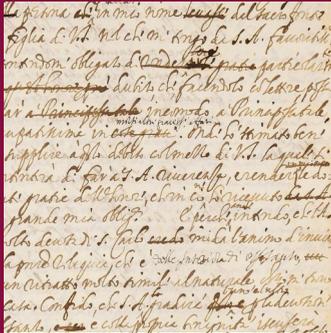


Giacomo Berra

Il cardinale Federico Borromeo e il pittore Jan Brueghel dei Velluti

Lettere e documenti inediti



**Il cardinale Federico Borromeo
e il pittore Jan Brueghel dei Velluti**

Giacomo Berra

**Il cardinale Federico Borromeo
e il pittore Jan Brueghel dei Velluti**

Lettere e documenti inediti

Sull'Autore: *Giacomo Berra*, storico dell'arte, si è dedicato allo studio di alcuni artisti lombardi operanti tra Cinque e Seicento (in particolare Arcimboldo e Caravaggio). Ha anche affrontato alcuni temi specifici della storia dell'arte come il genere della caricatura, la teoria delle proporzioni del corpo umano e la nascita della natura morta in Lombardia. Lo studioso ha pubblicato vari saggi e schede in cataloghi di mostre, alcuni interventi in atti di convegno e diversi articoli nelle principali riviste specialistiche. Ha inoltre pubblicato i seguenti libri: *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini. Documenti e testimonianze*, Milano, 1991; *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze, 2005 (edito dalla Fondazione Roberto Longhi di Firenze); *Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio. L'enigma di un morso improvviso*, San Casciano in Val di Pesa, 2016; *Il viaggio della marchesa di Caravaggio Costanza Colonna da Genova a Napoli a bordo di una galera maltese. Lettere inedite*, Heidelberg, 2021. L'elenco completo delle sue pubblicazioni si può trovare in www.giacomoberra.it e in <https://independent.academia.edu/GiacomoBerra>.

About the Author: *Giacomo Berra*, an art historian, has dedicated himself to the study of some Lombard artists working between the sixteenth and seventeenth centuries (in particular Arcimboldo and Caravaggio). He has also focused on certain themes in the history of art such as the caricature genre, the theory of the proportions of the human body, and the birth of still life in Lombardy. The scholar has published various essays and entries in exhibition catalogues, papers for conference proceedings and several articles in the main specialist art journals. He has also published the following books: *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini. Documenti e testimonianze*, Milano, 1991; *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze, 2005 (edited by the Fondazione Roberto Longhi of Florence); and *Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio. L'enigma di un morso improvviso*, San Casciano in Val di Pesa, 2016; *Il viaggio della marchesa di Caravaggio Costanza Colonna da Genova a Napoli a bordo di una galera maltese. Lettere inedite*, Heidelberg, 2021. The complete list of his publications can be found on www.giacomoberra.it and on <https://independent.academia.edu/GiacomoBerra>.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>.



This work as a whole is protected by copyright and/or related rights, but accessible free of charge. Use, in particular reproduction, is only permitted within the legal limits of copyright law or with the consent of the copyright holder.

 **arthistoricum.net**
SPECIALISED INFORMATION SERVICE ART · PHOTOGRAPHY · DESIGN

This electronic open access publication is permanently available at

<https://www.arthistoricum.net>

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1409-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1409-7)

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1409>

Published by

Heidelberg University / Heidelberg University Library, 2024

arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Text © 2024, Giacomo Berra

Cover illustrations: see figg. 129, 33, 8, 76, 134, 81, 28, 124, 92

Page 6: see fig. 12

ISBN 978-3-948466-01-5 (PDF)

Ai miei Maestri



*Perspicio cuncta tacitus, quid quisque loquatur:
sermo hominum mores et celat et indicat idem.*

Esamina in silenzio tutto ciò che uno dice:
le parole celano e al tempo stesso svelano l'indole delle persone.

Disticha Catonis (Distici di Catone), IV, 20

Indice

- 11** Introduzione
- 13** Il pittore Jan Brueghel dei Velluti in Italia
- 46** Jan Brueghel al servizio del cardinale Federico Borromeo a Milano
- 66** Il cardinale Borromeo affascinato dal microcosmo della pittura di Jan Brueghel
- 102** Il cardinale Borromeo tra Jan Brueghel e il Caravaggio
- 148** Il mercante milanese Ercole Bianchi, amico e committente di Jan Brueghel
- 165** Le lettere di Jan Brueghel conservate in Ambrosiana
- 181** La procedura dei pagamenti tra il cardinale Borromeo e Jan Brueghel
- 196** Il conte Giovanni Borromeo, nipote del cardinale Federico
- 210** Il *Paradiso* commissionato dal conte Giovanni Borromeo a Jan Brueghel
- 225** Dove si trova il *Paradiso* dipinto da Jan Brueghel nel 1612?
- 258** Il cardinale Borromeo e le incisioni con il motto “*SINGVLI SINGVLA*” per il Collegio Ambrosiano
- 283** I quadri di Jan Brueghel esposti nelle sale dell’Accademia del Disegno
- 306** L’*Allegoria dell’Aria* di Jan Brueghel arriva a Milano
- 322** La *Madonna della ghirlanda* dipinta da Jan Brueghel e da Pieter Paul Rubens per il cardinale Borromeo
- 356** Il viaggio di Jan Brueghel il Giovane in Italia
- 378** Lo scambio epistolare tra il cardinale Borromeo e Jan Brueghel il Giovane
- 413** Appendice documentaria
- 430** Abbreviazioni e segni
- 431** Bibliografia

Introduzione

Jan Brueghel dei Velluti è stato uno dei pittori più ammirati dal cardinale e arcivescovo di Milano Federico Borromeo. I contatti epistolari tra questo artista e il prelado sono noti sin da quando Giovanni Crivelli nel 1868 pubblicò le numerose lettere in italiano che il pittore fiammingo aveva scritto sia al Borromeo sia a Ercole Bianchi, un mercante milanese amante dell'arte in stretto contatto anche con il cardinale. Nessuna delle missive date alle stampe dal Crivelli è stata però scritta dallo stesso Borromeo.

In questo studio presento invece varie lettere inedite (alcune parzialmente già note), scritte in italiano, che il cardinale Federico Borromeo inviò sia a Jan Brueghel dei Velluti che al figlio pittore Jan Brueghel il Giovane e anche quelle che quest'ultimo indirizzò al Borromeo. Inoltre mi soffermo su una lettera che Jan Brueghel dei Velluti scrisse al conte Giovanni Borromeo riguardante la commissione di un quadro con la raffigurazione del *Paradiso*. Questi nuovi documenti ci permettono, attraverso un confronto con le missive già conosciute, di avere anche delle informazioni più precise su alcuni dei dipinti realizzati dal pittore fiammingo per il cardinale Federico. Rispetto alle lettere pubblicate dal Crivelli, in queste nuove carte epistolari possiamo infatti ritrovare quasi la viva voce dello stesso cardinale Borromeo e quindi conoscere il suo diretto punto di vista non solo in riferimento ad alcuni dei dipinti da lui commissionati o a lui proposti, ma anche ad altri aspetti meno artistici, più o meno contingenti, come quelli legati alla famiglia Brueghel e alla stessa istituzione dell'Ambrosiana. Nel capitolo finale mi soffermo pure su una missiva che Jan Brueghel il Giovane inviò al Borromeo con allegata un'importante "Nota" inventariale nella quale sono elencati numerosi quadri del padre Jan Brueghel dei Velluti che ancora si trovavano nella sua casa di Anversa dopo la sua morte nel 1625. Si tratta di una sorta di catalogo di vendita inviato a Milano affinché Federico potesse decidere se acquistare o meno qualcuno di quei dipinti inventariati con soggetti diversi. Inoltre, a completamento di alcune notizie presenti nelle varie nuove lettere, rendo noti anche diversi pagamenti a favore di Jan Brueghel ordinati dal cardinale Borromeo e registrati nei *Libri Mastri* della Curia arcivescovile di Milano.

In questo lavoro vengono pure pubblicate altre inedite carte d'archivio che ci permettono, attraverso un confronto con le lettere e i documenti già conosciuti, di avere delle informazioni più precise non solo su alcune opere presenti nella Pinacoteca Ambrosiana, ma anche su altre istituzioni della stessa Ambrosiana, come la Biblioteca, il Collegio dei Dottori e l'Accademia del Disegno. Inoltre, in uno dei capitoli mi soffermo sui rapporti intercorsi tra il cardinale Borromeo e il

Caravaggio. Su quest'ultimo artista vengono riportate anche alcune significative testimonianze, trascritte integralmente, che sono poco note, ma che meritano di essere maggiormente conosciute per capire meglio il problematico legame tra il pittore lombardo e il cardinale Federico, il quale, come è noto, possedeva la sua stupenda *Canestra di frutta*.

Tutti i nuovi documenti, citati in maniera più o meno estesa nei vari capitoli di questo lavoro, relativi a Federico Borromeo, al conte Giovanni Borromeo, a Jan Brueghel dei Velluti e a Jan Brueghel il Giovane, sono stati integralmente riportati nell'*Appendice documentaria*. Ho trascritto tutti i documenti inediti (e, nel testo, anche quelli editi) con il criterio della massima conservazione, usando il 'corsivo' per tutte le citazioni e sciogliendo e mettendo in 'tondo' le abbreviazioni. Se in nota riporto la precisa segnatura archivistica di un documento già edito significa che esso è stato interamente ricontrollato e, molto spesso, trascritto in modo più o meno diverso rispetto a una precedente pubblicazione che è stata ovviamente citata (solo talvolta, però, segnalo la differenza di trascrizione). In alcuni casi, invece, quando non l'ho ritenuto strettamente necessario oppure quando non mi è stato possibile consultare i manoscritti originali, riporto i documenti già editi nella forma già pubblicata e a tali lavori rimando per le precise segnature archivistiche. Segnalo inoltre che ho usato il 'corsivo' anche per tutte le citazioni tratte dai libri a stampa (ovviamente in esse le lettere o le parole in 'tondo' si presentano in 'corsivo' nel testo originario).

La versione in PDF di questo libro, consultabile gratuitamente online (<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1409>), consente di individuare con facilità i nomi di persone, i luoghi, gli argomenti, i manoscritti, le date e gli indirizzi dei vari siti web (compresi quelli con i video) citati nelle note. Questi link sono stati inseriti anche nella *Bibliografia* solo quando il testo scritto, con un titolo, è stato firmato da un autore specifico: essi sono comunque tutti attivabili cliccandoci sopra (anche se, purtroppo, come è noto, col passare del tempo alcune pagine web potrebbero non essere più accessibili).

Desidero qui ringraziare la famiglia Borromeo Arese, per avermi consentito di accedere all'Archivio dell'Isola Bella (Stresa), nonché tutti i direttori e il personale dei vari archivi citati in questo lavoro, in particolare quelli della Biblioteca Ambrosiana di Milano, dell'Archivio Storico Diocesano di Milano e dell'Archivio di Stato di Milano. Un ringraziamento va anche ai musei, alle biblioteche, agli archivi e ai privati che hanno concesso l'uso delle immagini delle loro opere o dei loro testi. Sono inoltre grato ad alcuni studiosi, che verranno citati di volta in volta nelle apposite note, per il loro specifico supporto. Infine, un grazie particolare per il loro prezioso aiuto va a Lorena Barale, Susanna Berra, Franco Bertolli, Anna Elena Galli e Giovanna Mazzucchelli.

Il pittore Jan Brueghel dei Velluti in Italia

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

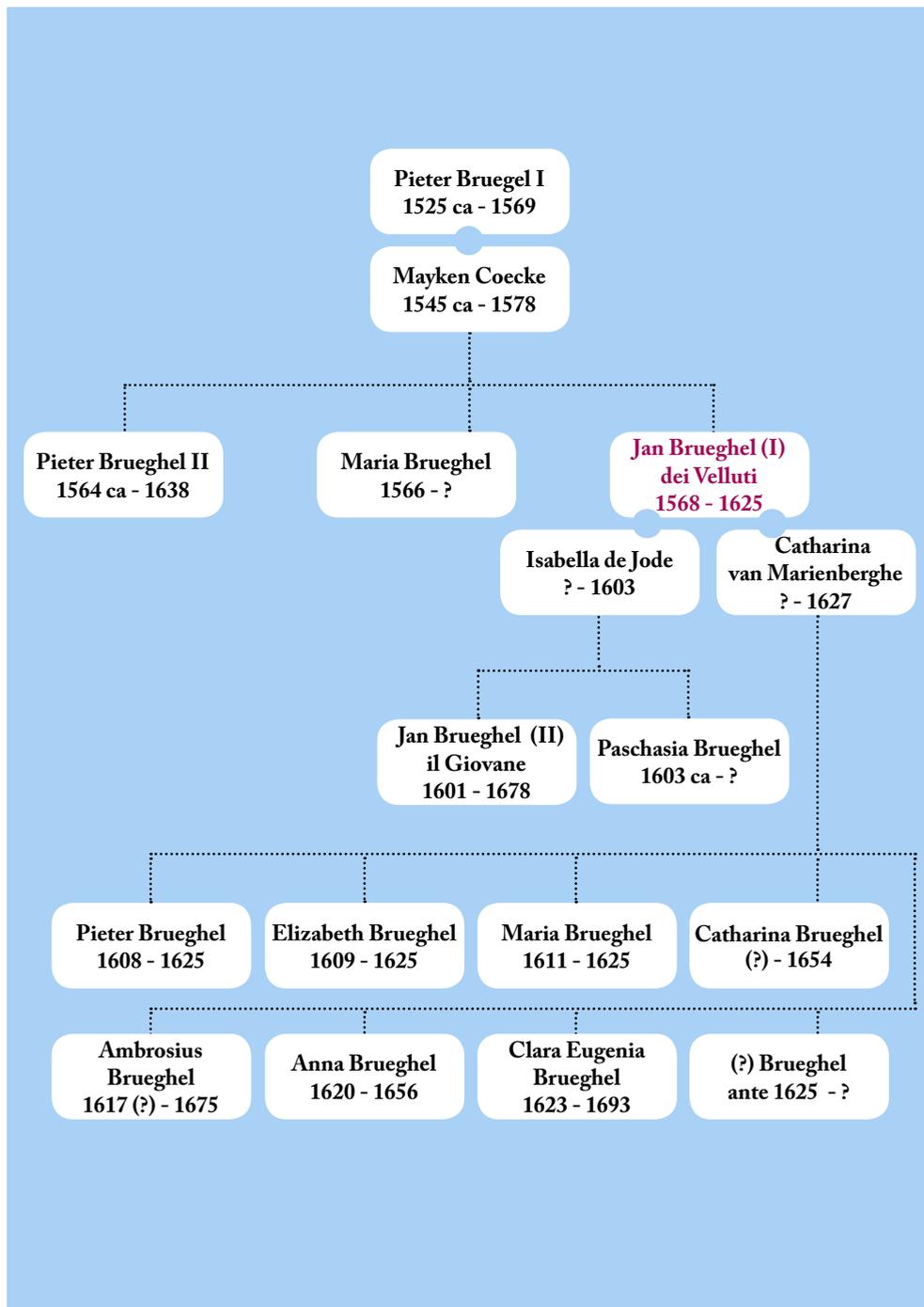


Fig. 2. Albero genealogico (semplificato) della famiglia del pittore Jan Brueghel dei Velluti (grafico: Autore)

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

²⁴ Cfr. MARKUS PAULUSSEN, *Jan Brueghel d. Ä. 'Weltlandschaft und enzyklopädisches Stilleben'*, tesi di dottorato, Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 1997, pp. 133, 146. Per tale *Paesaggio* si vedano LUUK PIJL, Scheda n. 192c, in *Pinacoteca Ambrosiana. II. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, a cura di Bert W. Meijer, Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2006, pp. 78-79; KLAUS ERTZ - CHRISTA NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde, II, Landschaften mit christlichen Themen; Mythologie Kat. 183-419*, Lingen, 2008-2010, pp. 600-602, n. 280.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Scudi 9 —

Giovan Domenico Santo Helia maestro di casa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bruguel Fiamingo. *Il cardinale Federico Borromeo essendo in Roma hebbe cognitione di questo Virtuoso, che quiui studiuaua con molta applicatione, e preuedendo, che sarebbe riuscito vn grand'huomo, lo volle in sua Corte con buonissima prouisione, // dandogli comodità d'operare conforme il suo genio, ch'era dipingere in piccolo, onde riuscì poi quell'eccezionale Pittore, come l'opere fatte da lui lo publicano al Mondo*⁶⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

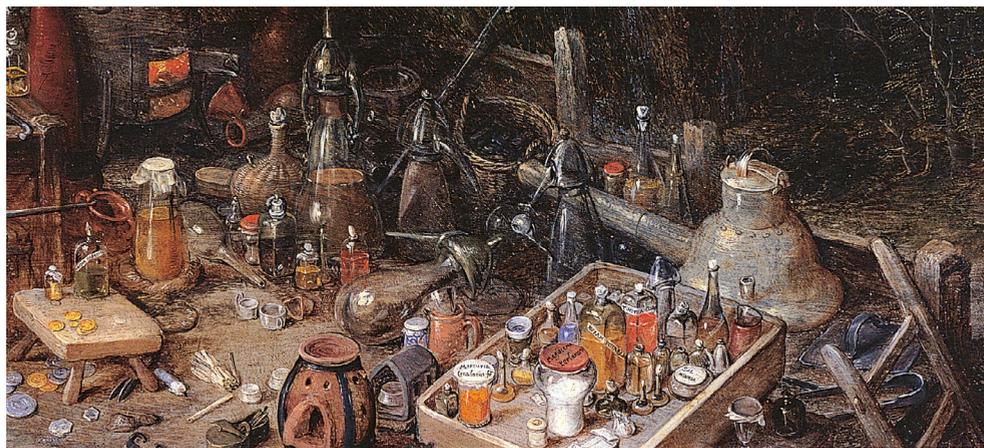


Fig. 11. Jan Brueghel dei Velluti, *Allegoria del Fuoco*, particolare della fig. 10, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

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

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

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

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

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

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

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

Jan Brueghel al servizio del cardinale Federico Borromeo a Milano

Una tappa fondamentale di Jan Brueghel in Italia prima del suo rimpatrio ad Anversa fu certamente Milano (fig. 12). Come si vedrà meglio tra poco, Jan raggiunse probabilmente il capoluogo lombardo nel 1595 al seguito del cardinale Federico Borromeo, definito ‘Principe Ecclesiastico’ dall’accademico Aquilino Coppini in una lettera introduttiva a un suo testo di musica del 1607⁷². Ma è



Fig. 12. Frans Hogenberg, *Pianta di Milano*, in GEORG BRAUN - FRANS HOGENBERG, *Civitates orbis terrarum*, Colonia, 1572, I, pp. n.n. (dopo p. 42), Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

72 AQUILINO COPPINI, *Canto Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri avtori, a cinque, et sei voci* [...], Milano, 1607, ed. a cura di Jens Peter Jacobsen, Aarhus, 1998, p. 22: “LITTERARVM studia è somno excitare, & Dei cultum, puramq; religionem prouehere, Cardinalis amplissime, Ecclesiastici Principis munera sunt: quæ duo vim habent miram, si coniuncta.”. Cfr. MARZIA GIULIANI, *L'Ambrosiana a Milano. La biblioteca di un principe ecclesiastico*, in *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*, atti del convegno (Torino, 2020), a cura di Erika Guadagnin, Franca Varallo e Maurizio Vivarelli, Torino, 2022, pp. 118-119.



Fig. 13. Jan Brueghel dei Velluti, *Paesaggio paludoso con alberi*, Rotterdam, Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Loan Stichting Museum Boijmans Van Beuningen (già collezione Koenigs) (foto: Studio Buitenhof)

stato anche ipotizzato che il pittore fiammingo potrebbe aver soggiornato per poco tempo a Milano pure qualche anno prima. Questa supposizione, però, seppur attendibile non è ancora pienamente documentata dal momento che si basa unicamente su un'iscrizione 'incerta' posta su un disegno dello stesso Brueghel. Questo foglio raffigura un *Paesaggio paludoso con alberi* (ripreso da una stampa di Hieronymus Cock e da un disegno del padre Pieter) ed è ora conservato presso il Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam (**fig. 13**). Sul recto del foglio troviamo (in basso a destra) la scritta "In Milano 13 Gennaro 15[.]" (cifra purtroppo illeggibile nella parte finale a causa di una piccola lacerazione del bordo del foglio)⁷³. Queste parole sono state anche trascritte in modo leggermente diverso:

⁷³ Cfr. DOOR J.Q. VAN REGTEREN ALTENA, *Pieter of Jan Brueghel*, in "Oudheidkundig Jaarboek", 4, 1, 1932, pp. 107-109, il quale ha attribuito questo disegno a Jan Brueghel sostenendo che esso non è invece, come era stato ipotizzato, di mano del padre Pieter Bruegel il Vecchio, e quindi ha negato che la scritta possa essere letta come "1553"; YVONNE BLEYERVELD - ALBERT J. ELEN - JUDITH NIESSEN ET AL., *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Artists Born Before 1581*, online coll. cat. Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), in www.boijmans.nl/en/collection/research/netherlandish-drawings-of-the-fifteenth-and-sixteenth-centuries, 2012; e www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/90661/ondergelopen-beekdal-met-grote-bomen (qui datato 1590-1595); YVONNE BLEYERVELD, Scheda n. 73, in *Bosch to Bloemaert: Early Netherlandish Drawings in Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam*, cat. della mostra (Paris-Rotterdam, 2014-2015), a cura di Yvonne Bleyerveld, Albert J. Elen e Judith Niessen, Paris-Bussum, 2014, pp. 212-213, la quale, riferendo il disegno al 1590-1595, scrive che è difficile sapere se la scritta sul verso (diversa da quella sul recto, come si vedrà tra poco) con la data del 1593 sia stata fatta sulla base dell'iscrizione anteriore poi parzialmente perduta; LOUISA WOOD



Fig. 14. FRANCESCO RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo* [...], Milano, 1656, frontespizio, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (foto: Autore)

questo punto, cercare di precisare la data del ritorno a Roma del Borromeo. In tal senso ci viene parzialmente in aiuto Francesco Rivola, un biografo secentesco del cardinale (fig. 14), il quale ha specificato meglio alcune date di tale viaggio di andata e ritorno da Roma a Milano compiuto dal cardinale:

“*In Milano 13 Gennaio 15(93)*” oppure “*In Milano 13 Gennaio 159[3 or 5]*”⁷⁴. Dietro al disegno si trova la seguente frase, stesa probabilmente nel Settecento: “*Brueglo 1593 en Janvier*”, una scritta che secondo Louisa Wood Ruby porterebbe alla conclusione che il disegno sia stato eseguito proprio a Milano “*in January of 1593*”⁷⁵. Dal momento, però, che nessun documento certifica che Jan si trovasse a Milano nel 1593, la suddetta studiosa ha cercato di avvalorare tale ipotesi basandosi su una notizia ricordata da Stefania Bedoni, cioè che Federico era tornato nel capoluogo lombardo per rivedere la madre Margherita Trivulzio ed era rimasto in città “*dal maggio 1592 al gennaio 1593*”⁷⁶. Sulla base di questo indizio, la Wood Ruby ha appunto ipotizzato che il pittore potrebbe essersi recato nel capoluogo lombardo nel maggio del 1592 assieme al cardinale Federico (accompagnandolo oppure raggiungendolo a Milano). In relazione a questo problema, è particolarmente utile, a

RUBY, Scheda n. 11a, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 44-45 (p. 45 per la citazione che comprende anche le parentesi quadre), la quale, pure per ragioni stilistiche, data il disegno “*probably 1593*”. Tutti questi testi presentano un’ampia bibliografia, con anche la segnalazione di alcuni pareri contrari all’autografia. Guardando attentamente mi sembra che comunque si possa leggere nella data anche il ‘9’, quindi: “*159[?]*”.

⁷⁴ Cfr., rispettivamente, BAUMGART, *Blumen Brueghel*, cit., 1978, pp. 18-20, ill. 5; WOOD RUBY, *Jan Brueghel d. Ä. als Zeichner*, cit., 2013, pp. 37-38 (le parentesi quadre sono nel testo).

⁷⁵ LOUISA WOOD RUBY, Scheda n. 11b, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, p. 45.

⁷⁶ BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 40, la quale, però, non ha citato la fonte di questa notizia, che, in realtà, è il testo del Rivola (cfr. la nota seguente).

Si parti adunque Federico da Roma per Milano nel mese di Maggio dell'anno 1592 in compagnia del Cardinale Odoardo Farnese [...] // Dispostosi finalmente di far ritorno all'alma città di Roma, dalla quale per lo spatio di sette mesi stato era lontano, circa il fine di Decembre dell'anno suddetto [1592] prese dalla Contessa madre [Margherita] amoreuole congedo [...] e sul fine di Gennaio dell'anno 1593 colà giunse [...].

Il Rivola, inoltre, ha riportato nella medesima pagina una devota orazione dello stesso Federico con la quale il cardinale aveva riferito pure il giorno preciso del suo ritorno nell'Urbe: "Sia a te laude, ed honore, o Dio eterno, che m'hai condotto di Lombardia a Roma il 29. di Gennaio del 1593 [...]"⁷⁷. Dunque, secondo il Rivola, il Borromeo lasciò Milano "circa il fine di Decembre dell'anno suddetto [1592]". Tuttavia dal testamento del cardinale del 7 settembre 1599, rintracciato di recente, è emerso che Federico citò, per abrogarlo, anche un precedente atto testamentario (tuttora irreperibile) datato 5 gennaio 1593 e rogato dal notaio milanese Gerolamo Rossi⁷⁸. Dunque i primi giorni di gennaio del 1593 il Borromeo si doveva trovare ancora a Milano e se con lui c'era anche il Brueghel si potrebbe dedurre, come ipotizzato dalla Wood Ruby, che il *Paesaggio paludoso con alberi* di Jan porti la data, scritta nel capoluogo lombardo, del 13 gennaio 1593. L'artista potrebbe essere partito da Milano dopo tale giorno giungendo a Roma alla fine di gennaio (Federico era arrivato il 29 gennaio 1593). Tuttavia rimane il problema che tale supposizione è contraddetta dal fatto che nel disegno di Stoccolma, visto sopra, compare la scritta con il nome del pittore con la data "Rooma 1592" (fig. 5). Questa incongruenza, però, potrebbe 'forse' essere superata se si ipotizza che Jan, da Roma, si sia spostato a Milano verso la metà del 1592 e che poi sia ritornato nell'Urbe agli inizi del 1593 dove venne pagato dal cardinale Caetani per l'olio su rame sopra ricordato. In ogni caso, va ammesso, la questione del precoce soggiorno milanese di Jan rimane ancora assai incerta.

⁷⁷ RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 165 e p. 168 (anche per l'orazione). Su questo testo si veda FEDERICO GALLO, *Francesco Rivola e la Vita di Federico Borromeo (1656). Carte inedite*, in "Archivio Storico Lombardo", 23, 2018, pp. 141-165. Lo stesso FRANCESCO RIVOLA nei suoi appunti per la bibliografia del Borromeo aveva scritto: "Magio Di questo mese venne il Signor Cardinale Federico Borromeo a Milano per veder la Contessa Margarita Triulzio Borromea sua madre [...]" (BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 125r). Queste notizie sono state poi parzialmente riprese anche dal GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, pp. 75-78. Cfr. anche PAOLO PAGLIUGHI, *Il cardinal Federico Borromeo arcivescovo di Milano*, Genova-Milano, 2010, pp. 145-147, il quale a p. 146 scrive che Federico "Lasciò Roma il 7 maggio 1592" (senza però citare la fonte che indica il giorno esatto). Sappiamo inoltre con precisione che il 27 giugno 1592 il cardinale Federico fece visita al Collegio Borromeo di Pavia: cfr. PAOLO PISSAVINO, *L'administrator e la sua accorta cura. I Decreta del cardinal Federico Borromeo per l'Almo Collegio Borromeo - 27 giugno 1592*, in *Coscienza civile ed esperienza religiosa nell'Europa moderna*, atti del convegno (Pavia, 1981), Brescia, 1983, p. 24.

⁷⁸ Per il testamento del 7 settembre 1599, con anche il riferimento a quello del 1593, rimando alle note 182 e 185.



Fig. 15. Giovan Battista Bonacina (stampatore), *Ritratto del cardinale Federico Borromeo*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

Il cardinale Federico Borromeo (**fig. 15**), mentre era a Roma, fu nominato arcivescovo di Milano il 24 aprile 1595 e qualche mese dopo, nel luglio del 1595, lasciò l’Urbe per raggiungere la sua sede episcopale milanese. Dopo aver fatto alcune tappe a Loreto, Assisi e Parma, il prelado fece il suo solenne ingresso a Milano domenica 27 agosto 1595⁷⁹. In una lettera indirizzata da Nicolò

⁷⁹ Cfr. BAMi, G 264 *inf.*, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, ff. 84r-87v (è uno scritto del 9 settembre 1595 di Valerio Confalonieri, del Collegio di Milano, dedicato all’entrata “solenne” del nuovo arcivescovo); FAUSTO RUGGERI, *Documenti sul cardinale Federico Borromeo presso l’Archivio e la Biblioteca del Capitolo Metropolitano di Milano*, in *Federico Borromeo fonti e storiografia*, atti delle giornate di studio (Milano, 2000), a

Bellone a Eleonora Medici Gonzaga, duchessa di Mantova, del 26 agosto 1595 vengono indicati anche i tempi precisi del suo arrivo:

*L'illustrissimo cardinal Borromeo se ne viene incognito questa sera, a due hore di notte [cioè verso sera], a Santo Eustorgio di monici dell'ordine di predicatori, posto dentro al borgo di Porta Ticinese di Milano, et lì s'allogierà. Domani [domenica 27 agosto] dirà messa bassa et al tardi farà l'intrata in Milano solemne con tant'applauso, come se fosse Domini Dio ch'entrasse. [...]*⁸⁰.

È molto probabile (anche se non si hanno precise testimonianze in tal senso) che anche Jan Brueghel sia stato accolto tra i 'familiari' che accompagnarono il cardinale neo-arcivescovo a Milano (fig. 16). Da una lettera che lo stesso Borromeo indirizzò da Roma, il 24 giugno 1595, al fratello Renato Borromeo veniamo però a sapere che buona parte della sua "fameglia" iniziò il viaggio solo alcuni giorni dopo la partenza del cardinale e che, all'arrivo, fu provvisoriamente dirottata nel castello di Peschiera, che era di proprietà di Renato (ora Peschiera è un comune della città metropolitana di Milano chiamato Peschiera Borromeo):

Sono risoluto – scrive il cardinale – di partirmi per costa [Milano] alli 3 del seguente [mese, cioè luglio] con alcuni pochi e'l restante della fameglia anch'essa partirà alla metà del detto [luglio] e perche non voglio che prima del mio arrivo, che sarà circa la meta o

cura di Massimo Marcocchi e Cesare Pasini, in "Studia Borromaica", 15, 2001, pp. 154-155 (per il Diario dei cerimonieri del Duomo del 27 agosto 1595); GIOVAN FRANCESCO BESOZZO, *Historia pontificale di Milano [...]*, Milano, 1596, pp. 285 sgg., in particolare pp. 289-290; CARLO BASCAPÈ, *I primi diciotto anni dell'Arcivescovo di Milano Federico Cardinale Borromeo* [prima del 1615], in CARLO ANNONI, *Documenti spettanti alla storia della S. Chiesa Milanese [...]*, Como, 1839, p. 45; GIUSEPPE RIPAMONTI, *Historiae patriae decadis 5. libri 6*, Milano, 1643, pp. 80-97; RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, pp. 183, 186; ALFONSO CHACÓN, *Vitae, et res gestae pontificum romanorum et S.R.E. cardinalium Ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX. P.O.M. [...]*, Roma, 1677, IV, col. 187; GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, pp. 83, 88; VAGLIANI, *Il Forte Armato*, cit., 1704, pp. 63-64; LEOPOLDO PULLÉ, *Storia e genealogia delle famiglie Vitaliani e Borromei*, in FELICE CALVI, *Famiglie notabili milanesi*, Milano, 1881, II, tav. X; CHARLES QUESNEL, *Le Cardinal Frédéric Borromée*, Lille, 1890, pp. 33-36; BENDISCIOLI, *Politica*, cit., 1957, pp. 312-314; PAOLO PRODI, *Nel IV centenario della nascita di Federico Borromeo. Note biografiche e bibliografiche*, in "Convivium", 33, 4, 1965, p. 344; CARLO MARCORÀ, in *Lettere del cardinale Federico Borromeo ai familiari 1579-1599*, a cura di Carlo Marcora, Milano, 1971, I, p. 15; PRODI, *Borromeo*, cit., 1971, pp. 35-36; CARLO MARCORÀ, *Borromeo, Federico (1564-1631)*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano, 1987, I, p. 474; PELIZZONI, *Federico Borromeo. Tra realtà storica*, cit., 2003, p. 62; PAGLIUGH, *Il cardinal Federico*, cit., 2010, pp. 158-159; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 66; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 15-16.

⁸⁰ Cfr. ROBERTA PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 258-259, n. 554 (citazione p. 258), lettera di Nicolò Bellone a Eleonora Medici Gonzaga scritta a Milano il 26 agosto 1595 (ma si vedano anche altre due missive dello stesso Bellone ad altri interlocutori: p. 257, n. 551, del 19 agosto 1595; e p. 259, n. 555, del 30 agosto 1595).



Fig. 16. Marco Antonio Barateri (inventore) e Giovan Paolo Bianchi (incisore), “La gran città di Milano”, (in alto a sinistra compare la dedica al cardinale Federico Borromeo) (1629) 1699, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

*verso il fine di Agosto si trattenghi in Milano, ho ordinato che se ne vadi alla Peschiera e ho dato ordine a Monsignor Rena che faccia le provisioni necessarie*⁸¹.

81 ABIB, *Lettere del cardinale Federico Borromeo*, L IV 5, f. 35r, Roma, 24 giugno 1595, da Federico Borromeo a Renato Borromeo; cfr. *Lettere del cardinale Federico*, cit., 1971, I, p. 287, n. 35. Si noti come questa data di partenza (3 luglio 1595) da Roma non concordi del tutto con quella segnalata dal RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 183, il quale scrisse “Circa a’ 23 di Luglio dell’anno 1595”. In una lettera stesa a Roma il 23 giugno 1595 e diretta alla madre Margherita, Federico così la informò delle proprie intenzioni: “Alla fine io sono in procinto di partire di quà et la partita sarà fra undici giorno dal giorno d’hoggi che è venere, et andero piano per il viaggio in quel modo che ella desideraxa.” (ABIB, *Lettere del cardinale Federico Borromeo*, L IV 5, f. 32r, Roma, 23 giugno 1595, da Federico Borromeo a Margherita Trivulzio; cfr. *Lettere del cardinale Federico*, cit., 1971, I, p. 286, n. 32). Evidentemente l’originario proposito del cardinale di partire prima della fine di giugno non poté poi essere mantenuto. E sempre alla madre Margherita il cardinale così scrisse il 21 luglio 1595 da Assisi: “Io sono in Ascisi con la gratia del Signore sano, et consolato di vedere quella devozione tanto principale. Hoggi parto per Monte Corono e poi Camaldoli et poi sarò à Milano non prima pero di mezzo agosto.” (ABIB, *Lettere del cardinale Federico Borromeo*, L IV 5, f. 36r, Assisi, 21 luglio 1595, da Federico Borromeo a Margherita Trivulzio; cfr. *Lettere del cardinale Federico*, cit., 1971, I, p. 287, n. 36). Sul castello di Peschiera si veda SERGIO LEONDI, *Il Castello di Peschiera e il Conte Renato Borromeo*, Peschiera Borromeo, 2001.

Comunque è un dato sicuro che a Milano Federico accolse il pittore fiammingo nel palazzo arcivescovile. Lo si deduce anche dalla lettera del 30 maggio 1596 indirizzata al vescovo di Anversa nella quale Federico gli scrisse che Jan Brueghel “*fuit aliquot menses è numero meorum domesticorum*”⁸². Dal momento, però, che qui il cardinale parla di qualche mese (“*aliquot menses*”) e tenendo conto che dalla fine di agosto 1595 al maggio 1596 erano passati circa nove mesi, non è chiaro se l’espressione del Borromeo si riferisse a tutto quel periodo (come comunque è probabile) o solo agli ultimi mesi. In quest’ultimo caso si potrebbe dedurre che il Brueghel possa essere giunto a Milano (o a Peschiera) assieme alla “*fameglia*” di Federico alla fine di agosto (o a settembre) del 1595, ma che sia stato accolto nel palazzo arcivescovile solo in seguito. Oppure si potrebbe ipotizzare che Jan sia arrivato a Milano per conto proprio qualche mese dopo l’arrivo del cardinale e che subito sia stato accolto tra i membri della “*fameglia*” federiciana.

Il pittore fiammingo, dunque, fu ospitato nel palazzo arcivescovile milanese e divenne uno degli artisti preferiti di Federico. Lo stesso cardinale, in uno dei suoi appunti, scrisse: “*Brugel imitante naturam coloribus, forma, sed et facilitate quod summum in arte. familiaris fuit.*”, mentre in un altro suo testo manoscritto, che vedremo meglio più avanti, annotò: “*Brughel pittore che stà in casa mia [...]*”⁸³. Inoltre nel suo *Musaeum* del 1625, sempre parlando di tale artista, il Borromeo scrisse: “*diligentiae [...] quae propria Artificis illius fuit celebratae per Europam famae, et familiaris olim nostri, cuius opera saepe usi sumus, eiusque mentio deinceps recurret.*”⁸⁴. Con l’espressione “*stà in casa mia*”, inserita nella

⁸² BAMi, *G 260 inf*, n. 1820, f. 401r, Milano, 30 maggio (“*III Kalendas Iunii*”) 1596, da Federico Borromeo al vescovo di Anversa (per la problematica identità di questo personaggio rimando alle note 96-98); cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 4, tr. it. pp. 3-4, citazione p. 3: “*Fu desso per un po’ di mesi del numero de’ miei domestici.*”; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 103 (che però ha datato erroneamente la lettera al 29 maggio); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 16, nota 11. Si può inoltre segnalare che MARINA DELL’OMO in FILIPPO MARIA FERRO - SERGIO MONFERRINI - MARINA DELL’OMO, *Il collezionismo degli Abbiate Forieri tra Sei e Settecento a Milano. Dalla raccolta di Matteo alla Galleria di Giovanni*, in “*Arte Lombarda*”, 191-192, 1-2, 2021, pp. 114-115, p. 125, n. 37 e p. 126, n. 58, ha pubblicato il testo manoscritto della “*Galeria*” del conte milanese Giovanni Abbiate Forieri (1667-1724) (in BAMi, *B 191 suss*, f. n.n.) dove un quadro raffigurante il re dei persiani Ciro viene così inventariato: “*opera singolare di [spazio bianco] Brughel fiamingo, e concitadino Milanese*” (anche in *ivi*, f. n.n. viene citato un diverso dipinto con il re Serse “*di [spazio bianco] Brughel*”). In realtà il nome di battesimo del pittore non viene indicato e potrebbe anche trattarsi di un altro Brueghel, forse del figlio Jan Brueghel il Giovane: comunque appare molto forzata l’espressione “*concitadino Milanese*”, anche tenendo conto di un breve soggiorno nel capoluogo lombardo di uno dei due Brueghel.

⁸³ BAMi, *G 310 inf*, n. 40, f. 13v; cfr. ROVETTA, *Gli appunti del cardinale*, cit., 2006, pp. 125-126, n. 30. Per il secondo testo citato rimando invece alla nota 127.

⁸⁴ BORROMEO, *Mvsaeum*, cit., 1625, p. 16, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 24 e tr. it. p. 25: “*una capacità che fu propria di questo celebre artista affermato in tutta Europa, un tempo nostro amico [meglio: familiare], delle cui opere ci siamo avvalsi (di lui avremo modo di far frequentemente menzione).*”. A proposito dell’originale testo latino mandato in stampa

citazione precedente, il cardinale Federico intendeva di certo riferirsi non tanto al palazzo Borromeo situato presso la piazza milanese di Santa Maria Podone (che vedremo più avanti), quanto al palazzo arcivescovile che egli stesso aveva contribuito a sistemare (fig. 17)⁸⁵. Il completamento di questo edificio era stato fortemente voluto in precedenza dal cugino Carlo Borromeo affinché divenisse il centro fondamentale della Curia riorganizzata secondo nuovi criteri di efficienza amministrativa. Una riforma che prevedeva, come ha precisato uno studioso moderno, norme dettagliate anche per i numerosi familiari dell'arcivescovo e per il loro specifico ruolo: “*Infatti nel Palazzo Arcivescovile* – ha scritto appunto Antonio Rimoldi – *avevano la loro sede l'arcivescovo e la sua 'famiglia'*,”

da Federico, PIERO CIGADA, *All'interno del Musaeum*, in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., 1997, p. XLIII, ha osservato correttamente che nel testo secentesco il nesso *ae* è scritto *æ* (e talvolta è stampato come *ē*) e spesso si confonde, a causa dell'equivoco carattere usato per la stampa, con la semplice *a* (e in effetti in alcuni studi sono state trascritte alcune parole del *Musaeum* utilizzando la semplice *a* invece del corretto nesso *ae*, determinando equivoci di interpretazione della frase latina). Va però anche segnalato che questa edizione del 1997 presenta alcune imprecisioni (cfr. le note 112, 205). Un'edizione settecentesca del *Musaeum* si trova in ANTONIO FRANCESCO GORI, *Symbolae litterariae opuscula varia* [...], Roma, 1754, VII. pp. 103-139, mentre la riproduzione anastatica del testo è presente (con anche una diversa tr. it.) in *Il Museo del Cardinale Borromeo Arcivescovo di Milano*, prefazione e note di Luca Beltrami, tr. it. di Luigi Grasselli, Milano, 1909, pp. 1-40; e in QUINT, *Cardinal Federico Borromeo*, cit., (1974) 1986, pp. 182-222 (qui invece con una tr. inglese: pp. 223-259). Per un'altra edizione critica (con una diversa tr. inglese) si veda invece FEDERICO BORROMEO, *Sacred Painting - Museum [1624 - 1625]*, a cura di Kenneth S. Rothwell, Jr, introduzione e note di Pamela M. Jones, Cambridge (Mass.), 2010. Per le frasi di ammirazione del Borromeo nei confronti di Jan Brueghel si vedano, in particolare, SIMONETTA COPPA, *Federico Borromeo Teorico d'arte. Annotazioni in margine al "De pictura sacra" ed al "Musaeum"*, in “Arte Lombarda”, 15, 1, 1970, pp. 69-70; TIZIANO MARGHETICH, *Per una rilettura critica del 'Musaeum' di Federico Borromeo*, in “Arte Lombarda”, 84-85, 1-2, 1988, pp. 109-112. Va ricordato che sia il *Musaeum* che gli altri scritti a stampa di Federico erano stati pubblicati in pochissime copie, in segretezza e sostanzialmente per un uso personale. Erano infatti testi che il Borromeo aveva diffuso solo all'interno di una piccolissima cerchia di amici competenti perché il suo scopo era sostanzialmente quello di poter perfezionare il più possibile i propri scritti con continue revisioni (e in ogni caso il cardinale non faceva differenza tra i propri testi manoscritti e quelli a stampa). Quindi non erano di certo opere date alle stampe affinché il pubblico in generale potesse leggerle. Cfr. FRANCO BUZZI, *Il corpus delle opere di Federico Borromeo stampate in vita e conservate all'Ambrosiana (1616-1631)*, in *Federico Borromeo fonti e storiografia*, atti delle giornate di studio (Milano, 2000), a cura di Massimo Marcocchi e Cesare Pasini, in “Studia Borromaica”, 15, 2001, pp. 109-135, e, in particolare, per due delle stampe del *Musaeum*, un poco differenti tra loro, p. 117, n. 48a (bella copia) e n. 48b (prova di stampa); MARINA BONOMELLI, *Il progetto editoriale di Federico*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2004), a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, in “Studia Borromaica”, 19, 2005, pp. 384-401, la quale sottolinea (p. 384) che il *corpus* delle opere del Borromeo conta 69 scritti (62 stampati dal 1616 al 1630 e 7 stampati dal 1632 al 1633, cioè dopo la sua morte) e che (p. 357) “*il cardinale Federico fece stampare solamente quattro copie di ciascuna edizione*”. Cfr. anche la nota 546.

⁸⁵ Cfr. ADELE BURATTI MAZZOTTA, *L'architettura del Palazzo fra Cinque e Seicento*, in *Domus Ambrosii. Il complesso monumentale dell'arcivescovado*, Cinisello Balsamo, 1994, pp. 72-76.



Fig. 17. Marco Antonio Barateri (inventore) e Giovan Paolo Bianchi (incisore), “*La gran città di Milano*”, (1629) 1699, particolare della fig. 16, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati):
1) Palazzo Borromeo con, di fronte, la chiesa di Santa Maria Podone; **2)** Biblioteca Ambrosiana con, sulla sua destra, la chiesa di San Sepolcro; **3)** Palazzo arcivescovile

che costituiva l'insieme degli addetti al servizio suo e della sua casa, che facevano una vita comunitaria, di tipo conventuale.” (fig. 18)⁸⁶.

Anche i ‘familiari’ del cardinale Federico erano molto numerosi, come era ritenuto ovvio per il suo prestigio sociale. In un documento del 1589 o del 1590, periodo in cui Federico viveva a Roma, sono elencati i “*Debiti che si hanno con i salariati di casa*”, e sono debiti riferiti a ben 33 persone⁸⁷. In un'altra carta d'archivio del 3 novembre 1599, cioè quando il cardinale ancora risiedeva nell'Urbe, troviamo invece, con molti dettagli, la “*Spesa ordinaria per il vivere della famiglia che di presente si trova nell'Arcivescovato de Milano per un'anno intiero [...]*”. Qui si fa riferimento a una quarantina di persone, ciascuna indicata con il salario ricevuto e soprattutto con il proprio specifico ruolo: il “*vivario generale*”, il “*vicario civile*”, il “*maestro de cerimonie*”, i “*Gentilhuomini*”, l’“*infermero*”, il “*dispensiero*” ecc.⁸⁸. Negli anni seguenti il numero di persone aumentò. Infatti in un documento contabile datato 1608 della *Mensa arcivescovile*, stilato dagli addetti alla ragioneria della Curia, è registrata una “*Notta delle Boche ordinarie che servono l'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinale Borromeo quale Vivano In Casa*” che enumera (compresi i servitori) una sessantina di persone,

⁸⁶ ANTONIO RIMOLDI, *Il Palazzo arcivescovile sede della riforma borromeica*, in *Domus Ambrosii. Il complesso monumentale dell'arcivescovado*, Cinisello Balsamo, 1994, p. 174. Si veda anche CARLO CASTIGLIONI, *Il cardinale Federico Borromeo arcivescovo di Milano*, Milano, (1931) 1964, pp. 91-92.

⁸⁷ BAMi, *E 61 suss*, f. 80r. Cfr. anche la nota 37.

⁸⁸ BAMi, *G 185 inf*, n. 143, ff. 143r-143v (f. 143r per la prima parte della citazione), 3 novembre 1599.



Fig. 18. Marcantonio Dal Re (incisore), *Palazzo Arcivescovile di Milano*, 1743-1750, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" (cfr. la fig. 17)
 (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

tra le quali, ad esempio, il "Secrettario", il "Perfetto del Clero", il "littigbero", il "Chuoco comune" ecc. (fig. 19)⁸⁹. In una successiva carta d'archivio, datata martedì

⁸⁹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di dispensa e cantina*, VIII, f. n.n., 1608 (segnalo, però, che le numerazioni di questi *Registri* e dei *Registri di cassa e di spese* si confondono tra loro). Per chiarire alcuni aspetti di questi documenti (che vedremo frequentemente anche più avanti) occorre sottolineare che per "*Mensa arcivescovile*" si intendeva l'insieme dei beni ecclesiastici, mobili e immobili, destinati a garantire il mantenimento della Curia diocesana e del vescovo (o arcivescovo). In particolare, i grossi *Libri Mastri* milanesi, che registrano i vari conti di tale "*Mensa*", erano stati compilati mediante la tecnica della partita doppia, cioè partita e contropartita. Nelle pagine di sinistra è registrato il 'dare' (i cui fogli si è soliti indicare con la lettera 'a'), mentre in quelle di destra è registrato l' 'avere' (i cui fogli si è soliti indicare con la lettera 'b'). Non sempre, però, questo schema viene rispettato e, talvolta, i conti della pagina del 'dare' sconfinano nella pagina di destra dell' 'avere' (e viceversa). Inoltre i bilanci non sembrano seguire delle scadenze fisse e le date indicate fanno riferimento a operazioni contabili che potrebbero non coincidere con i reali movimenti monetari. Occorre altresì evidenziare che si trattava di una complessa gestione finanziaria che, benché unica, comprendeva: 1) l'amministrazione dei beni della Curia, 2) quella dei beni derivanti dalle cariche ecclesiastiche dell'arcivescovo, 3) quella del suo patrimonio privato. Cfr. BRUNO MARIA BOSATRA, *Mensa arcivescovile*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano, 1990, IV, pp. 2171-2173; ISABELLA BALESTRERI, *Milano 1595-1623. Notizie sulla presenza di maestranze provenienti dalla regione dei laghi nei cantieri arcivescovili*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 1996), a cura di Stefano Della Torre, Tiziano Mannoni e Valeria Pracchi,

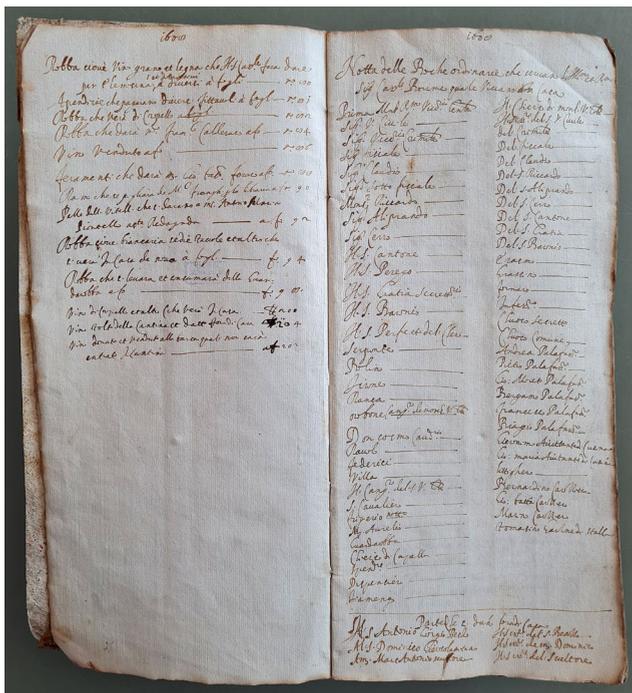


Fig. 19. “Notte delle Boche ordinarie che servono l’Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinale Borromeo quale Vivano In Casa”, in ASDMi, Mensa arcivescovile, Registri di dispensa e cantina, VIII, f. n.n. (sulla destra), 1608 (© Archivio Storico Diocesano di Milano) (foto: Autore)

1° giugno 1610, relativa alle spese per la dispensa e la cucina, viene accuratamente registrato il costo di ogni elemento culinario utilizzato quel particolare giorno: vitello, manzo, lardo, formaggio, burro, olio, lattuga, sale, riso, polli, uova, pane, ciliegie, fragole, vino ecc. Tutti alimenti che erano dunque presenti sulla mensa (qui nel suo significato letterale) per soddisfare l’appetito di ben 54 persone (di cui 27 servitori). Questo numeroso gruppo è precisamente elencato nella “Notte delle Boche che si ritrovano In Casa”, inserita nel foglio che precede la lista di cucina, in cui compaiono sia i nomi propri sia il riferimento ai

Milano, 1997, pp. 221-222; CRISTIANA COSCARELLA, *I cantieri di Carlo Borromeo amministratore della diocesi milanese. Note dai libri mastri della Mensa arcivescovile*, in “Arte Lombarda”, 140, 1, 2004, pp. 79-88; ISABELLA BALESTRERI, *Le fabbriche del Cardinale. Federico Borromeo, 1595-1631. L’Arcivescovado e l’Ambrosiana*, Benevento, 2005, pp. 45-52. Per i diversi materiali archivistici del “Fondo Mensa arcivescovile” rimando a FABRIZIO PAGANI, *Fondo Mensa arcivescovile. La Mensa arcivescovile si rivela particolarmente rilevante per la ricostruzione storiografica dell’immagine di Chiesa, di pastorale, di zelo sacerdotale*, in www.chiesadimilano.it/archiviostoricodiocesano/news/fondo-mensa-arcivescovile-800.html, 22 gennaio 2018. Per l’intreccio tra il patrimonio privato di Federico e quello derivante dalle sue cariche ecclesiastiche si vedano, in particolare, il documento, non datato, con le varie “Regule” (cfr. la nota 92) e la nota 103.

ruoli delle singole persone, come, ad esempio: il “*Vicario Ecclesiale*”, il “*Vicario Criminale*”, il “*Fiscale*”, il “*Despensiero*”, il “*Prete*”, il “*Prestinaro*”, il “*Carozziere*”, il “*Litighero*”, il “*Sotto litighero*”, lo “*Scoppatore*”⁹⁰. Ci è rimasto anche un altro documento, frammentario e non datato (ma probabilmente più tardo), che riporta l’elenco di una quarantina di persone (anche qui con l’indicazione dei vari ruoli) al servizio del cardinale Federico a Milano: ad esempio, troviamo due “*Della cucina*”, otto “*Camerieri*”, uno “*Scopatore*”, sei “*Palafronieri*” e cinque “*Di stalla*”⁹¹. Si sono pure conservate, senza data, le “*Regule della congregazione temporale della famiglia Archiepiscopale*” suddivise in 17 norme che definivano i diversi aspetti economici e amministrativi necessari per la corretta gestione della “*famiglia*” del cardinale-arcivescovo. La regola n. 7, ad esempio, precisava quanti scudi dei propri “*redditi patrimoniali*” il Borromeo intendeva destinare annualmente alla “*mensa*” per le “*cose necessarie*” per la propria “*persona*”:

Desiderando il signor Cardinale di vivere, vestire, et havere tutte le cose necessarie per la sua persona delli redditi del suo patrimonio, ordina che delli redditi patrimoniali se n’assegnino scudi cinquecento alla mensa ogn’anno, il restante si spenderà in quello che giudicherà necessario et espediente alla giornata con mandati sottoscritti di sua mano, li quali però si dovranno registrare nelli libri mastri, et intrare nelli saldi de conti dell’amministration generale che si dovranno stabilire nella Congregazione

La regola n. 16, invece, così ordinava: “*Che si tenghino in pronto, et ben tenuti i libri mastri anco per render conto dell’amministratione de frutti Ecclesiastici nel concilio provinciale come comanda il concilio*”. L’ultima regola (la n. 17), infine, stabiliva che “*Li deputati della Congregazione doveranno fare matura considerazione sopra il stabilimento d’una certa, et conveniente ratione intorno al vitto di ciascheduna bocca, si anco intorno al modo di dispensarlo, et custodia delle provisioni fatte*”⁹².

Dunque la “*famiglia*” federiciana comprendeva molte persone e nel 1595-1596 ne faceva di certo parte anche Jan Brueghel, forse inserito in un elenco come ‘Pittore’ o come ‘Gentilhuomo’. Questo artista fiammingo, però, fu attivo nel capoluogo lombardo al servizio del Borromeo per non più di circa nove mesi (o forse meno) perché, come si vedrà meglio tra breve, verso maggio-giugno del 1596 egli decise di rimpatriare ad Anversa e da quel momento non ritornò più in Italia. Forse Milano era solo una tappa sulla strada di ritorno per la sua

⁹⁰ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di dispensa e cantina*, IX, ff. n.n., 1° giugno 1610.

⁹¹ BAMi, *G 264 inf, Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 396r; cfr. MARCO NAVONI, *Documentazione manoscritta federiciana in Ambrosiana. Per uno status questionis*, in *Federico Borromeo fonti e storiografia*, atti delle giornate di studio (Milano, 2000), a cura di Massimo Marcocchi e Cesare Pasini, in “*Studia Borromaica*”, 15, 2001, pp. 49-58, pp. 50-51 (con un refuso nella segnatura).

⁹² BAMi, *G 185 inf*, n. 146, *Regule della congregazione temporale della famiglia Archiepiscopale*, ff. 146r-146br (citazioni, rispettivamente, ff. 146r, 146v, 146br, 146br).



Fig. 20. Georg Hoefnagel, *Pianta di Anversa*, in GEORG BRAUN - FRANS HOGENBERG, *Civitates orbis terrarum*, Colonia, 1572, I, pp. n.n. (dopo p. 17), Anversa, Museum Plantin-Moretus (CC0 1.0)

città, anche se non è del tutto chiaro il motivo per cui Jan, che stava avendo un brillante successo in Italia durante i suoi anni di perfezionamento artistico, abbia comunque deciso di ritornare ad Anversa (**fig. 20**) dove la sua prospettiva di lavoro non era, in quel momento, poi così sicura⁹³. Nella città della Schelda il pittore rimase (a parte ovviamente alcuni viaggi di lavoro in altre città del nord come Bruxelles e Praga) sino alla morte avvenuta a causa del colera il 13 gennaio 1625⁹⁴. Durante gli anni trascorsi in Italia il Brueghel ebbe ovviamente modo

⁹³ Ad esempio la HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, p. 17, così scrive: “[...] so it is hard to understand why, in the autumn of 1595 [in realtà verso la metà del 1596], he should have begun the journey back to his native land.”. Per la pianta di Anversa (**fig. 20**) si veda MARIEKE VAN DELFT, Scheda n. 8, in *Brueghel and Contemporaries. Art as Covert Resistance?*, cat. della mostra (Maastricht, 2021), a cura di Lars Hendrikman e Dorien Tamis, Zwolle, 2021, pp. 56-57.

⁹⁴ Per la morte di Jan Brueghel cfr. la nota 784. Per l'attività del pittore ad Anversa si vedano in particolare le seguenti sintesi: HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, pp. 17-23; TÓTH, *Jan Brueghel*, cit., 2019, pp. 11-13. Sul viaggio di Jan a Praga nel 1604 rimando invece a WINNER, *Zeichnungen*, cit., 1961, p. 211; VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 66-67; SVEN VAN DORST, *Bloemenvaas met varkensbrood en edelstenen. Een geschilderd juweel van Jan I Brueghel (1568-1625)*, Antwerpen, 2022, pp. 17-31. In questi studi si accenna a una possibile continuazione del viaggio di Jan da Praga a Venezia. È un'ipotesi che è stata fatta sulla base di

di imparare un po' di italiano. Ma, nonostante la sua conoscenza di tale lingua fosse assai approssimativa e lacunosa, come si dirà meglio più avanti, essa fu tuttavia sufficiente per permettergli di scrivere lui stesso delle lettere in italiano o, talvolta, di farsele scrivere, comprendendone però il significato, da destinare ai suoi committenti milanesi.

Come si è sopra accennato, il 30 maggio 1596 il cardinale scrisse a Milano una lettera al vescovo di Anversa (del quale però non viene specificato il nome) per raccomandargli il pittore Jan Brueghel che tornava in patria⁹⁵. Il Crivelli ha ipotizzato che l'interlocutore del Borromeo sia stato il vescovo Laevinus Torrentius (Liévin van der Beken) che era appunto il vescovo di quella città, oltre a essere anche un dotto scrittore di testi latini. Non a caso questo prelado era stato, in anni precedenti, anche in contatto epistolare con lo stesso Federico il quale era particolarmente interessato, tramite tale personaggio, a ottenere per l'Ambrosiana vari libri presenti in Anversa⁹⁶. Il Torrentius però era morto a Bruxelles l'anno precedente, cioè il 26 aprile del 1595, all'età di settant'anni, come si vede scritto anche in un'incisione con il suo ritratto, quindi prima che il cardinale spedisse la sua lettera⁹⁷. Si può quindi supporre, come ha fatto lo stesso Crivelli, che, per diverse ragioni, Federico non fosse venuto a conoscenza della sua morte. Sappiamo che il successore del Torrentius alla carica vescovile di Anversa fu Guillaume de Berghes, il quale però, come ancora ha sottolineato lo stesso Crivelli, ascese alla cattedra episcopale successivamente rispetto alla data della missiva di Federico. Esattamente Guillaume fu 'nominato' vescovo il 14 aprile 1597 e 'ordinato' il 29 marzo dell'anno seguente, nel 1598⁹⁸. Quindi Federico scrisse la sua lettera per

un dipinto di collezione privata in cui compaiono dei riferimenti a edifici di Venezia e in cui ci sarebbe la data 1604. Per questo quadro si veda VAN PUYVELDE, *Unknown Works by Jan Brueghel*, cit., 1934, pp. 16-17, tav. IB, il quale, però, non ha parlato della presenza sul dipinto della firma o della data, ma ha sottolineato che Jan, per eseguire tale opera, potrebbe aver preso spunto da qualche stampa. Si vedano inoltre i seguenti e più recenti studi: STEFAN BARTILLA, *Jan Brueghel the Elder's Journey to Prague in 1604: Works from an Artistic Turning Point*, in "Simiolus", 44, 3-4, 2022, pp. 177-200 (il quale scrive, p. 179, nota 11, che l'ipotesi di un viaggio da Praga a Venezia "has yet to be confirmed"); HIRAKAWA, *Jan Brueghel*, cit., 2023, pp. 155-161. Per la problematica presenza di Jan a Venezia durante i suoi anni giovanili, si veda invece la nota 13.

⁹⁵ Cfr. la nota 82.

⁹⁶ Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 5. Per il legame Torrentius-Borromeo si vedano JOHANNES ALBERTUS FRANCISCUS ORBAAN, *Kardinal Federico Borromeo en eenige Belgen*, in "De Gulden Passer - Le compas d'or", 7, 1, 1929, pp. 33-34; ROBERTA FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Milano-Roma, 2007, pp. 208-209. Tra gli scritti del vescovo si veda, ad esempio, LAEVINUS TORRENTIUS, *Poemata sacra*, Anversa, 1594, dove, alle pp. 382-384, si trova anche una rima in latino dedicata a san Carlo.

⁹⁷ Cfr. PIUS BONIFACIUS GAMS, *Series episcoporum ecclesiae catholicae*, Ratisbona, 1873, p. 247; www.catholic-hierarchy.org/bishop/bvdbeck.html, e, per il ritratto, www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-29.

⁹⁸ Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 5-6; e, per le varie date, GAMS, *Series episcoporum*, cit., 1873, p. 247; www.catholic-hierarchy.org/bishop/bberghg.html. A tal proposito il

favorire Jan Brueghel nel 1596, cioè circa un anno dopo la morte del Torrentius avvenuta nel 1595, e circa un anno prima della ‘nomina’ del Guillaume a vescovo di Anversa decisa nel 1597: pertanto l’identità dell’interlocutore epistolare del Borromeo che lesse effettivamente la sua missiva rimane assai incerta.

Dunque Jan era tornato ad Anversa dopo il 30 maggio 1596 (data della lettera scritta da Federico). Tuttavia sappiamo con più precisione da un documento parrocchiale che il pittore, cioè “*Hans Breughel*”, si trovava ad Anversa il 9 agosto del 1596 nella chiesa di Sant’Andrea in qualità di padrino di battesimo di suo nipote “*Laurentius*”, che era il figlio del fratello maggiore Pieter Brueghel il Giovane⁹⁹. In quella città Jan era ancora presente verso la metà di settembre del 1596 perché il 10 ottobre di quell’anno egli scrisse al Borromeo una lettera nella quale così precisò:

quatre settimana son che io me trove in anverso: Con molto pietceir della mia amisi [...] Io son stato per tutti [da per tutto] in hollandia e fiandro. per veder la pittura di nostra [dei nostri pittori]: ma veramento non trove cosa nisuno appreso quello ditalia: e de quel dodesco [...] ¹⁰⁰.

Il pittore era dunque giunto ad Anversa circa un mese prima del 10 ottobre, quindi verso il 10 settembre 1596. Ma tale data è un po’ in contraddizione con quella relativa alla sua presenza come padrino il 9 agosto 1596, come si è appena visto. A meno di ipotizzare che il pittore abbia scritto la lettera in precedenza, ma che poi l’abbia completata e datata in seguito; oppure supporre che Jan sia ritornato provvisoriamente ad Anversa nei primi giorni di agosto solo per il battesimo e che poi sia ritornato in maniera definitiva in quella città in settembre. Comunque da tale missiva emerge che Jan, prima di giungere nella sua città, si era fermato anche in altri paesi del Nord per cercare, come si è già accennato, alcuni dipinti per il Borromeo¹⁰¹.

Ad Anversa Jan Brueghel venne accettato nella Gilda di San Luca nel 1597 tra i “*meesterssone*”, ovvero tra i figli dei maestri, mentre nel 1601-1602 divenne decano della stessa Gilda¹⁰². Il primo pagamento, di cui abbiamo traccia,

GABRIELI, *Federico Borromeo a Roma*, cit., 1933-1934, p. 214, non tenendo conto delle date, ha dato per scontato che il vescovo che ricevette la lettera inviagli dal Borromeo fosse davvero “*Guglielmo Berghes*”.

⁹⁹ Cfr. PEETERS, *Family Matters*, cit., 2008, p. 51 e nota 31 (purtroppo non mi è stato possibile consultare l’originale di tale documento); HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, p. 17.

¹⁰⁰ BAMi, *G 173a inf*, n. 108, f. 106r, Anversa, 10 ottobre 1596, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. DE CLIPPEL - VAN DER LINDEN, *The Genesis of the Netherlandish Flower Piece*, cit., 2015-2016, p. 84; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. I, pp. 61-62.

¹⁰¹ Cfr. la nota 20.

¹⁰² Cfr. *Album der St.-Lukasgilde uitgegeven op last harer letterkundige afdeeling de Violieren*,

versato dal Borromeo a Jan dopo il suo ritorno ad Anversa è riferibile proprio al periodo successivo alla sua accettazione nella Gilda anversese. Infatti in un documento contabile del 27 giugno 1598 inserito nei *Libri Mastri* troviamo la registrazione di 180 lire per un “quadro” eseguito dal pittore fiammingo:

*adi 27 detto [giugno 1598] Lire 180 soldi — in credito in Anversa per pagare al signor Giovanni Breughel Pictore per unquadro consegnato per Monsignor Illustrissimo ricevuta — a 340 — Lire 180 —*¹⁰³

Purtroppo, come si vedrà più avanti anche per diversi altri versamenti, in questi conti inseriti nei *Libri Mastri* non viene mai precisato a quale opera si riferisca il pagamento contabilizzato a favore di Jan Brueghel. E, in questo specifico caso, neppure viene riportato il nome del citato “Monsignor Illustrissimo” (anche se si può ipotizzare che si trattasse di Alessandro Mazenta).

Nel 1599 Jan divenne un membro della Confraternita dei Santi Pietro e Paolo (nata nel 1572, ma ufficialmente riconosciuta nel 1592), poi nota anche come ‘Confraternita dei Romanisti’. Si trattava di un gruppo di persone che avevano fatto il viaggio a Roma e che avevano visitato le tombe dei santi Pietro e Paolo. Tra i loro compiti c’era, ad esempio, quello di riunirsi annualmente nella cattedrale di Anversa, presso l’altare della cappella del Santissimo Sacramento, per celebrare una messa in onore dei santi Pietro e Paolo¹⁰⁴. Il pittore fece anche parte dei “*Violieren*” (un nome che deriva dai fiori del genere *Matthiola incana*, in italiano *Violacciocca*), ovvero della Camera di Retorica cattolica, che era il ramo letterario della Gilda di San Luca. Il loro motto era “*Wt ionsten versaemt*” (cioè ‘Uniti in amicizia’) e i vari membri erano scelti tra i “*liefhebbers*”, ovvero

Antwerpen, 1855, p. 60; PHILIPPE FÉLIX ROMBOUTS - THÉODORE VAN LERIUS, *De Liggeren en andere historische archieven der Antweepsche Sint Lucasgilde, onder zinspreuk “Wt jonsten versaemt”*, Antwerpen, 1872, I, pp. 397, 416, 418; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 106 (con ampia bibliografia precedente); HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, p. 18; ΤÓΤΗ, *Jan Brueghel in His Age*, cit., 2019, p. 11.

¹⁰³ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 231a, 27 giugno 1598. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 1. In ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 340b, 27 giugno 1597, troviamo anche scritto, in riferimento allo stesso versamento al pittore, “27 detto [giugno 1598] Lire 180 — in debito a spese del Signor Cardinale — 231 Lire 180. —” (cfr. *Appendice documentaria*, doc. 2): in questo caso (come anche in alcuni altri che verranno riportati nell’*Appendice documentaria*) è evidente che sulla pagina del ‘dare’ compare in uscita una somma che Federico aveva ordinato venisse versata dalla *Mensa arcivescovile* a Jan Brueghel, mentre sulla pagina dell’‘avere’ è registrata la medesima somma che il cardinale Borromeo avrebbe dovuto, a sua volta, accreditare alla *Mensa* in quanto tale spesa era una sua privata iniziativa.

¹⁰⁴ Sui ‘Romanisti’ di veda, in particolare, M. EMILE DILIS, *La Confrérie des Romanistes*, in “*Annales de l’Académie Royale d’Archéologie de Belgique*”, 70, 10, 1922, pp. 416-488 e, in riferimento all’iscrizione di Jan Brueghel a tale Confraternita, p. 456, n. 57. Cfr. inoltre BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 106 (con bibliografia precedente); HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, p. 18; ΤÓΤΗ, *Jan Brueghel in His Age*, cit., 2019, p. 11.

tra coloro che erano degli appassionati ‘amanti dell’arte’¹⁰⁵. Il 23 gennaio 1599, cioè dopo qualche anno dal suo rientro ad Anversa, Jan sposò Isabella de Jode (? - 1603), figlia dell’incisore e stampatore Gerard de Jode, dalla quale ebbe negli anni successivi il figlio Jan il Giovane (battezzato il 13 settembre 1601 e morto nel 1678), di cui si parlerà ampiamente negli ultimi due capitoli, e la figlia Paschasia (1603 ca - ?), che diverrà una pittrice di *staffage* (cioè di figure o di animali accessori da inserire in una scena) (fig. 2)¹⁰⁶. Il 4 ottobre 1601 il nome di Jan Brueghel venne registrato tra i cittadini borghesi di Anversa¹⁰⁷.

Il 20 dicembre 1604, dopo il suo viaggio a Praga e dopo aver abitato, quasi certamente, in varie dimore in affitto, il pittore acquistò in Anversa, in Lange Nieuwstraat 107, un’ampia casa con giardino chiamata “*De Meerminne*” (‘*La Sirena*’). In questa sua dimora Jan Brueghel molto probabilmente lavorò in uno

105 Per i “*De Violieren*” rimando ai seguenti studi: THÉODORE VAN LERIUS, *Supplément au catalogue du Musée d’Anvers*, Antwerpen, 1863, p. 30; VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis*, cit., 1883, I, *passim*; FERNAND DONNET, *Het Jonstich versaem der Violieren. Geschiedenis der rederijkamer de Olijftak sedert 1480*, Antwerpen, 1907, pp. 81-84; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 106; SISK A BEELE, Scheda n. 95, 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. 308-309; ANNE-LAURE VAN BRUAENE, *De Violieren*, in “Repertorium van rederijkerskamers in de Zuidelijke Nederlanden en Luik 1400-1650”, 2004, in www.dbnl.org/tekst/brua002repe01_01/brua002repe01_01_0045.php (anche per il motto e con ampia bibliografia); LEOPOLDINE PROSPERETTI, *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)*, Farham, 2009, pp. 46-47; TÓTH, *Jan Brueghel in His Age*, cit., 2019, p. 11; ADAM SAMMUT, *With a Little Help from His Friends: Rubens and the Acquisition of Caravaggio’s Rosary Madonna for the Dominican Church in Antwerp*, in “Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 70, 1, 2020, pp. 135 sgg.; SAM SEGAL - KLARA ALEN, *Dutch and Flemish Flower Pieces: Painting, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, Leiden-Boston, 2020, I, p. 66 (per il riferimento alla *Matthiola incana* legata ai “*Violieren*”); ADAM SAMMUT, *Rubens and the Dominican Church in Antwerp. Art and Political Economy in an Age of Religious Conflict*, Leiden-Boston, 2023, pp. 263 sgg. e, per i “*liefhebbers*”, pp. 236 sgg. Sui “*liefhebbers*” si veda anche la nota 228.

106 Cfr., ad esempio, *Album der St.-Lukasgilde*, cit., 1855, pp. 60-63, con riferimenti anche ai due figli di Jan Brueghel (a p. 60 si colloca erroneamente la data di matrimonio nel 1600); VAN LERIUS, *Supplément*, cit., 1863, pp. 13, 22; JOSEPH EDUARD WESSELY, *Die Künstlerfamilie Bruegel. Adriaen Brouwer*, in ROBERT DOHME, *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken*, Leipzig, 1876, I, XVII-XVIII, p. 18 (con la data sbagliata del matrimonio collocata nel 1595); VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis*, cit., 1883, I, p. 445; ALFRED MICHIELS, *Les deux Brueghel de Velours et leurs élèves*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 24, 1868, p. 108; ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, p. 13; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I, p. 63; PEETERS, *Family Matters*, cit., 2008, p. 47. In qualche pubblicazione, soprattutto ottocentesca, Isabella viene invece chiamata Elisabeth, mentre in alcuni studi viene nominata in entrambi i modi. Si veda anche la nota 341. Per la professione di Paschasia Brueghel (che nel 1624 sposò il pittore Hieronymus van Kessel) si veda URSULA HÄRTING, *Der buchhalterische Jan Breughel der Jüngere (1601-1678) und sein Journal (ca. 1625-51)*, in *Der Künstler als Buchhalter. Serielle Aufzeichnungen zu Leben und Werk*, a cura di Andreas Tacke, Holger Th. Gräf e Michael Wenzel, Petersberg, 2024, p. 57.

107 Cfr. VAN LERIUS, *Supplément*, cit., 1863, p. 22; TÓTH, *Jan Brueghel in His Age*, cit., 2019, p. 11.



Fig. 21. Casa “De Meerminne” (‘La Sirena’) appartenuta a Jan Brueghel dei Velluti in Anversa (ricostruita con modifiche nel 1981) (foto: Autore)



Fig. 22. Casa “Den Bock” (‘Il Caprone’) appartenuta a Jan Brueghel dei Velluti in Anversa (restaurata nel 1923) (foto: Autore)

studio posto nell’attico illuminato da abbaini (la casa originale è andata quasi completamente distrutta durante la Seconda guerra mondiale, ma nel 1981 è stata ricostruita con modifiche) (figg. 21, 23)¹⁰⁸. L’acquisto di questa abitazione dimostra che la produzione pittorica di quegli anni aveva consentito all’artista di raggiungere un rilevante *status* sociale. Una quindicina di anni dopo, il 9 marzo 1619, Jan, ancora coronato dal successo, lasciò “De Meerminne” e acquistò, sempre nella stessa città, in via Arenbergstraat 17, una doppia casa con giardino chiamata “Den Bock” (‘Il Caprone’) (figg. 22, 23)¹⁰⁹. Anche in questo caso l’edificio prevedeva uno studio posto probabilmente nell’attico fornito di

¹⁰⁸ Cfr. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis*, cit., 1883, I, p. 446; DENUcé, *Letters and Documents*, cit., 1934, pp. 21-22, n. III (documento del 20 dicembre 1604); <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/5376>. Cfr. anche la nota 110.

¹⁰⁹ Cfr. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis*, cit., 1883, I, p. 451; <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/4807>. Cfr. anche la nota 110.

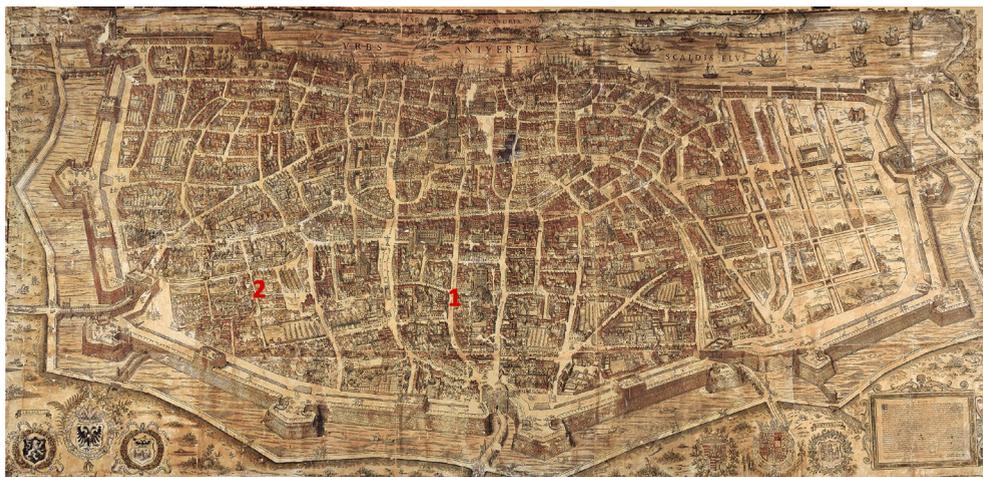


Fig. 23. Virgilius Bononiensis (autore) e Gillis Coppens van Diest (stampatore), *Pianta di Anversa*, 1565, Anversa, Museum Plantin-Moretus (CC0 1.0):

1) Casa “De Meerminne” (‘La Sirena’) (cfr. la fig. 21); 2) Casa “Den Bock” (‘Il Caprone’) (cfr. la fig. 22)

abbaini. Questa dimora, rimaneggiata nei secoli seguenti e restaurata nel 1923, era posta di fronte alla magnifica casa del pittore Frans Floris, la quale presentava una facciata decorata con dipinti raffiguranti anche le figure allegoriche della ‘Pittura’ e della ‘Scultura’ poste tra le arti liberali. E non è certo da escludere che Jan abbia scelto di acquistare la “Den Bock” proprio per la sua vicinanza alla prestigiosa abitazione del Floris¹¹⁰. Queste notizie delle case di Jan in Anversa ci servono in particolare anche per avere un’idea dei luoghi di lavoro di Jan Brueghel in tale città (fig. 23). In questo modo quando si parlerà ampiamente delle numerose lettere che il pittore inviò da Anversa a Milano indirizzandole al cardinale Federico Borromeo e all’amico e committente Ercole Bianchi avremo la possibilità di immaginarci visivamente anche i luoghi nei quali il pittore fiammingo dipinse i suoi quadri e scrisse le sue missive.

¹¹⁰ Per le case chiamate “De Meerminne” e “Den Bock”, comperate da Jan, si vedano BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 139-140; WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, pp. 10-11, ill. 11, e p. 17; e, in particolare, PETRA MACLOT, *In Search of the Bruegel Family’s Homes and Studios in Antwerp*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 399-401. Invece per la casa del Floris rimando a CATHERINE KING, *Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 52, 2, 1989, pp. 239-256; e a PETRA MACLOT, *Artists’ Houses and Workshops in 16th Century Antwerp: the Cases of Frans & Cornelis Floris*, in *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit - Artists’ Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, atti del convegno (Nürnberg, 2015), a cura di Andreas Tacke, Thomas Schauerte e Danica Brenner, Petersberg, 2018, pp. 115-124.

Il cardinale Borromeo affascinato dal microcosmo della pittura di Jan Brueghel

Il Borromeo, durante la sua vita, ebbe modo di commissionare a Jan Brueghel diversi quadri. Il cardinale ammirava moltissimo questo pittore perché era veramente affascinato dai suoi meticolosi dipinti miniaturizzati ed enciclopedici raffiguranti elementi naturali, artificiali e minute figure umane¹¹¹. Si può avere un'idea dell'apprezzamento del cardinale per le doti artistiche di Jan, capace di ridurre in un quadretto figure di ridottissime dimensioni, intrise di “*valori spirituali*”, anche leggendo un notissimo passo che lo stesso prelado inserì nel suo *Musaeum* del 1625:

*Ioannis Brugueli manu sunt tenuissimae molis opera complexa quidquid ferè in arte magnificum, praeclarumque est, ut magnitudinem uno tempore, et subtilitatem admirari possis. [...] Fuit in suo genere mirificus, potuitque corpusculis illis inserere tam generosos, vividosque spiritus, ut incertum relinquere videatur in spectantium animis, altane, an humili dimensione incluserit tenuium earum figurarum modum*¹¹².

Jan Brueghel era ben consapevole delle proprie “*virtu*” artistiche messe al servizio del Borromeo, e in una lettera del 12 marzo 1610 a lui indirizzata così ne scrive con una convenzionale falsa modestia: “*qul poco virtu cho Domino dio me a donnato serra semper. per servira Vostra Signoria Illustrissima*”¹¹³.

Federico vide nel brulicante mondo figurativo, concentrato e miniaturizzato di Jan la possibilità, con un solo sguardo, di apprezzare e lodare l'intero universo

¹¹¹ Sullo stile minuzioso del pittore si veda in particolare HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016; sulle caratteristiche del suo stile paesaggistico rimando invece a PROSPERETTI, *Landscape and Philosophy*, cit., 2009 (entrambi i testi con ampia bibliografia).

¹¹² BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 16, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 24 (in questa trascrizione dopo “*manu*” viene inserita erroneamente la parola “*Brugueli*”, che qui ho tolto, e si trascrive “*admirare*” invece che “*admirari*”) e tr. it. pp. 25, 27: “*Di mano di Giovanni Bruegel si hanno alcune opere di ridottissime dimensioni, che racchiudono in sé tutto quanto si può dare di sovraeccellente; il livello è tale che nel contempo vi si possono ammirare la grandiosità e la sottigliezza [...] Fu, nel suo genere, ammirevole: in quei minuscoli corpi seppe inserire valori spirituali tanto nobili e intensi che sembra lasciare nell'animo degli osservatori il dubbio // se la dimensione di quelle figurine sia profonda o umile*”. Sul *Musaeum* si veda anche CARLA BORRINI, *Il “Musaeum” di Federico Borromeo: problemi di museografia e di conservazione nella seconda metà del sec. XVI*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, 1976-1977.

¹¹³ BAMi, *G 203 inf*, f. 20r, Anversa, 12 marzo 1610, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. LUCY CHARLOTTE CUTLER, *Virtue and Diligence. Jan Brueghel I and Federico Borromeo*, in *Virtus virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500-1700*, a cura di Jan de Jong et al., in “*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*”, 54, 2003, p. 203; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXIII, p. 130.

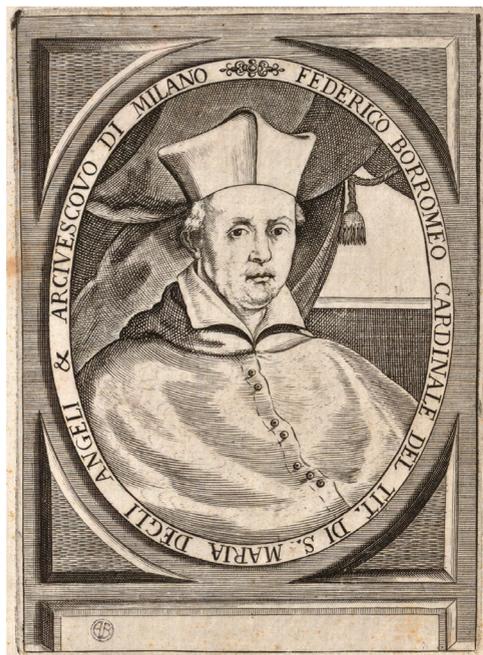


Fig. 24. Anonimo, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo*, in FRANCESCO RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo* [...], Milano, 1656, p. n.n., Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

come immagine della creazione di Dio. Per il cardinale ogni dipinto di Jan era, di fatto, come un'enciclopedia visiva nella quale poter entrare virtualmente. È stato pure osservato che ogni suo quadro appare come una "stupenda, lucida rappresentazione di un microcosmo in cui ogni oggetto trova la propria giustificata essenza qual proiezione dal catalogo cosmico ideale."¹¹⁴ Il mondo ricreato dal pittore fiammingo è, più che in altri artisti, uno e molteplice nello stesso tempo. Come ha anche scritto Mario Praz "più che a quadri le composizioni del Brueghel ci sembrano affini a mosaici o ad arazzi"¹¹⁵. Per questo, agli occhi di Federico, la straordinaria e molteplice varietà dei diversi aspetti della realtà, naturale e artificiale, riprodotta da Jan Brueghel nei suoi dipinti, dava la possibilità all'osservatore di attivare virtualmente tutti i cinque sensi in modo da percepire sia un diletto estetico che un piacere

intellettuale. E tale appagamento è anche derivato dal principio dell'enumerazione e della moltiplicazione inventariale poiché la maggior parte della superficie dipinta da Jan raffigura proprio una sorta di 'catalogo' di elementi naturali o artificiali. Il pittore, infatti, esibisce un'articolata elencazione visiva che all'osservatore dà proprio l'impressione di essere in presenza di quella che Umberto Eco ha chiamato la "Vertigine della lista"¹¹⁶.

Si noti come il Borromeo (fig. 24), nel passo del *Musaeum* sopra citato, abbia scritto che il pittore fiammingo "Fuit in suo genere mirificus". In effetti il cardinale era ben consapevole che un artista può 'eccellere' solo in uno specifico campo

¹¹⁴ GIULIO MELZI D'ERIL, *Federico Borromeo e Cesare Monti collezionisti milanesi*, in "Storia dell'arte", 15-16, 1972, p. 297.

¹¹⁵ MARIO PRAZ, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano, (1946) 1975, p. 396.

¹¹⁶ UMBERTO ECO, *Vertigine della lista*, Milano, 2009, in particolare pp. 52-53, 76, 154, 246-247 per il riferimento a Jan Brueghel dei Velluti.

o “*genere*” pittorico. Federico, nello stesso suo *Musaeum*, riporta e discute criticamente alcune opinioni sul tema della specializzazione di un pittore che erano state espresse da Federico Zuccari, un altro artista (e teorico) che il cardinale tanto ammirava e a cui aveva anche commissionato varie opere¹¹⁷. Il Borromeo, infatti, riferisce che secondo lo Zuccari costituiva un eccezionale pregio la capacità di un pittore di dipingere qualsiasi soggetto. Lo Zuccari, precisa il cardinale, riteneva che alcuni artisti, abituati solo a raffigurare i corpi umani, quando devono necessariamente inserire nei propri quadri altri elementi naturalistici cercano, quando possono, l’aiuto di un altro pittore più esperto per evitare che i propri lavori vengano rovinati dalla goffaggine dei propri stessi inserti mal fatti:

*ZUCCARI PICTORIS DICTUM. Federicum Zuccarum, qui nostris temporibus, graphidis tantummodo gloriam est assecutus, aiebat, egregiam laudem esse pictoris, si ad omnia, quae pingi possunt, facienda promptus foret. Nam quosdam aiebat, reperiri adeo ieiunos, ut pingendis tantummodo hominibus assueti, si spatia montis, terraeque aliquae repraesentandae sint, vel ad alienam opem confugiant, vel tam absurdè defungantur, ut partem eam corrumpant, si quam tota Tabula laudem meruisset*¹¹⁸.

Lo stesso Zuccari aveva espresso queste opinioni anche nella sua *Idea* del 1607 nella quale aveva sottolineato come l’artista dovesse essere in grado di raffigurare al meglio qualsiasi soggetto pittorico: “*E si come la natura è copiosa, & varia; & varie sono l’Arti; così il buon Pittore deue esser vario, e copioso, e procurar sempre d’imitar il meglio.*”. Lo Zuccari, inoltre, aveva scritto in tale testo che per questo motivo al giovane pittore andavano dati i seguenti giusti consigli:

*Sarà dunque bene, che i giouani per auuezzarsi à questo, cominciano per tempo à disegnare varie, e diuerse cose, figure, paesi, animali, bizzarrie, partimenti, grottesche, prospettieue, & altre cose artificiali, e naturali, e procurar di sempre conoscere il bello, & il buono [...]*¹¹⁹.

Si tratta con tutta evidenza di un discorso che mina alla base la pratica della specializzazione nell’arte di cui proprio Jan Brueghel era, in quegli anni, uno dei

¹¹⁷ Cfr., ad esempio, GIACOMO BERRA, *Cardinal Federico Borromeo and the Choice of Painters to Fresco the Collegio Borromeo at Pavia*, in “The Burlington Magazine”, 155, 1325, 2013, pp. 534-540.

¹¹⁸ BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, pp. 6-7, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 10 e tr. it. p. 11: “*OPINIONE DEL PITTORE ZUCCARO. Federico Zuccaro, che ai nostri giorni ha acquisito fama specificamente nel campo del disegno, sosteneva che per un pittore costituisce pregio eccezionale la capacità costante di mettere su tela qualsiasi soggetto. Affermava in particolare che se ne trovano di così limitati che, abituati come sono a dipingere soltanto esseri umani, se è necessario rappresentare paesaggi montani e distese di terra, o finiscono col cercar aiuto da qualcun altro o se la sbrigano con tanta goffaggine da rovinare almeno in parte il loro quadro, anche ammesso che nel complesso esso potesse meritare una lode.*”.

¹¹⁹ FEDERICO ZUCCARI, *L’idea de’ pittori, scultori, et architetti*, Torino, 1607, rispettivamente pp. 19 e 20.

maggiori rappresentanti (infatti, come si vedrà meglio più avanti, Jan collaborò con diversi altri artisti che erano invece, più di lui, specializzati nel dipingere soprattutto le figure umane di dimensioni relativamente grandi o gli interni architettonici). Ma quale fu la posizione del Borromeo rispetto a tale critica? Il cardinale inizialmente ammette, riprendendo il ragionamento dello Zuccari inserito nel suo *Musaeum*, che un artista deve raggiungere un livello di bravura almeno ‘mediocre’ nel riprodurre i vari aspetti della realtà, in modo da evitare che un proprio quadro presenti disaccordi qualitativi tra le varie parti:

*Rectè sanè Zuccarus, in qualibet unius artis parte mediocrem saltem oportere esse artificem; ipsasque partes volebat convenire cum toto, ne alibi decus, et elegantia, alibi deformitas, et turpitudine spectaretur [...]*¹²⁰.

Ma in realtà, Federico, proseguendo il discorso, sottolinea maggiormente e in modo assai più esplicito che, di fatto, a nessun pittore era concesso di raggiungere l'eccellenza in tutti i campi, come lo stesso Plinio (ovviamente è un riferimento al suo *Naturalis Historia*) aveva scritto parlando dei pittori greci, i quali si riconoscevano a vicenda le loro specifiche abilità:

*sed partium omnium excellentiam intra angustos etiam cuiuslibet artis fines sanae mentis homo nullus speraverit, cum assequi non detur. Ac subit hoc loco veterum Pictorum modestia, qui, sicuti apud Plinium est, de partibus ijs sibi invicem cedebant, in quibus quisque excelleret, neque minui eo famam sibi existimabant*¹²¹.

¹²⁰ BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 7, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 10 e tr. it. p. 11: “Giustamente dunque lo Zuccaro sosteneva la necessità che in ogni settore di una specifica arte l’artista debba essere almeno a un livello di mediocrità e che le singole parti si accordino con l’insieme; in tal modo non ci si dovrebbe trovare a osservare un elegante decoro in una porzione dell’opera, una fastidiosa deformità in un’altra”.

¹²¹ BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 7, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 10 e tr. it. p. 11: “tuttavia nessuno potrebbe sperare di raggiungere l’eccellenza sotto tutti gli aspetti, sia pure entro gli angusti confini di qualsivoglia arte, poiché a nessuno è concesso di ottenere tale risultato. A questo proposito ci torna in mente la modestia degli antichi pittori, che, come si legge in Plinio, erano pronti a riconoscere vicendevolmente la superiorità dell’altro per gli aspetti in cui primeggiava e nessuno di essi riteneva ridotta la propria fama con tale atteggiamento”. Il brano del Borromeo che riporta il pensiero dello Zuccari è stato citato anche da McCABE, *Many Hand*, cit., 2021, p. 106. A tal proposito PAMELA M. JONES, in BORROMEO, *Sacred Painting – Museum*, cit., 2010, p. 261, nota 8, ha scritto che le affermazioni dello Zuccari dovrebbero derivare da una reale discussione con il Borromeo perché tali osservazioni non sono una parafrasi di qualche scritto del pittore, sebbene qualcosa di simile si trovi in alcune frasi dell’*Idea* dello stesso Zuccari (per questo testo si veda la nota 119). Per la *Naturalis Historia* di Plinio rinvio invece alla nota 177. Ho affrontato questo problema della specializzazione di un pittore in un mio saggio dedicato a una famosa frase del Caravaggio: cfr. GIACOMO BERRA, *E il Caravaggio disse che “tanta manifattura gl’era à fare un quadro buono di fiori, come di figure”*, in *Scritti in onore di Claudio Strinati. L’Arte di vivere l’Arte*, a cura di Pietro di Loreto, Foligno, 2018, pp. 113-129 (in questo lavoro, però, non ho avuto modo di citare tale brano del *Musaeum* del Borromeo che avvalorava pienamente la tesi che li ho esposto).

Ovviamente da queste parole si capisce proprio che Federico riteneva che il livello di Jan Brueghel nel dipingere gli aspetti naturali fosse talmente eccelso che non ci si poteva aspettare da lui anche un eccellente livello nella riproduzione della figura umana (soprattutto quella di una certa grandezza).

L'ammirazione che il cardinale Federico provava per la minuziosa sottigliezza della pittura di Jan Brueghel era stata, come è ovvio, condivisa appieno anche da altri suoi contemporanei appassionati di tale pittore fiammingo. Ad esempio, George Gage (diplomato e agente artistico inglese), in una lettera del 1° novembre 1617 indirizzata a Dudley Carleton (ambasciatore inglese a L'Aia), nel paragonare le caratteristiche delle opere del pittore Jacob de Gheyn II con quelle di Jan Brueghel, scrisse che lo stile di Jan era maggiormente da elogiare anche per la sua nitidezza unita a una certa "morbidezza" (termine scritto in italiano): "*wee preferre by much Brugel, because his thinges have neatnesse and force, and a morbidezza, which the other hath not, but is cutting and sharpe (to use painters phrases) and his things are to much ordered.*"¹²². Inoltre, il marchese Vincenzo Giustiniani (che, come il fratello cardinale Benedetto, sopra citato, amava l'arte fiamminga) nel suo *Discorso sopra li varij modi della pittura*, steso tra il 1612 e il 1621, inserì proprio Jan Brueghel tra i pittori fiamminghi dediti a "fare paesi con magior diligenza, osservando ogni minutia di qual si voglia cosa" e quindi "patienti in fare le cose del naturale con minuta distintione."¹²³. Ritroviamo gli elogi per lo stile minuziosissimo della pittura di Jan anche nelle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, concepite più o meno in quegli anni, il quale, nel sottolineare anche la capacità di tale pittore fiammingo di dipingere le figure con le dimensioni di "una formica", scrisse che il "Broglò", cioè Jan Brueghel:

*Fece in picciolo molto bene et in particolare ad un gentilhuomo di diletto fece un paesaggio che rappresentava l'incendio del monte di Ethna con città, villaggi et numero di huomini di diverse nationi che le figure le maggiori eron quant'una formica, nondimeno rapresentavano et esprimevano quello che desiderava; et quel ch'è più, in esse vi riservava quei reflexi dei lumi ch'a mio gusto era cosa molt'artificiosa et degna di esser vista*¹²⁴.

¹²² Cfr. *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres. Tome deuxième 1609-25 juillet 1622*, a cura di Max Rooses e Charles Ruelens, Antwerpen, 1898, II, n. CLX, p. 120; ALAN CHONG - WOUTER KLOCK - BETSY WIESEMAN, *Catalogue*, in *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, cat. della mostra (Amsterdam, 1999; Cleveland, 1999-2000), a cura di Alan Chong e Wouter Klock, Zvolle, 1999, p. 112.

¹²³ VINCENZO GIUSTINIANI, *Discorso sopra li varij modi della pittura* [tra il 1612 e il 1621 ca], in VINCENZO GIUSTINIANI, *Scritti editi e inediti*, a cura di Silvia Danesi Squarzina e Luisa Capoduro, Città del Vaticano, 2021, p. 150.

¹²⁴ GIULIO MANCINI, *Alcune Considerazioni appartenenti alla Pittura come di diletto di un Gentilhuomo nobile e come introduzione a quello si deve dire* [1617-1621, con postille sino al 1628], in GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, Roma, 1956, I, p. 260. Cfr. CAPPELLETTI, *Il fascino del Nord*, cit., 2001, p. 174.

Il *topos* dell'ammirazione per chi riesce a dipingere in maniera miniaturizzata si trova anche in un testo del 1621 compilato dall'umanista tedesco Thomas Sagittarius. Si tratta di un poema neolatino nel quale l'autore descrisse un viaggio fatto attraverso alcuni paesi del Nord Europa dal giovane tedesco Johann Ernst, duca di Sassonia, nel 1613. Nelle pagine dedicate alla visita ad Anversa, il Sagittarius ebbe modo di evidenziare alcune caratteristiche sia della pittura del famoso Pieter Paul Rubens, che riproduceva i corpi dalle grandi forme, sia di quella dell'altrettanto noto Jan Brueghel, che invece raffigurava i vari elementi in maniera minuziosissima. In particolare, lo scrittore specificò che Jan dipingeva con linee talmente ultrasottili e tracciate con tale minutezza che neppure un ragno avrebbe potuto far di meglio, precisando pure che esse sembravano quasi impercettibili agli occhi spalancati dell'osservatore:

*Nec desunt alii, queis se componat Apelles,
Paulus Rybentus varia et Brugelius arte
pingendi clari, liquidumque per aethera noti,
Ille [Rubens] gravi magnas efformat corpore formas,
Natuareque imitatur opus, dignosque favores,
jurares animas hominem inspirare cerebro,
omnia sic diae promittunt munera vitae,
et tacite motum insinuant, laudantque Magistrum,
Hic [Brueghel] parvas tabulis inscribit ubique figuras,
plura quibus torno facile super addita regna,
et regionis opes faciesque patentior orbis, //
dices hos nunquam fecisset aranea ductus,
tam bene subtili currunt subtilia tractu
fila, tuis et vix oculis bipatentibus exstant.
Haec Princeps documenta videns praenobilis artis
expleri mentem nequit, et per singula volvit
infixos oculos, miratus provida dextrae
numina, et ingenii decus immortale ruentis
Naturae ductu ad compendia docta Minervae.
[...]¹²⁵.*

125 THOMAS SAGITTARIUS, *Ulysses Saxonicus seu Iter, Quod Illustrissimus et Celsissimus Princeps ac Dominus Dn. Iohannes-Ernestus dux Saxoniae [...] Per Germaniam, Galliam, Angliam, et Belgium, Anno 1613. magno cum fructu instituit et felicissime absolvit*, Breslavia, 1621, pp. 232-233; parziale tr. inglese in PROSPERETTI, *Landscape and Philosophy*, cit., 2009, p. XV: “with the skilled turn of the lathe the whole realms filled with the multitudes of their inhabitants, the riches of their territories and the surfaces of the lands. You would say that he made these with lines which even a spider could not have made, so do the ultra-thin lines drawn with such subtlety, trace their web; to such degree that they are barely present before your two wide-open eyes.”; e, con diversa tr. inglese, in ELIZABETH MCFADDEN, *Food, Alchemy, and Transformation in Jan Brueghel’s The Allegory of Taste*, in “Rutgers Art Review”, 30, 2014, p. 51: “You would say that he made these with lines which even a spider could

All'inizio del Settecento, Arnold Houbraken, pittore e scrittore olandese, ci ha lasciato anche una preziosa testimonianza di come alcuni estimatori di Jan Brueghel fossero rimasti a guardare un suo quadro per ore e ore, con grande ammirazione, senza mai potersi saziare della molteplice varietà dei meticolosi elementi che l'artista aveva saputo dipingere:

*In den jare 1713. heb ik een stuk 3 voet hoog, en 4 breed, van hem gezien, daar ik en alle konstminnaars uuren lang, zonder ons te kunnen verzadigen, met verwonderinge op stonden te kyken; waar in zoo menigerhande soort van Bloemen, Struik- en Boomgewassen, op den voorgrond geschildert waren, dat het oog daar in als in eenen doolhof verwart bleef, en schoon 't zelve op het twintigste deel in grootte, niet by 't leven konde halen, nochtans was yder in zyn soort, in dat klein bestek, zoo uitvoerig, konstig en natuurlyk geschildert [...]*¹²⁶.

Ritorniamo ora al profondo apprezzamento dimostrato dal Borromeo per la pittura di Jan Brueghel. Ne possiamo avere un'idea significativa anche leggendo la trascrizione, fatta dallo stesso Federico, di un loro breve (e poco conosciuto) colloquio. Si tratta di una conversazione avvenuta nel periodo in cui l'artista era stato ospitato a Milano (fig. 25) dal cardinale, cioè, come si è visto, negli anni 1595-1596. Il prelado voleva sapere da Jan chi fosse stato il suo maestro e, di conseguenza, qual fosse l'origine della sua "eccellenza" e del suo ingegno artistico. Il loro scambio di battute è così sintetizzato dal Borromeo in queste poche frasi:

*Brughel pittore che stà in casa mia domandandogli chi era statto suo mastro nell'arte, rispose. Signore la natura, dalla quale io imparo ogni di. era il vero. egli stava come attonito sempre rimirando le cose, per esprimerle in pittura di qui naque l'eccellenza sua [...]*¹²⁷.

Si noti il termine "attonito" usato dal cardinale per esprimere lo stupore e la meraviglia che l'artista cattolico provava nel 'rimirare' il mondo naturale che era

not have made, so do the ultra-thin lines, drawn with such subtlety, trace their web, to such a degree that they are barely present before your two wide-open eyes."

¹²⁶ ARNOLD HOUBRAKEN, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders*, cit., 1718, I. p. 86, tr. it. in DE NILE, *Fantasmagorie. Streghe*, cit., 2023, p. 280, nota 58: "Nel 1713 ho visto un suo dipinto alto 3 piedi e largo 4, che io e tutti gli amanti dell'arte restammo a guardare stupiti per ore senza mai poterci saziare; in primo piano vi era dipinta una tale varietà di fiori, arbusti e alberi che l'occhio vi si perdeva come in un labirinto, e sebbene non fosse grande nemmeno un ventesimo che nella realtà, in una così piccola scala ogni cosa era dipinta in modo così elaborato, ingegnoso e naturale come fosse a grandezza naturale". Per una tr. inglese di tutto l'interessante testo dedicato a Jan Brueghel si veda <https://houbraken-translated.rkdstudies.nl/1-60-119/page-80-89/>.

¹²⁷ FEDERICO BORROMEO, *Miscellanea Adnotatumum Variarum*, in BAMi, *A 77 suss*, f. 99v, n. 197 (la parola "sua" è quasi illeggibile); cfr. FEDERICO BORROMEO, *Miscellanea adnotatumum variarum* [XVII sec.], ed. a cura del Gruppo Editoriale Zaccaria, Milano, 1985, pp. 88-89, n. 197; ROVETTA, *Gli appunti del cardinale*, cit., 2006, p. 126, nota 56. Questo testo presenta proprio la grafia dello stesso Federico: cfr. LUISA PELIZZONI - STEFANO PELIZZONI, *Per l'identificazione degli autografi di Federico Borromeo*, in "Aevum", 64, 3, 1990, pp. 391-394.



Fig. 25. Antoine Lafréry (stampatore), *La gran città di Milano*, 1573, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

per lui “*mastro nell’arte*”. Per Federico era il modo con cui il pittore fiammingo riusciva a esprimere, attraverso la ‘diligenza’ in pittura, il proprio amore per il creato. Una pratica che il Borromeo deve aver apprezzato in modo particolare in quanto, come è stato più volte sottolineato, la visione teologica espressa dal cardinale-arcivescovo in diversi suoi scritti era essenzialmente basata sul cosiddetto ‘ottimismo cristiano’. Era cioè incentrata sull’idea che il mondo naturale con le sue bellezze, e anche con ciò che in apparenza potrebbe sembrare spregevole, è una verificabile manifestazione della generosità e della saggezza di Dio che riempie l’animo di gioia¹²⁸. Attraverso il creato, infatti, Dio provvede al

¹²⁸ È noto il dialogo ambientato dal cardinale Agostino Valier a Roma nel 1591 nel quale egli riferisce che il giovane Borromeo così si esprime, su invito di Filippo Neri, sul concetto di ‘gioia’: AGOSTINO VALIER, *Philippus sive de christiana laetitia dialogus* [1591], in AGOSTINO VALIER, *Il dialogo della gioia cristiana* [1591], testo latino, traduzione e introduzione a cura di Antonio Cistellini, Brescia, 1975, pp. 21-22: “si // oculus in coelum tendimus, si latitudinem et pulchritudinem orbis terrae consideramus, si coelestem Hierusalem patriam nostram oculis mentis percurrimus, si solis pulchritudinem, varietatem stellarum, elementorum ordinem plantarum et animalium naturas ac proprietates consideramus, naturam in primis excellentem hominis a coeli ac terrae regis imaginem

sostentamento del genere umano e dà all'uomo, mediante i sensi che gli ha donato, la possibilità di percepire e di ammirare la suprema bellezza della natura, e quindi di innalzarsi spiritualmente¹²⁹. Il Rivola, in un suo testo manoscritto, ha riportato proprio le parole di Federico con le quali il cardinale aveva insistito sul valore eloquente della bellezza della natura come mezzo per arrivare a Dio. In questo caso il Borromeo aveva elogiato in particolare le mele rosse dipinte “*con penelli del Cielo*” considerandole come l'espressione dell’“*Amor di Dio*”:

[Federico] disse io confesso che il Cielo il sole le stelle i fiori i frutti è [e] qual si voglia altra cosa mi parlano tanto, è si belle cose che mi // fanno amutare in sentir tanta loro eloquenza perche mi paiono lingue di fuoco, [Federico] teneva in camera alcuni frutti belli è poi per la lor bellezza gli mandava à donar via è diceva si lodava Dio un altra volta in vedersi bel frutto.

Vi sono una certa sorte di Pomi [mele] qual lui chiamava Seraffini e diceva vedete che son stati dipinti con penelli del Cielo è quel rosso significa l'Amor di Dio che così gli dipinge è questi son pieni d'Amor di Dio cioè che gli fece è gli va faccendo di continuo con grande Amore verso l'uman genere.

Una volta mando à donar via di questi pomi con queste parole in scritto //

Io vi mando quattro de i mie compagni i quali stanno meco giorno è notte è mi dicono molte belle cose, m'insegnano mi amaestrano è mi rallegrano, Teneteli ancora voi perche che non saranno meno amorevoli con voi di quello che sono stati meco, mi stupisco che non siano conosciute le cose create da Dio per nostro spasso per sollevarci al Ciolo perche tutte le cose ci dicono Amate Dio Amate Dio [...]¹³⁰.

procreati meditamus, soli minime sumus, divino beneficio, cum magnopere laetamur [...]; tr. it. p. 23: “Se alziamo gli occhi al cielo, se consideriamo l'ampiezza e la bellezza dell'universo, se con sguardo interiore contempliamo la Gerusalemme celeste, nostra patria, se ammiriamo lo splendore del sole, la varietà delle stelle, l'ordine degli elementi, la natura e le proprietà diverse delle piante e degli animali e soprattutto se meditiamo la superiore natura dell'uomo creato a immagine del Re del cielo e della terra, non siamo certo soli, anzi, per grazia di Dio, ci sentiamo pieni di gioia.”

¹²⁹ Su questi aspetti si vedano, in particolare, DUPRONT, *Autour de Santi Filippo Neri*, cit., 1932, pp. 219-259; ALPHONSE DUPRONT, *D'un "humanisme chrétien" en Italie à la fin du XVI^e siècle*, in “Revue historique”, 175, 1935, in particolare pp. 304-307; PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600*, in “The Art Bulletin”, 70, 2, 1988, pp. 261-272; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, in particolare, pp. 12-13, 63-71; GIOVANNI BAFFETTI, *Federico Borromeo e i Lincei: la spiritualità della nuova scienza*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, 1994, pp. 85-91; ARIANNE FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder. The Entry of the Animals into Noah's Ark*, Los Angeles, 2005, pp. 50-52, la quale sottolinea come questo ‘ottimismo’ fosse presente anche nei testi di diversi teologi protestanti; MARCO NAVONI, *The Ambrosiana Picture Gallery: Federico Borromeo's Vision of a 'Christian Humanism'*, in *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2007), a cura di Francesco Repishti e Alessandro Rovetta, in “Studia Borromaica”, 22, 2008, pp. 423-430; McCABE, *Many Hand*, cit., 2021, p. 104.

¹³⁰ FRANCESCO RIVOLA in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, ff. 236r-237r. Una parte di questo testo si trova anche, con delle varianti, sia nel volume a stampa dello stesso RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 637 (il quale usa qui il termine “*mela*” dicendo che quattro di esse erano state

La natura, secondo tale concezione, è un magnifico dono di Dio: quindi, per meritare tale dono, per valorizzarlo, per apprezzarlo meglio e per goderne di tutti i suoi aspetti, il pittore non deve tralasciare alcun particolare che possa mettere in evidenza il fascino estetico della natura stessa, intesa come riflesso della grandezza del Creatore. Ad esempio, se un fiore viene dipinto in modo approssimativo non se ne coglie la sua profonda bellezza e il suo incanto. Uno splendore che invece viene valorizzato se l'artista è in grado di osservare con attenzione e di riprodurre meticolosamente, con estrema diligenza, le particolari sfumature del suo colore, la forma dei petali, la conformazione della corolla, la varietà delle foglie ecc. Il cardinale Federico era ben consapevole che i dipinti del suo ammirato Brueghel, ricolmi di elementi naturali o artificiali, riprodotti 'ad vivum' o, per usare l'espressione olandese, "naer het leven", non potevano che tendere a esaltare il valore della vista¹³¹. Per l'osservatore di ieri e di oggi, ogni particolare riprodotto dal pittore fiammingo riesce infatti, proprio attraverso la vista, a rendere percettivamente il materiale, il suono, l'odorato, il gusto: è come, lo si è già accennato, essere immersi in un'esperienza multisensoriale. E il Borromeo era proprio affascinato da questo primato dell'"occhio", attraverso il quale riteneva venissero suscitati anche gli altri sensi, "quasi un'compendio, et una quinta essenzia de gli altri sentimenti", come il cardinale stesso scrisse esplicitamente in questo suo testo:

*Grande deve essere la custodia del vedere; imperoche l'occhio s'intromette negli affari degl'altri sentimenti, et usurpa gli altrui confini: et è quasi un'compendio, et una quinta essenzia de gli altri sentimenti. Tutto questo si conosce essere vero, perche quello che vediamo ci pare spesso di toccarlo, di udirlo. Vedi la neve, et senti il freddo, et vedi la imagine, et ti pare, che odi le parole, et i fiori depinti mandano gl'odori*¹³².

In fondo era stato lo stesso Brueghel, in una lettera al cardinale del 25 agosto 1606, a parlare proprio del piacere di ammirare i fiori da lui dipinti durante la stagione invernale, cioè nel periodo in cui non si possono di certo vedere in natura per ragioni climatiche: "credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori

mandate dal cardinale a una "sua discepola"), sia nel testo del GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 397. Cfr. MARZIA GIULIANI, *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e I sacri ragionamenti*, Firenze, 2007, p. 195, la quale cita velocemente il testo che qui ho trascritto attribuendolo a Giovanni Maria Vercelloni, mentre le diverse pagine in cui esso è inserito sono state invece riferite al Rivola in <https://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:53134>.

¹³¹ Per tali espressioni rimando a CLAUDIA SWAN, *Ad vivum, naer het leven, from the Life: Defining a Mode of Representation*, in "Word & Image", 11, 4, 1995, pp. 358-359.

¹³² BAMi, *G 19 inf*, n. 5, *Coniectaneorum lib. 2*, n. 37, *Coniectanea*, II, voce "oculi" (posta a lato sulla destra), f. 13; cfr. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, p. 207. Si veda anche la nota 145.

finita con similia diligensa d'inverna farra un belvedere"¹³³. Cioè in inverno sarà un vero piacere ("farra un belvedere") osservare dei fiori riprodotti con tale diligenza.

Questo elogio dei fiori dipinti che suscitano un peculiare piacere soprattutto durante la stagione invernale si trova anche in un testo di Erasmo da Rotterdam del 1522 intitolato *Convivium religiosum*. Si tratta di un colloquio attraverso il quale l'umanista olandese racconta come Eusebio (uno dei personaggi da lui creati), dopo aver invitato a pranzo Timoteo e altri suoi amici nella propria villa, una dimora attorniata da un magnifico giardino, si intrattenga con loro a discutere di varie questioni. Una di queste riguarda proprio il fascino che gli ospiti provano di fronte a diversi dipinti naturalistici che vedono collocati all'interno di quello stesso giardino. In particolare, i vari interlocutori si soffermano a disquisire del doppio piacere che sperimentano nell'osservare una sorta di gara tra un fiore 'vivo', derivante dall'arte della natura, e un fiore 'dipinto', riprodotto invece da un abile artista, entrambi frutto della benignità di Dio. Alla fine, però, essi concludono come solo il giardino 'dipinto', visto anche in pieno inverno, riesca a sedurre in modo speciale perché esso non solo non ha bisogno di cure, ma nutre anche gli occhi in eterno:

E[usebius]. Non capiebat omnes herbarum species unus hortus. Praeterea bis delectamur, quum pictum florem eum vivo decertantem videmus, et in altero miramur artificium naturae, in altero pictoris ingenium. In utroque benignitatem Dei, qui in usum nostrum largitur haec omnia, nulla in re non mirabilis, pariter et amabilis. Postremo non semper viret hortus, non semper vivunt flosculi. Hic hortus etiam media bruma viret et adblanditur. TI[motheus]. At non spirat. //

E. Sed rursus non eget cultura.

TI. Tantum pascit oculos.

E. Verum, sed hoc perpetuo facit.

TI. Habet suum et pictura senium.

*E. Habet, nobis tamen est vivacior et illi fere gratiam addit aetas, quam nobis detrahit*¹³⁴.

¹³³ BAMi, G 195 inf, f. 12r, Anversa, 25 agosto 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VI, p. 77.

¹³⁴ ERASMO DA ROTTERDAM, *Convivium religiosum* [1522], in ERASMO DA ROTTERDAM, *Colloquia*, edizione con testo a fronte a cura di Cecilia Asso, Torino, 2002, pp. 240, 242, tr. it. pp. 241, 243: "E[usebio]. Un unico giardino non poteva contenere tutte le specie di erbe. Per di più, proviamo un doppio piacere quando osserviamo una gara tra un fiore dipinto e uno vivo, e in uno ammiriamo l'arte della natura, e nell'altro il genio del pittore. In entrambi c'è la benignità di Dio, che elargisce tutte queste cose per noi, e in tutto è ammirevole e allo stesso tempo amabile. Infine, il giardino non è sempre verdeggianti, i fiorellini non sono sempre vivi. Quest'altro giardino [dipinto], invece, verdeggia e ci seduce anche in pieno inverno. / TI[moteo]. Ma non respira. // E. E non ha bisogno di cure. / TI. Nutre soltanto gli occhi. / E. Sì, ma lo fa in eterno. / TI. Anche la pittura ha la sua vecchiaia. / E. È vero, tuttavia è più longeva di noi, e l'età le aggiunge quella grazia che a noi sottrae.". Cfr. anche BARBARA WELZEL, *Wettstreit zwischen Kunst und Natur. Die Blumenstilleben von Jan Brueghel d. Ä als Triumph des Bildes*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 65, 3, 2002, p. 331.

La pittura, dunque, e in particolare quella di Jan Brueghel, ha, secondo Federico, la capacità di far da tramite tra la realtà e le esperienze sensoriali. Ha una potenza evocativa che suscita e ricrea gli stimoli dei sensi pur in assenza della realtà stessa. È noto un brano in cui il cardinale illustra l'effetto della pittura sui suoi stati sensoriali. Egli parte dalla considerazione che diversi lavori manuali a cui si dedicano molti “*studiosi*” nelle loro camere da studio “*stracchano la testa*”:

Io sò che molti studiosi amano di havere nelle Camere loro varij ordigni, et alchune machine, per fare di sua mano alchuni lavori ingiegnosi. io // non biasimo questo, ma à me non è piaciuto, perche questi lavori stracchano la testa, se bene diletmano l'animo; et io mi son guardato di non stracchare la testa, perche pur troppo si straccha nelli studij [...] ¹³⁵.

Quindi cosa propone il cardinale in alternativa ai “*lavori ingiegnosi*” per ‘rinfrescare’ la propria testa? La risposta è semplice: la vista dei fiori e dei frutti naturali. Ecco le sue precise parole:

più tosto per confortare confortare la testa, e per rafrescarla; quando e calda, mi son piaciuti i fiori; et i frutti anchora sopra le tavole, et hò goduto massimamente di haver le premitie di prima vera et il fiore di essa, ~~massimamente~~; e nell'estate ancora, secondo la diversità de i tempi havere diversi vasi in camera, et quelli variare secondo le opportunità, e secondo il piacere minore, e maggiore ¹³⁶.

In un brano del suo testo intitolato *I tre libri delle laudi divine* (pubblicato in latino nel 1628 e in italiano, postumo, nel 1632) Federico si sofferma anche a magnificare la bellezza dei fiori. Una bellezza che, egli annota, discostandosi però dal testo di Erasmo, non può essere superata, come creazione di Dio, neppure da un bravo “*dipintore*”. Si tratta tuttavia di uno splendore che, avverte il cardinale, ha già in sé l'ammonimento che la vita è brevissima e che la morte è imminente, un monito che allude chiaramente al noto concetto religioso-morale della *vanitas*:

¹³⁵ FEDERICO BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, G 310 inf, n. 8, ff. 269-270; cfr. SILVIA MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, in *Saggi di linguistica e storia della lingua italiana per Rita Librandi*, a cura di Daniele D'Aguianno et al., Firenze, 2022, p. 52 (con anche la trascrizione dei ff. 262-289, senza però uno specifico commento al testo). I fogli con il *Pro suis studijs* (BAMi, G 310 inf, n. 8, ff. 231-287) seguono il *De suis studiis* datato 1627 e quindi vanno riferiti agli anni seguenti: cfr. CARLO MARCORA, *Catalogo dei manoscritti del card. Federico Borromeo nella Biblioteca Ambrosiana*, Milano, 1988, p. 68, n. 61 (8); JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 35; MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Per la Canebra e Federico Borromeo a Roma*, in *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzearelli, in “*Studia Borromaica*”, 18, 2004, p. 278; GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, p. 3.

¹³⁶ BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, G 310 inf, n. 8, f. 270; cfr. TERZAGHI, *Per la Canebra*, cit., 2004, p. 278; MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, p. 52.

*O letitia grande, che con seco menano i fiori! [...] Essi sono le stelle de' campi [...] Le loro bellezze non hanno dipint//ore, che le ritragga pienamente; e rozze perciò sono, ed indotte tutte le arti, e tutte le mani in questo lauoro. Essi medesimi, se stessi rappresentando, sono di se medesimi viue dipinture: ma tuttauia sono ad hor' ad hora morienti immagini, per la loro instabile, e breuissima vita. La qual sola consideratione potendo esser' ad ogni huomo sufficientissima maestra [...]*¹³⁷.

Ma quando non è possibile avere a disposizione fiori e frutti naturali durante la stagione invernale come fare? Federico ha anche qui una ricetta precisa: occorre procurarsi, trasformandosi quasi in un coltivatore 'virtuale', dei fiori "finti" o dei fiori dipinti e, per scherzo, "coltivarli, e farli fiorire senza la diligenza, et l'opera d'alchun lavoratore", e poi anche ricercare la "varietà de i colori" nei "fili di seta":

*Quando puoi l'inverno ogni cosa è ingombrata del gielo, e ristretta, ho goduto della vista, et anchora dell'immaginato odore, se non vero, de i fiori finti; finti dico, ò di materia, overa con la depintura espressi, e così scherzare, per non dire, dilegiare, la fertilità della terra, e la bellezza de i giardini; e coltivarli, e farli fiorire senza la diligenza, et l'opera d'alchun lavoratore, et appresso à questi fiori, Io io hò voluto vedere della varietà de i colori, non fugaci, come ne i fiori si trovano, mà stabili, e durevoli molto, e questi li ho voluto vedere nella seta i fili di seta; ne i quali si vede, tanta // varietà, quanta non può immaginare la mente humana, perche ivi si esprime quasi tutti i colori della natura universal; che si vedono, e in Cielo, e in terra; [...]*¹³⁸.

Quando qui Federico parla "de i fiori finti; finti dico, ò di materia" si riferisce con ogni probabilità anche ai fiori 'secchi'. La procedura per ottenerli doveva essere ben conosciuta in quegli anni. Ne abbiamo anche una descrizione in un volume poco più tardo, del 1638 (che però è la traduzione di un testo in latino del 1633), scritto da Giovan Battista Ferrari e intitolato *Flora ouero cultura di fiori*. Questo gesuita nel capitolo "Fiori secchi, e finti, in sembianza di freschi,

¹³⁷ FEDERICO BORROMEO, *I tre libri delle laudi divine*, Milano, 1632, pp. 159-160; cfr. ALESSANDRO MARTINI, "I tre libri delle laudi divine" di Federico Borromeo. *Ricerca storico-stilistica*, Padova, 1975, p. 330 (3, 4, 5). Cfr. la nota 175 e, per la bibliografia sulla *vanitas*, la nota 176.

¹³⁸ BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, *G 310 inf*, n. 8, ff. 271-272; cfr. JONES, *Federico Borromeo as a Patron*, cit., 1988, p. 269; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 68, la quale riporta però una frase solo 'simile', anche se con uguale senso, rispetto a una parte di questa e della citazione precedente (cfr. pure le note 147, 247). La studiosa rimanda (*ivi*, p. 190, nota 78) allo scritto del BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, *G 310 inf*, n. 8, precisamente ai ff. 254v-255r, ma in tali carte le parole che lei cita non sono proprio presenti. Inoltre il testo del Borromeo inserito nell'ed. italiana pubblicata dalla studiosa nel 1997 non riporta le parole originali del cardinale, bensì solo una tr. it. derivante dalla tr. inglese inserita nella sua ed. del 1993 (p. 81). Si vedano inoltre: TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 278 (che però non riporta il riferimento ai fogli); GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, pp. 207-208, nota 101 (solo per una parte di questa citazione); MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, pp. 52-53.

e veri” (si noti qui il termine “finti” usato anche dal Borromeo) inizia così la descrizione della tecnica da utilizzare per ottenere i fiori ‘secchi’:

QUESTO ancora può l'arte, e l'industria, che il cadauero stesso, e, per così dire, l'ombra mendace d'vna cosa caduca, e frale, che dura vn giorno solo, qual'è vn fiore, diuenga viuace insieme, e perpetua. Se dunque ti vien talento di rendere i fiori, per se stessi di vita breue, vigorosi, e dureuoli; e recisi dalla radice, che dà lor vita, tuttauia fargli apparire, come viui, e verdi; impara vna nuoua maniera, e migliore dell'imbalsamare, che faceuano gli Egittiani, messa in qualche parte in vso nella Germania non ha molti anni; ed è tale¹³⁹.

Ma il cardinale non pago di questi espedienti rivela anche il suo amore per la ricerca di “*molti colori*” nei “*vetri*”, negli “*occhiali di varie forme, e di vario colore*”, e negli specchi artificiosi:

perche poi ancora questi colori, non solo fossero durabili, mà vi si aggiungesse il splendore, et il diafano, molti colori io mi sono ingegnato di hauer nel vetro; nel vetro dico di varie forme, ma più purgato, che fosse possibile; et apreso à questi vetri, io ho hauto ancora occhiali di varie forme, e di vario colore, che guardando nelli ogetti, fanno aparire le cose più belle che non sono; appreso à questi mi è piaciuto hauere alchun specchio dico ~~che~~; dico // artificioso, et non di vanità¹⁴⁰.

139 GIOVAN BATTISTA FERRARI, *Flora ouero cultura di fiori [...]* Distinta in Quattro Libri E trasportata dalla lingua Latina nell'Italiana da Lodouico Aureli Perugino, Roma, (ed. latina 1633) 1638, p. 433. Controverosa rimane invece l'interpretazione delle parole “*fili di seta*” utilizzate dal Borromeo nel testo appena citato (cfr. la nota 138). La JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 190, nota 78, scrive “*Più avanti, nello stesso brano [che però la studiosa non cita nel suo libro], il Borromeo aggiunte di apprezzare anche le nature morte realizzate in fibra di seta*”, mentre la TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, pp. 278-279, nota 46, ritiene che il cardinale alluda chiaramente agli “*arazzi*”. Non è però escluso che Federico abbia proprio fatto riferimento ai fili di seta colorata con i quali si ricamavano (intrecciati con fili d'oro o d'argento) molti paramenti liturgici. Il cardinale Borromeo doveva provare un particolare fascino per le sete colorate. Egli, infatti, in un suo testo (BAMi, Z 296 sup, ff. 286r-292v) si era soffermato a descrivere un proprio (strano) sistema criptico per scrivere lettere in “*Zifra*” utilizzando proprio delle sete di diversi colori (ff. 288r-v): “*Prima si prenderà della seta di tante sorti di colori, quante sono le lettere dell'alfabeto, le quali sono 20. tralasciato il K., del quale se ne può far senza, per maggior intelligenza, prestezza, et facilità nell'opera. Si prenderà della seta dunque di quei colori, che havranno i nomi principianti dalla lettera, che havranno a significare, cioè, ognuno di loro da una lettera dell'Alfabeto, se bene questo non è di necessità all'operare, ma solo per piu facilità, come si è detto, et massime alli principianti. Prendasi dunque per // l'A. il colore argentino, per il B. il bianco, per il C. il Camosciato, per il D. il donolato, cioè, il berettino scuro, per l'E. l'eremitano o carmelitano, per l'F. il fatesco, poi il G. il giallo, per l'H. il Hiacinto, cioè, morello scuro, per l'I. l'incarnato, per l'L. il leonato, cioè, cavilino, per l'M. il Morello chiaro, per l'N. il nero, per l'O. l'orato, per il P. il porporino, cioè, rosa secca, per il Q. il Color di Mare, per l'R. il ranzato, per l'S. il Scarlatino cioè, cremesino, per il T. il Turchino, per l'V. il verde, per il Z. il Zizzolo, cioè tanè [...].”*

140 BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, G 310 inf, n. 8, ff. 272-273; cfr. MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, p. 53.

Infine, ancor più dei vetri, Federico esprime la propria profonda ammirazione per “quello occhiale detto volgarmente canocchiale”. Egli stesso dice di averne avuto “uno così eccellente” che gli aveva permesso di vedere una parte del mondo “assai meglio” da diversi altri punti di vista, tanto da trasformarsi quasi in un ‘astronomo’:

Sopra tutti puoi i vetri rapresentanti, mi è piaciuto, perche veramente e da piacere à ogni huomo, che habbia senso, per non dire cognitione di lettere, quello occhiale detto volgarmente canocchiale, il quale merita d'esser stimato, perche ci ha fatto vedere la metà del mondo assai meglio, che non lo vedevamo; anzi ci ha scoperto novi mondi, cioè nove stelle, le quali son maggiori del mondo terreno, ovvero poco minore. Et Io ne hò hauto uno così eccellente, che di qual si voglia // stella hò scoperto il corpo della stella, ocultando il splendor di essa, il quale splendore, in questo caso, non aiuta la veduta, ma l'impedisce, et l'oscura; e questo occhiale; perche faccia questo particolar effetto à me è incognito; se non fosse per la singolar materia, della quale è composto, congiunto poi, con una forma esquisita di esso. Altri simili non hò potuto trovare mai, benchè la diligenza non sia stata poca; ma forse di questo tratteremo altrove¹⁴¹.

141 BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, G 310 inf, n. 8, ff. 273-274; cfr. MASSIMO BUCCIANTINI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*. Milano, 15-18 maggio 2007, atti del convegno (Milano, 2007), a cura di Marco Ballarini et al., Milano, 2008, I, p. 362; MASSIMO BUCCIANTINI - MICHELE CAMEROTA - FRANCO GIUDICE, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Torino, 2012, p. 187; MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, p. 53. Sull'importanza del cannocchiale per il Borromeo, si vedano JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 70-71; e, in particolare, GILIOLA BARBERO - MASSIMO BUCCIANTINI - MICHELE CAMEROTA, *Uno scritto inedito di Federico Borromeo: L'Occhiale celeste*, in “Galilæana”, 4, 2007, p. 321 e p. 328, righe 18-22 (con anche riferimenti sia all'interesse del cardinale per il microscopio sia ai suoi contatti con Galileo Galilei); BUCCIANTINI-CAMEROTA-GIUDICE, *Il telescopio di Galileo*, cit., 2012, in particolare il cap. IX: “Milano. Alla corte di ‘re’ Federico”, pp. 183-198; cfr. anche la nota 278. Per le lettere inviate dal cardinale Borromeo a Galileo Galilei si veda ALBERTO ROCCA, *Galileo e il cardinal Federico Borromeo*, in *Nell'età di Galileo. Milano, l'Ambrosiana e la nuova scienza*, atti delle giornate di studio (Milano, 2016), a cura di Eraldo Bellini e Alberto Rocca, in “Studia Borromaica”, 30, 2017, pp. 135-148, il quale ripubblica le sette lettere conosciute spedite dal cardinale Federico a Galileo. Colgo qui l'occasione per segnalare che le minute di quattro di queste sette lettere ripubblicate dal Rocca, *Galileo*, cit., 2017, p. 143, n. 3, 14 giugno 1617; p. 145, n. 5, 3 gennaio 1618; p. 146, n. 7, 27 agosto 1618; p. 148, n. 12, 6 dicembre 1623, si trovano (tra le missive che ho avuto modo di consultare) anche, con alcune correzioni, in ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, rispettivamente: *L III 20*, f. 290r, s.l. (ma Milano), 14 giugno 1617, da Federico Borromeo a Galileo Galilei; *L III 21*, f. 3v, s.l. (ma Milano), 3 gennaio 1618, da Federico Borromeo a Galileo Galilei; *L III 21*, f. 128v, s.l. (ma Milano), 27 agosto 1618, da Federico Borromeo a Galileo Galilei (su questo foglio, però, è presente solo un'indicazione per la lettera da scrivere: “Al Signor Galileo Galilei risposta de congratulatione”); *L III 23*, f. 324r, s.l. (ma Milano), 6 dicembre 1623, da Federico Borromeo a Galileo Galilei. Due di queste lettere presenti in ABIB, quelle del 14 giugno 1617 e del 3 gennaio 1618, sono state trascritte da ANTONIO FAVARO, *Federico Borromeo e Galileo Galilei*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M.^r Antonio Maria Ceriani prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, 1910, pp. 327-328.

Sappiamo che il Borromeo si fece inviare da Venezia un cannocchiale per il quale il 2 maggio 1614 ordinò di versare 51 lire e 15 soldi “*al signor giovanni Battista Velate. per spesa d’uno Canochiale fatto venire da venetia per Sua Signoria Illustrissima*”¹⁴². Ed è pure documentato che Federico, da Milano, spedì una lettera il 30 marzo 1616 a Giovanni Battista Faber, detto Fabro da Bamberg, che faceva parte dell’Accademia dei Lincei, per comunicargli l’invio di “*un canochiale*” da consegnare al gesuita Giovanni Schreck (padre Terenzio) che glielo aveva in precedenza richiesto¹⁴³.

Quello del cannocchiale (telescopio) era un interesse che ebbe anche lo stesso Jan Brueghel, il quale, non a caso, inserì la raffigurazione del telescopio almeno nei seguenti suoi dipinti (anche per far piacere a un altro suo committente, l’arciduca d’Austria Alberto VII, anch’egli assai affascinato da tale strumento): 1) nel *Paesaggio con la veduta del castello di Mariemont* (olio su tela, 84,77 x 130,81 cm) del 1609-1611, ora in The Virginia Museum of Fine Art di Richmond (fig. 26), dove è raffigurato l’arciduca che scruta in lontananza con un cannocchiale che è stato considerato dagli studiosi una preziosa primissima riproduzione di tale oggetto (fig. 27); 2) nell’*Allegoria della Vista* del 1617, conservato al Prado (eseguito con il Rubens) (olio su tavola, 64,7 x 109,5 cm) (fig. 28), dove troviamo ben due telescopi, uno posto su un supporto e un altro con il tubo in vetro (quindi rarissimo) tenuto da una scimmia (si noti pure come un’altra scimmia stia guardando un quadro con un paio di occhiali) (fig. 29); 3) nell’*Allegoria della Vista e dell’Olfatto* di cui, però, ci è rimasta solo una copia del 1620 eseguita da Jan Brueghel il Giovane, Hendrick

¹⁴² ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 357b, 2 maggio 1614; cfr. BALESTRERI, *Le fabbriche del Cardinale*, cit., 2005, p. 41 (documento però qui non trascritto e con la data errata del 13 gennaio 1614); BUCCIANINI-CAMEROTA-GIUDICE, *Il telescopio di Galileo*, cit., 2012, p. 185. È stato anche testimoniato da CHRISTOPH SCHEINER, *De maculis solarib. Et stellis circa Iouem errantibus, accuratior disquisitio* [...], Augsburg, 1612, p. 41, che Federico fu tra i primi in Italia a osservare le macchie solari: “*Ipsam igitur phaenomeni huius substantiam haud inuitis animis admiserunt in Italia huius aevi lumina, Reuerendissimus & Illustrissimus Cardinalis Borromaeus Archiepisc. Mediolanensis* [...]”; cfr. BUCCIANINI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, cit., 2008, I, p. 365. È noto che per l’Ambrosiana il cardinale Borromeo avrebbe voluto far realizzare anche un planetario o cosmoscopio: cfr. ALESSANDRO ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio: luoghi, simboli e orizzonti del museo federiciano*, 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. 179-199.

¹⁴³ Cfr. FABRIZIO CORTESI, *Lettere inedite del cardinale Federico Borromeo a Giovan Battista Faber segretario dei primi Lincei*, in “*Aevum*”, 6, 4, 1932, p. 516, n. II. Sui rapporti tra il Borromeo e il Faber si vedano BAFFETTI, *Federico Borromeo e i Lincei*, cit., 1994, p. 96; GIOVANNI BAFFETTI, *La retorica, l’ingegno e l’anima. Studi sul Seicento*, Pisa, 2006, cap. “*Spiritualità della nuova scienza: Federico Borromeo e i Lincei*” (testo rivisto e aggiornato del suo saggio del 1994 qui citato), p. 34. Si può inoltre ricordare che Bonaventura Cavalieri, in una lettera del 13 gennaio 1621 inviata da Milano a Galileo Galilei, così scrisse: il cardinale Borromeo “*mi mostrò diversi occhiali [telescopi], uno in particolare longo 8 braccia, quale esso stima che sia il meglio che si trovi.*”: cfr. *Le opere di Galileo Galilei*, Firenze, 1935, XIII, n. 1489*, p. 55.



Fig. 26. Jan Brueghel dei Velluti, *Paesaggio con la veduta del castello di Mariemont*, Richmond, © The Virginia Museum of Fine Art (Adolph D. and Wilkins C. Williams Fund, 53.10) (foto: David Stover)



Fig. 27. Jan Brueghel dei Velluti, *Paesaggio con la veduta del castello di Mariemont*, particolare della fig. 26, Richmond, ©The Virginia Museum of Fine Art (foto: David Stover)



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

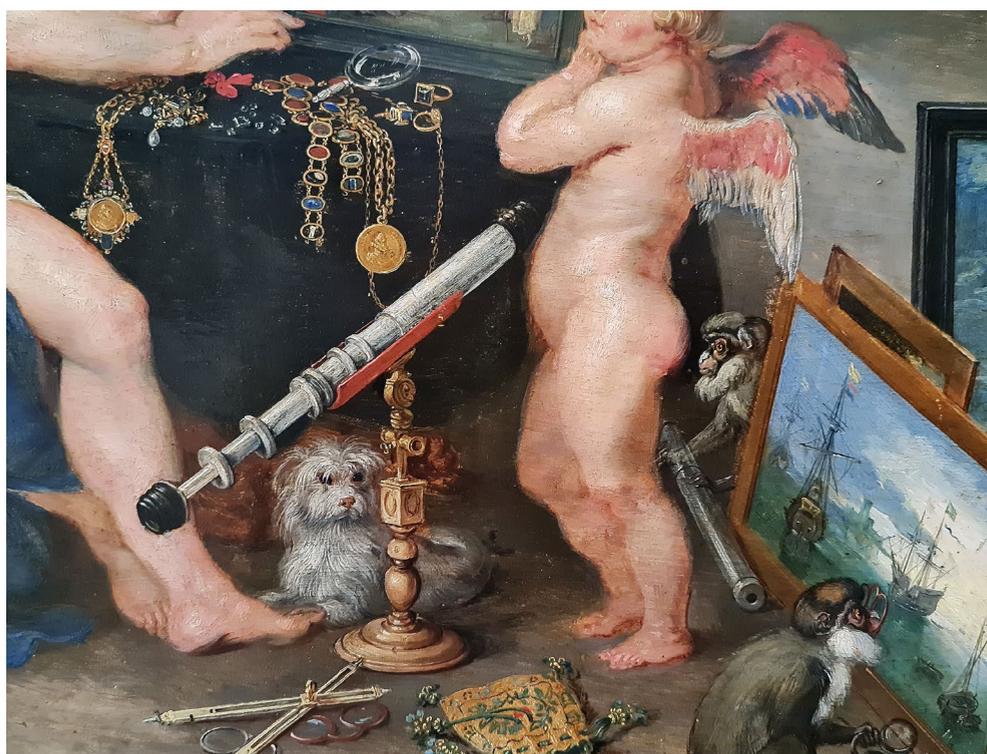


Fig. 29. Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Allegoria della Vista*, particolare della fig. 28, Madrid, © Museo Nacional del Prado



Fig. 30. Jan Brueghel il Giovane, Hendrick van Balen, Frans Francken II, Sebastian Vrancx *et al.*, *Allegoria della Vista e dell'Olfatto*, particolare, Madrid, © Museo Nacional del Prado

van Balen, Frans Francken II, Sebastian Vrancx e altri, pure questa al Prado (olio su tela, 176 x 264 cm) (**fig. 30**); 4) nell'*Allegoria dell'Aria* (o *Aria*) del 1621 ora al Louvre (olio su rame, 45 x 65 cm), questa eseguita invece per il cardinale Borromeo e della quale si parlerà ampiamente in un prossimo capitolo (**fig. 31**)¹⁴⁴.

144 Cfr. LUIGI BELLONI, *Agli albori della iconografia dell'“occhiale”*, in *Atti del Symposium Internazionale di Storia, Metodologia, Logica e Filosofia della Scienza “Galileo nella Storia e nella Filosofia della Scienza”*, atti del simposio (Firenze-Pisa, 1964), Vinci, 1967, pp. 117-123, ill. 1-5, il quale, a p. 123, sottolinea che, molto probabilmente, i telescopi riprodotti dal Brueghel furono di proprietà dell'arciduca Alberto VII; SILVIO A. BEDINI, *The Tube of Long Vision (the Physical Characteristics of the Early 17th Century Telescope)*, in “*Physis*”, 13, 2, 1971, pp. 169-174; BUCCIANTINI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, cit., 2008, I, pp. 358-359, ill. 2-3; PIERLUIGI SELVELLI - PAOLO MOLARO, *Gli antichi cannocchiali nei quadri di Jan Brueghel*, in “*Giornale di astronomia*”, 35, 4, 2009, pp. 23-31; PAOLO MOLARO - PIERLUIGI SELVELLI, *The Mystery of the Telescopes in Jan Brueghel the Elder's Painting*, atti del convegno (Pisa, 2009), a cura di Scilla Degli Innocenti *et al.*, in “*Memorie della Società Astronomica italiana. Supplementi*”, 14, 246, 2010, pp. 246-249; PIERLUIGI SELVELLI - PAOLO MOLARO, *Early Telescopes and Ancient Scientific Instruments in the Paintings of Jan Brueghel the Elder*, in *Astronomy and Its Instruments Before and After Galileo*, atti del convegno (Venezia, 2009), a cura di Luisa Pigatto e Valeria Zanini, Padova, 2010, pp. 193-208, dove si parla anche dell'interesse dell'arciduca Alberto VII per il telescopio e si sottolinea che quelli dipinti da Jan furono i primi esempi di telescopi kepleriani; PAOLO MOLARO - PIERLUIGI SELVELLI, *A Telescope Inventor's Spyglass Possibly Reproduced in a Brueghel's Painting*, in *The Inspiration of Astronomical Phenomena VI*, atti del convegno (Venezia, 2009), a cura di Enrico Maria Corsini, San Francisco, 2011, pp. 13-21; PAOLO MOLARO - PIERLUIGI SELVELLI, *On the Telescopes in the Paintings of Jan Brueghel the Elder*, atti del convegno (Venezia, 2009), a cura di David Valls-Gabaud e Alexander Boksenberg, in “*The Role of Astronomy in Society and Culture*”, 260, 2011, pp. 327-332; BUCCIANTINI-CAMEROTA-GIUDICE, *Il telescopio di Galileo*, cit., 2012, pp. 1-4, ill. 7-8; pp. 183-185, ill. 21 e tavv. 1-2; ANTONELLA IACOVIELLO - ANNA LETIZIA ZANOTTI, *Pittura naturalistica e strumenti ottici. Storia e applicazioni*, Benevento, 2018, pp. 24-28; PAOLO DEL SANTO, *A Very, Very Peculiar Telescope of the 1610s*, in “*arXiv - PHYS - History and Philosophy of Physics*”, 5 marzo 2024, in <https://arxiv.org/abs/2403.02857>, il quale sostiene che il



Fig. 31. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrick van Balen, *Allegoria dell'Aria*, particolare della fig. 84, Parigi, Musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064472>)

In un brano dei suoi *Sacri Ragionamenti* Federico è particolarmente esplicito nel cogliere quel che egli chiama il “*gran potere dell’occhio humano*”:

*Tu vedi la neue, ed il ghiaccio, e senti il freddo: e riguardi l’immagine, e parti di vdirne le parole: ed i fiori dipinti rendono per certo modo a noi grato odore. Quindi è, che per questo gran potere dell’occhio humano, chiamar lo possiamo il soprastante, ed il reggitore ed il maestro della casa de’ sentimenti, e delle altre membra humane: [...]*¹⁴⁵.

Partendo da tali premesse, il Borromeo arriva ad abbozzare una sorta di sintetica fenomenologia del ‘piacere estetico’, cioè di un piacere derivante dallo “*studio della Pittura, e delle statue; e de i getti*”. Secondo il cardinale, infatti, tale piacere è caratterizzato da due qualità: 1) “*è piacere longho, e continuato*”; 2) “*è un piacere dolce senza amaritudine*”, cioè che non dà “*alchuna noia*” rispetto, ad esempio, a quello derivante da chi si occupa di “*horologi*”:

telescopio tenuto dalla scimmia nell’*Allegoria della Vista* del Prado (**fig. 28**) sia particolarmente raro perché costruito con un tubo in vetro. In effetti, dopo aver avuto modo di osservare al Prado tale dipinto molto da vicino, posso confermare come si noti distintamente che il telescopio in mano alla scimmia abbia proprio la trasparenza del vetro (**fig. 29**).

145 FEDERICO BORROMEI, *I Sacri Ragionamenti* [...] fatti in vari luoghi A diuersi stati di persone, ed in diuerso occasioni, e nella festa della Natiuità di Maria Vergine e di tutti i Santi. Volume Terzo, Quarto, e Quinto, Milano, 1640, V, ragionamento IX, p. 416. Cfr. MARZIA GIULIANI, *Lo “spirituale ammaestramento” di Federico Borromeo alla città di Milano: la questione antropologica*, in “Memorandum. Memória e História em Psicologia”, 6, 2004, p. 95, in www.fafich.ufmg.br/%7Ememorandum/artigos06/giuliani01.htm; GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, p. 208. Sulla lingua utilizzata in questi *Sacri Ragionamenti* del Borromeo si veda invece EDOARDO BURONI, “*Ragionamenti*” intorno alla “*festa delle lingue*” nella Milano secentesca. *Appunti sul pensiero e sulla lingua di Federico Borromeo*, in “Italiano LingueDue”, 8, 2, 2016, pp. 181-189, in <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/8182>.

*Stando nella Città, hò provato che per me, e per il mio gusto, e come per la mia complessione, ho trovato dico, che giovevolissimo et piacevolissimo mi è sempre paruto lo studio della Pittura, e delle statue; e de i getti; et oltra che, sono cose che molto servano alla pietà christiana, questo e un piacere, che ha due qualità in se rare, et difficili à trovarsi in altre cose, mentre, che noi viviamo in queste // spine del mondo. La prima è, che è piacere longo, e continuato, perche tante volte, quante io guardo una bella statua, tante volte, si rinnova in me il diletto; La seconda è, che non vien accompagnata d'alchuna noia, come quasi tutti i piaceri del mondo vengono accompagnati, perche questo è un piacere dolce senza amaritudine, et non è simile à quello, per essemplio, che hanno quelli, che sono amici d'horologi, da i quali più disgusti, che gusti sentono*¹⁴⁶.

Ovviamente, date queste premesse, il cardinale non poteva non elogiare la propria “Camera ornata de quadri”, proprio perché, egli annota, “*stando fermi nella nostra Camera*” e in assenza di spazi liberi da ammirare e da godere “*Le depinture rinchiudano in angusto luocho, spatia terrarum et Coeli*” e permettono di andare “*peregrinando, e facendo longhi viaggi*”:

*Però io hò veduto volantieri la mia Camera ornata de // quadri, et hò amato, che tutto quello, che in essa era, fosse eccellente, et niuna cosa triviale, ne dozinale. È questo piacere mi è sempre paruto più bello, inquanto che i prospetti liberi; e grandi, et l'aria, che non venghi occupata, ne impedita la sua vista mi e sempre piaciuto. Hora in vece di queste cose, et quando non si hanno, le depinture rinchiudano in angusto luocho, spatia terrarum et Coeli; et andiamo peregrinando, e facendo longhi viaggi stando // fermi nella nostra Camera; et del godimento dell'aere libero soglio talvolta dire, à i miei famigliari, per via di giuoco, et solazevolmente, che; io voglio vedere il Cielo, et l'aria, et la luce avanti // [pagina bianca] // che mi parta da questo mondo, et entri in quella notte longa, come disse alchun Poeta gentile*¹⁴⁷.

146 BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, G 310 inf, n. 8, ff. 264-265; cfr. JONES, *Federico Borromeo as a Patron*, cit., 1988, p. 268 (con solo la tr. inglese); PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo's Ambrosian Collection as a Teaching Facility for the Academy of Design*, in *Academies Between Renaissance and Romanticism of Art*, a cura di Anton W.A. Boschloo et al., in “Leids Kunsthistorische Jaarboek”, 5-6, 1986-1987 (ma 1989), p. 46; TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 276; MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, p. 52 (la quale però trascrive erroneamente “*che le dice qualità*” invece che “*che ha due qualità*”). In un fogliettino minuscolo inserito in BORROMEO, *Pro suis studijs* (BAMi, G 310 inf, n. 8, tra i ff. 284-285) troviamo scritto: “*Lo studio delle pitture e statue, e getti gli era un refrigeglio*”. Si noti come il Borromeo, nel brano qui sopra citato, abbia parlato con una certa ironia di “*quelli, che sono amici d'horologi, da i quali più disgusti, che gusti sentono*”. Non è escluso che egli abbia fatto riferimento anche alla propria esperienza di committente di orologi, un'attività che ben risulta da alcune lettere inviategli dal cardinale Del Monte: cfr. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, p. 171 e, soprattutto, pp. 258-259, nota 22. Segnalo inoltre che un documento contabile testimonia che il 1° novembre 1617 vennero versati 10 lire e 15 soldi “*à francesco Premovedo orologiaio Alemano à conto de fature che va facendo per Sua Signoria Illustrissima*” (ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 237a, 1° novembre 1617); e che in un breve testo manoscritto (non datato) lo stesso cardinale si era soffermato a parlare di un orologio (solare): “*Per fare un'orologio*” (BAMi, Z 296 sup, ff. 227-228, citazione, f. 227).

147 BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, G 310 inf, n. 8, ff. 265-269 (il f. 268 è bianco); cfr.

Questo interscambio tra camera interna e realtà esterna, tra dentro e fuori, reso possibile dai quadri collezionati o da altri elementi naturalistici conservati nella sua camera, è stato ben sintetizzato, con esplicito riferimento proprio ad alcuni dipinti del Brueghel, dai seguenti due suoi biografi (che abbiamo già incontrato). Il primo è stato il prete Giovanni Maria Vercelloni, segretario del Borromeo, il quale, in un testo manoscritto dedicato alla vita del cardinale, ha infatti così annotato:

Il passatempo, e recreatione del Cardinale nella sua Camera erano fiori naturali, frutti, e mele, et alcuni necessari[.] Camerino verde in Capo alla sua Camera ornate di 12. quadretti fatti di mano di Giovanni Brueughel fiamingo pittore insigne rappresentanti diversi Santi Romiti. questa era la sua stanza favorita per meditare [sul lato sinistro] di Pietro Paolo ~~Rue~~ Rubens¹⁴⁸

Invece Biagio Guenzati, nella sua secentesca biografia dedicata al prelado (basata anche sul testo dello stesso Vercelloni), ha sviluppato in questo modo tale concetto:

Le delizie delle foreste eransi ormai racchiuse nella propria camera mentre ne' piccoli quadretti del Bruguel godeva la vaga vista di spiagge fiorite e di romiti oranti. Anzi distribuite d'intorno vasa di fiori naturali, e frutta, e mela non avea a sospirare collo sposo languente della cantica [Canticum Cantorum, 2, 5]: Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore languet. E per non trasportarsi sempre alle selve ad udir le sirene penne voleva che ne echeggiassero delle loro gorghe armoniose anche le pareti dimestiche, onde ne tripudiava con festori risalti il suo cuore anche sotto il peso degli affanni¹⁴⁹.

In un dipinto di un pittore anonimo realizzato prima del 10 giugno 1630 in cui sono effigiati *Il Cardinale Federico Borromeo e il canonico Gerolamo Alfieri* troviamo raffigurato, all'interno della camera da studio del cardinale, oltre ai libri, alle lettere e a un'immagine della Vergine, anche un vaso di fiori (fig. 32). Proprio a Gerolamo Alfieri, che era un canonico varesino molto legato al cardinale, ma anche allo stesso Rivola, Federico il 4 luglio 1630 inviò da Milano una lettera particolarmente interessante. Infatti in essa egli, parlando del soggiorno dei suoi due interlocutori nella villa di Rampegana a Casciago (Varese), i quali si erano

JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 51, la quale riporta una frase simile (ma non la stessa) rimandando a BAMi, G 310 inf, 8, ff. 252r-253r (in queste carte, però, non compare tale testo) (si vedano anche, per lo stesso problema, le note 138, 247); TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 277 (con parziale trascrizione); MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, p. 52.

¹⁴⁸ VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 32r. Sull'interesse di Federico per i quadri con eremiti si veda JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 109-114.

¹⁴⁹ GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 395. Il Guenzati ha ripreso alcune parti del testo del Vercelloni, come si vede anche scritto (in data successiva e con altra mano) all'inizio dello stesso testo del segretario del cardinale: VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 3v.



Fig. 32. Anonimo, *Il cardinale Federico Borromeo e il canonico Gerolamo Alfieri*, Varese, Ospedale di Circolo (attualmente non reperibile)

allontanati dal capoluogo lombardo per i pericoli della peste, così scrisse loro sottolineando che comunque anch'egli 'godeva' della vista di "certe vedute" naturalistiche poich  le aveva evocate attraverso un "disegno" a "colori" da lui stesso eseguito:

Alfiero, e Rivola.

Dall' [Dalle]. mie ombre cimerie, dove ho habitato per tanto tempo, io saluto gl'habitatori dei Temp', ovvero di Daphne, giardino d'Antiochia, ovvero, per parlar pi  chiaro, io saluto gl'habitatori degli Horti d'Alcinoe; io saluto dico cotesti insulari huomini, ovvero Montani, e mi rallegro del loro bene, senza invidia, perch  ancora io godo di certe vedute, le quali per avventura il disegno di essi ridotto in cart', e con proporzionati colori, potrebbero piacere, a quegl'occhi ch' sono molto delicati. Jo ve n' mando una di quest' disegniati, bench  non sia ancora perf'itam.^{te} da me colorita.

Nel qual proposito vi ho da raccordare, che di simili scritte bisogna conservar' gli originali, perch  potrebbero havere, un giorno, un buon disegno, e colorito ancora, e far' alcun rumore fra la turba delli sue pari. Dio sia con voi.

Di Milano a 4 di luglio 1630

*C. me fra.llo
F. Card. Borromeo¹⁵⁰*

150 Cfr. ANGELO DOMENICO BIANCHI, *Alcune lettere inedite del Cardinale Federico Borromeo*

Abbiamo qui un'insolita e brevissima testimonianza su Federico che si era cimentato dilettantisticamente a realizzare un disegno a colori (probabilmente più di uno) di *certe vedute*, che forse egli eseguì prendendo spunto anche dai quadri con paesaggi di Jan Brueghel che possedeva.

Ma naturalmente, come si è visto, per Federico le esperienze estetiche e sensoriali non avevano fine a sé stesse perché egli riteneva che le cose belle create da Dio e poi riprodotte in pittura avevano proprio lo scopo di attirare le persone dotate di spirito contemplativo affinché esse potessero fare un balzo sino al soprannaturale¹⁵¹. In fondo non dissimile da questa era la concezione che era stata espressa dal cardinale Gabriele Paleotti nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582 (Federico aveva conosciuto il Paleotti a Bologna in gioventù e, come si è visto sopra, aveva richiesto un suo ritratto durante il suo primo periodo romano). In tale *Discorso* il Paleotti aveva sottolineato come si potesse passare, per tre gradi, dalla *dilettatione, che si chiama animale ouero sensuale* alla *dilettatione chiamata rationale* e infine alla *dilettatione chiamata spirituale*. Il cardinale bolognese aveva infatti così articolato tale ragionamento:

così ci può apportare tre sorti diuere di dilettatione corrispondenti a ciascuna delle cognitioni: come per essemplio, chi guarda il cielo stellato, piglia la prima dilettatione, vedendolo di sì bel colore, & che oltre il cerchio figurato della luna, è compartito di sì numerosa schiera di stelle, a guisa di varij lumi posti da lontano: alcuni maggiori: altri che scintillano: altri che si mouono: altri che stanno // fissi: dalla quale varietà & bellezza, sente il senso grandissimo piacere.

Comincia dipoi il medesimo a discorrere con la ragione, intorno alla grandezza di ciascuna stella, & la volubilità de' cieli, il corso de' pianeti, & l'ordine costantissimo di ciascuno, & gli effetti che nelle piante, ne gli animali, & in molte altre cose elementari deriuano da quelli: onde ne gode grandemente l'intelletto, & si rallegra.

Oltre di questo ne siegue la terza cognitione: imperò che considerando l'huomo la rara, & ammirabile bellezza di questo cielo, pensa tra se stesso, illuminato da Dio, quanto piu eccellente sia quello che l'ha fabricato, & con quanta prouidenza, & sapienza habbia voluto per mezzo

al Canonico Gerolamo Alfieri di Varese - *Memorie*, Varese, 1931, pp. 35-39 per il dipinto (egli ha giustamente negato che il personaggio di destra sia il canonico Carlo Giuseppe Tranchinetti, come è invece scritto in alto a destra sul quadro); e p. 51 per la lettera di cui, però, lo studioso non ha fornito alcuna indicazione archivistica (purtroppo, per quanto abbia indagato, non sono riuscito a rintracciare l'originale). Per il dipinto si veda anche CARLO MARCORA, *Il Collegio dei Dottori e la Congregazione dei Conservatori*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 200, 204, 428. Cfr. inoltre la nota 546. Negli studi citati quest'opera è solitamente indicata come presente presso l'Ospedale di Circolo di Varese, ma attualmente essa non risulta reperibile (ringrazio Francesca Mauri dell'Ospedale di Circolo di Varese per l'informazione).

¹⁵¹ Per una discussione su questo aspetto si veda anche ULRICH HEINEN, Recensione a *Gärten und Höfe der Rubenzeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Petere Paul Rubens*, cat. della mostra (Hamm, 2000-2001; Mainz, 2001), a cura di Ursula Härtig, München, 2000, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 65, 3, 2003, pp. 436-437.

*di queste cose create, fare scala agli huomini per penetrare le eterne, & eccitarli desiderio dei beni celesti; onde sente allora l'anima un godimento dentro di se, tanto maggiore de gli altri due detti di sopra, quanto che questo nasce da causa molto piu eccelsa & più perfetta [...]*¹⁵².

Sappiamo che Federico apprezzava anche la presenza di fiori “esotici” (“peregrina”) nei dipinti di Jan Brueghel. Infatti nel suo *Musaeum*, parlando proprio dei quadri con fiori dell’artista fiammingo, così scrisse: “*floresque ipsi peregrina cernuntur facie, cum nostratibus haud quaquam Artifex contentus fuerit.*”¹⁵³. L’interesse del Borromeo per il mondo floreale è non a caso documentato, tra le sue carte manoscritte (non datate), anche da una “*Lista di varij fiori*” che presenta questa frase iniziale: “*Cipolle [bulbi] di più sorti, et fiori non piu veduti havuti da Giacomo Giardiniera del Gran Duca [di Firenze].*”. Tale lista comprende 25 coppie di bulbi di fiori e così comincia: “*Due Cipolle di Giacinto verde di fiandra / Due di Giacinto giallo di Costantinopoli / Due di Giacinto del Paradiso di Catania non piu visto / [...]*”¹⁵⁴. Ovviamente questo interesse del Borromeo per le specie floreali, in particolare per quelle rare, si inserisce nella più vasta passione sviluppata in quei decenni dai collezionisti per la floricoltura e anche per le rarità esposte nelle *Wunderkammern*¹⁵⁵. Anzi si può proprio dire che le complesse opere di Jan

¹⁵² GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo [...]*, Bologna, 1582, pp. 68r-69v. Su questi temi si veda anche ELINOR MYARA KELIF, *Nature et dévotion: la Madone à la guirlande de Jan Brueghel pour Federico Borromeo*, in *Arte dal naturale*, a cura di Sybille Ebert-Schiffner et al., Roma, 2018, pp. 85-86.

¹⁵³ 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: “*i fiori stessi si presentano in aspetti esotici, in quanto l’artista non si è accontentato delle specie nostrane.*”. Cfr. anche BEATRIJS BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Zeldzame Bloemen, ‘Fatta Tutti Del Naturel’ Door Jan Brueghel I.*, in “Oud Holland”, 104, 3-4, 1990, p. 230; BEATRIJS BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plants Books, Paintings*, Leiden, 1996, p. 60. Si veda inoltre la nota 354.

¹⁵⁴ BAMi, *G 310 inf*, n. 23, f. 1r e, per il titolo, f. 2v: “*De Matre et Noverca Natura. Lista di varij fiori*” (al f. 5r si legge che la prima parte della frase qui citata doveva essere il titolo di un “libro” in preparazione); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 69 e p. 190, nota 85, la quale, però, cita solo le parole iniziali (in maniera imprecisa); CECILIA MAZZETTI DI PIETRALATA, *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, con saggi di Adriano Amendola et al., Roma, 2009, p. 50; ROSA ARGENZIANO, “*Essi sono le stelle de’ campi*”. Note su una lista di fiori tra le carte di Federico Borromeo, in “Carte Romanze”, 8, 1, 2020, pp. 287-310, la quale, invece, trascrive integralmente il testo proponendo anche un’accurata analisi della terminologia botanica utilizzata dal cardinale. Le tre studiose qui citate, a proposito del menzionato giardiniere “*Giacopo*”, parlano di un dipendente del granduca Ferdinando I de’ Medici. In realtà, dal momento che non si conosce la data del documento, tale riferimento non è per nulla sicuro. Si veda inoltre IRENE BALDRIGA, *L’occhio della lincea. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Roma, 2002, pp. 15-31, par. “*L’Accademia Lincea e Federico Borromeo: scienza, pittura e Ottimismo Cristiano*”, la quale, nel sottolineare l’attenzione di Federico per le riproduzioni dei fiori dipinte da Jan Brueghel, evidenzia come il cardinale fosse stato anche influenzato, per tale interesse rivolto al mondo naturale, dall’Accademia dei Lincei.

¹⁵⁵ Sulle *Wunderkammern* esiste, come è noto, un’amplissima letteratura e quindi rimando solo ai seguenti testi (con bibliografia precedente): GABRIELE BESSER, *Wunderkammern. Weltmodelle von*

Brueghel potrebbero essere state considerate anche dallo stesso Federico come delle *Raritätenkammern* o/e delle *Wunderkammern* ‘portatili’ per la presenza di dettagliate enumerazioni di oggetti ed elementi naturali più o meno insoliti.

Oltre al noto dipinto con *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie* del 1606, che vedremo meglio più avanti (fig. 33), il pittore fiammingo nel 1608 dipinse per il cardinale Federico un altro quadro con la minuziosissima raffigurazione di alcune specie floreali: mi riferisco ai *Fiori in un bicchiere* (olio su rame, 43 x 30 cm) (fig. 34), anche questo tuttora in Ambrosiana¹⁵⁶. In una lettera del 13 giugno 1608 indirizzata al Bianchi, infatti, Jan Brueghel scrive: “*et ancho son da voigli mandare in pittura tre tulipans con altre fiori raro. nate questa prima vera*”¹⁵⁷. Sembrerebbe un dipinto con solo tre tulipani, ma in realtà l’artista poi ne dipinse di più assieme ad altre specie rare. In alcune lettere successive, che vedremo tra poco, lo stesso Jan precisa che si trattava di una raffigurazione con fiori che intendeva inviare al Borromeo assieme a due altri dipinti: un *Sant’Antonio* e il *Fuoco*. In particolare, nella missiva del 1° agosto 1608 Jan così precisa al Bianchi:

*quanto il desiderio de Vostra Signoria del compartimento de fiore Vostra Signoria me crede che quel è de grandisma opera: fastidioso a faire tutto del natural che piu volonteiro farei doi altri quadretti de paiesi: gli fiori de questo ane son passato detto quadretto besoigneria cominciare. il prima vera. a venir al meza de febraro. fin al mesa d agusto per aviso [...]*¹⁵⁸.

Si tratta di un passo molto interessante perché qui il pittore fa anche qualche osservazione sul proprio metodo di lavoro. Ironicamente dice che fare un quadro con un “*compartimento de fiore*”, cioè con una distribuzione ben calcolata di fiori

der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, Berlin, 2009; *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi*, cat. della mostra (Milano, 2013-2014), a cura di Lavinia Galli Michero e Martina Mazzotta, Milano, 2013 (in particolare per le *Wunderkammern* milanesi); JEFFREY CHIPPS SMITH, *Kunstkammer. Early Modern Art and Curiosity Cabinets in the Holy Roman Empire*, London, 2022.

¹⁵⁶ Cfr., in particolare, LUUK PIJL, Scheda n. 196, 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. 89-91; KLAUS ERTZ – CHRISTA NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde, III, Blumen, Allegorien, Historie, Genre, Gemäldeskizzen Kat. 420-584*, Lingen, 2008-2010, pp. 890-892, n. 420; ALESSANDRO MORANDOTTI, Scheda n. III.7, in *Il genio di Milano. 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. 109, 127.

¹⁵⁷ BAMi, *G 280 inf*, n. 2, f. 7r, Anversa, 13 giugno 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 7v, si trova scritto, molto probabilmente a opera del Bianchi, che la risposta è del 6 luglio 1608); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. IX, pp. 85-86 (le informazioni sulle date delle risposte scritte sul retro, che vedremo anche in altre missive, non sono presenti in questo testo); BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 115-116. Sull’importanza dei tulipani nell’economia dei Paesi Bassi si veda la nota 354.

¹⁵⁸ 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 pp. 89-90.



Fig. 33. Jan Brueghel dei Velluti, *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)



Fig. 34. Jan Brueghel dei Velluti, *Fiori in un bicchiere*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

dipinti al naturale, è “*fastidioso*” e che più volentieri preferirebbe dipingere “*doi altri quadretti de paiesi*”. La difficoltà sta nel fatto, precisa, che i fiori al naturale si possono dipingere solo da metà marzo sino ad agosto (ovviamente sottintende per aspettare le diverse sboccature dei fiori)¹⁵⁹. Il mese seguente, il 26 settembre 1608, Jan scrive di nuovo al Bianchi dicendo che il cardinale sta aspettando,

¹⁵⁹ Per alcune osservazioni sul suo metodo di lavoro si vedano anche le note 351, 629.



Fig. 35. Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Alberto VII d'Austria, arciduca e governatore dei Paesi Bassi spagnoli*, Madrid, © Museo Nacional del Prado

oltre all'“*Ellemento del fuoco*”, anche un “*un quadret de fiori qualo io retrave. con discomede alli giardini*”. Questi “*giardini*” potevano essere soprattutto quelli reali dell'arciduca d'Austria Alberto VII, governatore dei Paesi Bassi spagnoli (**fig. 35**) e della moglie arciduchessa Isabella Clara Eugenia (**figg. 36, 126**), luoghi ameni ai quali il pittore, come si vedrà meglio più avanti, poteva aver accesso. Jan ci tiene anche a precisare che aveva dovuto copiare i (preziosi) fiori di tali “*giardini*” proprio perché egli non poteva permettersi di comprarli e tenerli nel proprio studio dal momento che essi (in particolare i tulipani) erano troppo dispendiosi: “*simili fiori son trop in e'stimi [costosi] per aver in casa*”; poi egli conclude questa frase dicendo “*io spera che su signor Jllustrissimo a'vra gusto*”¹⁶⁰.

Sulla passione per le diverse specie floreali dei cittadini anversesi abbiamo anche una testimonianza inserita nel diario di viaggio del marchese Vincenzo Giustiniani (steso, su indicazione dello stesso marchese, dal suo segretario Bernardo Bizoni). Durante una visita del 5-6 giugno 1606 ad Anversa, una delle tante tappe del lungo viaggio del Giustiniani verso il Nord Europa, così il Bizoni annotò:

¹⁶⁰ BAMi, *G 280 inf*, n. 4, f. 9r, Anversa, 26 settembre 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 9v, è annotata la data della risposta del 19 novembre 1608); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XI, p. 93. Per tali giardini si vedano le note 353-354, 356. Per la ‘mania’ per i tulipani rimando invece alla nota 354.



Fig. 36. Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Isabella Clara Eugenia, arciduchessa d'Austria*, Madrid, © Museo Nacional del Prado

Di più si diletta tanto d'aver fiori vari nelli giardini loro, che li fanno venire lontano da ogni parte del mondo, non guardando a qualsivoglia spesa grande, talmente che un giardino, se bene non è molto grande, come in specie questo del signor Vincenzo Centurione, vale quattromila scudi¹⁶¹.

Ritorniamo ora alle lettere relative ai *Fiori in un bicchiere*. Nel medesimo 26 settembre 1608 il Brueghel, oltre a scrivere al Bianchi, si rivolge anche allo stesso Borromeo per comunicargli di aver eseguito con diligenza, in maggio, “*un quadrettin de fiori con alcuni Tulipans*”. L'artista spera che anche tale quadro, ornato di cornice, possa assecondare il “*gusto*” del cardinale e precisa, con un certo orgoglio, che non si era mai vista una “*simile varietà*” di fiori dipinti:

*Ancho ho fatto con grandissima diligenze un quadrettin de fiori con alcuni Tulipans. comme le nature ha fatte questo meso de Meij; non ha vista in fiori simile varietà; detti quadri son ornate con gli cornici belli. spera che lune et laltre serra al gusto de Vostra Signoria Jllustrissima [...]*¹⁶².

¹⁶¹ BERNARDO BIZONI, *Relazione in forma di diario del viaggio che corse per diverse provincie d'Europa il signor Vincenzo Giustiniano, marchese di Bassano, l'anno 1606, per lo spazio di cinque mesi [...]* [1606], in BERNARDO BIZONI, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, a cura di Barbara Agosti, Poretta Terme, 1995, p. 77.

¹⁶² BAMi, *G 198b inf*, f. 258r, Anversa, 26 settembre 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a

Dopo varie settimane, il 14 novembre 1608, è invece il cardinale Borromeo a scrivere al pittore fiammingo. Di questa lettera però, purtroppo, ci è rimasta solo una brevissima minuta nella quale troviamo queste poche parole: “*A Messer Giovanni Brueghel Anversa per i quadri che soprasede circa un’mese ad inviargli*”¹⁶³. Il cardinale, cioè, invita il pittore ad aspettare un mese prima di inviargli alcuni quadri, dei quali però, in tale abbozzo di lettera, non indica i soggetti. Da altre missive però sappiamo, come si è già accennato, che si trattava di tre dipinti: un *Sant’Antonio* (disperso), il *Fuoco* (fig. 10) e appunto i *Fiori in un bicchiere* (fig. 34). Non a caso il riferimento ad attendere un mese (non è chiarito per quale ragione) si ritrova anche in una lettera spedita dal Brueghel al Bianchi qualche settimana dopo, il 12 dicembre 1608. Jan, evidentemente, non avendo ricevuto in tempo la richiesta del Borromeo di aspettare un mese prima di inviargli i tre dipinti, scrive all’amico di aver già consegnato al mercante Lavelli, in un “*cassetto benconseruato*”, i tre quadri per il cardinale, tra i quali anche il “*un quader de fiori. raro e belli*”:

*Jo ho consignato in mane del Signor lavelli. un cassetto benconseruato tre quadri un de sant Antonio. laltre un quader de fiori. raro e belli un quader ellemento del fuoco Vostra Signoria me credo che in detto quader ho speso quel bel tempo de stato passato. pero i’son mandato via ben ben finito: il signor Cardinal me da ordine de non inviargli in un meso. detta ordine. vein troppo tardi [...]*¹⁶⁴.

Passano alcuni mesi e il pittore fiammingo non ha ancora alcuna notizia dei propri quadri inviati a Milano. In particolare, il 6 marzo 1609 Jan si rivolge direttamente a Federico dicendo che è venuto a sapere che il “*quadret dei fior*” non era affatto giunto nelle sue mani. Inoltre, nell’attesa di ricevere informazioni su quel dipinto, l’artista esprime in tale lettera la speranza che il cardinale ne possa essere soddisfatto, anche per la fatica che egli stesso ha fatto per eseguire, sul prato, sotto il sole, i diversi fiori che sono da apprezzare proprio “*per lore bellessa e['] rarita*”:

Alcuni mesi son che io mandavo a Vostra Signoria Jlluustrissima: tre quadri orname dela cornici: un. Ellement del fuoco: un alter de fiore: et il quader de Sant Antonio retocate: intendo del mio amico: detti dui quadri sone consignate in mane d Vostra Signoria Jlluustrissima ma non fa mencion del quadret dei fior quale e fatte con stente al sole sofer il

Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XII, pp. 98-99.

¹⁶³ BAMi, *G 258 inf*, n. 799, f. 408v, minuta, s.l. (Milano?), 14 novembre 1608, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Vecchio. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 12.

¹⁶⁴ BAMi, *G 280 inf*, n. 5, f. 10r, Anversa, 12 dicembre 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 10r, è annotata la data della risposta del “*14 Gennaio 168 [sic]*”); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XIII, p. 102. Per il *Sant’Antonio* si veda CHIODAROLI, *Un quadro di Giovanni Brueghel*, cit., 1956, pp. 186-187.

*pranto: per lore bellezza e[ſ] rarita: spera che su signor Jllustrissimo sarra in qualche parte sodisfatto: si io non ha manchato: de bone voigli da fare ben: aspettande aviso de quelli delli fiori [...]*¹⁶⁵.

Nel giro di meno di un mese gli arriva l'attesa risposta. Il 3 aprile 1609, infatti, Jan scrive al Bianchi: “*Ho reciuto la lettera de Vostra Signoria et del Jllustrissimo signor Cardinal con oigni desiderato contento. tanto del presente et ancho del dinare Vostra Signoria piacera mandare mia in clusa*”¹⁶⁶. E lo stesso 3 aprile 1609 il pittore si rivolge di nuovo anche a Federico:

*Ho ricevuto la lettera di Vostra Signoria Illustrissima del primo del passato et con essa grandissimo contento per quello che mi scrive intorno il quadro, che le sia piacciuto, et ch'io habbia conseguito il mio fine, qual è stato di servir Vostra Signoria Illustrissima il meglio che fosse possibile alle deboli forze mie, come son obligato di far sempre [...]. In tanto sommamente la ringratio delli premij et presenti mandatimi, quali attribuisco non già alli meriti miei, mà alla liberalità et al heroico animo di Vostra Signoria Illustrissima*¹⁶⁷.

Jan, in questa lettera, mostra “*grandissimo contento*” per la notizia che il “*quadro*” inviato a Federico gli “*sia piacciuto*”. Ovviamente, visto che nelle missive precedenti il pittore aveva chiesto insistentemente notizie sul “*quadret dei fior*”, in questa lettera per “*quadro*” si intende proprio quello con *Fiori in un bicchiere* (e di certo si dava per scontato l'apprezzamento da parte del Borromeo per gli altri due quadri, che forse gli era già stato comunicato con altre missive). Nelle due lettere qui sopra citate Jan fa riferimento anche a doni (“*premiij et presenti*”) elargiti dal cardinale. Molto probabilmente tra quei regali ci doveva essere, in particolare, anche una medaglia d'oro perché abbiamo testimonianza, come si vedrà meglio più avanti, che in altre occasioni Federico aveva spedito delle medaglie al pittore, anche se i documenti che attestano tali invii non sempre ci permettono di essere precisi nell'individuare per quali dipinti esse siano state donate¹⁶⁸.

Quindi il Borromeo aveva particolarmente apprezzato i fiori riprodotti dal Brueghel “*per lore bellezza e[ſ] rarita*”, parole, queste ultime, che il pittore aveva usato nella sua lettera sopra citata del 6 marzo 1609. Ma sappiamo che il

¹⁶⁵ BAMi, *G 202a inf*, n. 107, f. 106r, Anversa, 6 marzo 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XVI, p. 111.

¹⁶⁶ BAMi, *G 280 inf*, n. 8, f. 14r, Anversa, 3 aprile 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 14v, è annotata la data della risposta del 22 aprile 1609); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XVII, p. 115.

¹⁶⁷ BAMi, *G 202a inf*, n. 92, f. 91r, Anversa, 3 aprile 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 18, pp. 117-118 (con, a p. 305, doc. 2, la foto della lettera stesa da Philip Rubens, la quale, però, presenta anche la firma di Jan Brueghel).

¹⁶⁸ Cfr., ad esempio, la nota 382 (con anche altri riferimenti).

cardinale non disprezzava di certo anche i fiori “boscharecci” o quelli “*de i campi rozzi*”, come lui stesso annotò in questo suo scritto autobiografico:

Quando poi ~~usciva~~ esco di casa, questo ~~era~~ e solamente quando il sole ~~era~~ declinato assai, et all' hora // andavo, colliendo fiori et herbucchie per i prati, ovvero per le rive di~~l~~ alcun' corrente fiumicello, e benche i domestici, e più nobili fiori mi piacessero quali i tempi li dano, et le stagioni le portano seco, non per questo hò mai disprezzato i boscharecci fiori, ne mi son parsi manco belli, quelli de i campi rozzi, che quelli, de i diletiosi giardini; et l'uni, e li altri, quando il caldo era maggiore, hò hauto piacere, scherzando con la madre natura, veder questi, dico, ne i maggiori caldi estivi, rinchiusi nel giaccio à meraviglia ~~bello~~ netto e trasparente // [...]¹⁶⁹.

Ci è rimasto anche un documento della *Mensa arcivescovile* del 10 aprile 1617 che testimonia il pagamento di 22 lire a un fioraio per l'acquisto sia di un “cesto di fiori minuti” e di 48 mazzi di fiori da utilizzare per le solennità pasquali, sia di “tanti fiori dati per servitio della tavola del signor Cardinale”:

A di detto [10 aprile 1617] conti a Messer Giuseppe Rossi fioraro lire vinti due per il prezzo di tanti fiori dati per servitio della tavola del signor Cardinale, et mazzi numero 48 per la solemnita del giovedì santo con un altro cesto di fiori minuti parimente per detta solemnita, et per il giorno di pasqua [...]¹⁷⁰.

Ancora troviamo registrato il 13 giugno 1619 un altro pagamento di 36 lire a “Giuseppe Rossi per tanti fiori per il Giovedì Santo”¹⁷¹. Sempre allo stesso fioraio Rossi il 12 aprile 1618 vengono versati 93 lire e 7 soldi per la fornitura al cardinale Borromeo di piante di fiori e di rosmarino da collocare nel giardino della sua amata villa di San Gregorio (detta anche Gregoriana) posta a circa tre miglia fuori da Porta Orientale di Milano (ora zona Lambrate): “Conti a Giuseppe de rossi per tante piante de fiori et rosmarino per metere nel giardino a Santo Gregorio.”¹⁷². Invece il 5 luglio 1621 vengono pagati 57 lire e 10 soldi “al Borella

¹⁶⁹ BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, *G 310 inf*, n. 8, ff. 284-285 (sul lato destro, in corrispondenza dell'ultima frase, troviamo, cancellata e solitaria, la parola “*artificiosamente*”); cfr. MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, p. 55.

¹⁷⁰ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXVII, f. 63b, 10 aprile 1617.

¹⁷¹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 256b, 13 giugno 1619.

¹⁷² ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 280a, 12 aprile 1618. In riferimento al piacere che Federico provava nel contemplare la natura soggiornando nelle sue due dimore che aveva acquistato fuori Milano, cioè la villa Gregoriana e la villa di Senago, si veda ANNA ELENA GALLI, “Un Eremo proprio per contemplar il Cielo”. *La villa Borromeo di Senago tra XVII e XVIII secolo*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di Andrea Spiriti, Roma, 2013, pp. 18-27. Cfr. anche CESARE MOZZARELLI, *Federico e la cultura aristocratica tra classicismo e cristianesimo: il trattato sulla villa gregoriana*, in *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzarelli, in “*Studia Borromaica*”, 18, 2004, pp. 153-163; CESARE MOZZARELLI, *L'antico regime in villa. Tre testi*

giardinero per il pretio de diverse piante salvatiche, et inserte comprate per il giardino di santo Gregorio”¹⁷³. Il cardinale Borromeo era particolarmente affezionato a questa sua villa Gregoriana (dove trascorse alcuni dei suoi ultimi giorni prima della morte) e a tale luogo ameno, luogo dell'*otium*, aveva dedicato un proprio scritto edito nel 1623 (in latino) e nel 1624 (in italiano) intitolato *Trattato del disprezzo delle delitie ouero della Villa Gregoriana*. Proprio in questo testo Federico aveva scritto parole polemiche nei confronti di coloro che preferivano i fiori esotici a quelli più comuni:

*Che frenetici pensieri sono questi? Volere rinchiudere in vn sol prato e l'Asia, e l'Africa, e l'Europa, e voler fare il Mondo più piccolo, ouero men grande che non è; e trasportare le regioni da vn polo all'altro. E perché l'Europa produce vn tale fiore, non è da amarsi esso fiore. Perché la rosa si truoua in più d'vn giardino, e in quello del nostro vicino, per questo non è bel fiore e non è degno di essere guardato*¹⁷⁴.

È stato giustamente notato come Jan Brueghel nel raffigurare i vari fiori nei suoi dipinti abbia celebrato al massimo grado il loro splendore e la loro bellezza. Infatti egli, nel riprodurre i vari elementi vegetali, non ha insistito, a differenza di altri autori di nature morte, su quei microscopici elementi di corruzione che alludono al passare del tempo e alla caducità della vita e, quindi, al concetto, molto diffuso nel Seicento, di *vanitas*. I suoi fiori, infatti, non ammoniscono l'umanità, ma lodano lo splendore della creazione e della sua eterna primavera, e quindi inneggiano al Dio creatore considerato come il più grande artista¹⁷⁵.

milanesi: Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri, in *L'antico regime in villa. Con tre testi milanesi Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri*, a cura di Cesare Mozzarelli, edizione dei testi a cura di Teodoro Lorini, Roma, 2004, pp. 27-38. Quel che era la villa Gregoriana è attualmente una struttura chiamata “Cascina Biblioteca” (con antico riferimento alla Biblioteca Ambrosiana) gestita da una Cooperativa di solidarietà sociale: <https://cascinabiblioteca.it/chissiamo/il-luogo-e-la-storia/>.

¹⁷³ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 306b, 5 luglio 1621. Invece un “Hieronimo fiorero” viene pagato 28 lire “per fiori” il 5 luglio 1616: ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 170a, 5 luglio 1616.

¹⁷⁴ FEDERICO BORROMEO, *Trattato del disprezzo delle delitie ouero della Villa Gregoriana*, Milano, 1624, p. 38; cfr. *L'antico regime in villa. Con tre testi milanesi Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri*, a cura di Cesare Mozzarelli, edizione dei testi a cura di Teodoro Lorini, Roma, 2004, p. 181. Per la morte di Federico si vedano BAMi, *G 264 inf, Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, ff. 45r-46v, f. 45r: “Relatione della morte del signor Cardinale Federico Borromeo, seguita [a Milano] a 21 di settembre dell'Anno 1631.”; RIPAMONTI, *Historiae patriae*, cit., 1643, pp. 404-420; RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, pp. 607 sgg.; GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, pp. 383-389. Segnalo che il canonico Pasqualini possedeva alcuni oggetti del Borromeo (lenzuola, camicia, corona e capelli) ottenuti appena dopo la sua morte: cfr. BERRA, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini*, cit., 2008, p. 87.

¹⁷⁵ Cfr. BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Zeldzame Bloemen*, cit., 1990, pp. 236-238; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996, pp. 70-71; WELZEL, *Wettstreit zwischen Kunst und Natur*, cit., 2002, p. 331. Cfr. anche la nota 137.

È anche vero, però, che il tema della *vanitas* poteva comunque emergere anche nei dipinti con fiori di questo pittore fiammingo. Sappiamo, infatti, che almeno uno dei suoi quadri è stato proprio interpretato secondo tale ammonimento moraleggiante. Mi riferisco a un suo *Vaso di fiori con rime* (di collezione privata), del 1610 circa, il quale presenta, nella parte inferiore, alcuni significativi versi. Tali parole rimate, considerate comunque da alcuni studiosi un'aggiunta successiva, rimandano esplicitamente al diffusissimo tema della dissoluzione delle cose terrene contrapposte all'eternità della parola di Dio: “*Wat kyckt ghy op dees blom die v sou schone schynt / En door des sonnen cracht seer lichtelyck verdwindt / Ledt op godts woordt alleen dwelck eeuwich bloeyen siet / Waarin verkeert de rest des werelts dan, In niet. JC*”¹⁷⁶. I fiori del quadro, ammonisce dunque questa scritta, sembrano belli, ma scompaiono per la forza dei raggi del sole: solo la parola di Dio fiorisce in eterno, ma il resto del mondo risiede nel nulla, “*In niet*”.

La bravura del Brueghel nel raffigurare i fiori è stata così esaltata nel 1662 da Cornelis De Bie, un poeta e giurista fiammingo, nel suo celebre *Het Gulden Cabinet*:

*Gheen Diamant en gloyt in jemandts oogh soo schoon
Als Breughels Const die hier een Lauwer Croon.//
Daer by sijn Blommen sijn seer soet en wel ghetrocken
En menich Gheest tot Const en nieuwe lusten locken
Om haere Edelheydt die daer van binnen leyt,
Die den Natuer beschaempt wat dienter meer gheseyt?
Soo maelde Breughel af in schijnsel van het leven
Al wat Natuer vermocht in't blom-ghewas te gheven
En maeckt door sijne Const de snelle bie ver stelt
Als sy 't gheblompt besiet, en sweeft plat teghen 't belt*¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Cfr. PAUL PIEPER, *Das Blumenbukett*, in *Stilleben in Europa*, cat. della mostra (Münster, 1979-1980; Baden, 1980), a cura di Gerhard Langemeyer e Albert Peters, Münster, 1979, pp. 318-321, ill. 167 (p. 320: tr. tedesca dei versi); BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996, p. 90, nota 77, con anche la tr. inglese: “*Look on this flower which seems so beautiful to you and fades under the sun's rays. Be mindful of God's word, which alone blooms eternally. Wherein thus dwells the rest of the world: in nought. IC*”; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 900-902, n. 426 (con tr. tedesca). Il dipinto con *Fiori in un bicchiere* dell'Ambrosiana di Jan Brueghel (fig. 34) è stato interpretato come carico di simbologie, compresa quella della *vanitas*, da M. GIUSEPPINA MALFATTI, *Simbolismo e Allegoria nella Natura Morta del '600. Jan Brueghel: "Fiori in un bicchiere"*, *Pinacoteca Ambrosiana, Milano*, in *Produzione e distribuzione del vetro nella storia: un fenomeno di globalizzazione. Atti delle XI Giornate Nazionali di Studio in memoria di Gioia Meconcelli (Bologna, 16-18 dicembre 2005)*, a cura di Maria Grazia Diani, Teresa Medici e Marina Uboldi, Trieste, 2011, pp. 155-157. Sul concetto di *vanitas* si vedano, ad esempio, *Il silenzio delle cose. Vanitas, allegorie e nature morte dalle collezioni italiane*, cat. della mostra (Torino, 2015-2016), a cura di Davide Dotti, Torino, 2015; JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO, *Realidad, tiempo y artificio. Naturaleza muerta y vanitas en la cultura barroca*, cat. della mostra (Burgos, 2021-2022), Burgos, 2021 (entrambi con ampia bibliografia).

¹⁷⁷ DE BIE, *Het gulden cabinet*, cit., 1662, pp. 90-91. È un testo che è stato citato anche

In questi versi, il De Bie, discutendo il lavoro del pittore Jan Brueghel, scrive che nessun diamante brilla come la sua arte. Jan, infatti, merita una corona d'alloro proprio perché i suoi fiori sono così aggraziati, freschi e ben riprodotti che molte persone sono attratte dall'ingannevole naturalezza della sua pittura attraverso la quale egli sa rendere il mondo vegetale come se fosse vivo. Poi, negli ultimi versi, il poeta, alludendo indirettamente al celeberrimo *topos* narrato da Plinio sul pittore greco Zeusi che aveva ingannato anche gli uccelli, scrive che l'arte abbagliante di Jan sbalordisce anche l'ape (qui allusione anche al nome dello stesso poeta 'De Bie'), la quale, nel tentativo di posarsi veloce sui suoi fiori illusionisticamente dipinti, in realtà si schianta contro il supporto del quadro.

dai seguenti studiosi: BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Zeldzame Bloemen*, cit., 1990, p. 218 e p. 238, nota 2; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996, p. 47 e p. 86, nota 2, con tr. inglese: "No diamond shines so brightly as Brueghel's art, which deserves a laurel wreath. His sweet and well-drawn flowers arouse many a spirit to art and new delights in their intrinsic nobility, which puts nature to shame. What more can be said? So did Breughel paint in lifelike guise every flower that Nature could produce, and with his art astound the rapid bee, as if it sees the bloom and flies straight into the hillock."; VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, p. 65 e p. 76, nota 4, con diversa (soprattutto nel finale) tr. tedesca (la parentesi quadra è nel testo): "Es gibt keinen Diamanten, dessen Schönheit so ins Auge sticht [eigentlich: glüht] wie Brueghels Kunst, die hier einen Lorbeerkrantz verdient. Seine Blumen sind so anmutig und wohl gezeichnet, dass mancher sich wegen der vornehmen Schönheit, die sie verkörpern, mit neuem Genuss zur Kunst hingezogen fühlt. Sie übertreffen die Natur – was soll man mehr sagen? So malte Brueghel die Vielfalt der Pflanzenwelt, die uns die Natur zu schenken vermochte, und zwar so, als ob sie lebendig wäre. Durch seine Kunst lässt er die hurtige Biene stutzen, wenn sie die Blumen sieht und dann gegen das Gemälde fliegt."). Sul De Bie si vedano, in particolare, SARAH JOAN MORAN, *The Right Hand of Pictura's Perfection. Cornelis de Bie's Het gulden cabinet and Antwerp Art in the 1660s*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 64, 2014, pp. 370-399; e, per la sua importanza come fonte anche per la natura morta italiana, LUCA FIORENTINO, *Cornelis De Bie, il Gulden Cabinet e la pittura di natura morta e di genere in Italia. I casi di Francesco Noletti detto il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Michelangelo Cerquozzi e una riflessione su Pieter Boel e David De Coninck*, in "Venezia Arti", 29, 2020, pp. 65-88. Sul *topos* pliniano sottinteso in questo testo, si veda PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 66, ed. e tr. it. *Storia naturale*, Torino, 1988, V, *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, libro XXXV, 66, p. 362 con testo latino e p. 363 con tr. it.

Il cardinale Borromeo tra Jan Brueghel e il Caravaggio

Il cardinale Borromeo manifestò, sin dai suoi giovanili anni romani, una peculiare passione e predilezione per la letteratura bucolica e pastorale. Proprio per questo Uberto Motta ha sottolineato come nell'apprezzamento del cardinale per i dipinti di artisti come Paul Bril, Jan Brueghel e il Caravaggio si possa cogliere anche un rimando alla poesia arcadica. Lo studioso ha in particolare evidenziato come Federico abbia letto e poi trascritto nei propri appunti alcune parti bucoliche delle egloghe dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro. Si tratta di brani poetici che lo stesso Federico ebbe poi modo di riutilizzare, seppur parzialmente, anche in specifiche parti del suo *Musaeum* con lo scopo di precisare meglio certi aspetti di alcuni dipinti di Jan Brueghel, in particolare della *Madonna della ghirlanda* (della quale si parlerà più avanti). Così il Motta ha evidenziato questi collegamenti tra la letteratura amata da Federico e i dipinti che ammirava:

*Come leggeva la poesia arcadica, così il Borromeo selezionava per sé, mediante opzioni estetiche non comuni fra Roma e Milano a quei tempi, le nature morte e i paesaggi dei fiamminghi Paul Bril e Jan Brueghel dei Velluti (e prima di essi, in data compresa tra il 1595 e il 1601, la Canestra di frutta del Caravaggio): sull'uno e sull'altro versante egli trovava i riflessi del proprio affetto spontaneo, morale e poetico per la natura (le piante, i frutti, gli animali, i paesaggi), che sia offre al genere umano cibo, bevande e riparo assicurandone la sopravvivenza, sia attrae per mezzo di sollecitazioni sensoriali in una dimensione atemporale, dove lo spirito è condotto alla contemplazione [...]*¹⁷⁸.

Data la grande ammirazione per la minuzia pittorica di Jan Brueghel, non è un caso, dunque, che lo stesso Borromeo apprezzasse in modo particolare anche la *Canestra di frutta* del Caravaggio, un capolavoro tuttora conservato in Ambrosiana (olio su tela, 47 x 62 cm circa) (fig. 37). Si tratta di un'opera che, come è noto, sicuramente il cardinale possedeva nel 1607, anno in cui così la citò nel suo codicillo testamentario steso il 15 settembre 1607:

Un quadro di lunghezza di un braccio, et di trè quarti incirca di altezza, dove in campo bianco è dipinto un Canestro di frutti parte ne rami con le lor foglie, et parte spiccati da essi

¹⁷⁸ UBERTO MOTTA, *Borromeo, Pinelli e Querenghi: letteratura e collezionismo librario tra Cinque e Seicento*, in *Cultura e religione nella Milano del Seicento. Le metamorfosi della tradizione "borromaica" nel secolo barocco*, atti delle giornate di studio (Milano, 1998), a cura di Annamaria Cascetta e Danilo Zardin, in "Studia Borromaica", 13, 1999, pp. 139-143 (citazione p. 141). Si veda anche PELIZZONI, *Federico Borromeo*, cit., 1995, pp. 641-664. Per una sintesi della cultura milanese del tempo, cfr. JAMES M. BRADBURN, *At the Crossroads of Culture. Art, Science and Culture in Milan in the Seventeenth Century*, in *All that Glistens*, cat. della mostra (New York, 2022), New York, 2022, pp. 27-45.



Fig. 37. Caravaggio, *Canestra di frutta*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
(© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

*fra quali vi sono due grappoli di uva, uno di bianca, et l'altro di nera, fichi mele, et altri di mano di Michele Agnolo da Caravaggio*¹⁷⁹

179 BAMi, S.P.II.262, n. 5/1, f. 7r (codicillo testamentario del 15 settembre 1607) (si ricorda qui che il “braccio” milanese corrispondeva a 0,594 m: cfr. GIOVANNI CROCI, *Dizionario universale dei pesi e delle misure in uso presso gli antichi e moderni con ragguaglio ai pesi e misure del sistema metrico*, Milano, 1860, p. 38). Cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 336, la quale, però, erroneamente, trascrive “mole” invece che “mele”, come appare invece evidente dal testo manoscritto, una parola che ha, ovviamente, più senso. La trascrizione con tale termine errato è stata ripresa anche da altri studiosi, come, ad esempio: MAURO NATALE, *La natura morta in Lombardia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Francesco Porzio, direzione scientifica di Federico Zeri, Milano, 1989, I, pp. 213, nota 1; TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 264; ALESSANDRO MORANDOTTI, *Caravaggio e Milano. La Canestra dell’Ambrosiana*, Milano, 2012, p. 12; ALESSANDRA SQUIZZATO, *Dai codicilli testamentari (1607; 1611) all’atto di Donazione del 1618: riflessioni per il lascito federiciano di opere d’arte all’ambrosiana*, in *La donazione della raccolta d’arte di Federico Borromeo all’Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandra Rovetta e Alessandra Squizzato, in “Studia Borromaica”, 32, 2019, p. 133; STEFANIA MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1883. III edizione aggiornata*, Roma, (2003)

Non è sicuro, ed è ancora oggetto di dibattito tra gli storici dell'arte, se Federico abbia commissionato, comprato o ricevuto in dono la *Canestra del Merisi*¹⁸⁰. Nel passato alcuni studiosi hanno sperato che almeno alcune notizie

2023, p. 438, n. 1. Per una sintesi dei vari documenti legati alla *Canestra*, cfr. TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, pp. 48-90; MARIA CRISTINA TERZAGHI, Scheda n. 206, 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. 105-110. Su tale dipinto del Merisi si vedano inoltre, in particolare, MAURIZIO CALVESI, *Canestra di frutta*, in *Caravaggio*, cat. della mostra (Roma, 2010), a cura di Claudio Strinati, Milano, 2010, pp. 82-89; ALBERTO COTTINO, *Ancora sulla Canestra del Monte/Borromeo: il punto di vista dello studioso di natura morta*, in *Atti della Giornata di Studi. Francesco Maria del Monte e Caravaggio. Roma, Siena, Bologna: opera biografia documenti*, atti del convegno (Monte Santa Maria Tiberina, 2010), a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera, 2011, pp. 145-159; MORANDOTTI, *Caravaggio e Milano*, cit., 2012; MARIA CRISTINA TERZAGHI, Scheda n. 6, in *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, cat. della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Milano, 2016, pp. 220-221; CATERINA ZAIRA LASKARIS, "Solitaria relicta est": per il Caravaggio dell'Ambrosiana, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia - Critica - Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath e Lydia Salviucci Insolera, Milano, 2017, II, pp. 321-323; FABIO SCALETTI, *Caravaggio. Catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse. Con un registro completo delle repliche e delle copie*, Napoli, 2017, I, pp. 82-83, n. OR18, e, soprattutto per le reali misure del quadro, pp. 37-39; MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Tracce per la Canestra e la natura morta al tempo di Caravaggio*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, atti della giornata di studi (Roma, 2017), a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2018, pp. 108-121; COSTANTINO D'ORAZIO, Scheda, in *La Canestra di Caravaggio. Segreti ed enigmi della natura morta*, cat. della mostra (Asti, 2023-2024), a cura di Costantino D'Orazio, Milano, 2023, pp. 38-45, il quale, però, ha pubblicato una scheda molto approssimativa e senza alcun riferimento bibliografico (si veda anche la nota 180): egli, ad esempio, ha 'stranamente' individuato nel frutto all'estrema sinistra un "limone, simbolo della salvezza", mentre, in realtà, si tratta di una mela cotogna. Sulle analogie e differenze tra lo stile di Jan Brueghel e quello del Caravaggio si vedano, in particolare, MAURIZIO CALVESI, *La "Canestra" del Caravaggio gemma del Seicento lombardo*, in "Corriere della Sera", 17 giugno 1973, p. 15, il quale scrive: "A guardar da vicino, c'è una non dissimile diligenza e minuzia di descrizione, nelle foglie dai lembi accartocciati, nelle gocce di rugiada, nell'osservazione dei riflessi [...]"; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 70; HÖNIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, pp. 51-53; SHEILA MCTIGHE, *Representing From Life In Seventeenth-Century Italy*, Amsterdam, 2020, pp. 57-60.

180 Ad esempio, secondo FRANCO PALIAGA, *Natura in vetro. Studi sulla caraffa di fiori di Caravaggio*, Roma, 2012, pp. 89-90; e FRANCO PALIAGA, *Caravaggio. Copie, doppi, imitazioni*, in *Dramma e passione da Caravaggio ad Artemisia Gentileschi*, cat. della mostra (Terni, 2022-2023), a cura di Pierluigi Carofano, Foligno, 2022, p. 53, è ipotesi più attendibile che la *Canestra* sia stata un dono del cardinale Del Monte al cardinale Borromeo, mentre secondo la JONES, *Federico Borromeo's Ambrosian Collection*, cit., 1989, p. 60, nota 61; e la TERZAGHI, *Tracce per la Canestra*, cit., 2018, pp. 108-121, il quadro fu probabilmente commissionato al Caravaggio dallo stesso cardinale milanese. Di recente PIETRO CALAZZA, *La pittura sacra del Caravaggio. Dalla Vocazione del 1600 alla Natività del 1609*, Salerno, 2022, p. 178, nota 377, ha ipotizzato molto cautamente, ma a mio parere senza fondamento, che il Caravaggio potrebbe aver donato la *Canestra* al cardinale Federico "a titolo di scuse" per essersi sgarbatamente rifiutato di dipingere per il prelado una *Vergine con il manto stellato* (su questa commissione fallita rimando alla nota 224). Segnalo inoltre che COSTANTINO D'ORAZIO, *Dalla natura alla figura, e ritorno*, in *La Canestra di Caravaggio. Segreti ed enigmi della natura morta*, cat. della mostra (Asti, 2023-2024), a cura di Costantino D'Orazio, Milano, 2023, p. 11, non tenendo in alcun conto le ricerche di vari altri studiosi dedicati proprio alla *Canestra*, ha erroneamente scritto che il CALVESI, *Canestra di frutta*, cit., 2010, p. 87, riteneva (come altri) che la *Canestra* fosse un "dono" del cardinale

sulla *Canestra* si potessero trovare nel testamento del cardinale datato 1599 e rogato a Roma. Ma, anche a seguito di specifiche ricerche, che tuttavia non hanno dato alcun frutto, si è poi concluso che tale documento fosse andato irrimediabilmente perduto¹⁸¹. Recentemente, però, questo atto testamentario del 7 settembre 1599 è stato rintracciato e pubblicato da Maria Gemma Paviolo¹⁸².

Del Monte al Borromeo, un omaggio che sarebbe testimoniato da una lettera del medesimo Del Monte a Federico del 29 febbraio 1596. In realtà, come è noto, in quel testo il CALVESI, *ibidem*, riprendendo i suoi precedenti studi (CALVESI, *La "Canestra"*, cit., 1973, p. 15; e CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, pp. 258-259, nota 22), aveva ribadito l'infondatezza di tale ipotesi, documentando invece come da altre missive risultasse proprio che anche nella lettera del 29 febbraio 1596 non si parlasse affatto della *Canestra* donata dal Del Monte, ma di committenze di Federico affidate alle cure dello stesso cardinale Del Monte relative a un orologio e a una *Testa della Madonna* di Scipione Pulzone. Inoltre il D'ORAZIO, *Dalla natura alla figura, e ritorno*, cit., 2023, p. 13, ill. 3-4, ha inserito nel proprio saggio due incisioni, una di Grégoire Huret e l'altra di Albertus Clouwet, riferendo che esse raffigurano il cardinale Federico (III) Borromeo, fondatore dell'Ambrosiana, mentre, in realtà, si tratta dei ritratti dell'omonimo cardinale Federico IV Borromeo (1617-1673), il quale era il figlio di Giulio Cesare III Borromeo, che, a sua volta, era il nipote del cardinale Borromeo III (cfr. le note 394, 463 e la [fig. 72](#)).

181 Cfr. LEONIDA BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, Milano, 1993, p. 11, il quale ha scritto che "Il cardinale Federico Borromeo fece un suo primo testamento il 7 settembre 1599 a Roma [...] rogato dal notaio del Tribunale dell'Auditor Camerae Antonio Mainardo" e che tale atto è andato disperso. Cfr. anche TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 265, nota 9; SQUIZZATO, *Dai codicilli testamentari*, cit., 2019, p. 120.

182 ASRO, *Notai A.C. Auditor Camerae, Testamenti e donazioni, 1600-1631*, 26, Crisante Roscioli, 7 settembre 1599, ff. 1362r-1370v; cfr. MARIA GEMMA PAVIOLO, *I Testamenti dei Cardinali. Federico Borromeo senior (1564-1631)*, s.l., 2022. Stranamente questa studiosa ha trascritto il documento con il carattere maiuscoletto e senza indicare il numero dei fogli (ne ha pubblicato anche la traduzione italiana che però non utilizzerò perché non è sempre precisa). La Paviolo, inoltre, ha traslasciato sia la trascrizione del f. 1370v (con anche le firme dei testimoni), sia quella dei ff. 1360r-v (datati 7 novembre 1631 e relativi all'apertura di tale testamento del Borromeo, il quale era già morto da poco più di un mese, il 21 settembre 1631). Ho qui usato una mia diversa trascrizione perché quella pubblicata dalla studiosa presenta alcuni errori nelle desinenze latine. Evidentemente il testamento di Federico del 7 settembre 1599 era stato 'formalmente' aperto a Roma dopo la sua morte, anche se, come è noto, di fatto il cardinale lo aveva già annullato con la stesura dei suoi successivi tre testamenti: 1) quello del 26 aprile 1624 (ASMi, *Notarile*, Ferrando Dossena, 22064); 2) quello del 12 marzo 1629 (ASMi, *Notarile*, Ferrando Dossena, 22076); 3) quello del 20 giugno 1630 (ASMi, *Notarile*, Ferrando Dossena, 22078) (il cardinale fece anche numerosi codicilli, l'ultimo dei quali è datato 13 settembre 1631: ASMi, *Notarile*, Ferrando Dossena, 22080): cfr. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, rispettivamente n. 1, pp. 39-43; n. 19, pp. 86-93; n. 25, pp. 119-127; n. 43, pp. 143-144. Il testamento del 20 giugno 1630 è stato pubblicato, come si è appena visto, dal Besozzi, ma non mi risulta che esso sia ora presente nella cartella dell'ASMi indicata dallo studioso. Pertanto cito dalla copia autentica stesa dal medesimo notaio e attualmente conservata (come pure indicato dallo stesso Besozzi) in ABIB, *Eredità e Legati. Testatori. Borromeo, Cardinale Federico. Testamenti e codicilli, Transazioni da 1630...*, testamento del 20 giugno 1630, notaio Ferrando Dossena. In queste sue ultime volontà del 1630, come si è detto, il cardinale Borromeo revocò esplicitamente anche il testamento romano del 1599 e lo fece con queste precise parole: "Deinde revocamus alia Testamenta a nobis hinc retro condita, et praecipue Testamentum in scriptis consignatum Domino Antonio Mainardo notario Almae Urbis confectum die Septimo Septembris anni 1599. seu alio veriori tempore, et alia duo Testamenta nuncupativa per publica Instrumenta confecta a te notario infrascripta scilicet unum die XXVJ Aprilis anni 1624. et alterum die duodecimo martij anni 1629. ac quaecumque alia [...]" (f. 2v). Per il documento nell'ASMi, cfr. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, p. 120. Cfr. anche la nota 192.

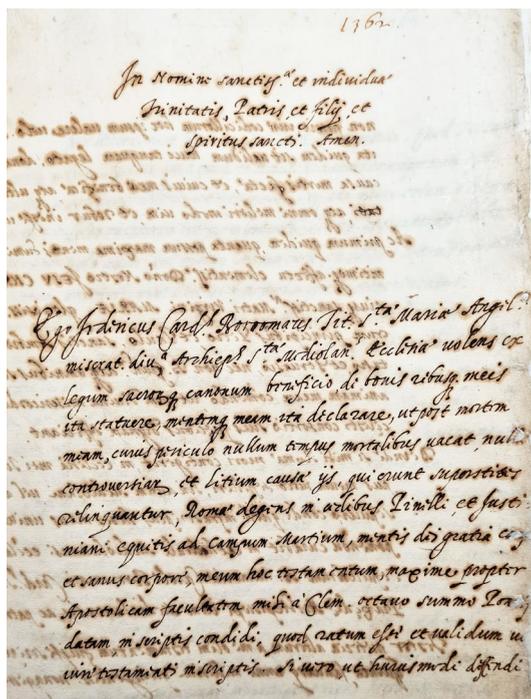


Fig. 38. Testamento del cardinale Federico Borromeo del 7 settembre 1599, in ASRo, *Notai A.C. Auditor Camerae, Testamenti e donazioni, 1600-1631, 26, Crisante Roscioli, f. 1362r* (primo foglio)
(© Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Roma) (foto: Autore)

Esso venne rogato a Roma e non a Milano poiché, come è noto, dall'aprile del 1597 alla metà del 1601 Federico fu costretto a trasferirsi nell'Urbe per poter seguire meglio la controversia giurisdizionale che contrapponeva la chiesa milanese, che lui stesso, come arcivescovo, rappresentava, al potere politico locale spagnolo¹⁸³. Da questo testamento, sottoscritto dallo stesso Borromeo di fronte al notaio Antonio Mainardi (ma poi finito nelle carte del notaio Crisante Roscioli) e a diversi testimoni (**fig. 38**), risulta che in quel momento il cardinale risiedeva nell'appartamento, sito nella parrocchia romana di San Salvatore alle Coppelle nel Rione Campo Marzio, che aveva preso in affitto da (Agostino) Pinelli e da (Vincenzo) Giustiniani:

illud declarans, et profitens esse hoc meum ultimum testamentum, meamque ultimam voluntatem scriptam atque etiam manu mea subscriptam in aedibus, quas ego à Pinello

¹⁸³ Cfr. AGOSTINO BORROMEO, *Le controversie giurisdizionali tra potere laico e potere ecclesiastico nella Milano spagnola sul finire del Cinquecento*, in *Atti della Accademia di San Carlo. Inaugurazione del IV Anno Accademico*, Milano, 1981, pp. 75 sgg. Per le date, si veda, in particolare, GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, pp. 115, 130.

*et Justiniano Equite mihi locatas incolo Romae in Regione quae[?] quae dicitur campus Martius, atque in Parochia Sancti Salvatoris ad cupellam coram Notario et testibus infrascriptis [...] // [...] Antonio Mainardo [...]*¹⁸⁴.

Da questo documento risulta inoltre, come si è già accennato, che il cardinale Borromeo, in data 5 gennaio 1593, aveva fatto anche un precedente testamento rogato dal notaio milanese Gerolamo Rossi (“*per Hieronimum Rubeum*”), i cui atti, però, non sono stati ancora rintracciati. Si trattava comunque di volontà testamentarie che vennero poi annullate, appunto, da quelle del 1599¹⁸⁵. Con l’atto del 7 settembre 1599, Federico lasciò le proprie suppellettili cardinalizie al Duomo di Milano e nominò come proprio erede universale l’Ospedale Maggiore di Milano il quale, però, avrebbe dovuto distribuire la terza parte dell’eredità ai familiari dello stesso cardinale. Inoltre il Borromeo dispose che vari suoi manoscritti dovessero andare al reverendo (oblato) Giulio Cesare Bonomi (il quale, anche come rettore, una decina di anni prima aveva seguito l’educazione del giovane conte Federico nel Collegio di Pavia dove il nobile studente si era laureato in teologia nel 1585): “*Lego Reverendo Julio Caesari Bonhomio meos omnes codices manuscriptos quorum nulla mentio in Indice meae Bibliothecae facta reperietur.*”¹⁸⁶. Il cardinale destinò invece tutti i propri libri, presenti a Milano o a Roma, alla congregazione degli Oblati di Sant’Ambrogio di Milano in San Sepolcro. Per questa donazione, però, Federico prevede le seguenti clausole: che venisse costruita un’apposita e ampia biblioteca con le relative scaffalature affinché i libri fossero catalogati per materie; che i volumi non venissero asportati da nessuno per uso privato; e che, nel caso tale congregazione si fosse estinta, tali libri andassero, con le stesse condizioni, al capitolo del Duomo, aggiungendosi ai volumi che lo stesso capitolo aveva già ricevuto dal cardinale Carlo Borromeo. Vale la pena di riportare l’intera disposizione

¹⁸⁴ ASRo, *Notai A.C. Auditor Camerae, Testamenti e donazioni, 1600-1631*, 26, Crisante Roscioli, 7 settembre 1599, f. 1367r-v (e anche f. 1362r); cfr. PAVIOLO, *I Testamenti*, cit., 2022, pp. 53-54 e tr. it. pp. 29-30, tr. it. p. 31).

¹⁸⁵ ASRo, *Notai A.C. Auditor Camerae, Testamenti e donazioni, 1600-1631*, 26, Crisante Roscioli, 7 settembre 1599, ff. 1362v-1363r: “*Testor preterea alterum à me olim testamentum fuisse scriptum die quinta Januarij anni millesimi quingentessimi nonagessimi tertij // per Hieronimum Rubeum Notarium Mediolanensem rogatum. Quod Testamentum atque una quidquid eo comprehensum, et expressum est abrogavi, delevi, et revocavi, atque ita nunc etiam abrogo deleo, et revoco, ut pro abrogato, deleto, et revocato, habeatu[r][.] volo enim hoc meum Testamentum, et illi, et caeteris omnibus anteferri, quae à me quoquomodo facta reperirentur.*”; cfr. PAVIOLO, *I Testamenti*, cit., 2022, p. 33, tr. it. pp. 33-34. Di questo testamento del 1593 non si aveva, in precedenza, alcuna notizia e quindi non è stato citato neppure dal BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, p. 11. Cfr. la nota 78 e, per l’annullamento anche dei successivi testamenti del Borromeo, la nota 182.

¹⁸⁶ ASRo, *Notai A.C. Auditor Camerae, Testamenti e donazioni, 1600-1631*, 26, Crisante Roscioli, 7 settembre 1599, ff. 1363r-v, f. 1364v (per la citazione) e f. 1366v; cfr. PAVIOLO, *I Testamenti*, cit., 2022, pp. 35, 36, 40, 51, tr. it. pp. 35-36, 37, 41, 51.

perché attraverso di essa percepiamo proprio anche il vivo interesse di Federico per come avrebbero dovuto essere disposti i libri donati. Una preoccupazione pratica che preannuncia quel che dopo qualche anno diverrà uno dei problemi che lo stesso cardinale dovette affrontare per la costituenda Biblioteca Ambrosiana (la quale, come vedremo meglio più avanti, sarà strettamente legata proprio agli Oblati di San Sepolcro):

Libros omnes meos, quicumque Mediolani Romaeui sunt, Congregationi oblatorum Sancti Ambrosij ad communem illorum usum, qui in ipsis Sancti Sepulchri aedibus degent, relinquo; ubi ad eos commode recipiendos ampla, et opportuna Bibliotheca cum pluteis extruatur; in quibus iuxta suas quique classes ordine collocentur. Hinc vero, ne ad privatam quidem eorum usum, qui in iisdem Sancti Sepulchri aedibus commorantur, exportari in proprias cellulas queant. Quod si congregationem quovis vel casu, vel tempore (quod utinam numquam eveniat) extinguere contingat; tum libros huiusmodi omnes ad capitulum Cathedralis Ecclesiae iubeo pertinere, atque ad eos adiungi, qui à Carolo Cardinali Sanctae Praxedis patruele meo relictis sunt, // iisdem plane conditionibus, quae sunt paulo ante expressae. Huiusmodi vero legatum Bibliothecae congregationi, ut supra, relictum, tum locum habeat, nisi aliter in privata schedula statutum reperiatur¹⁸⁷.

Ovviamente Federico seguì le diverse fasi della realizzazione della biblioteca in San Sepolcro. Infatti con una lettera del 20 novembre 1599, cioè circa due mesi dopo la stesura del proprio testamento, il cardinale, sempre da Roma, scrisse a Giovan Paolo Clerici, prevosto di San Sepolcro, per manifestargli la propria insoddisfazione per l'assetto architettonico che si stava delineando per la "libreria" in costruzione (dove, appunto, sarebbero finiti anche i suoi libri):

¹⁸⁷ ASRo, *Notai A.C. Auditor Camerae, Testamenti e donazioni, 1600-1631*, 26, Crisante Roscioli, 7 settembre 1599, ff. 1364v-1365r; cfr. PAVIOLO, *I Testamenti*, cit., 2022, pp. 40-41, tr. it. pp. 41-42 (con qualche errore anche nella traduzione). Per il Bonomi si veda RODOLFO MAIACCHI - ATTILIO MOIRAGHI, *L'Almo Collegio Borromeo. Federico Borromeo studente e gli inizi del Collegio*, Pavia, 1916, *passim*, e pp. 216-221 per la laurea del 9 maggio 1585. Per la biblioteca di san Carlo e per l'indice dei manoscritti di Federico (per i quali si veda BAMi, *E 20 sus*), rimando a MASSIMO RODELLA, *Federico Borromeo collezionista di manoscritti: un primo percorso*, in *Federico Borromeo fonti e storiografia*, atti delle giornate di studio (Milano, 2000), a cura di Massimo Marcocchi e Cesare Pasini, in "Studia Borromaica", 15, 2001, pp. 201-213. Per l'interesse di Federico per la disposizione e la catalogazione dei libri, si veda invece MASSIMO RODELLA, *Federico e i libri prima dell'Ambrosiana*, in MARINA BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, Roma, 2004, pp. 24-31. Federico fece approntare il catalogo dei libri a stampa e quello dei manoscritti presenti in Ambrosiana, ma ne vietò la circolazione a stampa: cfr. GILIOLA BARBERO - CESARE PASINI, "Indici" e cataloghi di manoscritti alla Biblioteca Ambrosiana, in "Gazette du livre médiéval", 42, 2003, p. 36. Anche in un breve documento, non datato, il Borromeo ricorda ai conservatori dell'Ambrosiana "che non permettino, che si stampino indici de i libri, ne manuscritti, ne stampati; ne meno questi indici si divulgino, che hora sono manuscritti nella Bibliotheca [...]": BAMi, *G 311 inf*, f. 60r. Cfr. la nota 527.

*Il disegno della casa di San Sepolcro non mi sodisfa ne scoprii le parti inferiori e superiori e se li due cortili restano che forse sarà espediente farne uno ampio e non sò trovar il luogo della libreria onde non mancherete di mandarmi un altro ben distinto // con l'annotazione delle parti inferiore e superiore et misure dell'altezza et larghezza [...]*¹⁸⁸.

Naturalmente, in seguito, il cardinale mutò le proprie volontà testamentarie quando iniziò a pensare in grande prevedendo e progettando la costruzione della Biblioteca Ambrosiana dove confluirono tutti i suoi libri e i suoi manoscritti, come si vedrà ampiamente più avanti.

Nel suo testamento del 1599 Federico riservò alla madre Margherita una tavola con una *Natività* e al fratello Renato un dipinto di Tiziano, mentre alla sorella Isabella donò una tavola scolpita in rilievo:

*Lego praeterea Dominae Comitissae Margheritae Trivultiae Borromaeae Matri meae dilectissimae tabulam eam in qua Christus nascens coloribus est expressus. Domino Comiti Renato Borromaeo fratri meo maiorem Tabulam Titiani manu pictam. Dominae vero Isabellae vicecomiti Borromaeae sorori meae Tabulam ectypae sculpturae*¹⁸⁹.

La tavola di Tiziano potrebbe essere l'*Adorazione dei Magi*, tuttora conservata in Ambrosiana e riferita a Tiziano (ma forse eseguita con l'intervento di aiuti), un quadro che Federico aveva acquistato nel 1588. È invece meno probabile che il cardinale si riferisse a qualche altro suo quadro che egli attribuiva, a torto o a ragione, a Tiziano poiché l'*Adorazione dei Magi* è l'unico dipinto che, per quanto ne sappiamo, era sicuramente presente nella sua collezione prima del testamento del 1599¹⁹⁰. Al cardinale Odoardo Farnese, esecutore testamentario, lasciò invece la *Natività* di Federico Barocci, cioè il *Presepe*, anche questo tuttora presente in Ambrosiana (olio su tela, 135,4 x 110 cm) (si tratta di un dipinto che

¹⁸⁸ BAMi, *G 261 inf*, n. 1059, ff. 335v-336r, minuta, s.l. (ma Roma), 20 novembre 1599, da Federico Borromeo a Giovan Paolo Clerici: cfr. GIOVANNI GALBIATI, *Il Tempio dei crociati e degli oblati. San Sepolcro dell'Ambrosiana*, Milano, 1930, p. 95, n. X; LUIGI CARLO SCHIAVI, *Il Santo Sepolcro di Milano da Ariberto a Federico Borromeo: genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Pisa, 2005, p. 91 (con la lettera effettivamente spedita conservata in un altro archivio); LUIGI CARLO SCHIAVI, *Ideazione della casa madre degli Oblati di S. Ambrogio. Federico Borromeo, Aurelio Trezzi, Fabio Mangone*, in *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2007), a cura di Francesco Repishti e Alessandro Rovetta, in "Studia Borromaica", 22, 2008, p. 136 (anche qui con la lettera effettivamente spedita).

¹⁸⁹ ASRo, *Notai A.C. Auditor Camerae, Testamenti e donazioni, 1600-1631*, 26, Crisante Roscioli, 7 settembre 1599, f. 1365v; cfr. PAVIOLO, *I Testamenti*, cit., 2022, pp. 45-46, tr. it. p. 46.

¹⁹⁰ Sui diversi quadri che il Borromeo aveva attribuito a Tiziano citandoli in qualche suo documento o testo, si vedano JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 264-266, nn. 106-114; BERT W. MEIJER, Schede nn. 106, 107, 108, 109, 110, 113, 115, in *Pinacoteca Ambrosiana. I. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, coordinamento di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2005, rispettivamente pp. 278-280, 280-284, 285-286, 286-287, 287-290, 291-293, 293-295.



Fig. 39. Federico Barocci, *Presepe*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
(© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

il cardinale aveva ricevuto a Roma nell'agosto del 1599 e che alcuni studiosi hanno ritenuto, credo a torto, una copia di Alessandro Vitali (**fig. 39**): "*Cui propter meam in eum observantiam, tabulam eam // in qua Christi Domini natiuitas à Federico Barotio picta est, legati titulo relinquo.*"¹⁹¹.

191 ASRo, *Notai A.C. Auditor Camerae, Testamenti e donazioni, 1600-1631*, 26, Crisante Roscioli, 7 settembre 1599, ff. 1364r-v; cfr. PAVIOLO, *I Testamenti*, cit., 2022, p. 39, tr. it. p. 40. Per il quadro del Barocci (confrontato con un'altra sua versione ora al Prado) si vedano, in particolare, JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 232-233, n. 7; IAN F. VERSTEGEN, *Federico Barocci, Federico Borromeo, and the Oratorian Orbit*, in "Renaissance Quarterly", 56, 2003, pp. 69-72; ALESSANDRA SQUIZZATO, Scheda n. 165, 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. 29-33 (con ampia bibliografia precedente), che lo riferisce al Barocci; ANDREA EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, Ancona, 2008, II, p. 206, n. 64, che lo ritiene invece iniziato da Federico, ma terminato da un suo collaboratore; IAN F. VERSTEGEN, *Federico Barocci and the Oratorians. Corporate Patronage and Style in the Counter-Reformation*, Kirksville (Mo), 2015, pp. 86-91, che lo giudica interamente di mano del Barocci e quindi non come copia del Vitali; IRENE SOZZI, *Preistoria dell'Ambrosiana: dipinti da Carlo a Federico Borromeo*, 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. 217-219, la quale discute anche la possibilità che il *Presepe* del Barocci

Nel suo codicillo del 1607 il Borromeo modificò, citandolo esplicitamente, tale testamento romano del 1599¹⁹². Tuttavia confermò che la *Natività* del Barocci sarebbe stata ancora destinata al cardinale Farnese, proprio esecutore testamentario:

*Pariter excepto legato Tabulae Christi Domini Nativitatem a Federico Barotio depictam continentis, quam Illustrissimo et Reverendissimo praedicti [Odoardo Farnese] mei Testamenti Executori iam reliqui, quod legatum persistat, et firmum maneat, revoco omnia, et singula alia legata [...]*¹⁹³.

Nel successivo testamento del 26 aprile 1624 Federico ancora dispose che tale *Natività* dovesse andare al cardinale Farnese: “*Eidem amplissimo Cardinali Farnesio tabulam relinquo primus, in qua depicta est Salvatori nostri Nativitas Barotij artificis manu, perpetuum amori signus.*”¹⁹⁴. Questo *Presepe* del Barocci, però, non venne poi più citato nelle carte e nei testi di Federico. Quasi certamente rimase in una delle stanze del Borromeo sino alla sua morte nel 1631. Sappiamo però che la tela del Barocci non andò comunque al cardinale Farnese dal momento che quest’ultimo morì il 21 febbraio 1626 e Federico, con un atto del 7 maggio 1628, lo sostituì con il proprio confessore Rocco Sbaraini¹⁹⁵. In seguito, con ulteriori atti, il Borromeo nominò altri esecutori testamentari e infine, nel penultimo suo codicillo, quello dell’11 settembre 1631, il cardinale volle come esecutore delle proprie volontà il suo nuovo confessore Bartolomeo Fascio¹⁹⁶. La prima successiva citazione del quadro del Barocci si trova nell’*Inventario* dell’Ambrosiana del

possa coincidere con la “*Natività in notte*” citata in un altro documento; SQUIZZATO, *Dai codicilli testamentari*, cit., 2019, p. 122; CAMILLA COLZANI in BARBARA AGOSTI - CAMILLA COLZANI, *Federico Barocci, tra storiografia e documenti*, in *Federico Barocci Urbino. L’emozione della pittura moderna*, cat. della mostra (Urbino, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, Milano, 2024, pp. 56, 60, la quale motiva, con un’analisi documentaria, l’autografia del Barocci. Per la data della consegna del quadro si veda: BAMi, *G 261 inf*, n. 1302, f. 391v, minuta, s.l. (ma Roma), 28 agosto 1599, da Federico Borromeo a Federico Barocci: “*Ho ricevuto il quadro mandatomi da Vostra Signoria il quale come è bellissimo, e per tale è tenuto da valenti huomini di questa città che l’hanno veduto, così l’havrò io molto caro [...]*”; cfr. VERSTEGEN, *Federico Barocci*, cit., 2015, p. 15, nota 53.

¹⁹² BAMi, *S.P.II.262*, n. 5/1, f. 1v (codicillo testamentario del 15 settembre 1607): “*Praemissa protestatione quod nolo Testamentum ut supra ultimo loco Romae à me factum revocare, sed quod in suo robore, suaque vi permaneat quo ad omnia, et singula, que in eo disposuimus exceptis infrascriptis, quae immutamus, et revocamus*”; cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 334 (con piccoli errori di trascrizione). Cfr. anche la nota 182.

¹⁹³ BAMi, *S.P.II.262*, n. 5/1, f. 3r (codicillo testamentario del 15 settembre 1607); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 333.

¹⁹⁴ ASMi, *Notarile*, Ferrando Dossena, 22064, testamento del 26 aprile 1624, f. n.n.; cfr. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, n. 1, p. 42.

¹⁹⁵ ASMi, *Notarile*, Ferrando Dossena, 22074, codicillo del 7 maggio 1628, f. n.n.; cfr. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, p. 20 e n. 12, e p. 75.

¹⁹⁶ ASMi, *Notarile*, Ferrando Dossena, 22080, codicillo dell’11 settembre 1631, f. n.n.; cfr. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, pp. 32-33 e n. 30, e pp. 142-143.

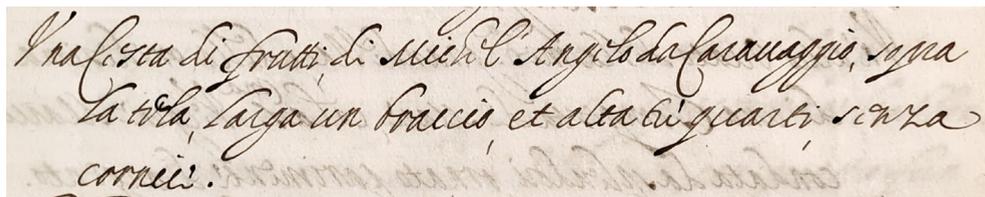


Fig. 40. Donazione del cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana del 1618, in ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, C, f. n.n., particolare (© Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Milano) (foto: Autore)

1661, dove esso viene descritto in questo modo: “Segue un quadro grande d’un presepio con la cornice dorata, posto sopra una tavola di marmo rotonda, bianca, col piedestallo rosso e bianco. Opera di Federico Barozzi.”¹⁹⁷.

Si può comunque osservare, per quel che qui ci interessa, che nel testamento del Borromeo del 1599, tanto ricercato dagli studiosi, come si è sopra accennato, non sono citati altri dipinti presenti nella sua collezione: quindi non vengono menzionati né i quadri di Jan Brueghel né la *Canestra* del Caravaggio. L’assenza di qualche, seppur minimo, accenno a quest’ultimo quadro ci impedisce così, in particolare, di chiarire se il cardinale possedesse tale dipinto del Merisi già alla fine del 1599. In ogni modo si sa per certo, e anche questo è noto, che la *Canestra* fu poi donata dallo stesso Borromeo all’Ambrosiana nel 1618 con un atto notarile in cui è così citata: “Una Cesta di frutti, di Michel’Angelo da Caravaggio, sopra la tela, larga un braccio, et alta tre quarti, senza cornice.” (fig. 40)¹⁹⁸.

197 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. 77v; cfr. VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 10, n. 102. Cfr. [RATTI], *Guida sommaria*, cit., 1907, p. 74, n. 67, il quale, non conoscendo il testamento del 1599, riteneva che gli esecutori testamentari potessero essere quelli poi nominati negli atti successivi (cfr. la nota 182); JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 232-233, n. 7; SQUIZZATO, Scheda n. 165, cit., 2006, pp. 29-33.

198 ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, C, f. n.n. (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, *S.P.II.262*, n. 14/1, f. 8r); cfr. QUINT, *Cardinal Federico Borromeo*, cit., (1974) 1986, p. 300; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 346; VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 151, n. 69. La *Canestra* è così citata nella guida del SANTAGOSTINO, *L’immortalità, e gloria del pennello*, cit., 1671, p. 68, ed. 1980, p. 70: “Caravaggio. Michel’Angelo Caravaggio. Vn cesto de frutti naturalissimi.” Da un inventario del 1661 (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. 81v; cfr. VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 21, n. 247) risulta che la *Canestra* era così posizionata: “+ Sotto all’istesso [un altro quadro], una fruttiera dentro a un cesto, con le rigole d’oro; Opera del Caravaggio.”, una frase però così completata sulla sinistra (con scrittura di altra mano): “sopra il 2.° tavolino a mano dritta.”. La TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 282, citando questo preciso documento, ha tratto le seguenti conclusioni: “Il fatto che il dipinto raffigurante il Cesto di frutta fosse posizionato proprio al di sopra di un tavolo addossato alla parte la dice lunga sul valore di trompe-l’oeil attribuito alla tela a circa sessant’anni dalla sua realizzazione.”. In realtà in tale inventario diversi altri dipinti (dello stesso Jan Brueghel e di altri

Abbiamo visto sopra che Federico in un suo scritto aveva proprio sottolineato come, durante l'“*inverno*”, egli godesse “*della vista*” e “*immaginato odore*” dei “*fiori finti; finti dico, ò di materia, o vera con la depintura espressi*”¹⁹⁹. Ovviamente, tra tali fiori dipinti dovevano esserci anche quelli ricevuti da Jan Brueghel. Per lo stesso motivo dobbiamo supporre che il cardinale, nelle stagioni in cui i vari frutti non erano ancora arrivati a maturazione, provasse anche un particolare piacere ‘visivo’ nel rimirare la frutta raffigurata con meticolosa maestria dallo stesso Caravaggio. In un passo del suo *Pro suis studijs* il Borromeo parla proprio di questo suo prevalente piacere nel ‘vedere’ i frutti piuttosto che nel ‘gustarne’ direttamente il sapore:

*De i frutti mi e piaciuto di vederli, più che di gustarli, per amirare quella somma varietà della natura, varietà, dico non solo di forma, et del fiorire, et del nascere, et del durare, ma di odore, di sapore, et di colore*²⁰⁰.

Inoltre, come abbiamo visto sopra, sappiamo che “*Il passatempo, e ricreazione del Cardinale nella sua Camera erano fiori naturali, frutti, e mele*”. Un interesse che è stato evidenziato anche da un'altra fonte, anche questa sopra citata, che ci ha rivelato che non solo Federico “*teneva in camera alcuni frutti belli è poi per la lor bellezza gli mandava à donar via è diceva si lodava Dio un'altra volta in vedersi bel frutto.*”, ma che, in particolare, teneva delle ‘mele’ che egli chiamava “*seraffini*” proprio per il loro intenso “*rosso*”, un colore che per il prelado

come il Barocci [cfr. la nota 197]) sono descritti come posti sopra un tavolino e quindi possiamo proprio dedurre che tale disposizione non fosse affatto espressamente prevista solo per la *Canestra* (in questo caso per accentuare l'effetto di *trompe l'oeil*). Ad esempio: “*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.*” (documento citato anche alla nota 689); “*Segue un'altro Tavolino, sopra il quale vi sono sei quadri uniti insieme, op[e]ra del Bruguel. Uno rapresenta la Gloria, li altri sono de paesi [...].*”; “*Sotto a' i detti tre quadri [una copia del Correggio, un dipinto di Bernardino Luini e un quadro attribuito al Sordo] posti sopra il tavolino seguono duoi elementi; uno del fuoco, l'altro dell'Aria, tutti due del Brueghel.*”; “*Immediatamente sopra il Tavolino vi sono sei quadri tutti insieme dipinti sopra il Rame, uno ha un congresso delle Streghe, un'altro di Flora uno d'un Paese, un'altro paese, un'altro la Navicella di San Pietro, et l'altro Sant'Antonio Abbate, tutti con cornice dorata, et Opere del Bruguel.*”; “*Sopra un tavolino di noce . sei pezzi de' quadri congiunti insieme; Uno de' quali rapresenta San Giovanni Battista che abbraccia l'agnello, Opera del Luvino.*”. Per questi dipinti cfr. BAMi, *A 357 inf*, n. 26, *Inventario di quanto si trova nel salone della Libreria Ambrosiana, et altri luoghi appartenenti alla detta Ambrosiana*, 1661, rispettivamente ff. 77r, 77r, 79r, 79r, 76v; e VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 7, n. 24; p. 8, n. 77, p. 14, n. 149; p. 15, n. 163; p. 5, n. 29.

¹⁹⁹ Cfr. la nota 138.

²⁰⁰ FEDERICO BORROME0, *Pro suis studijs*, in BAMi, *G 310 inf*, n. 8, f. 281; cfr. MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, p. 54. Ovviamente il Borromeo doveva, in realtà, apprezzare anche i frutti reali. In una lettera di Giovanna Cesi Borromeo (moglie di Giulio Cesare III, nipote di Federico) inviata al cardinale si legge: “*mando à Vostra Signoria Illustrissima un poco de fichi del suo loco d'Angera in un canestro sigilato*”: BAMi, *G 243a inf*, n. 5, f. 5r, Angera, 17 luglio 1624, da Giovanna Cesi Borromeo a Federico Borromeo.



Fig. 41. Caravaggio, *Cena in Emmaus*, particolare, Londra, The National Gallery (CC BY-NC-ND 4.0)

significava “*l’Amor di Dio che così gli dipinge è questi son pieni d’Amor di Dio*”²⁰¹. Possiamo, dunque, così immaginare il cardinale Federico davanti alla *Canestra* caravaggesca nell’atto di commentare dottamente la magistrale varietà delle forme e dei colori dei frutti dipinti dal Merisi. Frutti che, seppur in assenza di quelli veri, dovevano suscitare in lui non solo varie emozioni sensoriali, compresa quella del gusto e dell’olfatto, ma anche, o soprattutto, gli davano la possibilità di meditare sui vari pomi considerati come dono e ammaestramento di Dio. Anche a Roma, sicuramente, il Borromeo ebbe modo di ammirare la magnifica cesta di frutta ‘matura’ inserita nella *Cena in Emmaus* dello stesso Caravaggio e quindi di contemplare in essa la molteplice varietà della natura come riflesso dell’amore divino (fig. 41)²⁰².

Dunque per il Borromeo la *Canestra* del Caravaggio, che il cardinale aveva voluto facesse parte della Pinacoteca Ambrosiana, era proprio sinonimo di

²⁰¹ Cfr. le note 148, 130.

²⁰² Per la *Cena in Emmaus*, cfr. GIACOMO BERRA, *Il “canestro di frutta matura” nella Cena in Emmaus del Caravaggio e la visione del profeta Amos*, in “Storia dell’arte”, 136, 36, 2013, pp. 65-86 (con bibliografia precedente). In questo saggio ho ipotizzato come sia possibile, anche attraverso gli scritti del Borromeo, interpretare il cesto di frutta di fine estate in bilico sul tavolo, dipinto dal Merisi, come un’allusione al “*canestro di frutta matura*” di cui parla il profeta Amos (Am 8, 1-2). Questo scrittore veterotestamentario, infatti, aveva usato anche tale espressione per alludere alla maturazione e quindi alla fine del popolo di Israele, peccatore e idolatra, che avrebbe dovuto riscattarsi attraverso la restaurazione della capanna cadente di David. Questo passo di Amos era stato successivamente interpretato dai commentatori cristiani come un’allusione alla necessità che gli ebrei si convertissero a Cristo per ottenere la loro salvezza. Recentemente anche BERT TREFFERS, *Caravaggio. Arte e Fede - Forma e Funzione Roma 1596-1606*, Napoli, 2022, pp. 89-91, ha ripreso questa citazione del testo di Amos in riferimento al cesto di frutta del Caravaggio.

magistrale riproduzione della “*frutta*”. Riassume bene questo aspetto anche lo stesso Guenzati, il quale scrive che Federico

*Volle ancora che tutti gli altri pittori di que' tempi tributassero li più preziosi sudori a questa Galeria [Ambrosiana], come Paolo Brillo ne' paesi e altri imitatori dello succennato Bruguel, il Marchesino [Girolamo Marchesini] e il Dezio [Agostino Decio] nelle miniature, il Caravaggio nella frutta e tan'altri in perfettissimi ritratti*²⁰³.

Già il Bosca nel 1672, proprio in relazione alla *Canestra* del Caravaggio, nel sottolineare come una caratteristica del quadro di tale pittore lombardo fosse l'assenza della figura umana (indiretto riferimento al nuovo genere della natura morta), ne aveva parlato rievocando anche alcune vicende del mondo antico. Egli, infatti, alludendo sia al personaggio mitologico di Tantalo, che sotto un albero di frutti desiderava qualcosa che non poteva avere (un'allusione al fatto che, ovviamente, anche i frutti del Merisi sono solo dipinti), sia agli uccelli ingannati di pliniana memoria che cercavano inutilmente di beccare l'uva, aveva così scritto:

*Aliam pingendi rationem secutus est Michael Angelus ex oppido Caraca; nam licet humana corpora desiderentur, artis tamen abunde est. Continet cista recentes fructus, vuas, mala, aliaque id genus naturae certantia, ac spectantium, nedum Tantali, oculis futura ludibrio. Sanè si auiculae viderint, iterum falli poterunt*²⁰⁴.

Sappiamo che il Borromeo avrebbe voluto anche una ‘simile’ cesta, forse da porre accanto come *pendant* alla *Canestra* caravaggesca. Poi, però, abbandonò tale proposito perché secondo lui non era possibile trovare un dipinto della stessa altissima qualità. Infatti nel suo *Musaeum* Federico così scrisse:

*Nec abest gloria proximae huic fiscellae, ex qua flores micant. Fecit eam Michael Angelus Caravagensis Romae nactus auctoritatem, volueramque ego fiscellam huic aliam habere similem, sed cum huius pulchritudinem, incomparabilemque excellentiam assequeretur nemo, solitaria relicta est*²⁰⁵.

²⁰³ GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 218.

²⁰⁴ BOSCA, *De origine*, cit., 1672, p. 126. Cfr. TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, pp. 283-284; MORANDOTTI, *Caravaggio e Milano*, cit., 2012, pp. 26-27; LAURA FACCHIN, *L'immagine del cibo e della tavola nella Lombardia asburgica*, in *Le vie del cibo. Italia settentrionale (secc. XVI-XX)*, a cura di Marina Cavallera, Silvia A. Conca Messina e Blythe Alice Raviola, Roma, 2019, p. 405. Per il riferimento a Plinio si veda la nota 177.

²⁰⁵ BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, pp. 32-33, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, pp. 50, 52 (nel testo del 1625, p. 33, troviamo scritto “*auctoritatem*”, mentre nell'ed. del 1997, p. 50, viene erroneamente trascritto “*anctoritatem*”). Sempre in questa edizione (p. 50), le parole “*MICHAELIS ANGELI FISCELLA*” (nel testo secentesco, p. 32, non in maiuscolo e collocate sul lato sinistro) sono poste dopo la frase “*Nec abest gloria proximae huic fiscellae, ex qua flores micant.*” la quale è inserita, in modo sbagliato, alla fine di un breve testo precedente dedicato a una copia eseguita da Gerolamo Muziano. Un ordine corretto è stato invece seguito nella tr. it.

È stato più volte notato come qui il cardinale, invece di parlare di ‘frutti’, abbia incomprendibilmente fatto riferimento ai ‘fiori’ per indicare il contenuto della cesta caravaggesca: “*flores micant*”. Questo famoso *lapsus calami* ha dato origine a diverse interpretazioni simboliche²⁰⁶. In realtà, come ha successivamente dimostrato Alessandro Rovetta, si trattava in effetti solo di una svista poiché lo stesso cardinale Federico intendeva proprio indicare i frutti. Infatti così risulta in un suo breve appunto manoscritto stilato in italiano proprio per il suo *Musaeum*: “*Il quadro dei frutti del Caravaggio ha quella eccellenza che col paragone mi ha sempre ritratto dalle compre*”²⁰⁷. La frase va così interpretata: ‘Il mio quadro con la frutta dipinta dal Caravaggio è talmente bello ed eccellente che mi sono sempre rifiutato (“*ritratto*”) dal comprarne un altro (“*dalle compre*”) perché l’eventuale e desiderato nuovo acquisto (come è scritto esplicitamente pure nel mio *Musaeum*) avrebbe fatto emergere una notevole differenza qualitativa (“*paragone*”) con il quadro del Merisi.’.

Rimane comunque il dubbio, come ha sottolineato anche Maurizio Calvesi sul motivo per cui Federico non abbia chiesto il nuovo dipinto allo stesso Caravaggio. Forse quando il cardinale ebbe tale intenzione il pittore lombardo non era più

alle pp. 51-53: “CANESTRO DI MICHELANGELO. *Non è privo di pregi un canestro accanto a questo quadro [dipinto da Girolamo Muziano], dal quale ammiccano fiori variegati. Lo dipinse Michelangelo da Caravaggio che si conquistò a Roma un notevole credito. Personalmente avrei voluto avere un altro canestro simile a questo, ma, poiché nessuno raggiungeva la bellezza di questo e la sua incomparabile eccellenza, è rimasto solitario.*”.

206 Per una discussione su tale *lapsus calami* si vedano, in particolare, CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, pp. 250-256, il quale intravede nell’“*intenzionale e allusivo lapsus*” dei “*significati cristologici*”; HELEN LANGDON, *Caravaggio: a Life*, London, 1998, tr. it. *Caravaggio. Una vita*, Palermo, 2001, pp. 121-122; FERDINANDO BOLOGNA, *L’incredulità del Caravaggio e l’esperienza delle “cose naturali”*. Nuova Edizione accresciuta, Torino, (1992) 2006, pp. 129-132; TERZAGHI, Scheda n. 206, cit., 2006, p. 107; TERZAGHI, *Tracce per la Canestra*, cit., 2018, pp. 113-114; PIETRO CAIAZZA, *I dipinti giovanili del Caravaggio tra specchi riflessi e camere oscure*, Salerno, 2021, p. 145. Probabilmente era facile confondere fiori con frutti. Infatti in un inventario del 1789 dell’Ambrosiana (BAMi, S.Q.+II. 35, f. 87) troviamo scritto: “*Un Cesto di Fiori Frutti di Michel Angiolo da Caravaggio: alto once 9. e largo once 12., in Cornice indorata.*”. Inoltre il termine ‘fiori’ era stato erroneamente aggiunto al nome di Michelangelo da Caravaggio dal francese Charles de Brosses, il quale, visitando l’Ambrosiana nel 1739 e parlando proprio della *Canestra*, aveva così scritto in una lettera del 16 luglio 1739 indirizzata a M. de Neully: “*Un Panier de fruits, par Michel-Ange des fleurs, très bon.*”: CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières sur l’Italie publiées d’après les manuscrits [XVIII sec.]*, ed., introduzione e note di Yvonne Bezar, Paris, 1931, I, Lettera VIII, p. 107.

207 BAMi, G 310 inf, n. 40, f. 13v (la frase, come buona parte delle altre dello stesso foglio, è prevalentemente barrata con una riga orizzontale); cfr. ALESSANDRO ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, I, *Da Federico Borromeo alla fine del Settecento*, in *Pinacoteca Ambrosiana. I. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, coordinamento di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2005, p. 24 (testo individuato su segnalazione di Giliola Barbero); ROVETTA, *Gli appunti del cardinale*, cit., 2006, p. 127, n. 35. Lo studioso trascrive all’inizio di questa frase l’espressione “*prima excusatio*”: in realtà essa è collocata alla fine della frase precedente che parla della “*scusa*” di Tullio.



Fig. 42. Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Allegoria del Tatto*, particolare, Madrid, © Museo Nacional del Prado

disponibile, oppure era già morto²⁰⁸. O forse il Merisi non era più intenzionato a dedicarsi al genere della natura morta preferendo dipingere solo quadri con figure²⁰⁹. Ma soprattutto rimane ancora misterioso il motivo per cui Federico, per ottenere un altro dipinto naturalistico, non si sia rivolto direttamente al suo artista preferito in tale campo che era proprio Jan Brueghel. Un pittore che aveva saputo ben rappresentare la frutta nei pochi centimetri quadrati che aveva a disposizione in quelle opere in cui tale elemento doveva essere presente. Si vedano, tanto per fare solo pochi esempi, i suoi inserti con la raffigurazione di vari frutti in tre quadri realizzati in collaborazione (per quanto riguarda le figure) con altri tre artisti: *l'Allegoria del Tatto*, eseguito con Pieter Paul Rubens nel 1617-1618 (fig. 42); *le Nozze di Teti e Peleo*, dipinte con Hendrick van Balen verso il 1618 (fig. 43); *La Sacra famiglia con puttini in una ghirlanda di fiori e frutti*, realizzata con la probabile collaborazione di Pieter van Avont nel 1623 circa (fig. 44)²¹⁰.

Come si è visto, il cardinale Borromeo apprezzava moltissimo la *Canestra* del Caravaggio. Ma esiste uno scritto dello stesso cardinale in cui 'sembra' che

²⁰⁸ Cfr. CALVESI, *Canestra di frutta*, cit., 2010, pp. 83, 87.

²⁰⁹ Per questo maggiore interesse del Merisi per le figure, rimando a BERRA, *E il Caravaggio disse*, cit., 2018.

²¹⁰ Cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, rispettivamente: III, pp. 1132-1138, n. 534; II, pp. 809-810, n. 404 (i quali però datano queste *Nozze* al 1608); III, pp. 1025-1027, n. 486. Per le *Nozze* del Louvre si veda anche <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061509> (dove il quadro è invece riferito al 1618). Secondo il CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, p. 250, ill. 44, il particolare del dipinto ora al Prado (fig. 42) deriverebbe da una conoscenza, per via indiretta, da parte di Jan Brueghel della *Canestra* del Caravaggio.



Fig. 43. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrick van Balen, *Nozze di Teti e Peleo*, particolare, Parigi, Musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061509>)

egli non stimasse affatto il modo di vivere del Merisi e i soggetti dei suoi dipinti. Federico, in alcune pagine di un suo testo in latino pubblicato (provvisoriamente) nel 1623 e intitolato *De delecto ingeniorum* (che riporto in nota), si sofferma a indagare il rapporto tra la vita degli scrittori e le loro opere²¹¹. Di questo scritto in latino il cardinale redasse anche una versione in volgare di cui ci è rimasta la stesura manoscritta con alcune correzioni. Si tratta di un testo da datare, quasi

211 FEDERICO BORROMEO, *De delecto ingeniorum libri duo*, Milano, 1623, pp. 51-52, in BAMi, *Borromeo 24* (sul lato destro di p. 51 si trova scritto: “*Pictor pravis moribus.*”): “*Ideo semper vitia Scriptoris per lucem quandam obscuram, et opacam emergunt, interea dum ille animi sui sensus explicat. Ita Virgilij quidem prudentia, rectèque compositus animus in carminibus suis facile angoscitur: sed Triphonis, et Borchielli diuersus animus in carminibus item eorum apparet. Dum nos Romae essemus, monstrabatur inter Pictores homo pravis moribus, foedisque, qui lacera semper, et sordida veste Principum coquinas sectabatur, atque ibi inter mediastinos agebat aeuum. Is homo nihil unquam in arte illa sua dignum laude fecit, nisi cum ganeones, et ludiones, et aleatores pingeret. Ægyptiæ diuinatrices, et garruli, baiulique, et strata nocturnis horis ebriorum corpora per fora, et vias tabulae ipsius erant; tri/umphabatque mirificè quoties cauponam vnã, et in ea comessantem aliquem fecisset. Nimirum indigni mores hominis manum huc, penicillumque trahebant, et qualis illi animus obtigerat, talia etiam opera artificis cernebantur.*”. Questo testo è stato quasi interamente trascritto da BARBARA AGOSTI, *La Pinacoteca Ambrosiana. Aperture e chiusure*, in “*Prospettiva*”, 87-88, 1997, p. 180, nota 13, la quale, però, ha tralasciato il “*nos*” prima di “*Romae*”. Va ancora ribadito che il Borromeo faceva stampare i suoi testi, ma li correggeva continuamente, facendoli circolare solo tra una cerchia ristretta di persone (cfr. la nota 84).



Fig. 44. Jan Bruegel dei Velluti e Pieter van Avont (?), *La Sacra famiglia con puttini in una ghirlanda di fiori e frutti*, particolare della fig. 124, Monaco, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (CC BY-SA 4.0)

certamente, dopo la versione a stampa del 1623. In questo suo scritto il cardinale, nell'affrontare il tema della corrispondenza tra le virtù morali di uno scrittore e le sue opere, così scrive:

Per la qualcosa si hà per certo che i vitij dello scrittore, a un certo ~~barlume, et a lume~~ ombroso, et oscuro, i vitij si fanno scrivendo essi si danno a vedere. Perciò Virgilio // si conosce esser stato prudentissimo in ogni atto della sua vita, e non così Messer [Gabriel] Trifone, et il Burchiello.

Subito dopo il cardinale introduce, come esempio significativo del suo argomentare, quello di un pittore di “sozzi costumi” (del quale però egli non cita il nome):

Nei miei di conobbi un dipintore in Roma, il quale era di sozzi costumi, ~~ed era sempre~~ et andava sempre mai con panni stracciati, e lordi a maraviglia, e si vivea ~~de~~ del continuo frà i garzoni delle cucine dei Signori della Corte. Questo dipintore non fece mai altro, che buono fosse nella sua arte, salvo il rappresentare i Tavernieri, et i giocatori, ovvero le cingare, che guardano la mano // ovvero i baronci, et i fachini, et gli sgratiati, che si dormivano la notte per le piazze; et era il piu contento huomo del Mondo, quando havea dipinto un Hosteria, et colà entro chi mangiasse, e bevesse. Questo procedeva dai suoi costumi, i quali erano simiglianti ai suoi lavori²¹².

²¹² FEDERICO BORROMEI, *De delectu ingeniorum*, in BAMi, F 31 inf, rispettivamente ff.

Si tratta di un giudizio nettamente negativo su un pittore che il cardinale dice di aver conosciuto a Roma, il quale, sporco, mal vestito, indegno nei modi e bazzicante “*frà i garzoni delle cucine dei Signori della Corte*” si dedicava a dipingere tavernieri, giocatori, zingare, “*baronci*” (cioè persone brutte e sformate), facchini, “*sgratiati*” (cioè sventurati, miserabili) e osterie²¹³. Con tale esempio Federico conferma la propria tesi: questo pittore era di “*sozzi costumi*” e quindi non poteva che produrre delle opere ‘indegne’.

Ma chi era questo “*dipintore*” citato dal cardinale? Alcuni studiosi hanno fatto subito il nome del Caravaggio, intravedendo nelle parole di Federico il riferimento ad alcune opere del periodo giovanile romano del Merisi²¹⁴. Altri, invece, hanno fermamente respinto tale ipotesi²¹⁵. Successivamente, però, Barbara Agosti ha rintracciato, nello stesso codice in cui è presente il testo in volgare, anche degli appunti di lavoro (un misto di latino e di italiano) che lo stesso Borromeo aveva steso come traccia per la revisione e la traduzione in volgare del suo scritto in latino già stampato. È proprio in uno di questi appunti che si trova l’identità del pittore. Infatti, qui il cardinale, per rafforzare la propria tesi, prima inserisce in questo modo un confronto tra alcuni scrittori: “*Virgilius prudentissimus, Sannazarus, non ita Burchiellus, Trifon. Apparet in illis vis quedam vivacitatis, ma multa peccata.*”, poi però ricorda a sé stesso di

205r-205v e ff. 205v-206r (uso qui la moderna numerazione a matita); cfr. MARGHETICH, *Per una rilettura critica del 'Musaeum'*, cit., 1988, p. 108 (con trascrizione diversa). Si vedano anche AGOSTI, *La Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 1997, pp. 177-178; TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 270; MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti*, cit., (2003) 2023, p. 357, F 18.

²¹³ Per il termine “*baronci*” si veda il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, (1612) 1866 (V ed.), II, voce “*BARONCIO*”, p. 78.

²¹⁴ Cfr. MARGHETICH, *Per una rilettura critica del 'Musaeum'*, cit., 1988, p. 108; MARCO BONA CASTELLOTTI, *Caravaggio “giovenaccio coi capelli lunghi”*, in “*Il Sole-24 Ore*”, 1 febbraio 1998, p. 25 (ripubblicato in MARCO BONA CASTELLOTTI, *Caravaggio in prima pagina. Trenta articoli di giornale*, Milano, 2024, pp. 43-44 [ringrazio Michele Cuppone per la segnalazione]); MARCO BONA CASTELLOTTI, *Il paradosso di Caravaggio*, Milano, 1998, pp. 28-29, 200; FERDINANDO BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, in “*Confronto*”, 2, 2003, p. 83.

²¹⁵ Cfr. MAURIZIO CALVESI, *Sobre algunas pinturas de Caravaggio: La buenaventura, el San Francisco de Hartford, el David y Goliath de la Borghese y las dos Natividades sicilianas*, in *Caravaggio*, cat. della mostra (Madrid-Bilbao, 1999-2000), a cura di Claudio Strinati e Rossella Vodret, Madrid, 1999, pp. 10-11, il quale, in tutti i suoi scritti, ha con convinzione sostenuto la tesi che esistesse un legame profondo tra il cardinale Federico e il Caravaggio; CLOVIS WHITFIELD, *Caravaggio's Eye*, London, 2011, tr. it. *L'occhio di Caravaggio*, London, 2011, p. 265. Si veda anche la bibliografia citata alla nota 219. Per una semplicistica e poco aggiornata sintesi del periodo milanese del giovane Caravaggio si veda anche MICHELE DOLZ, *L'ambiente spirituale e religioso nella Milano borromea ai tempi del giovane Caravaggio, in 1951-2021. Lenigma Caravaggio. Nuovi studi a confronto*, a cura di Sergio Rossi, Rodolfo Papa e Rita Randolfi, Foligno, 2023, pp. 147-151, il quale scrive erroneamente (p. 149) che il contratto per l’alunnato del Caravaggio con Simone Peterzano fu “*firmato dalla madre*”. Si veda invece GIACOMO BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze, 2005, pp. 166-232.

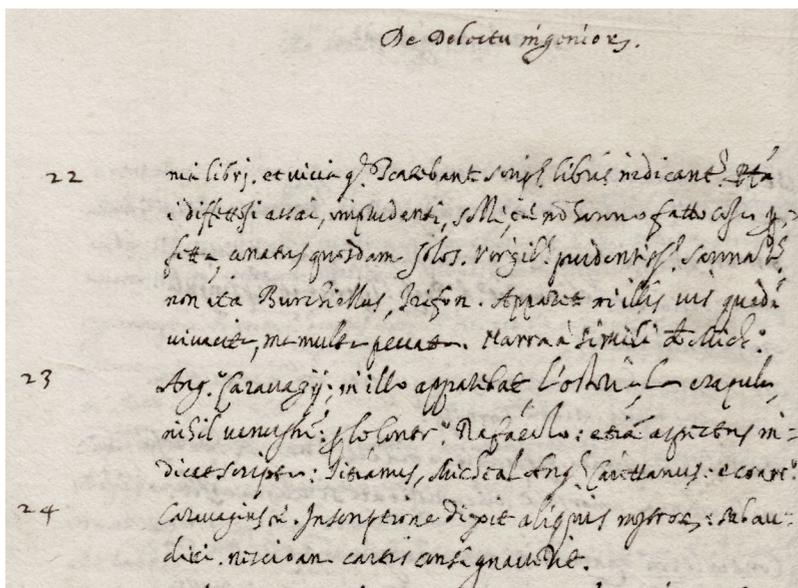


Fig. 45. FEDERICO BORROMEIO, *De delectu ingeniorum*, post 1623, in BAMi, *F 31 inf*, f. 130v, nn. 22-24 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

introdurre nel testo definitivo anche un paragone tra il Caravaggio e alcuni altri pittori più ‘degni’ (fig. 45):

*Narra à simile de Michele Angelo Caravagij; in illo apparebat, l'osteria, la crapula, nihil venustum: per lo contrario Rafaello: etiam aspectus indicat scriptu: Titianus, Micheal Angelus, Caiettanus [Scipione Pulzone]: e contrario Caravagius cum. Inscriptione dixit aliquis nostrorum, subaudiui nescio an cartis consignaverit*²¹⁶.

Le ultime parole di questa frase, cioè quelle che seguono il nome “Caravagius” (sino ad ora non pubblicate) sono di non facile decifrazione e interpretazione. Forse si tratta di un vago riferimento a qualche informazione che il prelado aveva ricevuto. Ma di più è impossibile ipotizzare. Sappiamo comunque che il tema di un confronto tra le qualità morali e la pittura del Merisi era già stato affrontato una ventina di anni prima dall’artista e teorico d’arte Karel van Mander in suo testo degli inizi del Seicento. Questo scrittore, su informazioni del conterraneo pittore

²¹⁶ FEDERICO BORROMEIO, *De delectu ingeniorum*, in BAMi, *F 31 inf*, f. 130v, nn. 22-24; cfr. BARBARA AGOSTI in FEDERICO BORROMEIO, *Della pittura sacra libri due* [dopo il 1624: è la versione in italiano dello stesso cardinale presente in FEDERICO BORROMEIO, *Della Pittura sacra*, in BAMi, *G 25 inf*, 1], a cura di Barbara Agosti, Pisa, 1994, p. 97, nota 34 (con una trascrizione un po’ diversa); AGOSTI, *La Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 1997, p. 180, nota 13, dove, per una svista, viene indicato erroneamente il f. 30v (con una trascrizione più estesa della sua precedente).

fiammingo Floris Caesz. van Dyck, attivo anche a Roma, aveva delineato la figura del Caravaggio sottolineandone alcuni aspetti in modo di certo non positivo:

*Nu isser neffens dit Cooren weder dit Kaf, dat hy niet stadigh hem ter studie en begheeft, maer hebbende een veerthien daghen ghewrocht, gaet hy der twee, oft een maendt teghen wandelen, met t'Rapier opt sijde, met een knecht achter hem, van d'een een Kaetsbaen in d'ander, seer gheneghen tot vechten en krackeelen wesende, soo dat het seldtsaem met hem om te gaen is. Welcke dingen onse Const heel niet en gelijcken: want Mars en Minerva zijn doch noyt de beste vrienden gheweest [...]*²¹⁷.

Una valutazione non lusinghiera del Caravaggio è emersa anche da una fonte letteraria recentemente rintracciata. La scrisse Gaspare Celio il quale, non a caso, come pittore portavoce di un indirizzo artistico del tutto contrario al naturalismo del Merisi, vide nell'artista lombardo l'antiaccademico per eccellenza capace di fuorviare i giovani pittori. Il Celio, infatti, in un suo testo dedicato al pittore lombardo, inserito nelle sue *Vite* concluse nel 1614 (ma aggiornate sino al 1640) scrisse proprio che il pittore lombardo “*Fu di brutta, e piccola statura, e solo intento al suo ritrarre, et alli piaceri etc.*”, con un'accentuazione della sua (presunta) ‘bruttezza’ certamente intesa, secondo la teoria fisiognomica del tempo, come sostanziale sinonimo di immoralità determinata dalla sua esclusiva ricerca dei “*piaceri*”²¹⁸.

²¹⁷ KAREL VAN MANDER, *Het Leven Der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders* [...], Alkmaer, 1603, in KAREL VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry SCHILDERCONST in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen* [...], Haarlem, 1604, f. 191r, tr. it. in MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti*, cit., (2003) 2023, p. 340, F 1: “*Ora egli è un misto di grano e di pula; infatti non si consacra di continuo allo studio, ma quando ha lavorato un paio di settimane, se ne va a spasso per un mese o due con lo spadone al fianco e un servo di dietro, e gira da un gioco di palla all'altro, molto incline a duellare e a far baruffe, cosicché è raro che lo si possa frequentare. Le quali cose non si addicono affatto alla nostra arte: infatti Marte e Minerva, non sono mai stati gli amici migliori; [...]*”. Cfr. anche STEFANO PIERGUIDI, *Studio dal naturale e eclettismo nello Schilder-Boeck di Karel van Mander*, in “*Incontri*”, 27, 2, 2012, pp. 15-16, in <https://rivista-incontri.nl/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-113002>. Questo testo del Van Mander è stato posto a confronto con la frase del Borromeo inserita nel *De delectu ingeniorum* anche dai seguenti studiosi: BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, cit., 2003, p. 84; BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio*, cit., (1992) 2006, p. 397; TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 271, nota 23.

²¹⁸ Cfr. RICCARDO GANDOLFI, *La biografia di Michelangelo da Caravaggio nelle Vite di Gaspare Celio*, in “*Storia dell'Arte*”, 1/2, 2019, p. 147; RICCARDO GANDOLFI, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte*, Firenze, 2021, p. 322 (lo studioso, p. 3, informa che il manoscritto del Celio è rimasto senza un frontespizio e quindi privo di un titolo specifico). Sappiamo che anche il cardinale Borromeo era interessato alla fisiognomica e che in particolare aveva sottolineato come Leonardo avesse ben dipinto Giuda nel *Cenacolo* mettendone in evidenza tutta la sua bruttezza: cfr. ALESSANDRO ROVETTA, *Federico Borromeo, Leonardo physiognomon, Gerolamo Cardano e altri cultori di fisiognomica tra fine Cinque e primo Seicento*, in *I Luoghi di Leonardo. Milano, Vigevano e la Francia*, atti del convegno (Vigevano, 2014), in “*Valori Tattili*”, 8, 2016, p. 29. Per il *topos* dell'artista ‘sregolato’ si veda MICHELE MACCHERINI, *Una traccia sul topos dell'artista sregolato. Vasari, Mancini*

Non è però del tutto chiaro se il cardinale abbia scritto il suo appunto preparatorio per il *De delectu ingeniorum*, cioè quello in cui cita il Caravaggio, prima o dopo la stesura dello stesso testo che egli aveva tradotto provvisoriamente in volgare (sopra citato) e che era comunque ancora in lavorazione. Se tale promemoria precedette la versione in volgare è evidente che il Borromeo non volle poi più citare espressamente il Caravaggio (forse perché si era ricreduto circa l'identità del pittore?). Se invece lo scrisse dopo significa che, quasi certamente, lo avrebbe inserito nella versione definitiva in volgare da dare, probabilmente, alle stampe. In ogni caso tale breve annotazione del Borromeo, assieme al testo in latino stampato e a quello manoscritto in italiano, pone non pochi problemi di interpretazione²¹⁹. Infatti qualcosa non quadra in quella descrizione della figura del Caravaggio. Come poteva il cardinale Federico, che conosceva non solo la magnifica *Canestra* del Merisi (che possedeva), ma anche gli stupendi dipinti religiosi del maestro lombardo, che tutta Roma ammirava, abbozzare un tale profilo macchiettistico, quasi da personaggio da commedia dell'arte, condito con una certa aura di disprezzo? Come poteva sminuire la complessiva attività pittorica del Caravaggio riducendola a un elenco di soggetti tipici della pittura di genere? È vero che il Merisi, come è noto, dipinse nei suoi anni giovanili dei "giocatori"

e Bellori su Iacone, Ribera e Caravaggio, in "Horti Hesperidum", 12, 1, 2022, pp. 399-411.

219 Per le diverse osservazioni su tale testo borromaico, si vedano, in particolare, BONA CASTELLOTTI, *Il paradosso di Caravaggio*, cit., 1998, pp. 28-29, 200; CALVESI, *Sobre algunas pinturas*, cit., 1999, pp. 10-11; BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, cit., 2003, pp. 83-85; BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio*, cit., (1992) 2006, pp. XXIII-XXIV, 396-400 (solo nell'ed. del 2006); FERDINANDO BOLOGNA, *Merisi, Michelangelo (detto il Caravaggio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2009, LXXIII, pp. 659-660; MARIA CRISTINA TERZAGHI, *I Bari*, in *Caravaggio*, cat. della mostra (Roma, 2010), a cura di Claudio Strinati, Milano, 2010, p. 48-49; WHITFIELD, *L'occhio di Caravaggio*, cit., (2011) 2011, p. 265; GIACOMO BERRA, *Le incisioni raffiguranti giocatori di carte o di backgammon e i Bari del Caravaggio*, in *Il giuoco al tempo di Caravaggio. Dipinti, giochi, testimonianze dalla fine del '500 ai primi del '700*, cat. della mostra (Montale, 2013-2014), a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera, 2013, pp. 23-25; LAURA TEZA, *Caravaggio e il frutto di virtù. Il Mondafrutto e l'Accademia degli Insensati*, Milano, 2013, pp. 29-30; PATRIZIA CAVAZZINI, *Nobiltà e bassezze nella biografia dei pittori di genere*, in *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, cat. della mostra (Roma, 2014-2015; Paris, 2015), a cura di Francesca Cappelletti e Annick Lemoine, Milano, 2014, p. 59; PATRIZIA CAVAZZINI, *Success and Failure in a Violent City. Bartolomeo Manfredi, Nicolas Tournier, and Valentin de Boulogne*, in *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, cat. della mostra (New York, 2016-2017; Paris, 2017), a cura di Annick Lemoine e Keith Christiansen, New York, 2016, p. 17; TERZAGHI, *Tracce per la Canestra*, cit., 2018, pp. 111-113; MARZIA GIULIANI, *Il De pictura sacra di Federico Borromeo 1599/1754. La ricerca storico-artistica di un principe della chiesa. Genesi e fortuna*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in "Studia Borromaica", 32, 2019, p. 88, la quale, inoltre, ipotizza (p. 66) che il luogo di incontro tra il Caravaggio e il Borromeo sia stato la cappella della Pietà in Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) di Roma; ALESSANDRO ROVETTA, *Federico Borromeo e le arti figurative. Traguardi di studio e prospettive*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2023, p. 32.



Fig. 46. Caravaggio, *La buona ventura*, Parigi, Musée du Louvre
(<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062329>)

(I Bari del Kimbell Art Museum di Forth Worth) e delle “cingare” (zingare) (*La buona ventura* del Louvre: olio su tela, 99 x 131 cm) (fig. 46)²²⁰. Ed è altrettanto vero che l’artista lombardo dipinse pure “i Tavernieri” poiché, secondo le parole del suo biografo Giulio Mancini, eseguì un giovanile “ritratto d’un hoste dove si ricoverava”, un quadro ora perduto²²¹. Tuttavia non abbiamo alcuna altra

²²⁰ Cfr. BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, cit., 2003, p. 83; BOLOGNA, *L’incredulità del Caravaggio*, cit., (1992) 2006, p. 396; TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, pp. 272-273; BERRA, *Le incisioni*, cit., 2013, pp. 23-25; TERZAGHI, *Tracce per la Canestra*, cit., 2018, pp. 112-113.

²²¹ MANCINI, *Alcune Considerazioni*, cit., (1617-1621, con postille sino al 1628) ed. 1956, I, p. 224. Questa citazione è stata ricordata anche dal BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, cit., 2003, p. 83; e ripresa dallo stesso BOLOGNA, *L’incredulità del Caravaggio*, cit., (1992) 2006, p. 396. Sul testo del Mancini si veda anche LAURA TEZA, *Considerazioni sul Mondafrutto, sul Bacchino malato e su “un ritratto di un villano”*, in *Il giovane Caravaggio “sine ira et studio”*, atti della giornata di studi (Roma, 2017), a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2018, pp. 60-61 (con bibliografia precedente), la quale, interpretando in modo diverso, rispetto ad altri studiosi, una postilla dello stesso Mancini, riferisce che il Merisi potrebbe aver dipinto anche un “ritratto di un villano” (e non di un “villico”, come

testimonianza che accerti che il pittore lombardo abbia dipinto anche gli altri soggetti elencati dal Borromeo, cioè “*i baronci, et i fachini, et gli sgratiati*”. Ma pure se si riuscisse a rintracciare (magari attraverso nuove fonti scritte) eventuali altri quadri di genere eseguiti dal Caravaggio non potremmo di certo non avere comunque dei dubbi sulle parole del cardinale. Infatti l’immagine del Merisi evocata dal Borromeo, anche in riferimento ai suoi costumi morali, è palesemente smodata e direi quasi caricaturale. Ma come spiegare questa forzatura? Forse è possibile, come è stato sottolineato, che il cardinale, scrivendo tale brano agli inizi degli anni Venti del Seicento, sia stato influenzato dal rinnovato gusto classicista che aveva già smorzato o spento la ventata di realismo introdotta dal Merisi all’inizio del secolo a Roma²²². Si può quindi supporre che il Borromeo, interprete di tale tendenza estetica, avendo più in mente, in senso negativo, i lavori dei bamboccianti o dei ‘caravaggeschi’ della generazione successiva (i quali,

altri leggono). Sulle possibili identificazioni del “*vilico*” si veda anche EMILIO NEGRO - NICOSSETTA ROIO, *Caravaggio e il ritratto. Dal realismo lombardo al naturale romano*, Roma, 2017, p. 57. Invece MAURIZIO MARINI, *Caravaggio “pictor praestantissimus”*. *L’iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell’arte di tutti i tempi*, Roma, (1987) IV ed. riveduta e aggiornata 2005, p. 373, ha letto nello scritto del Mancini la parola “*medico*”, mentre in GIACOMO BERRA, *Il ‘Fruttaiolo’ del Caravaggio, ovvero il giovane dio Vertunno con cesto di frutta*, in “Paragone”, 58, 73, 2007, pp. 3-4, ho comunque espresso anche forti dubbi sulla possibilità di leggere nella nota del Mancini, di difficile interpretazione, la stessa parola “*ritratto*”. Ancora la TEZA, *Considerazioni sul Mondafrutto*, cit., 2018, pp. 60-61, ha inoltre scritto che nell’inventario del 1618-1620 del duca di Gallese Giovan Angelo Altemps sono segnalati altri dipinti di genere del Merisi, come delle teste “*di vecchio*” e un “*Contadino*”. Ma, a mio parere, essi sono quasi certamente opere di altri pittori: è infatti noto che in molti inventari secenteschi si usava spesso il nome *passé-partout* del Caravaggio per attribuirgli vari dipinti di genere che, in realtà, furono realizzati da altri artisti. Si può comunque sottolineare che il cardinale Borromeo doveva di certo conoscere la collezione dell’Altemps con il quale era in contatto epistolare: cfr. la nota 423. Per i rapporti tra Giovan Angelo Altemps e Federico Borromeo si vedano anche AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, pp. 23-24; FAUSTO NICOLAI, *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell’arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma, 2008, p. 78. Invece, a proposito del *Cavadenti*, attribuito da alcuni studiosi al Caravaggio e ora conservato presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti di Firenze, concordo con l’opinione di coloro che ritengono che esso non sia opera del pittore lombardo, anche per la non particolare qualità di alcune parti del dipinto. Su questo quadro si vedano, ad esempio, SEBASTIAN SCHÜTZE, *Caravaggio. L’opera completa*, Köln, 2009, p. 297, n. 87, che lo ha assegnato “*a un suo [del Caravaggio] seguace siciliano come Alonzo Rodriguez*” (con bibliografia precedente riferita anche agli scritti di quegli studiosi che, invece, lo hanno considerato di mano del Merisi); SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Caravaggio. Sehen - Staunen - Glauben. Der Maler und sein Werk*, München, (2009) 2019, che lo ha proprio eliminato dal catalogo del pittore lombardo; SCALETTI, *Caravaggio*, cit., 2017, II, pp. 192-193, n. C8, il quale, invece, lo ha inserito, seppur con varie riserve, tra i dipinti da attribuire al Merisi; STEFANIA MACIOCE, *Caravaggio. Luci e ombre di un genio*, Milano, 2021, che lo ha tolto dalle opere dell’artista; ALESSANDRO ZUCCARI, *Cantiere Caravaggio. Questioni aperte - indagini - interpretazioni*, Roma, 2022, pp. 371-372, n. 15, che lo ha riferito a un pittore che ha ripreso i modelli del Caravaggio; EMILIO NEGRO, Scheda, n. 53, in *Caravaggio und seine Zeit. Zwischen Naturalismus und Klassizismus*, cat. della mostra (Basel, 2023-2024), a cura di Pierluigi Carofano, Genova, 2023, pp. 255-259 (con altre indicazioni bibliografiche), il quale, invece, ne ha confermato l’autografia ipotizzando, però, anche l’intervento di un altro artista.

²²² Cfr. TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 272.

come è noto, erano soliti dipingere soggetti di basso livello, ritenuti assai riprovevoli e scurrili da una certa sensibilità artistica), li abbia poi sovrapposti, più o meno consapevolmente, a una parte della produzione giovanile del Caravaggio al fine di rafforzare la propria tesi senza tener conto, per ragioni retoriche, del lavoro complessivo del pittore lombardo²²³. Ma anche queste sono spiegazioni che convincono solo parzialmente e si deve ammettere che, tenendo conto di ciò che conosciamo del Caravaggio, è comunque difficile comprendere sino in fondo le ‘stranezze’ insite nel testo del Borromeo.

Non si può di certo negare che nei suoi appunti il cardinale abbia proprio citato “*Michele Angelo Caravagij*”. Ma non possiamo neppure accettare le parole di Federico come una testimonianza ‘veritiera’ dell’attività del pittore lombardo. D’altra parte la tesi fondamentale espressa nel testo dal Borromeo, cioè quella della corrispondenza tra la vita di un artista e le sue opere (“*Questo [‘sozzo’ pittore] procedeva dai suoi costumi, i quali erano simiglianti ai suoi lavori*”) non sta in piedi per niente dal punto di vista logico-argomentativo. Infatti Federico avrebbe dovuto anche dimostrare come fosse possibile che il Caravaggio, di “*sozzi costumi*” e dedito all’“*osteria*”, fosse poi in grado di creare straordinari e profondi dipinti di soggetto religioso, dai quali di certo traspaiono, per quanto le interpretazioni dei moderni storici dell’arte possano tra loro differire, dei profondi significati religiosi. Quindi è strano che il Borromeo non si sia chiesto come un artista riprovevole dal punto di vista dei suoi costumi morali fosse in grado, ad esempio, di creare le magnifiche tele con le *Storie di San Matteo* della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma, opere che il cardinale sicuramente conosceva molto bene. Inoltre sappiamo pure, e questo è particolarmente interessante, che il Vercelloni, segretario del cardinale Federico, e, come si è già visto, autore di appunti per una bibliografia dedicata a tale prelado, aveva scritto che proprio lo stesso Borromeo aveva tentato, inutilmente, di ottenere dal Caravaggio, “*celeberimo a suoi tempi*”, un dipinto religioso, cioè una *Vergine con il manto stellato* (fig. 47):

Michel’A[n]gelo da Caravaggio pittore – scrive il Vercelloni – celeberrimo a suoi tempi hebbe ordine dal Cardinale di fargli un quadro della Beata Vergine col Manto stellato. Il Pittore promise di farlo et lo tirò in lungo anni e anni. Finalmente vis[i]tato dal Cardinale per il quadro, gli rispose: se volete vedere la Vergine stellata andate in Paradiso. Il Cardinale si tacque, e portò con pazienza quel mal termine, e si servì d’altro pittore²²⁴.

²²³ Cfr. CALVESI, *Sobre algunas pinturas*, cit., 1999, pp. 10-11; TERZAGHI, *Per la Canestra*, cit., 2004, p. 273; WHITFIELD, *L’occhio di Caravaggio*, cit., (2011) 2011, p. 265; BERRA, *Le incisioni*, cit., 2013, pp. 23-24. Per avere un’idea della pittura di genere prodotta a Roma nella prima metà del Seicento, rimando a *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, cit., 2014; e a LIESBETH M. HELMUS, *De Bentvueghels. Een berucht kunstgenootschap in Rome 1620-1720*, pubblicato in occasione della mostra omonima (Utrecht, 2023), Amsterdam, 2023.

²²⁴ VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, *G 264 inf, Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia*

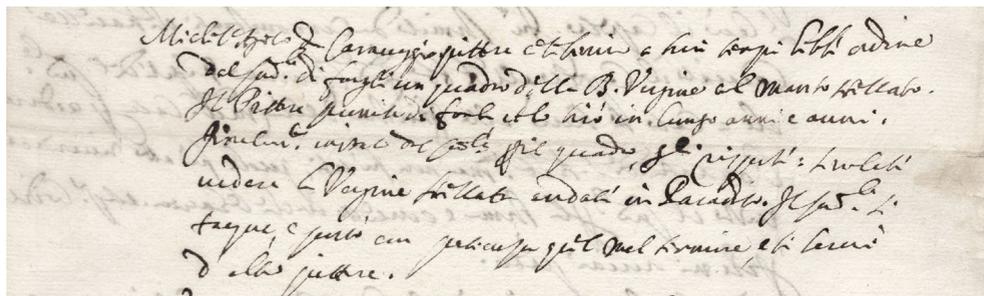


Fig. 47. GIOVANNI MARIA VERCELLONI, *Appunti per la vita del cardinale Federico Borromeo*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 26r, particolare (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

È proprio difficile pensare che questo aneddoto sia stato inventato di sana pianta dal Vercelloni: al limite si può supporre che egli ne abbia solo accentuato alcuni aspetti. In ogni caso non si hanno notizie precise di un altro artista che abbia poi eseguito per il cardinale Borromeo una *Vergine con il manto stellato*²²⁵.

ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia, f. 26r; cfr. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, pp. 236-237; VANOLI, *Il 'libro di lettere'*, cit., 2015, p. 63, nota 177; TERZAGHI, *Tracce per la Canestra*, cit., 2018, p. 113; GIULIANI, *Il De pictura sacra*, cit., 2019, p. 67; CAIAZZA, *La pittura sacra del Caravaggio*, cit., 2022, p. 178, che ha collocato tale episodio tra il 1597 e il 1601; PIETRO CAIAZZA, *L'Ecce Homo di Madrid e la religiosità di Caravaggio. Una fede incrollabile?*, in "Art e Dossier", 423, settembre 2024, p. 71, il quale ha però motivato tale rifiuto ipotizzando, a mio parere senza fondamento, che il pittore fosse un 'filoprotostante nascosto'. In tutti questi studi, però, il brano è stato citato solo parzialmente. Si tenga conto che le parole del Vercelloni hanno una certa attendibilità. Egli, infatti, come segretario del Borromeo, scriveva sotto dettatura del cardinale e poi riscriveva in bella copia le sue parole. È lo stesso Vercelloni a raccontarci il suo metodo di lavoro negli appunti che stese per la biografia del Borromeo: VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 34r: il cardinale "tutto il rimanente del tempo lo spendeva nello studio, et io lo sò piu d'ogni altro perche a me ~~lasciava~~ toccò di scrivere tutte le carte che andava dettando che fu per il corso di 18. anni, fatica in vero insopportabile alle mie forze, et a quelle d'ogni altra persona [...]"; e anche f. 19r: "Fù tanta la copia delle parole, e la facilità nel dire che dettando esso le opere sue et io scrivendo per tanta prontezza nel dire, così comandando esso, ero necessitato per il piu delle volte a riscrivere il dettato di quel giorno, il che occorreva per lo piu con non ordinaria ma seva mia fatica acciò il Cardinale potesse rivederle, essendo le prime copie talmente mal scritte per la tanta velocità ch'io appena istesso che le havevo scritte [con] gran fatica potevo leggerle. et questo era suo ordinario di dettare.". Cfr. GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, pp. 526-527; GILIOLA BARBERO, *Dagli antichi scartocci rinvolti alle collezioni agiografiche moderne: storia del libro e della tradizione in un inedito di Federico Borromeo*, in "La Bibliofilia", 107, 3, 2005, p. 258, nota 21.

²²⁵ A tal proposito il CAIAZZA, *La pittura sacra del Caravaggio*, cit., 2022, p. 178, nota 376, ha cautamente ipotizzato che l'"altro pittore" (di cui parla il Vercelloni) potrebbe essere Agostino Carracci il quale (come scrive il BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, pp. 14-15, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., [1625] 1997, p. 22 e tr. it. p. 23) fece un dipinto di una *Madonna incoronata* tratta da un affresco in rovina del Correggio presente a Parma. Di questo dipinto si parla sia nel codicillo del 1607 (BAMi, *S.P.II.262*, n. 5/1, f. 3v, codicillo testamentario del 15 settembre 1607), sia nella

Ma se questa commissione ci fu davvero (cosa possibile, anche se non sicurissima) sarebbe comunque un'altra prova che la frase del *De delectu ingeniorum* non avrebbe senso dal punto di vista argomentativo. Infatti le cose scritte dal cardinale sembrano non avere alcuna corrispondenza con la realtà dal momento che lo stesso Federico aveva commissionato al pittore lombardo addirittura un'opera in cui compariva la *Vergine con il manto stellato*. Come dire: 'affido a un pittore di "sozzi costumi" il tema della purezza immacolata della Vergine'. Sappiamo che per Federico il tema della raffigurazione della Vergine era importantissimo. Infatti in uno dei suoi scritti egli si era proprio soffermato a precisare come Dio avesse creato anche la Vergine come un'opera d'arte. Dio, cioè, aveva sottolineato Federico, ha operato come fanno i pittori che aggiungono colori e non come gli scultori che invece lavorano per via di levare (con una ripresa evidente della concezione michelangiolesca della scultura, già espressa dal cardinale in alcuni suoi appunti per il *Musaeum*). Ma Dio, nel caso della Vergine, continua il cardinale, ha operato solo con "divini colori", senza cioè le "ombre" dei "peccati legieri" dei santi:

Ad usanza pero più tosto dei pittori [Dio] formò questa immagine [della Vergine], che dei scultori. De gli altri santi non fù così. I scultori formano l'immagine levando dal sasso il superfluo: i pittori aggiungono, senza levare, colori, et ombre, // et dopo che ella [la Vergine] fù immagine, dico che fù immagine senza ombre, con colori divini. Negli altri [santi] non meno furono necessarie l'ombre, i lumi, i chiari gl'oscuri. ma non in Maria. con divini

donazione del 28 aprile 1618 del Borromeo (ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, "Donatio inter vivos" del 28 aprile 1618, D, f. n.n.). In quest'ultima si legge: "Una Madonna con le mani in croce in atto di esser coronata, dal mezzo in su, più grande del naturale copiata dal Caracciolo Bolognese, da quella del Correggio, che già si vedeva in Parma in una Tribuna, alta tre braccia, e larga due e mezzo, senza cornici." (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, S.P.II.262, n. 14/1, f. 9v); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 347. Oggi la tela si trova presso l'Ambrosiana attribuita però solo all'"ambito di" Agostino Carracci (cfr. CECILIA CAVALCA, Scheda n. 207, 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. 110-112). In effetti non mi sembra che quest'opera sia di una qualità tale da poter essere riferita a uno dei Carracci. Di recente, però, MAURO PAVESI, *Il San Pietro penitente del "Car[r]acciolo bolognese" e qualche appunto sulle altre presenze del Seicento emiliano in Ambrosiana*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in "Studia Borromaica", 32, 2019, pp. 278-280, ill. 9 (le parentesi quadre sono nel titolo), ha proposto di attribuire tale *Madonna incoronata* dell'Ambrosiana a Ludovico Carracci o alla sua cerchia. La JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 247 n. 45, non ha invece escluso, giustamente, che questo dipinto dell'Ambrosiana possa essere di mano di un pittore come Bartolomeo Schedoni che aveva già eseguito un'altra copia dal Correggio. A tal proposito posso comunque segnalare, per quanto riguarda alcuni dipinti eseguiti a Parma per conto del cardinale Federico, che il 31 gennaio 1618 venne registrato un pagamento di 120 lire "a francesco Belone Pittore per andar à Parma à fare alcune opere per servizio di Sua Signoria Illustrissima": ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 237a, 31 gennaio 1618 (sul Bellone, si vedano AGOSTI, *Collezione e archeologia*, cit., 1996, p. 181; SILVIA CONTE, *Novità su Francesco Bellone, copista e scultore nella Milano di Federico Borromeo*, in "Prospettiva", 141-142, 2011, pp. 168-174).

*colori fù espressa, per esser vista al lume divino principalmente et dall'occhio di Dio. gl'oscuri et l'ombre ne santi sono le imperfettioni della natura, et peccati legieri; queste per arte di pittori, sono stati così bene compartiti che hanno resa più bella la pittura. Meditare*²²⁶.

Quindi, tenendo anche conto di questo interesse del Borromeo per la raffigurazione della Vergine, si potrebbe pure supporre, molto sommamente, e come semplice illazione, che nelle parole inserite dal cardinale nel *De delectu ingeniorum* ci potesse essere anche un qualche suo 'risentimento' verso il Caravaggio causato dal totale rifiuto da parte del pittore lombardo di dipingere per lui la *Vergine con il manto stellato*. Indizi di tale possibile ruggine o, meglio, di una sua sorda irritazione, si potrebbero, forse, rintracciare sia nella battuta ironica messa in bocca all'artista dal Vercelloni: "*se volete vedere la Vergine stellata andate in Paradiso*", sia nella conclusione della fallita commissione messa per iscritto dallo stesso segretario del Borromeo: "*Il Cardinale si tacque, e portò con pazienza quel mal termine*".

Comunque, nel suo insieme, il testo e gli appunti del *De delectu ingeniorum* stesi dal Borromeo appaiono più una raffinata e dotta esercitazione retorica – nella quale è stato fatto entrare a forza, e con un'accentuazione denigratoria, anche il nome del Caravaggio, preso come *exemplum* della produzione che l'artista lombardo aveva solo parzialmente affrontato – piuttosto che una ragionata definizione circa la pittura e il valore morale del Merisi. In ogni caso, se si riuscisse comunque a certificare che il cardinale Federico riteneva davvero che il Caravaggio fosse riprovevole dal punto di vista dei suoi costumi morali e sociali (cosa che sino ad ora, come si è detto, non è possibile dimostrare) ne risulterebbe che egli aveva di lui un'opinione ben diversa rispetto a quella che invece aveva manifestato per il 'devoto' pittore fiammingo Jan Brueghel.

Proprio in riferimento a questi due artisti possiamo anche chiederci: che rapporto esisteva tra Jan Brueghel e Michelangelo Merisi da Caravaggio? Non ci è rimasta alcuna particolare notizia in tal senso. Il pittore lombardo potrebbe aver conosciuto a Roma lo stesso Brueghel dal momento che l'artista fiammingo, come si è visto sopra, lasciò con ogni probabilità l'Urbe assieme al Borromeo nel luglio del 1595, data in cui anche il Merisi si trovava a Roma. La presenza del Caravaggio nell'Urbe in quell'anno è abbastanza sicura anche tenendo conto della nuova (ma sino ad oggi non ancora comprovata) ipotesi, incentrata su una testimonianza documentaria del garzone di un barbiere, in base alla quale il Caravaggio 'sarebbe' giunto nella città papale verso il 1595, cioè qualche anno

²²⁶ FEDERICO BORROMEO, *In Nativitate Beatae Virginis*, in BAMi, G 18 inf, Varia. *Commentaria Concionum*, n. 6, ff. 13v-14r; parzialmente citato in GIULIANI, *Lo "spirituale ammaestramento"*, cit., 2004, p. 91 e p. 106, nota 13. Per il riferimento al *Musaeum*, cfr. ROVETTA, *Gli appunti del cardinale*, cit., 2006, p. 121, n. 18.

‘dopo’ il 1592-1593, anni solitamente indicati come periodo del suo allontanamento dalla Lombardia e del suo arrivo a Roma²²⁷. Sappiamo comunque che successivamente anche Jan Brueghel dimostrerà una grande ammirazione per la *Madonna del Rosario* del Caravaggio (ora nel Kunsthistorisches Museum di Vienna: olio su tela, 364,5 x 249,5 cm) (fig. 48). È infatti testimoniato da un documento più tardo, del 1651 (trascritto nell’Ottocento), che i pittori (e tra loro amici) Brueghel, Rubens, Van Balen e altri personaggi come il mercante Jan Baptist Coymans riuscirono ad acquistare tale *Madonna del Rosario* del Merisi per la chiesa domenicana di San Paolo in Anversa, vedendo in essa “*een uytnemende groote konst*”, cioè “*un’arte straordinariamente grande*”:

De groote Schilderije eerst ghestaen hebbende onder de 15 mysterien, nu in de Cappel op den Autaer, gheprocureert // door diverse liefhebbers, naementlyck Myn H. Rubbens, Brugel, van Bael, Coymans en diverse andere, ghemaect van Michael Angel Caravage, ghesien hebbende in dit stuck een uytnemende groote konst en nochtans niet hoogh van prys, hebben uyt affectie tot de Capelle, en om een raer stuck binnen Antwerpen te hebben het selfde ghekocht, niet meer als 1800 guldens [...] // Anno 1651²²⁸.

227 Per i nuovi documenti si vedano FRANCESCA CURTI, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma. La bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. della mostra (Roma, 2011), a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, 2011, pp. 65-72; ANTONELLA CESARINI, “*To so barbiero e fo la barbaria*”. *I barbieri di Roma alla fine del Cinquecento tra professione e mercato dell’arte*, in “*L’essercizio mio è di pittore*”. *Caravaggio e l’ambiente artistico romano*, a cura di Francesca Curti, Michele Di Sivo e Orietta Verdi, in “*Roma moderna e contemporanea*”, 19, 2, 2011 (ma 2012), pp. 259-260. Per la questione problematica dell’arrivo a Roma del Caravaggio si veda GIACOMO BERRA, *Il Caravaggio da Milano a Roma: problemi e ipotesi*, in *Il giovane Caravaggio “sine ira et studio”*, atti della giornata di studi (Roma, 2017), a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2018, pp. 30-45 (con bibliografia precedente), dove sottolineo come tale nuova ipotesi sia, in realtà, ancora da verificare. Inoltre, tra gli studi più recenti segnalo, in particolare, RENATO DI TOMASI, *L’eredità di Caravaggio. Nuove ipotesi sull’arrivo a Roma*, Roma, 2018, che condivide sostanzialmente lo spostamento delle date; SERGIO ROSSI, *Caravaggio allo specchio tra salvezza e dannazione*, Roma-Napoli, 2022, p. 10, che, al contrario, nega la fondatezza delle nuove ricerche; ZUCCARI, *Cantiere Caravaggio*, cit., 2022, pp. 26-30, invece più problematico, che propone anche la sintesi di altre posizioni; SERGIO ROSSI, *Addenda finali. Caravaggio, l’Accademia di San Luca, le “donne”, la morte, in 1951-2021. Lenigma Caravaggio. Nuovi studi a confronto*, a cura di Sergio Rossi, Rodolfo Papa e Rita Randolfi, Foligno, 2023, pp. 287-291, che di nuovo contesta con forza la nuova ipotesi, anche se, stranamente, non tiene in alcun conto le osservazioni di altri studiosi che si sono soffermati su tale questione.

228 ALPHONSE GOOVAERTS, *Notice historique sur un tableau de Michel-Angelo da Caravaggio (Anvers-Vienne)*, Antwerpen, 1873, pp. 22-24, tr. it. in MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti*, cit., (2003) 2023, p. 327, DOC 1059*: “*La grande pittura collocata prima tra i Quindici Misteri, adesso nella cappella sopra l’altare, è opera di Michelangelo da Caravaggio e ci fu procurata da diversi amatori, nominalmente dai Signori Rubens, Bruegel, van Bael, Coymans e diversi altri. Avendo essi visto in quest’opera un’arte straordinariamente grande, e considerando il prezzo non troppo alto, l’hanno comperata per affetto verso la cappella e per avere in Anversa un’opera così rara, pagandola non più di 1800 fiorini [...]*”. Cfr. anche NILS BÜTTNER, *Rubens, the First of the Caravaggisti*, in *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a cura di Raffaella Morselli e Cecilia Paolini, Roma, 2020, p. 112; SAMMUT, *With a Little Help*, cit., 2020, in particolare p. 146, nota 13; SAMMUT, *Rubens and the Dominican Church*, cit., 2023, pp. 177 sgg.



Fig. 48. Caravaggio, *Madonna del Rosario*, Vienna, Kunsthistorisches Museum (© KHM-Museumsverband) (CC BY-NC-SA 4.0)

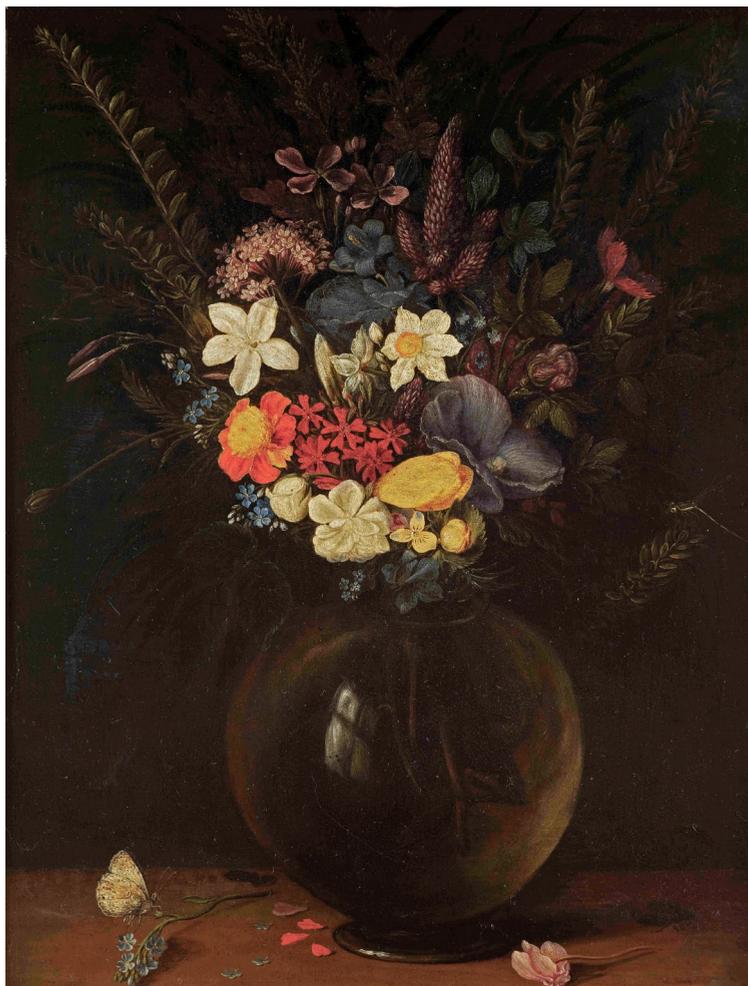


Fig. 49. Anonimo (già attribuito a Jan Brueghel dei Velluti), *Caraffa con fiori e farfalla*, Roma, Galleria Borghese (© su concessione della Galleria Borghese)

Nella Galleria Borghese di Roma sono tuttora conservate due *Caraffe di vetro con fiori* (di dimensioni molto diverse) ciascuna raffigurante un vaso trasparente ricolmo di vari elementi floreali, attribuite inizialmente a Jan Brueghel dei Velluti da Paola Della Pergola (ma, come vedremo fra poco, senza fondamento). Questa studiosa ha ipotizzato che la *Caraffa di vetro con fiori e farfalla* (olio su rame, 28 x 21 cm) (**fig. 49**), cioè quella più grande delle due, la quale presenta, appunto, anche una farfalla, sia giunta nella raccolta Borghese dopo il sequestro del 1607 dei quadri della bottega di Giuseppe Cesari detto il Cavalier D'Arpino. Infatti nell'inventario delle opere sequestrate a tale pittore compare anche “*Un quadro con una Caraffa di fiori, et altri fiori non compito*” (ma dubito

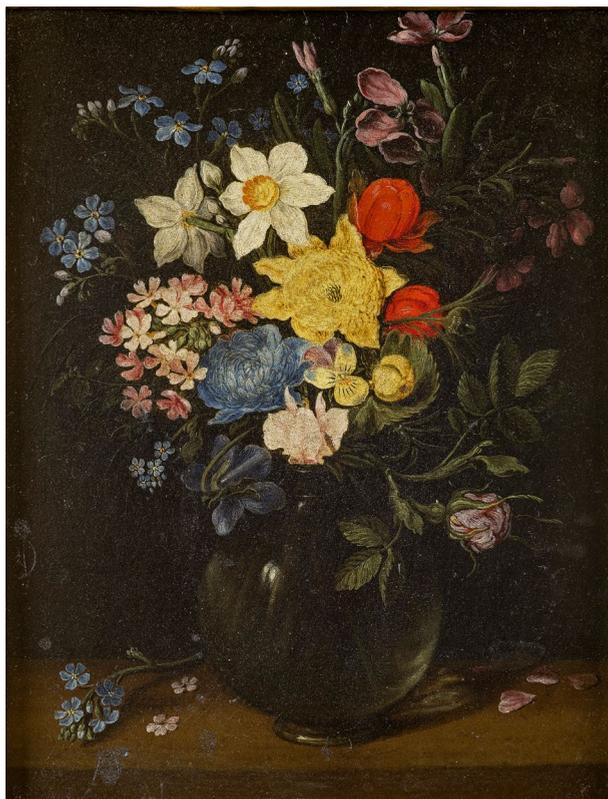


Fig. 50. Anonimo (già attribuito a Jan Brueghel dei Velluti), *Caraffa con fiori*, Roma, Galleria Borghese (© su concessione della Galleria Borghese)

molto che questa citazione si riferisca proprio a uno dei due quadretti con *Caraffa di vetro con fiori*, i quali appaiono invece del tutto finiti in modo accurato). Ma la stessa Della Pergola ha pure supposto, come alternativa, che tale dipinto possa essere giunto nella collezione Borghese dopo l'acquisto del 23 settembre 1613 di “*dodici quadretti de diversi frutti e fiori depinti in Rame*” (questa supposizione è, a mio parere, meno aleatoria). Da questa acquisizione del 1613 potrebbe derivare, sempre secondo la stessa studiosa, anche l'altra *Caraffa di vetro con fiori* (olio su rame, 16,5 x 12 cm) (**fig. 50**), cioè quella che presenta delle dimensioni molto più ridotte e un vaso vitreo più piccolo rispetto al restante *bouquet* di fiori²²⁹.

²²⁹ Cfr. PAOLA DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese. I dipinti*, Roma, 1959, II, p. 155, n. 221, inv. n. 362 (per il dipinto esposto nel museo); p. 154, n. 220, inv. n. 516 (per quello invece conservato nei depositi, un quadretto poco preso in considerazione dalla critica); p. 217, n. 60 (per l'acquisto del 23 settembre 1613): in questi testi vengono anche segnalate le precedenti attribuzioni. Cfr. inoltre PAOLA DELLA PERGOLA, *Nota per Caravaggio*, in “*Bollettino d'Arte*”, 49, 3, 1964, pp. 253-254, ill. 6-7. Per la citazione della “*Caraffa di fiori*” derivante dal sequestro

In particolare è stato sostenuto che la *Caraffa di vetro con fiori e farfalla* potrebbe essere una riproduzione della famosa *Caraffa* dipinta dal Caravaggio (ora dispersa, ma documentata nella collezione del cardinale Del Monte), un quadro che Jan Brueghel potrebbe aver visto e copiato durante il suo giovanile periodo romano²³⁰. Maria Rosaria Nappi ha infatti scritto che “*La familiarità dei committenti [Del Monte e Borromeo] può aver determinato l’incontro fra Caravaggio e Brueghel dal quale possono essere scaturiti l’idea del dipinto esposto [in mostra] e l’interesse del pittore fiammingo per la natura morta.*”. Inoltre, ipotizzando che l’opera sia pervenuta davvero dalla collezione Borghese, la studiosa ha pure aggiunto: “*Si potrebbe supporre che i Borghese avessero interesse a una copia della natura morta [cioè della Caraffa] di Caravaggio*”²³¹. Anche Sam Segal e Klara Alen hanno ipotizzato che il rame della Borghese sia “*an early work by Jan Brueghel I*”, forse influenzato dal Caravaggio. Tuttavia hanno ammesso che ci sono alcuni problemi per l’attribuzione del quadro a Jan. Ad esempio: 1) la forma del vaso

dei beni del D’Arpino, si veda ALDO DE RINALDIS, *Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma, Le opere d’arte sequestrate al Cavalier d’Arpino*, in “Archivi”, 3, 2, 1936, p. 115, n. 96. Ringrazio Francesca Cappelletti e Maria Giovanna Sarti per avermi dato la possibilità di vedere accuratamente i due dipinti e di ottenere le relative foto a colori. Per vari altri testi di studiosi che hanno sia confermato che rifiutato l’autografia di Jan Brueghel si vedano le note seguenti.

230 La *Caraffa* del Merisi è stata citata in questi due inventari secenteschi: “*Un’Quadretto nel quale vi è una Caraffa di mano del Caravaggio di Palmi dua*” (21 febbraio 1627); e “*una Caraffa di fiori del Caravag. o*” (8 maggio 1628): cfr. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti*, cit., (2003) 2023, rispettivamente p. 448, n. 1; e p. 317, DOC 1019*. Inoltre così ha scritto GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le Vite de’ Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, p. 202, a proposito di tale natura morta del Caravaggio: “*Dipinse vna caraffa di fiori con le trasparenze dell’acqua, e del vetro, e co’ i riflessi della fenestra d’vna camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade, & altri quadri eccellentemente fece di simile imitatione.*”. Segnalo che ‘anche’ di recente è stato proposto di attribuire al Caravaggio una *Caraffa di fiori*, ora in collezione privata, datata verso il 1597: cfr. SCALETTI, *Caravaggio*, cit., 2017, II, pp. 156-157, n. A4; FABIO SCALETTI, *Caravaggio. La questione attributiva, in 1951-2021. L’enigma Caravaggio. Nuovi studi a confronto*, a cura di Sergio Rossi, Rodolfo Papa e Rita Randolfi, Foligno, 2023, pp. 64-65, ill. 6. In realtà, a mio giudizio, tale dipinto non ha proprio le qualità pittoriche che invece emergono dagli inserti naturalistici presenti in diverse opere giovanili del Caravaggio: cfr. GIACOMO BERRA, *Luci, riflessi, ombre e rifrazioni nella caraffa con fiori del Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio*, in *Atti della Giornata di Studi. Quesiti caravaggeschi*, atti del convegno (Monte Santa Maria Tiberina, 2012), a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera, 2014, pp. 30-31, ill. 24, con bibliografia precedente (ripubblicato nel 2017 con immagini a colori in www.aboutartonline.com/le-sviste-caravaggio-luci-ombre-rifrazioni-nella-caraffa-fiori-del-ragazzo-morso-un-ramarro-2/).

231 MARIA ROSARIA NAPPI, Scheda n. 45, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, cat. della mostra (Bruxelles-Roma, 1995), a cura di Anne-Claire de Liedekerke, Milano, 1995, pp. 111-114 (citazioni pp. 112 e 111). A tal proposito FRANCESCA CURTI, Scheda n. 21, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. della mostra (Roma, 2011), a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, 2011, pp. 218-219, riferendo la *Caraffa di vetro con fiori e farfalla* a Jan Brueghel, ha scritto che è comunque difficile ipotizzare che tale pittore fiammingo e il Caravaggio si siano incontrati nella bottega del D’Arpino.

vitreo dipinta in tale opera non era mai stata riprodotta dai pittori fiamminghi e, quindi, neppure dallo stesso Brueghel; 2) il *bouquet* è composto in maniera insolitamente compatta; 3) alcuni fiori non compaiono in altri dipinti fiamminghi. Comunque, in conclusione, i due ricercatori hanno così sintetizzato: “*If this were indeed a painting by Jan Brueghel I, then it would be his earliest known work – a work painted under the influence of, or in collaboration with, Caravaggio about 1595.*”²³². Altri studiosi, invece, pur concordando con l’attribuzione allo stesso Brueghel, hanno respinto la diretta derivazione dal modello caravaggesco²³³. Il Calvesi, in particolare, ha ipotizzato che ci sia stato invece un rapporto inverso tra i due pittori: “*È il pittore fiammingo [Jan Brueghel dei Velluti] che ha influenzato il Merisi in questa direzione, a mio avviso, e mi sembra meno probabile il contrario.*”²³⁴. Invece Patrizia Cavazzini ha riferito il quadretto Borghese ad “*Anonimo fiammingo*” sottolineando come sia “*difficile pensare che questi vasetti riprendano la composizione floreale della caraffa dipinta dal Caravaggio e appartenuta al cardinal del Monte come è stato suggerito, anche se l’idea della finestra riflessa sul vetro deriva dal Merisi.*”²³⁵.

Comunque, al di là del problema del dare e dell’avere, non credo che la

232 Cfr. SEGAL-ALEN, *Dutch and Flemish Flower Pieces*, cit., 2020, I, pp. 216-218, ill. 6.22, citazioni pp. 216-217 (con l’elenco preciso dei nomi, in inglese e in latino, dei 18 diversi fiori raffigurati nel dipinto).

233 Cfr. KRISTINA HERRMANN FIORE, Scheda n. 11, in *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, catalogo della mostra (Forlì, 2010) a cura di Daniele Benati, Fernando Mazzocca e Alessandro Morandotti, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 62-63; CHIARA MENONI, Scheda n. 15, in *L’origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, cat. della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Milano, 2016, p. 179, ill. 15, e pp. 231-232 (entrambi i testi con bibliografia precedente).

234 MAURIZIO CALVESI, *La “caraffa di fiori” e i riflessi di luce nella pittura del Caravaggio*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le Opere attraverso i Documenti*, atti del convegno (Roma, 1995), a cura di Stefania Macioce, Roma, 1996, p. 230. In precedenza lo stesso CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, p. 171, aveva scritto: “*Sia Jan Brueghel, sia il Pulzone sono pittori che hanno avuto una certa parte nella formazione del Caravaggio.*”. È però questa un’affermazione che, per quanto riguarda il pittore fiammingo, non è per nulla accertata.

235 PATRIZIA CAVAZZINI, *Dipingere dal modello nella natura morta romana di primo Seicento. Da Caravaggio agli inizi di Mario dei Fiori*, in *Arte dal naturale*, a cura di Sybille Ebert-Schiffner et al., Roma, 2018, p. 102. Si vedano inoltre: ANTONIO IOMMELLI, *Caraffa di fiori attribuito a Brueghel Jan il Vecchio (Bruxelles 1568 - Anversa 1625)*, in www.collezionegalleriaborghese.it/opere/caraffa-di-fiori, s.d. (con bibliografia sino al 2014), il quale, presentando tale quadro come “*Attribuito a Brueghel Jan il Vecchio*”, ritiene che esso andrebbe ricondotto “*con buona probabilità*” al periodo italiano di Jan; SYBILLE EBERT-SCHIFFNER, *Osservazioni sul Maestro di Hartford*, in *Scritti di donne. 40 Studiose per la storia dell’arte*, a cura di Stefania Macioce, Foligno, 2022, p. 148, la quale invece scrive che il quadretto Borghese “*o non è suo [di Jan Brueghel] e se lo è non è del 1595*”; FRANCO MORO, *Spigolature merisiane. Considerazione in margine alla mostra L’origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, in “*Filo d’Arianna*”, 1, 1, 2022, p. 43, che invece reputa tale rame come opera di Jan degli anni 1593-1595; D’ORAZIO, Scheda, cit., 2023, pp. 92-93, il quale, nel suo recentissimo intervento (del tutto privo di bibliografia), lo considera come “*attribuito a*” Jan Brueghel.

Caraffa di vetro con fiori e farfalla della Borghese qui presa in esame (e ancor meno l'altra *Caraffa* più piccola) possa essere attribuita allo stesso Brueghel. Infatti essa non presenta proprio quelle tipiche caratteristiche stilistiche della sua pittura, come hanno anche sottolineato due specialisti dell'artista come Klaus Ertz e Christa Nitze-Ertz²³⁶. Si noti, ad esempio, come sia approssimativo e quasi reso a macchia il riflesso della finestra sul vetro della caraffa o come i fiori siano privi di quella nitida chiarezza lenticolare che costituisce la firma stilistica del pittore fiammingo. Si tratta, dunque, di un'attribuzione che, anche a mio parere, andrebbe del tutto scartata, come andrebbe esclusa, di conseguenza, pure l'ipotesi che il pittore fiammingo possa aver realizzato tale rametto nel suo periodo giovanile nei primi anni Novanta del Cinquecento a Roma.

D'altra parte, come ha scritto, ad esempio, Thea Vignau-Wilberg, sino ad ora non è emerso alcun minimo indizio che possa confermare che Jan si sia dedicato alla raffigurazione di fiori in maniera autonoma prima del 1605 circa²³⁷. Secondo questa studiosa, inoltre, Jan Brueghel, nell'intraprendere la sua produzione di nature morte, fu molto probabilmente influenzato dalle miniature naturalistiche di Joris Hoefnagel (di Anversa) che di sicuro vide nella collezione dell'imperatore Rodolfo II (un altro dei committenti di Jan) durante il suo soggiorno a Praga, nel 1604, durato alcuni mesi²³⁸. È stato anche osservato che

²³⁶ Cfr. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, pp. 278-279, ill. 343, il quale ha riferito, a mio parere correttamente, tale piccolo rame ad un artista anonimo ("*Unbekannter Künstler*"); ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, sezione "*Blumen*", pp. 874-1035, i quali lo hanno poi del tutto espulso dal catalogo completo delle opere di Jan Brueghel dei Velluti. La NAPPI, Scheda n. 45, cit., 1995, p. 112, ritenendo, come abbiamo visto, che la *Caraffa* della Borghese sia di mano del Brueghel, ha scritto che ci si può pertanto chiedere "*perché giunto a Milano egli non ne dipinga nessuna per il Borromeo*". La risposta, ovviamente, a mio giudizio, è proprio perché tale *Caraffa di vetro con fiori e farfalla* non è opera di Jan Brueghel (e neppure lo è l'altra *Caraffa di vetro con fiori* più piccola). Per un'analisi delle rifrazioni presenti nei dipinti del Caravaggio e in questo quadretto Borghese si veda BERRA, *Luci, riflessi, ombre e rifrazioni nella caraffa con fiori*, cit., 2014, pp. 11-71 e, in particolare, pp. 31-32, ill. 28 (ripubblicato online, cit., 2017).

²³⁷ Sulla possibile datazione delle prime nature morte di Jan Brueghel verso il 1605, cfr. VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 65-66. Si veda inoltre il testo relativo a un *Vaso di terracotta con fiori* di collezione privata, firmato e datato 1605 (o 1607), riferito a Jan Brueghel dei Velluti in www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/old-masters-evening-sale/a-lavish-still-life-of-many-flowers-in-a-2.

²³⁸ Cfr. VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 67-70; VAN DORST, *Bloemenvaas*, cit., 2022, pp. 26, 33. Per il viaggio di Jan a Praga nel 1604 si veda la nota 94. Da uno scritto di Costantino de' Servi steso in tale capitale asburgica il 25 marzo 1604 e inviato alla Segreteria granducale di Firenze, veniamo a sapere che in quella città "*c'è un pittore fiammingo domandato Brueghel che fa paesi in piccoli quadretti per eccellenza*": cfr. GIUSEPPE SAVERIO GARGÀNO, *Scapigliatura Italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I*, Venezia, 1928, p. 162, nota 1; SIMONE BARDAZZI - GUIDO CARRAI, *Costantino de' Servi, architetto e informatore mediceo, alla corte di Rodolfo II: Nuovi documenti circa le relazioni tra Praga e le corti principesche italiane*, in "*Studia Rudolphina*", 21-22, 2022, p. 105 (da cui traggio la citazione), testo ripreso pure dal BARTILLA, *Jan Brueghel the Elder's Journey*, cit., 2022, p. 184, nota 39. Si veda anche HIRAKAWA, *Jan Brueghel*, cit., 2023, pp. 160-161, il quale ha



Fig. 51. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrick van Balen, *Allegoria dei quattro elementi con Cerere*, Vienna, Kunsthistorisches Museum (© KHM-Museumsverband) (CC BY-NC-SA 4.0)

il quadro di Jan Brueghel raffigurante *L'Allegoria dei quattro elementi con Cerere* (ora nel Kunsthistorisches Museum di Vienna: olio su rame, 41,8 x 70,1 cm) (**fig. 51**), datato proprio 1604, fu con ogni probabilità realizzato da Jan (assieme al Van Balen che dipinse le figure) per Rodolfo II subito dopo il suo soggiorno praghese. E in questo quadro egli riprese proprio il tema degli 'elementi' che era particolarmente caro al milanese Giuseppe Arcimboldo. Questo pittore, infatti, aveva dipinto per Massimiliano II d'Asburgo (padre di Rodolfo II) i quadri con gli *Elementi* (cioè le quattro teste 'composte' raffiguranti *L'Aria*, la *Terra*, il *Fuoco* e *L'Acqua*), che appunto si trovavano a Praga, tutti realizzati con estrema accuratezza naturalistica e tutti ricolmi di complessi significati simbolici imperiali²³⁹. Ma, anche per questo, non va proprio dimenticato che

ipotizzato che Jan potrebbe aver dipinto un suo primo quadro con vaso di fiori proprio a Praga.

²³⁹ Cfr. FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005, pp. 52-56; BARTILLA, *Jan Brueghel the Elder's Journey*, cit., 2022, pp. 195-198, il quale, in particolare, ha osservato che Jan Brueghel, durante il suo soggiorno praghese, riprese anche dall'*Acqua* dello stesso Arcimboldo la forma della tartaruga di mare (posta in basso al centro) per poi riutilizzarla nella sua *Allegoria dei quattro elementi con Cerere* dipingendola in basso a sinistra (**fig. 51**); HIRAKAWA, *Jan Brueghel*, cit., 2023, pp. 159-160. Per gli *Elementi* dell'Arcimboldo si vedano THOMAS D'ACOSTA KAUFMANN, Schede nn. IV.16 (*Aria*), IV.20 (*Terra*); e ALEXANDER WIED, Schede nn. IV.18 (*Fuoco*), IV.21 (*Acqua*), in *Arcimboldo 1526-1593*, cat. della mostra (Parigi, 2007-2008; Vienna, 2008), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, (2007, ed. in francese e in inglese) 2008, rispettivamente pp. 147, 151 e pp. 148, 151-156.



Fig. 52. Giuseppe Arcimboldo, *Flora*, Collezione privata

Jan, durante tale suo soggiorno a Praga, ebbe certamente modo di vedere nella collezione imperiale pure alcuni dipinti con la raffigurazione di vari fiori che lo stesso Arcimboldo, artista prediletto dei sovrani asburgici, aveva per loro realizzato utilizzando una notevole maestria pittorica. Tra queste opere floreali presenti nella collezione praghese si può citare, come uno degli esempi più significativi, la stupenda *Flora* (ora in collezione privata: olio su tavola, 74,5 x 57,5 cm) (fig. 52) che l’Arcimboldo eseguì a Milano nel 1590 (quindi qualche anno prima che Jan Brueghel giungesse nel capoluogo lombardo) proprio per la collezione praghese di Rodolfo II. Si tratta di un quadro assai apprezzato sia a Milano che a Praga, accuratamente definito da un sapientissimo assemblaggio di fiori di ogni specie raffigurati con estrema minuzia e diligenza che, nel loro insieme, vanno a comporre con arguzia il busto e il volto femminile della ninfa Flora²⁴⁰. Inoltre va pure ricordato che il 22 febbraio 1573 il nobile Ottavio

²⁴⁰ Per questa *Flora* e anche per la *Flora meretrix* (pure questa dell’Arcimboldo), si vedano, in particolare, GIACOMO BERRA, *Allegoria e mitologia nella pittura dell’Arcimboldi: la “Flora” e il “Vertunno” nei versi di un libretto sconosciuto di rime*, in “Acme”, 61, 2, 1988, pp. 11-39; MIGUEL FALOMIR, *Arcimboldo y Flora*, in MIGUEL FALOMIR - LYNN ROBERTS - PAUL MITCHELL, *Giuseppe Arcimboldo. Dos pinturas de Flora*, cat. della mostra, (Madrid, 2014), Madrid, 2014, pp. 8-25; BERRA, *I pionieri lombardi*, cit., 2016, con indicazioni bibliografiche di altri miei precedenti saggi

Landi vide nella “camera” viennese dell’imperatore Massimiliano II “*un naso [scilicet: vaso] di fiori diversi la metà contrafatti netti, et la metà secchi: che stando il naso [vaso] nel suo essere rappresentava una vaghesta mirabili di fiori, voltato il naso [vaso] al rovescio mostrava una faccia incredibilmente ridicola*”²⁴¹. Si trattava dunque di un’immagine reversibile, sicuramente dipinta dall’Arcimboldo, che prevedeva anche un vero e proprio vaso di fiori (e un volto ridicolo se capovolto), che, quasi certamente, fu poi spostato nella collezione di Praga²⁴².

Comunque, per ritornare alla *Caraffa di vetro con fiori e farfalla* della Borghese, rimane indubbiamente ancora molto problematica l’identificazione dell’autore di tale opera, un pittore che, in ogni caso, ha di certo ripreso, nell’ambito della cultura romana, alcune caratteristiche della pittura fiamminga. L’individuazione di questo artista sarebbe comunque rilevante e indispensabile anche per tracciare meglio la storia dell’inizio della natura morta italiana. È noto come sulla ricostruzione della nascita di tale nuovo genere artistico in Italia abbiano pesato a lungo le parole di Roberto Longhi. Questo studioso già nel 1917, cioè agli esordi della sua carriera, manifestò uno scarsissimo interesse per i pittori come Jan Brueghel dei Velluti scrivendo:

*D'altronde noi non neghiamo che la controriforma abbia guasto un poco anche il buon gusto del cardinale Federigo: testimonia abbastanza di ciò la sua passione per i quadretti alla fiamminga, con cadaveriche ghirlandette di fiori passi a incorniciare madonnine livide e bimbi stenti [...]*²⁴³.

dedicati a tali due dipinti (cfr. anche la nota 242); MIGUEL FALOMIR, *Giuseppe Arcimboldo: ciencia, erudición y arte*, in *Arcimboldo. Las Floras y la Primavera*, cat. della mostra (Bilbao, 2017-2018), Bilbao, 2017, pp. 9-33; ANTONIO PINELLI, *Arcimboldo iuxta propria principia*, in *Face à Arcimboldo*, cat. della mostra (Paris, 2021), a cura di Chiara Parisi e Anne Horvath, Paris, 2021, pp. 424-425. Diverse rime dedicate alla *Flora* dell’Arcimboldo (già rese note nei miei studi citati in questa nota) sono state ora pubblicate in www.artisorelle.it/opere-arte/1404?ref=search.

²⁴¹ Cfr. KARL RUDOLF, *Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II. im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien. Untersuchungen zu den Sammlungen der österreichischen und spanischen Habsburger im 16. Jahrhundert*, in “Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 65, 1995, p. 166, nota 3. Purtroppo non ho ancora avuto modo di visionare direttamente il manoscritto, ma certamente il termine “*naso*”, presente nel testo proposto dal Rudolf (che non ha alcun senso in tale contesto), va trascritto come ‘*vaso*’.

²⁴² Si vedano anche THOMAS DACOSTA KAUFMANN, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago-London, 2009, p. 286, nota 69 (il quale, però, dà per buono il termine “*naso*”); GIACOMO BERRA, *Frutti e fiori dell’Arcimboldo “cavati dal naturale”. L’influsso sulla nascente natura morta lombarda e sul giovane Caravaggio*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, cat. della mostra (Milano, 2011), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, 2011, p. 319; GIACOMO BERRA, アルチンボルドの「寄せ絵」と「上下絵」の頭部、そして静物画の誕 - *Arcimboldo's 'Composite' and 'Reversible' Heads and the Birth of Still Life*, in アルチンボルド展 - *Arcimboldo: Nature into Art*, cat. della mostra (Tokyo, 2017), a cura di Sylvia Ferino-Pagden e Shinsuke Watanabe, Tokyo, 2017, p. 217.

²⁴³ ROBERTO LONGHI, Recensione a GIORGIO NICODEMI, *Daniele Crespi*, Busto Arsizio, 1915, in “L’Arte”, 1917, p. 61.

Si tratta di un duro giudizio critico che il Longhi espresse anche in un suo successivo e famoso articolo del 1950 nel quale parlò di “*microscopie florali dipinte da Jan Bruegel per il cardinal Federico*”, vedendo in esse, e anche nelle nature morte o nei dipinti arcimboldeschi di fine Cinquecento, a mio parere con una esagerata e semplificata contrapposizione, un netto contrasto con la *Canestra* del Caravaggio:

Ma, anche senza rimontare tanto addietro, non è dubbio che la ‘natura morta’ del ‘500, prima del Caravaggio, appartenga alle tipiche specificazioni intellettualistiche di quel secolo e abbia posto prevalentemente tra le ‘rariora et curiosa’ dei gabinetti di meraviglie; tali erano le strane composizioni a indovinello figurale dell’Arcimboldi e le inutili microscopie dei fiamminghi, estrema degenerazione dell’acutezza lenticolare del grande, ma pericoloso, ‘400 nordico, che ora finiva di scadere a lavoro di pazienza da monache e da certosini’²⁴⁴.

Ma la critica più avveduta ha successivamente corretto questa riduttiva visione critica. Ad esempio, già Marco Rosci nel 1982 mise in discussione tale “*drastica impostazione longhiana*” sottolineando, più correttamente, la fecondità dell’intreccio delle due diverse tradizioni, quella nordica e quella seicentesca dei “*pittori della realtà*”:

la contrapposizione di Longhi fra una preistoria ‘manieristica’ radicata nel passato cinquecentesco e la nuova storia dei ‘pittori della realtà’ diviene, certo al di là delle sue intenzioni, individuazione di due radici storicamente coeve, di due diverse intenzionalità e comportamenti, insomma di due diverse aree culturali, di cui la natura morta del Seicento europeo, e anche di quello italiano, vedrà l’alternanza, ma anche l’intreccio²⁴⁵.

A tal proposito anche Mauro Natale ha giustamente escluso che per il cardinale Federico ci fosse una vera “*opposizione*” tra Jan Brueghel e il Caravaggio:

Non è affatto certo tuttavia – scrive lo studioso – che Federico Borromeo apprezzasse

244 ROBERTO LONGHI, *Un momento importante nella storia della ‘natura morta’*, in “Paragone”, 1, 1, 1950, pp. 34, 35. Per un confronto tra la pittura fiamminga e quella arcimboldesca e per gli inserti naturalistici dipinti dal Caravaggio rimando a GIACOMO BERRA, *Arcimboldi e Caravaggio: ‘diligenza’ e ‘pazienza’ nella natura morta arcaica*, in “Paragone”, 47, 8-9-10, 1996, pp. 133-136. Inoltre, sull’effettiva volontà del Caravaggio di dedicarsi al genere della natura morta mi sono già soffermato in particolare, come ho pure sopra ricordato, in BERRA, *E il Caravaggio disse*, cit., 2018, pp. 113-129.

245 MARCO ROSCI, *La natura morta*, in *Storia dell’arte italiana. Situazioni momenti indagini. Forme e modelli*, Torino, 1982, XI, pp. 85, 86-87. Hanno invece seguito la pura linea longhiana il MORANDOTTI, *Caravaggio e Milano*, cit., 2012, pp. 18-21; ALESSANDRO MORANDOTTI, *Il Maestro di Hartford e i primi tempi di Caravaggio a Roma*, in *Il mestiere di conoscitore. Federico Zeri*, a cura di Andrea Bacchi, Daniele Benati e Mauro Natale, Cinisello Balsamo-Bologna, 2021, p. 344; e IVANA CORSETTI, *Quale natura morta?*, in *La Canestra di Caravaggio. Segreti ed enigmi della natura morta*, cat. della mostra (Asti, 2023-2024), a cura di Costantino D’Orazio, Milano, 2023, pp. 21-25; ALESSANDRO MORANDOTTI, *Federico Borromeo, i maestri fiamminghi e la nascita del paesaggio e della natura morta come generi autonomi*, in *Il genio di Milano. Crocevia delle arti dalla Fabbrica del Duomo al Novecento*, cat. della mostra (Milano, 2024-2025) a cura di Marco Carminati et al., Milano, 2024, p. 103.

con criteri diversi l'umile, stagionale canestro e le rarissime specie botaniche del rame bruegheliano [cioè il Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie]; [...] la signorile prosa latina del prelato, ritmata da gelidi elogi d'occasione, ci restituisce soprattutto i termini di un'ammirazione rivolta verso le comuni qualità mimetiche e illusive²⁴⁶.

Dobbiamo infine chiederci se Jan Brueghel e il Caravaggio abbiano utilizzato qualche 'trucco' ottico basato sulla 'camera oscura' per elaborare le loro immagini così sapientemente realistiche (seppur derivanti da una tradizione assai diversa). Per il Merisi questa ipotesi è stata proprio convintamente avanzata (senza fondamento, come vedremo meglio tra poco) da alcuni studiosi in questi ultimi decenni. Qualche importante precisazione su tale questione ci viene da un brano che lo stesso Borromeo inserì nel suo *Pro suis studijs* (che sappiamo, come si è visto, databile dopo il 1627). Qui il cardinale, dopo aver parlato di alcune sue indagini ottiche, ha accennato anche a un suo esperimento 'scientifico', provato più volte, e da lui considerato "un gran secreto della natura". Si tratta di una vera e propria investigazione relativa all'uso della cosiddetta 'camera ottica' o 'camera oscura' che, a mio parere, non è stata sino ad ora ben valorizzata:

Diremmo ancora questo – scrive Federico – che mi è parso un gran secreto della natura, quella prova, ~~quella prova~~, che io hò fatto molte volte, e sempre con mia grande amiratione; mentre si fa un bucco in alchuna tavola, e poi posto un vetro nell'istesso bucco vien representato sopra una // carta tutto quello, che è di fuori; e se il vetro è buono rapresenta con tanta proportion, e con tanta vivacità de colori, che non vi è pittore, che l'uguaglia. In modo, che si può in un ponto ~~ra~~ dipingere un bellissimo quadro sopra una carta, ò altra cosa, che non haverà paragone nelle botteghe de i depintori. Io credo, che l'arte non l'habbia trovato questo secreto, ma il caso, e la voluntà di Dio hà fatto, che le genti non volendo l'habbino scoperto; dal che io entro in una consideratione, et dico frà me stesso, quante cose restano anchora occulte delle meraviglia della natura, et di Dio, // che l'ha produtta, che non si sano, e forsi mai non si saprano²⁴⁷.

²⁴⁶ NATALE, *La natura morta in Lombardia*, cit., 1989, I, p. 196.

²⁴⁷ FEDERICO BORROMEIO, *Pro suis studijs*, in BAMi, *G 310 inf*, n. 8, ff. 276-278; cfr. BUCCANTINI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, cit., 2008, I, p. 362, nota 15; BUCCANTINI-CAMEROTA-GIUDICE, *Il telescopio di Galileo*, cit., 2012, pp. 195-196, nota 18; MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, pp. 53-54. In questi ultimi tre testi il brano è stato solo trascritto. Ancora a proposito di strumenti ottici, FEDERICO BORROMEIO, *Occhiale celeste. sive celestis oculus*, in BAMi, *I 52 suss*, f. 46 (cfr. la nota 141), così scrive: "Si dica della nuova inventione dello specchio; et si dica che fu da me trovata prima nel occhiale medesimo" e, nello stesso foglio, annota: "Si dica delle meraviglie dell'occhiale rapresentante nella Carta. ab ista pendit l'inventione dell'occhiale.". Cfr. BARBERO-BUCCANTINI-CAMEROTA, *Uno scritto inedito di Federico Borromeo*, cit., 2007, p. 325, nn. 155-156, e commento p. 336, nn. 155-157, i quali sottolineano che con il termine "specchio" nel testo borromaico si intendeva "uno strumento ottenuto con l'accoppiamento di una lente convessa e di uno specchio concavo [...] in grado di amplificare la visione". Inoltre si tenga conto anche del seguente brano steso dal cardinale FEDERICO BORROMEIO, *Pro suis studijs*, in BAMi, *G 310 inf*, n. 8, ff. 274-276: "Ma perche le arti si possano chiamare infinite; et in questo per alchun modo oval/la la natura, che si contiene in termini più deffiniti; si è trovato un specchio immitatore del canoc-

Qui per “*vetro*” ovviamente il Borromeo intende una lente di buona qualità attraverso la quale egli era in grado di proiettare su una superficie piana un’immagine esterna. Particolarmente interessante in questo testo è il “*paragone*” che Federico non può fare a meno di istituire tra un’immagine ottenuta con una lente e un’altra prodotta in una bottega artistica: “*In modo, che si può in un ponto ~~ra~~ dipingere un bellissimo quadro sopra una carta, ò altra cosa, che non haverà paragone nelle botteghe de i depintori.*”. Il cardinale, infatti, scrive esplicitamente che non vi era pittore che sapesse riprodurre il mondo esterno con tale precisione: “*non vi e pittore, che l’uguaglia*”. Di conseguenza egli è costretto ad ammettere che nelle botteghe dei pittori tale “*gran secreto della natura*” fosse del tutto sconosciuto: “*Io credo, che l’arte non l’abbia trovato questo secreto, ma il caso, e la volontà di Dio hà fatto, che le genti non volendo l’habbino scoperto*”.

In realtà noi sappiamo che tentativi simili, volti a comprendere il meccanismo della camera ottica e a sperimentare l’uso delle lenti per proiettare delle immagini, erano stati fatti anche in precedenza perché ne abbiamo testimonianza in alcuni testi cinquecenteschi. Ma il cardinale Federico, evidentemente, non ne era a conoscenza. E per tali scritti mi riferisco ovviamente, ad esempio, al *De Radio Astronomico & Geometrico liber* di Rainer Gemma Frisius del 1545 (fig. 53), al *De Subtilitate* di Gerolamo Cardano del 1550, a *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro del 1568²⁴⁸ e al testo *Magiae naturalis libri XX* di

chiale: chi l’ò fabricò è morto, e dicono, che un’altro Artefice ne ha fabricato un’altro: il quale Artefice non sò, chi sia. mà à me e restato un frammento di esso specchio, il quale si ruppe per certo caso, a quali casi, sono sottoposti, le cose più pretiose. Ci sono ancora quelli occhiali piccoli [microscopio], che servono per vedere appresso le cose ~~minute~~ minute, mà in tanta grossezza, che e mirabil cosa. In questi ho piacere di conoscere, così distintamente piccolissimi animalletti, come sono fatti. Ne // quali ho scoperto molte volte, quel detto esser verissimo, che magis et minus non variant spèciem. Perché hò compreso, che animalletti, che sono assai minori, che le ponte d’ago, sono della medesima specie, se bene non pare, poter esser vero, che i grandicelli, che sono visibili senza occhiale. Il che dimostra il sommo Magistero della natura cioè che quei così piccoli non sono stati, fabricati con minor industria et per così dire, fatica, et sollicitudine et artificio, che i grandi.” La JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 70 e p. 191, nota 89, ha riportato una frase ‘simile’ e con uguale senso rispetto a una parte di questo brano, rimandando allo scritto di FEDERICO BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, *G 310 inf*, n. 8, ff. 256r-258v (tuttavia non mi risulta proprio che lo specifico testo da lei pubblicato sia presente nelle pagine del *Pro suis studijs* che ha indicato) (si vedano anche, per lo stesso problema, le note 138, 147); cfr. invece BUCCIANTINI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, cit., 2008, I, p. 362; MORGANA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, cit., 2022, p. 53. Sempre a proposito di “*animalletti*”, il Borromeo nel sopra citato “*Occhiale celeste*” scrive: “*Dell’occhiale nuovamente trovato per vedere le cose piccole. Il più piccolo animale qual sia.*”: BAMi, *I 52 suss*, f. 48bis; cfr. BARBERO-BUCCIANTINI-CAMEROTA, *Uno scritto inedito di Federico Borromeo*, cit., 2007, p. 327, nn. 239-240, e commento p. 341, nn. 239-240; e, sugli “*occhiali piccoli*” (microscopi), pp. 330-341, nn. 223-230.

²⁴⁸ Cfr., rispettivamente, RAINER GEMMA FRISIUS, *De Radio Astronomico & Geometrico liber. In quo multa quae ad Geographiam, Opticam, Geometriam & Astronomiam utilis. sunt, demonstrantur*, Antwerpen, 1545, p. 31v; GEROLAMO CARDANO, *De subtilitate. Libri XXI*, Nürnberg, 1550, p. 107; DANIELE BARBARO, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d’Aquila, Opera molto utile a Pittori, a Scultori, & ad Architetti [...]*, Venezia, 1568, parte IX, cap. V, pp. 192-193.

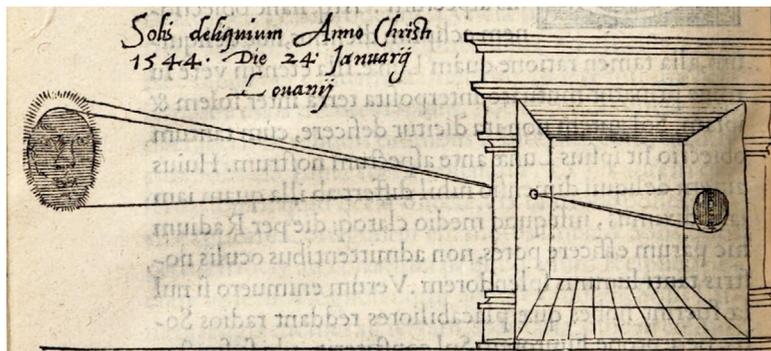


Fig. 53. Anonimo, *Eclissi di sole del 1544 osservata tramite una camera oscura*, in RAINER GEMMA FRISIUS, *De Radio Astronomico & Geometrico liber* [...], Antwerpen, 1545, p. 31v

Giovan Battista Della Porta, un libro inizialmente pubblicato nel 1558, ma poi ampliato e rielaborato sino all'edizione di grande successo del 1589 (edizioni che furono poi anche tradotte in italiano e in varie altre lingue)²⁴⁹. Il procedimento

249 GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Magiae naturalis Libri XX*, Napoli, (1558) 1589, pp. 266-267 (per le varie traduzioni cfr. LAURA BALBIANI, *La ricezione della Magia naturalis di Giovan Battista Della Porta. Cultura e scienza dall'Italia all'Europa*, in "Bruniana et Campanelliana", 5, 2, 1999, pp. 277-303). Per questo testo del Della Porta e per i due precedenti si vedano, in particolare: *Scritti di Ottica* [...], a cura di Vasco Ronchi, Milano, 1968, rispettivamente (in ordine di data) pp. 43 sgg., pp. 61 sgg.; pp. 133 sgg.; VINCENT ILARDI, *Renaissance Vision from Spectacle to Telescopes*, Philadelphia, 2007, pp. 219-224; *Caravaggio. La bottega del genio*, cat. della mostra (Roma, 2010-2011), a cura di Claudio Falcucci, Roma, 2010, pp. 40-43; FILIPPO CAMEROTA, *Nascosto nell'ombra: il disegno di Caravaggio e il mito della camera oscura*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile. I Saggi*, a cura di Rossella Vodret *et al.*, Cinisello Balsamo, 2016, pp. 168-174 (con indicazioni di altre fonti). Come è noto, è stato in particolare il pittore inglese David Hockney (esponente di spicco della Pop Art inglese) a ipotizzare con grande fervore l'uso, nel passato, da parte di diversi artisti (già da Jan van Eyck), di alcuni strumenti ottici (proiezioni con lenti, concave o convesse, o con la camera oscura) per realizzare immagini 'fotografiche' più realistiche: cfr. DAVID HOCKNEY - CHARLES M. FALCO, *Optical Insights into Renaissance Art*, in "Optics & Photonics News", 11, 7, 2000, pp. 52-59; DAVID HOCKNEY, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. New and Expanded Edition*, London, (2001) 2006 (che è il testo fondamentale); DAVID HOCKNEY - MARTIN GAYFORD, *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*, London, 2016, tr. it. *Una storia delle immagini. Dalle caverne al computer*, Torino, 2016, pp. 179-193; CHARLES M. FALCO, "The Hockney-Falco Thesis", in <https://wp.optics.arizona.edu/falco/art-optics/>, 2018. David Hockney ha illustrato la propria tesi anche attraverso un documentario (di circa 1 ora e 13 minuti) intitolato *Secret Knowledge*, prodotto dalla BBC nel 2001 e ancora visibile su www.youtube.com/watch?v=R-OUXBjIRY. Il testo del pittore Hockney è stato molto discusso e la bibliografia sull'argomento è molto vasta. Una parte di essa si può ricavare dai seguenti testi: www.webexhibits.org/hockneyoptics/post/intra.html; MICHAEL JOHN GORMAN, *Art, Optics and History: New Light on the Hockney Thesis*, in "Leonardo", 36, 4, 2003, pp. 295-301; *Optics, Instruments and Painting, 1420-1720: Reflections on the Hockney-Falco Thesis*, in "Early Science and Medicine", 10, 2, 2005, pp. 1-215 (con interventi di scienziati e storici dell'arte); CHARLES M. FALCO, *Computer Vision and Art*, in "IEEE MultiMedia", 14, 2, 2007, pp. 8-11; *Painted Optics Symposium. Re-Examining the Hockney-Falco Thesis 7 Years*

della camera oscura era già stato discusso anche da Ettore Ausonio, un matematico, alchimista e costruttore veneziano di strumenti ottici, il quale lo aveva così esposto in un suo testo manoscritto (che però, in questo caso, il Borromeo, quasi certamente, non poteva conoscere) steso verso il 1560 e intitolato *Di una nuova invenzione d'uno specchio*:

Se l'huomo si serrerà in una camera all'oscuro, e farà che da un solo bucolino entri il lume del sole, e sopra di questo bucolino vi accomodi una carta bianca, accommodando lo specchio con certa misura dinanzi lo bucolino egli rappresenterà nella carta una vaga, e polita pittura minutissima che ponerà in modo di prospettiva tutto quello, che di fuori si potria vedere. e se vi saranno huomini, ovvero animali, che si movino nella pittura, le imagini si moveranno con grandissima nostra delectatione. La grandezza dello specchio essendo accommodata, ad altro uso, fa che questa vaga apparenza non puo essere ben compresa, se non da un solo: ma perche la causa, e l'aggregatione delli raggi, con uno retto si puo fare questa operatione piu godevole, et anco con uno di questi specchi concavi piu piccioli²⁵⁰.

Una significativa illustrazione di questo procedimento si trova anche in un disegno di Giulio Parigi che mostra la proiezione della cupola del duomo di Firenze in una camera oscura (fig. 54)²⁵¹. Dal momento che il cardinale Federico era stato in contatto con tanti pittori – in particolare con Jan Brueghel e con

On, atti del simposio (Firenze, 2008), Firenze, 2009 (con diversi interventi); DAVID G. STORK, *Computer Image Analysis in the Study of Art*, in www.diatrope.com/stork/FAQs.html, s.d. (con bibliografia aggiornata sino al 2012). Si vedano anche altri studi citati nelle note 255-256. Tra gli interventi più critici della tesi esposta dall'artista Hockney segnalo, solo per fare qualche esempio: GREGG KREUTZ, *Camera absurda, the Case Against Hockney*, in "Linea, Journal of the Art Students League", primavera 2002, in www.greggkreutz.com/new-page; MATTHIAS OBERLI, Recensione a DAVID HOCKNEY, *Secret Knowledge* [...], London, 2001, in "Kunstchronik", 12, dicembre 2002, pp. 605-609; INGRID D. ROWLAND, *Through a Glass, Darkly*, in "The New York Review of Books", 49, 3, 28 febbraio 2002, pp. 10-14; DAVID BOMFORD, 'Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Master' by David Hockney, in "The Burlington Magazine", 145, 1188, 2003, pp. 225-227; CHRISTOPH LÜTHY, *La tesi di David Hockney attraverso la camera oscura di Vanvitelli*, in "Disegnare. Idee immagini. Ideas images", 17, 32, 2006, pp. 54-65 (critico solo per alcuni aspetti); MICHAEL DALEY, *Misreading Visual Evidence - No 1: David Hockney, an Art Historian and an X-Ray Photograph*, in "ArtWatch UK online", 26 marzo 2011, in <http://artwatch.org.uk/misreading-visual-evidence-no-1-david-hockney-an-art-historian-and-an-x-ray-photograph/>. Anche a mio parere la tesi di David Hockney è del tutto infondata, soprattutto per quanto riguarda il periodo precedente al tardo Seicento, poiché si basa su argomentazioni molto generiche e non documentabili.

²⁵⁰ ETTORE AUSONIO, *Di una nuova invenzione d'uno specchio*, in BAMi, *A 71 inf*, f. 21r (una copia di questo testo si trova, con un titolo diverso – cioè *Secreti d'alcune apparenze in uno specchio* – anche in BAMi, *D 246 inf*, f. 2r); cfr. SVEN DUPRÉ, *Galileo, the Telescope, and the Science of Optics in the Sixteenth Century. A Case Study of Instrumental Practice in Art and Science*, tesi di dottorato, Universiteit Gent, 2002, pp. 100-110, 151, e, per la trascrizione del testo, Appendix I, p. 324. Si vedano anche FILIPPO CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, 2006, p. 206; EILEEN REEVES, *Galileo's Glassworks: The Telescope and the Mirror*, Cambridge (Mass.)-London, 2008, pp. 51-52, 55-58, 91; CAMEROTA, *Nascosto nell'ombra*, cit., 2016, p. 170.

²⁵¹ Cfr. CAMEROTA, *Nascosto nell'ombra*, cit., 2016, p. 172, ill. 14.



Fig. 54. *Proiezione della cupola del duomo di Firenze in una camera oscura*, in GIULIO PARIGI, *Taccuino di schizzi sull'arte militare, inclusa geometria, fortificazioni, artiglieria, meccanica e pirotecnica*, 1600 ca (?), Washington (DC), Library of Congress, Lessing J. Rosenwald Collection, Rare Book and Special Collections Division, 1363, f. 249r

il Caravaggio, maestri nel riprodurre in modo meticoloso la realtà – possiamo facilmente rispondere alla domanda iniziale e dedurre che nessuno di essi conoscesse o comunque utilizzasse tale ‘trucco’ ottico. Ovviamente se il Borromeo ne avesse avuto in qualche modo notizia ne avrebbe certamente parlato perché egli era sempre interessato ad annotare anche le curiosità e gli espedienti tecnici utilizzati dai pittori o dagli scultori di cui veniva a conoscenza, come si vede in diversi suoi appunti riguardanti vari artisti²⁵². Sappiamo che Federico era aggiornato anche su alcune questioni riguardanti la prospettiva e la teoria delle ombre dal momento che aveva avuto la possibilità di leggere il volume intitolato *Perspectivae libri sex* scritto da Guidobaldo Del Monte (che era il fratello maggiore del cardinale Francesco Maria Del Monte, al quale il libro era dedicato), che venne pubblicato nel 1600²⁵³. Guidobaldo, infatti, aveva direttamente spedito al cardinale il

²⁵² Cfr., in particolare, ROVETTA, *Gli appunti del cardinale*, cit., 2006, pp. 105-142.

²⁵³ GUIDOBALDO DEL MONTE, *Perspectivae libri sex*, Pesaro, 1600 (pp. 245 sgg. per la parte dedicata alla teoria delle ombre). Per l'importanza di questo testo soprattutto nell'ambito della cerchia del cardinale Francesco Maria Del Monte, si veda LUIGI SPEZZAFERRO, *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, in “Storia dell'arte”, 9/10, 1971, pp. 57-92, in particolare pp. 82-84. Per una sintesi del contenuto di questo testo del Del Monte (e dei suoi tempi di lavorazione) rimando a CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento*, cit., 2006, pp. 180-183. Purtroppo questo volume non è più presente presso la Biblioteca Ambrosiana perché è tra quelli

proprio libro con il quale egli poneva le basi scientifico-matematiche delle regole prospettiche definendo in modo rigoroso anche la teoria delle ombre. Questo invio è appunto testimoniato dalla seguente minuta di una lettera (purtroppo di difficile decifrazione), stesa il 29 dicembre 1600, che il Borromeo indirizzò allo stesso Guidobaldo dopo aver da lui ricevuto il volume appena pubblicato:

Anno 1600

29 dicembre

Guidobaldo dal

*Monte Molto Illustrissimo Signore. Mi è stato gratissimo il libro che Vostra Signoria mi ha mandato; il quale come fatica sua e di prospettiva opera degna dell'intelletto suo et dello studio suo [...] Sara libro che gli manderete a gli huomini della professione ne gustaranno et guadagnaranno assai; [...] Ringratio Vostra Signoria che me n'habbia fatto parte favorito di questa sua fatica la quale [...] per il molto concetto che ho dell di lei, et per l'affettione [...] credete ch'io ho sempre tra le piu care e piu pregiate ch'io habbia [...] valersene a servitio suo che mi fara come desidero che faccia liberamente*²⁵⁴.

In questi ultimi decenni, come si è già accennato, una parte della critica ha in particolare proposto, a mio giudizio senza alcun serio fondamento, di considerare attendibile l'ipotesi che anche il Caravaggio avesse realizzato alcune delle proprie tele (soprattutto quelle giovanili) mediante l'uso di strumenti ottici come le lenti o la camera oscura²⁵⁵. Altri studiosi, invece, più correttamente, hanno messo in luce

distrutti durante la Seconda guerra mondiale: cfr. BAMi, Catalogo degli stampati "Costa Rossa".

²⁵⁴ BAMi, *G 261 inf*, n. 1472, f. 434v, minuta, s.l. (Roma?), 29 dicembre 1600, da Federico Borromeo a Guidobaldo Del Monte. Questa minuta ha quasi tutte le righe cancellate con tratti orizzontali e con pochi tratti diagonali, mentre altre righe (alcune cancellate) sono poste sul lato sinistro. Le parentesi quadre con puntini che ho qui inserito non possono rendere il complesso intreccio di righe cancellate, difficili da interpretare, o di quelle sovrapposte (ringrazio Franco Bertolli per l'aiuto nel tentativo di decifrare tali parole). Mi riservo comunque di ritornare su questa lettera in maniera più specifica. Ho già brevemente ricordato questa minuta di lettera in GIACOMO BERRA, *Il Caravaggio nel ducato di Milano. "Questo pittore... al parlare tengo sia milanese... mettete lombardo, per che lui parla alla lombarda"*, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, cat. della mostra (Milano, 2011), a cura di Vittorio Sgarbi, Cinisello Balsamo, 2011, p. 43, nota 23 (dove, però, l'ho riferita erroneamente al 29 dicembre 1599).

²⁵⁵ Cfr., in particolare, ROBERTO LONGHI, *Caravaggio*, Roma, 1968, pp. 11-12 (con una frase un po' equivoca); ALESSANDRO PARRONCHI, *La 'camera ombrosa' del Caravaggio*, in "Michelangelo", 5, 18, 1976, pp. 33-47; ROBERTA LAPUCCI, *Caravaggio e i "quadretti nello specchio ritratti"*, in "Paragone", 45, 529-531-533, 1994, pp. 160-170; HOCKNEY, *Secret Knowledge*, cit., (2001) 2006, pp. 110-125, 218-227; ROBERTA LAPUCCI, *Caravaggio e l'ottica. Caravaggio and Optics*, Firenze, 2005; CLOVIS WHITFIELD, *Caravaggio and a New Technique*, in *Caravaggio*, cat. della mostra (New York, 2007-2008), a cura di Edward Clark, New York-London, 2007, pp. 13-36; SUSAN GRUNDY - ROBERTA LAPUCCI, *Caravaggio e la scienza della luce - Caravaggio and the Science of Light*, Saonara, 2010; CLOVIS WHITFIELD, *Introduction*, in *Caravaggio's Friends & Foes*, cat. della mostra (London, 2010), a cura di Edward Clark e Clovis Whitfield, London, 2010, pp. 9-27; WHITFIELD, *L'occhio di Caravaggio*, cit., (2011) 2011, pp. 213-237; ALESSANDRO ZUCCARI, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano, 2011, p. 294, il quale ha scritto: "È

vari aspetti critici di tale congettura evidenziandone la scarsa attendibilità²⁵⁶. Con evidente distorsione storica, i fautori della tesi dell'uso da parte del Caravaggio di 'aiuti' ottico-strumentali hanno di fatto, seppur indirettamente, considerato il pittore lombardo come un genio che non era però in grado di raggiungere il proprio estremo 'realismo' – che appariva ai contemporanei, ma che ancora oggi ci appare così affascinante – se non mediante l'uso di una strumentazione tecnico-ottica. Conto di ritornare in maniera molto più analitica su tale controversa argomentazione analizzando tutti i vari aspetti che la contraddicono in maniera evidente. Ma non si può proprio negare che pure le parole appena viste del Borromeo siano un'ulteriore prova, da aggiungere a diverse altre importanti considerazioni che sono state fatte o che si possono ancora fare, dell'infondatezza di tale supposizione, cioè dell'inconsistenza di una teoria che non si basa su alcuna valida e seria dimostrazione, né stilistica né documentaria.

dunque probabile che il maestro lombardo conoscesse le applicazioni della camera oscura e ne facesse uso, ma tali sperimentazioni dovettero riguardare soltanto le fasi preparatorie del suo lavoro, finalizzate a studiare nelle piccole dimensioni gli effetti creati dai vari elementi delle sue innovative composizioni." (ma, in riferimento a queste sue stesse parole, lo ZUCCARI, *Cantiere Caravaggio*, cit., 2022, p. 121, nota 30, ha successivamente parlato di "mie perplessità" sull'uso da parte del Merisi della camera ottica); D'ORAZIO, *Dalla natura alla figura, e ritorno*, cit., 2023, p. 15.

²⁵⁶ Cfr., in particolare, JOHN VARRIANO, *Caravaggio. The Art of Realism*, University Park (Pennsylvania), 2006, pp. 7-16; GIACOMO BERRA, *Il Caravaggio a Milano: la nascita e la formazione artistica*, in *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi e Alessandro Zuccari, Roma, 2009, pp. 36-37, 60-62, note 86-87; MICHAEL FRIED, *The Moment of Caravaggio*, Princeton (N.J.), 2010, pp. 133-134, 275; BERRA, *Il Caravaggio nel ducato di Milano*, 2011, p. 36; FILIPPO CAMEROTA, *Perseo e Caravaggio: la mano guidata dalla scienza*, in *The First Medusa - La prima Medusa. Caravaggio*, a cura di Ermanno Zoffili, Milano, 2011, p. 139; DAVID G STORK, *Did Caravaggio Employ Optical Projections? An Image Analysis of the Parity in the Artist's Paintings*, conferenza (2011), in *Computer Vision and Image Analysis of Art II*, a cura di David G. Stor, Jim Coddington e Anna Bentkowska-Kafel, in "Proceedings of SPIE", 7869, 78690J, 10 marzo 2011, pp. 1-15; CLAUDIO STRINATI, *Quesiti caravaggeschi*, in *Una vita dal vero*, cat. della mostra (Roma, 2011), a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, 2011, p. 29; CLAUDIO STRINATI, *Il mistero del primo Caravaggio*, in *Caravaggio vero*, a cura di Claudio Strinati, Reggio Emilia, 2014, pp. 33, 40; GIACOMO BERRA, *Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio. Lenigma di un morso improvviso*, San Casciano in Val di Pesa, 2016, pp. 45-46; BERRA, *I pionieri lombardi*, cit., 2016, p. 68; CAMEROTA, *Nascosto nell'ombra*, cit., 2016, pp. 168-174; PIETRO ROCCASECCA, *Camera oscura o teatrini luministici? Luce, disegno e composizione nella pittura di Caravaggio*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile. I Saggi*, a cura di Rossella Vodret et al., Cinisello Balsamo, 2016, pp. 132-155; FILIPPO CAMEROTA, *L'imitazione scientifica della natura e la tecnica di Caravaggio*, in *Arte dal naturale*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer et al., Roma, 2018, pp. 115-128; SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Caravaggio e la luce nell'atelier*, in *Lumen - Imago - Pictura. La luce nella storia dell'ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, atti del convegno (Roma, 2010), a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Pietro Roccasecca e Andreas Thielemann, Roma, 2018, pp. 48-52; CALAZZA, *I dipinti giovanili del Caravaggio*, cit., 2021, pp. 13 sgg. (con molte osservazioni critiche); CARMELO OCCHIPINTI, *Caravaggio e la tradizione leonardiana del "lume alto"*, in *Pietro Bembo: dalle "città senza pari" alla corte papale*, a cura di Giulia Donina e Marsel Grosso, in "Horti Hesperidum", 11, 2, 2021, p. 211; CARMELO OCCHIPINTI, *Dittico Leonardo da Vinci Caravaggio*, Roma, 2023, p. 33.

Il mercante milanese Ercole Bianchi, amico e committente di Jan Brueghel

Nel 1596, come si è visto, Jan Brueghel ritornò ad Anversa dove iniziò una feconda e fortunata attività artistica. Il pittore rimase comunque a lungo in contatto epistolare sia con il cardinale Federico Borromeo, suo protettore, sia con un importante ed erudito mercante milanese: Ercole Bianchi. Questo personaggio, nato molto probabilmente nel 1576 e morto il 21 ottobre 1636, era un membro di una nobile famiglia di Velate (presso Varese) ed era divenuto col tempo un amico fidato di Jan²⁵⁷. Era anche il nipote del noto pittore milanese Giovan Ambrogio Figino (**fig. 55**): infatti Caterina Figino, la sorella dell'artista, aveva sposato Giovan Battista Bianchi (morto nel 1588) che era appunto il padre di Ercole (e anche di Giovanni Francesco e di Giovanni Pietro). Giovan Battista Bianchi era un nobile, ma i suoi discendenti persero tale *status* in quanto egli stesso aveva intrapreso durante la sua vita, in affari con le famiglie dei Vergani e degli Annoni, varie attività commerciali nelle Fiandre (trattando perle, diamanti, tappezzerie ecc.). Ercole si sposò in seconde nozze con Giovanna Vergani e da lei ebbe otto figli, i quali erano ancora minorenni quando lo stesso Bianchi morì nel 1636. In precedenza, quando sua madre Caterina spirò (prima del 24 luglio 1601), Ercole acquisì l'ingente patrimonio del padre (il fratello Giovan Francesco era già morto e Giovan Pietro si era ritirato nel monastero dei Teatini, come si vedrà tra poco). Nel 1608 Ercole venne in possesso anche dei beni dello zio pittore Figino, il quale lo lasciò erede universale con testamento del 30 settembre 1608. Giovan Ambrogio Figino morì esattamente tre giorni dopo, il 3 ottobre 1608, come risulta da un documento dal quale emerge pure che egli si spense nella sua casa milanese sita nella parrocchia di Santa Maria Beltrade all'età di 60 anni per un'eruzione cutanea con pustole che si era protratta per undici giorni:

MDCVIII. die tertio octobris. —

Portae Ticinensis Parochiae Sanctae Mariae beltradis

²⁵⁷ Per queste notizie biografiche su Ercole Bianchi e anche per quelle che qui seguiranno (tranne che per l'atto di morte dello zio pittore Giovan Ambrogio Figino), si veda COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 5 sgg., pp. 52-53 e p. 70, in particolare: pp. 7-8 per il testamento del Figino (ASMi, *Notarile*, Giovan Ambrogio Caccia, 23988, 30 settembre 1608); p. 74, nota 10, per la morte di Caterina Figino (ASMi, *Notarile*, Giovan Ambrogio Caccia, 23983, 24 luglio 1601, f. n.n., un atto nel quale si legge “*nunc quondam Catherinam figinam uti matre [...]*”); p. 8 per la morte del Bianchi (ASMi, *Notarile*, Giovan Battista Ghezzi, 23118, 16 gennaio 1644, f. n.n., nel quale troviamo scritto: “*quondam Dominus Hercules Blancus decessit die 21 Octobris 1636*”). Una breve sintesi dedicata al Bianchi si trova anche in MAURO PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano, 2017, pp. 374-377; e in ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 17 sgg.



Fig. 55. Giovan Ambrogio Figino, *Autoritratto*, Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei disegni (© Pinacoteca di Brera, Milano – MiC)

*Johannes Ambrosius Figinus annorum 60. obiit ex febre acuta cum expulsionem exanthematum undecimo die sine pestis suspitione iudicio Prothophysici Assandrij —*²⁵⁸

Nei primi decenni del Seicento, Ercole Bianchi ebbe un ruolo particolarmente attivo nella Milano del tempo in quanto legato al governatore di Milano Gonzalo Fernández de Córdoba e al cardinale Federico Borromeo. Dal 1629 fece parte del Consiglio dei Sessanta Decurioni (cioè dell'*élite* della nobiltà milanese), anche se i membri di tale importante organo patrizio gli contestarono l'assenza di validi requisiti per poterne far parte. Essi infatti non consideravano il Bianchi un nobile dal momento che anch'egli, come il padre, aveva praticato, e ancora praticava, la mercanzia, considerata un'attività contraria allo stato nobiliare. A Ercole venne anche rimproverato di aver commesso un

omicidio, di essere stato incarcerato per debito e di aver compiuto varie frodi nella gestione dei dazi.

Ercole Bianchi, oltre a far da intermediario tra l'amico Jan Brueghel e il cardinale Borromeo, fu anche un attento estimatore e collezionista dei dipinti dello stesso Jan in quanto, ad esempio, gli commissionò una serie con i *Quattro elementi*²⁵⁹. Ercole deve aver conosciuto Jan Brueghel, divenendone

²⁵⁸ ASMi, *Popolazione*, p. a., *Liber defunctorum*, 109, 3 ottobre 1608, f. n.n.; documento reso noto solo da CAMILLA COLZANI, *Ambrogio Figino nel contesto del michelangiologismo padano. Un catalogo ragionato dell'opera grafica*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma Tre, 2019, p. 16 (ma con errori nella trascrizione). Se, in base a questo documento, davvero il Figino morì all'età di 60 anni ne deriva che egli nacque nel 1548, ma differenti date sono state proposte in base ad altre carte (altrettanto incerte). Per il problema della data di nascita del Figino rimando, in particolare, a PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino*, cit., 2017, pp. 79, 105; e a COLZANI, *Ambrogio Figino*, cit., 2019, p. 39, nota 85.

²⁵⁹ Cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 34-36. È testimoniato che una versione dei *Quattro elementi* di Jan Brueghel dei Velluti (o di Jan il Giovane?) si trovava nella collezione dei Savoia: cfr. RICHARD LASSELS, *The Voyage of Italy, or A Compleat Journey Through Italy*. In

amico, durante il periodo che il pittore fiammingo trascorse a Milano. Ma sappiamo, come si vedrà meglio tra poco, che egli incontrò personalmente l'artista pure altre volte durante alcuni suoi successivi viaggi mercantili ad Anversa. Proprio per questi diversi contatti personali con le Fiandre si può altresì supporre che il Bianchi abbia tentato di parlare, seppur con incertezze e lacune, la lingua fiamminga²⁶⁰. Tra Jan ed Ercole ci fu sicuramente un ottimo rapporto di stima e di fiducia. Lo stesso Jan così scrisse al Bianchi il 9 dicembre 1611:

*Non vorrei chel poco scriver mia: perla poca prattica cho in quel mesteiro: causasse a Vostra Signoria qualche sospetto che vada raffreddandoci Lamicisia nostra del Canto mio, poi che colli effetti ho mostrato semper il contrario in oigni occorrenca Secondo loblloigo che ho a' di servire persona tanto affetionata a questa virtù et a me perticulare come appare dalle molti buoni officij che mi ha fatto semper col divulgar il mio nome in luoci ove non sarebbe force penetrato giamai di maniera che Vostra Signoria spinta di questo amore piu volte si e compiacuta di comandarmi: et io in contracambia (per dire libramente) non senza scommodo i galosia daltri mei Amici e padroni [...]*²⁶¹.

È testimoniato che i contatti del Bianchi con le città delle Fiandre iniziarono quando egli era ancora un adolescente. Infatti Giovan Pietro de Crescenzi verso la metà del Seicento riferì che il giovane Ercole “*intendente si dimostrò delle cose di guerra, infaticabile in seruire alla Patria. Fù all'assedio di Ostenda; e passò nelle fazioni di Fiandra i primi anni della sua gioventù [...]*”²⁶². Queste parole sono state anche così riprese da Filippo Picinelli: “*Passò i primi anni della gioventù nelle fattioni di Fiandra, e si trouò all'assedio d'Ostenda.*”²⁶³. E sono state pure riformulate in latino da Filippo Argelati nel secolo successivo: “*Hic primis adolescentiae suae annis in Belgio militavit, & praesertim in Ostendae celeberrima*

Two Parts. With the Characters of the People, and the Description of the Chief Towns, Churches, Monasteries Tombs, Libraries Pallaces, Villa's, Gardens, Pictures, Statues, and Antiquities [...], Paris, 1670, I parte, p. 124, il quale, però, considera erroneamente i *Quattro elementi* dell'Ambrosiana come delle copie: “*Behind the Library [Biblioteca Ambrosiana] stands the Gallery of Pictures, where I saw many choice Originals of prime Masters, and some exquisite Copies, as those four Pieces of the Four Elements, which certainly are copied after those that I described above [p. 78] in the House of the Duchesse of Savoy near Turin, called La Valentine.*”. Sui dipinti di Jan Brueghel e del figlio Jan il Giovane nella collezione dei Savoia si veda BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 163-170, dove però non vengono citati questi *Quattro elementi*.

²⁶⁰ Per questa ipotesi, cfr. ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 37.

²⁶¹ BAMi, *G 280 inf*, n. 19, f. 29v, Anversa, 9 dicembre 1611, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 28r, è annotata la data della risposta del 4 gennaio 1612); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXX*, pp. 151-152.

²⁶² GIOVAN PIETRO DE CRESCENZI, *Anfiteatro romano nel quale Con le Memorie de' Grandi si rappilogano in parte l'Origine & le Grandezze de' Primi Potentati di Europa [...]*, Milano, s.d. (dopo il 1648), p. 125.

²⁶³ FILIPPO PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, 1670, p. 171.



Fig. 56. Anonimo, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo benedicente con in mano una lettera*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana /Mondadori Portfolio)

*obsidione fortitudinis bellicae praeclara dedit indicia.*²⁶⁴. Inoltre, come si è già accennato, sappiamo che Ercole si recò frequentemente ad Anversa. Abbiamo testimonianza documentaria che vi andò di sicuro nel 1591, nel 1593-1594, nel 1606 e nel novembre del 1613 (con ritorno a Milano il 22 maggio 1614)²⁶⁵. La data del 1606 si ricava, in particolare, dal fatto che il Brueghel in una lettera del 25 agosto 1606, da Anversa, scrisse a Federico Borromeo (**fig. 56**) di aver affidato al Bianchi dei quadri e una scatola con dentro delle conchiglie provenienti dall'India da consegnare allo stesso cardinale, segno evidente che Ercole si trovava in quella città fiamminga in compagnia del pittore. Ecco una parte delle esatte parole di Jan:

Con comodita del signor Herculi Biancho. mando a Vostra Signoria Illustrissimo il quadro deli fiori fatti tutti del natturel in detto quadro ho fatto tanto quanto sapio farre [...] Con il signor Herculi: manda

*un schattoli [...] ho misso 12 Coccilli [conchiglie] delli piu belli et raro che Vengeno del india Con li navi hollandesi [...]*²⁶⁶.

²⁶⁴ FILIPPO ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium, seu acta, et elogium virorum omnigena eruditione illustrium* [...], Milano, 1745, I/2, col. 180C, n. CCLIII. Cfr., per le diverse fonti, COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 69-70.

²⁶⁵ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 130 (per il 1613 e il 1614), p. 112 (per il 1606); COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 19, 70 (per il 1591 e il 1593-1594), pp. 39, 67, 72 (per il 1613 e il 1614); ALEXANDER MARR, *Between Raphael and Galileo: Mutio Oddi and the Mathematical Culture of Late Renaissance Italy*, Chigago-London, 2011, pp. 155, 159 (per il 22 maggio 1614).

²⁶⁶ BAMi, *G 195 inf*, f. 12r, Anversa, 25 agosto 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VI, pp. 77-78. Per l'importanza del dono (in questo caso di conchiglie) come pratica umanistica derivante anche dal motto ciceroniano "conchas [...] legere" (CICERONE, *De oratore*, II, 6) – un motto inteso come sintesi dell'*otium* condiviso dagli umanisti al fine di consolidare un'amicizia, come si vede bene in un dipinto di Frans Francken II raffigurante *Abraham Ortelius e Justus Lipsius in uno studiolo di collezionista* del 1618 circa, ora in collezione privata – rimando (anche in riferimento a questa

Invece la data del 1613 deriva da una lettera del 23 novembre 1613 nella quale il Bianchi, da Bellinzona, riferì al cardinale Borromeo che stava andando nelle Fiandre non tanto per lavoro e neppure per piacere, ma per “*carita christiana, verso l'amico et parente*” (una persona della quale, tuttavia, non viene precisato il nome). Ercole gli scrisse che, per la fretta della partenza, non aveva potuto ricevere in presenza i suoi comandi e quindi aveva deciso di inviargli una lettera per ribadire la propria “*devotione*” e “*servitù*” nei suoi confronti, e di conseguenza per sottolineare che rimaneva comunque in attesa “*di qualche suo comando*” mentre era “*in quelle parti*”. Ecco la lettera integrale.

Illustrissimo et Reverendissimo Signor

Giovedì fui per far riverenza a Vostra Signoria Illustrissima et ricever li suoi comandi, che in questo viaggio di fiandra si fosse compiaciuta d'impormi. La resolutione fu di poche hore prima, et parimenti l'essecutione di essa, onde per esser all' hora stato Vostra Signoria Illustrissima occupato col Marchese Governatore non potei rimaner consolato; per cio per non restar con questo ramarico, se bene ho lasciato à milano chi dichiara a Vostra Signoria Illustrissima questa volonta mia, nondimeno anco di camino, mi son preso ardire di significarla che non è argomento d'altro che della devotione mia et servitù che professo con Vostra Signoria Illustrissima resta solo, che riceva l'honore di qualche suo comando mentre sarò in quelle parti, ove mi conduco non per negotio mio proprio ne di gusto, ma per compir all'obbligo della carita christiana, verso l'amico et parente, intanto prego Nostro Signore per ogni felicità di Vostra Signoria Illustrissima et vero bene

Di Bilenzona li 23 novembre 1613

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

*Servitore divotissimo
Hercole bianchi²⁶⁷.*

Ad Anversa, Ercole ebbe modo di incontrare, oltre a Jan Brueghel, anche altri pittori come Pieter Paul Rubens, Josse de Momper il Giovane, Hendrick van

lettera) a LEOPOLDINE PROSPERETTI, ‘Conchas Legere’: *Shells as Trophies of Repose in Northern European Humanism*, in “Art History”, 29, 3, 2006, pp. 390, 395, 397 (p. 391, ill. 2.3, per il dipinto), la quale, in particolare, scrive (p. 393): “*Exotic species hold the same promise of creating a collection that reflects the totality of the original Creation as do exotic flowers.*”. Sull’importanza delle conchiglie rare come oggetti preziosi di collezionismo, si veda anche BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996, pp. 57-59. Invece su Anversa, come centro in cui confluivano merci di ogni tipo, rinvio a MARLISE RIJKS, *Antwerp Allegories: World Trade, the Acquisition of Knowledge and the Culture of Collecting in the 17th Century*, in *Brueghel: The Family Reunion*, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023, pp. 87-105.

²⁶⁷ BAMi, *G 213b inf*, n. 348, f. 678r, Bellinzona, 23 novembre 1613, da Ercole Bianchi a Federico Borromeo; cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 130 (solo citata); COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 39, 67 (solo citata); ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 31 (completamente trascritta, in maniera un po’ diversa, e con una foto a p. 430, doc. 10); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 20 (solo citata, ma con una foto a p. 313, doc. 10).

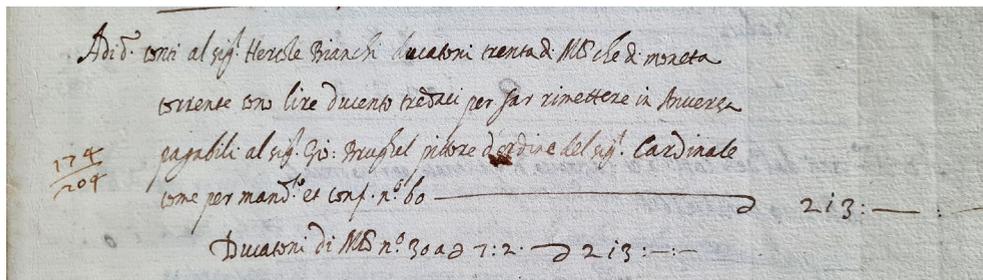


Fig. 57. Pagamenti a Jan Brueghel dei Velluti, in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXVII, f. 15b, 6 dicembre 1616 (cfr. il doc. 26) © Archivio Storico Diocesano di Milano (foto: Autore)

Balen e un certo “franco” (da identificare con il pittore fiammingo Sebastiaen Vrancx). Queste relazioni amicali si ricavano in particolare da una lettera che Jan inviò al Bianchi il 24 dicembre 1614.

*Il Rubens rende a Vostra Signoria li suoi baciamani duplicati et augura a Vostra [***] [Signoria] un felicissimo novel anno con estermínio delle sue liti et con ogni buon successo, et si maraviglia non poco della divina memoria di Vostra Signoria che si ricorda così puntualmente d'ogni minutezza circa quel rimedio per la vertigine Il quale adoprerà con buona Impressione venendo di tal mano. Il // Signor Van Balen Momper et franco, risalutan Vostra Signoria parimente con ogni affetto et Io con molto maggior obbligo il faccio di vero core dandoli Insieme le bone feste et un felice novel anno²⁶⁸.*

Si noti come in questa lettera Jan, nel riportare gli auguri di buon anno al Bianchi da parte del Rubens, scrive come quest'ultimo, che soffriva di “vertigine”, si fosse meravigliato che Ercole si ricordasse “puntualmente d'ogni minutezza” dello specifico “rimedio” per tale disturbo. In alcuni documenti contabili, che vedremo meglio più avanti, risulta inoltre che il 6 dicembre 1616 (fig. 57) vennero dati “al signor Hercole Bianchi ducatonu trenta di Milano che di moneta corrente sono lire ducento tredici per far rimettere in Anversa pagabili al signor Giovanni Brughel pittore d'ordine del signor Cardinale”²⁶⁹. Qui però non è

²⁶⁸ BAMi, G 280 inf, n. 30, ff. 46r-v, Anversa, 24 dicembre 1614, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 42, pp. 178-179, la quale, a p. 179, nota 13, ha correttamente identificato tale pittore “franco” con Sebastiaen Vrancx. Invece la BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 131, e di seguito il COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 39-41 (in particolare p. 43), hanno ipotizzato che egli fosse Frans Francken. Sulle relazioni tra Jan Brueghel e Sebastiaen Vrancx si veda JOOST VANDER AUWERA, *Sebastiaen Vrancx (1573-1647) en zijn samenwerking met Jan I Brueghel (1568-1625)*, in “Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen”, 1981, pp. 135-151, in particolare p. 136.

²⁶⁹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXVII, f. 15b, 6 dicembre 1616. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 26 (si vedano anche i docc. 18, 24-25, 27). Si veda pure la lettera che cita questi pagamenti alla nota 568. Per il valore delle varie monete milanesi citate in

chiaro se il Bianchi, ricevuti i soldi a Milano, li abbia poi versati direttamente al Brueghel durante un suo viaggio ad Anversa, oppure se si sia solo occupato di farli avere al pittore tramite un'operazione finanziaria.

Molto probabilmente Ercole, nel 1608, ospitò a Milano nel proprio palazzo sito nella parrocchia di San Nazaro in Brolo il pittore Frans Snijders (o Snyders), che diverrà uno specialista nel campo della natura morta. A favore di questo pittore fiammingo il Bianchi chiese al cardinale Federico, su sollecitazione dello stesso Jan, il permesso di fargli copiare alcuni quadri della sua collezione²⁷⁰. Invece nei mesi centrali del 1622 Ercole accolse nella propria casa il figlio dello stesso Jan Brueghel, cioè il giovane pittore Jan Brueghel II²⁷¹. Inoltre ospitò il pittore fiammingo Philips de Momper, figlio del paesaggista Josse de Momper il Giovane, che era un altro suo amico. Infatti è lo stesso Josse, da Anversa, a scrivere il 19 agosto 1622 una lettera al Bianchi nella quale lo ringrazia per l'ospitalità data al figlio Philips e, nel contempo, lo prega di accettare per amicizia e riconoscenza due suoi quadri che gli avrebbe inviato quanto prima:

et me á stato molto Caro de Intendre la vostro desposition, per li lettere del mio fiolo fippo de momper, il qualo se ringratie molto de tutti Honóre et amita è Carezi che Vostra Signoria mostro verse de Lui, del qualle Io restero sempre In Vita mia obligato, et prego Vostra Signoria de Haver Un occio sopra de lui, et dare bon Conselio et Instrucion, per che è de bone Conditione è pillira bene de bone parte de Vostra Signoria, Jio faro .2. quadre et vi manderò quanto primo pregandole Vostra Signoria li medesimo pessi In gratia Aggiettare et per amita récevero²⁷².

questo mio lavoro rimando a CARLO CRIPPA, *Le monete di Milano durante la dominazione spagnola dal 1535 al 1706*, Milano, 1990, *passim*. Si veda anche la nota 389.

270 Cfr. le note 291-292 e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, *passim*. Per il palazzo nel quale il Bianchi ospitò Frans Snijders e Jan Brueghel il Giovane, cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, p. 8. Sullò Snijders si veda invece, da ultimo, FRED G. MEIJER, *The Development of the Still Lifes of Frans Snijders up to 1615*, in "The Burlington Magazine", 164, 1431, 2022, pp. 568-577. Cfr. anche la nota 299.

271 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. Cfr. anche le note 741, 747.

272 BAMi, *G 280 inf*, n. 55, f. 88r, Anversa, 19 agosto 1622, da Josse de Momper il Giovane a Ercole Bianchi; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 309-311; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 140; COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, p. 41; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, pp. 349-352. Cfr. anche la nota 739. Per le notizie sulla vita e la produzione pittorica del Momper, si veda, in particolare, KLAUS ERTZ, *Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren, 1986. Per la collaborazione tra Jan Brueghel dei Velluti e Josse de Momper si veda invece KLAUS ERTZ – CHRISTA NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde*, IV, *Jan Brueghel d. Ä als Mitarbeiter Kat. 585-810 Addendum Kat. Add. 1-30*, Lingen, 2008-2010, pp. 1384-1623, nn. 604-810. Erroneamente l'ARGENZIANO, "Essi sono le stelle de' campi", cit., 2020, pp. 306-307, ha scritto che il Bianchi conosceva anche il floricoltore fiammingo Emanuel Sweert (1552-1612), il noto autore del *Florilegium* (EMANUEL SWEERT, *Florilegium [...] Tractans de variis*



Fig. 58. *Villa di San Zenone (ora villa Caccia Dominioni), San Zenone al Lambro (Milano) (foto: Autore)*

Dopo la morte della madre Caterina (prima del luglio 1601), come si è già accennato, Ercole si trovò a gestire l'intero patrimonio del padre, compresa la tenuta di San Zenone (ora nel comune di San Zenone al Lambro, non lontano da Milano, all'epoca, però, appartenente al Lodigiano). Dalle varie carte d'archivio risulta che in questa villa di San Zenone (ora villa Caccia Dominioni) (**fig. 58**), dove si trovava anche il suo studio-biblioteca (con strumenti di astrologia e di geometria), Ercole aveva conservato, oltre a vari disegni di architettura (34) e a numerosissimi libri (circa 250), anche molti dipinti (più o meno 200), diversi dei quali erano di suo zio Figino mentre altri dello stesso Jan Brueghel²⁷³. Ed è

floribus [...], Frankfurt am Main, 1612), un volume stampato come catalogo di vendita contenente diverse stupende incisioni con molti fiori. Questa ipotesi deriva dal fatto che il nome di "Hercule Bianchi" è citato in una lettera del 22 maggio 1611 scritta da Emanuel Suegro (che la studiosa, appunto, identifica con lo Sweert). In realtà, tale lettera – BAMi, *G 222 inf*, n. 311, f. 628r, Anversa, 22 maggio 1618 (o 1628?), da Emanuel Suegro (nome italianizzato di Sueros?) ad anonimo (Federico Borromeo?) – non è datata 1611, bensì 1618 (ma lo Sweert era morto nel 1612!), ed è stata scritta in lingua spagnola. Anche in precedenza l'ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 209, nota 2; p. 212, nota 3; p. 214; p. 216, nota 7; p. 217; p. 220, nota 7, aveva proposto di identificare Emanuel Sweert con Emanuel Sueros, un personaggio citato, come vivente, in alcune lettere inviate da Jan Brueghel al Bianchi, le quali, però, anche qui va notato, sono datate ben dopo il 1612 (anno di morte dello Sweert).

273 Cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 5-6, 25-26, 48 (ill. 8), 56-57, 71. La tenuta di San Zenone era stata in precedenza venduta dal marchese di Caravaggio Francesco Sforza a Giovan Battista Bianchi (che era il padre di Ercole) e la misurazione dei terreni era stata affidata all'agrimensore Giovan Giacomo Aratori (che era il nonno materno del Caravaggio). Diversi altri documenti, inoltre, testimoniano che Giovan Battista Bianchi fu, tra l'altro, anche procuratore del marchese di Caravaggio e, dopo la morte di questo, della moglie Costanza Colonna Sforza: cfr. BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia*, cit., 2005, pp. 136,

molto probabile che il Bianchi avesse ereditato dallo zio pittore, conservandone l'integrità, anche la raccolta manoscritta di rime di diversi letterati, databile tra il 1589 e il 1608, intitolata "Poesie in lode di Giovanni Ambrogio Figino". Si tratta di un manoscritto molto ricco di informazioni sulla cultura lombarda tra Cinque e Seicento, che poi, nel Settecento, venne acquistato dal console inglese Joseph Smith e che ora è conservato nella British Library di Londra²⁷⁴. Della villa di San Zenone di proprietà di Ercole ha parlato anche Federico Vassallo, un personaggio che fece parte di un'Accademia di letterati e gentiluomini milanesi detta Arcadia di Bareggio (una cittadina a ovest di Milano), attiva agli inizi del Seicento. Egli, in alcuni versi di un suo poemetto, ha così scritto: "Attendi Ercole il Bianco, che s'è posto / A formar un giardin nobile, e vago. / Da la tua gran Città [Milano] poco discosto."²⁷⁵. Proprio in riferimento ai dipinti conservati nella

364, doc. 165 del 16 settembre 1577, e *ad indicem*. Nel testo di GIAN GIACOMO VALERI, *Cose degne d'essere vedute et considerate nella grande Città di Milano*, in BAMi, *S 117 sup*, f. 257r, scritto dopo il 1623 e, forse, entro il 1630 (ora perduto, ma di cui ci è rimasta una copia stesa tra Sette e Ottocento da Pietro Mazzucchelli), troviamo anche un riferimento ai quadri presenti nella villa di Ercole Bianchi, tra i quali, però, stranamente, non vengono citati i dipinti di Jan Brueghel: "In casa di Hercole Bianco. / Molti quadri del Figini. / Quadro di Monsignor Panigarola. / Quadro del Contestabile di Castiglia."; cfr. ALESSANDRO ROVETTA, *Da Gian Giacomo Valeri a Pietro Mazzucchelli: Cose degne di essere vedute et considerate nella grande Città di Milano*, in *Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco. Studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso*, Pisa, 2019, p. 385.

²⁷⁴ BLL, *Ms. King's 323* (per un elenco completo delle varie rime si veda https://searcharchives.bl.uk/primo-explore/fulldisplay?docid=LAMS040-002017274&context=L&vid=LAMS_VU2&lang=en_US&search_scope=LSCOP_BL&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=local&query=any,contains,king%27s%20323%20figino&offset=0). Per l'ipotesi del passaggio di questo ms dal Figino al Bianchi, cfr. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino*, cit., 2017, p. 85; CAMILLA COLZANI, *Figino e i letterati: un'ipotesi per il Ms. King's 323*, in "Studi Secenteschi", 62, 2021, p. 129.

²⁷⁵ FEDERICO VASSALLO, *L'Arcadia di Bareggio capitoli dell'Accademico Sopito* [prima del 1619, in BAMi, *Trotti 206*, cap. XIII, f. 122], ed. a cura di Carlo P. Riva, Bareggio, 1988, p. 106. Cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 46, 69. Su questa Accademia attiva a Bareggio, si vedano anche SANDRO PIAZZESI, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito Il Salterio Affetti Spirituali*, Firenze, 2009, pp. 25, 45, 98-99; ROBERTA FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di Andrea Spiriti, Milano, 2011, pp. 187 sgg.; ROSARIA ANTONIOLI, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, Bologna, 2017, p. 60. Della villa del Bianchi si accenna anche in una supplica al papa, datata 1620, con la quale si chiede che Ercole Bianchi venga costretto ad adempiere agli impegni testamentari voluti dallo zio Giovan Ambrogio Figino (cfr. la nota 257) a favore della chiesa di Santa Maria Beltrade di Milano (dove il pittore era sepolto): ASDMi, *Archivio spirituale, Sezione X, San Sepolcro*, III, 16, ff. n.n.: "Decessit annis superioribus nunc quondam Ambrosius Figinus, qui suo ultimo condito testamento sibi haeredem instituit universalem Herculeum Blancum civem Mediolani, eius ex sorore nepotem, ultra hanc oppulentam haereditatem satis divitem, quem ob singularem affectionem, quam habebat ad Ecclesiam Sanctae Mariae Beltradis Mediolani, ispsius testatoris parochialem, in qua etiam voluit humari in antiquissimo eius antecessorum sepulcro [...] // in loco Sancti Zenonis distante a Civitate Mediolani per pluram milliaria et sub aliena dioecesi in quo quidem loco bona possidet multa immobilia dictus haeres [...]"; cfr. GIACOMO BERRA, *Contributo per la datazione della 'Natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, in "Paragone", 40, 469, 1989, p. 10, nota 9 (solo citato).

villa di San Zenone del Bianchi, il Bosca, nel suo testo del 1672, ha invece così annotato: “*Porrò has tabulas curabat vir ornatissimus, atque studiosissimus picturae Hercules Blancus, ac subinde tradebat Cardinali, adè delectatus Bruguele suo, vt Zenonianam villam ferme exornauerit eius icunculis*”²⁷⁶.

Ma la fortuna di Ercole si dissolse già ben prima della sua morte avvenuta il 21 ottobre 1636 poiché egli, per vari problemi finanziari, fu costretto a cedere la sua tenuta di San Zenone alla famiglia degli Amodei nel 1617 (con però futura possibilità di riscatto) e i suoi beni vennero posti sotto sequestro conservativo nel 1633 (ma ci furono anche precedenti pignoramenti). I quadri del Bianchi, diversi dei quali di mano, come si è detto, di Jan Brueghel, passarono poi in eredità ai suoi figli maschi sopravvissuti, cioè a Carlo, Ludovico, Ottavio e al sacerdote Giuseppe. Questi suoi eredi, negli anni seguenti, a partire dal 1660, si suddivisero la collezione del padre, non senza però vari e lunghi litigi²⁷⁷.

Sappiamo inoltre da varie fonti che Ercole non era semplicemente un mercante collezionista, ma era pure un personaggio erudito nel campo scientifico. Lo stesso Federico dovette ammirare il Bianchi anche per le sue conoscenze astronomiche. Infatti il prelado lo citò in uno dei suoi appunti, stesi parte in latino e parte in italiano, da utilizzare per un’opera intitolata *Occhiale celeste. sive celestis oculus*. Doveva essere uno scritto pensato in forma di dialogo riguardante le proprietà del cannocchiale in connessione con le osservazioni celesti (un testo che però, per quanto ne sappiamo, Federico non portò mai a termine). In una di queste sue note preparatorie troviamo appunto le seguenti parole: “*Vide Schedulam Herculis Bianchi, ubi signavi ego Cruce*”²⁷⁸. Una testimonianza delle conoscenze astronomiche e matematiche di Ercole Bianchi si trova anche nel testo in versi intitolato *Lo Armidoro* scritto da Giovanni Soranzo nel 1611:

*Odo il Bianco, che qual nouello Alcide [Ercole]
I termini prefige a i sacri ingegni,
Quando con Tolomeo, quando con Euclide
Passando ad huom mortale i posti segni,
Far festa; [...]*²⁷⁹.

²⁷⁶ BOSCA, *De origine*, cit., 1672, p. 123. Cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, p. 68.

²⁷⁷ Cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 5-8, 10, 22, 53-55, 57 sgg., e Appendice documentaria I, pp. 81-82; e II, pp. 83-93.

²⁷⁸ FEDERICO BORROMEO, *Occhiale celeste. sive celestis oculus*, in BAMi, *I 52 suss*, f. 46; cfr. BARBERO-BUCCIANINI-CAMEROTA, *Uno scritto inedito di Federico Borromeo*, cit., 2007, p. 321 e p. 328, righe 18-22. Per gli interessi scientifici del Bianchi, cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 71-73.

²⁷⁹ GIOVANNI SORANZO, *Lo Armidoro*, Milano, 1611, p. 455, n. 37. Su questo testo si veda ANTONIOLI, *Il mito di Armidoro*, cit., 2017. Per questa e per le fonti a stampa che saranno qui di seguito citate fino alla nota 282, cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 69-70.

Giovan Pietro de Crescenzi, inoltre, scrivendo verso la metà del Seicento, così delineò la complessiva personalità culturale di Ercole:

*Era Gentilhuomo di varia erudizione, e di spirito habile ad ogni affare. Valeua molto nelle matematiche [...] Ma quiui [nel piacentino nel 1636] terminò co' l corso della vita la carriera delle sue honorate fatiche: lasciando à penna molti volumi di Astrologia, Arimmetica, Geometria, ed'Architettura: hebbe amicizia co' primi professori di queste facoltà, nelle quali gran cognizione mostrò, onde da' Precipi fu molto amato, ed honorato*²⁸⁰.

Anche Filippo Picinelli, riprendendo le parole del Crescenzi, pochi anni dopo scrisse che il Bianchi

*Era gentilhuomo dotato di varia eruditione, ed habile ad ogni affare. Ben possedeua le matematiche, e molto intendente nelle cose di guerra; onde da i Prencipi venne molto stimato, ed honorato. Hà lasciato manuscritti [...]*²⁸¹.

Sono tutte notizie che pure Filippo Argelati riprese, esponendole in latino, con l'aggiunta, però, anche del riferimento ai contatti epistolari tra Jan Brueghel e il cardinale Borromeo:

*Vir fuit acris ingenii, & non exiguae eruditionis in Astrologia, Arithmetica, Geometria, atque Architectura, quarum artium Professores aetate sua florentes consuetudini vinculis sibi habebat conjunctissimos. Eruditionem ejus testantur Opera: [...] Item Epistolae aliae, à Bosca loco infra memorando citatae, celeberrimi Pictoris Bruguel, cujus Tabulas Hercules noster pro Cardinali Federico Borromaeo colligere curabat, cum esset picturae quoque studiosissimus. Hae servantur hodie in Pinacotheca annexa Bibliothecae Ambrosianae*²⁸².

Sappiamo comunque che il Bianchi non era un semplice conoscente del cardinale in quanto tra i due ci fu una vera e propria 'amicizia' (ovviamente nei limiti dei loro ruoli). Abbiamo già visto come nella lettera che il 23 novembre 1613 Ercole, da Bellinzona, indirizzò al Borromeo siano presenti parole di deferenza e di ossequio verso il prelato. Ma altre fonti sottolineano con più chiarezza una vera e propria relazione amicale. Infatti lo stesso Federico, in una missiva datata 3 aprile 1615 e spedita (molto probabilmente da Milano) al cardinale Antonio Maria Gallo, fece proprio riferimento a tale aspetto. In questa lettera, infatti, il Borromeo, riconoscendo nel suo interlocutore cardinale Gallo un personaggio influente presso i Teatini, nel chiedergli di favorire la "causa" di "Don Pietro", cioè del fratello di Ercole Bianchi, espresse anche un giudizio

²⁸⁰ DE CRESCENZI, *Anfiteatro romano*, cit., s.d. (dopo il 1648), p. 125.

²⁸¹ PICINELLI, *Ateneo*, cit., 1670, p. 172.

²⁸² ARGELATI, *Bibliotheca*, cit., 1745, I/2, col. 180 D-E, n. CCLIII.

estremamente positivo sullo stesso Bianchi definendolo proprio “*mio particolare amico, e persona d’honorate qualità*”. Ecco l’intera lettera:

Al signor Cardinale Gallo à 3 Aprile 1615

*Il signor Ercole Bianchi, che sarà l’issibitore della presente, viene costi per certa causa di Don Pietro suo fratello, della Congregatione de Padri Teatini, nella quale si pretende, ch’egli resti aggravato. E per trattarsi il negotio nella sacra Congregatione ove ha Vostra Signoria Illustrissima tanta autorità; accompagno volentieri questo gentilhuomo [Ercole Bianchi] mio particolare amico, e persona d’honorate qualità, supplicandola à vederlo con la solita sua humanità, et a favorir la causa del fratello in tutto quello si potrà per giustizia: con fare avvertire principalmente che non riceva torto per alcuni stratagemme: che io d’ogni conveniente servitio che ei riceva dalla cortesissima sua mano, serbarò a Vostra Signoria Illustrissima la dovuta obligatione etc.*²⁸³.

E ancora, in un’altra missiva del 28 luglio 1615, il cardinale Federico scrisse (quasi certamente da Milano) al cardinale Giovanni Garzia Mellini (“*Millino*”) affrontando di nuovo la questione riguardante il fratello del Bianchi e i Teatini. E anche qui Federico ripeté con varianti il suo giudizio assai positivo sul Bianchi citato come “*gentilhuomo d’honorate qualità, mio particolare amico*”:

Al signor Cardinale Millino à 28 luglio 1615

*Ritrovandosi costi il signor Ercole Bianchi per una causa di suo fratello professo nella Congregatione de Padri Teatini, commessa, intendo, a Vostra Signoria Illustrissima // io non posso lasciare di certificarle, ch’egli [Ercole Bianchi] è gentilhuomo d’honorate qualità, mio particolare amico, e meritevole d’ogni favore. E però supplico Vostra Signoria Illustrissima che in quello si potrà gratificare, resti servita farlo in gratia mia ancora. Che lo riconoscerò dalla molta sua benignità etc.*²⁸⁴.

Questo “*suo fratello*”, citato con il nome “*Don Pietro*” nella prima lettera, era il fratello minore di Ercole Bianchi chiamato Giovanni Pietro, il quale, nato nel 1584, si era ritirato nel monastero milanese di Sant’Antonio Abate gestito dai padri Teatini²⁸⁵. Evidentemente Giovan Pietro si era rivolto al fratello affinché chiedesse al cardinale Federico di appoggiare la propria “*causa*” relativa a una controversia in corso, della quale però non conosciamo altri particolari. Una racco-

²⁸³ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 19*, f. 41v, s.l. (Milano?), 3 aprile 1615, da Federico Borromeo ad Antonio Maria Gallo; cfr. GIACOMO BERRA, *Il “Paradiso” commissionato dal conte Giovanni Borromeo, nipote del cardinale Federico, a Jan Brueghel il Vecchio*, in www.aboutartonline.com/il-paradiso-commissionato-dal-conte-giovanni-borromeo-nipote-del-cardinale-federico-a-jan-brueghel-il-vecchio/, 6 settembre 2020, p. 6 (con trascrizione).

²⁸⁴ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 19*, ff. 78r-v, s.l. (Milano?), 28 luglio 1615, da Federico Borromeo a Giovanni Garzia Mellini; cfr. BERRA, *Il “Paradiso”*, cit., 2020, p. 7 (con trascrizione).

²⁸⁵ Cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, p. 7.

mandazione che il prelado, come si è visto, inoltrò con almeno due lettere spedite ai due cardinali sopra citati Gallo e Mellini, a dimostrazione della sua ‘amicizia’ con il Bianchi. Ma ci è rimasta anche la missiva di risposta del cardinale Mellini dell’8 agosto 1615 nella quale egli inizia con parole che rimarcano bene come lo stesso Mellini avesse ben inteso il forte legame tra il Bianchi e il Borromeo:

Illustrissimo et Reverendissimo signor mio Colendissimo

L'esser il signor Hercole Bianchi così caro à Vostra Signoria Illustrissima, si come porta seco quel merito presso di me che non gli può venire per nissun'altra parte maggiore, così in quello, che potrà fargliene apparir' alcun'effetto nella Causa, che tratta quà di suo fratello; la rendo certa, che non perderò occasione, che me se n'è presenti: vivend'io Servitore di tanta devotione di Vostra Signoria Illustrissima che ricevo singolarissimo favore nell'esser dà lei honorato de' suoi comandamenti, de' quali supplicandola in maggior frequenza, resto con pregare Dio, che conceda à Vostra Signoria Illustrissima ogni vera felicità. Di Roma li 8 di Agosto 1615.

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

Himilissimo et obligatissimo servitore

Signore Cardinale Borromeo.

*Il Cardinale Millino*²⁸⁶.

In una precedente lettera del 20 aprile 1608 scritta a Loreto dal protonotario apostolico Tiberio Petronio e inviata al cardinale Borromeo troviamo anche traccia di una raccomandazione richiesta da Federico a favore, questa volta, del solo ‘amico’ Bianchi:

*Al Signore Hercole Bianchi raccomandatomi da Vostra Signoria Illustrissima non hò mancato dare tutte quelle sodisfattioni spirituali, et altre, che alla molto modestia sua è parso di ricevere; la quale in vero mi hà privato in buona parte di poterli mostrare, quanto io sia desideroso di servire Vostra Signoria Illustrissima [...]*²⁸⁷.

Lo stesso giorno, sempre da Loreto, Rutilio Benzoni, il vescovo di tale città, scrisse al cardinale Borromeo per confermare che il Bianchi aveva ottenuto ciò che Federico aveva richiesto a suo favore (ma non sappiamo, però, di cosa si trattasse):

Dalla viva voce del signore Hercole Bianchi potrà Vostra Signoria Illustrissima intender quanto io sia stato pronto esecutore di suoi comandamenti nel desiderio suo: Il che hò fatto tanto più volentiere, quanto ch'è ciò mi spingono l'honorate virtù di quello; si che mi resta solo di supplicarla come fo, con tutto l'animo à continuare di comandarmi, com'io

²⁸⁶ BAMi, *G 220b inf*, n. 264, f. 520r, Roma, 8 agosto 1615, da Giovanni Garzia Mellini a Federico Borromeo; cfr. BERRA, *Il “Paradiso”*, cit., 2020, p. 7.

²⁸⁷ BAMi, *G 198b inf*, f. 163r, Loreto, 20 aprile 1608, da Tiberio Petronio a Federico Borromeo; cfr. BERRA, *Il “Paradiso”*, cit., 2020, p. 7.

*non restarò mai di pregare la Madonna Santissima di Loreto per ogni colmo di felicità di Vostra Signoria Illustrissima*²⁸⁸.

Dalle numerose lettere rimaste (che vedremo meglio più avanti) sappiamo che si era creato un efficacissimo triangolo di relazioni e di reciproca fiducia e rispetto, ovviamente anche sulla base di vicendevoli interessi, tra il pittore Jan Brueghel, il mercante-collezionista Ercole Bianchi e il cardinale Federico Borromeo. In particolare, da questo intreccio di scambi epistolari emerge che il Bianchi svolse anche un fondamentale ruolo di 'mediatore' tra il pittore fiammingo e il cardinale. Talvolta il Brueghel inviava nello stesso giorno una diversa missiva, riguardante però il medesimo argomento, sia al Bianchi che al Borromeo nella quale tuttavia utilizzava toni differenti e sfumature argomentative diverse a secondo del proprio interlocutore²⁸⁹. Le due lettere non venivano però spedite separatamente, ma una era inclusa nell'altra. Jan, infatti, per ridurre le spese, le mandava entrambe all'amico con la preghiera di inviare al cardinale la lettera allegata. È lo stesso Brueghel che ne parla in una sua missiva del 24 dicembre 1614 indirizzata al Bianchi (con acclusa, appunto, una lettera da recapitare al cardinale): *"ma per non trattenerla troppo fra tante occupationi dirò al proposito mio, come li mando qui Inclusa una lettera mia al Illustrissimo Signor Cardinale conforme al ordine suo"*. Inoltre in una missiva del 3 aprile 1609, sempre spedita al Bianchi (anche in questo caso con allegata una lettera per Federico), Jan scrisse *"Vostra Signoria piacerà mandare [al cardinale] mia [missiva] inclusa"*²⁹⁰.

288 BAMi, *G 198b inf*, f. 160r, Loreto, 20 aprile 1608, da Rutilio (Benzoni) a Federico Borromeo.

289 Di queste missive scritte ai suoi due interlocutori nello stesso giorno si veda l'elenco in ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 56-58. Cfr. anche COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 26-27. Si veda pure la nota 430.

290 Cfr., rispettivamente, BAMi, *G 280 inf*, n. 30, f. 46r, Anversa, 24 dicembre 1614, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; e BAMi, *G 280 inf*, n. 8, f. 14r, Anversa, 3 aprile 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 14v, è annotata la data della risposta del 22 aprile 1609); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, rispettivamente, n. 43, p. 177; e n. XVII, p. 115, la quale, p. 96, nota 29, ha sottolineato come la pratica di inviare due lettere a un solo destinatario (che avrebbe poi smistato l'altra) non era affatto insolita. Per avere un'idea delle 'tappe' ("Poste") allora previste dai corrieri postali da Milano a Bruxelles (65 "Poste") e da Bruxelles ad Anversa (4 "Poste") si può ancora consultare il seguente manuale dedicato alla spedizione delle lettere: OTTAVIO CODOGNO, *Nuovo itinerario delle poste Per tutto il mondo [...]. Aggiuntoui il modo di scriuere à tutte le parti. Vtilissimo non solo à Secretarij de' Principi, ma à Religiosi, & à Mercanti ancora*, Milano, 1608, pp. 162-163. In questo testo (p. 376) si specifica anche il percorso da "Milano à Fiandra": *"OGni Mercordi notte parte l'Ordinario per Fiandra [...] e si rimettono à Bruxelles le lettere per Gant, Doncherchen, Cambrai, Bruges, et ad Anuersa"*. Inoltre, dal momento che tale manuale era stato scritto pure per inesperti, il Codogno dà i seguenti consigli per non fare errori e risparmiare denaro (pp. 377-378): *"Et perche alcuni mandano le sue lettere à Venetia per Anuersa, e Francfort, mi è forza à questo proposito desingannarui dell'errore che fate. / Prima vi costano il Porto da Milano à Venetia, di quelle, che vanno à Fiandra, e mandandole à drittura alla Posta di Milano, e lasciandole venire parimente*

Talvolta il Brueghel invitava esplicitamente il Bianchi a parlare direttamente con il cardinale in modo da ‘influenzarlo’ preventivamente su qualche questione che gli stava più a cuore. Ad esempio, il pittore fiammingo, il 26 settembre 1608, in occasione della venuta a Milano del suo amico “*fiamengo pittor francesco snijders*” (Frans Snijders), proveniente da Roma, richiese al Bianchi, come si è già accennato, di parlare confidenzialmente con Federico affinché quest’ultimo concedesse al proprio concittadino Frans il permesso di copiare alcune opere presenti nella preziosa collezione del Borromeo: “*suplica a Vostra Signoria parlare quater parolli al Sua Signoria Illustrissima per aver in prestato alcuni quadri belli; quel che fara. Consignerà in mane de Vostra Signoria per mandare ame et me Crede che le Copia serrane tenuto in estime.*”²⁹¹. Qualche mese dopo, il 6 febbraio 1609, il Brueghel, in riferimento alle copie che l’amico Snijders avrebbe dovuto realizzare, precisò al Bianchi, con un certo puntiglio, la ragione per cui chiedeva tali copie:

*gli quadri che io desiderai aver Copiata: sone per me. et io gli tengera in Casa mio in vita: per memoria del Illustrissimo Signor Cardina[le] si francesco snijders ha la gratcio per Copiare alcuna rarita: detta quadri Consignera in mane de Vostra Signoria per inviare a me. questo e mio intencione e non altro Vostra Signoria potra fermare per le verita [...]*²⁹².

Jan, dunque, precisò che avrebbe tenuto le copie ricevute dallo Snijders “*in Casa mio in vita*”, cioè, in sostanza, assicurò che non le avrebbe messe in vendita e quindi diffuse. Un mese dopo, il 6 marzo 1609, il Brueghel, non avendo ancora avuto risposta dal Bianchi (che infatti, come si è precisato in nota, rispose solo il 10 marzo), indirizzò due differenti lettere, una al Bianchi e l’altra al cardinale. In quella spedita al Bianchi, sul cui margine sinistro troviamo scritto (molto probabilmente di mano dello stesso Bianchi) “*Il San Sebastiano di titiano copia del Snyder*”, Jan così scrisse:

*per essa via, non vi costano più, che dieci soldi l'oncia in tutto, et andando per la via di Venetia, conuiene, che colà siano recuperate, e pagano dieci soldi l'oncia, e quando vengono anco, vi conuiene pagarle quà altri dieci soldi, che sono venti, sicche quello, che hauete per drittura, e più presto di trè giorni vi costa soldi dieci, e per la uia di Venetia le pagate venti, e tardano trè giorni più à venire, et auuertite, che non parlo di quello, che in Fiandra, né Alemagna // pagano, perche è dall’vna parte, e dall’altra pagano al venire et andare vn medesimo prezzo se dicono franche per Mantoa, quanto se’l dicono per Venetia.”. Sul servizio postale internazionale (attivo qualche decennio prima) si veda, in particolare, GIORGIO MIGLIAVACCA - TARCISO BOTTANI, *Simone Tasso e le poste di Milano nel Rinascimento - Simon Taxis and the Posts of the State of Milan During the Renaissance*, Bergamo, 2018.*

²⁹¹ BAMi, G 280 inf, n. 4, f. 9r, Anversa, 26 settembre 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 9v, è annotata la data della risposta del 19 novembre 1608); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XI, p. 95. Cfr. la nota 270. Per la pratica di eseguire delle copie, cfr. CURRIE-ALLART, *The Brueghel[HI]el Phenomenon*, cit., 2012, III, pp. 935-955.

²⁹² BAMi, G 280 inf, n. 6, f. 11r, Anversa, 6 febbraio 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 12v, si trova scritto, quasi certamente dal Bianchi: “risposto a 10 Marzo 1609”); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XIV, pp. 105-106.

Io Ho schrtto a vostra signoria dato 6 febraro: aspettande risposta de quello et ancho sta aspettando avis delli quadri mandato al su signor Illustrissimo: per fare recordar[e] de me io mando questa letra. Vostra Signoria potra dare al mio amico per favorirle io spera che il quader sarra cominciato: poi che il prima vera e mane [è vicina] che [cosicché] detto francesco [Frans Snijders]. vol vonir in questa parte io non mancherà a finire le dui quadretti de Vostra Signoria questa quaresim[a] secondo mio promnesso. ancho ho in Case quel sant sebastian. per Copiarlo. de gia Cominciato. del Maestro d francesco suiijders. un delli primi pittore danverso²⁹³.

Dunque tra le copie realizzate (o che avrebbero dovuto essere eseguite) dallo Snijders c'era comunque un dipinto di Tiziano raffigurante *San Sebastiano*, il cui originale (o presunto tale) non risulta però più presente in Ambrosiana²⁹⁴. Lo stesso giorno, inoltre, il pittore, ovviamente sicuro che l'amico Bianchi avesse in precedenza già parlato a suo favore dell'argomento 'copie' con il cardinale, inviò a Federico una lettera nella quale ritornò sui motivi per cui aveva chiesto che lo Snijders potesse fare "qualche copia dalcuni quadri Belli" dei suoi dipinti. Egli, però, diede una motivazione un po' diversa rispetto a quella data al Bianchi nella lettera sopra citata del 6 febbraio:

*Io spera avere la gratcia Di Vostra Signoria Illustrissimo: per mio amico francesco snijders aver qualche copia dalcuni quadri Belli per tener in Casa mia per memoria de quelli grand valento Pittori ditalia: poi che mia Borsa. non concede a Comparare originale: me cantente d'una copia ben fato. JI favor et gratcia che Vostra Signoria Illustrissimo farra al detto francesco. ne tenera obligo. Comme fatte al mio persone propia [...]*²⁹⁵.

Non sappiamo come sia andata a finire la vicenda, anche perché, dobbiamo ammettere, essa appare abbastanza intricata e alcuni aspetti, come la presenza di uno oppure di due quadri con *San Sebastiano*, non risultano chiarissimi dalle lettere rimaste (qui non tutte ricordate)²⁹⁶. È comunque evidente, per quel che ora ci interessa, che il Brueghel nelle sue due lettere sopra citate usò toni e

²⁹³ BAMi, *G 280 inf*, n. 7, f. 13r, Anversa, 6 marzo 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 13v, si trova scritto, quasi certamente per mano del Bianchi: "San Sebastiano di Titiano copiato da francesco Snyder", ed è annotata la data della risposta del 25 aprile 1609); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XV, pp. 108-109.

²⁹⁴ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 120.

²⁹⁵ BAMi, *G 202a inf*, n. 107, f. 110ev, Anversa, 6 marzo 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XVI, p. 112.

²⁹⁶ Per le diverse ipotesi fatte sulla base delle varie lettere, cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 118 sgg. e pp. 155 sgg.; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 119-120, 127; COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 26-30, il quale, però, a p. 27, cita la lettera scritta da Jan al Bianchi del 6 febbraio 1609 (cfr. la nota 292) riportandola erroneamente con la data del 6 marzo 1609, mentre a p. 28, nel menzionare la missiva inviata dallo stesso Brueghel al Bianchi del 6 marzo 1609 (cfr. la nota 293), la riferisce, anche qui in maniera erronea, al 10 marzo 1609, generando così un po' di confusione; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 85, nota 1; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 109, nota 12 e p. 115, nota 9.

motivazioni diverse a secondo del proprio interlocutore. Nella lettera al Bianchi del 6 febbraio 1609 scrisse che le copie fatte dallo Snijders erano solo a lui destinate “*per memoria del Illustrissimo Signor Cardina[le]*”. Invece nella lettera indirizzata a Federico del 6 marzo 1609 Jan parlò del proprio desiderio di avere in casa delle copie di dipinti di autorevoli pittori italiani poiché gli originali gli sarebbero costati parecchio: “*per tener in Casa mia per memoria de quelli grand valento Pittori d'italia: poi che mia Borsa. non concede a Comparare originale*”²⁹⁷.

Come si è visto, non sappiamo, purtroppo, se lo Snijders ebbe modo di copiare altri quadri del Borromeo e in particolare se riuscì a vedere e, appunto, anche a riprodurre la *Canestra* del Caravaggio (fig. 37) già presente, come si visto sopra, nella prestigiosa collezione del Borromeo dal 1607. Rimane il fatto che lo Snijders divenne in seguito un importante pittore dedito alla natura morta e quindi sembra proprio difficile che a Milano egli non abbia mai avuto occasione di ammirare, rimanendone affascinato, il capolavoro naturalistico del Merisi. In ogni caso, un significativo accenno a un contenitore con frutta eseguito dallo Snijders lo troviamo proprio in una lettera del 10 giugno 1611 che Jan indirizzò al Bianchi: “*francesco snijders fa un Ramo con un Tatzze de porcellano peino di frutti diu[i]ni. lui fa cose miracolosa*”²⁹⁸. Filippo Baldinucci in seguito scriverà nelle sue *Notizie* secentesche che lo Snijders: “*Fu in Italia, ove molto tempo si trattenne, facendo quadri di belle invenzioni di cacce, paesi e frutti [...]*”²⁹⁹.

²⁹⁷ Cfr., su queste diverse motivazioni, ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 112, nota 13.

²⁹⁸ BAMi, *G 280 inf*, n. 18, f. 27v, Anversa, 10 giugno 1611, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 26r, è annotata la data della risposta del 29 giugno 1611); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXIX, p. 150.

²⁹⁹ Cfr. FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [...]* *Opera postuma*, Firenze, 1728, p. 120. Sulla produzione di genere dello Snijders, si vedano, in particolare, MINNA HEIMBÜRGER, *Michelangelo Merisi, Frans Snyder and the Genesis of Italian Still Life Painting*, in *Tecniche della pittura. Procedimenti, materiali, strumenti*, in “Ricerche di Storia dell'arte”, 51, 1993, pp. 69-84, la quale ha però erroneamente attribuito allo Snijders alcuni dipinti che sono tuttora riferiti al cosiddetto Maestro di Hartford; NATALIA IVAVOVA GRITSAI, *О влиянии итальянского натюрморта на раннее творчество Франса Шнейдерса*, in “Труды Государственного Эрмитажа”, 29, 2000, pp. 33-44 (p. 238 con sintesi in inglese: *Influence of Italian Still Life on Frans Snyder's Early Creations*); MEIJER, *The Development of the Still Lifes of Frans Snijders*, cit., 2022, pp. 568-577. Come è noto, nel passato il misterioso Maestro di Hartford è stato identificato da alcuni studiosi anche con il Caravaggio: cfr., in particolare, *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, cat. della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Milano, 2016, con ampia bibliografia relativa alle diverse ipotesi sino ad allora avanzate (cfr. anche le note 235, 245). L'identificazione del Maestro di Hartford con il Caravaggio è stata di recente riproposta con convinzione (ma, a mio parere, ancora senza alcun fondamento) anche da FRANCO MORO, *Caravaggio sconosciuto. Le origini del Merisi, eccellente disegnatore, maestro di ritratti e di “cose naturali”*, Torino, 2016, pp. 135-149. Invece altre considerazioni si trovano, ad esempio, in NICOSSETTA ROIO, *Caravaggio, il problema del “Maestro della natura morta di Hartford” e il possibile ruolo dei siciliani Mario Minniti e Pietro d'Asaro*, in *Scritti in onore di Claudio Strinati. L'Arte di vivere l'Arte*, a cura di Pietro di Loreto, Foligno, 2018, pp. 383-394.

Le lettere di Jan Brueghel conservate in Ambrosiana

Presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano sono conservate 77 lettere scritte dal pittore Jan Brueghel dei Velluti a tre diversi interlocutori. L'artista fiammingo scrisse 22 lettere al cardinale Borromeo, 54 lettere al Bianchi e 1 missiva al conte Giovanni Borromeo (su quest'ultima ritorneremo meglio più avanti). Questo epistolario è ben noto ed è stato pubblicato per la prima volta a Milano nel 1868 da Giovanni Crivelli nel suo volume intitolato *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*. Il Crivelli, però, è pesantemente intervenuto, dichiarandolo apertamente, con diverse interpolazioni linguistiche, interpuntorie e con modernizzazioni tosco-fiorentine, miscelando il tutto con commenti ampollosi e ridondanti³⁰⁰.

Le lettere presenti in Ambrosiana sono state ripubblicate, del tutto o solo in parte, anche successivamente. Cinque missive sono state edite (sulla base dell'edizione del Crivelli) anche con traduzione francese e con relativo commento nel 1898 in un testo dedicato a Rubens³⁰¹. Otto di esse sono state invece pubblicate (anche qui riprendendo il lavoro del Crivelli) da Maurice Vaes nel 1926³⁰². Nel 2008-2010 le lettere sono state tradotte in tedesco, sempre sulla base dell'edizione del Crivelli (ma con anche delle aggiunte riprese dal testo della Bedoni del 1983), in uno dei volumi dedicati a Jan Brueghel dei Velluti³⁰³. Di recente, invece, tutte le lettere dell'Ambrosiana sono state nuovamente edite in modo integrale, sulla base dei documenti originali, da Rosa Argenziano prima nel 2014-2015 e poi anche nel 2019. Questa studiosa le ha pubblicate con un moderno rigore filologico e con ricco commento volto a indagare, in particolare,

300 CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868 (il manoscritto di questo testo, che presenta delle piccole correzioni, si trova in BAMi, S.P.II.6). Sul volume del Crivelli si vedano ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 59; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 31, la quale ha sottolineato come tale studioso ottocentesco abbia tralasciato due lettere, quella del 23 marzo 1621 indirizzata da Jan Brueghel al Bianchi (n. 62, pp. 224-225) e quella del 16 novembre 1622 spedita al Borromeo (n. 73, pp. 247-249), forse perché esse non sono inerenti alle vicende di alcun dipinto. Sul sacerdote Giovanni Crivelli, dottore dell'Ambrosiana, e sul suo stile 'fantasioso' si veda CESARE PASINI, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana sotto i prefetti Ceriani e Ratti*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, 2001, pp. 90-93. Un elenco (con qualche imprecisione) delle lettere scritte da Jan Brueghel dei Velluti e dal figlio Jan il Giovane si trova anche in *Biblioteca Ambrosiana. Inventario dei Codici manoscritti*, a cura di Maurizio Cogliati, Milano, 1975 (è un testo ms in BAMi, K 79 suss, LXXIX, ff. 57-65).

301 Cfr. *Correspondance de Rubens*, cit., 1898, II, pp. 76-78, n. CXL; pp. 282-283, n. CCXXII; pp. 292-293, n. CCXXVIII; pp. 334-335, n. CCXXXIX; pp. 459-460, n. CCLXX.

302 Cfr. MAURICE VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", 6, 1926, pp. 196-202, nn. I-VIII. Cfr. anche ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 5.

303 Cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, IV, pp. 1673-1700.

la struttura linguistica utilizzata dal pittore fiammingo³⁰⁴.

Tutte queste missive sono di grandissimo interesse in quanto ci danno un'idea molto circostanziata delle relazioni esistenti tra Jan e i suoi committenti (alcune di queste lettere sono già state citate nelle pagine precedenti). Infatti il pittore, in particolare, ebbe modo sia di soffermarsi sui tempi di lavoro che gli erano necessari per terminare i dipinti richiesti, sia di affrontare, talvolta anche con vivaci scambi di opinioni, il problema dei compensi che egli stesso richiedeva o che invece gli venivano offerti dai committenti (come si vedrà in un prossimo capitolo). Tutte le lettere inviate da Jan Brueghel, ora conservate in Ambrosiana, sono state scritte in italiano tra il 1596 e il 1624. Ma, come si dirà meglio tra poco, in diversi casi Jan Brueghel venne aiutato anche da altre persone a tradurre i propri pensieri in italiano (quelle da lui scritte direttamente sono poco più della metà).

Ovviamente non è una cosa del tutto scontata che il pittore fiammingo abbia usato la lingua italiana, anche se sappiamo che l'italiano era comunque una lingua che i mercanti fiamminghi spesso utilizzavano nella loro corrispondenza e contabilità³⁰⁵. E, comunque, già si è detto come Jan avesse imparato un po' di italiano nel suo viaggio in Italia. L'uso della lingua italiana da parte di Jan Brueghel è stato oggetto di studi specifici proprio perché il suo fraseggiare presenta delle peculiari caratteristiche espressive. È stato infatti giustamente sottolineato come il suo linguaggio grossolano, rudimentale e privo, in sostanza, di un autocontrollo grammaticale faccia emergere una viva schiettezza e una genuina semplicità di espressione. Una vivacità linguistica, oscillante tra lo scritto letterario e il dialetto parlato, che deriva anche da una contaminazione con elementi presenti non solo nella sua lingua madre, ma anche in altri vernacoli stranieri³⁰⁶. Si tratta di una lingua simile a quella per la quale è stata utilizzata anche la

304 Cfr. ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019. Tre missive scritte da Jan Brueghel nella propria lingua natia e indirizzate ad altri personaggi sono state pubblicate da CHARLES DUVIVIER, *Documents concernant le peintre Jean Breughel*, in "Revue d'histoire et d'archéologie", II, 1860, pp. 330-331, n. III (31 marzo 1606); p. 331, n. IV (5 aprile 1606); p. 442, n. XIV (s.d.).

305 Per gli scambi linguistici tra Italia e Paesi Bassi, cfr. SERGE VANVOLSEM, *I primi manuali e dizionari per neerlandofoni*, in "La lingua italiana. Storia, strutture, testi", 3, 3, 2007, pp. 33-44; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 33, nota 56.

306 Su questi aspetti linguistici si vedano gli accurati studi di Rosa Argenziano: ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015; ROSA ARGENZIANO, *Sulle tracce dell'italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo, in Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, Milano, 2017, pp. 243-253; ROSA ARGENZIANO, "Me perdonne mio mal scritto". *L'italiano delle lettere di Jan Brueghel I a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi (1596-1624)*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, atti del convegno (Gargnano del Garda, 2014), a cura di Claudia Berra et al., in "Quaderni di Gargnano", 2, 2018, pp. 633-660; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019.

fortunata espressione di “italiano nascosto”, una locuzione che sottolinea appunto anche la forte presenza della componente orale³⁰⁷. Il linguaggio di Jan è stato anche definito da Achille Ratti (il futuro papa Pio XI) un “italiano indiavolato”, mentre Edoardo Mottini l’ha successivamente così descritto: “Sembra un po’ la lingua d’Arlecchino travestito da Turco o quella dell’Armeno di Goldoni: ma il buon Cardinale capiva lo stesso, crollava il capo e sorrideva davanti a quelle candide valanghe di strafalcioni e a quelle sincere proteste d’amore.”³⁰⁸. Più di recente, inoltre, l’italiano del Brueghel è stato pure definito “simpaticissimo”³⁰⁹.

Comunque Jan Brueghel era ben consapevole delle proprie carenze linguistiche che gli consentivano di scrivere solo con un linguaggio basilare, grezzo, impreciso e spesso con vari errori ortografici e morfosintattici. Non a caso, nella sua prima missiva indirizzata al Borromeo, quella datata 10 ottobre 1596, egli usò la locuzione “questo mio mal scritto”³¹⁰. Simili espressioni le troviamo anche in altre sue lettere successive indirizzate a Federico: ad esempio, nella missiva del 14 aprile 1606 Jan scrive “me pirdonne mio mal scritto”, mentre in quella del 25 agosto 1606 ripete “et me perdono il mio mal scritto letra”³¹¹. Si tratta di formulazioni che non sono solo dettate da una retorica *captatio indulgentiae*, ma dalla reale consapevolezza delle proprie incertezze linguistiche. Secondo l’Argenziano, inoltre, il Brueghel potrebbe aver ripetuto più volte tali scuse perché ben consapevole della competenza e degli interessi linguistici del cardinale Federico³¹².

Anche in alcune missive indirizzate al Bianchi, il Brueghel tocca il tema della propria difficoltà a scrivere in italiano. Infatti in una sua lettera del 4 luglio 1609, il pittore aggiunge, come motivazione del proprio “mal scritto”, la gran

³⁰⁷ ENRICO TESTA, *L’italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, 2014. Cfr. anche ARGENZIANO, “*Me perdonne mio mal scritto*”, cit., 2018, p. 657.

³⁰⁸ Cfr., rispettivamente, ACHILLE RATTI, *L’odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens già nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano*, in “Rassegna d’Arte”, 10, 1, 1910, p. 2; e MOTTINI, *Il pittore dell’Eden*, cit., 1929, p. 70.

³⁰⁹ ALBERTO ROCCA, Scheda, in MARCO NAVONI - ALBERTO ROCCA, *Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, (2013) 2023, p. 122. Cfr. anche ARGENZIANO, “*Me perdonne mio mal scritto*”, cit., 2018, p. 653.

³¹⁰ BAMi, *G 173a inf*, n. 108, f. 106r, Anversa, 10 ottobre 1596, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 1, p. 61.

³¹¹ Cfr., rispettivamente, BAMi, *G 251a inf*, n. 114, f. 228r, Anversa, 14 aprile 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. IV, p. 71; e BAMi, *G 195 inf*, f. 12r, Anversa, 25 agosto 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VI, p. 79.

³¹² ARGENZIANO, “*Me perdonne mio mal scritto*”, cit., 2018, p. 642. Per l’interesse di Federico per la lingua e la letteratura italiana, si veda SILVIA MORGANA, “*Questa nostra lingua, che è d’Italia*”. *Dagli studi privati al programma culturale*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2023, pp. 63-81 (con bibliografia precedente).

‘fretta’ con cui aveva dovuto redigere tale missiva: “Vostra Signoria *me perdone mia mal schritto in grandissima fretto*”³¹³. Invece in un’altra sua lettera del 12 marzo 1610, sempre indirizzata al Bianchi, Jan termina con la locuzione “*in pressa*”. Si tratta di un’espressione milanese (ma anche di altri dialetti) per dire ‘in fretta’, e certamente anche qui il pittore usò tale termine (senza dubbio imparato a Milano) anche per giustificare le proprie scorrettezze linguistiche³¹⁴. Ma l’evidenziazione delle proprie difficoltà nell’uso dell’italiano è stata espressa in maniera lampante in un’altra lettera del 9 dicembre 1611, anche questa indirizzata al Bianchi. In questo scritto Jan giustifica il fatto di non aver potuto inviare un numero maggiore di missive al proprio interlocutore a causa della “*poca prattica*” che aveva nell’uso della lingua italiana. Una giustificazione che egli aveva ritenuto necessario dover dare al fine di togliere il sospetto di non essere più considerato un amico del proprio interlocutore Ercole: “*Non vorrei chel poco scriver mia: perla poca prattica cho in quel mesteiro: causasse a Vostra Signoria qualche sospetto che vada raffreddandoci Lamicisia nostra*”³¹⁵. Non a caso, in un’altra lettera che in precedenza aveva inviato allo stesso Bianchi in data 1° febbraio del 1608, il pittore fiammingo aveva ammesso che se avesse potuto scrivere utilizzando la propria lingua materna le risposte sarebbero state più veloci: “*si le risposta andave in lingua fiamengo. io non restaro tanto. per respionder*”³¹⁶.

Ovviamente la consapevolezza delle proprie carenze linguistiche spinse il pittore, quando poteva, a non scrivere da solo le proprie lettere in italiano, ma a cercare, come si è già sopra accennato, di farsi aiutare da alcune persone più pratiche nell’uso di tale lingua³¹⁷. Sappiamo con certezza che il suo più importante aiutante linguistico fu proprio Pieter Paul Rubens. È noto che quest’ultimo, attivo nelle corti italiane dal 1600 al 1608, era un pittore con una fortissima educazione umanista che possedeva parecchi libri e che conosceva diverse lingue

313 BAMi, *G 280 inf*, n. 10, f. 16r, Anversa, 4 luglio 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 16r, è annotata la data della risposta del 29 luglio 1609); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XX, p. 123.

314 BAMi, *G 280 inf*, n. 12, f. 18r, Anversa, 12 marzo 1610, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 18v, è annotata la data della risposta del 31 marzo 1610); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXII, p. 128. Cfr. anche ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano*, cit., 2014-2015, p. 43; ARGENZIANO, “*Me perdonne mio mal schritto*”, cit., 2018, p. 642. Per questo termine dialettale si veda la nota 623.

315 BAMi, *G 280 inf*, n. 19, f. 29v, Anversa, 9 dicembre 1611, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 28r, è annotata la data della risposta del 4 gennaio 1612); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXX*, p. 151.

316 BAMi, *G 280 inf*, n. 1, f. 6r, Anversa, 1° febbraio 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VII, p. 80. Cfr. anche ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano*, cit., 2014-2015, p. 43; ARGENZIANO, “*Me perdonne mio mal schritto*”, cit., 2018, p. 642.

317 Cfr. ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano*, cit., 2014-2015, pp. 43-50; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 32-41.



Fig. 59. Pieter Paul Rubens, *Autoritratto*, Anversa, Rubenshuis, Collectie Stad Antwerpen (CC BY 4.0) (foto: KIK-IRPA)

(compreso il latino e, parzialmente, il greco). Ovviamente il Rubens, *pictor doctus* (**fig. 59**), appartenente a una famiglia dell'*élite* politica e culturale di Anversa, non poteva non padroneggiare con competenza anche l'italiano. Il pittore, infatti, ebbe modo di utilizzare la lingua italiana in circa 200 lettere (un numero maggiore rispetto a quelle scritte in altri idiomi, compreso il fiammingo) che egli indirizzò a diversi destinatari di varie nazionalità (quindi non solo ai corrispondenti italiani) usando un linguaggio corretto, seppur con tentennamenti morfo-sintattici dovuti, ovviamente, alla sua non italoфонia³¹⁸.

³¹⁸ Per le lettere scritte in italiano dal Rubens, cfr. IRENE COTTA in PIETER PAUL RUBENS, *Lettere italiane* [XVII sec.], a cura di Irene Cotta, Roma, 1987, p. 22. Si vedano inoltre WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, p. 19; ROSA ARGENZIANO, *L'italiano di Pieter Paul Rubens in*

Ma il dotto artista fiammingo non svolse solo il semplice ruolo di aiutante di Jan nella stesura delle lettere in italiano poiché egli fu anche un suo amico, per il quale scrisse pure un'iscrizione latina da porre sulla sua tomba³¹⁹. Inoltre, come è noto, Pieter Paul dipinse assieme a Jan diversi quadri. Infatti, in 25 anni i due artisti idearono e dipinsero, intervenendo sullo stesso quadro secondo la propria specializzazione, circa due dozzine di dipinti³²⁰. È stato sottolineato che la prima collaborazione tra il Brueghel e il Rubens avvenne verso il 1598 con la realizzazione del dipinto *Battaglia delle amazzoni* (ora a Potsdam)³²¹. Sappiamo che Anversa era un importante centro di produzione artistica, con tanti pittori che tra loro collaboravano in maniera differente, spinti da varie motivazioni³²². La pratica di un lavoro comune in Anversa era così frequente e scontata che, come è stato sottolineato, non esisteva in olandese un termine medio per indicare quel che oggi chiamiamo 'collaborazione'. Ovviamente, però, Pieter Paul Rubens non fu il solo collaboratore di Jan poiché circa la metà della produzione

qualità di "secretario" di Jan Brueghel dei Velluti, in *Verso nuove frontiere dell'eteroglossia*, in "Lingue Culture Mediazioni", 3, 1, 2016, pp. 14 sgg.; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 35-36, 56; NILS BÜTTNER, *La cultura di Rubens*, in *Rubens a Genova*, cat. della mostra (Genova, 2022-2023), a cura di Nils Büttner e Anna Orlando, Milano, 2022, pp. 132-137. Sull'uso dell'italiano in Europa si vedano invece, in particolare, MATTEO MOTOLESE, *L'italiano all'estero*, in *La lingua nella storia d'Italia*, a cura di Luca Serianni, Roma-Milano, (2001) 2002, pp. 445-446; NICOLETTA MARASCHIO, *L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L'italiano in Europa*, atti del convegno (Bressanone, 1993), Roma, 2002, pp. 51-69.

³¹⁹ Per tale iscrizione cfr. la nota 787.

³²⁰ Sulle relazioni artistiche tra Jan Brueghel e Pieter Paul Rubens si vedano, in particolare, DORIEN TAMIS, *'In compagnie geordonneert en geschildert'. Een onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis van het Aardse Paradijs van Peter Paul Rubens en Jan Brueghel d. O.*, in "Oud Holland", 115, 2, 2001/2002, pp. 111-130, con anche una parte dedicata al loro metodo di lavoro, compresa la preparazione dei vari supporti; 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; ALEJANDRO VERGARA, *Rubens y Jan Brueghel en pequeño formato*, in *La Belleza encerrada*, cat. della mostra (Madrid, 2013), a cura di Manuela B. Mena Marqués, Madrid, 2013, pp. 169-171; ANNE T. WOOLLETT, *Jan Brueghel d. Ä und die Kunst der Zusammenarbeit*, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, pp. 47-63 (p. 56 per il numero dei quadri in collaborazione); ANNE T. WOOLLETT, *Considering Collaboration: Then and Now*; FILIP VERMEYLEN, *Antwerp as a Center of Artistic Collaboration: A Unique Selling Point?*; ELIZABETH ALICE HONIG, *Additive Painting and the Social Self*, in *Many Antwerp Hand. Collaborations in Netherlandisch Art*, a cura di Abigail D. Newman e Lieneke Nijkamp, Turnhout, 2021, rispettivamente pp. 184, 151-162, 163-171.

³²¹ Cfr. ANNE T. WOOLLETT, Scheda n. 1, 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. 44-51.

³²² Cfr. VERMEYLEN, *Antwerp as a Center*, cit., 2021, pp. 151-162. Questo stesso argomento è stato sviluppato anche dalla HONIG, *Additive Painting*, cit., 2021, pp. 163-171.

di quest'ultimo pittore è stata realizzata con la partecipazione, più o meno rilevante, di una decina di altri artisti, soprattutto specialisti di storia³²³. In ogni caso, Anne T. Woollett ha scritto, giustamente, che “*The partnership between Rubens and Brueghel remains a marvel, not simply within Flemish painting, but in the history of art.*”³²⁴.

Sappiamo che la prima lettera scritta direttamente in italiano dal Rubens per conto dell'amico Jan risale al 7 ottobre 1610, cioè circa due anni dopo il ritorno di Pieter Paul in patria avvenuto nel 1608³²⁵. È stato lo stesso Brueghel in alcune delle sue missive a dichiarare che il proprio 'aiutante', da lui definito “*secretario*”, era Pieter Paul Rubens. La prima lettera nella quale lo stesso Brueghel riferisce che a scrivere in italiano era appunto il proprio “*secretario*” Rubens è quella datata 9 dicembre 1616 indirizzata al Bianchi. La missiva è dunque stilata dal Rubens, ma nel poscritto autografo finale lo stesso Brueghel aggiunse anche

³²³ Cfr. WOOLLETT, *Jan Brueghel d. Ä.*, cit., 2013, in particolare pp. 48-49.

³²⁴ WOOLLETT, *Considering Collaboration*, cit., 2021, p. 184. Recentemente, però, è stato segnalato che in un “*Catalogo dei quadri del negozio di Ludovico Mirri*”, pubblicato a Roma nel 1779, compare anche un misterioso dipinto (non ancora rintracciato) di grandi dimensioni e di alto valore economico attribuito allo stesso Pieter Paul Rubens, che ‘porrebbe’ in contrasto i due pittori. Infatti, in tale testo si legge: “*Quadro largo palmi 10, e alto palmi 7 1/2 gran paese, dove si vede Pietro Paolo Rubens sotto spoglia di un grande ilare agnello; tutti i suoi nemici sotto spoglia d'un gran leone infierito, che salta con gran impeto. Dall'altra parte Brueghel sotto la spoglia d'un gran lupo, che pone in mezzo il suaccennato agnello. Il detto quadro è del medesimo Rubens, satira contro de suoi malevoli: descritto nella di lui vita, e rarissimo, zecchini 600 [sc. 1200]. Satira contro i malevoli*”: cfr. PAOLO COEN, *Peter Paul Rubens nel mercato artistico romano del XVIII secolo*, in *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a cura di Raffaella Morselli e Cecilia Paolini, Roma, 2020, p. 279 (le parentesi quadre sono nel testo). A tal proposito RAFFAELLA MORSELLI, *Elogio dell'ingenium*, in *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a cura di Raffaella Morselli e Cecilia Paolini, Roma, 2020, pp. 18-20, sollevando comunque il dubbio, credo fondato, che il dipinto possa essere invece opera di un allievo del Rubens o di un altro pittore, ha proposto una possibile interpretazione di questo misterioso dipinto evidenziando come presso la corte di Bruxelles fossero presenti profonde rivalità a tutti i livelli, accentuate da complicati intrecci di interessi economico-artistici e sociali di vario tipo. La studiosa, a tal fine, ha pure ricordato (p. 19) che Jan Brueghel era pittore di corte senza stipendio degli arciduchi Alberto VII e Isabella, mentre Pieter Paul Rubens era pittore della stessa corte con, però, uno stipendio assicurato (per la remunerazione di quest'ultimo, a partire dal 1609, si veda CHRISTOPHER BROWN, *Rubens and the Archdukes*, in *Albert & Isabella 1598-1621: Essays*, a cura di Werner Thomas e Luc Duerloo, Turnhout, 1998, p. 121).

³²⁵ BAMi, *G 280 inf*, n. 14, f. 20r, Anversa, 7 ottobre 1610, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 56 e n. 25, pp. 134-136. Per il ritorno in patria del Rubens, si veda, in particolare, FILIP VERMEYLEN, *Antwerp Beckons. The Reasons for Rubens' Return to the Netherlands in 1608*, in *Rubens and the Netherlands - Rubens en de Nederlanden*, in “*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*”, 55, 2004, pp. 17-33. Per il periodo italiano dello stesso pittore fiammingo, cfr., invece, RAFFAELLA MORSELLI, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, Roma, 2018; CECILIA PAOLINI, *Rubens cortigiano di Vincenzo Gonzaga: puntualizzazioni sui soggiorni a Genova*, in www.storiadellarterivista.it/blog/2022/11/23/rubens-cortigiano-di-vincenzo-gonzaga-puntualizzazioni-sui-soggiorni-a-genova/, 23 novembre 2022.

queste parole: “*mio segretario Rubens. e partita per Brussello. per finire i ritratto*”³²⁶. In una successiva lettera di Jan dell’11 febbraio 1622 troviamo invece scritto: “*mio segretario Rubens sta in francia. altramento io Haura schritto. al mio Signor et padron*”³²⁷. In un’altra ancora del 7 maggio 1622 il pittore così informò il Bianchi: “*mio segretario Rubens se recomando a Vostra Signoria*”³²⁸.

Ma, nonostante le parole scritte dallo stesso Jan in tali missive, come facciamo a individuare con certezza quali sono le lettere, tra quelle presenti in Ambrosiana, che furono vergate dalla mano del suo “*secretario*” Rubens? È stato il Crivelli nel suo lavoro ottocentesco a dare un fondamento oggettivo a tale ipotesi. Egli è giunto a questa corretta identificazione analizzando la scrittura, oltre che di una lettera scritta in francese dal Rubens (da lui vista in facsimile), anche dell’unica lettera sicuramente stesa dallo stesso Rubens conservata in Ambrosiana, la quale è datata 8 luglio 1622 ed è indirizzata al cardinale Borromeo³²⁹. Lo studioso, poi, confrontando tale missiva milanese del Rubens con le lettere ambrosiane che portano la firma del Brueghel ha potuto appurare che diverse di esse (ben 34) sono state stilate con la medesima scrittura, quella appunto del Rubens, il quale, quindi, su richiesta di Jan, si era preoccupato di riportare le frasi dell’amico in un italiano più corretto³³⁰. Queste lettere sono anche riconoscibili perché solo in esse troviamo riflessioni e argomenti più ampi che vanno anche al di là dallo stretto necessario relativo, in particolare, alle vicende dei vari dipinti. Va però pure sottolineato che nell’epistolario bruegheliano si possono anche rintracciare alcune lettere (sono 5) che sono state redatte materialmente dallo stesso Brueghel, ma che, in realtà, presentano delle strutture linguistiche più corrette del solito, una discreta padronanza sintattica e un consapevole uso delle figure retoriche che esulano del tutto dal *modus scribendi* di Jan. Proprio per questo è stato ragionevolmente supposto che anche in tal caso il Rubens lo abbia aiutato nella scrittura: cioè non materialmente, ma con suggerimenti vari

326 BAMi, *G 280 inf*, n. 37, f. 59v, s.l. (Anversa?), 9 dicembre 1616, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 50, p. 198. Per il significato del termine “*secretario*” usato in questa lettera si veda MORSELLI, *Elogio dell’ingenium*, cit., 2020, pp. 17-18, la quale ha sottolineato che tale parola non va intesa come semplice “*collaboratore amministrativo*”, bensì come “*persona di fiducia*”. Cfr. anche, per altre citazioni di Pieter Paul Rubens come segretario, ARGENZIANO, *L’italiano di Pieter Paul Rubens*, cit., 2016, pp. 9-29; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 35, 36, 134-136.

327 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, p. 236.

328 BAMi, *G 280 inf*, n. 53, f. 85r, 7 maggio 1622 (poscritto), da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 67, p. 238.

329 CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 299-300. Per questa lettera cfr. la nota 649.

330 CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 300-304. Cfr. anche ARGENZIANO, *L’italiano di Pieter Paul Rubens*, cit., 2016, pp. 12-13 (con anche l’elenco delle lettere stilate dal Rubens); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 35 e pp. 56-58 (con lo stesso elenco).

se non addirittura con la dettatura delle frasi da scrivere³³¹.

Dunque il Rubens è stato l'aiutante linguistico più importante. Tuttavia sappiamo che alcune lettere con la firma di Jan Brueghel sono state stese occasionalmente da qualche altro suo 'segretario', come si evince dalla diversa grafia con cui sono state scritte. Nel caso della lettera del Brueghel datata 3 aprile 1609 è stato possibile ipotizzare che a scrivere direttamente in italiano sia stato proprio Philip Rubens, il fratello maggiore del pittore. Philip, per ragioni contingenti, potrebbe aver sostituito il fratello Pieter Paul, momentaneamente assente, assecondando così un'urgente richiesta da parte di Jan Brueghel³³². Anche Philip conosceva perfettamente l'italiano in quanto, come si è già visto, era stato bibliotecario e segretario personale del cardinale Ascanio Colonna prima di tornare nel proprio paese nel luglio del 1607³³³. Sappiamo che i due fratelli Rubens facevano parte di un circolo neo-stoico che si ispirava a Seneca e che era capeggiato da Justus Lipsius. Questi tre personaggi furono raffigurati, assieme a Jan Woverius, nel celebre quadro con *I quattro filosofi* (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti: olio su tavola, 164 x 139 cm) che lo stesso Rubens dipinse nel 1611, dopo la morte del Lipsius e del fratello Philip (fig. 60)³³⁴. Un altro 'segretario' di Jan Brueghel è stato recentemente identificato con il mercante d'arte Ferdinand van den Eynden (1584-1630) che era il cognato dello stesso Jan (Ferdinand era infatti il marito di Suzanne de Jode, la quale era la sorella di Isabella che era stata la prima moglie del pittore). Inoltre si può anche ragionevolmente supporre che almeno una lettera del Brueghel al Borromeo sia una copia eseguita dallo stesso Bianchi³³⁵.

La prima, in ordine cronologico, delle lettere conservate in Ambrosiana scritte da Jan Brueghel è datata 10 ottobre 1596 ed è indirizzata al cardinale Federico. Poi, dopo un lungo inspiegabile periodo di silenzio di circa nove anni

³³¹ Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 187-188, 308; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 37.

³³² Cfr. ARGENZIANO, "Me perdonne mio mal scritto", cit., 2018, p. 640; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 38-39.

³³³ Cfr. PAOLINI, *L'ultima lettera di Justus Lipsius*, cit., 2018, pp. 59-63; MORSELLI, *Tra Fiandre e Italia*, cit., 2018, pp. 198-200, 225-226. Cfr. la nota 31.

³³⁴ Cfr. KATE BOMFORD, *Peter Paul Rubens and the Value of Friendship*, in *Virtus vistuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500-1700*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 54, 2003, pp. 229-257, dove però il quadro è intitolato "Justus Lipsius and His Pupils"; e PAOLINI, *L'ultima lettera di Justus Lipsius*, cit., 2018, pp. 59-63.

³³⁵ Per tutti questi aspetti rimando ad ARGENZIANO, "Me perdonne mio mal scritto", cit., 2018, pp. 640-641; e ad ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 37-41 e pp. 56-58 (con l'elenco delle 77 lettere dell'Ambrosiana scritte da Jan Brueghel e con le indicazioni dei vari estensori). Sul Van den Eynden si vedano invece MAURICE VAES, *Corneille De Wael (1592-1667)*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", 5, 1925, pp. 184-186; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 22-23; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 48. Cfr. anche le note 776, 810.



Fig. 60. Pieter Paul Rubens, *Autoritratto di Pieter Paul Rubens con il fratello Philipp, Justus Lipsius e Jan Woverius (I quattro filosofi)*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti (© Ministero della Cultura)

(forse motivato solo dalla dispersione di alcune missive), la corrispondenza tra loro riprende con una lettera dell'8 luglio 1605 inviata di nuovo dal pittore fiammingo al Borromeo³³⁶. Sappiamo però che nel frattempo i contatti non si erano chiusi del tutto perché il 16 novembre 1603 il mercante Giovan Pietro Annoni inviò da Anversa una lettera di risposta al cardinale Federico (il quale l'11 novembre, cioè pochi giorni prima, gli aveva scritto una missiva, ora dispersa) in

³³⁶ Cfr., per le due lettere, BAMi, *G 173a inf*, n. 108, f. 106r, Anversa, 10 ottobre 1596, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; e BAMi, *G 194a inf*, f. 60r, Anversa, 8 luglio 1605, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, rispettivamente n. I, pp. 61-63 e p. 304, doc. 1 (con foto della lettera); e n. II, pp. 64-66.



Fig. 61. Anonimo, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo benedicente con in mano una lettera*, Pavia, Almo Collegio Borromeo, Portineria (© Archivio fotografico Almo Collegio Borromeo)

cui si parla proprio di Jan. Infatti, in questa lettera l'Annoni riporta a Federico notizie aggiornate su Jan Brueghel e su un quadro in corso di elaborazione che il pittore avrebbe dovuto inviare proprio al cardinale (fig. 61).

Ma prima di analizzare tale missiva è opportuno sottolineare il ruolo della famiglia Annoni, di cui Giovan Pietro faceva parte, in relazione agli scambi di opere d'arte tra Milano e Anversa³³⁷. Infatti gli Annoni erano negozianti e

³³⁷ Sugli Annoni e in particolare su Giovan Pietro Annoni, cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 106-107; COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 52-53; GIOVANNA TONELLI, "Mercanti che hanno negotio grosso" fra Milano e i Paesi riformati nel primo Seicento, in "Storia economica", 17, 1, 2014, pp. 120-121; SILVIO LEYDI, *Gli Annoni conductores mercantiarum de partibus Flandrie in Italia. Una famiglia milanese tra Cinquecento e Seicento*,

banchieri originali di Annone (in Brianza, vicino a Milano) ed erano considerati i più importanti spedizionieri attivi nel trasporto di merci tra il capoluogo lombardo e le Fiandre. In particolare Giovan Pietro Annoni e Giacomo Antonio Annoni costituirono a Milano nel 1604 una ditta che per cinque anni avrebbe dovuto garantire non solo il trasporto tra il capoluogo lombardo e il Brabante, soprattutto attraverso il Gottardo, di beni comprati e venduti in proprio, ma anche di merci a loro affidate. Questa ditta venne poi rinnovata per quattro volte e fu attiva sino al 1628. Il responsabile della sede di Anversa era proprio Giovan Pietro, il quale si occupava anche dell'invio di quadri che gli venivano affidati da vari artisti fiamminghi con i quali, ovviamente, era in stretto contatto (anche il Rubens si servì degli Annoni per spedire i propri dipinti). Sappiamo inoltre che lo stesso Federico si era rivolto proprio a Giovan Pietro e a Giacomo Antonio Annoni per farsi mandare da Anversa nove casse di libri, a favore dei quali il 2 giugno 1608 fece versare 1.044 lire, 6 soldi e 8 denari: “*Conti al signor giovanni Pietro et Jacopo Antonio Annoni [...] per la condota de balle nove de libri venuti de Anversa*”³³⁸. L'attività degli Annoni era dunque gestita su scala europea e quindi necessitava di notevoli competenze e di ingenti capitali da investire. Era ovviamente un'attività molto redditizia, la quale, però, comportava non solo una complessa coordinazione amministrativa (ingaggio dei carovanieri, contatti con i soci, relazione con i committenti, gestione finanziaria da pianificare ecc.), ma anche non pochi rischi (agguati dei malviventi, possibile rovina delle merci trasportate, richieste di risarcimento)³³⁹. Chiarita dunque l'importanza degli

Milano, 2015, pp. 145-146. Si veda anche la bibliografia segnalata alla nota 339.

338 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 320a, 2 giugno 1608. Le transazioni commerciali e finanziarie verso le Fiandre erano state affidate dai vari mercanti pure a Giuseppe Caravaggio, che era anche uno dei mercanti-banchieri milanesi di fiducia del cardinale Borromeo, un personaggio che nel passato è stato però confuso, a causa del nome, con il pittore Michelangelo Merisi da Caravaggio: per una confutazione di questa tesi, cfr. GIACOMO BERRA, *Il banchiere “Castellari rispondente del Caravaggio”: ma questo “Caravaggio” era davvero il pittore?*, in *L'Archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, a cura di Pietro di Loreto, Roma, 2021, pp. 43-59 (con riferimenti all'attività di Giuseppe Caravaggio nelle Fiandre e con bibliografia precedente). Ritorno appena possibile su questo banchiere al servizio del cardinale Federico con diversi altri documenti inediti che confermano pienamente l'ipotesi fatta in tale mio studio. Qui anticipo solo questo pagamento, relativo all'acquisto di manoscritti a Corfù ordinato dal Borromeo e registrato in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 195a, 1609: “*Reverendo Signor Antonio Salmatia de dare Lire 2835 soldi 12 — in credito al Signor gioseffo Carravaggio sono per altri tanti fatti pagare in Corfu. da simone Castellaro di venezia in tre partite dali 20 dicembre 1608. per tutto genaro 1609 [...]*”. Segnalo inoltre che “*Caravaggi banchieri*” e “*vergani. Bancheri*” sono inseriti, assieme ad altri, in una lista che elenca le spese per la “*libreria*”: BAMi, *S.P.II.262*, n. 14/2, f. 1r, 1607 (cfr. anche la nota 525).

339 Cfr. GIOVANNA TONELLI, *The Annoni and the Carena in Seventeenth-Century Milan*, in DAVID JAFFÉ, *Rubens's Massacre of the Innocents: The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario*, Toronto, 2009, pp. 155-159 e p. 176 (per la genealogia della famiglia Annoni); GIOVANNA TONELLI, *Affari e lussuosa sobrietà. Traffici e stili di vita dei negozianti milanesi nel*

Annoni, possiamo ora leggere la lettera integrale che Giovan Pietro Annoni indirizzò, come si è detto, il 16 novembre 1603 al cardinale Borromeo. In questa missiva l'Annoni riferisce al Borromeo anche i motivi per cui Jan Brueghel aveva avuto difficoltà a scrivere in precedenza al cardinale:

Illustrissimo et Reverendissimo signor

Respondendo ala [lettera] de Vostra Signoria Illustrissima delli 28 passato; dicoli che Giovanni Bruéghel si trova anchora in bona desposicione, gli ho Ieri Parlato, e fatogli vedere la lettera che Vostra Signoria Reverendissima m'ha scritto; egli me; a Pregato voglia daparte sua Ringratiarla della bona affectione che li mostra; non lo fa Lui perche tre settimane sono, à Perso sua moglie di mal contagioso, è come discreto, sino a Tempo oportuno non scriveva a Vostra Signoria; me a detto che havea dato Principio al opera per Vostra Signoria; ma per il caso ochorso, dice si Estendera a primavera avanti tenti de compire, Pregha la voglia haverlo per escusato; che, è quanto in risposta delamorevolissima de Vostra Signoria me ochore; offerendomegli Prontissimo in tutto quello che Per lei in queste Parte possa valere; e Nostro Signore la conservi e Prosperi d anversa li 16 novembre 1603

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima Devotissimo servitore

Gioanpietro Annone³⁴⁰

Dunque l'Annoni in questa missiva riferisce a Federico che “Giovanni Bruéghel si trova anchora in bona desposicione”, ma che lo aveva pregato di scrivere lui stesso al cardinale perché in quel momento era afflitto per la morte della “moglie” avvenuta poche settimane prima “di mal contagioso”, e che quindi, per tale problema, non gli avrebbe scritto “sino a Tempo oportuno”. La “moglie” di cui qui si parla era, ovviamente, Isabella de Jode che Jan, come si è già detto, aveva sposato in prime nozze il 23 gennaio del 1599 (fig. 2)³⁴¹. Nella lettera, inoltre, il mercante Annoni riferisce a Federico che l’“opera” che Jan aveva iniziato per lo stesso cardinale, della quale purtroppo non viene indicato il soggetto, era stata interrotta proprio per la morte di Isabella. Ma aggiunge pure che il pittore

XVII secolo (1600-1659), Milano, 2012, pp. 154-155; GIOVANNA TONELLI, *Investire con profitto e stile. Strategie imprenditoriali e familiari a Milano tra Sei e Settecento*, Milano, 2015, pp. 15 sgg., in particolare pp. 30 sgg. Per il riferimento a Pieter Paul Rubens si veda invece BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 107.

340 BAMi, *G 191 inf*, f. 80r, Anversa, 16 novembre 1603, da Giovan Pietro Annoni a Federico Borromeo; cfr. ANTONIO CERUTI, *Biblioteca Ambrosiana*, in *Gli istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano. Memorie pubblicate per la cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo congresso storico italiano 11 di settembre MDCCCLXXX*, Milano, 1880, p. 195 (con la lettera trascritta quasi integralmente); BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 106 (anche qui trascritta quasi integralmente). Un accenno a questa missiva si trova anche in COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 51-52; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 28; LEYDI, *Gli Annoni*, cit., 2015, p. 146; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 64, nota 1.

341 Cfr. la nota 106. Si veda anche BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 106. Per lo schema genealogico della famiglia Brueghel, rimando ancora alla nota 7.



Fig. 62. Jan Brueghel dei Velluti, *Mercato del pesce in un porto con autoritratto*, particolare, Monaco, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (CC BY-SA 4.0)

gli aveva palesato che aveva intenzione di finirla entro la primavera successiva. Conosciamo genericamente il volto di Isabella perché il pittore si è autoritratto assieme a lei (ponendosi alla sua destra) in una parte di un dipinto datato proprio 1603 e raffigurante un *Mercato del pesce in un porto con autoritratto* ora conservato presso l'Alte Pinakothek di Monaco (fig. 62). In questo quadro il pittore si mostra orgoglioso del proprio successo professionale (e quindi sociale) che stava riscuotendo in quegli anni (come testimonia anche la sua elezione a decano nella Gilda di San Luca di Anversa nel 1601-1602, già sopra ricordata). Davanti a Jan è raffigurato anche il piccolo figlio Jan, detto il Giovane, di due anni (che ritroveremo più avanti come pittore giunto in Italia per aggiornarsi), il quale si attacca alla gonna della mamma, mentre sul lato opposto è rappresentata la più giovane sorellina Paschasia che stringe la mano della madre Isabella³⁴².

Ritorniamo ora alle lettere di Jan conservate in Ambrosiana. L'ultima scritta dal pittore fiammingo è datata 5 luglio 1624 (cioè circa sei mesi prima della sua morte) ed è anche questa destinata al cardinale Federico³⁴³. Tra le diverse missive 'ambrosiane' spedite dal Brueghel una sola, come si è sopra accennato e

³⁴² Cfr. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, pp. 443-445, ill. 533, p. 572, n. 91, e pp. 442-448 (dove sono state proposte altre possibili identificazioni di autoritratti dello stesso Jan, con o senza membri della sua famiglia); ELIZABETH ALICE HONIG, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven-London, 1998, pp. 123-124, tav. 11; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I, pp. 100-102, n. 15; BARTILLA, *Jan Brueghel the Elder's Journey*, cit., 2022, pp. 186-189. Per la sua nomina a decano della Gilda di San Luca, si veda la nota 102.

³⁴³ BAMi, *G 243b inf*, n. 196, f. 283r, Anversa, 5 luglio 1624, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 77, pp. 256-257.



Fig. 63. Antoon van Dyck (bottega), *Ritratto di Jan Brueghel dei Velluti*, Monaco, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (CC BY-SA 4.0)

come vedremo meglio più avanti, è indirizzata al conte Giovanni Borromeo³⁴⁴.

Abbiamo dunque visto che le lettere di Jan Brueghel (**fig. 63**) indirizzate al Borromeo e al Bianchi, che sono tuttora conservate in Ambrosiana, sono in tutto 77. In seguito, però, a partire dall'inizio del Novecento, in alcuni studi sono state rese note altre 6 lettere e 1 allegato: si tratta di documenti (quasi tutti senza indicazioni d'archivio dei quali, quindi, non era possibile controllare il testo originale) che presentano come mittenti e destinatari il cardinale Federico Borromeo, Jan Brueghel dei Velluti e Jan Brueghel il Giovane. Nei prossimi capitoli vedremo meglio tutte queste missive, che ho comunque anche trascritto

³⁴⁴ BAMi, *G 280 inf*, n. 24, f. 36r, Anversa, 25 gennaio 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Giovanni Borromeo (cfr. le note 426, 433); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 35, pp. 163-164. Questa lettera presenta un poscritto, steso con una grafia di mano ignota, che contiene riferimenti alla tecnica utilizzata "Per indorare le Cornici" (come si trova scritto, in sintesi, sul retro del foglio: f. 37v). Si tratta però di un poscritto che è sostanzialmente una copia della parte finale della lettera spedita da Jan Brueghel a Ercole Bianchi del 13 giugno 1608 (cfr. le note 157, 387, 650, 670); cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 200 (che invece riferisce la scrittura del poscritto a Jan Brueghel); ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, pp. 48-49 (che mette a confronto i due testi); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. IX, pp. 86-87. Sull'importanza delle cornici per valorizzare i quadri si veda *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di Daniela Ferrari e Andrea Pinotti, Milano, 2018. Cfr. anche la nota 492.

integralmente nell'*Appendice documentaria* dopo aver ritrovato tutti i documenti originali con le relative segnature³⁴⁵. Nel corso di una recente ricerca ho però avuto modo di rintracciare altre 15 lettere: 1 è stata spedita da Jan Brueghel al conte Giovanni Borromeo, 9 sono state indirizzate dallo stesso Federico a Jan Brueghel dei Velluti (o "*Giovanni Brugora*", come talvolta il cardinale scrive italianizzando il nome dell'artista), mentre le restanti 5 sono state inviate dal Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Anche tutte queste missive sono state integralmente trascritte nell'*Appendice documentaria*. Attraverso queste lettere sarà dunque possibile 'ascoltare' meglio le parole stesse del cardinale non solo in riferimento ad alcuni dei quadri da lui commissionati o a lui proposti, ma anche ad altri aspetti meno artistici, più o meno contingenti, come quelli legati alla famiglia Brueghel e ad alcune istituzioni della stessa Ambrosiana. Esporrò quindi nei prossimi capitoli, in ordine cronologico, tali diverse missive mettendole in relazione con quelle conservate in Ambrosiana, in modo da cogliere maggiormente il dialogo a distanza tra il pittore fiammingo e il suo mecenate cardinale "*principe e mecenate*"³⁴⁶.

345 Cfr. *L'Appendice documentaria*, rispettivamente docc. 23-24, 29, 35, 46-47, 51 (con vari riferimenti bibliografici). In tale *Appendice* non ho però riportato le due lettere indirizzate da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo presenti in Ambrosiana dal momento che esse sono già state trascritte e quindi sono note da tempo: cfr. le note 778, 846. Sull'importanza e sul valore, anche documentario, del genere epistolare per il cardinale Federico Borromeo, si vedano: ROBERTA FERRO, "*Mutua litterarum missione exterorum, eruditorum hominum*". *L'épistolographie dans le projet culturel de Frédéric Borromée*, in *La Lettre au carrefour des genres et des traditions du Moyen Âge au XVII^e siècle*, a cura di Maria Cristina Panzera ed Elvezio Canonica, Paris, 2015, pp. 119-142; ROBERTA FERRO, *Il grande carteggio federiciano. Prospettive di ricerca per il collezionismo artistico e librario (con una nota su Papirio Bartoli e Girolamo Cardano)*, 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. 239-255. Segnalo inoltre anche il recentissimo intervento del 6 novembre 2024 di ROBERTA FERRO, *Il grande epistolario di Federico Borromeo all'Ambrosiana. Teoria e prassi nel pensiero del fondatore*, al convegno *Accademia Ambrosiana Dies Generalis. L'Epistolario di Federico Borromeo: religione, cultura e politica da Milano al Mondo*, convegno, Milano, 6-7 novembre 2024, ora fruibile su www.youtube.com/watch?v=b1C7sTiOTY.

346 Sulla figura del cardinale Federico, colto e mecenate, cfr., ad esempio, GIOVANNI GALBIATI, *Federico Borromeo studioso, umanista e mecenate*, Milano, (1931) 1932; *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzarelli, in "*Studia Borromaica*", 18, 2004; FRANCO BUZZI, *Federico Borromeo uomo di cultura, vescovo e mecenate*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, cat. della mostra (Milano, 2005-2006), a cura di Paolo Biscottini, Milano, 2005, pp. 81-88.

La procedura dei pagamenti tra il cardinale Borromeo e Jan Brueghel

In varie lettere inviate da Jan Brueghel ai propri interlocutori milanesi si parla anche di alcune questioni, più o meno risolte, relative ai pagamenti che il pittore fiammingo aveva richiesto ai propri committenti. Tali missive verranno analizzate nei prossimi capitoli in riferimento ad alcuni specifici quadri dipinti da Jan. Qui, però, è opportuno soffermarsi a chiarire quale fu la procedura dei pagamenti che intercorse in particolare tra il cardinale Borromeo e il pittore fiammingo. Dalle varie lettere rimaste sappiamo che tra loro si instaurò un metodo abbastanza insolito. Infatti il cardinale non si accordava con l'artista per dei pagamenti precisi poiché, una volta ricevuto il dipinto che aveva richiesto o che Jan gli aveva proposto, Federico 'liberamente' e con 'nobile' atteggiamento inviava al pittore fiammingo dei 'donativi' che potevano consistere in denaro o anche in oggetti preziosi³⁴⁷. Ad esempio, lo stesso Brueghel in una lettera al Bianchi del 9 dicembre 1611 così parla dei propri prezzi, facendo però anche riferimento alla "discretcone" con cui il cardinale Federico lo pagava:

*Ma ben potria esser che la diversita del pretzo causasse questa Inappetenzza in lei, et in tal casa devra saper che nel Tempo passato mi contentai di poco premio per altri rispetti, et Percio mi vado scusando con tutti per non disgustarli nel mutar di pretcio. Al Illustrissimo Signor Cardinale me remette sempre nelle cui discretcone per li infinite favori de Sua Signoria Illustrissimo reciute mi remetterà sempre senza replica di sorte alcuna*³⁴⁸.

Il più significativo esempio di tale "discretcone" riguarda il celeberrimo compenso che il cardinale inviò a Jan per remunerare il suo *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie* (olio su rame, 65 x 45 cm) terminato nel 1606 e tuttora conservato nella Pinacoteca Ambrosiana (fig. 33)³⁴⁹. Si tratta di un magnifico

³⁴⁷ Sui pagamenti del cardinale Borromeo a Jan Brueghel, cfr., in particolare, CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 105-106; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 29-30.

³⁴⁸ BAMi, *G 280 inf*, n. 19, f. 29v, Anversa, 9 dicembre 1611, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 28r, è annotata la data della risposta del 4 gennaio 1612); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXX*, p. 152.

³⁴⁹ Su questo dipinto si vedano, tra gli studi più recenti, BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Zeldzame Bloemen*, cit., 1990, pp. 218-248, p. 220, ill. 3; SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Die Geschichte des Stillebens*, München, 1988, tr. it. *La natura morta. Storia forme, significati*, Milano, 1998, pp. 84-86; GUIDO JANSEN - BERT W. MEIJER - PAOLA SQUELLATI BRIZIO, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections, II Lombardy 1 (A-L)*, a cura di Bert W. Meijer, Firenze, 2001, p. 93, n. 85; LUUK PIJL, Scheda n. 195, in *Pinacoteca Ambrosiana. II. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, a cura di Bert W. Meijer, Marco Rossi e

bouquet che costituisce non solo il primo quadro con fiori realizzato dal pittore fiammingo per il cardinale Borromeo, ma anche, se non proprio il primo, uno dei primi dipinti di natura morta con solo fiori realizzati dallo stesso Brueghel³⁵⁰.

Non di rado il pittore fiammingo, proprio per accentuare meglio, in maniera diretta o indiretta, il valore di un quadro da lui inviato, inseriva nelle proprie lettere, anche ovviamente in funzione del prezzo che avrebbe poi richiesto, varie osservazioni relative alle difficoltà incontrate durante la lavorazione dell'opera. Si tratta di considerazioni per noi molto preziose perché riguardano il suo metodo di lavoro e quindi i vari problemi tecnico-artistici che egli aveva affrontato o che avrebbe dovuto fronteggiare per dipingere in maniera accurata alcune parti dei suoi quadri³⁵¹. Jan incluse tali concrete riflessioni anche nelle missive che inviò al Borromeo durante la preparazione del suo *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie*. Infatti il 27 gennaio 1606 il pittore scrisse a Federico dicendo che aveva intenzione di dipingere per lui “*lopera*” con vari fiori, ma che stava tardando a realizzarla proprio perché ancora non erano sbocciati quei “*belli fiori*” (infatti era ancora inverno) che egli avrebbe voluto introdurre nel dipinto: “*fra tanto nascono i belli fiori che serrano in quantita in detto quadro*”³⁵². In una sua successiva lettera al Borromeo datata 14 aprile 1606, veniamo pure a sapere, in particolare, che il quadro con la “*Massa de vario fiori*”, cioè il *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie*, che Jan stava realizzando per destinarla proprio a lui era però “*sensa ordine*”, era cioè un quadro che l'artista stava dipingendo senza, appunto, una specifica commissione ricevuta dallo stesso cardinale:

non de meno. senza ordine ho principiata et destinato a Vostra Signoria Illustrissimo una Massa de vario fiori gli quali reucerani molto. molto bello: tanta per le naturallezza comme

Alessandro Rovetta, Milano, 2006, pp. 87-89; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 909-913, n. 431; FRED G. MEIJER, *Amazement and Admiration. The Perception of Floral Still Lifes in the Long Seventeenth Century*, in *In Full Bloom*, con saggi di Ariane van Suchtelen et al., cat. della mostra (Den Haag, 2022), Zwolle, 2022, pp. 11-12, ill. 1, e pp. 11-27 per un'analisi dei prezzi dei quadri con fiori in ambito fiammingo.

³⁵⁰ Si vedano le note 23-24, 156, 176. Per la struttura dei quadri con *bouquet* in ambito fiammingo si veda EPCO RUNIA, *The Ideal Bouquet. Looking at Seventeenth-Century Flower Still Lifes*, in *In Full Bloom*, con saggi di Ariane van Suchtelen et al., cat. della mostra (Den Haag, 2022), Zwolle, 2022, pp. 87-95, 137.

³⁵¹ Per il metodo di lavoro di Jan Brueghel, si vedano, ad esempio, BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Zeldzame Bloemen*, cit., 1990; GIUSEPPE OLMI, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, 1992, pp. 141-142, 149, 155; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996, la quale sottolinea pure che non sempre Jan dipingeva dal naturale poiché talvolta utilizzava delle immagini, come le stampe, già elaborate da altri, oppure fiori già dipinti da lui stesso in precedenza; VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 70-72; WELZEL, *Wettstreit zwischen Kunst und Natur*, cit., 2002, pp. 325-342. Cfr. anche le note 159, 629.

³⁵² BAMi, *G 195 inf*, f. 2r, Anversa, 27 gennaio 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. III, p. 67.

*ancho delle bellezza et rarità de vario fiori in questa parto alcuni inonita et non peiu visto: per quella io son stata a Brussella per retrare alcuni fiori del natural: che non si trove in Anversa: Vostra Signoria Illustrissimo sarra maruaigliato in detta opera: Si piatce nostro signor io spera aver finito detto quader al primo Giunio et subito mandera gli fiori son grande comme il natural [...]*³⁵³.

In questa lettera il pittore ha espressamente evidenziato che per dipingere alcuni fiori, rari e preziosi, era stato costretto a lasciare Anversa, dove non poteva proprio trovarli, per recarsi invece a Bruxelles. Ovviamente tale informazione serviva a Jan Brueghel anche per sottintendere che egli avrebbe dovuto affrontare pure una spesa per lo spostamento da una città all'altra. Di certo a Bruxelles Jan avrebbe potuto riprodurre i magnifici fiori che si trovavano, come si è già sopra accennato, nei lussureggianti giardini come quelli dell'arciduca Alberto VII e della moglie Isabella. È noto, infatti, come nei Paesi Bassi, sia tra le classi alte che tra quelle medie, si fosse sviluppata una ricerca spasmodica per il possesso di piante e di fiori rari e costosi. Tale mania – in particolare per i tulipani – contribuì alla creazione e alla moltiplicazione di vari giardini molto ricchi e sofisticati, come, appunto, quello degli arciduchi. Possiamo avere un'idea di queste raccolte floreali attraverso diverse illustrazioni a stampa che raffigurano sia quei raffinati giardini sia la bellezza dei singoli preziosi fiori. Queste incisioni erano molto apprezzate ed erano anche oggetto di un vero e proprio collezionismo³⁵⁴. Un esempio significativo di tali stampe si trova nel testo del 1614 di Crispijn van de Passe il Giovane intitolato *Hortus Floridus in quo rariorum & minus vulgarij florum* nel quale compare anche la raffigurazione di un Giardino come 'hortus conclusus' (fig. 64)³⁵⁵.

353 BAMi, G 251a inf, n. 114, f. 228r, Anversa, 14 aprile 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. IV, pp. 69-70. Per i giardini ricchi di fiori pregiati presenti nelle città fiamminghe, cfr. BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Zeldzame Bloemen*, cit., 1990, pp. 218-248; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996; *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, cat. della mostra (Hamm, 2000-2001; Mainz, 2001), a cura di Ursula Härting, München, 2000; VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 70-72.

354 Cfr., ad esempio, MIKE DASH, *Tulipomania: The Story of the World's Most Coveted Flower and the Extraordinary Passions it Aroused*, London, 1999, tr. it. *La febbre dei tulipani. Storia di un fiore e degli uomini a cui fece perdere la ragione*, Milano, 1999; *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, cit., 2000; VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 70-72; ANNE GOLDGAR, *Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*, Chicago-London, 2007. Per gli arciduchi si vedano le note 704, 706.

355 CRISPIJN VAN DE PASSE, *Hortus floridus In quo rariorum & minus vulgarij florum Icones ad vivam veramque formam accuratissime delineatae [...]*, Arnhem, 1614, p. n.n. (nella sezione "AVTVMNUS"). Cfr. MICHAEL ROHDE - URSULA HÄRTING, Scheda n. 12, in *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, cit., 2000, p. 196; NICOLA IODICE, Scheda n. 34, in *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale*, cat. della mostra (Biella, 2004), a cura di Francesco Solinas, Roma, 2004, pp. 120-121, 130-131.



Fig. 64. Giardino come 'hortus conclusus', in CRISPIJN VAN DE PASSE, *Hortus floridus* [...], Arnhem, 1614, p. n.n. (nella sezione "AVTVMNUS")
(Università degli Studi di Padova, Phaidra) (CC BY-NC-SA 4.0)

Il 17 giugno 1606, cioè due mesi dopo la lettera che abbiamo appena visto, Jan scrisse di nuovo al cardinale sottolineando, con un certo orgoglio, di non aver mai fatto “*un quadro simili*” con “*pieu d'centi*” (più di cento) fiori (**fig. 65**):

Jl quader de Vostra Signoria Illustrissimo sta in bona termine. et con gradismo diligenci et gusta mio attendo oigni giorni. Vostra Signoria Illustrissimo credo per certo che io non Habio mai fatto un quadro simili. credo che serrano de fiori fatta. grando comme il natural: in nomre pieu d'centi. il maigior parta tutti raro et belle: fiori communo son lilia. rosa. Garoffi et violi: gli altri son s'tra ordinario alcuni che non son piu vista in questa paiesi si piatco. [N]ostro. signor [se piace a Dio] spera aver finita in un mesa d tempo [...]³⁵⁶.

In quei mesi estivi il pittore riuscì dunque a terminare di dipingere al “*natturel*” e con “*diligensa*” decine e decine di fiori rari e preziosi per il *Vaso di fiori* destinato al cardinale Borromeo. Così il 25 agosto 1606 Jan scrisse allo

³⁵⁶ BAMi, *G 195 inf*, f. 11r, Anversa, 17 giugno 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. V, p. 73.

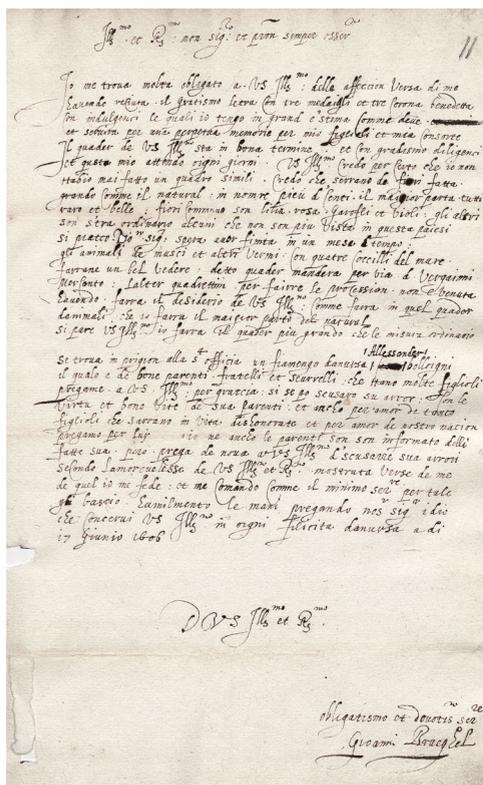


Fig. 65. Lettera di Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo, Anversa, 17 giugno 1606, in BAMi, G 195 inf, f. 11r, Milano, Biblioteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

stesso Federico annunciandogli l'invio di tale quadro tramite il Bianchi:

Con comodita del signor Herculi Bianco. mando a Vostra Signoria Illustrissimo il quadro deli fiori fatta tutti del naturel in detto quadro ho fatto tanto quanto sapio farre. credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori finita con simila diligenza d'inverna farra un bevedere alcuni Colori arriueno appressa poca il natural.

Poi il pittore continuò la lettera con un'importante frase inserita appositamente affinché Federico potesse sottintendere il compenso che egli richiedeva:

sotti i fiori ha fatta una Gioia con manefatura de medaiglie con rarita del maro. metta poi Vostra Signoria Illustrissimo per Judicare. si le fiori non passeno ori et gioii [...]³⁵⁷.

La presenza di tale "Gioia" ('gioiello') verrà poi ricordata anche quando il *Vaso di fiori* verrà citato nel 1607 nel codicillo con il quale Federico donò vari suoi dipinti all'Ambrosiana:

Un quadro in rame del medesimo Brueghuel, lungo da quattro palmi, et largo tre, dove sono dipinti fiori di varie sorti con un gioiello nel fondo, et alcuni conchiglie mariene con cornici dorate³⁵⁸

Dunque Jan Brueghel nella sua lettera ricordò al cardinale che nel dipinto inviatogli, in basso a sinistra, aveva accuratamente raffigurato un prezioso gioiello luccicante tra gli elementi naturali, lasciando appunto al Borromeo giudicare

³⁵⁷ BAMi, G 195 inf, f. 12r, Anversa, 25 agosto 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VI, p. 77. Un lungo commento a questa lettera si trova in CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 77-79. Per la presenza delle conchiglie in questo dipinto rimando alla nota 266.

³⁵⁸ BAMi, S.P.II.262, n. 5/1, f. 6r (codicillo testamentario del 15 settembre 1607); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 336.



Fig. 66. Jan Brueghel dei Velluti, *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie*, particolare della fig. 33, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

il valore e quindi il prezzo dell'intero quadro (fig. 66). Il cardinale apprezzò l'arguzia del pittore e decise di pagargli un importo equivalente al valore di tale "Gioia". È lo stesso Federico a scriverlo nei propri appunti sottolineando indirettamente come avesse ben compreso le richieste del pittore celate nelle parole della sua lettera: "*Ingenium Brughel indicantis ex gemma et adamante precium operis sui neque fefellit eum opinio, nam magno precio emptum.*"³⁵⁹. Ed è sempre lo stesso cardinale che ne parlò, in maniera ancor più esplicita, nel proprio *Musaeum*:

*At florum pugna non minor spectatur, quorum pretium Artifex ipse Bruguelus lepidissimo commento indicavit. Pinxit enim in imo vase adamantem, quo inspecto intelleximus id, quod etiam alioqui statuissemus; gemmarum scilicet aestimationi indicaturum par esse operis huius pretium; quod Artifici est à nobis ita persolutum*³⁶⁰.

Questo aneddoto deve aver molto colpito i contemporanei, sia per la "garbatissima trovata" ("*lepidissimo commento*") escogitata dal pittore, sia per la generosità del cardinale. Proprio per questo lo ritroviamo ripreso successivamente con vivo entusiasmo anche da vari biografi del prelado. Ad esempio, in un testo manoscritto secentesco con appunti stesi dal Rivola riguardanti la vita del Borromeo troviamo scritto:

³⁵⁹ BAMi, *G 310 inf*, n. 40, f. 13v (questa frase, come buona parte delle altre dello stesso foglio, è prevalentemente barrata con delle righe orizzontali non sempre ben marcate); cfr. ROVETTA, *Gli appunti del cardinale*, cit., 2006, pp. 125-126, n. 30.

³⁶⁰ BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 26, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 40 e tr. it. p. 41: "Ma è ben evidente la non meno violenta battaglia dei fiori, il cui pregio fu sottolineato dallo stesso artista, Bruegel, con una garbatissima trovata: dipinse infatti sulla parte inferiore del vaso un diamante; una volta notatolo, abbiamo inteso quanto avremmo comunque riconosciuto: l'autore voleva cioè indicare che il valore della sua opera era pari a quello delle gemme; e questo è il prezzo da noi pagato all'artista.". Federico inoltre precisa di 'anteporre' di molto questi fiori a quelli inseriti nella sua *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* (ora al Louvre) (fig. 115) dello stesso Brueghel (*ivi*, p. 26, ed. latina p. 42 e tr. it. p. 43).

Il Brugara Pittore [Jan Brueghel dei Velluti] eccellentissimo in fiandra fiamengo della cui opera moltissime se ne conservano nella Bibiblioteca Ambrosiana mando un quadro nel quale vi è pinto un vaso de fiori con una gioia al piede e con il mandarlo li serì scrisse a Sua Eminenza che li mandava la gioia aludendo che il quadro era di tal perfezione che non si poteva più. Sua Eminenza speculo il Cardinale con l'animo suo [...] che il pittore volesse dire che il quadro valesse tanto quanto fosse valso quella gioia se fosse sta[ta] reale, essendo che il pittore mai faceva prezzo con Sua Eminenza, così il Signor Cardinale mando per molti gioiellieri a fare stimare quella gioia se fosse stata reale e nova, e il mando il prezzo³⁶¹.

Si tratta di appunti che lo stesso Rivola poi così sviluppò nella sua *Vita di Federico Borromeo* data alle stampe nel 1656:

Ma più d'ogn'altro magnanimo fù l'atto, ch'egli usò col già mentouato Brugala nella compera d'vna delle più pretiose opere, che col pennello egli giammai facesse, e che per miracolo dell'arte hoggidì nell'Ambrosiana Biblioteca studiosamente si conserua. Dipinto hauea questi sopra d'vna tauola vn vaso pieno di gran varietà di fiori con tanta maestria, e con sì viuaci colori, che con la Natura gareggiando l'Arte, ingannar poteuano a prima vista gli occhi de' riguardanti; ed a' piè di esso effigiata da lui venne vna gioia sì ben' al naturale, che per mano di perito artefice pareua quiui a bello studio incastonata. Inuiollo egli al Cardinale dicendo, che gli mandaua la gioia; ed hauendo il generoso Principe appreso che'l pittore, motteggiando del prezzo dell'opera, tanto gli chiedesse, quanto valuta sarebbe quella gioia se stata fosse vera, e reale, fattala per tale da più periti gioiellieri stimare, tanto gli mandò in pa//gamento, quanto venne da loro apprezzata³⁶².

Si noti come il Rivola abbia inserito anche la precisazione che il cardinale, per accertarsi del reale valore del gioiello, lo abbia fatto valutare da “più periti gioiellieri”. Quasi due decenni dopo, nel 1672, anche il Bosca nel suo *De origine, et statu bibliothecae Ambrosianae Hemidecas* così si soffermò su tale vicenda:

Haec Bruguel non imperitus suarum tabularum iudex significauit per literas Borromaeo. Sanè vel fuerit hominis auaritia, vel iudicium, Federicus pretium largè persoluit; nam tantum pecuniae misit Brugueli, quanti aestimauere artifices adamantem cum gemmà, ac multiplex numisma. Ars deinde omnis aut vicit Bruguelem in caeteris tabulis, aut Bruguel artem³⁶³.

Più tardi, verso il 1685-1690, il gallaratese Biagio Guenzati, nella sua *Vita di Federico Borromeo*, sintetizzò tale vicenda con queste parole: “Mosse [Federico] pure con stimoli d'oro il pennello mirabile del Brueguel sino a pagargli le gemme dipinte

³⁶¹ FRANCESCO RIVOLA in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 108v (il testo è barrato con una riga diagonale). Le parole “il Cardinale con l'animo suo [...]” sono collocate in posizione ambigua sopra la riga e sono anche di difficile decifrazione.

³⁶² RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, pp. 713-714.

³⁶³ BOSCA, *De origine*, cit., 1672, p. 121.



Fig. 67. Agostino Santagostino, *Ritratto del Cardinale Federico Borromeo con in mano una lettera*, Pavia, Almo Collegio Borromeo, Salone degli affreschi (© Archivio fotografico Almo Collegio Borromeo)

al prezzo delle vere, onde fe' que' sforzi dell'arte cui ora anche di perfettamente copiare diffidano li pittori." Inoltre più avanti, in tale medesimo testo, nel riprendere l'argomento, così egli si dilungò:

*Sarà poi sempre lodato il tratto generoso con cui fece contrapunto allo scherzo bizzarro del pennello mirabile di Giovanni Bruguel. Avendo questi, con tutte le vivezze de' colori e co' li sforzi dell'arte, pennelleggiato su d'un quadro un vaso di fiori bellissimi per tramandarlo al Cardinale che colla luce dell'oro die' sempre lustro a' suoi colori, gli dipinse a' piedi un gioiello vaghissimo con due medaglie o siano doppie, forse per dovere, colla rimembranza di quel gruppo prezioso di gemme e di quell'oro, la generosità del Cardinale a mostrarsi altrettanto prodigo di vere ricchezze, quanto esso di dipinte*³⁶⁴.

Infine una descrizione dell'intera vicenda venne pubblicata anche da Giuseppe Vagliani nel suo *Il Forte Armato*, un testo dato alle stampe nel 1704 e concepito come un compendio delle virtù del cardinale Borromeo (**fig. 67**). Proprio parlando della generosità di Federico, il Vagliani, riprendendo le fonti precedenti, così scrisse:

Ma piu d'ogn'altra magnanima, e generosa fu l'azione, che fece col mentouato Brugala nella compra d'una delle più preziose opere, che col pennello egli facesse, e come miracolo dell'Arte oggidì si conserua nella detta Libreria Ambrosiana. E [È] questi vn Vaso dipinto sopra una tauola, ripieno di varij fiori, ne' quali l'Arte ingannando l'occhio, mostra d'esser natura; A' piè d'esso stà dipinta vna gioia sì al naturale, che pare nell'oro incastonata da mano di perito Orafo. Questa inuò al Cardinale, dicendo, che gli mandaua la gioia; Ed auendo il generoso Prencipe appreso, che 'l Pittore lo motteggiasse del prezzo dell'opera, e

³⁶⁴ GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, rispettivamente pp. 218 e 454, ma si veda anche p. 575: "Giovanni Bruguel, pittore, suo scherzo quanto ben rimeritato da Federico [...]".

*tanto chiedesse quant'era il valore di quella, se fosse stata vera, e reale; fattala stimare da più periti Gioiellieri, tanto gli mandò in pagamento, quanto fù apprezzata. Da tutto che può ogn'vno comprendere, ch'egli mai ebbe affetto a' denari*³⁶⁵.

Abbiamo visto come tutti i commentatori qui sopra citati (tranne il Guenzati) abbiano insistito sul fatto che il cardinale Federico si era proprio rivolto a vari orefici per avere una stima del gioiello dipinto da Jan Brueghel. Ad esempio, lo si ripete, il Rivola scrisse: *“il Signor Cardinale mando per molti gioiellieri a fare stimare quella gioia se fosse stata reale e nova, e il mando il prezzo.”*³⁶⁶. Sappiamo, in effetti, che Federico aveva avuto parecchi contatti con vari orefici/gioiellieri milanesi i quali erano stati spesso da lui interpellati per l'esecuzione di non pochi lavori di oreficeria che il cardinale aveva richiesto non solo per sé stesso, ma anche per poterne far dono. Tra gli orefici spesso citati nei vari documenti contabili a proposito delle spese autorizzate dal cardinale per tali manufatti troviamo, in particolare, Michele Angelo Spiga e Andrea Spiga (certamente tra loro parenti), il primo pagato, ad esempio, per *“un quarettino. et oro aggiunto”*, il secondo per varie *“medaglie d'argento”*³⁶⁷. Ma nelle stesse carte d'archivio compaiono anche i nomi di vari altri orefici-artigiani. Ne elenco qui una gran parte con anche l'indicazione di alcuni dei loro lavori richiesti e remunerati dal cardinale: Bernardo Castiglione pagato per *“certe armelletti. per quadretti”*³⁶⁸;

³⁶⁵ VAGLIANI, *Il Forte Armato*, cit., 1704, p. 233. Il francese DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie*, cit., (XVIII sec.) ed. 1931, I, Lettera VIII, p. 106, nel visitare l'Ambrosiana nel 1739 così scrisse di tale *Vaso di fiori*: *“Un Pot de fleurs, par le Breughel, admirable et sans prix.”*

³⁶⁶ Cfr. la nota 362.

³⁶⁷ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 507a, 28 maggio 1603: si sborsano 64 lire e 7 denari a *“Michele angelo spigha orefice. per fattura d'un quadrettino. et oro aggiunto”*; XVIII, f. 303b, 26 aprile 1606: 223 lire, 19 soldi e 6 denari *“a messer Andrea spiga per precio de cento Agnus Dei d'Argento”*; XIX, f. 184a, 30 dicembre 1608: 86 lire e 5 soldi a *“Messer Andrea spiga orefice [...] a bonconto delle medaglie d'argento – che va facendo d'ordine del Signor Cardinale”*; XIX, f. 184a, 12 febbraio 1609: 150 lire e 15 soldi allo *“Spiga. in saldo delle medaglie d'Argento”*; XIX, f. 193a, 15 settembre 1609: 57 lire e 10 soldi a *“Domino Michele Angelo Spiga. Argentiero [...] d'ordine del signor Cardinale in ducatonì dieci. à bonconto de medalie d'argento numero cento”*; XIX, f. 357a, 13 gennaio 1614: 199 lire e 19 denari a *“Michele Angelo spiga. per Medalie d'Argento”*; XX, f. 336b, 26 marzo 1621: 393 lire e 10 soldi *“al signor Michele Angelo spiga orefice abuon conto del prezzo d'alcuni diaspri, et altre pietre di Alemagna stabiliti in ducatonì 80, consignate per lavorarle conforme l'ordine di Sua Signoria Illustrissima”*; XX, f. 336b, 15 dicembre 1621: 66 lire e 10 soldi *“al Signor Michel'Angelo spiga orefice per saldo delle pietre da lui datte, et consignate alli fiorentini secondo l'ordine di Sua Signoria Illustrissima”*. Su Andrea Spiga si veda anche LARA MARIA ROSA BARBIERI, *A proposito delle medaglie “d'ordine del Signor Cardinale”*. Federico Borromeo committente per san Carlo, in *“Rassegna di Studi e di Notizie”*, 39, 2017, p. 251.

³⁶⁸ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 507a, 2 giugno 1603: 5 lire e 14 soldi a *“Bernardo Castiglione orefice per certe armelletti. per quadretti. del signor Cardinale”*; XVIII, f. 291a, 28 maggio 1607: 60 lire *“per saldo d'una lista de chiavette d'oro et altre cose d'argento fatte per Sua Signoria Illustrissima”*.

Pietro Francesco Como retribuito per “*dui Candelieri d'argento*”³⁶⁹; Giovan Battista Alberti per “*una sottocopa d'argento*”³⁷⁰; Bartolomeo Floreno per un “*Calamaro d'argento*”³⁷¹; Silvio Antonio Fagnano per “*medaglie d'argento*”³⁷²; Giovan Battista Perego per “*una medagliea d'oro*” da inviare a Jan Brueghel³⁷³; Ottavio Cunnio per “*tante medaglie d'argento*”³⁷⁴; Melchiorre Prata per “*una Cadena d'oro*”³⁷⁵; Baldassarre Cantoni (con il fratello) per “*tante corone. e. Medaglie*”³⁷⁶; Giovan Battista Turati per “*uno reliquiario [d'argento] o sia quadro d'Agua benedetta*”³⁷⁷; Stefano Longo “*per pagare le medaglie d'argento donate alli giovani della Dotrina christiana*”³⁷⁸; Gaspare Mola per “*cento Medaglie*”³⁷⁹;

369 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 139a, 21 febbraio 1604: 397 lire “*a Pietro Francesco Como orefice. per prezzo de dui Candelieri d'argento per la capelletta del Beato Carlo*”.

370 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 195a, 14 dicembre 1609: 109 lire e 5 soldi a “*Domino giovanni Battista Alberti. orefice [...] sono per tanti conti per il precio d'una sottocopa d'argento donata al signor Ricardo Malombra. d'ordine del signor Cardinale*”.

371 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 201b, 9 maggio 1606: 70 lire e 16 soldi “*per prezzo d'uno Calamaro d'argento per il signor Cardinale*”.

372 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 237a, 13 gennaio 1610: 120 lire a “*Domino Silvio antonio fagnano per tante medaglie d'argento per donare a quelli della Dotrina christiana*”.

373 Cfr. la nota 637. Si veda anche ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 325a, 20 luglio 1612: 1.100 lire a “*domino Giovanni Battista Perego. orefice*” per un lavoro non precisato.

374 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 349a, 25 marzo 1608: 36 lire “*Domino ottavio Cunnio per tante medaglie d'argento per il signor Cardinale*”.

375 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 349a, 9 maggio 1608: 1.312 lire e 12 soldi “*a messer Melchiorre Prata orefice. per precio d'una Cadena d'oro donata a messer Pietro martire libraro. Agnus. Dei d'Argento et molte altre cose per donativi. come per lista. et mandato*”.

376 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 349a, 13 maggio 1608: 130 lire “*a Baldassar' et fratello Cantoni. per tante corone. e. Medaglie*”.

377 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 291a, 13 febbraio 1607: 121 lire e 14 soldi; XVIII, f. 303b, 1607: 79 lire e 14 soldi per “*uno Reliquiario d'argento pagato a messer Battista Turato*”; XVIII, f. 291a, 13 febbraio 1607: 177 lire e 19 soldi “*per due tazze d'argento per il signor Cardinale*”. Per tale “*Reliquiario*” (cioè per l'*Acquasantiara con sei miniature su avorio* dell'Ambrosiana, che presenta quattro miniature di Jan Brueghel), cfr. SQUZZATO, *Dai codicilli testamentari*, cit., 2019, p. 131 (con anche i documenti); ALESSANDRO MORANDOTTI - CLARA SEGHESSIO, Scheda n. III.5, in *Il genio di Milano. 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. 106-107, 125-126.

378 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 198b, 24 dicembre 1609: pagate 58 lire e 7 soldi.

379 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 349a, 19 novembre 1607: 20 lire e 14 soldi “*a Domino gaspar' Mola per cento Medaglie. fatte. d'ordane del signor Cardinale*”. Del Mola ci è rimasta anche una lunga lettera indirizzata al cardinale Borromeo nella quale l'orefice parla del ritardo nell'esecuzione di alcune medaglie che lo stesso prelado gli aveva in precedenza richiesto: BAMi, G 202a inf, n. 99, f. 98r, Firenze, 29 settembre 1609, da Gaspare Mola a Federico Borromeo. In essa, ad esempio, si legge: “*È vero che più volte il Signor Aliprandi me à scritto et à sollicitato le stampe della medaglie che Vostra Signoria Illustrissima mi comando avanti la mia partenza [da Milano], et io promissi mandarli di qua [Firenze] le medalie coniate, quali sin hora non ho potuto darli fine per le molte occupationi, datomi da questo Serenissimo Gran Duca [Cosimo II de' Medici] che in questo Principio del suo Ducato à hauto di bisogno di far rinovare tutte le sue impronte delle monete [...] Intendendomi mandarle solamente le dette Medaglie cossi coniate ma non fornite con quel lauro attorno che Vostra Signoria Illustrissima mi aceno volere, che detto lauro si potrà far fare costi di riporto da un qualche orefice. Vostra Signoria*”.



Fig. 68. Firma di Jan Brueghel dei Velluti su una lettera, Anversa, 17 giugno 1606, in BAMi, G 195 inf, f. 11r, particolare della fig. 65, Milano, Biblioteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

Giovan Battista Battalea “per dui colan d’oro”³⁸⁰.

In una lettera del 3 aprile 1609 Jan Brueghel ringraziò il cardinale Borromeo per avergli inviato “*premi et presenti mandatimi, quali attribuisco non già alli meriti miei, mà alla liberalità et al heroico animo di Vostra Signoria Illustrissima*”³⁸¹. Non sappiamo, in questo caso, di quali doni si trattasse, ma è ben documentato che spesso il cardinale oltre al denaro donava, come vedremo meglio più avanti, anche delle medaglie e corone benedette con valore di indulgenza. Ad esempio in una lettera del 17 giugno 1606 Jan scrisse al Borromeo proprio per ringraziarlo di avergli inviato per sé, per la (seconda) moglie (Catharina) e per il figlio (Jan) tre medaglie e tre corone benedette “*Con indulgenci*” (fig. 68):

*Io me trova molta obligato a Vostra Signoria Illustrissimo: della affetcion Versa di me havendo reciuta. il gratissimo letra Con tre medaigli et tre Corona benedetta Con indulgenci le quali io tengo in grand e’stima Comme deve et serira et servira per una perpetua memorie per mio figlioli et mia Consorte [...]*³⁸².

Illustrissima mi schusi et mi perdona se ho troppo tardato che son degno di compassione non havendo io mai un’hora di riposo, e Dio sa se io ho sempre hauta a core et con quanta Divotione dessidero servire Vostra Signoria Illustrissima faro dunque ogni sforzo accio che quella resti servita al tempo Soddetto [...]. Un breve accenno a questa lettera si trova in SUSANNA ZANUSO, *Marco Antonio Prestinari scultore di Federico Borromeo*, in “Nuovi Studi”, 5, 1998, pp. 55-109, p. 105, nota 49. Quasi tutti gli orefici citati in questa e nelle note precedenti sono elencati, alcuni anche con la loro insegna, in DANIELA ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della Scuola di S. Egidio dal 1311 al 1773*, Milano, 1977, ad indicem: ad esempio (p. 187) il Mola aveva come insegna il beato Carlo: “*Adì 3 otobre 1605. Il segnio del beatto Carlo sarà tenuto fora da Gaspe Mola*”; mentre (p. 187, 4 ottobre 1605) Michele Angelo Spiga esponeva un’insegna con un “*alifante*” (elefante). Sulla lunga tradizione dei gioiellieri milanesi si veda in particolare PAOLA VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo, 1996, e, per il Mola, pp. 25, 30-32, 38.

380 ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 169b, 27 ottobre 1615: lire 597 “*per dui colan d’oro donate alle dui donzelle della Contessa giovanna [Cesi] moglie dil signor Conte giulio cesare Borromeo*”.

381 BAMi, G 202a inf, n. 92, f. 91r, Anversa, 3 aprile 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 18, pp. 117-118 e p. 305, doc. 2 (per la foto della lettera). Cfr. anche la nota 167.

382 BAMi, G 195 inf, f. 11r, Anversa, 17 giugno 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. V, pp. 72-73. Per le medaglie d’oro inviate dal Borromeo a Jan Brueghel dopo aver ricevuto da quest’ultimo la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* (ora all’Ambrosiana), si vedano, ad esempio, le note 385, 632, 646, 648, 652-653, 661, 674-675. Per la seconda moglie Catharina cfr. invece la nota 752.

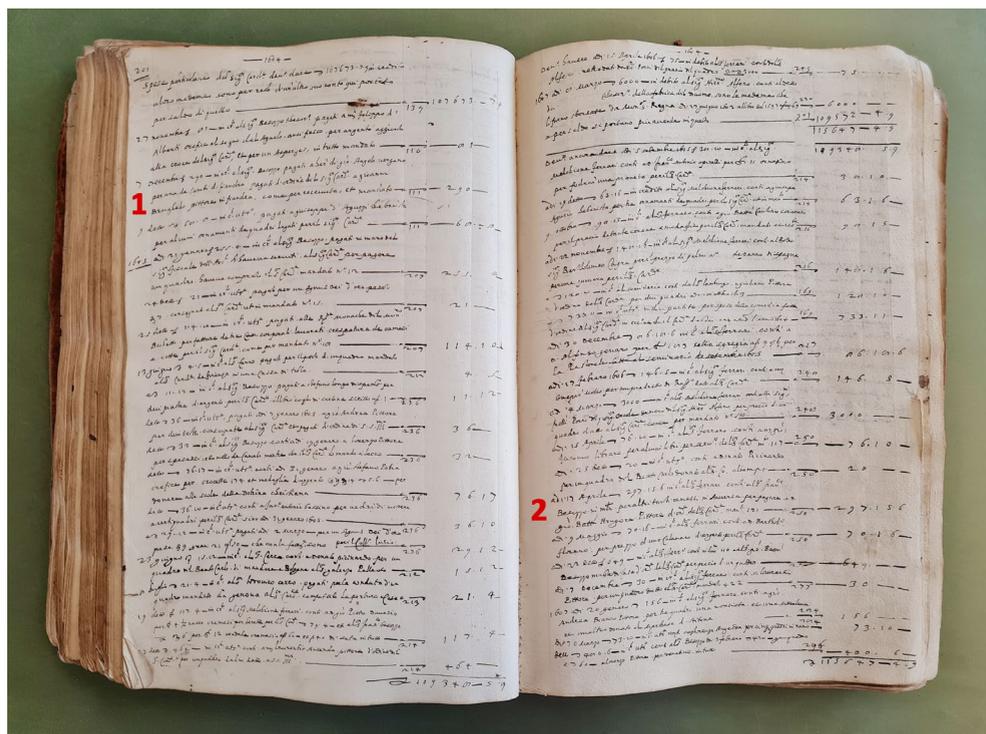


Fig. 69. Pagamenti a Jan Brueghel dei Velluti, in ASDMi, Mensa arcivescovile, Libri Mastri, XVIII: 1) f. 201a, 7 dicembre 1604 (cfr. il doc. 7); 2) f. 201b, 17 aprile 1606 (cfr. il doc. 8) (© Archivio Storico Diocesano di Milano) (foto: Autore)

Anche in questo caso, però, non ci è noto con sicurezza il motivo per cui il cardinale Federico avesse inoltrato al pittore fiammingo tali oggetti dal valore economico-religioso. Si può tuttavia ipotizzare in maniera problematica che pure l'invio di medaglie e corone possa essere stato associato, come ulteriore ringraziamento, a una precisa retribuzione destinata a Jan Brueghel per qualche suo dipinto. Infatti in data 17 aprile 1606, quindi esattamente due mesi prima che Jan inviasse la sua missiva, è registrato un importo a favore del pittore di 297 lire, 15 soldi e 6 denari (cioè circa 60 scudi) (fig. 69):

adi 17 Aprile [1606] Lire 297.15.6 in credito al Signor Ferrari. conti al signor francesco Besozzo. in milano per altri tanti remessi in Anversa. per pagare. a Domino giovanni Battista Brugora. Pittore di credito del Signor Cardinale mandato 121 — a 250 Lire — 297.15.6 — 383

383 ASDMi, Mensa arcivescovile, Libri Mastri, XVIII, f. 201b, 17 aprile 1606. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 8 (si veda anche il doc. 9).

In altri casi è invece certo che l'invio di medaglie con indulgenza era strettamente legato al ricevimento da parte di Federico di qualche dipinto dell'artista fiammingo. Ad esempio, il cardinale donò a Jan Brueghel delle “*medaigli d'ore*” dopo aver ricevuto nei primi mesi del 1608 la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori*, ora all'Ambrosiana³⁸⁴. Il 4 dicembre 1621, invece, Federico, dopo che i quadri dell'*Aria*, ora al Louvre, e della *Madonna della ghirlanda*, probabilmente ora conservata al Prado, giunsero a Milano (e anche di questi si parlerà ampiamente più avanti), inviò a Jan non solo del denaro, ma anche una medaglia d'oro per lui e una per il Rubens, il quale era intervenuto a dipingere le figure inserite nella ghirlanda eseguita invece dall'amico collega³⁸⁵.

Non risulta, dunque, che i pagamenti predisposti dal Borromeo per compensare i lavori eseguiti da Jan Brueghel fossero stati imposti dal pittore o concordati in precedenza. Come si è visto sopra, il Rivola, nel suo testo manoscritto dedicato alla vita di Federico, aveva proprio specificato “*che il pittore mai faceva prezzo con Sua Eminenza*”. È assai significativa in tal senso una lettera del 15 aprile 1620 che il cardinale inviò al pittore (sulla quale ritorneremo meglio più avanti). In questa missiva, infatti, il Borromeo, nel richiedere a Jan il quadro dell'*Aria*, che ancora gli mancava per avere la serie completa dei *Quattro elementi*, un gruppo composto da quadri già a lui commissionati negli anni precedenti, così gli scrisse: “*Si contenti però farmelo della qualità, e della grandezza conforme à gl'altri. chio la ricompenserò come conviene*” (fig. 70)³⁸⁶. Si noti, dunque, che anche qui il cardinale non si impegnò a pagare una precisa cifra richiesta dal pittore, ma, scrivendo espressamente “*come conviene*”, presuppose che la ricompensa sarebbe stata anche legata al suo giudizio di valore relativo alla bellezza e alla meticolosità del dipinto ricevuto. Sappiamo che a Jan Brueghel il sistema di remunerazione messo in pratica dal Borromeo in genere andava abbastanza bene proprio perché spesso il cardinale sapeva dimostrare, come abbiamo visto, grande generosità. Ma anche perché tale artista accettava di buon grado, come è emerso dalla lettera sopra citata del 9 dicembre 1611, la “*discretcone*” del cardinale proprio “*per li infinite favori de Sua Signoria Illustrissimo reciute*”. Tuttavia, talvolta, il pittore fiammingo, scrivendo al Bianchi, lasciava pure trapelare una

³⁸⁴ 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. Cfr. la nota 382 (con anche altri riferimenti).

³⁸⁵ 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. Cfr. la nota 382 (con anche altri riferimenti).

³⁸⁶ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 22*, f. 17r, s.l. (Milano?), 15 aprile 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 28.

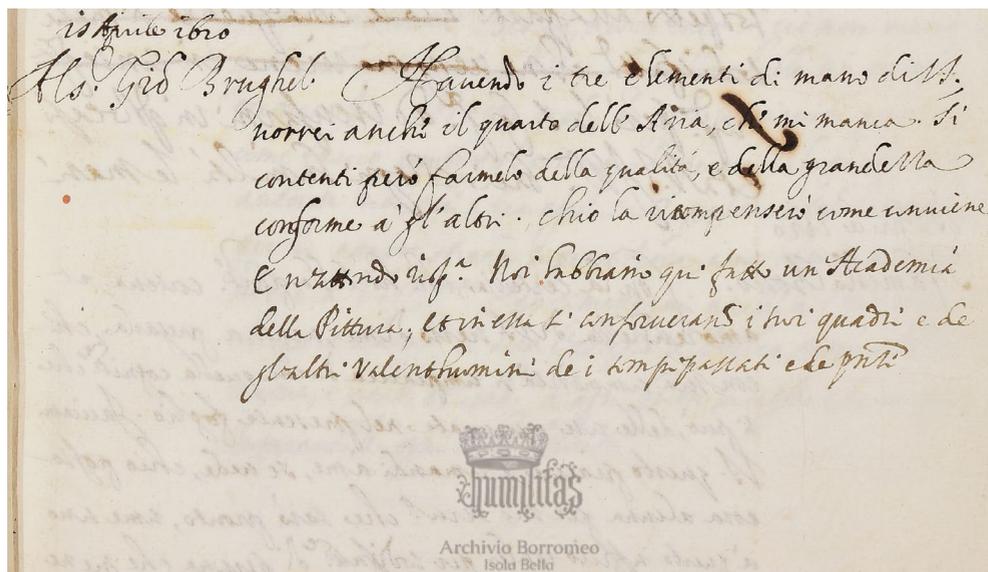


Fig. 70. Lettera (minuta) di Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti, s.l. (Milano?), 15 aprile 1620, in ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 17r (cfr. il doc. 28)
(© 2024 Archivio Borromeo all'Isola Bella)

certa insoddisfazione per il compenso ricevuto dallo stesso Federico. Ad esempio il 13 giugno 1608 Jan scrisse a Ercole lamentandosi, seppur pacatamente, per la ricompensa non adeguata che il cardinale gli aveva inviato per la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* ora all'Ambrosiana (su questo pagamento ritornerò ampiamente più avanti):

*io ha spesa alle Cornici orefci et ale. pittura delle madona. alcuni scudi: Così 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*³⁸⁷.

L'artista qui commentò proprio che i 300 filippi previsti per il quadro non li considerava un compenso effettivo, ma solo “*une gentilezza et amorevolessa del signor Cardinale*”. Lo stesso concetto della “*gentilezza ma non per pagamento*” Jan lo ribadì in un'altra lettera del 1° agosto 1608, anche questa, ovviamente, indirizzata solo al Bianchi, nella quale evidenziò anche quali fossero stati i costi sostenuti per i materiali usati:

³⁸⁷ BAMi, *G 280 inf*, n. 2, f. 7r, 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.

*Ho ancho reciuto filipo 300 quale io tengo per una gentilezza ma non per pagamento. le Cornici me Costai 4 filipi et le madone in mezo dun ramo d'argento 12 filipi io spera che il signor Cardinal in altre saria più splendido*³⁸⁸.

Il pittore, dunque, qui ribadì che solo per il supporto metallico e per la cornice aveva speso in tutto 16 filippi (cioè più o meno 16 scudi³⁸⁹). Quindi, di fatto, Jan non manifestò mai direttamente al cardinale l'insoddisfazione per certi pagamenti. Lo fece solo rivolgendosi al Bianchi con cui, come è ovvio, era più in confidenza. Tuttavia, il pittore fiammingo – come scrisse nella lettera qui sopra citata al Bianchi – di certo espresse la speranza che in futuro Federico potesse dimostrarsi più generoso (“*saria più splendido*”). Comunque sappiamo che, almeno in linea teorica, il cardinale criticava quei principi che pagavano poco poiché ne *Il Libro intitolato la grazia de' Principi* così scrisse esplicitamente:

*Ma non è per questo d'approuarsi la bassezza dell'animo d'alcuni Principi, i quali donano poco, e molto a minuto, non già perché riguardino alla conditione naturale di chi riceue il dono, ma sì perché vogliono, che il soggetto dependa sempre da loro, e stia sospeso con l'animo, e come appeso in aria*³⁹⁰.

³⁸⁸ 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 (si vedano, in particolare, anche le pp. 29-30 e le lettere IX, XIII, XIX).

³⁸⁹ Per il rapporto tra tali monete, cfr. ANGELO MARTINI, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, 1883, pp. 360-361, il quale ha così scritto (p. 361): “*Filippo o Scudo d'argento di Filippo II (1588), 5^{3/10} Lire imperiali o 7^{1/2} Lire correnti*” e anche “*Filippo di Filippo III (1608), 7^{1/2} Lire correnti*”. Da un pagamento del 16 maggio 1612 risulta anche una precisa equivalenza tra il filippo e la lira: “*Lire 287.10 — in debito à spese del signor Cardinale Illustrissimo per felippi 50 — fatti pagare in Anversa . à Baldassarre e giovan Moretto pittori*” (ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 339b, 16 maggio 1612): quindi qui 1 filippo viene considerato del valore di circa 5-6 lire. Si veda anche GIOVANNI MULAZZANI, *Studi economici sulle monete di Milano. Dizionario delle monete milanesi*, in “*Rivista italiana di numismatica*”, 1, 3, 1888, p. 309: “*FILIPPO — Altra moneta majuscola spagnuola [...] il prezzo originario L. 5*”. Tuttavia l'ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 89, nota 12, ha affermato che il filippo aveva un “*valore superiore allo scudo*” basandosi sul seguente testo di NICOLÒ TOMMASEO - BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino-Napoli, 1869, II/1, p. 797, 2: “*Filippo [...] Moneta milan. d'argento, di più che uno scudo.*”. Sul rapporto tra le diverse monete si veda anche la nota 452.

³⁹⁰ FEDERICO BORROMEI, *Il libro intitolato la gratia de' Principi*, Milano, 1632, p. 153.

Il conte Giovanni Borromeo, nipote del cardinale Federico

Tra le lettere scritte da Jan Brueghel due sono indirizzate al conte Giovanni Francesco VI Borromeo (1584-1613), uno dei nipoti del cardinale Federico³⁹¹. Di queste due missive (una delle quali, come si è già accennato, è inedita) si parlerà ampiamente nel prossimo capitolo. È invece qui opportuno soffermarsi ad analizzare le poche notizie documentarie rimaste sul conte Giovanni in modo da poter chiarire meglio la sua figura al fine di comprendere a fondo quali furono i suoi rapporti con il cardinale Federico. In questo modo potremo poi esaminare con più precisione le due lettere inviate da Jan Brueghel al conte (assieme ad altre scambiate con il Borromeo e il Bianchi) nelle quali si parla di un quadro raffigurante il *Paradiso* che il conte Giovanni aveva commissionato a tale pittore fiammingo.

L'anno di nascita del conte Giovanni Borromeo è certificato da un atto di battesimo della parrocchia milanese di Santa Maria Podone (o Pedone) nel quale troviamo scritto (fig. 71):

Luglio 1584 adi 17

*Fu battezzatò nella chiesa mia intitolata Santa Maria Pedone il figliolo dello molto Illustre Signor Conte Renato Borromeo et della molto Illustre Signora Contessa Arcsilia [Ersilia] sua legitima consorte[.] allo Illustre gli fu inposto nome Gioanni Francesco et fu batezzato dall'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinale borromeo [Carlo Borromeo] Il Compare fu il molto Illustre Signor Conte Giovanni battista borromeo et vi erano presenti gli infrascritti Reverendissimi Signori
Il Reverendissimo Monsignor Vescovo di Palacentia
Il Reverendissimo Monsignor Vescovo di Novara
Il Reverendissimo Monsignor Vescovo di Alesandria³⁹²*

Giovanni (Francesco) Borromeo era 'conte' in quanto i Borromeo, già feudatari anche di buona parte della sponda occidentale del Lago Maggiore, nel 1439 ottennero il feudo di Arona (dove, nel 1538, nacque san Carlo Borromeo) e nel 1445 il relativo titolo nobiliare di 'conti' (il primo conte fu,

³⁹¹ Per l'anno di nascita e di morte del conte Giovanni VI, da non confondere con il conte Giovanni VII (1616-1660), figlio di Giulio Cesare III Borromeo (1593-1638) (fig. 72), si vedano, rispettivamente, le note 392, 411.

³⁹² APSAMi, *Parrocchia di Santa Maria Podone, Battesimi, morti, matrimoni e cresime dal 1565 al 1628*, A2, f. n.n. (sul lato di sinistra compare, scritto con altra mano, il nome "Borromeo"). Ovviamente il giorno della nascita del conte Giovanni non può essere dedotto automaticamente dal giorno del suo battesimo. I documenti della soppressa parrocchia di Santa Maria Podone si trovano nell'Archivio dell'attuale parrocchia di Sant'Alessandro di Milano.

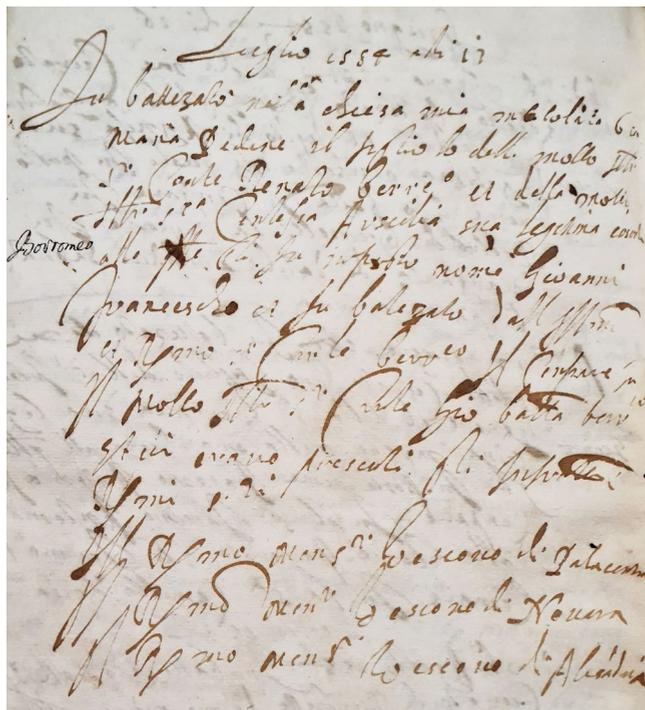


Fig. 71. Atto di battesimo del conte Giovanni Borromeo del 17 luglio 1584, in PSAMi, Parrocchia di Santa Maria Podone, Battesimi, morti, matrimoni e cresime dal 1565 al 1628, A 2, f. n.n.
(© Parrocchia di Sant’Alessandro di Milano) (foto: Autore)

dunque, Vitaliano I Borromeo). Arona era un’importante località, posta appunto sulla sponda occidentale del Lago Maggiore, provvista di un’imponente rocca di difesa strategica (di cui, purtroppo, oggi rimangono solo pochi resti dopo la distruzione napoleonica). Da questa rocca e da quella di Angera (acquistata nel 1449), posta invece sul lato opposto del lago, tuttora esistente e di grande fascino, i Borromeo poterono ‘gestire’ dal punto di vista militare ed economico quel che è stato considerato dagli studiosi un vero e proprio “*Stato Borromeo*”, cioè un vasto territorio che la famiglia Borromeo aspirava segretamente, ma senza successo, a trasformare in un’entità politica sganciata dal Ducato di Milano³⁹³.

393 Cfr. LEONIDA BESOZZI, *Le rocche d’Angera e d’Arona negli anni di Carlo Borromeo*, in “*Verbanus*”, 11, 1990, pp. 195-234; ANTONIO RIMOLDI, *Letà dei Borromeo (1560-1631)*, in *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Milano (2ª parte)*, Brescia, 1990, pp. 392-395; ADA ANNONI, *La città di Angera, feudo dei Borromeo*, in *La Città di Angera feudo dei Borromeo sec. XV-XVIII*, atti del convegno (Angera, 1992), Gavirate, 1995, pp. 15-18; CINZIA CREMONINI, *Ritratto politico cerimoniale con figure. Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore e gentiluomo con il testo inedito di Giovanni Tapia*, Roma, (2004) 2008, pp. 18, 20, 22.

Giovanni era il nipote di Federico in quanto, come si è visto dall'atto di battesimo, era il figlio primogenito di Renato I Borromeo (il fratello del cardinale) e della consorte Ersilia Farnese, i quali, oltre a Giovanni, avevano avuto altri figli (in tutto nove tra maschi e femmine), in particolare Carlo III e Giulio Cesare III (fig. 72)³⁹⁴. Sappiamo che Giovanni abitò anche a Milano nel palazzo quattrocentesco dei Borromeo che tuttora si affaccia sulla piazza di Santa Maria Podone in porta Vercellina (non lontano dalla Biblioteca Ambrosiana) (figg. 73, 17)³⁹⁵. Quando il 19 agosto 1608 morì Renato Borromeo, il figlio conte Giovanni si doveva trovare a Milano³⁹⁶. Nei mesi precedenti

394 Per le notizie sul conte Giovanni e la sua famiglia si vedano: PULLÉ, *Storia e genealogia*, cit., 1881, tav. IX (con albero genealogico); GIOVANNI GALBIATI, *Albero genealogico della famiglia principesca Borromeo di Milano in cinque tavole*, Milano, 1935, tavv. III-IV; CINZIA CREMONINI, *Storia di un'eclissi apparente: la famiglia Borromeo tra dissidi interni e ostracismo spagnolo (1600-1652)*, in *Lombardia borromaica Lombardia spagnola. 1554-1659*, atti del convegno (Pavia, 1991), a cura di Paolo Pissavino e Gianvittorio Signorotto, Roma, 1995, pp. 477-513, e, in particolare, per il conte Giovanni Borromeo, pp. 481, 484 e nota 16, e pp. 496, 510; JULIA ZUNCKEL, *Handlungsspielräume eines Mailänder Erzbischofs. Federico Borromeo und Rom*, in *Römische Mikropolitik unter Papst Paul V. Borghese (1605-1621) zwischen Spanien, Neapel, Mailand und Genua*, a cura di Wolfgang Reinhard, Tübingen, 2004, pp. 708-709 (con albero genealogico); CINZIA CREMONINI, *La famiglia Borromeo nella prima metà del XVII secolo tra strategie locali e relazioni internazionali*, in *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzarelli, in "Studia Borromaica", 18, 2004, pp. 41-42 e pp. 60-61 (con albero genealogico: "La famiglia Borromeo"); CREMONINI, *Ritratto politico*, cit., (2004) 2008, pp. 30, 32, 36 e p. 355 (con albero genealogico); PAGLIUGH, *Il cardinal Federico*, cit., 2010, p. 8 (con albero genealogico) e pp. 58-60; SERGIO MONFERRINI in ANNA ELENA GALLI - SERGIO MONFERRINI, *I Borromeo d'Angera. Collezionisti e mecenate nella Milano del Seicento*, Milano, 2012, p. 19 e pp. 62-63 (con albero genealogico).

395 Sul palazzo Borromeo a Milano si veda STEFANIA BUGANZA, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano, 2008. Invece, per una delle varie notizie relative alla residenza di Giovanni Borromeo in tale palazzo milanese, cfr. ASMi, *Notarile*, Ferrando Dossena, 22048, 8 ottobre 1611, con l'allegato n. 22: nell'"Inventario" del 25 febbraio 1609 (ma proseguito sino al 24 marzo 1609), il quale presenta un elenco (con diversi quadri) dei beni di Renato Borromeo fatto fare nel palazzo Borromeo dal figlio Giovanni VI in data 12 marzo 1609 (f. n.n.), troviamo scritto: "Nell'altra camera a paro, dove dorme il Signor Conte Giovanni"; cfr. LEONIDA BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo nei quadri dei Marchesi di Angera (sec. XVII)*, in "Libri & documenti", 3, 1992, pp. 40, 46-48 (p. 48 per la citazione), Appendice 1, documento dell'8 ottobre 1611 nel quale è inserito l'allegato n. 22 del 25 febbraio 1609. In un successivo inventario del 21 luglio 1633 relativo ai beni del conte Giulio Cesare Borromeo, che si trovavano nel palazzo della contrada milanese di via Rugabella (nella parrocchia di Sant'Eufemia presso Porta Romana), viene citato anche un ritratto del conte Giovanni (VI) (meno probabilmente da identificare con un ritratto del successivo conte Giovanni VII: cfr. le note 391, 405): "Un altro [quadro] con sopra l'effigie del Signor Conte Giovanni": ASMi, *Feudi Camerali*, p. a., 677, 21 luglio 1633, Inventario A, f. n.n.; cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, p. 43, e Appendice n. 2, 21 luglio 1633, p. 50.

396 Renato Borromeo morì ad Arona il 19 agosto 1608. Si veda, in particolare, l'atto parrocchiale di morte: APSAMi, *Parrocchia di Santa Maria Podone, Battesimi, morti, matrimoni e cresime dal 1565 al 1628, A 11*, f. n.n.: "Adi 19 Agosto morse in Arona l'Illustrissimo Signor Conte renato Borromeo del Consiglio secreto capitano di Gente d'armi et cavagliero Primo della città d'eta d'anni 52 [...]". Cfr. anche PULLÉ, *Storia e genealogia*, cit., 1881, tav. IX.

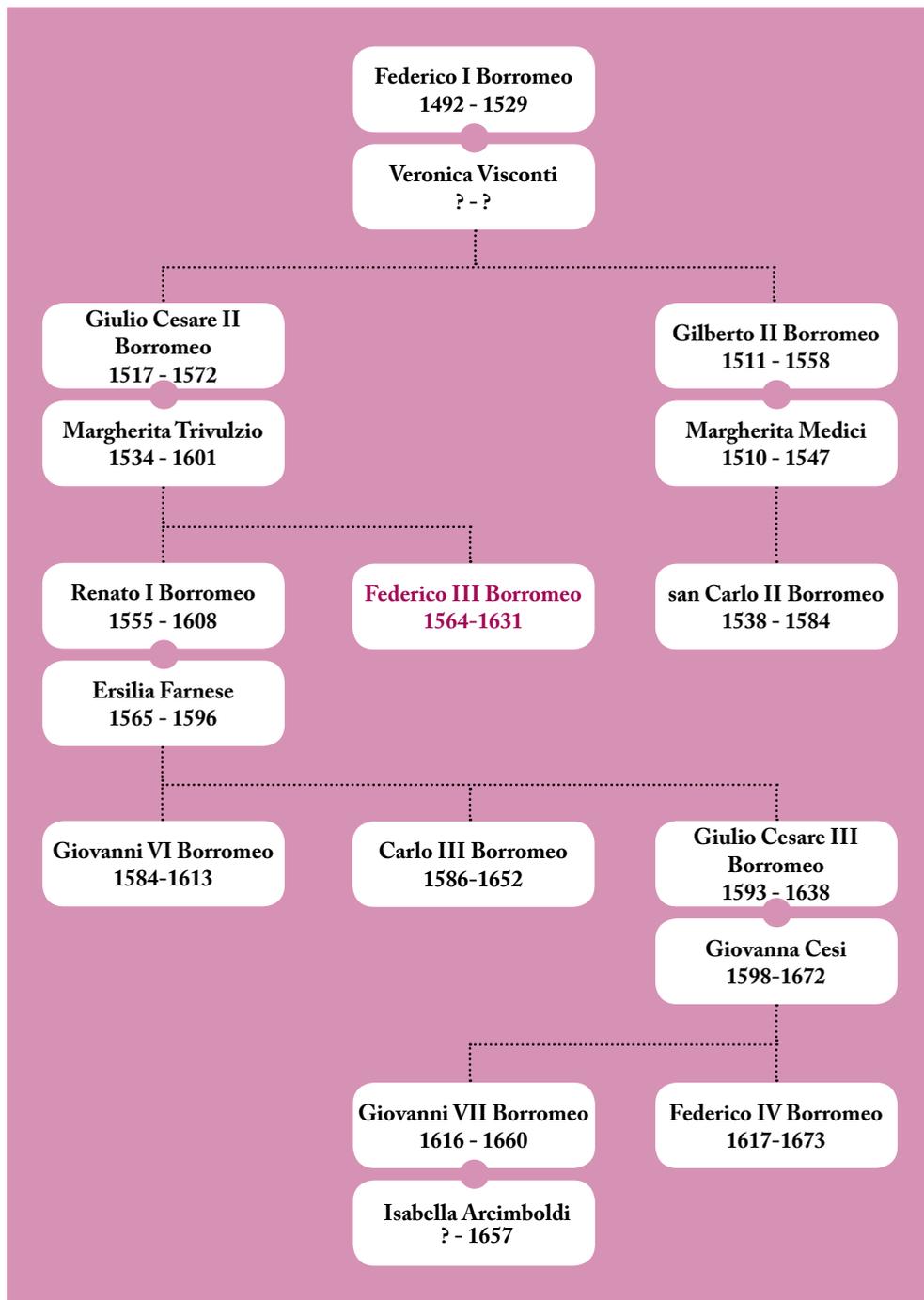


Fig. 72. Albero genealogico (semplificato) della famiglia del cardinale Federico III Borromeo (grafico: Autore)



Fig. 73. Palazzo Borromeo (con la corte d'onore), Milano (cfr. la fig. 17)
(restaurato, in tempi diversi, dopo i bombardamenti dell'agosto del 1943) (foto: Autore)

egli era stato invece ospitato a Parma presso la corte del cugino (in quanto nipote della madre) Ranuccio Farnese, il duca di Parma e Piacenza, anche se è documentato che il giovane conte era tornato a Milano verso giugno o gli inizi di luglio del 1608 (e forse era andato di nuovo a Parma nei mesi seguenti)³⁹⁷. Proprio in quegli anni si stava discutendo anche del possibile matrimonio tra lo stesso

397 Cfr. ZUNCKEL, *Handlungsspielräume eines Mailänder Erzbischofs*, cit., 2004, pp. 443-444. In una lettera del 14 gennaio 1607 spedita da Ranuccio Farnese a Federico si parla di alcune questioni relative al "Conte Giovanni": BAMi, G 252 inf, n. 2, f. 2r, Parma, 14 gennaio 1607, da Ranuccio Farnese a Federico Borromeo; mentre in una lettera successiva scritta dallo stesso Farnese, datata 4 luglio 1608, risulta che il conte Giovanni, da Parma, era tornato a Milano "per starsene poi à casa sua": BAMi, G 252 inf, n. 59, f. 113r, Parma, 4 luglio 1608, da Ranuccio Farnese a Federico Borromeo. Un riferimento alla città di Parma si trova anche in un documento contabile (non del tutto chiaro) del 31 dicembre 1608: "in credito al signor [Giovan Antonio] Perego. conti cioè Lire 435 — al signor Conte giovanni Borromeo Lire 23 — per un mezzo mandato a Parma [...]": ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 115b, 31 dicembre 1608. In Ambrosiana si conservano inoltre anche varie lettere indirizzate dal conte Giovanni Borromeo allo zio Federico. Esse riguardano però i più comuni temi affrontati nelle missive del tempo, cioè raccomandazioni, aiuti ecc. Ad esempio, in una lettera di Giovanni a Federico del 3 novembre 1610, troviamo scritto: "vengo à significarle il contento infinito che sento della buona nuova havuta del bon stato di sanità in ch'ella si trova, nel qual piacerà à Dio di conservarla longamente [...]": BAMi, G 205 inf, n. 271, f. 513r, Milano, 3 novembre 1610, da Giovanni Borromeo a Federico Borromeo.

Giovanni Borromeo e una figlia del duca di Ceri Andrea Cesi (quest'ultimo era il marito di Cornelia Orsini, duchessa di Ceri). In una lettera del 24 novembre 1609 Antonio Seneca, il vescovo di Anagni, così scrisse al cardinale Federico:

*Un Cardinale [Mariano Pierbenedetti], che spesso tratta con la Signora Duchessa Ceri [Cornelia Orsini], hiersera che lo visitai, me disse s'il parentado andarà avanti tra il Signor Conte Giovanni, et la figliola di detta Signora Duchessa, et ciò lo diceva perche la Duchessa teneva di sì, et che nella venuta à Roma del Seneca si sarebbe trattato*³⁹⁸.

Sappiamo, tra l'altro, che il 17 novembre 1610 anche il conte Giovanni indirizzò allo zio cardinale una lettera con vari riferimenti a possibili trattative per il proprio matrimonio:

*Doi giorni fà Don Carlo Bosso mi diede la lettera di Vostra Signoria Illustrissima delli 3 del passato, et insieme mi diede parte della risposta del Signor Duca di Parma [Ranuccio Farnese], et della bonissima volontà, et promessa di Sua Altezza nel particolare dell'accasamento mio; Ma perche à me pare che il negotiato di essa Altezza possa portare qualche longhezza come cosa che non dipende in tutto da lei, perciò non lascierò di recordare a Vostra Signoria Illustrissima che mentre si ferma costà io havrei per molto bene che non solo ella scoprisse paese, ma anco procurasse di fare negoziare qualche bon partito, conoscendo Vostra Signoria Illustrissima con la molta prudenza sua il servitio mio piu di me stesso. Supplico Vostra Signoria Illustrissima à perdonarmi del travaglio che le dò qual viene cagionato dalla molta confidenza che tengo nella benignità di Vostra Signoria Illustrissima alla quale bascio humilmente le mani [...]*³⁹⁹.

Ma le negoziazioni non andarono per il verso giusto e solo due anni dopo, l'11 luglio 1612, in una lettera 'segreta' spedita da Federico alla visionaria domenicana Caterina Paluzzi da Morlupo (vicino a Roma), così il cardinale si lamentò del nipote Giovanni confidandosi con lei su tale questione:

*Ho da conferirvi un mio negotio segreto: et resti con voi. Ho un nipote che è il maggiore di età degl'altri, et il capo. Vorrei che pigliasse moglie, perché non sta bene così; non è possibile che si voglia risolvere. Pregate Dio che lo faccia, per quiete mia et della casa. A Dio, a Dio [...]*⁴⁰⁰.

³⁹⁸ BAMi, G 200b inf, n. 191, Roma, 24 novembre 1609, da Antonio, vescovo di Anagni (Antonio Seneca), a Federico Borromeo. Per le complicate (e non sempre chiare) trattative relative al matrimonio del conte Giovanni, cfr. ZUNCKEL, *Handlungsspielräume eines Mailänder Erzbischofs*, cit., 2004, pp. 443-445, con il riferimento anche ad altre lettere presenti in Ambrosiana.

³⁹⁹ BAMi, G 204 inf, n. 161, Milano, 17 novembre 1610, da Giovanni Borromeo a Federico Borromeo. Qualche mese prima, Ottavio Farnese aveva scritto al cardinale Federico parlando "della venuta del Signor Conte Giovanni suo Nipote": BAMi, G 205 inf, n. 34, f. 61r, Parma, 28 agosto 1610, da Ottavio Farnese a Federico Borromeo.

⁴⁰⁰ Cfr. GIUSEPPE GABRIELI, *Lettere di Federico Borromeo alla domenicana suor Caterina Paluzzi pubblicate da G. Gabrieli con un cenno introduttivo sul misticismo cattolico del Seicento*, in

Nei mesi seguenti le trattative con il Cesi proseguirono attraverso vari altri intermediari, come si legge in una lunga lettera del 24 novembre 1612 indirizzata dal vescovo Seneca al Borromeo. Da questa missiva risulta che Andrea Cesi avrebbe potuto concedere in matrimonio al conte Giovanni Borromeo (che non sembra fosse del tutto a conoscenza delle diverse complesse trattative) solo la terzogenita Giovanna, visto che le sue prime due figlie, Anna Maria e Porzia, erano già state ‘impegnate’ in altri matrimoni, la prima con Michele Damasceni Peretti e la seconda con Giordano Cesi:

Del negotio del Signore Conte Giovanni; hò scritto più volte à lui et ricevute le risposte, il Signor Cardinale di Cosenza [Giovanni Evangelista Pallotta] amico di Vostra Signoria Illustrissima et intrinseco del Signor Cardinale Motalto [Alessandro Peretti Damasceni] ñ trattò come negotio non dependente da lei, con detto Signor Cardinale Motalto, il quale mostrò piacerli molto, et per l'assenza del Duca di Ceri, ch'è stato fori in villa tutta questa estate sino à tutto ottobre non hà potuto trattar seco, et da pochi giorni in qua si hà trattato, che lunedì solamente me disse haver fatto l'offitio, et hà recavato da lui una bonissima volunta, et di più che questo negotio fù mosso dal Signor Cardinale Camerino [Mariano Pierbenedetti] et sua[?], et non sa la causa et forse per la morte sua [del cardinale di Camerino], et che un pezzo fà havendo [Andrea Cesi, duca di Ceri] maritata la primogenita [Anna Maria] nel figliolo [Michele Damasceni Peretti] del Principe Peretto [Fabio Damasceni] con ducento milla scudi, tratto di dare la secondagenita [Porzia] ad un suo parente [Giordano Cesi] figliolo del Signor federico Cesi, come hà fatto con dote di trentamilla scudi, et che questi Signori Borromei meritano assai più et non mancano partiti, non si contarebbero d'una dote così tenue, onde il signor Cardinale [di Cosenza] hà recavato dal Signor duca che non si sente di dare maggior dote di ñ Trenta milla scudi, et che perciò il duca istesso hà detto non è cosa di tentarlo, perche detti Signori meritano molto più, Io hò detto al Signor Cardinale di Cosenza che questo negotio come mosso da me, et non di ordine di Milano, non me residuo di darne parte, non parendomi partito di tentarlo, et che ci haveria pensare a scriverne, o non, Sin qui s'è passato, ne do conto a Vostra Signoria Illustrissima et mi farà favore, se le parera bene di fare sapere tutto questo al Signor Conte Giovanni et per aviso Il duca ha la terzogenita maritabile [Giovanna] [...]⁴⁰¹.

“Memorie Domenicane”, 52, 1, 1935, p. 28, n. 9: VIII, Milano, 11 luglio 1612, lettera di anonimo (Federico Borromeo) ad anonimo (Caterina Paluzzi); GIOVANNI ANTONAZZI, *Caterina Paluzzi e la sua autobiografia (1573-1645). Una mistica popolana tra San Filippo Neri e Federico Borromeo*, in “Archivio Italiano per la Storia della Pietà”, 8, 1980, p. 283, n. XII (da cui trascrivo). Sul pensiero del cardinale sul misticismo delle donne, si veda FEDERICO BORROMEO, *De ecstaticis molieribus, et ill'v'is Libri Quatuor*, Milano, 1616 (in BAMI, *Borromeo 38*, con correzioni autografe manoscritte); trascrizione e tr. it. in FRANCESCO DI CIACCIA, *Da Dio a Satana. L'opera di Federico Borromeo sul “Misticismo vero e falso delle donne”*, Milano, 1988, con note e un ampio commento.

⁴⁰¹ BAMI, *G 211a inf*, n. 114, f. 189r, Roma, 24 novembre 1612, da Antonio, vescovo di Anagni (Antonio Seneca) a Federico Borromeo. Per la genealogia degli Orsini-Cesi-Peretti si veda ZUNCKEL, *Handlungsspielräume eines Mailänder Erzbischofs*, cit., 2004, pp. 443 sgg. e pp. 714-715 (con albero genealogico).

Ovviamente la morte del conte Giovanni, della quale si parlerà tra poco, bloccò comunque ogni trattativa. Ma la terzogenita Giovanna Cesi fu subito 'dirottata' verso un altro matrimonio e si sposò con il fratello minore di Giovanni, cioè con Giulio Cesare III Borromeo (fig. 72). Fu lo stesso Andrea Cesi a comunicare al cardinale Borromeo con lettera del 17 dicembre 1614 la conclusione degli accordi per il matrimonio della figlia con tale nipote del cardinale: "Questa sera con l'aiuto del Signor Iddio si è stabilito il matrimonio tra il Signor Conte Giulio Cesare nipote di Vostra Signoria Illustrissima e Donna Giovanna mia figlia, con tanta mia alegrezza [...]"⁴⁰². In una lettera del 19 dicembre 1614 del cardinale Paolo Emilio Sfondrati a Federico si parla anche della celebrazione degli sponsali e si dice pure che "la sposa riuscì compitissima" e "s'è appuntato lo sponsalizio per il giorno doppo l'Epifania [del 1615], giachè il Signor Conte mi dimostrava desiderio s'abbreviasse il tempo di detta attione"⁴⁰³. Di questo matrimonio si diede anche notizia in uno degli *Avvisi* di Roma del 1615: "Il Conte Giulio Cesare Borromeo sposò Giovedì in Casa la terzagenita del Duca di Ceri et condurrà la sposa à Milano à farvi le Nozze."⁴⁰⁴. Secondo il Crivelli il conte Giovanni VI Borromeo "Era maritato ad una Balbiano Arcimboldi, ma non lasciò figli.": ma questa notizia è del tutto infondata perché non è supportata da alcun documento. Essa è infatti solo il frutto di un equivoco perché certamente lo studioso si confuse con Isabella Arcimboldi andata invece in sposa a Giovanni VII Borromeo, il figlio di Giulio Cesare Borromeo e di Giovanna Cesi (fig. 72)⁴⁰⁵.

Sappiamo inoltre che il cardinale Federico, prima della morte del nipote Giovanni, aveva richiesto al re spagnolo Filippo III, per il buon nome della famiglia, di affidare un importante incarico militare a tale suo familiare, come risulta dalla seguente lettera del 6 dicembre 1611:

⁴⁰² BAMi, *G 218 inf*, n. 34, f. 64r, Roma, 17 dicembre 1614, da Andrea Cesi a Federico Borromeo.

⁴⁰³ BAMi, *G 218 inf*, n. 38, ff. 68r-69v (f. 68r per citazione) Roma, 19 dicembre 1614, dal cardinale di Santa Cecilia (Paolo Emilio Sfondrati) a Federico Borromeo.

⁴⁰⁴ BAV, *Urb. Lat. 1088*, f. 17v (inserito dopo la data del 13 gennaio 1615). Su questo matrimonio, cfr. anche ZUNCKEL, *Handlungsspielräume eines Mailänder Erzbischofs*, cit., 2004, pp. 448-449; MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, 2007, pp. 18-20; SERGIO MONFERRINI, *I duchi di Ceri: dai Cesi ai Borromeo*, in *I Cesi di Acquasparta, la Dimora di Federico il Linceo e le Accademie in Umbria nell'età moderna*, atti degli incontri di studio (Acquasparta, 2015), a cura di Giorgio de Petra e Paolo Monacchia, Perugia, 2017, pp. 315-317; SAMUEL WEBER, *Una mater litigans nella Roma chigiana: Giovanna Cesi in Borromeo (1598-1672) e il "misconoscimento" del potere femminile nella corte pontificia di metà Seicento*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", 2, 2021, pp. 217-250, in particolare pp. 225-229.

⁴⁰⁵ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 207. Per il matrimonio tra Isabella e Giovanni VII, cfr., ad esempio, PULLÉ, *Storia e genealogia*, cit., 1881, tav. XI; GALLI-MONFERRINI, *I Borromeo d'Angera*, cit., 2012, p. 62.

*Per il desiderio ch'io tengo, chel Conte Giovanni mio nipote imitando i suoi Maggiori, habbia ogni di maggior occasione si servire à Vostra Maestà la supplico si degni farle gratia ~~a lui anche~~ del carico della Compagnia de gente d'armi che di presente vaca in questo stato, sicura di honorare in cio un servo suo e questa Casa divotissima di Vostra Maestà e di farne a me particolarmente ~~che~~ molta gratia [...]*⁴⁰⁶.

Con ogni probabilità, lo stesso giorno, il Borromeo, per far sì che la propria richiesta a favore del nipote venisse appoggiata, si rivolse così a Don Juan de Idiáquez y Olazabal, segretario e consigliere del re: “*io confido che non solo approvarà, ma promoverà anche volentieri l'istanza che di presente faccio a Sua Maestà della Compagnia de Gente d'arme hora vacante in questo Stato per il medesimo Conte Giovanni.*”⁴⁰⁷. E ancora, nel medesimo 6 dicembre 1611, Federico, a tal fine, scrisse una lettera anche al duca di Lerma Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, un uomo di fiducia del sovrano:

*Parendomi che il conte Giovanni mio Nipote sia obligato d'andarsi avanzando nel servitio di Sua Maestà, per mostrarsi vero successore del padre e de suoi maggiori, e per rendersi maggiormente grato de gl'honori chessi riceverono da cotesta S Corona, hò preso animo di supplicare Sua Maestà che resti servita d'impiegarlo nel carico di questa Compagnia de Gente d'armi hora vacante confidando che col ~~l'aver~~ nuovo grado debba egli meglio habilitare e la Casa divotissima di Sua Maestà à continuare l'antichissima servitù, come io grandemente desidero*⁴⁰⁸.

La richiesta del cardinale Borromeo dovette però andare a vuoto, almeno provvisoriamente. In una lettera indirizzata (forse da Giacomo Pertusio) a Federico e scritta di sicuro nelle settimane successive (ma non datata) veniamo a sapere che emersero comunque alcuni ostacoli alla nomina del conte Giovanni a comandante di una “Compagnia”:

Dalle ultime lettere di Vostra Signoria io veggio cio che mi scrive intorno alla Compagnia per la quale il Conte Giovanni vorrebbe chio facessi officio con Sua Maestà e col Signor

⁴⁰⁶ BAMi, *G 230 inf*, n. 665, f. 196r, minuta, s.l. (Milano?), 6 dicembre 1611, da Federico Borromeo a Sua Maestà (Filippo III). Con ogni probabilità si riferisce a tale (o a simile) incarico la seguente lettera, di qualche anno prima, scritta a Madrid da Gerolamo Caimo e inviata a Federico: “*però qua aggiuttero con ogni mie forze la pretentione del Signor Conte Giovani per la compangia, che per il Consiglio secreto è difficile [...]*”: BAMi, *G 199 inf*, n. 5, f. 9r, Madrid, 27 settembre 1608, da Gerolamo Caimo a Federico Borromeo.

⁴⁰⁷ BAMi, *G 230 inf*, n. 667, f. 196v, minuta, s.l. (Milano?), s.d. (molto probabilmente 6 dicembre 1611), da Federico Borromeo a Don Juan de Idiáquez y Olazabal. Si veda anche, per un'altra raccomandazione, la seguente lettera spedita da Federico a monsignor Giacomo Pertusio (o Pertugio) che si trovava a Madrid: BAMi, *G 230 inf*, n. 670, f. 199r, minuta (poco leggibile), s.l. (Milano?), s.d., da Federico Borromeo a Giacomo Pertusio (o Pertugio).

⁴⁰⁸ BAMi, *G 230 inf*, n. 666, f. 196r, minuta, s.l. (Milano), 6 dicembre 1611, da Federico Borromeo al duca di Lerma (Francisco Gómez de Sandoval y Rojas). Cfr. CREMONINI, *La famiglia Borromeo*, cit., 2004, pp. 41-42; CREMONINI, *Ritratto politico*, cit., (2004) 2008, p. 36.

*Duca di Lerma. ma non sapendo, se il negotio sia riuscibile, vorrei haverne primo qualche probabilità, per non haver la seconda esclusione; perche dimandai quella del Conte Renato, e non l'hebbi. però desidero, che Vostra Signoria mi dica liberamente ciò, che le pare, si possi sperare; et all' hora mi risolverò di quello haverò à fare*⁴⁰⁹.

Non sappiamo esattamente come sia andata poi a finire la vicenda, ma è molto probabile che il conte Giovanni Borromeo non sia riuscito a ottenere tale incarico nonostante gli sforzi diplomatici dello zio cardinale. Comunque, ironia della sorte, il conte Giovanni Borromeo morì a Milano circa un anno e mezzo dopo, il 18 agosto 1613, all'età di soli 29 anni, dopo aver steso un testamento e due codicilli il 16 agosto e anche un altro codicillo il 17 agosto 1613⁴¹⁰. La sua morte venne così registrata in data “*MDCXij. Decimo octavo Augusti*” nel *Liber defunctorum*:

*Portae Vercellinae Parochiae Sanctae Marie pedomis Illustrissimus Comes Joannes Borromeus anni 29. ex diuturna ventriculi imbecillitate ac tandem ex catharro ad pulmonem simul cum febre oppressus obiit sine pestis suspitione iudicio Aloysij marliani physici collegiati*⁴¹¹.

Il giovane conte venne sepolto quello stesso giorno, il 18 agosto 1613, come risulta da un ‘libro dei morti’ della parrocchia di Santa Maria Podone. Si tratta di un documento che ci dà anche un’idea del solenne funerale predisposto per il giovane Borromeo, compresa una piccola polemica del curato della parrocchia (che ovviamente è l’estensore del documento), il quale scrive di sé che “*non fū trattato convenientemente*”:

⁴⁰⁹ BAMi, *G 230 inf*, n. 671, f. 200r, minuta, s.l., s.d. (ma molto probabilmente tra il 1611 e il 1612), da mittente non leggibile a causa di una lacerazione del foglio (forse era monsignor Giacomo Pertusio che si trovava a Madrid, già citato alla nota 407) a Federico Borromeo.

⁴¹⁰ Per il testamento e i codicilli fatti fare dal conte Giovanni (andati persi e documentabili solo dalla rubrica del notaio), si veda: ASMi, *Rubriche notarili*, Ferrando Dossena, 2018, 16 agosto 1613, ff. n.n.: “*Testamentus Illustrissimi Domini Comitis Joannis Borromaei*”, con anche altri due documenti e due “*Codicilli*”; 17 agosto 1613, ff. n.n.: con un altro codicillo. Cfr. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, p. 12 (senza trascrizione), anche per alcune vicende testamentarie che coinvolsero pure il conte Giovanni e che sono documentate soprattutto in ASMi, *Notarile*, Daniele del Frate, 17532, con atti variamente datati.

⁴¹¹ ASMi, *Popolazione*, p. a., *Liber defunctorum*, 110, 18 agosto 1613, f. n.n.; cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, pp. 40, 54, nota 45 (senza la trascrizione); BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, p. 12 (senza la trascrizione). La data corretta (18 agosto) è citata in PULLÉ, *Storia e genealogia*, cit., 1881, tav. IX, ma, erroneamente, lo ZUNCKEL, *Handlungsspielräume eines Mailänder Erzbischofs*, cit., 2004, p. 445, afferma che Giovanni Borromeo morì nel gennaio del 1613, mentre il PAGLIUGHU, *Il cardinal Federico*, cit., 2010, p. 60, scrive che si spense il 3 agosto 1613. Si noti come in questo atto di morte del 1613 l'età del conte Giovanni (29 anni) sia coerente con la sua data di nascita nel 1584 (cfr. la nota 392): al contrario, in diversi altri certificati di morte le informazioni sono più approssimative.

18 Adi 18 agosto [1613]

Fù solennissimamente portato à sepolire in nostra Chiesa il cadavero dell'Illustrissimo Signor Conte Gioanni Borromeo, il quale morì d'età di 29. anni, doppo havere con buonissimi inditij di pietà cristiana ricevuto tutti li santissimi sacramenti della penitenza da un Padre Basilio di Sant'Antonio dell'Eucaristia et dell'estrema Untione per mano del nostro Illustrissimo Signor Cardinale Federico Borromeo che // con molta charità l'aggiutto continuamente ne gl'ultimi trè giorni di sua vita. Al sudetto Funerale convennero trè Capitoli di questa città, cioè quello delli Signori ordinarij del Domo, quello di Sant'Ambrosio, et quello di San Sepolcro, oltre .24. altri sacerdoti pigli à nome del Curato, il quale in ciò non fù trattato convenientemente, si come fù publico et palese giuditio de molti. Vi convennero in oltre circa .100. Capucini, et .50. Reformati, Vi convenne di più un numero de .100. poverelli tutti vestiti di bruno à spese delli Illustrissimi heredi, con torchie in mano, che à loro rimasero. Doppo il cataletto seguivano da cento servitori con torchie in mano, una nelle mie mani del Curato non arrivanoo se non .50., l'altre furono dissipate⁴¹².

Giovanni doveva essere ammalato da tempo. Infatti, due anni prima aveva così scritto allo zio cardinale parlando dei propri malanni: “vengo con questa à farle riverenza, et à darle raguaglio, come i dolori Dio lodato non mi dano piu travaglio, se bene vado continuando la purga dell'acqua de Bagni per meglio assicurarmi⁴¹³”. In un documento contabile del 2 marzo 1614, successivo alla sua morte, furono registrati anche dei pagamenti per il medico che era arrivato appositamente da Padova: “al Medico fatto venire da Padova spese del viaggio. et ritorno. per il Conte giovani [...] Lire 1901.18⁴¹⁴”. Invece, in particolare nel 1613, cioè nell'anno del decesso del conte, vennero stilati altri documenti relativi alle sue spese e ai suoi debiti. Ad esempio: “signor Pietro Paolo terzago. de dare Lire 2744.11.6 in credito all'Introito del presente libro. sono per danari sborsati. per pagare debiti dell'Illustrissimo Signor Conte giovani Borromeo. et altre spese. come al libro mastro. 1613⁴¹⁵”.

Ovviamente, dopo la prematura morte del giovane nipote, il cardinale Federico si preoccupò di comunicarne la notizia a diverse persone con varie lettere. Ad esempio l'11 settembre 1613 avvisò il granduca di Toscana Cosimo II de' Medici della “morte del Conte Giovanni mio Nipote⁴¹⁶”. Ma tra queste missive se

⁴¹² APSAMi, *Parrocchia di Santa Maria Podone, Battesimi, morti, matrimoni e cresime dal 1565 al 1628, A 11*, ff. n.n. (sul lato sinistro, scritto con mano diversa, compare il nome “Borromeo”).

⁴¹³ BAMi, *G 208a inf*, n. 139, f. 270r, Milano, 20 giugno 1611, da Giovanni Borromeo a Federico Borromeo.

⁴¹⁴ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 377a, 2 marzo 1614.

⁴¹⁵ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 144a (cfr. anche il f. 110b), 1613. Si vedano pure, per fare solo qualche altro esempio documentario riguardante il conte Giovanni, ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, ff. 115a, 230a, 362b, 377b, riferiti ad anni vari.

⁴¹⁶ BAMi, *G 230 inf*, n. 746, f. 237r, minuta, s.l. (Milano?), 11 settembre 1613, da Federico Borromeo al granduca di Toscana (Cosimo II de' Medici). Per le relazioni con Cosimo II si veda ELENA FUMAGALLI, *I Medici e la Milano di Federico Borromeo*, in *La crisi della modernità. Studi in*

ne può citare una molto particolare, datata 13 settembre 1613, indirizzata ‘in segreto’ alla visionaria domenicana Caterina Paluzzi (già sopra citata), nella quale Federico così si soffermò sull’imperscrutabilità della volontà divina:

*N. Signore mi ha visitato con la morte di quel signore mio nipote, primogenito della mia casa, che era giovane da maritarsi hora; et Dio l’ha levato, et di tutto sia ringratiato Sua Divina Maestà. A noi è parsa gran cosa per molte circostantie; et non sappiamo quale sia la volontà divina in questi fatti; perché io vi assicuro, che se io la sapessi, volentieri io la secondarei per ubbidire volentieri. Però datemi qualche consiglio, se sentite niente in questo di particolare; perché io vi dico che non sappiamo che cosa vogliano questi giuditii di Dio, né queste sue dispositioni, le quali secondo l’humano parere, non possono procedere così. Però di tutto sia lodato Iddio; et il tutto resti ancora in voi; perché non sono cose delle quali altri ne sia capace*⁴¹⁷.

Numerosissime furono anche le lettere di condoglianze che il cardinale Borromeo ricevette nelle settimane successive la morte del conte Giovanni. In alcune di queste emergono pure alcuni aspetti vissuti personalmente dal cardinale durante i dolorosi giorni di malattia del giovane nipote. In una missiva del 17 agosto 1613 inviata a Federico, infatti, a conferma di quanto si trova anche scritto nell’atto parrocchiale di morte visto sopra, si legge: “*et già hà ella [Federico] mostrato vivi segni di una gran franchezza d’animo, con haver di propria mano voluto amministrar gl’ultimi sacramenti à quel signore et assistergli personalmente fino all’ultimo suo passaggio.*”⁴¹⁸. Inoltre nella lettera inviata il 20 agosto 1613 dall’agostiniano Paolo Emilio Barbarossa al cardinale troviamo le seguenti osservazioni:

*Vostra Signoria Illustrissima che insin da principio havrà benissimo conosciuto il fine giustissimo di lei, come hà mostrata heroica fortezza d’animo nel tempo d[ella] infermità, della morte, e dei funerali, così religiosissima si sarà scuoperta anchora nel’accomodarsi al Suo volere*⁴¹⁹.

Nella lettera del 27 agosto 1613, indirizzata al cardinale Borromeo dall’arciprete di Arona Giacomo Filippo Solaro, veniamo anche a sapere che ad Arona, appena si era avuto notizia della “*gravata infermità*” del giovane conte

onore di Gianvittorio Signorotto, a cura di Matteo Al Kalak, Lorenzo Ferrari ed Elena Fumagalli, Roma, 2023, pp. 117-128.

⁴¹⁷ Cfr. GABRIELI, *Lettere di Federico Borromeo*, cit., 1935, p. 29, n. 12: V, Milano, 13 settembre 1613, da Federico Borromeo ad anonimo (Caterina Paluzzi); ANTONAZZI, *Caterina Paluzzi*, cit., 1980, p. 284, n. XV (da cui trascrivo).

⁴¹⁸ BAMi, G 214b inf, n. 313, f. 622r, Firenze, 17 agosto 1613, da mittente con nome poco leggibile a Federico Borromeo.

⁴¹⁹ BAMi, G 214b inf, n. 215, f. 424r, Genesio, 20 agosto 1613, da Paolo Emilio Barbarossa a Federico Borromeo.

Giovanni, furono appositamente previste delle “*Orationi*” (preghiere) pubbliche e private “*per ottenerli da Dio la sanità*” e che dopo la sua morte vennero celebrate numerose messe con la recitazione, per alcuni giorni, di varie orazioni funebri:

*impercioche nel primo aviso della di lui gravata infermità, si fecero, è pubblica è privatamente Orationi, per ottenerli da Dio la sanità et inteso il suo passaggio, doppò d'essersi fatto unufficio à nome del Clero, si diede ordine per farne un altro molto ben honorato, et sontuoso à spesa pubblica, il quale con straordinaria solennità fù eseguito hieri con la frequenza di trenta messe, et con un oratione funebre, et in oltre li duoi giorni seguenti se ne faranno duoi à spesa delle due confraternità di Disciplini, ne mancaremo noi sacerdoti raccomandare l'Anima sua nostri Divini sacrifici al Signore Iddio*⁴²⁰.

Tra coloro che formularono al cardinale Federico le condoglianze per la morte di suo nipote troviamo diversi personaggi più o meno importanti. In particolare espresse il proprio cordoglio la famiglia Farnese alla quale, come si è visto, Giovanni Borromeo era legato anche da vincoli di parentela in quanto la madre del giovane conte era Ersilia Farnese. Il 29 agosto 1613, infatti, Ranuccio Farnese (cugino di Giovanni) così scrisse al cardinale:

*Riducendosi Vostra Signoria Illustrissima à memoria, l'isteresse, che questa casa tiene con la sua, et in particolare con le persone delli signori suoi Nepoti, mi persuado, che scorgerà l'interno dispiacere, che m'hà causato la perdita, che lei mi avvisa essersi fatta, del signor Conte Giovanni suo Nepote, che sia in Cielo*⁴²¹.

Qualche giorno dopo, il 31 agosto 1613, anche il cardinale Odoardo Farnese (fratello di Ranuccio) inviò una lettera di condoglianze al Borromeo:

*Io devo assaissimo all'opinione, che Vostra Signoria Illustrissima hà havuta del mio sentimento in questa grave perdita, che dalle case nostre si è fatta con la morte del signor Conte Giovanni, che habbia requie [...] Sò, che a me è mancato un'ammiratissimo[?] parente, et che tanto più devo stimare quelli, che sono restati in cotesta casa; Però assicurisi Vostra Signoria Illustrissima che gli altri signori suoi nipoti non siano per havere chi più di me desideri di servirli, né io sia per usare maggiore studio in cosa alcuna, che in coltivare la gratia di Vostra Signoria Illustrissima [...]*⁴²².

Si fece sentire anche la famiglia Altemps, anch'essa imparentata, come si è già sottolineato, con i Borromeo. Infatti, il 7 settembre 1613 il duca di

⁴²⁰ BAMi, *G 214b inf*, n. 221, f. 437r, Arona, 27 agosto 1613, dall'arciprete di Arona (Giacomo Filippo Solaro) a Federico Borromeo.

⁴²¹ BAMi, *G 214 inf*, n. 229, f. 456r, Parma, 29 agosto 1613, da Ranuccio Farnese a Federico Borromeo.

⁴²² BAMi, *G 214 inf*, n. 204, f. 406r, Caprarola, 31 agosto 1613, da Odoardo Farnese a Federico Borromeo.

Gallese Giovan Angelo Altemps così scrisse a Federico: “*il dolore che io sento per la morte del Signor Conte Giovanni, che sia in gloria*”⁴²³. Invece il 31 ottobre 1613 Marco Sittico Altemps, arcivescovo e principe di Salisburgo (e nonno di Giovan Angelo), si rivolse in questo modo a Federico: “*Intesi con estremo mio cordoglio in Ratisbona per lettere del Signor Conte Carlo Borromeo [fratello di Giovanni] la dogliosa perdita seguita già costì del signor Conte Giovanni suo fratello, che sij in gloria*”⁴²⁴. Tra le lettere di condoglianze si può segnalare anche quella di Girolamo Borsieri, letterato e conoscitore d’arte che ebbe frequenti e dotti contatti con il Borromeo, il quale il 24 agosto 1613 inviò al cardinale queste righe: “*Non ho potuto esser de’ primi a condolermi con Vostra Signoria Illustrissima per la morte del Conte Giovanni suo nipote, perche non sono stato de gli ultimi a sentirne il dolore, mentr’io era tornato costà per la risoluzione di quel contratto.*”⁴²⁵.

⁴²³ BAMi, G 215 inf, n. 196, f. 387r, Roma, 7 settembre 1613, dal conte di Altemps (Giovan Angelo Altemps) a Federico Borromeo; cfr. GIOVANNI GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps al cardinale Federico Borromeo pubblicate sugli originali della Biblioteca Ambrosiana per le nozze Duca Alessandro Altemps - Adele Belloni*, Roma, 1940, p. 101, n. 51. Per la parentela tra le due casate si veda la nota 38.

⁴²⁴ BAMi, G 214b inf, n. 183, f. 361r, Salisburgo, 31 ottobre 1613, dall’arcivescovo e principe di Salisburgo (Marco Sittico Altemps) a Federico Borromeo; cfr. GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps*, cit., 1940, p. 89, n. 34.

⁴²⁵ BAMi, G 214b inf, n. 260, f. 517r, Casnate, 24 agosto 1613, da Girolamo Borsieri a Federico Borromeo; cfr. GIORGIO NICODEMI, *Otto lettere di Girolamo Borsieri al cardinal Federico Borromeo*, in “Aevum”, 15, 4, 1941, p. 476; VANOLI, *Il ‘libro di lettere’*, cit., 2015, p. 138 (commento alla lettera n. 25). Per i rapporti tra il Borsieri e il Borromeo si veda anche PIAZZESI, *Girolamo Borsieri*, cit., 2009, pp. 26-31; PAOLO VANOLI, *Il conoscitore e il cardinale: Girolamo Borsieri e Federico Borromeo (con una nota sui ritratti giovanili)*, 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. 411-419. Diverse altre lettere di condoglianze si trovano, in particolare, in BAMi, G 214b inf e in BAMi, G 215 inf. Ad esempio: BAMi, G 215 inf, n. 42, f. 89r-v, Napoli, 4 settembre 1613, dal patriarca di Antiochia (Tommaso d’Avalos d’Aragona) a Federico Borromeo: “*Mi condoglio con Vostra Signoria Illustrissima per la perdita, che hà fatta del Signor Conte Giovanni suo nipote, la quale tanto maggiormente io hò sentita, quanto che all’età, e rare qualità della persona sua*”.

Il *Paradiso* commissionato dal conte Giovanni Borromeo a Jan Brueghel

Tra le diverse lettere conservate in Ambrosiana, lo si è già accennato, una è stata scritta il 25 gennaio 1613 da Jan Brueghel al conte Giovanni Borromeo. Essa riguarda un dipinto raffigurante il *Paradiso* che il conte aveva commissionato al pittore fiammingo attraverso l'intermediazione del Bianchi⁴²⁶. Ma esiste anche un'altra missiva, inedita, spedita qualche mese prima, il 22 novembre 1612, da Jan allo stesso Giovanni che parla del medesimo quadro⁴²⁷. Per comprendere meglio il contesto della commissione del giovane Borromeo e per cercare pure di individuare l'attuale collocazione del dipinto in questione, tali due lettere verranno analizzate, in questo e nel successivo capitolo, in relazione ad altre conservate in Ambrosiana nelle quali si parla anche della trattativa, diretta o indiretta, relativa al prezzo per l'acquisto del *Paradiso* da parte del conte.

Una prima traccia dell'entrata in scena di Giovanni Borromeo nell'epistolario di Jan Brueghel si trova nella missiva che il 3 febbraio 1612, da Anversa, il pittore fiammingo inviò al Bianchi. In questo scritto Jan ringraziò l'amico milanese per averlo messo in contatto con il giovane conte Borromeo, che allora aveva circa 27 anni:

*Ringratio vostra signoria del buon officio, che mi la fatto col Signor Conte Borromeo, alla cui lettera mando la risposta qui inclusa, dalla quale per esser aperta vostra signoria potrà intendere la mia buona intentione di servir sua signoria Illustrissima [...]*⁴²⁸.

Evidentemente in precedenza Giovanni aveva inviato a Jan Brueghel una lettera (non ritrovata) alla quale il pittore aveva risposto con una missiva in cui

⁴²⁶ BAMi, *G 280 inf*, n. 24, f. 36r, Anversa, 25 gennaio 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Giovanni Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 35, pp. 163-164. Cfr. la nota 344. Si vedano anche CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 188-207; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 129-130; COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 65, 67; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, pp. 111-124; ARGENZIANO, *L'italiano di Pieter Paul Rubens*, cit., 2016, pp. 12, 17, 20; ARGENZIANO, "Me perdonne mio mal schritto", cit., 2018, p. 636, nota 13.

⁴²⁷ ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, ff. n.n., Anversa, 22 novembre 1612, da Jan Brueghel dei Velluti a Giovanni Borromeo. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 17. Si veda anche la nota 430. Si tenga tuttavia presente che, a rigore, questa lettera non è del tutto inedita poiché l'ho già trascritta e discussa in BERRA, *Il "Paradiso"*, cit., 2020, pp. 11-12 (dove però non ho fornito alcuna indicazione archivistica, rimandando invece al presente libro allora già in lavorazione), un articolo che comunque ho riproposto, in questo e nel seguente capitolo, con parecchie modifiche e integrazioni.

⁴²⁸ BAMi, *G 280 inf*, n. 20, f. 30r, Anversa, 3 febbraio 1612, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 30v, è annotata la data della risposta del 28 febbraio 1612); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXXI*, p. 154.

aveva incluso un'altra lettera lasciata aperta (anche questa non rintracciata) che il Bianchi avrebbe dovuto consegnare al conte (pure qui troviamo un unico invio di due missive al fine di risparmiare la tassa postale). Dopo parecchi mesi, il 22 novembre 1612, Jan scrisse di nuovo al Bianchi dicendo di avergli inviato a Milano il dipinto richiesto dal conte Giovanni (si noti come il quadro non sia stato consegnato direttamente al committente):

*Questa serve per aviso, à Vostra Signoria, come io ho già Inviato alla volta di milano Il quadro per il Signor Conte giovanni Borromeo, Il quale Spero che sua Signoria Illustrissima i Vostra Signoria vedranno con qualche Sodisfazione havendo fatto ciò cho potuto con tutte le forze del Ingenio mio [...]*⁴²⁹.

Come era spesso solito fare, lo si è detto sopra, il Brueghel inviò quello stesso giorno una seconda lettera a un diverso interlocutore incentrata sul medesimo argomento, ma personalizzata per il destinatario. In questo caso, la seconda missiva scritta in quel 22 novembre 1612 è proprio quella inedita indirizzata appunto al conte Giovanni Borromeo. Questa lettera, però, non è stata 'materialmente' scritta dal Brueghel, ma di sicuro dall'amico Rubens. Essa infatti presenta una struttura sintattica e una relativa correttezza ortografica che Jan, come si è già detto, non possedeva di certo. Inoltre, elemento ancor più importante, la scrittura di questa missiva è del tutto simile a quella presente nella lettera (che vedremo più avanti) scritta sicuramente dal Rubens dieci anni dopo e inviata al Borromeo. Ecco la trascrizione dell'intera missiva recapitata al giovane Borromeo (fig. 74):

Illustrissimo mio Signore

*Cognoscendo dalla gratissima sua di 31 d'ottobre il desiderio chè hà di veder quanto prima, il suo quadretto mi è summamente caro d'haver prevenuto L'avisò di Vostra Signoria Illustrissima, con Inviarlo già dal mese passato alla volta di Milano per consignarlo in mano del Signor Ercole bianco, Il chè sarebbe stato anco più prontamente esseguito se io non fossi stato que[***] travagliato di qualche indispositione con non poco pregiudicio delli miei affari,: Si che in ogni altra occasione Vostra Signoria Illustrissima mi trovara più pronto in servirla ben ché quello tocca la qualita di questa opera mia non saprei far d'avantaggio I Con questo baccio a Vostra Signoria Illustrissima humilmente le mani con ogni affetto d Anversa alli 22 di Novembre 1612*

Di Vostra Signoria Illustrissima

devotissimo Servitore

*Giovanni Brueghel*⁴³⁰

⁴²⁹ BAMi, G 280 inf, n. 22, f. 33r, Anversa, 22 novembre 1612, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 34v, è annotata la data della risposta del 9 gennaio 1613); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 33, p. 159.

⁴³⁰ ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, f. n.n., Anversa, 22 novembre 1612, da Jan

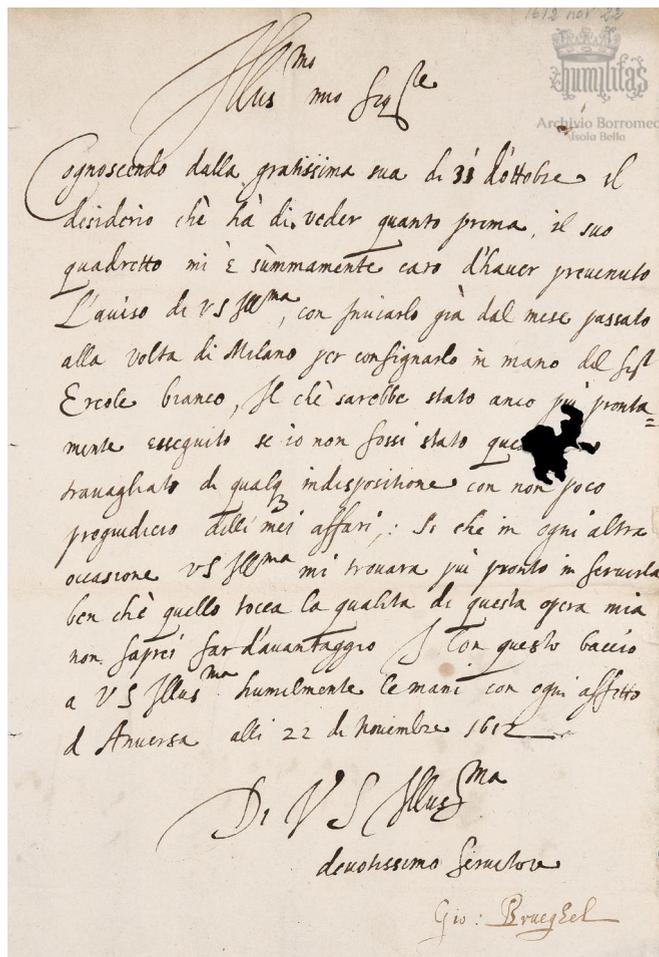


Fig. 74. Lettera di Jan Brueghel dei Velluti al conte Giovanni Borromeo, Anversa, 22 novembre 1612, in ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, f. n.n. (cfr. il doc. 17) (© 2024 Archivio Borromeo all'Isola Bella)

Da queste parole veniamo dunque a sapere che il conte Giovanni aveva scritto il 31 ottobre 1612 una lettera al pittore (andata dispersa) nella quale aveva manifestato il “desiderio” di avere al più presto il “quadretto” che aveva commissionato. Nella missiva qui sopra citata, dunque, il Brueghel lo rassicura dicendo che in realtà il dipinto era già stato inviato a Milano il mese precedente (quindi in ottobre) al Bianchi. Sappiamo che quest’ultimo, come si dirà meglio

Brueghel dei Velluti a Giovanni Borromeo; cfr. BERRA, *Il “Paradiso”*, cit., 2020, pp. 11-12. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 17. Per la lettera del Rubens al Borromeo dell’8 luglio 1622 si veda la nota 649.

più avanti, avrebbe dovuto, prima di consegnare il quadro nelle mani del conte stesso, far da intermediario circa il compenso richiesto dal pittore. Inoltre, nella stessa lettera, Jan si scusa dicendo di non aver terminato e inviato prima il dipinto richiesto in quanto “*travagliato di qualche indisposizione con non poco pregiudicio delli miei affari*”. Dunque il dipinto era stato concluso non più tardi dell’ottobre del 1612, ed era stato eseguito, come sostiene il pittore nella lettera sopra citata del 22 novembre 1612 al Bianchi, “*con tutte le forze del Ingenio mio*”. Il 25 gennaio 1613 il Brueghel scrive di nuovo a Ercole in questo modo:

Ringrazio Vostra Signoria delli buoni avisi chè mi dà circa il governarmi con quel personaggio [conte Borromeo] in materia tanto difficultosa come con maraviglia da lei Intendo, Imaginandomi io tutto al Contrario una Cochaigna [cuccagna] à monti d’oro I perciò scrivo al Signor Conte facendoli con buon termino Sapere come quel quadretto, mi sarebbe stato pagato qui in fiandra ottocento scudi da qual si voglia amator di questa arte. di maniera che si confrontaremo ben Insieme circa il prezzo⁴³¹.

Si capisce da queste parole che c’erano stati dei problemi circa il prezzo di 800 scudi (circa 4.400 lire) richiesto dal Brueghel come compenso per il proprio quadro. Una cifra che il conte (definito “*quel personaggio*”) evidentemente riteneva troppo alta, nonostante – osserva il pittore – tale importo sarebbe stato pagato nelle Fiandre “*da qual si voglia amator di questa arte*”. Quindi l’artista non può far a meno di esprimere la propria delusione con una certa ironia scrivendo che si immaginava invece, accettando la commissione del conte Giovanni, “*una Cochaigna [cuccagna] à monti d’oro*”⁴³².

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

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

⁴³¹ BAMi, G 280 inf, n. 23, f. 35r, Anversa, 25 gennaio 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 35v, è annotata la data della risposta del 22 febbraio 1613); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 34, p. 161.

⁴³² Per l’uso di tale ironia, cfr. ARGENZIANO, *L’italiano di Pieter Paul Rubens*, cit., 2016, p. 20. Per il valore delle varie monete rimando alla nota 452.

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

Il quale [Bianchi] ancora par che voglia in ogni modo chio ponga prezzo al opera fatta per Vostra Signoria Illustrissima, chio più voluntieri havrei rimesso nella sua discretione, pùr perche non vorrei sotto pretesto di cortesia astringerla a maggior obbligo dirò solo che quel quadro mi sarebbe pagato qui in fiandra al meno ottocento scudi, per le molte varietà di cose che çì entrono Con tutto ciò farò sempre maggior conto della bona gratia di Vostra Signoria Illustrissima che d'ogni altro premio⁴³³.

Dunque anche da questa lettera veniamo a sapere che al conte Borromeo il pittore aveva chiesto 800 scudi, argomentando che nelle Fiandre il quadro gli sarebbe stato pagato “al meno” tale cifra “per le molte varietà di cose che çì entrono”. Un’osservazione, quest’ultima, assai importante che rivedremo più avanti. Si noti che in questa missiva Jan rivela proprio che negoziando con il conte avrebbe preferito definire il valore economico del quadro in maniera non così netta: “chio più voluntieri havrei rimesso nella sua discretione”. In effetti il pittore pensava di trattare il compenso con il nobile milanese Giovanni avvalendosi del metodo della “discretione” che aveva già sperimentato (come si è visto in una precedente lettera al Bianchi del 9 dicembre 1611) con lo stesso cardinale Federico, alla cui “discretione”, aveva appunto scritto, si era rimesso e si rimetteva.

Jan Brueghel, nel mese di aprile 1613 (in un giorno non indicato), scrive al Bianchi una missiva dalla quale si viene a conoscere l’evoluzione successiva della negoziazione:

Cognosco ogni hora più il sinçero affetto di Vostra Signoria Verso mè che in ogni occasione non attende ad altro ch’a favorirmi, si come ha fatto nel particolare della mia pittura à non darla al Signor Conte Borromeo, non curandosi d’incorrere forse qualche poco nella sua mala gracia per amor mio. Io confesso perçio ch’ancor ch’il negozio non habbia sortito il desiderato Effetto chè resto col medesimo ò maggior obbligo verso Vostra Signoria, per la molta prudenza et accortezza colle quali si è governata a Sciffar alcun mio danno⁴³⁴.

Qui il pittore ringrazia il Bianchi per aver dimostrato “prudenza et accortezza” nel gestire il “negocio” non andato a buon fine, cioè nel non aver subito consegnato il quadro al conte Giovanni, che evidentemente non intendeva acquistarlo ma che – sembra sottintendere l’artista – se lo avesse subito ricevuto avrebbe potuto trattenerlo per chiedere poi un forte sconto. Poi, nel prosieguo della lettera, il

⁴³³ BAMi, *G 280 inf*, n. 24, f. 36r, Anversa, 25 gennaio 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Giovanni Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 35, pp. 163-164.

⁴³⁴ BAMi, *G 280 inf*, n. 25, f. 38r, Anversa, giorno?, aprile 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 36, p. 165.



Fig. 75. Anonimo, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo mentre scrive*, Varese, Ospedale di Circolo, Villa Tamagno (per un'altra versione di questo dipinto si veda la fig. 8) (foto: Autore)

Brueghel, nel sottolineare che il cardinale Borromeo (**fig. 75**) aveva dimostrato un certo interesse per l'acquisto del quadro, riconosce che il desiderio del prelado di avere tale opera doveva essere in gran parte scaturito anche dalle parole persuasive usate dallo stesso Bianchi: "*Il Illustrissimo i Riverendissimo Signor Cardinale ancora si porta generosamente à vole[re] quadro per sé, i questo ancora io attribuisco gran parte a qualche buona Impressione i persuasione datali per Vostra Signoria*". Poi il pittore conclude la lettera sollecitando il Bianchi a operare per il buon fine della vendita: "*del resto mi rimetto totalmente nelle mani di Vostra Signoria quello tocca il complimento di questo negozio, il quale essendo guidato del suo senno non potrà riuscir sinon a felicissimo fine*"⁴³⁵. Proprio in riferimento al rifiuto del dipinto da parte del conte Borromeo, il Crivelli ha sostenuto, esprimendosi

⁴³⁵ BAMi, *G 280 inf*, n. 25, f. 38r, Anversa, giorno?, aprile 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 36, pp. 165 e 166. Per il quadro della **fig. 75** cfr. www.asst-settelaghi.it/museo-on-line/benefattori-elenco (Federico Borromeo) e la nota 51.

con il suo tipico linguaggio ingarbugliato, che in realtà il conte potrebbe aver rifiutato il quadro dopo essersi insospettito per l'interesse dimostrato dallo zio: *“Ma il conte Giovanni, recandosi forse a un miccin di dispetto che si fosse dubbiato sul consegnare a lui quel quadro, e che lo potesse in ogni caso, come probabilmente s'era detto, ritenere lo zio Cardinale, non lo vuole più per lui, causandone ancora la meno diligenza usata nel lavoro.”*⁴³⁶.

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

*Son restato non poco meravigliato della resolutione delli Signor Conte Giovanni et per certo se il Signor cardinale et Vostra Signoria non me lo havessero comandato tanto ins[is]tant[e]mente mi sarei passato non dico di farlo, ma almeno di usarvi la esquisita diligenza che usato vi ho, essendo la piu perfetta opera che di mia vita habbi intrapreso*⁴³⁷.

In queste parole il pittore lascia in qualche modo trasparire l'idea che la sua *“diligenza”* nell'esecuzione di un dipinto poteva essere graduata in base al rango del committente⁴³⁸. E, nel caso del *Paradiso*, egli usa appunto l'espressione *“esquisita diligenza”* per indicare l'ottima fattura del quadro eseguito per il nipote del cardinale, dando, quindi, indirettamente per scontato che non ci fosse stato neppure l'intervento di qualche proprio assistente. Certamente Jan lasciava ai collaboratori l'esecuzione di alcune parti dei lavori da destinare a

⁴³⁶ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 201-202.

⁴³⁷ BAMi, *G 280 inf*, n. 26, f. 40r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 37, p. 167 e p. 314, doc. 11 (con la foto della lettera che è una copia scritta dal Bianchi).

⁴³⁸ Su questo aspetto della *“diligenza”* (‘diligenza’), si veda CUTLER, *Virtue and Diligence*, cit., (2003) 2004, pp. 211-218, 222, la quale ha sostenuto che Jan Brueghel, nelle sue lettere, potrebbe aver associato tale termine anche all'aneddoto pliniano relativo alla costanza e alla precisione impiegata dal grande pittore greco Apelle per far la linea, una storiella da cui era derivato il noto proverbio *“nulla dies sine linea”* (PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXV, 84, ed. e tr. it. *Storia naturale*, cit., 1988, V, *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, libro XXXV, 84, p. 382 con testo latino e p. 383 con tr. it., e, per il proverbio, p. 383, nota 1). Quindi il termine ‘diligenza’ – ha argomentato la Cutler – sarebbe stato inserito da Jan per indicare, seppur indirettamente, come il suo meticoloso lavoro fosse in qualche modo il corrispettivo delle virtù stilistiche dello stesso Apelle. Su tale vocabolo si vedano anche HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, pp. 34-35; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 20-23, la quale, però, giustamente, proprio in relazione allo studio della Cutler (citato in questa nota), sottolinea come il termine ‘diligenza’ fosse presente nel Cinquecento anche in ambiti e in contesti linguistici ben più vasti con un utilizzo basato su varie sfumature semantiche assai diversificate.

committenti meno importanti, mentre ci teneva a eseguire interamente di propria mano i dipinti per i personaggi più illustri. Lo stesso Brueghel in una lettera al Bianchi del 22 aprile 1611, il quale gli aveva chiesto un “*ovato*” con “*gli fiori*”, aveva risposto che pur essendo molto occupato glielo avrebbe di sicuro eseguito. E, per accentuare il fatto che pure il proprio interlocutore Bianchi era per lui un committente speciale che meritava un lavoro interamente autografo, aveva evidenziato che anche per i due quadri, simili al suo, che aveva realizzato per il cardinale Federico e per l’infanta di Bruxelles (Isabella Clara Eugenia, arciduchessa d’Austria), non si era fatto di certo aiutare nonostante il lungo tempo che aveva impiegato per dipingere i vari fiori:

*desidero servire vostra signoria in questa. gli fiori sone fastioso a farle[,] il prima che io fece e quella del signor Cardinal il secondo ho fatto per le serenissimo Enfante in Brussello detta e tenuto in grandissimo estima comme io me a’segura che vostra signoria non fara Mancha[,] in questa ne in altre non me laisse aiutare [...]*⁴³⁹.

Quindi, in questa lettera il pittore aveva proprio sottolineato che pure per le opere destinate all’amico Bianchi non si sarebbe fatto aiutare da alcun collaboratore: “*non me laisse aiutare*”. Sappiamo che di sicuro il pittore fiammingo nella sua bottega aveva degli aiutanti che lo potevano assistere quando egli stesso lo richiedeva. In alcuni documenti relativi ai dipinti di Jan Brueghel si fa proprio riferimento all’intervento di qualche suo specifico collaboratore. Ad esempio, Jan parla esplicitamente di un dipinto eseguito da un suo assistente (che però non nomina) in due diverse lettere del 1606: la prima scritta ad Anversa il 5 aprile 1606 e indirizzata a Bernardo Cornelio e la seconda stesa a Bruxelles il 10 aprile 1606 e spedita all’arciduca Alberto VII⁴⁴⁰. In particolare sappiamo che in alcuni documenti del 1611 della Gilda di San Luca di Anversa vengono registrati in maniera specifica come allievi di Jan Brueghel il pittore Daniel Seghers e un certo “*van Michiel....*”⁴⁴¹. Invece in un testo a stampa secentesco troviamo la notizia che anche Lucas de Wael era stato un allievo dello stesso Jan⁴⁴².

Per avere un’idea degli strumenti utilizzati in studio non solo da Jan

⁴³⁹ BAMi, *G 280 inf*, n. 17, f. 24r, Anversa, 22 aprile 1611, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 25v, compare, sbarrata, la seguente scritta di altra mano, molto probabilmente dello stesso Bianchi: “*risposta a 18 maggio 1611 / * 574[?] / elementi*”); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXVIII, pp. 143-144. Si veda anche BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996, p. 61.

⁴⁴⁰ Cfr. DUVIVIER, *Documents*, cit., 1860, II, p. 331, doc. IV e p. 332, doc. VI. Cfr. anche WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, pp. 34, 41, nota 108.

⁴⁴¹ Cfr. VAN LERIUS, *Supplément*, cit., 1863, p. 29; ROMBOUTS-VAN LERIUS, *De Liggeren*, cit., 1872, I, pp. 477, 480, 483 (i cinque puntini sono nel testo). Si veda anche HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, pp. 23-24.

⁴⁴² Cfr. DE BIE, *Het gulden cabinet*, cit., 1662, p. 229.



Fig. 76. Jan Brueghel il Giovane (anche Jan Brueghel dei Velluti?), *Allegoria della Pictura al lavoro in uno studio*, Den Bosch, Noordbrabants Museum, in prestito dalla JK Art Foundation (foto: Peter Cox)

Brueghel, ma anche dal figlio Jan il Giovane e dai loro assistenti si può osservare uno stupendo dipinto intitolato *l'Allegoria della Pictura al lavoro in uno studio* (olio su rame, 49 x 77 cm), di collezione privata (ma attualmente in prestito presso il Noordbrabants Museum di Den Bosch) (**fig. 76**). È un'opera attribuita da diversi studiosi a Jan Brueghel il Giovane, sebbene sia stato fatto anche, convincentemente, il nome del padre Jan dei Velluti (il quale si sarebbe forse avvalso della collaborazione di Frans Francken II)⁴⁴³. Qui viene rappresentata

⁴⁴³ Inizialmente questo dipinto era conosciuto in una versione di minore qualità che si trovava nella collezione del conte Yturbe di Parigi: cfr. MARCEL DE MAEYER, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII^e-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Bruxelles, 1955, pp. 47-49 e tav. VI, che lo ha attribuito a un anonimo 'Maestro fiammingo' e lo ha datato verso il 1617-1621; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Zeldzame Bloemen*, cit., 1990, p. 224, ill. 9 e p. 227, la quale, invece, datandolo verso il 1620-1630, lo ha riferito alla cerchia di Jan Brueghel dei Velluti; <https://rkd.nl/en/explore/images/298934> (scheda anonima del 26 novembre 2020), dove il quadro, intitolato *Allegoria della Vista*, è stato datato 1625 circa e considerato "free after Jan Brueghel (I)". Agli inizi degli anni Novanta è invece apparso sul mercato londinese un identico dipinto di maggiore qualità che è stato riferito a Jan Brueghel il Giovane dalla maggior parte degli studiosi (tranne che da alcuni che indicherò in questa nota): cfr. GARY SCHWARTZ, *Lady Pictura Painting Flowers*, in "Tableau", 15, 6, 1993, pp. 66-81, il quale lo ha considerato come una copia derivante da un dipinto eseguito da Jan Brueghel dei Velluti e da Frans Francken II verso il 1618-1621 (lo studioso ha pubblicato anche la copia della collezione Yturbe: p. 77, ill. 9) e ha pure ricordato (p. 80, nota 24) che in una

una figura femminile, che personifica la *Pictura*, mentre è al lavoro all'interno di un grande studio 'ideale' ricolmo di parecchi dipinti di vario genere, diversi dei quali, compresi i ritratti di alcuni pittori, sono ordinatamente appesi alle pareti sino al soffitto. La *Pictura* è colta nell'atto in cui sta dipingendo un vaso di fiori

perizia del 10 luglio 1992 Klaus Ertz aveva invece attribuito tale quadro a Jan Brueghel il Giovane; EDWIN BUIJSEN, *Schildersportretten in een Antwerpse Kunstkamer*, in "Tableau", 16, 1, 1993, pp. 100-103; GARY SCHWARTZ, *Love in the Kunstkamer: Additions to the Work of Guiliam van Haecht (1593-1637)*, in "Tableau", 18, 1996, p. 50, nota 7, che ha ribadito la sua precedente attribuzione del 1993; BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996, pp. 53-54, ill. 53, la quale, nel pubblicare il nuovo dipinto, in quel momento presente presso la Johnny Van Haefter Gallery di Londra, lo ha considerato di mano di Jan Brueghel dei Velluti datandolo verso il 1620-1630 (ma Jan, in realtà, era morto nel 1625); ERMA HERMENS, Scheda n. 9, in *Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, cat. della mostra (Phoenix, 1998-1999; Kansas City, 1999; Den Haag, 1999), New York-Oxford, 1999, pp. 158-161; BARBARA WELZEL, *Kunstwolle Inszenierung von Natürlichkeit. Anmerkungen zu den Blumenstilleben Jan Brueghels d. Ä.*, in *Künste and Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, atti del congresso (Wolfenbüttel, 1997), a cura di Hartmut Lauffhütte, Wiesbaden, 2000, I, p. 551 e p. 559, ill. 3; FLORENCE DE VOLDÈRE, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle. Un relais d'idées d'Érasme à Diderot*, Paris, 2001, pp. 156-158, 288; KLAUS ERTZ, Scheda n. 34, *Das flämische Stilleben 1550-1680*, cat. della mostra (Wien-Essen, 2002), Lingen, 2002, pp. 118-119, 121; UTE KLEINMANN, Scheda n. 34, *Das flämische Stilleben 1550-1680*, cat. della mostra (Wien-Essen, 2002), Lingen, 2002, pp. 120-121, che si è solo soffermata sull'iconografia della personificazione della *Pictura*; CECILIA PAOLINI, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre meridionali: storia di una committenza attraverso la ricostruzione documentaristica e iconografica delle collezioni della corte di Bruxelles*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, 2016-2017, pp. 109, 111, ill. 6; CECILIA PAOLINI, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre meridionali. Storia di un rapporto di committenza attraverso la ricostruzione documentaristica e iconografica delle collezioni della corte di Bruxelles*, Roma, 2019, p. 146; WELZEL, *Wettstreit zwischen Kunst und Natur*, cit., 2002, p. 330, ill. 2; ELIZABETH ALICE HONIG, Copia, *Copying and Painterly Eloquence*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 221-225, ill. 11.13-11.14, la quale ha però sostenuto che questo quadro, databile verso il 1620, sia stato iniziato da Jan Brueghel dei Velluti ma poi terminato dal figlio Jan il Giovane; RIJKS, *Artist' and Artisans' Collections*, cit., 2021, pp. 126-127, ill. 59; GROENEWELD-BAADJ, *(Re) Framing a Family*, cit., 2023, pp. 22-23, ill. 4, pp. 24-25, ill. 5a, pp. 28-29, ill. 5e (cfr. anche la nota 757). Recentemente, inoltre, proprio a seguito dell'esposizione del dipinto nella mostra del 2023-2024 presso l'Het Noordbrabants Museum di s-Hertogenbosch – cfr. *Brueghel: The Family Reunion*, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023 – è intervenuto di nuovo GARY SCHWARTZ, *Lady Pictura Painting Flowers*, in www.garyschwartzarthistorian.nl/lady-pictura-painting-flowers/, 16 dicembre 2023; e GARY SCHWARTZ, *The Transparent Connoisseur 8: An Ill-Judged Attribution in Den Bosch*, in www.garyschwartzarthistorian.nl/424-the-transparent-connoisseur-8-an-ill-judged-attribution-in-den-bosch/, 27 dicembre 2023, il quale ha ribadito, aggiungendo altre considerazioni, la propria ipotesi di attribuzione (cioè che si tratti di una copia di un quadro di Jan Brueghel dei Velluti e di Frans Francken II del 1618-1621) già espressa nel suo articolo sopra ricordato del 1993. A mio parere non si può escludere del tutto la mano di Jan Brueghel dei Velluti (forse in collaborazione con Frans Francken II) o, al limite, si può pure ipotizzare (come ha anche supposto la Honig, qui sopra citata) che il figlio Jan il Giovane lo abbia solo terminato. Per la tecnica utilizzata dai pittori fiamminghi si veda, ad esempio, SEGAL-ALEN, *Dutch and Flemish Flower Pieces*, cit., 2020, I, pp. 69-97.



Fig. 77. Jan Brueghel il Giovane (anche Jan Brueghel dei Velluti?), *Allegoria della Pictura al lavoro in uno studio*, particolare della fig. 76, Den Bosch, Noordbrabants Museum, in prestito dalla JK Art Foundation (foto: Peter Cox)

attornata, oltre che da una scimmia (simboleggiante l'*imitatio*), da tutti i suoi strumenti di lavoro: disegni, abbozzi, pennelli di vario tipo, colori, tavolozze, oli, conchiglie con pigmenti miscelati, un compasso, un coltello, contenitori di forme e di grandezze diverse ecc. (fig. 77).

Nella lettera sopra citata del 19 aprile 1613 scritta da Jan al Bianchi, il pittore continua prendendosela un poco anche con il cardinale (ma ovviamente, si noti, sta scrivendo solo al Bianchi) perché secondo lui Federico, che aveva un

giudizio così “*fino*”, non avrebbe abbastanza sollecitato l’acquisto del *Paradiso* da parte del nipote: “*et havendo Sua Signoria Illustrissima giudicio si fino bene potuto haverebbe dalli parangone farne acurto il Signor Conte suo nipote, hora poco importa et cio servira per essempio di altra occasione*”⁴⁴⁴.

Dunque, vista la committenza abortita, quale fu, in seguito, il destino del *Paradiso*? Ecco le indicazioni operative date dal Brueghel al Bianchi nella stessa lettera:

*potra Vostra Signoria rimandarmela con primi commodità bene accomodata, ne qui mancherà subito sua ventura tra tanti virt[***]i [virtuosi] che se ne diletmano, forse più ancora con pace d Vostra Signoria di quello si fa in Italia, ne sarà con danno mio anzi spero con maggiori utilita [...]*⁴⁴⁵.

Quindi il quadro avrebbe dovuto ritornare ad Anversa dove il pittore, che non cela una notevole irritazione, avrebbe avuto la possibilità di venderlo a maggior vantaggio di tanti ‘virtuosi’, i quali si dilettavano delle sue opere ancor più che in “*Italia*”. Nello stesso giorno, il 19 aprile 1613, Jan, come si è detto, invia una seconda lettera allo stesso Bianchi nella quale esplicita meglio il giudizio che il cardinale Federico avrebbe dato del *Paradiso* commissionato dal nipote:

*Chèl Signor Cardinale non habbia pigliato persé il paradiso, non mi maraviglio poi ché ha un altro di mia mano, mà ben mi par strano che le pare d’esser usata maggior diligenza nel suo che in questo, sapendo ben io quanto ci sia dà dire di bonta, da l’uno à laltro, pùr lasciamolo con questa openione*⁴⁴⁶.

Jan Brueghel contesta con decisione il giudizio espresso dal cardinale il quale, evidentemente, almeno in base alle parole del pittore fiammingo, aveva ritenuto che il *Paradiso* eseguito per il nipote fosse di fattura meno accurata rispetto a un analogo “*suo*” quadro che egli già possedeva (ritornerò su questo importante aspetto nel prossimo capitolo). Al contrario, Jan ribadisce con forza la “*bonta*” pittorica di entrambi i quadri, tra loro simili, quello già in mano del cardinale e quello preparato per il nipote Giovanni. La frase si conclude con le parole glaciali di Jan (che, ovviamente, anche qui si sta rivolgendo confidenzialmente solo al Bianchi) con le quali commenta l’ingeneroso giudizio che Federico avrebbe espresso: “*lasciamolo con questa openione*”. Qui il Crivelli ha commentato sostenendo che il cardinale Federico in realtà si era “*forse astenuto*” dal comprare il

⁴⁴⁴ BAMi, *G 280 inf*, n. 26, f. 40r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 37, p. 167.

⁴⁴⁵ BAMi, *G 280 inf*, n. 26, f. 40r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 37, pp. 167-168.

⁴⁴⁶ BAMi, *G 280 inf*, n. 27, f. 42r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 38, p. 169.

quadro commissionato dal conte Giovanni “per un riguardo al nipote”, il quale era “già permaloso anzi che no verso lo zio”⁴⁴⁷.

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

*per conto del Paradiso non ho da dir altro si non che vorrei colla prima commodità sinviasse sinviasse a questa volta, se non fosse che Vostra Signoria costì trovasse occasione di vender a qualche Mercante con avvertenza di non pigliarne che e [***] per il valore di 800. scudi d'oro, poiche in questa maniera si avvarà forse qualche poco d'avantaggio*⁴⁴⁸.

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

*Al presente nel particolar del Paradiso Vostra Signoria non solo si è portata d'amico nel Sciffar ogni mio danno, ma da fratello non curandosi punto per amor mio d'offender quei grandi. I quali certo non occorreva pigliassero pretesto di simil bagatelle, per non servirsene, ch'in persona privata dariano Indicio de malignita, o d'ignoranza, pur non voglio Interpretarlo così in personaggi di quella sorte i grado, la vendita ancora del quadro per ottocento scudi d'oro, è ragionevole poichè era decaduto del suo primo destino et nè hò à Vostra Signoria grandissimo obbligo*⁴⁴⁹.

Quest'ultima frase relativa alla “*vendita*” è stata correttamente interpretata nel senso che il dipinto sarebbe stato venduto dal Bianchi per i richiesti 800 scudi d'oro a un compratore di cui non è stato fatto il nome⁴⁵⁰. In effetti, anche se la prima parte del brano qui sopra citato potrebbe lasciar sospettare che il Brueghel avesse ribadito solo che il prezzo era ragionevole per una futura vendita, le parole in conclusione “*nè hò à Vostra Signoria grandissimo obbligo*” in-

⁴⁴⁷ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 207, 203.

⁴⁴⁸ BAMi, *G 280 inf*, n. 27, f. 42r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 38, p. 169-170.

⁴⁴⁹ BAMi, *G 280 inf*, n. 28, f. 43r, Anversa, 9 agosto 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 40, pp. 173-174.

⁴⁵⁰ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 129; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 129, n. 40; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 173, nota 5. Si può a tal proposito segnalare che un “*negotiato circa il prezzo del quadro in ottocento Scudi*”, senza riferimento a uno specifico dipinto, si trova in una lettera spedita dal Brueghel al Bianchi del 31 ottobre 1614: BAMi, *G 280 inf*, n. 29, f. 44r, Anversa, 31 ottobre 1614, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 41, p. 176.

dicano, di fatto, che il pittore aveva ringraziato il Bianchi non tanto per la sua precedente opera di mediazione, ma, appunto, per la vendita finale del quadro per 800 scudi. Infatti l'avverbio usato nelle parole "*la vendita ancora*" ha proprio il significato di un'effettiva vendita.

La storia della committenza del *Paradiso* si conclude dunque con un netto rifiuto da parte del conte Borromeo di acquistare l'opera per ragioni economiche. In realtà, altre volte era capitato che al pittore venisse ordinato un quadro che il committente si era poi rifiutato di acquistare ritenendo il suo prezzo eccessivo. È il caso, ad esempio, della "*Maddalena dipinta in Marmero per signor Guida Massento [Guido Mazenta]*" (è un'opera su marmo che non è stata ancora rintracciata): il pittore, alla sua consegna nel 1613, chiese 30 scudi, ma gli eredi di Guido rifiutarono successivamente di pagarla considerando tale prezzo troppo alto e, quindi, il dipinto rimase nella mani di Ercole Bianchi⁴⁵¹. Ed è anche il caso della *Madonna col Bambino e angeli in una ghirlanda di fiori* (pure quest'opera non è stata identificata) che il Brueghel dipinse nel 1618, assieme a Hendrick van Balen, "*per il Signor Ludovico Mels [Melzi] con ordine è commissione del Signor Lavello [Antonio Lavelli]*", un mercante milanese che era attivo sulla piazza di Anversa. Anche in questo caso l'erede di Ludovico, cioè Francesco Melzi, si rifiutò di pagare il dipinto in precedenza commissionato ritenendo eccessivo il prezzo di 1.450 fiorini richiesto dall'artista. Jan pertanto, come per il *Paradiso*, pregò il Bianchi di tentare di vendere il quadro al cardinale Federico, o, nel caso nessuno avesse voluto acquistarlo, di rispedirglielo ad Anversa⁴⁵². In

⁴⁵¹ Cfr., per la citazione, BAMi, *G 280 inf*, n. 22, f. 33r, Anversa, 22 novembre 1612 (poscritto), da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 33, p. 160 e nota 6, e, per le altre lettere che citano tale opera, n. 34, p. 162 e nota 6 (25 gennaio 1613); n. 51, p. 200 e nota 13 (3 febbraio 1617); n. 52, p. 203 e nota 11 (15 giugno 1618). Si vedano inoltre BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 129-131, 133-134, 147; COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, pp. 30-31 (anche per la notizia che tale dipinto rimase al Bianchi); JANIS BELL, *Guido Antonio Mazenta (c. 1561-1613)*, in JANIS BELL - STEFANO BRUZZESE - SILVIO LEYDI - ELISA RUIZ GARCIA, *Designed to Impress: Guido Mazenta's Plans for the Entry of Gregoria Mazimiliana of Austria into Milan (1597). With an Edition of Madrid MS 2908*, Wilmington-Malaga, 2023, pp. 24-25.

⁴⁵² Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 134-135. Per la citazione si veda BAMi, *G 280 inf*, n. 40, f. 64r, Anversa, 12 ottobre 1618, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 53, p. 204, e, per le altre lettere relative a tale vicenda, nn. 54-59, pp. 206-219, dal 6 novembre 1618 al 7 febbraio 1620 (per il mercante Lavelli: pp. 30, 94, nota 9). A proposito di fiorini, il LEYDI, *Gli Annoni*, cit., 2015, p. 162, ha scritto che il rapporto, variabile, tra fiorino e scudo era circa di 6 fiorini per 4 scudi. Ma da un foglio (non datato, anche se sotto compaiono dei conti riferiti agli anni che vanno dal 1608 al 1611), stilato da Jan Brueghel dei Velluti con varie indicazioni del dare e dell'avere, emerge una differente equivalenza: "*fatto in Ramo gli ellimenti Terra aqua aria et fuoco / a 50 scudi doro per uno. vein per 4 quadri fiorini — 600*" (BAMi, *G 280 inf*, n. 62, f. 97r, posto alla fine del manoscritto): quindi 1 scudo d'oro valeva 3 fiorini. Inoltre dagli stessi appunti emerge che 1 filippo corrispondeva a 2 fiorini e $\frac{1}{2}$, mentre 1 ducato equivaleva a 2 fiorini e $\frac{2}{3}$. Cfr.

particolare in una lettera del 6 novembre 1618 così il pittore fiammingo manifestò la propria delusione al Bianchi in relazione a tale vicenda: “*io ho havuto Sempre poca sorte colle commissioni del Signor Lavello, questa però sarà l'ultima*”⁴⁵³. Sono certamente parole che Jan Brueghel potrebbe aver usato anche nei confronti del giovane conte Borromeo prima che quest'ultimo morisse prematuramente, come si è visto, il 18 agosto 1613.

CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 180-181, il quale, oltre a trascrivere tale foglio dei conti, si è soffermato anche sulle varie equivalenze monetarie; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 110, la quale, però, ha legato erroneamente il documento appena citato alla lettera n. XXX* del 9 dicembre 1611 indirizzata al Bianchi (il testo di tale foglio non è stato invece riportato in ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019). Per le monete milanesi di quel periodo si vedano, in particolare, MARTINI, *Manuale di metrologia*, cit., 1883, pp. 354, 356, 360-361, il quale scrive che lo scudo, d'oro o d'argento, valeva 'circa' 5 o 6 lire, mentre 1 lira era formata da 20 soldi e 1 soldo da 12 denari (lo studioso, a p. 110, parla anche delle monete di Anversa/Bruxelles); MULAZZANI, *Studi economici sulle monete di Milano*, cit., 1888, pp. 299-332; CRIPPA, *Le monete di Milano*, cit., 1990, *passim*. Per il rapporto tra lo scudo e la lira si veda anche *L'Appendice documentaria*, doc. 14 (da questo documento risulta che lo scudo aveva il valore di circa 5 lire e $\frac{1}{4}$); e docc. 19 e 20 (qui invece emerge che esso corrispondeva a quasi 5 lire e $\frac{1}{2}$). Cfr. anche la nota 389.

⁴⁵³ BAMi, *G 280 inf*, n. 41, f. 66r, Anversa, 6 novembre 1618, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 54, p. 206.

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

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

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

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

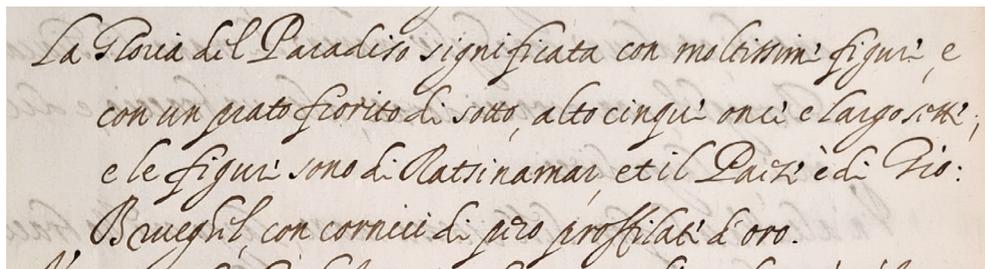


Fig. 78. Donazione del cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana del 1618, in ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, C, f. n.n., particolare (© Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Milano) (foto: Autore)

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶⁰ Cfr., ad esempio, FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005; POLYXENI POTTER, *Painting from Life Nature's Unpredictable Menagerie*, in "Emerging Infectious Diseases", 11, 12, dicembre, 2005, pp. 1991-1992; ANNE T. WOOLLETT, Scheda n. 26, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: A Working Friendship*, cat. della mostra (Los Angeles, 2006; Den Haag, 2006-2007), con il contributo di Tiarna Doherty, Mark Leonard e Jørgen Wadum, Zwolle, 2006, pp. 192-201; ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 454-457, n. 197; www.getty.edu/art/collection/objects/850/jan-brueghel-the-elder-the-entry-of-the-animals-into-noah's-ark-flemish-1613/?dz=0.5000,0.3124,0.90 (con ampia bibliografia).

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷⁰ ALBERTO ROCCA, “*Ac ne qua in historia labes admittetur*”: la funzione didattica dell'arte sacra in Federico Borromeo, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia - Critica - Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath e Lydia Salviucci Insolera, Milano, 2017, II, p. 102.

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

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

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

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

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

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

⁴⁷² Cfr. la nota 4.

⁴⁷³ Cfr. LUUK PIJL, Scheda n. 192b, in *Pinacoteca Ambrosiana. II. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, a cura di Bert W. Meijer, Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2006, pp. 83-84.

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



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

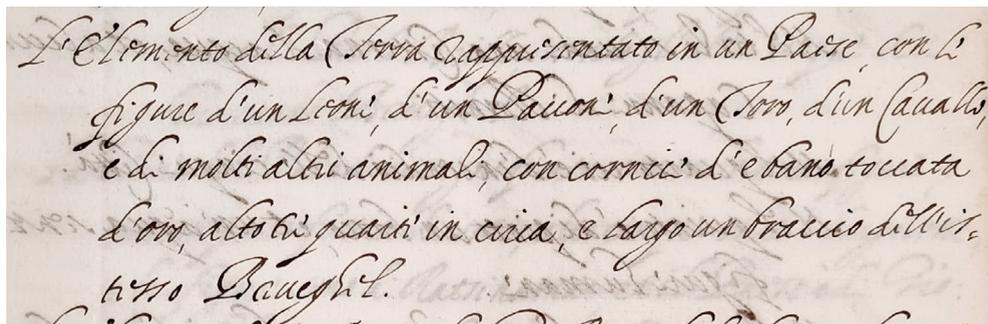


Fig. 89. Donazione del cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana del 1618, in ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, C, f. n.n., particolare (© Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Milano) (foto: Autore)

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

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

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

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

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

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

*Gli animali adunque douranno essere i nostri maestri, ed hauranno da insegnarci diuerse cose. E per addurne, e sceglierne vna, ouer due, d’innumerabili che sono, le ire de’ leoni, le crudeltà delle tigri, i veleni de’ serpenti, non ci danno forse a vedere con assai viui esempi, quanto terribile e formidabile sia l’ira diuina*⁴⁹⁵?

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

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

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

⁴⁹⁴ Cfr. le note 487, 489.

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

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

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

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

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

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

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

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

Per individuare tale dipinto occorre dunque tener in considerazione che esso

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

⁵⁰⁵ La data è stata messa in evidenza, per la prima volta, da EDUARD A. SAFARIK - GIORGIO TORSSELLI, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma, 1982, p. 110, n. 173: "BRUEGHEL 16(1)2" (cfr. anche EDUARD A. SAFARIK, *Galleria Doria Pamphilj. I capolavori della pittura*, Roma-Firenze, 1993, p. 40, n. 21), con però, come si vede, qualche incertezza sulla terza cifra. Cfr. inoltre CAPPELLETTI, Scheda, in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi*, cit., 1996, pp. 82-83; CHRISTINE VAN MULDER, *Les Paradis terrestres de Jean Brueghel le vieux*, in *Flemish Art in Hungary*, atti del simposio (Budapest, 2000), a cura di Carl Van de Velde, Bruxelles, 2004, p. 96 e nota 14, ill. 5, la quale così trascrive la data: "16(1)2"; ARIANE VAN SUCHTELEN, Scheda n. 4, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: A Working Friendship*, cat. della mostra (Los Angeles, 2006; Den Haag, 2006-2007), con il contributo di Tiarna Doherty, Mark Leonard e Jørgen Wadum, Zwolle, 2006, pp. 67-68, ill. 43, con anche un rimando ad alcuni disegni preparatori; DE MARCHI, *Il realismo per Camillo Pamphilj*, cit., 2009, p. 28, p. 34, nota 7, e p. 35, ill. 10, il quale nella nota fa riferimento a "Una verifica della firma e della data, a destra in basso ('BRUEGHEL 1612')"; ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 440-442, n. 188; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 67; MARCO BUSSAGLI, *Roma. Le magnifiche pinacoteche*, Udine, 2011, pp. 178-179, n. 134; DE MARCHI, *Collezione Doria*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹⁵ Per i tempi di lavoro di Jan Brueghel, cfr. TIARNA DOHERTY - MARK LEONARD - JØRDEN WADUM, *Brueghel and Rubens at Work: Technique and the Practice of Collaboration*, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: A Working Friendship*, cat. della mostra (Los Angeles, 2006; Den Haag, 2006-2007), con il contributo di Tiarna Doherty, Mark Leonard e Jørgen Wadum, Zwolle, 2006, p. 226.

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

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

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

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

Il cardinale Borromeo e le incisioni con il motto “SINGVLI SINGVLA” per il Collegio Ambrosiano

Abbiamo già visto come nel 1868 il Crivelli abbia pubblicato le diverse lettere che Jan Brueghel aveva inviato al cardinale Borromeo e a Ercole Bianchi e che ora sono conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Si è altresì accennato al fatto che è possibile aggiungere a tale epistolario anche varie missive che lo stesso cardinale Federico spedì sia a Jan Brueghel che al figlio Jan il Giovane e pure quelle che quest'ultimo indirizzò al Borromeo. Queste lettere tutte inedite (tranne alcune già note, della maggioranza delle quali, però, non si conosceva la precisa collocazione archivistica) sono (tranne una) tuttora custodite presso l'Archivio della famiglia Borromeo che si trova nel loro stupendo palazzo costruito nel corso del Seicento sull'Isola Bella (Stresa) situata sul Lago Maggiore⁵¹⁹. Si cercherà pertanto di analizzare in questo e nei prossimi capitoli, seguendo un certo ordine cronologico, queste nuove lettere anche attraverso l'utilizzo di tutte quelle informazioni contenute sia nelle missive già note presenti in Ambrosiana, sia in vari altri documenti contabili, in buona parte inediti, conservati invece presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano.

La prima lettera (documentata) che Jan Brueghel, ritornato ad Anversa nel 1596, spedì al cardinale Borromeo è datata 10 ottobre 1596 e riguarda l'invio al prelado di alcune incisioni, quasi sicuramente di carattere devozionale: “*Con la primo occasione mandera alcuni stampi de varie allegri et devoti cosi*”⁵²⁰. Il Guenzati, a tal proposito, in un testo di fine Seicento scrisse che Federico “*Raccolse ancora fasci di disegni originali de' primi pittori e carte storiato con sottilissime impressioni da primi inventori fiamminghi accioché fosse tanto provvista la pittura de' suoi esemplari, quanto la sapienza de' suoi volumi.*”⁵²¹. Jan Brueghel era ovviamente a

519 Una sola lettera inedita si trova presso la BAMi: cfr. il doc. 12. Per il palazzo Borromeo e i giardini dell'Isola Bella si veda *Vitaliano VI Borromeo. L'invenzione dell'Isola Bella*, cat. della mostra (Isola Bella, 2020), a cura di Alessandro Morandotti e Mauro Natale, Milano, 2020.

520 BAMi, *G 173a inf*, n. 108, f. 106r, Anversa, 10 ottobre 1596, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. I, p. 63.

521 GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 218. Sulle stampe collezionate dal Borromeo e in particolare su questa lettera si veda ALDOVINI, *Alle origini della raccolta grafica*, cit., 2017, p. 173. Sull'interesse di Federico per l'arte dell'incisione, si veda inoltre BENEDETTA SPADACCINI, *Ipotesi per la collezione di stampe di Federico Borromeo*, 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. 383-410, in particolare p. 384. Sappiamo che il Borromeo era in contatto con l'architetto fiorentino Matteo Nigetti per avere notizie dell'incisore francese “*Giacomo Callot*” (Jacques Callot), il quale, però, aveva già lasciato Firenze per tornare in Lorena: cfr. BAMi, *G*

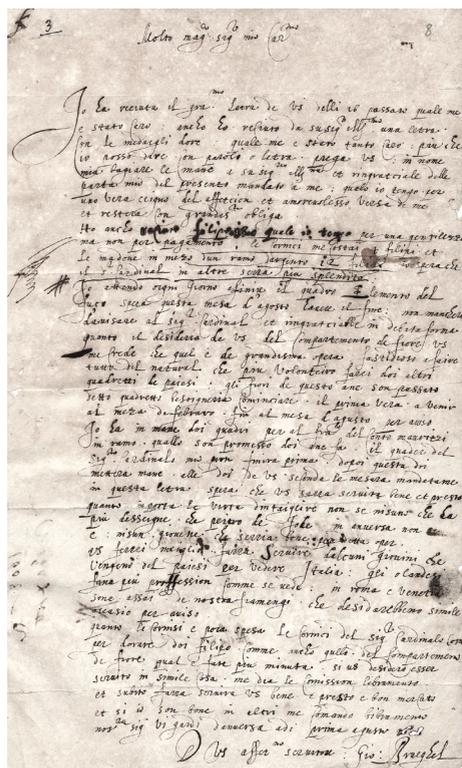


Fig. 94. Lettera di Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi, Anversa, 1° agosto 1608, in BAMi, G 280 inf, n. 3, f. 8r (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

conoscenza anche di quegli artisti del Nord Europa che erano esperti nell'arte incisoria, alcuni dei quali presenti pure in Italia. Infatti in una lettera del 1° agosto 1608 Jan scrisse al Bianchi (che evidentemente lo aveva interpellato per trovare dei buoni intagliatori) che in Italia erano attivi dei pittori d'oltralpe che erano specialisti nella tecnica dell'incisione e che avrebbero di certo accettato una sua commissione (fig. 94):

quanto importa le virtu d'intagliare non se nisuno che ha piu desseigne. che peitro de Lobe: in anversa non e: nisun. giovone che serria bone: per detta oper. Vostra Signoria ferrei meglio farra Servire dalcuni giovini che vengeno del paiesi per vedere Italia: gli olandesi fanno piu profession Comme se vede; in roma e Venetia sone. assai. de nostra fiamengi. che desidareb-beno simile occasio per aviso⁵²².

In una lettera datata 8 febbraio 1616 è lo stesso Borromeo a richiedere al Brueghel di far eseguire, sulla base

241 inf, n. 154, f. 306r, Firenze, 3 settembre 1624, da Matteo Nigetti a Federico Borromeo; n. 146, f. 289r, Firenze, 17 settembre 1624, da Matteo Nigetti a Federico Borromeo; n. 159, f. 320r, Firenze, 13 agosto 1624, da Matteo Nigetti a Federico Borromeo. Cfr. MARGHETICH, *Per una rilettura critica del 'Musaeum'*, cit., 1988, p. 117, nota 72. A tal proposito, segnalo anche una lettera inedita spedita dal Borromeo al Nigetti nella quale il cardinale chiese ancora notizie sul Callot, anche per sapere se, come si vociferava, l'incisore fosse davvero morto: ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 24, f. 95r, s.l. (Milano?), 2 agosto 1624, da Federico Borromeo a Matteo Nigetti: *“Al Signor Gregorio Bianchi Matteo Nigetti Vorrei haver nuova di quella persona che costi huomo fiamingo Giacomo Callot che dimorò costi [a Firenze] stampava molti anni, e stampava in rame coll'acquaforte; e non sapendo chi me la possa dar piu sicura di Vostra Signoria, la prego à raggiuagliarmi, ove, et ben in che stato egli si trovi al presente. che me nè fara particolar piacere essendo qui parendo che qui si sia sparsa nuova che egli sia morto. Spero di scrivere ancora a Vostra Signoria in breve degli altri particolari che gia le dissi di desiderar da lui”*. Sui rapporti tra il Borromeo e il Nigetti si veda FUMAGALLI, *I Medici e la Milano di Federico Borromeo*, cit., 2023, pp. 124-126.

⁵²² 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, pp. 91-92. Si veda anche ARGENZIANO, *“Me perdonne mio mal scritto”*, cit., 2018, p. 638.

di due disegni allegati alla lettera (ma sino ad ora non rintracciati), due intagli di rame con l'impresa o motto del "Collegio Ambrosiano" (del quale si parlerà ampiamente fra poco):

Al signor Giovanni Brugora, Anversa

Mando a Vostra Signoria acclusi questi dui Disegni dell'impresa, ò motto del nostro Collegio Ambrosiano accioche si contenti operare che si faccia di l'uno e dell'altro separatamente l'intaglio di Rame con la maggior squisitezza, che sia possibile; volendosene servire questi Dottori del Collegio per improntar l'istesso motto nelle opere, che si vanno apparecchiando di dar alla stampa⁵²³.

La finalità di questi rami è ben precisata dal Borromeo: utilizzare le incisioni per una "impresa, ò motto" da inserire nelle diverse pubblicazioni che i dottori del Collegio Ambrosiano avrebbero dato alle stampe. In effetti in un documento (senza data e autore, ma sicuramente stilato da uno dei dottori ambrosiani, molto probabilmente Antonio Olgiati) troviamo alcune "Considerationi sopra il frontispicio di mettere sopra l'opere del Collegio Ambrosiano; che alla giornata si stampano". In questo scritto vengono riportate le seguenti precise istruzioni per l'esecuzione del frontespizio da inserire nei testi destinati alla stampa dei vari dottori:

Si giudica però bene mettere nel primo foglio dell'opera che si stamperà un segno simbolico, che al primo sguardo si faccia cognoscere per opera del Collegio Ambrosiano et a nostro giudizio il SINGVLI SINGVLA zifferato [cifrato], et intagliato in buona forma sarà a proposito⁵²⁴.

523 ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L. III 20*, f. 10v, s.l. (Milano?), 8 febbraio 1616 (questa data è posta prima di altre precedenti lettere), da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 23. Sappiamo che il cardinale aveva anche scritto alcune osservazioni dedicate alle imprese: FEDERICO BORROMEO, *Ephemerides litterariae*, in BAMi, *F 20 inf*, ff. 132-133 (124v-125r) (cfr. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, pp. 54-55): "Capo 21. / Delle imprese et iscrizioni, / et epistole, et epigrammi / Le imprese et iscrizioni sono quei piccoli componimenti, i quali sono difficilissimi da farsi, nel numero dei quali ancora si potrebbe mettere una epistoletta brieve. et qui si potrebbe muovere un dubbio assai ragionevole et esquisito, perche in ciò la pittura sia differentissima dall'arte dello scrivere, imperoche vogliono tutti gl'intendenti, che gl'errori nelle gran figure piu si conoscono, che nelle piccole, et sono meno tollerabili; e tuttavia // il contrario avviene nei componimenti. Questo dubbio noi lo lasceremo senza risposta a chi vorrà scioglierlo [...]". Per l'interesse di Federico per le 'imprese' si veda anche ALESSANDRO ROVETTA, *Arte e artisti' negli 'Aforismi' di Girolamo Borsieri, in Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi, Milano, 2008, pp. 657-665.

524 BAMi, *Arch. Cons.*, 142, E, gruppo 8, n. 240, f. n.n.; cfr. MARINA BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, Roma, 2004, p. 61, la quale però ha precisato che tale motto non era destinato ai testi dello stesso Federico; MARINA BONOMELLI, *Tipografia del Collegio Ambrosiano e Stamperia Ambrosiana (1615-1631). Un'idea di Federico Borromeo per la promozione del sapere a Milano*, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia - Critica - Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath e Lydia Salviucci Insolera, Milano, 2017, II, p. 145 (per l'ipotesi che tale documento sia stato stilato da Antonio Olgiati).



Fig. 95. Girolamo Ferroni (inventore) e Johann Georg Seiller (incisore), *Facciata e vestibolo della Biblioteca Ambrosiana*, in SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano, ornata con disegni [...]*, Milano, 1738, IV, pp. n.n. (dopo p. 94), Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” (cfr. la fig. 17) (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

Ovviamente tali testi stampati erano il risultato di accurati e lunghi studi portati a termine dai dottori del Collegio Ambrosiano, i quali, per le loro ricerche, si servirono soprattutto del ricco patrimonio dei libri e dei manoscritti conservati nella stessa Biblioteca Ambrosiana (fig. 95). Questa Biblioteca – che, come è noto, era già famosa nell’Europa di quel tempo – fu costruita per volere del cardinale Federico tra il 1603 e il 1618 presso la chiesa di San Sepolcro (considerata dalla tradizione l’*umbilicus* di Milano) (fig. 17)⁵²⁵. Tale “*libreria*” doveva essere

⁵²⁵ Per la fama europea della Biblioteca cfr. la nota 528 e BOSCA, *De origine*, cit., 1672, pp. *r-**r: “*Testimonia scriptorum, Qui Ambrosianam Bibliothecam, aut eius Conditorem Federicum Borromaeum Cardinalem Archiepiscopum Mediolani commendarunt.*”. Invece per la connessione simbolica tra la chiesa di San Sepolcro e l’Ambrosiana rimando a MARCO NAVONI, *La chiesa di San Sepolcro e i due Borromei*, in *La chiesa ipogea di San Sepolcro Umbilicus di Milano. Storia*

aperta al pubblico e non solo al clero: infatti in un documento del 13 luglio 1605 scritto da alcuni collaboratori del cardinale si legge che il Borromeo intendeva “*far fabricare à sue spese un’luoco per fargli dentro una libreria Insignie et publica per serviggio del clero et studenti publico*”⁵²⁶. Il Borromeo, per portare a termine il suo importante progetto, che comprendeva anche i locali per il *Musaeum*, acquistò dei terreni e delle case di proprietà degli Oblati situati in quella zona⁵²⁷. Inoltre, mentre coordinava con passione, in tempi diversi, tutte le complesse operazioni

e restauro, a cura di Antonella Ranaldi, Milano, 2019, p. 199. Per i lavori che il cardinale fece eseguire in quegli anni, si vedano, in particolare, ADELE BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana: genesi ed evoluzione di un’idea nei suoi disegni di progetto*, in *Storia dell’Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 253-295; BALESTRERI, *Le fabbriche del Cardinale*, cit., 2005, cap. III “*La ‘fabbrica’ della ‘libreria a santo Sepolcro’, 1603-1618*”, pp. 91-129; ADELE BURATTI MAZZOTTA, *Federico Borromeo “architetto” e il disegno della nuova Biblioteca Ambrosiana*, in “*Archivio Storico Lombardo*”, 14, 2009, pp. 51-85; ISABELLA BALESTRERI, *La Biblioteca Ambrosiana di Federico Borromeo. Architettura, modelli, significati*, in *Anatomia di un edificio*, a cura di Maria Cristina Loi e Raffaella Neri, Napoli, 2012, pp. 137-147. Per uno specifico documento relativo alle spese (edificio, libri, banchieri) sostenute per la costruzione della Biblioteca dal 1603 al 1607 e quantificate per un totale di 87.930 lire e 7 soldi, rimando a BAMi, S.P.II.262, n. 14/2, f. 1r, 1607: “*Danari shorsati dall’Agenti dell’Illustrissimo e Reverendissimo Signore Cardinale Federico Borromeo . per conto della fabrica della libreria fatta . contigua la giesa di Santo sepolcro, cominciata adi 30 giugno 1603 . sino per tutto Agosto 1607 . —*”. Si vedano inoltre, solo per fare qualche altro esempio tra i tanti, i seguenti pagamenti: ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 272a, 20 luglio 1607: “*giovanni Antonio Lampugnano che fa. invedriate de dare adi 24 luglio 1606 Lire 150 — in credito al signor ferrero[?] sono per tanti conti. abonconto. dele vedriate. che va facendo per servitio della libraiia a Santo sepolcro*”; XVIII, f. 292b, 19 dicembre 1607: 64 lire e 16 soldi “*in debito. alla libreria. pagati per ordine di Monsignor Alfero a giovanni Antonio Broggio. à conto delle fatture de Canali di ramo. per conto della libreria*”; XVIII, f. 339a, 9 giugno 1607: 300 lire a Giovan Battista Mangone “*a bon conto della scansia della libreria*”; XVIII, f. 341a, 29 novembre 1607: 32 lire “*a giovanni gadegio imbiacatore per haver’ dato il bianco ad alcuni lochi della libreria*” (cfr. anche la nota 528). Parecchi pagamenti per diversi altri lavori per la Biblioteca Ambrosiana sono anche registrati, ad esempio, in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 331a, 1612.

⁵²⁶ ASCMi, *Località milanesi*, 38, *Biblioteca Ambrosiana 1603-1798*, 38-12, f. n.n., 13 luglio 1605.

⁵²⁷ Per l’acquisto delle proprietà degli Oblati di San Sepolcro, cfr., in particolare, ANDREINA BAZZI, *Avvicinamento ad una fonte per la storia di Carlo e Federico Borromeo*, in *L’Alto Milanese all’epoca di Carlo Borromeo: società e territorio*, atti del convegno (Gallarate-Busto Arsizio, 1984), in “*Rassegna Gallaratese di Storia e d’Arte*”, 38, 125, 1987, pp. 166-167 e pp. 181-186, nn. 28-31 (con diversi documenti); SQUIZZATO, *Dai codicilli testamentari*, cit., 2019, pp. 121-123. Ma si vedano anche le seguenti carte contabili: ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 358a, sotto l’anno 1608, ma con diverse date: 2 giugno 1606, 22 aprile 1607, 30 giugno 1607, 28 novembre 1607, 22 dicembre 1607, 2 febbraio 1608, per un importo complessivo di 24.113 lire, 18 soldi e 1 denaro; XVIII, f. 358b: “*Devono havere li Reverendi oblatti di santo sepolcro Lire 24113 soldi 18 denari 1 in debito alla fabrica della libreria. sono il precio de numero 3 Case da detti ventute. all’Illustrissimo signor Cardinale per servizio di detta fabrica della libreria [...]*”. Vale la pena di sottolineare che solo nel secolo scorso, con atti del 28 luglio e del 29 novembre 1928 la chiesa di San Sepolcro venne annessa alla stessa Biblioteca Ambrosiana: cfr. GALBIATI, *Il Tempio dei crociati e degli oblatti*, cit., 1930, pp. 81-88.

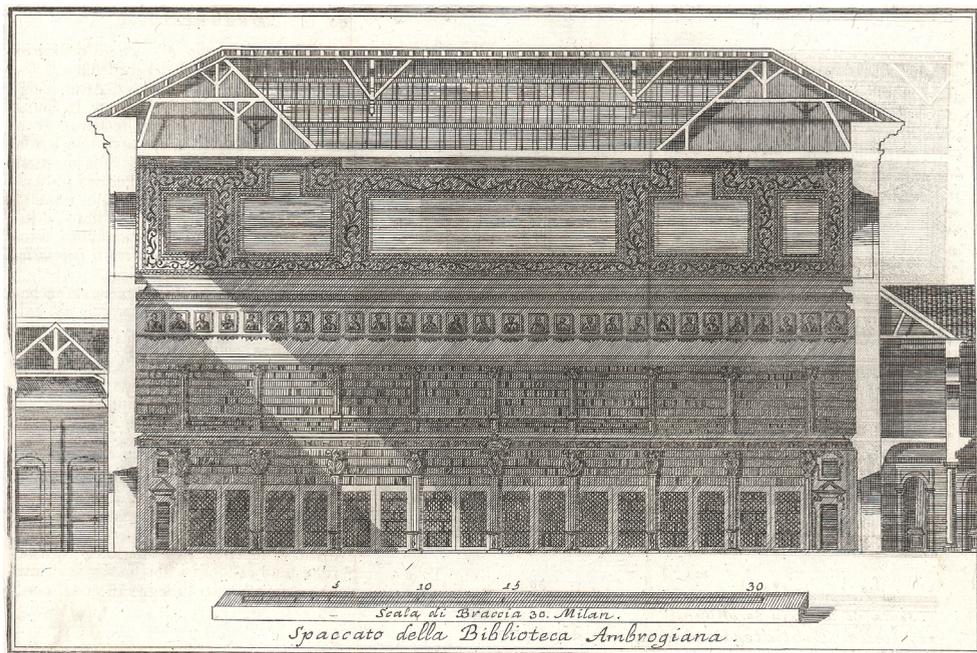


Fig. 96. Girolamo Ferroni (inventore) e Johann Georg Seiller (incisore), “Spaccato della Biblioteca Ambrosiana”, in SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con disegni [...]*, Milano, 1738, IV, pp. n.n. (dopo p. 96), Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

necessarie alla concreta edificazione della Biblioteca, il cardinale si diede anche da fare instancabilmente per procurarsi, a poco a poco, un gran numero di testi a stampa e di rari manoscritti (provenienti anche dall’oriente) (fig. 96). Il Vercelloni, segretario del Borromeo, così scrisse a tal proposito:

*fece poi fabricare la Biblioteca Ambrosiana quella Bibliotheca, che doppo la Vaticana tiene il primo fra le Bibliothecae d’Europa, non solo per la copia di libri stampati; ma per tanti manoscritti insigni raccolti da diverse parti del mondo per mezzo d’alcuni missioni che fece, e particolarmente nelle parti di levante oriente, nella Spagna, nella Francia, e nella Germania*⁵²⁸.

⁵²⁸ VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 16v. Per gli sforzi del cardinale per procurarsi manoscritti e libri per l’Ambrosiana, si veda, in particolare, GIACOMO FILIPPO OPICELLI, *Monumenta Bibliothecae Ambrosianae*, Milano, 1618, pp. 40 sgg., ed. anastatica con tr. it. a fronte in GIACOMO FILIPPO OPICELLI, *Memorie della Biblioteca Ambrosiana*, a cura di Massimo Rivoltella, Milano, 2018, pp. 40 sgg.; ANGELO PAREDI - MASSIMO RODELLA, *Le raccolte manoscritte e i primi fondi librari*, in *Storia dell’Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 45-88; RODELLA, *Federico e i libri prima dell’Ambrosiana*, cit., 2004, pp. 19-31; e, da ultimo (con bibliografia precedente), BERRA, *Il banchiere “Castellari rispondente del Caravaggio”*, cit., 2021, pp. 43-59. Tra i

Il cardinale inaugurò la Biblioteca Ambrosiana l'8 dicembre 1609 con una solenne cerimonia pubblica, come risulta da una relazione intitolata “*De aperitione Bibliothecae, et Collegij Ambrosiani*”⁵²⁹. Inoltre normò la vita della nuova istituzione con delle *Constitutiones* che furono in parte modificate successivamente⁵³⁰. L'idea di fondare una biblioteca nacque a poco a poco nella mente

fogli dei *Libri Mastri* troviamo moltissime notizie sulla formazione della Biblioteca (pagamenti vari, spese di viaggi, acquisto di libri e manoscritti per il cardinale Borromeo) ed è strano che sino ad ora, a differenze delle fonti conservate in Ambrosiana, non siano state interamente utilizzate. Ad esempio, si vedano: ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 259b, 20 maggio 1608 (sotto l'anno 1606): dove è registrato un versamento di 502 lire e 6 soldi “*per la compra de alcuni libri, greci, hebraici, et altra sorte. per servizio di detta libreria*”; XVIII, f. 259a, 7 febbraio 1607 (sotto l'anno 1606): “*Messer Dominico Mantovano [Domenico Gerosolimitano]. Hebreo. deve dare adi 7 febraro 1607 Lire 150 — in credito al signor Ferraro sono per tanti. conti al detto. per andarci. a venecia. a comprar libri per la libreria di san sepolcro*”; XVIII, f. 256b, 22 aprile 1606: 286 lire e 47 soldi “*a messer Giacomo [Como] libraro. per ligatura d'alcuni libri consegnati al signor Cardinale*” (cfr. anche la nota 526); XIX, f. 171b, 1608: 1.197 lire per “*il precio de dui Casse de Carte [...] per servizio della libreria*”. Varie spese “*minute*” per la Biblioteca (calamai, penne, inchiostro, cera, temperini ecc.) sono registrate in BAMi, *Arch. Cons.*, 255, II, n. 385, f. n.n. Per avere un'idea della consistenza dei manoscritti e dei libri dell'Ambrosiana verso il 1645, si veda PAOLO MARIA TERZAGO - PIETRO FRANCESCO SCARABELLI, *Museo ò Galleria Adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile Milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago Et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dott. Fis. di Voghera e dal medesimo accresciuta*, Tortona, 1666, p. 278, dove troviamo scritto: “*Vi furono numerati l'anno 1645. dodici milla Manoscritti [...] e li stampati ascendeuano à settantaseimilla volumi [...]*”.

529 BAMi, S.P.II.262, n. 27/13, f. n.n. Per l'apertura della Biblioteca Ambrosiana si veda, in particolare, FRANCESCO BERNARDINO PORRO, *Bibliothecae Ambrosianae Encomium*, Milano, 1610, pp. 8-9; LUCILIO TERZAGO, *De Ambrosiana Bibliotheca ab Illustrissimo, et Reverendissimo Cardinali Mediolanensis Ecclesiae Archiepiscopo, Federico Borromeo instituta ad Excellentissimum Mediolani Senatvm [...] Dialogus*, Milano, 1610, pp. 13-22; OPICELLI, *Monumenta Bibliothecae Ambrosianae*, cit., 1618, pp. 33 sgg., ed. anastatica con tr. it. a fronte in OPICELLI, *Memorie*, cit., 2018, pp. 33 sgg.; e, soprattutto, MARCO NAVONI, *Nel quarto centenario dell'apertura della Biblioteca Ambrosiana. L'inaugurazione del 1609 in un documento inedito*, in “*Archivio Storico Lombardo*”, 14, 2009, pp. 25-50 (dove vengono trascritte le due versioni giunte sino a noi del “*De aperitione Bibliothecae, et Collegij Ambrosiani*” del 1609). In ASDMi, *Archivio Spirituale, Sezione X, San Sepolcro*, IX, 22, ff. n.n., si trovano anche due modelli (leggermente diversi) di inviti all'inaugurazione dell'Ambrosiana (stesi in italiano in arcivescovado) i quali dovevano servire per scrivere le lettere da spedire ai vari invitati a nome del cardinale Borromeo. In uno di questi modelli (f. n.n.), datato 25 novembre 1609, dopo una sintesi introduttiva circa il valore della Biblioteca da inaugurare, si legge: “[...] io eseguendo il commandamento di Sua Signoria Illustrissima avoiso Vostra Signoria che il giorno sudetto [8 dicembre 1609] a hore 21 [cioè, a dicembre a Milano, verso le 13.30] si trovi in Milano alla Chiesa di San Sepolcro per esser presente à si degna attione, et per fine le prego dal Signore Iddio vera felicità.”.

530 BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 1, n. 53, ff. n.n.: “1613 CONSTITVTIONE COLLEGII AC BIBLIOTHECAE AMBROSIANAE”; cfr. FRANCESCO BENTIVOGLIO, *Costituzioni del Collegio e della Biblioteca Ambrosiana volgarizzate dal dottor Francesco Bentivoglio bibliotecario della medesima con testo a fronte*, Milano, 1835, con trascrizione e tr. it. delle “*Constituzione*” (del 1624). Si vedano anche ASMi, *Notarile*, Fernando Dossena, 22065, 6 dicembre 1624, ff. n.n., atto con allegato il testo degli 11 capitoli delle “*Constitutiones Collegii, ac Bibliothecae Ambrosianae*” e degli “*Additamenta*”; ASMi, *Notarile*, Fernando Dossena, 22079, 12 novembre 1630, ff. n.n., con un testo (allegato A) relativo al Collegio Ambrosiano scritto parte in latino e parte in italiano;

del cardinale, ma sappiamo che il giovanissimo conte Federico aveva iniziato a formare per sé stesso una piccola “*Libreria*” già all’età di circa quindici anni. Lo si deduce da una lettera (che non mi risulta sia nota) non datata ma, forse, stesa a Bologna prima del settembre 1579, che Federico inviò con ogni probabilità al cugino Carlo Borromeo nella quale troviamo anche scritto (sia in italiano che in latino): “*io ho cominciato attendere alla filosofia [...] Aspetto tutto quel che costì troverete degno della mia Libreria, me lo mandarete adunque*” e (nella versione latina): “*ad Philosophiae studia aggressus sum [...] Quidquid istic dignum invenies nostra Bibliotheca vehementer expecto*”⁵³¹.

RIPAMONTI, *Historiae patriae*, cit., 1643, pp. 168-242. Diversi documenti relativi alla fondazione della Biblioteca Ambrosiana si trovano pure in ASDMi, *Archivio Spirituale, Sezione X, San Sepolcro*, IX, 13-16, 19-20, 23 (con anche varie minute, con correzioni, dei testi fondativi). Tra gli studi moderni si vedano, in particolare, GIUSEPPE MORAZZONI, *L’Ambrosiana nel terzo centenario di Federico Borromeo*, Milano, 1932, pp. 3-18; AGOSTINO SABA, *La Biblioteca Ambrosiana (1609-1632)*, in “*Aevum*”, 6, 4, 1932, pp. 531-620 (a un’ampia bibliografia); CARLO MARCORA, *Manoscritti ed edizioni delle “Constitutiones Collegii ac Bibliothecae Ambrosianae”*, in *Accademia di San Carlo. Inaugurazione dell’8° Anno Accademico XVI novembre MCMLXXXV*, Bologna, 1986, pp. 155-165; ADA ANNONI, *Le Costituzioni e i regolamenti*, in *Storia dell’Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 149-184; BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 259-261; ALFREDO SERRAI, *Storia della bibliografia, V, Trattatistica Biblioteconomica*, a cura di Margherita Palumbo, Roma, 1993, pp. 201-233 (con l’analisi accurata di diverse fonti relative alla nascita della Biblioteca Ambrosiana); BALESTRERI, *Le fabbriche del Cardinale*, cit., 2005, p. 91; BURATTI MAZZOTTA, *Federico Borromeo “architetto”*, cit., 2009, pp. 66 sgg.; BALESTRERI, *La Biblioteca Ambrosiana*, cit., 2012, pp. 137-147; MARIE LEZOWSKI, *L’Abrégé du monde. Une histoire sociale de la bibliothèque Ambrosienne (v. 1590 - v. 1660)*, Paris, 2015, pp. 73 sgg., pp. 130 sgg. (per i dottori), pp. 416-433 (per i documenti), pp. 434-445 (per i nomi dei dottori); MARZIA GIULIANI, *La Grande Galleria nel contesto dell’Italia spagnola (1580-1610 ca.)*. *Paralleli sabaudo-ambrosiani*, in *La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell’età di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Franca Varallo e Maurizio Vivarelli, Roma, 2019, pp. 150-159; ROBERTA FERRO, *Le costituzioni della Biblioteca Ambrosiana e la “condizione dei tempi”*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2023, pp. 3-18; ALBERTO ROCCA, *La Sala Federiciana e la Sala di Lettura*, in *La Biblioteca Ambrosiana*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2024, pp. 11-15.

531 ASDMi, IX, *Carteggio Ufficiale*, 31, *Comitis Federici Borromei Liber Epistolarum*, f. n.n., s.l., s.d., da Federico Borromeo ad anonimo (quasi certamente Carlo Borromeo): dopo questa, la prima lettera datata che Federico scrisse è quella che da Bologna indirizzò al cugino Carlo Borromeo e che porta la data del 6 settembre 1579 (*ivi*, ff. n.n.). Non mi risulta che questa missiva (in italiano e in latino) sia stata pubblicata in ARISTIDE SALA, *Circa la vita e le gesta di S. Carlo Borromeo*, Milano, 1861, III, pp. 691-708; in MAIocchi-MOIRAGHI, *L’Almo Collegio Borromeo. Federico Borromeo studente*, cit., 1916; o in CARLO MARCORA, in *Lettere del cardinale Federico Borromeo ai familiari*, a cura di Carlo Marcora, Como, 1978, II, pp. 3 sgg. Per questo motivo trascrivo qui integralmente questa missiva che comprende sia la versione in italiano che quella in latino stesa dallo stesso Federico: “*Il che sia buono fausto felice, et fortunato io ho cominciato attendere alla filosofia del che io prima di hora scritto vi haverei, se io non fusse stato incerto dove soggiornavate, et questo è stato la cagione per la quale troppo di rado habbiate havute mie lettere. Né pur hora trovo facilmente persona, che venga costà. Questa mia fia breve, tralasciando di scrivere del negotio, per dubbio, che la lettera non vada nell’altrui mani. Aspetto tutto quel che costì troverete degno della mia Libreria, me lo mandarete adunque; ne dubiterete punto che io non possa far la spesa. à Dio. / Quod bonum, faustum,*

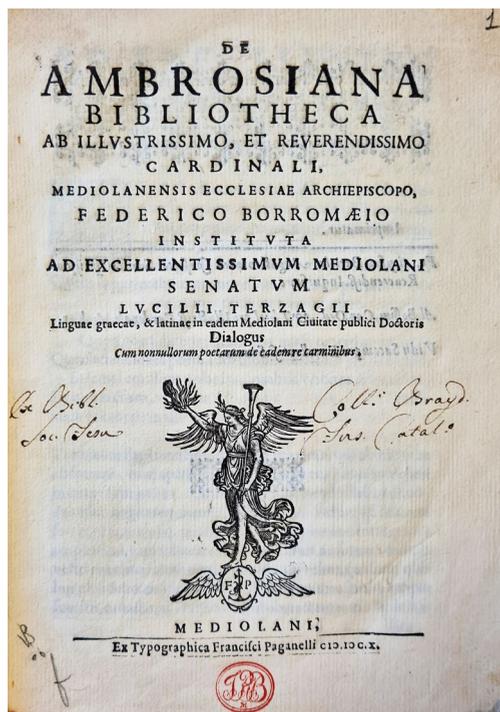


Fig. 97. LUCILIO TERZAGO, *De Ambrosiana Bibliotheca* [...], Milano, 1610, frontespizio, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (foto: Autore)

Federico volle chiamare la Biblioteca da lui fondata ‘Ambrosiana’, riprendendo il nome di Sant’Ambrogio, il principale patrono di Milano, come scrive Lucilio Terzagio nel suo dialogo intitolato *De Ambrosiana Bibliotheca* composto nel 1610, cioè solo pochi mesi dopo dall’apertura della stessa Biblioteca: “[...] *ipsi gratulantes de ingenti bibliotheca ab ipso sub Diui Ambrosij nomine instituta.*” (fig. 97)⁵³². Si noti,

felix, fortunatumque sit, ad Philosophiae studia aggressus sum; de quo prius ad te scripsissem, nisi, ubi viveres et commorareris, incertus fuisset. et haec fuit causa, quamobrem nimium raro tibi à me litterae allatae fuerunt. Nec nunc quidem, qui istuc proficiscatur, facile reperio. Brevior haec ipsa erit Epistola, eo negotio praetermisso, propter hanc dubitationem, ne litterae in alienas manus deveniant. Quidquid istic dignum invenies nostra Bibliotheca vehementer expecto. Omnia igitur ad nos mitto, at Arcae nostrae confidito. Vale.” Per i vari manoscritti, raccolti in quasi vent’anni, che il cardinale conservò (quasi di certo) inizialmente in arcivescovado, ma che poi trasferì (assieme ai suoi libri?) nella costituenda Biblioteca Ambrosiana nel 1603, cfr. RODELLA, *Federico Borromeo collezionista di manoscritti*, cit., 2001, pp. 201-213 (p. 205 per l’indice dei suoi manoscritti). Sappiamo però, come si è detto in un capitolo iniziale (cfr. le note 186-187), che nel suo testamento del 1599 il cardinale aveva inizialmente previsto di destinare i propri manoscritti al reverendo Giulio Cesare Bonomi e i propri libri alla congregazione degli Oblati.

⁵³² TERZAGO, *De Ambrosiana Bibliotheca*, cit., 1610, p. 25; in questo testo (pp. 21-24) si trovano anche alcuni accenni alla struttura di alcuni ambienti dell’Ambrosiana sino ad ora poco con-

quindi, come il cardinale non abbia voluto chiamarla ‘Federiciana’ o ‘Borromaica’. Questa scelta, che non prevedeva l’uso del suo nome, è stata esplicitamente sottolineata da Giacomo Filippo Opicelli nel suo *Monumenta Bibliothecae Ambrosianae* del 1618:

*In fronte vestibuli quod ex marmore visitur, insignem loci titulum manifestant grandiores ex aere polito semicubitali characteres, more romano, qui à primario patrono Urbis vocem usurpatam indicant, unde Bibliotheca Ambrosiana, nempe haec fuit conditoris voluntas extrà quemcumque fastum, & nusquam ambitioni peruia, propria nomina respuens, & optimo Urbis fautori vltro titulos adscribens & honores*⁵³³.

Tale intenzione del fondatore è stata ribadita anche dal pittore e scrittore Santagostino nel suo *L’immortalità, e gloria del pennello* del 1671:

*perché hauendo [il cardinale Borromeo] a proprie spese inalzato questo nobile edificio, riempitolo di libri, Pitture, e Scolture, assignato e rendite e Ministri in luogo d’intitolarla Libreria Borromea, volle fosse chiamata Libreria Ambrosiana, consacrandola à S. Ambrogio Protettore della Città*⁵³⁴.

La scritta a caratteri latini in bronzo con le parole “*BIBLIOTHECA AMBROSIANA*”, realizzata, come si vedrà tra poco, dopo il maggio del 1606, ma molto probabilmente già pronta prima dell’inaugurazione del 1609, è tuttora

siderati, come ha notato anche la GIULIANI, *L’Ambrosiana a Milano*, cit., 2022, pp. 110-114.

⁵³³ OPICELLI, *Monumenta Bibliothecae Ambrosianae*, cit., 1618, p. 20, ed. anastatica con tr. it. a fronte in OPICELLI, *Memorie*, cit., 2018, p. 20: “Sulla facciata marmorea del vestibolo, secondo il costume romano, ampi caratteri semicubitali in bronzo levigato compongono una pregevole iscrizione di intitolazione. Essa palesa che la denominazione di ‘Biblioteca Ambrosiana’ deriva dal patrono principale della città. Questa fu infatti la volontà del fondatore, scevro da qualsiasi forma di superbia e alieno dall’ambizione: passare sotto silenzio il proprio nome e tributare l’onore dell’intitolazione al supremo protettore di Milano.”. Alcuni pagamenti per il vestibolo sono registrati in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 192a, 28 marzo 1609: a “Magistro Antonio Ferrari . picacieppi” sono versate 300 lire e “sono per tanti conti al detto in dui partite à bonconto del vestibulo che va facendo per la libreria”; e in XIX, f. 192a, 26 giugno 1609, dove è documentato anche il versamento allo stesso Ferrari, “in saldo”, di circa 366 “à conto del vestibulo della libreria”. Invece in una diversa carta d’archivio sono citati i muratori Domenico e Alberto Fontana i quali, in data 3 febbraio 1610, richiesero la cifra di circa 1.388 lire come ricompensa per vari lavori effettuati “in fabricare il Vestibulo, scala, et mettere in opera la Porta della Libreria Ambrosiana”: cfr. BAMi, *A 357 inf*, n. 6, ff. 18r-20v, f. 18r, 3 febbraio 1610.

⁵³⁴ SANTAGOSTINO, *L’immortalità, e gloria del pennello*, cit., 1671, p. 65, ed. 1980, pp. 67-68. Si vedano inoltre TERZAGO-SCARABELLI, *Museo ò Galleria*, cit., 1666, p. 277: il cardinale Federico “volle che gli s’imponesse il nome non già di Biblioteca Borromea, ma di Ambrogiana da S. Ambrogio Dottore della Chiesa, Patrone Tutelare, e Arcivescouo di Milano”; BOSCA, *De origine*, cit., 1672, pp. 47-48, il quale suppone che il nome ricordi quello della biblioteca che si trovava presso l’antica basilica di Sant’Ambrogio: “Fortasse // etiam in ciuium memoriam reuocare placuit veterem Bibliothecam, quam olim iuxta Templum Ambrosij conditam fuisse [...]”. Si veda anche MORAZZONI, *L’Ambrosiana*, cit., 1932, p. 4.



Fig. 98. *Timpano del vestibolo dell'originaria entrata della Biblioteca Ambrosiana con la scritta in bronzo a caratteri latini, Milano, Biblioteca Ambrosiana (foto: Autore)*

presente al di sotto del timpano del vestibolo della stessa Biblioteca (**fig. 98**). Essa evidenzia tutta la volontà del cardinale Borromeo di presentare al pubblico, che avrebbe frequentato l'istituzione culturale che aveva creato, un'iscrizione le cui lettere, accuratamente antiche, richiamassero il mondo della cultura classica. Un mondo rievocato anche dalle forme architettoniche del vestibolo, un piccolo ambiente attraverso il quale si accedeva (ora si entra però dal lato opposto) a un'ampia aula chiaramente allusiva dell'antica basilica romana. È lo stesso cardinale a dirci che egli commissionò tale iscrizione al calligrafo milanese, ma anche teorico della scrittura, Giovan Francesco Cresci di cui era un grande ammiratore: “*et [il Cresci] fece anche quella iscrizione della Biblioteca in // fronte del vestibolo, chè di metallo intagliato nel sasso, la quale è opera molto esquisita, et uguale all'antiche, secondo ch'io credo, in quell'artificio.*”⁵³⁵. Non a caso i caratteri di tale scritta sono

535 FEDERICO BORROMEO, *Ephemerides litterariae*, in BAMi, *F 20 inf*, ff. 98-99 (107v-108r) (su tale iscrizione si vedano anche le parole dell'Opicelli citate alla nota 533). Vale la pena di riportare l'intero testo del Borromeo (ff. 98-100 [107v-108v]) perché egli, soffermandosi su alcune difficoltà economiche avute dal Cresci, aveva anche sottolineato di avergli commissionato l'iscrizione dell'Ambrosiana dopo averlo aiutato a migliorare la sua condizione di povertà: “*Capo 18. / Delle qualità del Cresci / Questi di cui parliamo è Giovanni Francesco Cresci famosissimo scrittore dei caratteri latini et Italiani, et che hà recato grandissima luce a quest'arte in Italia. Esso fù molto stimato nei suoi dì; et hebbe gran nome, et fama; et essendo mio amorevole mi fù dedicato un libro dai suoi descendentì, e per memoria di lui si conservono alcune esquisitissime carte nella Biblioteca Ambrosiana; et fece anche quella iscrizione della Biblioteca in // fronte del vestibolo, chè di metallo intagliato nel sasso, la quale è opera molto esquisita, et uguale all'antiche, secondo ch'io credo, in quell'artificio. Hora egli era poverissimo, in questa, che una volta convenendomi haver bisogno di lui per questa Inscrittione, esso già vecchio se ne stava a letto; e domandando io del perche, mi fù detto asseverantemente che esso non havea panni da uscire di Casa, ne a pena di letto; laonde io lo feci vestire tutto da Capo a piedi, e poi mandan//dogli persona, che senza camminare a piedi lo conducesse dove io ne havevo bisogno; giudicai ben fatto, che per l'avvenire*

simili a quelli che il medesimo Cresci aveva ideato e pubblicato nel suo testo del 1560 (seguito da altre edizioni) intitolato “*Essemplare di piv sorti lettere [...] Con vn breue trattato sopra le Maiuscole antiche Romane*”, un volume che era stato

quell'arte non fosse così malamente ingiuriata e disprezzata dalla povertà; et però hebbe da me non solo il vitto quotidiano, et stipendio, ma altri danari. Tutto questo noi siamo sforzati di raccontare, per conchiudere d'onde proceda, che molti, e molti ammirabili huomini nella loro arte, si muoiono pure di fame.”. Cfr. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, p. 55 (citato); FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano*, cit., 2007, p. 321 (citato); JAMES MOSLEY, *Giovan Francesco Cresci and the Baroque Letter in Rome*, in “*Typographypapers*”, 6, 2005, p. 126, nota 32 (trascritto, con anche la tr. inglese). Per il riferimento al libro postumo del Cresci che il figlio (che aveva lo stesso nome del padre) aveva voluto dedicare, con vari ringraziamenti (pp. n.n.), a Federico Borromeo, si veda GIOVAN FRANCESCO CRESCI, *L'idea con le circostanze naturali, che a quella si ricercano, Per voler legittimamente posseder l'Arte maggiore e minore dello scriuere [...]*, Milano, 1622. Parole di gratitudine rivolte dal Cresci al cardinale Borromeo per l'aiuto ricevuto si trovano in BAMi, *G 251a inf*, n. 45, f. 84r, Milano, 22 luglio 1605, da Giovan Francesco Cresci a Federico Borromeo. Un documento contabile in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 215a, 14 marzo 1610, registra anche un successivo pagamento di 74 lire, 3 soldi e 9 denari a “*Hieronimo Rotio per il vestito donato al signore Crescio scrittore . ordine del Signor Cardinale*”, un esborso considerato in XIX, f. 220b, 30 marzo 1610, come “*spese d'elemosina*”. Il RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 665, ha riportato parzialmente tali notizie ribadendo che il soccorso da parte del cardinale avvenne nel 1605 (anche se, come si è detto, il Cresci iniziò il suo lavoro per l'Ambrosiana dopo il maggio del 1606): “*E di Giouanni Franceso [sic] Cresci eccellentissimo nell'arte dello scriuere, e formar belli caratteri, io sò per veridica relatione che trouandosi egli l'anno 1605 dopo vna dispendiosa lite a letto mal trattato da infermità, ma molto più da necessità, per la quale ridotto si era a sì meschino stato, che non hauea più con che viuere, ne panni da vestire, fù da Federico soccorso di due vestimenti conformi allo stato suo, e prouueduto d'vn conueniente vital' assegno, con l'aiuto del quale fece poi nell'arte sua que' progressi, che hoggidì al Mondo sono pur troppo noti*”. Colgo l'occasione per segnalare che il cardinale Borromeo, continuando il suo discorso (FEDERICO BORROME0, *Ephemerides litterariae*, in BAMi, *F 20 inf*, ff. 102-105 [109v-111r]), si è anche soffermato a parlare di Leonardo da Vinci (in un brano che, per quanto mi è stato possibile verificare, non è noto in questa versione). Federico dimostra anche qui una grande ammirazione per Leonardo, anche se non può evitare di criticarlo perché, a suo giudizio, l'artista non ha saputo mettere tutto il proprio ingegno a frutto nell'esecuzione di disegni e dipinti: “*Oltre a ciò hanno i grandi ingegni un certo instinto di non far volentieri quello che sanno fare ma di voler far altro, et alhora il guadagno si scema. Leonardo da Vinci visse molto vecchio, e sempre travagliò, et si affaticò, e tuttavia dipinse poco, ma attese a fare disegni di macchine et a ritrovare con la penna certe sue inventioni, e dimostrossi piu tosto // desideroso di essere matematico, che Pittore, et però innumerabili libri si trouavano di queste sue fatiche e studi. E tanto desiderio mostrava di trovare cose nuove in altre professioni et arti, che scrisse diversi libri col carattere al rovescio, in guisa che non si potevano leggere, se non con lo specchio. et è da ammirare l'ostinatione del suo ingegno, et insieme la grandezza, perche si conosce dal carattere di questi libri, uno dei quali ancoxa si conserva nella Biblioteca // Ambrosiana, che esso si era tanto esercitato in questo modo di scrivere che scriveua così correntemente et speditamente come noi tutti facciamo nel carattere comune. la quale diligenza, non hà dubbio per non chiamarla con altro nome, ~~era~~ hebbe bisogno di gran tempo, per esercitarsi; nel qual tempo egli habrebbe potuto dipingere molte ammirabili cose, o almeno disegnarle, a beneficio dei posterì. Tuttavia egli non fece così. e però la fatica di molti; e molti anni è rimasta // come perduta.*”. Alcune simili osservazioni su Leonardo stese dallo stesso Borromeo si trovano anche in un altro e più lungo suo brano manoscritto: cfr. ALESSANDRO ROVETTA, *Federico Borromeo e Leonardo, a proposito di fontane*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di Rosanna Cioffi e Ornella Scognamiglio, Napoli, 2012, I, p. 184. Per altre brevi annotazioni scritte da Federico e dedicate a Leonardo, rimando invece a ROVETTA, *Gli appunti del cardinale*, cit., 2006, p. 140, n. 708; p. 141, nn. 738, 744.

dedicato al cardinale Carlo Borromeo⁵³⁶. L'informazione che il Cresci fece tale iscrizione si trova anche in una lettera del 10 maggio 1606 che lo stesso calligrafo indirizzò al cardinale: "*Havendomi raffermato Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima quanto m'hà detto Giovanfrancesco mio figliuolo per risposta della mia lettera sopra la gratia dimandatale per soccorso del mio travaglio il quale me lo veggo di grande impedimento el negotio di quelle Lettere Romane commessomi [...]*". Il Cresci poi continua questa missiva fornendo un lungo ragguaglio molto tecnico sul lavoro che avrebbe dovuto fare che qui, però, tralascio del tutto⁵³⁷.

Federico, con atto notarile del 7 settembre 1607, quindi prima ancora che la Biblioteca Ambrosiana venisse ufficialmente inaugurata, volle fondare anche il Collegio Ambrosiano che, ovviamente, era in strettissimo contatto con la stessa Biblioteca. Questo Collegio era formato da un numero variabile (poco

536 GIOVAN FRANCESCO CRESCI, *Essempiare di piv sorti lettere [...] dove si dimostra la vera et nuova forma dello Scrivere Cancellaresco Corsiuo, da lui ritrouata, et da molti hora comunemente posta in uso. Con vn breue trattato sopra le Maiuscole antiche Romane [...]*, Roma, 1560, pp. n.n. e tavv. XLIII-LV.

537 BAMi, *G 251b inf*, n. 171, f. 340r, Milano, 10 maggio 1606, da Giovan Francesco Cresci a Federico Borromeo (ovviamente la lettera è stesa con un'elegante calligrafia); parzialmente trascritta (con anche la tr. inglese) in MOSLEY, *Giovan Francesco Cresci*, cit., 2005, pp. 128-130. Un accenno a un lavoro (non specificato) richiesto al Cresci dal cardinale attraverso Alessandro Mazenta, si trova in BAMi, *G 251a inf*, n. 10, f. 18r, Milano, 23 settembre 1603, da Giovan Francesco Cresci a Federico Borromeo: "*Io andai come lei mi commisse da Monsignor Mazenta per intendere l'ordine ò comissione che lei gli haveva dato per conto mio, et fin qui non se risoluto a dirmi cosa alcuna, ne io tampoco non so in che possa seruire alla volonta di Vostra Signoria Illustrissima*". In ogni caso sappiamo che il Cresci venne pagato per "certi scritti" poco più di due mesi dopo: ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXV, f. n.n., 3 dicembre 1603: "*A Messer Giovan Francesco Crescio Scrittore à buon conto sopra certi scritti d'ordine di Monsignor [Alessandro] Mazenta — — — Lire 114: — : —*". È possibile che il Cresci abbia preparato anche l'iscrizione latina (e forse anche in volgare) su marmo nero con la quale si minacciava la scomunica per chi avesse asportato i libri dalla Biblioteca. Da una lettera del 1611 emerge che all'architetto Fabio Mangone era stato dato 'solo' l'incarico di disegnare la cornice in stucco di tale scritta, la quale, dunque, era già presente in Ambrosiana (e quindi, forse, fu ideata in precedenza dal Cresci): BAMi, *G 206 inf*, n. 212, ff. 416r-v, Milano, 25 giugno 1611, da Ludovico Besozzi a Federico Borromeo: "*Il Mangone da me sollecitato hà porre in opera la pietra con l'iscrizione della scomunica, hà fatto l'occluso disegno per ornamento da farsi tutto di stucco con qualche oro, assicurando, che sarà di pochissima spesa, et che corrisponde al restante del vestibolo: Ha volsuto mandar l'istesso disegno a Vostra Signoria Illustrissima // supplicandola comandarmi quanto sarà in suo gusto. L'altra lastra con l'iscrizione volgare, subito che il Signor Olgiato darà le parole, che si devono descrivere, sarà fornita, e prima li ho detto le mandì a Vostra Signoria Illustrissima avanti s'intaglino in essa pietra, acciò il tutto si facci con compito Suo gusto.*"; cfr. COSTANTINO BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Roma, 1968, II, p. 282, n. 806 (con bibliografia precedente). Per tali iscrizioni (tuttora presenti all'interno del vestibolo dell'Ambrosiana: a sinistra in latino e a destra in volgare) cfr. ANNONI, *Le Costituzioni e i regolamenti*, cit., 1992, con ill. a p. 168; BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, p. 264. Non è escluso che a uno di tali lavori si riferisca un documento di pagamento di 250 lire versate a Ottaviano Greccio (forse un collaboratore del Cresci?) in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 239a, 2 maggio 1610: "*A Domino Ottaviano greccio. per le Carratteri et inscretioni della libreria*".

più di una decina) di eruditi dottori (ecclesiastici e, in numero minimo, anche laici) guidati dal sacerdote oblato Antonio Olgiati, il bibliotecario di fiducia di Federico⁵³⁸. L'intento del cardinale era quello di consentire a tali studiosi di specializzarsi ciascuno in un campo specifico del sapere dedicandosi interamente a esso, come indica il motto, sopra citato (e che vedremo meglio più avanti), “*SINGVLI SINGVLA*”⁵³⁹. Federico, inoltre, volle che tale Collegio fosse dotato

538 Cfr. MARCO NAVONI, *Gli uomini di Federico Borromeo: gli oblati, i primi dottori e i primi conservatori*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2004), a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, in “*Studia Borromaica*”, 19, 2005, pp. 281-310, il quale ha pure sottolineato (p. 285) che la carica di “*Bibliotecario*” era sempre affidata a un oblato. In un documento del 27 febbraio 1613, uno fra i tanti rimasti, risulta che per il trimestre precedente i 9 dottori ricevettero per la loro “*provisione [...] per l’assistenza che fanno al detto Collegio Ambrosiano*” una somma variante dalle 150 alle 250 lire: BAMi, *Arch. Cons.*, 255, II, n. 33, f. n.n.

539 Cfr. anche ROBERTA FERRO, *Gli scritti di Federico Borromeo sul metodo degli studi*, in “*Aevum*”, 75, 3, 2001, pp. 737-758, per gli studi di Federico e per le varie specializzazioni dei dottori. La consultazione dei libri della Biblioteca Ambrosiana era libera e ciò poteva comportare anche dei problemi. Infatti nel 1621 Antonio Olgiati, bibliotecario dell’Ambrosiana, venne accusato dal letterato Carlo Giuseppe Origoni, indagato per eresia, di avergli consentito di consultare dei libri ritenuti proibiti, determinando così l’intervento dell’Inquisizione romana. Era un’accusa che, di conseguenza, coinvolse anche il cardinale Federico il quale, ovviamente, era il responsabile della Biblioteca Ambrosiana. Questa vicenda è testimoniata da un carteggio tra lo stesso Federico e il domenicano cardinale Desiderio Scaglia, commissario generale del Sant’Uffizio (un collezionista d’arte che, in precedenza, in Lombardia, aveva anche contribuito a far ottenere alla Biblioteca Ambrosiana libri antichi e rari). Lo Scaglia, intervenendo in favore del Borromeo, lo invitò comunque a una maggior prudenza e diligenza nella custodia dei libri proibiti (anche se l’Olgiati, in precedenza, aveva scritto una memoria di difesa nella quale aveva risposto punto per punto alle accuse ricevute): “*con la singolar sua prudenza – scrive lo Scaglia – saprà quanto dorà fare, acciò siano custoditi con maggior diligenza, che sia possibile, per evitar ogni altro inconveniente, che potesse succedere, se pur il detto Origoni ha confessato il vero [cioè di non aver concesso la lettura di alcun libro proibito]*”: BAMi, *G 254a inf*, n. 171, f. 321r, s.l. (Roma?), copia molto probabilmente allegata alla lettera del 24 aprile 1622, da Desiderio Scaglia a Federico Borromeo; cfr. FIORENZA RANGONI GÀL, *Fra’ Desiderio Scaglia Cardinale di Cremona. Un collezionista Inquisitore nella Roma del Seicento*, Gravedona, 2008, p. 266. Per la trascrizione delle diverse lettere relative a tale questione e per il documento dell’Inquisizione che concedeva a Federico di tenere nella Biblioteca Ambrosiana alcuni libri proibiti, si vedano: CESARE PASINI, *Il progetto biblioteconomico di Federico*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2004), a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, in “*Studia Borromaica*”, 19, 2005, pp. 267-271; RANGONI GÀL, *Fra’ Desiderio Scaglia*, cit., 2008, pp. 23-25, 265-268; LEZOWSKI, *L’Abrégé du monde*, cit., 2015, pp. 328-330; e, per una sintesi, HANNAH MARCUS, *Forbidden Knowledge: Medicine, Science, and Censorship in Early Modern Italy*, Chicago, 2020, pp. 203-209. Trascrivo qui solo la lettera indirizzata dal Borromeo allo Scaglia del 28 aprile 1621 che ci dà una sufficiente idea della questione: “*In questo mio ritorno da Roma hò commesso all’Olgiati Bibliotecario della libreria Ambrosiana di giustificarsi di certa imputatione, che si è intesa da più bande, gli vien data da quel Carlo Gioseffo Origoni, d’haver lasciato ricavar’ alcune cose, che si stimano prohibite, da libri di questa Biblioteca. Et egli con haver’ anche saputo gl’autori, de quali si fa mentione, hà procurato di sodisfare al suo debito coll’allegata scrittura. Questa che, Vostra Signoria Illustrissima si compiaccia d’haver raccomandata la riputatione dell’istessa Biblioteca, e proteggerla in questo, et in ogni altro particolare, come io ne la supplico*”: BAMi, *G 254a inf*, n. 129, f. 238r, s.l. (Milano?), 28 aprile 1621, da Federico Borromeo a Desiderio Scaglia; cfr. RANGONI GÀL, *Fra’ Desiderio Scaglia*, cit., 2008, p. 267.

di uno specifico patrimonio immobiliare (la cui amministrazione era affidata a sei Conservatori) affinché i dottori dediti agli studi fossero esenti da preoccupazioni economiche⁵⁴⁰. In un testo del 1616 intitolato “*Utilità per l'erettione del Collegio Ambrosiano*” troviamo anche una sintesi del ruolo del Collegio:

*Il Collegio Ambrosiano abbraccia varietà di scienze, cioè Theologia; Controversie, historia, eruditione ecclesiastica, et profana, Poesia, lingua Greca, hebraea, Syra, Caldea, et Arabica, Non permette altro impiego o di beneficio, o d'ufficio, ma vuole tutto l'huomo in quel genere di scienza per la quale è stato eletto, havendo per fine di giovare al publico per mezzo delle compositioni che tutte a suoi tempi si stampano*⁵⁴¹.

Ciascun dottore dopo tre anni avrebbe dovuto concludere il proprio specifico studio con una pubblicazione⁵⁴². Inizialmente i testi portati a termine dai diversi dottori furono affidati a vari tipografi per la stampa. Ma nel 1615 il cardinale decise, ispirandosi anche alle stamperie romane, di dotare il Collegio di una propria tipografia, la Tipografia del Collegio Ambrosiano, che nei frontespizi dei volumi stampati dai vari dottori è indicata come “*Ex Ambrosiani Collegij Typographia*”⁵⁴³.

Agli inizi del 1615 Federico pensò di affidare l'incarico di occuparsi della pubblicazione dei testi dei dottori al fiammingo Ericio Puteano attivo ad Anversa, ma poi tale mandato gli fu subito tolto quando ci si accorse che lo studioso si era fatto spacciare, sul frontespizio di un suo trattato, come un autore del

⁵⁴⁰ Per queste e per le notizie che seguiranno, cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 40-41 (sintesi); BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992; MARCORÀ, *Il Collegio dei Dottori*, cit., 1992, pp. 185-217; MASSIMO RODELLA, *Fondazione e organizzazione della Biblioteca*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 121-147; ROBERTA FERRO, *Il trattato De educandis ingeniis di Federico Borromeo: “Far gran cose negli studi”*, in FEDERICO BORROMEO, *De educandis ingeniis. De librorum supellectile augenda. De typographia incrementis. De legibus liberalium artium. Liber unus. Ad Conservatores Collegii Ambrosianii*, [in BAMi, F 31 inf, ff. 41r-78r] Busto Arsizio, 2008, pp. 7-25; CHIARA CAUZZI, *Federico Borromeo Bibliotecario*, tesi di laurea, Università di Pavia, 2012-2013; EDGARDO FRANZOSINI, *Sotto il nome del cardinale*, Milano, 2013, pp. 40-45; ROVETTA, *Dalla palma al cosmo-scopio*, cit., 2019, pp. 161-199.

⁵⁴¹ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, 72, f. n.n., 1616. Cfr. anche la nota 559.

⁵⁴² Sulla formazione di coloro che sarebbero diventati dottori e sui vari argomenti che, su suggerimento di Federico, essi avrebbero ‘potuto’ approfondire, si vedano FRANCO BUZZI, *Il progetto culturale milanese di Federico Borromeo*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2004), a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, in “*Studia Borromaica*”, 19, 2005, pp. 203-245; SIMONA NEGRUZZO, *L'educazione intellettuale secondo Federico Borromeo*, in *La formazione delle élites in Europa dal Rinascimento alla Restaurazione*, a cura di Antonella Cagnolati, Roma, 2012, pp. 115-133.

⁵⁴³ Cfr. RODELLA, *Fondazione*, cit., 1992, p. 140 e p. 142 per l'immagine di un frontespizio con tale dicitura. Comunque, anche prima di fondare la Tipografia del Collegio Ambrosiano il Borromeo si era preoccupato di ottenere vari caratteri per la stampa. Ad esempio in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 193a, 21 luglio 1611, viene registrato il pagamento di 92 lire a Michele Angelo Spiga “*a conto delli carrateri persiane*”. Cfr. la nota 550.

Collegio Ambrosiano e/o aveva fatto ambigue allusioni al proprio merito nella fondazione di tale istituto⁵⁴⁴. In seguito il cardinale decise di assegnare ad alcuni esperti milanesi il compito della pubblicazione dei vari testi. Dopo varie questioni, si arrivò all'acquisto della stamperia di Giovan Giacomo Como e del torchio e dei caratteri di Giovan Angelo Nava. Il compito di stampare e di procurarsi carta e caratteri venne dunque affidato al Como e al Nava i quali però, successivamente, ebbero dei contrasti e si divisero⁵⁴⁵. Va però sottolineato che Federico non affidò a tale Tipografia del Collegio ambrosiano la pubblicazione dei propri libri, poiché per essi diede vita, dal novembre 1615, a una propria "tipografia privata" (posta in Camposanto, cioè nell'area antistante l'abside del Duomo) la quale era gestita dallo stampatore Giorgio Rolla e amministrata dal canonico varesino Gerolamo Alfieri, che abbiamo già sopra incontrato (fig. 32). Questa tipografia 'privata' voluta dal Borromeo aveva il compito di stampare, in alta qualità, le sue opere quando egli era ancora in vita, anche se va tenuto presente che esse erano però intese solo come bozze che potevano essere ristampate tenendo conto di eventuali sue correzioni o aggiunte. Federico, inoltre, diede precise disposizioni testamentarie affinché i propri scritti venissero pubblicati definitivamente dopo la propria morte, dandone l'incarico allo stesso Alfieri, anche se sappiamo che dopo il 1631 i suoi testi vennero editi da un'altra tipografia⁵⁴⁶.

Nei libri contabili della *Mensa arcivescovile* sono documentati diversi pagamenti per i caratteri da stampa da utilizzare per la pubblicazione da parte della Tipografia Ambrosiana dei testi dei dottori del Collegio. Il 25 gennaio 1616, infatti, risultano "Lire 1200 — in credito. a Dominus Jacomo Como libraro per fare Carratteri per la stamparia dil coll[eg]io Ambrosiano"⁵⁴⁷, mentre il 28 maggio 1616 vengono pagate "Lire 160 — in credito utsupra conti. a giovanni Battista Bianchino per la conduta de rubbi [misura del peso] 80 carrateri. et Casse. per servitio

⁵⁴⁴ Per i contrasti tra il Puteano e il Collegio dei Dottori dell'Ambrosiana si vedano in particolare RODELLA, *Fondazione*, cit., 1992, pp. 139-140; FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano*, cit., 2007, pp. 247-274.

⁵⁴⁵ Cfr. RODELLA, *Fondazione*, cit., 1992, p. 140; MARCORA, *Il Collegio dei Dottori*, cit., 1992, p. 196. Per la Tipografia del Collegio Ambrosiano voluta da Federico si vedano in particolare: CARLO MARCORA, *Appunti per la storia della tipografia della Biblioteca Ambrosiana*, in "Memorie storiche della diocesi di Milano", 13, 1966, pp. 321-364; BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori*, cit., 2004, pp. 59-66; BONOMELLI, *Il progetto editoriale di Federico*, cit., 2005, pp. 384-401; LEZOWSKI, *L'Abbrégé du monde*, cit., 2015, pp. 82 sgg.; BONOMELLI, *Tipografia del Collegio Ambrosiano*, cit., 2017, pp. 133-153.

⁵⁴⁶ Cfr. BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori*, cit., 2004, pp. 67-94 (p. 76 per la citazione) e pp. 49-55 per la figura di Gerolamo Alfieri (pp. 55, 57 per il dipinto che raffigura l'Alfieri assieme al cardinale); BONOMELLI, *Il progetto editoriale di Federico*, cit., 2005, pp. 384-401. Cfr. la nota 84 e, per il quadro, la nota 150.

⁵⁴⁷ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 164b, 25 gennaio 1616. Non mi risulta che questo documento e quelli che seguono siano presenti in BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori*, cit., 2004, la quale, però, ne ha pubblicati diversi altri.

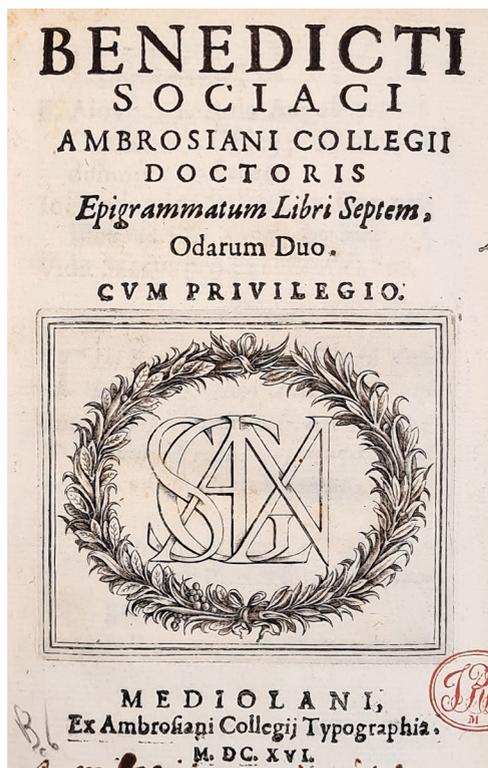


Fig. 99. BENEDETTO SOSSAGO, *Epigrammatum Libri Septem* [...], Milano, 1616, frontespizio, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (foto: Autore)

della Libreria”⁵⁴⁸. Il 28 luglio 1616, invece, sono registrate “Lire 13. in credito al signor Machio conti à Messer Agostino Como, per condotta delli rapezzi [quantità di caratteri da stampa] fatti venire da Venetia per la stamparia Ambrosiana”⁵⁴⁹, mentre quasi due mesi dopo, il 17 settembre 1616, furono pagate “Lire 30.12 in credito ut supra Conti à Michel Angelo Spiga à bon conto delli Carateri va facendo per la stampa, è fù sino à 20. Giugno [...]”⁵⁵⁰. Allo stesso Spiga (che era l’orefice già sopra citato) il 30 giugno 1617 vennero invece versate “Lire 58 — In credito ut supra Conti al Spiga per haver Intagliato alcune stampe de Maiuscole per servizio di Sua Signoria Illustrissima”⁵⁵¹.

La lettera sopra citata con la richiesta dei rami per l’“impresa, ò motto” che Federico aveva spedito a Jan Brueghel è dell’8 febbraio 1616 e il cardinale, come vedremo tra poco, ricevette tale “motto” nel giro di circa un mese. In effetti troviamo per la prima volta tale ‘logo’ sul frontespizio

del testo di Benedetto Sossago intitolato *Epigrammatum Libri Septem, Odarum Duo* e stampato a Milano nel 1616 dalla Tipografia Ambrosiana (“*Ex Ambrosiani Collegij Typographia*”) (fig. 99)⁵⁵². Al centro di questa pagina iniziale possiamo appunto osservare una marca (un logo) costituita da una cornice con linee rettangolari che racchiude un ovale formato da una corona d’alloro nel cui centro si trovano delle lettere maiuscole tra loro fantasiosamente intrecciate. In realtà, se

⁵⁴⁸ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 187a, 28 maggio 1616.

⁵⁴⁹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 187b, 28 luglio 1616.

⁵⁵⁰ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 187b, 17 settembre 1616.

⁵⁵¹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 237a, 30 giugno 1617. Per lo Spiga si vedano le note 367, 379, 543, 550-551.

⁵⁵² BENEDETTO SOSSAGO, *Epigrammatum Libri Septem, Odarum Duo*, Milano, 1616, frontespizio. Per tale marca si veda anche <https://mostrebncrm.cultura.gov.it/marte/opacmarte.php> (Marche Tipografiche Editoriali, MAR.T.E, Identificativo 840).

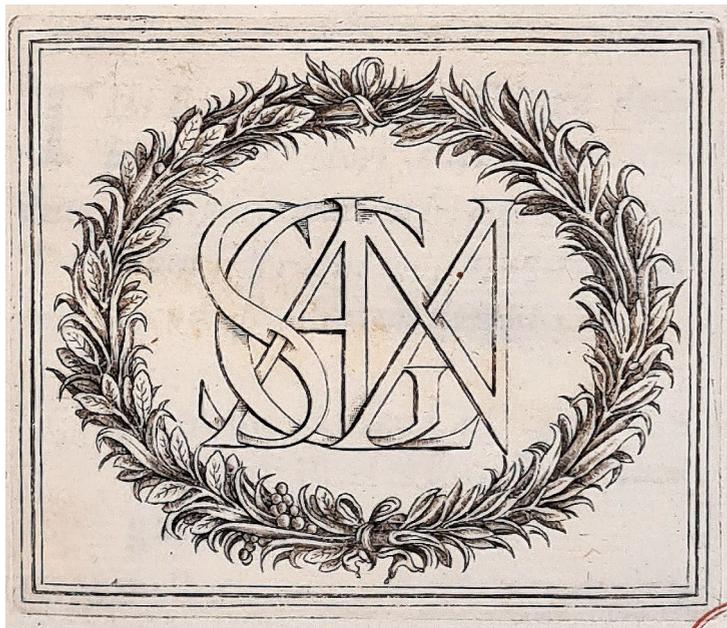


Fig. 100. Anonimo (inventore) e artista fiammingo (incisore), Motto “SINGVLI SINGVLA” con le lettere intrecciate, in BENEDETTO SOSSAGO, *Epigrammatum Libri Septem* [...], Milano, 1616, particolare del frontespizio della fig. 99, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (foto: Autore)

non sapessimo che il motto dall’Ambrosiana era (ed è) “SINGVLI SINGVLA” molto difficilmente avremmo potuto decifrarne il senso (fig. 100). Conoscendo invece le due parole dell’impresa siamo in grado di rintracciare pazientemente le sette lettere (S, I, N, G, V, L, A) che, con un arguto intreccio e raddoppio (con la I che viene usata per tre volte e la A una volta sola), vanno proprio a formare le due parole del motto. Nella lettera sopra citata del 1616 si parla di “*dui Disegni*” e quindi di due rami: è molto probabile che un disegno dovesse raffigurare il rettangolo con l’ovale vegetale, mentre l’altro l’intreccio delle lettere.

Le forme intersecate dei caratteri latini delle lettere sono molto accurate e di grande qualità, e quindi, di certo, furono elaborate da qualche esperto di scrittura antica del quale però è difficile precisare il nome, anche se, come si dirà tra breve, è possibile avanzare una plausibile ipotesi. Si può comunque individuare con certezza da dove deriva tale fantasiosa idea di intrecciare varie lettere per formare delle parole. Infatti in un “*Libro*” del calligrafo Giovan Battista Palatino “*nel qual s’insegna à Scriuer ogni sorte lettera, Antica, et Moderna, di qualunque natione, con le sue regole, et misure, et essempi*”, pubblicato nel 1545 (ma con precedenti edizioni), troviamo proprio una parte dedicata alle “*Cifre quadrate, et sonetto figurato*” (un argomento non presente invece nei testi del Cresci). In questa sezione il Palatino fornisce varie istruzioni pratiche per

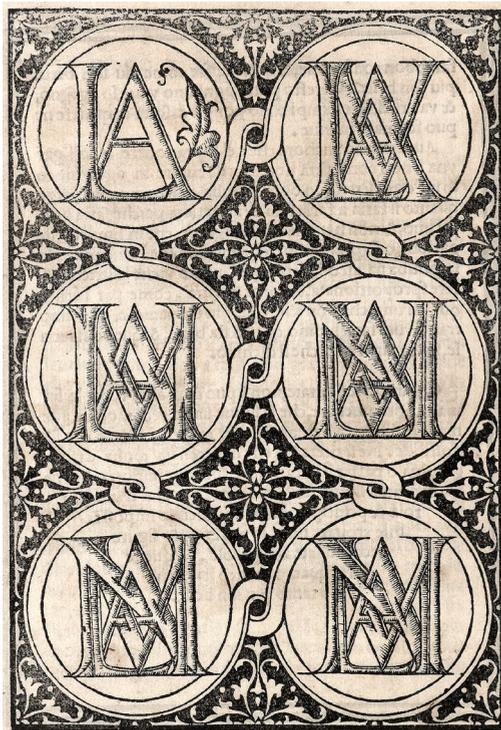


Fig. 101. Formazione della parola "LAVINIA" con le lettere intrecciate, in GIOVAN BATTISTA PALATINO, *Libro [...] nel qual s'insegna à Scriuer ogni sorte lettera, Antica, et Moderna [...]*, Roma, 1545, p. FvV

elaborare tali "Cifre": ad esempio quella di non ripetere mai la stessa lettera, come risulta evidente, appunto, nel motto ambrosiano (e si noti che, come si è visto sopra a proposito di tale logo, uno dei dottori ambrosiani aveva proprio parlato di "SINGVLI SINGVLA zifferato", cioè 'cifrato'). Inoltre il Palatino, nel suo testo, presenta proprio due eloquenti esempi che illustrano visivamente come si possano "incathenare" diverse lettere per ottenere dei validi risultati in tale 'cifratura' e la prima immagine che propone riguarda il nome "LAVINIA" (fig. 101)⁵⁵³. Possiamo a questo punto chiederci se anche il motto "SINGVLI SINGVLA" con l'intreccio di lettere sia stato creato dal calligrafo Cresci, il quale, come si è detto, aveva già ideato, dopo il maggio 1606, la scritta con caratteri antichi della Biblioteca Ambrosiana da mettere sulla facciata del vestibolo. È vero che Federico

⁵⁵³ GIOVAN BATTISTA PALATINO, *Libro [...] nel qual s'insegna à Scriuer ogni sorte lettera, Antica, et Moderna, di qualunque natione, con le sue regole, et misure, et essempli: et con vn breve, et vtil discorso de le cifre: Riueduto nuouamente, et corretto dal proprio Autore. Con la giunta di quindici tavole bellissime*, Roma, 1545, pp. FvV-FvIr. Per il motto "zifferato" si veda la nota 524.

chiese a Jan Brueghel di fargli avere, attraverso i disegni inviati, l'incisione del motto all'inizio del 1616 per il frontespizio dei libri dei dottori. Tuttavia è molto probabile che la formulazione linguistica di tale impresa sia stata comunque prevista negli anni della nascita del Collegio dei Dottori e che quindi il logo "zifferato" doveva essere, forse, già pronto sia per le medaglie d'oro dei dottori (a meno che in esse ci fossero solo le due parole e non il logo) sia per la scritta in rilievo da porre sulla parete d'ingresso della sala dei dottori di cui si dirà tra breve. Rimane comunque qualche incertezza perché non siamo del tutto sicuri se in quel periodo il Cresci fosse ancora vivo poiché le ultime testimonianze relative alla vita del Cresci risalgono, per quanto mi sia noto, al 7 marzo 1607, quando egli inviò una lettera al Borromeo, al marzo del 1610, quando ricevette dal cardinale un "vestito" come "elemosina", e, forse, agli anni 1616-1617 allorché un 'certo' Cresci venne pagato per "duoi Alfabetti" eseguiti per Federico (evidentemente per far stampare qualche libro con lingue insolite)⁵⁵⁴. In ogni caso non si può proprio escludere del tutto che lo stesso Cresci, molto legato al cardinale, abbia utilizzato nell'ultimo periodo della sua vita l'espedito divulgato dal suo 'rivale' Palatino per disegnare, su richiesta di Federico, anche il motto per il Collegio dei Dottori. Un disegno "zifferato" che poi Federico decise di utilizzare non solo, inizialmente, per le medaglie d'oro (quasi di certo) e per la scritta in rilievo per l'ingresso della sala dei dottori (di sicuro), di cui si è sopra accennato, ma anche per farne fare, un decennio dopo, rivolgendosi proprio a Jan Brueghel, il logo grafico da inserire sul frontespizio dei volumi stampati dalla Tipografia Ambrosiana⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ Per la lettera del 1607 si veda BAMi, *G 252 inf*, n. 16, ff. 30r-v, Milano, 7 marzo 1607, da Giovan Francesco Cresci a Federico Borromeo; cfr. MOSLEY, *Giovan Francesco Cresci*, cit., 2005, p. 126. Sul vestito rimando invece alla nota 535. Per i documenti degli anni 1616-1617 rimane un piccolo margine di dubbio poiché non si può escludere del tutto che a tale data il Cresci fosse già morto e che il nome di Giovan Francesco Cresci (Cressi), inserito nei documenti qui sotto trascritti, faccia invece riferimento al figlio che aveva il medesimo nome (cfr. la nota 535) e che, forse, faceva lo stesso mestiere del padre: ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 170b, 10 dicembre 1616: "Lire — 24 In credito utsupra Conti à francesco Cressio à Conto d'un Alfabetto vò facendo"; ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXVII, f. 27b, 8 gennaio 1617: "conti a francesco Cressi lire trenta sei à conto d'un alfabetto che va facendo d'ordine del signor Cardinale per formarne stampa, come per mandato"; ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 170b, 18 gennaio 1617: "Lire 96.8 In credito utsupra Conti à francesco Cressio magistro [?] da Scrivere per duoi Alfabetti che va facendo per servizio di Sua Signoria Illustrissima"; ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXVII, f. 37b, 18 febbraio 1617: "conti à Giovan francesco Cressi lire novanta sei, et soldi otto per saldo di duoi alfabetti, cioè lire sessanta per il saldo, e Lire 36.8. per buon conto d'opere vano facendo"; XXVII, f. 51b, 9 marzo 1617, "conti a Domino francesco Cressi lire dodaci à buon conto delle sue fatiche d'ordine di Monsignor [Alessandro] Mazenta deputato del signor Cardinale"; ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 170b, 9 marzo 1617: "Lire 12 — In credito utsupra Conti à francesco Cressio per ordine di Monsignor Magienta [Alessandro Mazenta]".

⁵⁵⁵ Per le critiche del Cresci al Palatino si veda FRANCA PETRUCCI, *Cresci, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1984, 30, p. 670.

Ma qual era esattamente il significato del motto “*SINGVLI SINGVLA*”? Esso indicava, come si è già accennato, il dovere di ciascun dottore dell’Ambrosiana di dedicarsi a tempo pieno solo alla specifica branca del sapere di cui si sentiva più portato, in quanto il Borromeo riteneva che fosse di fatto impossibile eccellere in campi diversi (convinzione che il cardinale aveva espresso, come si è visto sopra, anche per quanto riguarda la pittura). Quindi, in sintesi, “*SINGVLI SINGVLA*” può essere sciolto come: ‘a ciascun dottore la propria disciplina’, cioè la propria specializzazione, come spiega puntualmente lo stesso Borromeo in una lettera del 5 marzo 1608 al gesuita Andreas Schott:

*Quod attinet ad eas voces ‘Singuli singula’, rem tetigisti: cautum est enim ipsius Collegij legibus praescriptumque Doctoribus ut in qua quisque scientia plurimum valere se sentit, eam potissimum colat, in eaque versetur assidue; ne, dum varia doctrinarum atque artium genera consecatur, ingenii iure frangat, et quasi nervos incidat*⁵⁵⁶.

Sappiamo inoltre che questo logo venne posto sulla parete d’ingresso della sala dei dottori, come testimonia l’Opicelli nel suo testo 1618: “*Huc statis diebus Collegij Doctores conueniunt, singuli variata vice fructum sui promentes operis, vnde & in fronte conclauis, duae voces visuntur, SINGVLI SINGVLA in marmore altius expressae.*”⁵⁵⁷. Si tratta di un concetto che poi il Rivola così sintetizzerà qualche decennio dopo, accennando anche alle medaglie d’oro con il motto consegnate a ciascun dottore:

[Federico] impiegando ciascun de’ suoi Dottori nello studio d’vna cosa sola, non contento d’hauer loro sovente intonato in voce quel bel motto Singuli Singula, volle ancora che impresso fosse nella dottorale insegna della medaglia d’oro, e che nel frontispicio della sala alle loro adunanze destinata a lettere più grandi intagliato si vedesse⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ Cfr. MARIO BATTISTINI, *I padri bollandisti Henschenio e Papebrochio a Milano nel 1662*, in “Archivio Storico Lombardo”, 8, 1931, p. 168, n. 2; FERRO, *Federico Borromeo ed Erico Puteano*, cit., 2007, p. 260 (da dove riprendo la citazione: è una lettera ora conservata presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles).

⁵⁵⁷ OPICELLI, *Monumenta Bibliothecae Ambrosianae*, cit., 1618, p. 26, ed. anastatica con tr. it. a fronte in OPICELLI, *Memorie*, cit., 2018, p. 26: “*Qui si riuniscono in giorni stabiliti i Dottori del Collegio, per esporre a veci alterne i frutti delle proprie ricerche. È questo il motivo per cui sulla parete d’ingresso della sala si scorgono nitidamente incise nel marmo le due parole SINGULI SINGULA.*”. Per una fotografia di questa iscrizione su marmo (sotto forma di logo, quindi con le diverse lettere tra loro intrecciate) si vedano ANNONI, *Le Costituzioni e i regolamenti*, cit., 1992, p. 168 (con foto però rovesciata); BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, p. 269.

⁵⁵⁸ RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 403. Il GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 200, riferisce che la medaglia d’oro dottorale da portare in pubblico (appesa al collo) presentava da una parte la Vergine col Bambino con una scritta mariana e dall’altra i profili di sant’Ambrogio e di san Carlo con il motto dei dottori. Segnalo che in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 239a, 8 aprile 1610, viene registrato il pagamento di 230 lire “*a Hieronimo Morono per le medalie d’oro fatte venire da firenze. per li Dottori della libreria*”. A proposito delle capacità di uno studioso di specializzarsi, FRANCO MOLINARI, *Il Federigo manzoniano tra storia*

Naturalmente Federico riteneva che i dottori non dovessero occuparsi delle discipline scientifiche, bensì di quelle esclusivamente teologiche e umanistiche, in modo che i loro studi coprissero tutto il panorama dello scibile ecclesiastico e umanistico, anche in funzione apologetica e antieretica. Al contrario, sappiamo che il cardinale riservò comunque alla stessa Biblioteca Ambrosiana un'apertura decisamente più universalistica⁵⁵⁹.

Il Borromeo, nella lettera sopra citata spedita al Brueghel nel 1616, si premurò di richiedere un'alta qualità e una “*diligenza*” nell'esecuzione dei due rami. Inoltre, sempre nella stessa missiva, Federico invitò il pittore a rimandargli, assieme alle incisioni, che sarebbero state pagate tramite il Bianchi, anche i due disegni originali (dei quali, però, purtroppo, non viene specificato l'autore):

*La prego ad usar in questo intaglio la diligenza, che mi prometto dalla sua amorevolezza e di rimandarmi à suo tempo con l'istesso intaglio di Rame questi Disegni originali. Alla spesa poi suppliro per mezzo dil Signore Hercole Bianchi che di presente scrive l'allegata, e mi conservarò a lei particolarmente obligatissimo*⁵⁶⁰.

e fantasia, in “Humanitas”, 36, 6, 1981, p. 798, ha così scritto del cardinale: “peccato che invece Federico si sia dilettantisticamente disperso in tanti argomenti disparati”; e (p. 796): “prolifica produzione di Federico altrettanto ricca quantitativamente quanto povera di originalità. In termini moderni lo si definirebbe più un ‘giornalista’ curioso di tutto che un pensatore capace di approfondire alcuni problemi. Del giornalista ha talora il colore, la ricerca delle notizie singolari, la varietà degli interessi.”; e poi ha concluso (p. 797): “Se non fu il genio della cultura, ebbe però il genio dell’organizzazione culturale.” Per un’analisi di altri giudizi critici sul valore intellettuale degli scritti del cardinale Federico, si veda ALDO ALBÒNICO, *Il Cardinal Federico “americanista”*, Roma, 1990, pp. 9-21. Invece sulla figura del cardinale Borromeo vista attraverso gli scritti di agiografi e biografi pubblicati nei secoli scorsi, si veda FRANCO MOLINARI, *Storia della storiografia sul Card. Federico Borromeo*, in *Dalla chiesa antica alla chiesa moderna. Miscellanea per il Cinquantesimo della Facoltà di Storia Ecclesiastica della Pontificia Università Gregoriana*, a cura di Mario Fois, Vincenzo Monachino e Felix Litva, Roma, 1983, pp. 283-301.

559 Cfr. FEDERICO BORROMEO, *De absoluta Collegii Ambrosiani in litteris institutione. Libri Sexdecim. Quibus eiusdem Collegii, ac Bibliothecae Constitutiones adiunctae sunt*, Milano, 1616, dove il cardinale ha indicato i metodi, i contenuti e le finalità delle ricerche assegnate ai vari dottori. A tal proposito si vedano: BUZZI, *Il progetto culturale milanese di Federico Borromeo*, cit., 2005, pp. 203-245; ROBERTA FERRO, *Federico Borromeo e la tradizione dei testi antichi: notizie su manoscritti Ambrosiani di argomento conciliare*, in *Nuove ricerche su codici in scrittura latina dell’Ambrosiana*, atti del convegno (Milano, 2005), a cura di Mirella Ferrari e Marco Navoni, Milano, 2007, pp. 447-449; FEDERICO GALLO, *Singuli singula: separazione disciplinare e completezza armonica nel progetto culturale di Federico Borromeo*, in *L’unità delle due culture. Studi offerti a Ortensio Zecchino per i suoi ottant’anni*, a cura di Tullio Bongo et al., Saverio Mannelli, 2023, I, pp. 153-162, il quale si sofferma in particolare sul tema della presenza o meno delle discipline scientifiche nel programma culturale del cardinale Borromeo; MARCO NAVONI, *Ipsa antiquitas nos tuetur*. *Lo studio dei Padri, della liturgia e delle antichità cristiane nel progetto culturale di Federico Borromeo e nella produzione scientifica dei primi Dottori*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2023, pp. 37-61, soprattutto per l’indirizzo antieretico dato dal cardinale Borromeo.

560 ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 20, f. 10v, s.l. (Milano?), 8 febbraio 1616 (questa data è posta prima di altre precedenti lettere), da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 23.

Da questa lettera e da un'altra che vedremo tra poco, si capisce, come si è già accennato, che non doveva essere di certo il pittore a eseguire le incisioni in quanto lui, ovviamente, non si dedicava a tale tecnica. Jan doveva solo "operare" affinché il lavoro venisse fatto con "diligenza". Questo vuol dire che il suo compito era quello di affidarne l'esecuzione a specialisti fidati in modo che il lavoro per il motto dei dottori del Collegio Ambrosiano fosse di alta qualità. Per la verità non è del tutto chiaro il motivo per cui il cardinale, collezionista anche di stampe, avesse deciso di affidarsi a un artista fiammingo e non si fosse rivolto a qualche specialista milanese come, ad esempio, Cesare Bassano, un incisore attivo a Milano dal 1603 al 1646, il quale, in effetti, incise successivamente alcuni rami per vari libri dello stesso Federico⁵⁶¹. Il compito richiesto al Brueghel risulta ben chiaro anche da una lettera di risposta al cardinale datata 13 marzo 1616 che Jan scrisse da Anversa. Attraverso questa missiva veniamo in effetti a sapere che il pittore aveva subito passato il lavoro a uno specialista (del quale però, purtroppo, anche in questo caso, non viene indicato il nome) e che poi aveva inviato a Federico le due incisioni allegandole alla lettera. Infatti Jan così scrisse:

Vista la gratissima di Vostra Signoria Illustrissima delli 8 di febraro hò subito dato quei disegni in mano di un Intagliator di rame valenthuomo Il quale non ha mancato d'usarvi quella diligenza che Vostra Signoria Illustrissima vedrà dalli rami istessi colle stampe qui Include⁵⁶².

Però Jan Brueghel, conoscendo sicuramente le alte aspettative del cardinale, si premurò anche di fare, nella stessa missiva, la seguente osservazione: "pur sè Vostra Signoria Illustrissima non sene trovasse Intieramente Sodisfatta sarà servita d'avisarmi della sua mente ché non mancarò di provar di novo ad azerarla". Intanto lo stesso 13 marzo 1616 il Brueghel scrisse pure al Bianchi ribadendo che se il cardinale non fosse stato soddisfatto delle incisioni le avrebbe fatte rifare:

Giuntavi ancora quella del Illustrissimo Signor Cardinale il cui ordine si è eseguito subito come appare per li rametti qui inclusi li quali sè forse non saranno riusciti (come pur Spero)

⁵⁶¹ Per il collezionismo di Federico si veda ALDOVINI, *Alle origini della raccolta grafica*, cit., 2017, p. 174, la quale ricorda che nella neonata Accademia del Disegno l'unico allievo che si esercitava nell'incisione su rame era Giovanni Paolo Bianchi. Il Bianchi in effetti realizzò in seguito alcune incisioni per i testi del Borromeo: cfr. BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori*, cit., 2004, pp. 74, 105, 233, 235-236, 238-245. Sull'interesse di Federico per l'arte incisoria, si veda anche la nota 521. Per l'incisore Cesare Bassano, cfr. FABIA BORRONI, *Bassano (Bassani, Bassanus, Bassiani)*, Cesare, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1965, VII, pp. 111-112; mentre per le incisioni inserite nel testo di FEDERICO BORROMEO, *De Pictura sacra libri duo*, Milano, 1624, cfr. BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori*, cit., 2004, pp. 105-109, la quale si sofferma anche (pp. 110-114) sulle incisioni del bolognese Francesco Valesio eseguite per varie opere di Federico.

⁵⁶² BAMi, G 253 inf, n. 183, f. 340r, Anversa, 13 marzo 1616, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 46, p. 188.

*conforme alla mente di Sua Signoria Illustrissima al primo avviso, si proverà di farli migliori se possibile sarà*⁵⁶³.

Anche qui il pittore sottolinea che i “rametti” sono “inclusi” nella lettera, come aveva però ugualmente precisato nella missiva inviata al cardinale. Sembra una contraddizione perché Jan dice la stessa cosa in due diverse lettere destinate a due differenti interlocutori. Ma in realtà non c'è alcuna incoerenza in tali parole perché il Brueghel, con una pratica postale che abbiamo già visto sopra, aveva inviato una lettera al Bianchi con inclusa sia la missiva per il cardinale sia i due rametti e i due disegni. Infatti due mesi dopo, il 13 maggio 1616, il Brueghel, ancora abbastanza incerto sull'effettiva consegna delle due incisioni al Borromeo, così scrisse al Bianchi facendo anche riferimento al fatto che lo stesso Bianchi aveva ricevuto sia la “lettera” che i “duoi rametti Intagliati” da consegnare al cardinale:

*Ho fatto per meglio il mandar li duoi rametti Intagliati al Illustrissimo Signor Cardinale istesso che non posso dubitar di essere ben capitati insieme colli disegni poiché Vostra Signoria ha ricevuta la lettera ivi Inclusa, la spesa fatta in ambidue monta à 20 fiorini [...]*⁵⁶⁴.

Jan fece dunque sapere che la spesa per le due incisioni ammontava a 20 fiorini (ovviamente era il compenso per l'incisore). Passarono diversi mesi e il 3 febbraio 1617 il Brueghel scrisse ancora al Bianchi una lettera con una postilla nella quale riferì di non sapere proprio se i “duoi rametti Intagliati” fossero effettivamente giunti nelle mani del cardinale:

*Mi sono scordato sempre di scrivere a Vostra Signoria come già un pezzo fa mandai al Signor Cardinale duoi rametti Intagliati con certe Imprese sue fatti con ordine espresso di Sua Signoria Illustrissima; pur non mi è giamai stata accusata la ricevuta d'essi. desidero sommamente me favorisca di farmi sapere se ebbero buon ricapito [...]*⁵⁶⁵.

Non abbiamo altre lettere su tale argomento, ma il Borromeo avrà certamente risposto di essere rimasto soddisfatto delle incisioni con il motto del Collegio Ambrosiano dal momento che, come si è visto, tale logo venne inserito nei frontespizi dei volumi stampati dalla Tipografia Ambrosiana già a partire dal 1616.

Sempre a proposito di incisioni, il 25 luglio 1620 il Borromeo scrisse al Brueghel una lettera che presenta nella seconda parte (della prima parte si parlerà

⁵⁶³ BAMi, *G 280 inf*, n. 33, f. 51r, Anversa, 13 marzo 1616, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 45, p. 184.

⁵⁶⁴ BAMi, *G 280 inf*, n. 35, f. 55r, Anversa, 13 maggio 1616, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 47, p. 189.

⁵⁶⁵ BAMi, *G 280 inf*, n. 38, f. 60v, Anversa, 3 febbraio 1617, postilla, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 51, p. 201.

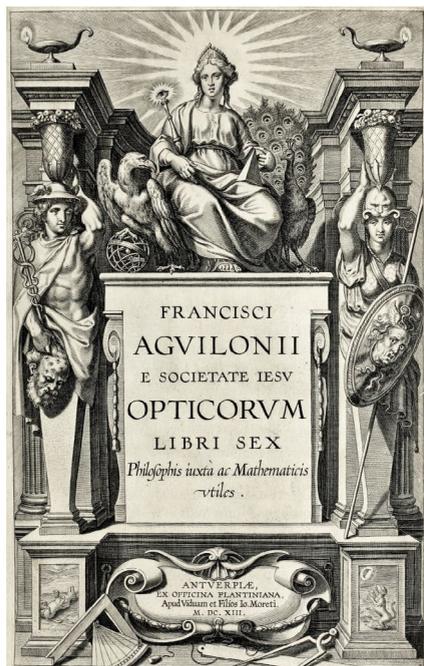


Fig. 102. FRANÇOIS D'AGUILON, *Opticorum libri sex* [...], Antwerpen, 1613, frontespizio

invece più avanti) una specifica richiesta relativa a un “*Intagliatore di figure et altri ornamenti in rame*”, dando precisissime indicazioni:

*Per alcune Opere, che qui s'hanno a stampare, hò bisogno d'un Intagliatore di figure et altri ornamenti in rame. E piacendomi assai la maniera di quelle che si veggono nel libro ~~intitolato~~ *Optica del Padre Francisco Aguilonij Societatis Jesu della Compagnia di Giesu intitolato Optica Patris Francisci Aguilonij Societatis Jesu, stampato costi dai Plantini l'anno 1613, vorrei che Vostra Signoria ꝑ trovasse chi ne fu l'Intagliatore e me n'avvisasse et inprime mi dicesse se ei costò ci è altro migliore di questo lui. N'aspetto risposta, et a Vostra Signoria auguro ogni bene*⁵⁶⁶*

Il libro che il cardinale qui cita è quello del gesuita belga François d'Aguilon (o d'Aguillon) intitolato *Opticorum libri sex. Philosophis iuxta ac Mathematicis vitiles*, edito ad Anversa nel 1613 presso l’“*officina Plantiniana*” (fig. 102). Si tratta di un

corposo testo diviso in sei libri che presenta diverse incisioni con figure di grande qualità incise dal fiammingo Theodor Galle su disegno del Rubens. Queste immagini sono poste sul frontespizio e all’inizio di ciascun libro, mentre nelle varie pagine interne sono inserite molteplici raffinate incisioni che illustrano i vari argomenti ottici e geometrici trattati nel testo⁵⁶⁷. Purtroppo non abbiamo altri indizi per sapere se Jan Brueghel sia riuscito a rintracciare l’“*Intagliatore di figure et altri ornamenti in rame*” che il Borromeo aveva assai apprezzato.

⁵⁶⁶ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L. III 22, f. 92v, s.l. (Milano?), 25 luglio 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 29.

⁵⁶⁷ FRANÇOIS D'AGUILON, *Opticorum libri sex Philosophis iuxta ac Mathematicis vitiles*, Antwerpen, 1613. Per un’analisi di questo testo rimando a www.sophiararebooks.com/pages/books/4987/francois-d-aguilon/opticorum-libri-sex-philosophis-iuxta-ac-mathematicis-utilis.

I quadri di Jan Brueghel esposti nelle sale dell'Accademia del Disegno

Il 3 dicembre 1616 il cardinale Borromeo scrisse a Jan Brueghel una lettera nella quale parlò sia di “*due quadretti*” sia delle proprie aspettative riguardo all’ “*ultimo*” dei quadri del ciclo dei “*quattro elementi*” che gli aveva commissionato:

Accuso la Ricevuta de i due quadretti, che mi havete inviati; e con la presente verra l'ordine di trenta ducatonì Milanesi, ch'io vi mando. Aspetto doppo la Primavera, l'ultimo, che resta dei quattro elementi nel quale desidero, et anche mi prometto dà voi diligenza maggiore di quella, che è ne gl'altri: parendomi che così richieda l'arte istessa, di andar sempre piu perfezionando le cose ultime, et il suo valore; se bene tutti veramente sono eccellenti, et saranno collocati insieme con gl'altri miei quadri in una Academia del Disegno, la quale io voglio fondare⁵⁶⁸.

In questa lettera si parla di “*due quadretti*”, ma è difficile trovare traccia di questi dipinti in altre missive. Non si doveva però trattare di lavori molto impegnativi dal momento che il cardinale invia come pagamento ‘solo’ “*trenta ducatonì Milanesi*”, cioè 213 lire. Questo pagamento è registrato anche da tre documenti contabili inseriti il 6 dicembre 1616 nei *Libri Mastri* proprio tre giorni dopo l’invio della lettera. Queste tre annotazioni di spesa testimoniano pure che il versamento avvenne in Anversa tramite Ercole Bianchi che, come si è visto, era amico sia del pittore che del cardinale (fig. 57):

*Adi detto [6 dicembre 1616] conti al signor Hercole Bianchi ducatonì trenta di Milano che di moneta corrente sono lire ducento tredici per far rimettere in Anversa pagabili al signor Giovanni Brughel pittore d'ordine del signor Cardinale come per mandato e confesso numero 60 — Lire 213: — : —
Ducatonì di Milano numero 30 a Lire 7:2. Lire 213: — : —⁵⁶⁹*

Gli altri due documenti sono i seguenti:

1616 6 dicembre Lire 213 — in credito à Cassa del signor Lomeno [Pietro Giorgio Lomeni, tesoriere del cardinale], Conti al signor Hercole Bianco in Ducatonì 30 — per farli pagare in Anversa al detto Brughel d'ordine ut supra — 204 Lire 213. —⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 20, f. 194v, 3 dicembre 1616, s.l. (Milano?), da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 24.

⁵⁶⁹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXVII, f. 15b, 6 dicembre 1616. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 26. Si veda anche la nota 269.

⁵⁷⁰ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174a, 1615 ma con altre date precedenti e seguenti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 18.

detto [6 dicembre 1616] Lire 213 — In credito à Giovanni Bruguel pittore in Anversa Conti ad Hercole Bianco — foglio 174 Lire 213. — ⁵⁷¹

Ma il 30 aprile 1621 i *Libri Mastri* registrano, a favore di Jan Brueghel, una cifra molto più alta di 4.380 lire e 10 soldi per “*tanti quadri diversi*” che il pittore aveva inviato in precedenza a Milano su ordine del cardinale Federico:

*Havere Il Contrascritto Signor Giovanni Brughel Lire 4380 . 10 — In debito a spese particolari dell'Illustrissimo Signor Cardinale patrone sono per il prezzo de tanti quadri diversi Mandati à Milano et fatti d'ordine di Sua Signoria Illustrissima — 306 Lire 4380.10. —*⁵⁷²

Purtroppo qui non sono indicati i quadri per i quali il Borromeo aveva autorizzato il pagamento. Ci saremmo aspettati qualche informazione in più in un altro documento di sintesi che pone tale cifra alla fine di una serie specifica di versamenti al “*Pittore*” Jan Brueghel (due dei quali verranno citati anche più avanti). Tuttavia, anche per tali compensi, che qui sintetizzo, non viene indicata la finalità: un importo di 300 scudi (1.574 lire e 19 soldi) il 16 aprile 1609; 300 scudi (1.616 lire e 11 soldi) il 2 settembre 1615; 976 lire il 13 ottobre 1615; 30 ducaton (213 lire) il 6 dicembre 1616 (è l'esborso che abbiamo appena visto in relazione al pagamento di “*due quadretti*” non identificabili⁵⁷³). Ecco l'intero documento che fa da sintesi (da cui sono estratti i singoli pagamenti qui sopra citati) (**fig. 103**):

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 — adi 2 settembre [1615] Lire 1616.11 — in credito a Domino giovanni Battista velate per Scudi 300 fatti pagare in Anversa ordine del signor Cardinale sono Scudi 276 $\frac{2}{3}$ a foglio 117 di Conto — 143 Lire 1616.11 — 13 ottobre [1615] Lire 976 — in credito al signor Machio. conti al signor Cornelio Papis per altri tanti fatti pagare in Anversa al sudetto Brughele. à conto et ordine del signor Cardinale mandato. et ricevuta — 154 Lire 976 — 1616 6 dicembre Lire 213 — in credito à Cassa del signor Lomeno [Pietro Giorgio Lomeni, tesoriere del cardinale], Conti al signor Hercole Bianco in Ducaton 30 — per farli pagare in Anversa al detto Bruguel d'ordine utsupra — 204 Lire 213. — Lire 4380.10⁵⁷⁴

⁵⁷¹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 204b, 6 dicembre 1616. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 25.

⁵⁷² ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174b, 30 aprile 1621. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 30 (si veda anche il doc.31 dal quale si ricava la data precisa).

⁵⁷³ Cfr. la nota 568.

⁵⁷⁴ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174a, 1615 ma con altre date precedenti e seguenti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 18. Si vedano anche altri documenti con gli stessi pagamenti: *Appendice documentaria*, doc. 19 (per il compenso del 2 settembre 1615) e doc. 22 (per

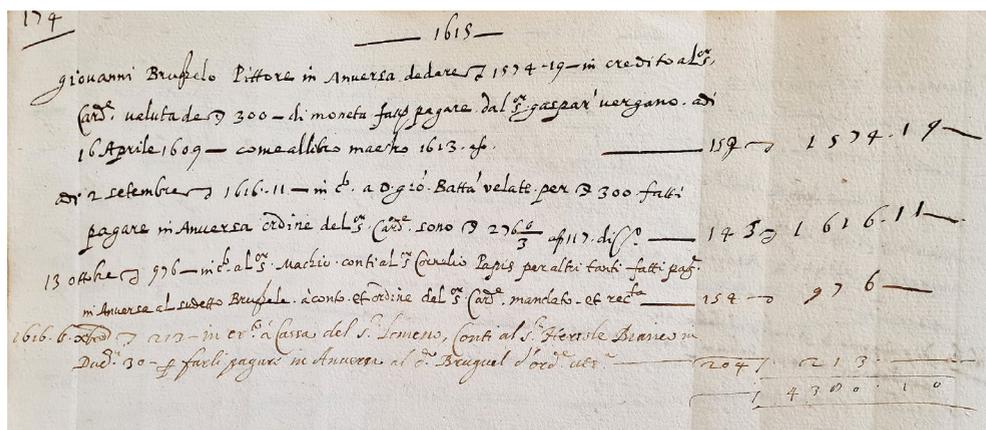


Fig. 103. Pagamenti a Jan Brueghel dei Velluti, in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174a, 1615 (ma con altre date precedenti e seguenti) (cfr. il doc. 18) (© Archivio Storico Diocesano di Milano) (foto: Autore)

Oltre a certificare l'ordine del pagamento di 30 ducaton per i “*due quadretti*”, nella stessa lettera del 3 dicembre 1616 sopra citata il cardinale Borromeo riferisce che sta aspettando il quadretto mancante dei “*quattro elementi*”, ovvero, come si vedrà meglio tra poco, il dipinto dell’*Aria*. L’ultimo quadro del ciclo degli elementi che Federico aveva ricevuto era stata l’*Acqua*, che Jan gli aveva inviato due anni prima, esattamente verso la fine di marzo o gli inizi di aprile del 1614. Questa precisa datazione risulta proprio da una lettera del 24 dicembre 1614 indirizzata al Borromeo nella quale il pittore aveva così scritto:

*I perciò mi rallegrai molto quando Vostra Signoria Illusstrissima si degnò di comandarmi quel quadro del Elemento dell’acqua i condussi l’opra a quella perfettione chel poco Ingegno e debil mano permisero, Pur al contrario non poco mi afflige doppo l’averlo consigniato al Signor Ercole Bianchi nove mesi sono [quindi verso marzo-aprile] non averne mai Inteso nova alcuna né del buon ricapito né come sia riuscito à gusto di Vostra Signoria Illustrissima*⁵⁷⁵.

La lettera del 3 dicembre 1616 citata all’inizio del capitolo è una conferma che anche la *Terra* era in possesso del Borromeo prima del 1618, data posta erroneamente – lo si è visto sopra – da alcuni studiosi come anno di conclusione

lo stesso pagamento del 13 ottobre 1615 però riferito al 22 ottobre 1615).

⁵⁷⁵ BAMi, G 218 *inf.*, n. 14, f. 20r, Anversa, 24 dicembre 1614, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 43, pp. 180-181. Il CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 228, scrive di aver visto sul quadro dell’*Acqua* firma e data: “*Ci ha poi bello il suo BRUEGHEL, e chiaro abbastanza anche il 1614, ch’è l’anno in cui quest’elemento veniva lavorato e spedito pel Cardinale.*”.

del quadro. Interessante è anche il commento del cardinale inserito in tale missiva. Federico ammette che i tre elementi già ricevuti siano “eccellenti”, ma così argomenta: siccome nell’arte ci deve sempre essere una progressiva ‘perfezione’ ci si deve aspettare dal pittore una “*diligenza maggiore*” per l’ultimo elemento che sta eseguendo, dal momento “*che così richieda l’arte istessa, di andar sempre più perfettionando le cose ultime, et il suo valore*”. È importante anche sottolineare che in tale lettera il Borromeo indica al pittore quale sarà la precisa collocazione dei suoi *Quattro elementi*: essi “*saranno collocati insieme con gl’altri miei quadri in una Accademia del Disegno, la quale io voglio fondare*”. Sappiamo infatti che il cardinale aveva già da tempo in mente di organizzare un’Accademia del Disegno da affiancare al suo *Musaeum* (e su questo argomento ritornerò tra poco).

Sicuramente il pittore non mise subito mano al quadro dell’*Aria* richiesto dal cardinale (fig. 84)⁵⁷⁶. Infatti, in una lettera del 15 Aprile 1620, quindi qualche anno dopo, il Borromeo, ritornando sull’argomento, così scrisse al pittore fiammingo (fig. 70):

*Al signor Giovanni Brughel Havendo i tre elementi di man di Vostra Signoria vorrei anche il quarto dell’Aria, che mi manca. Si contenti però farmelo della qualità, e della grandezza conforme à gl’altri. chio la ricompenserò come conviene e n’attendo risposta. Noi habbiamo qui fatto un’Accademia della Pittura; et in essa si conserverano i suoi quadri [cioè dello stesso Brueghel] e de gli altri valenthuomini de i tempi passati e de presente*⁵⁷⁷

Si noti, come ho già evidenziato in un precedente capitolo, che anche qui il cardinale, scrivendo “*Si contenti però farmelo della qualità, e della grandezza conforme à gl’altri. chio la ricompenserò come conviene*”, non si impegnò a pagare una precisa cifra richiesta da Jan Brueghel poiché il cardinale Borromeo non pagava formalmente i quadri, ma faceva dei ‘donativi’. Inoltre, anche in questa missiva Federico precisò al pittore che i suoi quadri, assieme a quelli “*de gli altri valenthuomini de i tempi passati e de presente*”, sarebbero stati conservati nella neonata “*Accademia della Pittura*”. Qualche mese dopo, il 25 luglio 1620, il cardinale così scrisse di nuovo al Brueghel:

*Al signor Giovanni Brueghel Anversa
Sebene dell’amorevolezza di Vostra Signoria e dall’esibitione chella mi fa con la sua de 3, mi prometto ogni possibile diligenza ed arte nell’Elemento dell’aria, che con l’altra mia [lettera] le imposi di fare; Nondimeno essendosi ~~st~~ eretta qui un’Accademia del Disegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri per disporgli in 4.° gran sale*

⁵⁷⁶ Per questo dipinto, oltre alla bibliografia citata alla nota 462, si vedano FOUCART, *Catalogue*, cit., 2009, p. 106, inv. 1093; RIKKEN-SMITH, *Jan Brueghel’s Allegory of Air*, cit., 2011.

⁵⁷⁷ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 17r, s.l. (Milano?), 15 aprile 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 28.

*Camere, ove ci saranno tra gl'altri quei di Vostra Signoria posti in buon luogo; desidero che in quello che resta à farsi; ella procuri d'avanzar anco se stesso, e per magior sua lode, e per altrui esempio mia sodisfattione*⁵⁷⁸.

Qui il cardinale ancora insiste nel richiedere al pittore la particolare diligenza nell'eseguire l'*Aria* invitandolo "d'avanzar anco se stesso". Ne spiega anche il motivo, che aveva comunque già accennato in due sue precedenti lettere viste sopra: i suoi quadri saranno "posti in buon luogo", cioè in una delle "4.° gran sale Camere" della neonata "Accademia del Disegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri"⁵⁷⁹.

Nella lettera sopra citata del 3 dicembre 1616 il cardinale Borromeo l'aveva chiamata "Accademia del Disegno" dicendo "la quale io voglio fondare" (sottolineando quindi solo l'intenzione di erigerla); nella missiva del 15 aprile 1620 aveva invece scritto che l'Accademia era già stata fondata: "Noi habbiamo qui fatto un'Accademia della Pittura"; mentre nella lettera qui sopra riportata del 25 luglio 1620 aveva anche precisato: "Nondimeno essendosi ~~st~~ eretta qui un'Accademia del Disegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri per disporgli in 4.° gran sale Camere". In effetti l'Accademia venne fondata formalmente il 25 giugno del 1620, anche se è documentato che la prima riunione si tenne l'11 giugno 1621 alla presenza dei 'maestri' Cerano (per la pittura), Giovan Andrea Biffi (per la scultura) e Fabio Mangone (per l'architettura)⁵⁸⁰. Sappiamo, però,

⁵⁷⁸ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 92v, s.l. (Milano?), 25 luglio 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 29.

⁵⁷⁹ A tal proposito il SANTAGOSTINO, *L'immortalità, e gloria del pennello*, cit., 1671, p. 64, ed. 1980, p. 67, aveva scritto: "Oltre al gran Vaso della Libreria, [Federico] fece anche fabricarui due gran stanzoni vicini, adornandogli con molte Pitture, e Scolture Insigni. E quiui anche fondò l'Accademia de' Pittori, Scoltori, & Architetti [...]".

⁵⁸⁰ BAMi, P 239 sup, ff. 59r-60v (documento in latino), ff. 3r-6r (copia dello stesso documento); e ff. 17r-18v (per la prima riunione). Cfr. CERUTI, *Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1880, pp. 189-194; GILDA ROSA, *L'Accademia del Disegno fondata dal Cardinale Federico Borromeo*, in "Aevum", 13, 3, 1939, pp. 333-338; GIORGIO NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura fondata dal Card. Federigo Borromeo all'Ambrosiana*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni Prefetto dell'Ambrosiana*, Milano, 1957, pp. 651-696 (p. 670 per la presenza dei tre artisti 'maestri'); WOLFANGO PINARDI, *Cose di Lombardia*, Milano, 1965, cap. "L'accademia del disegno del Cardinale Federico Borromeo", pp. 147-160; GIULIO BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 335-373 (il quale approfondisce l'aspetto artistico); JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 41-47, in particolare p. 42; FRANCESCO FRANGI, *Milano circa 1620: l'Accademia di Federico Borromeo e gli esordi di Daniele Crespi*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, pp. 125-127; BALESTRERI, *Le fabbriche del Cardinale*, cit., 2005, p. 91; ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 162; CHARLOTTE MENDE, *Gegenentwurf oder komplementäre Ergänzung? Die Accademia Ambrosiana, die Accademia di San Luca und die Entstehungsgeschichte der Mailänder Kunstakademien*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 43, 2017-2018 (ma 2020), pp. 219-239; MIRA BECKER-SAWATZKY, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento. Zum Verhältnis von bildkünstlerischer Praxis und textverfasster Theorie*, Göttingen, 2021, pp. 503-528; *Federico Borromeo e le arti figurative*, cit., 2023, pp. 23-28.

che l'idea di ampliare la Biblioteca per far posto anche al *Musaeum*/Accademia era sorta diversi anni prima. Infatti, in una lettera di Girolamo Borsieri a Guido Mazenta del 13 marzo 1610 troviamo scritto:

*parmi aver inteso che il Cardinale stabilita la libreria Ambrosiana ha pensiero di comprar le case in cui si fanno le scole della Charità e di unirle alla libreria, perché ivi facciano i pittori i loro esercizi, havendo poi fondati due luoghi di compiuto beneficio, l'uno alle lettere e l'altro alla pittura. La Galeria che esso aveva fatto edificare a questo fine non è luogo sufficiente al bisogno degli accademici*⁵⁸¹.

Il Borromeo intendeva dunque far istruire all'arte alcuni giovani artisti (non più di 24) affinché potessero studiare e copiare le varie opere d'arte che il cardinale aveva già donato o che avrebbe lasciato all'Ambrosiana per costituire, appunto, un *Musaeum* associato all'Accademia. Federico cedette al *Musaeum*/Accademia un'ampia parte della propria raccolta d'arte con i seguenti atti formali predisposti in anni diversi: 1) un codicillo del 15 settembre 1607 (una cinquantina di dipinti); 2) un atto notarile del 1° aprile 1611 (una ventina di opere); 3) una *Donatio inter vivos* datata, come si è già visto, 28 aprile 1618 (un gran numero di dipinti e di sculture) (fig. 104); 4) una "Nota d'alcuni quadri" inserita tra le carte del proprio testamento del 20 giugno 1630 (altre opere)⁵⁸². Tra le condizioni poste nella sua

⁵⁸¹ Cfr. VANOLI, *Il 'libro di lettere'*, cit., 2015, n. 11a, p. 125 e, per un'altra versione della stessa lettera, leggermente diversa, n. 11, pp. 123-124 (con commento a p. 124).

⁵⁸² Si vedano, rispettivamente: 1) BAMi, S.P.II.262, n. 5/1, codicillo testamentario del 15 settembre 1607, ff. 1r-9r; 2) BAMi, S.P.II.262, n. 7/1, codicillo del 1° aprile 1611, ff. 2r-v (in alto a sinistra del f. 2r troviamo anche scritto: "Milano/Codicillo Questa scrittura, cioè le cose in essa donate restano inchiusse nella Donazione dell'anno 1618."); 3) ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, "Donatio inter vivos" del 28 aprile 1618, ff. n.n. (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, S.P.II.262, n. 14/1); 4) ABIB, *Famiglia Borromeo, Quadri, lapidi e ritratti*, s.d., ff. n.n.; e soprattutto ABIB, *Eredità e Legati. Testatori. Borromeo, Cardinale Federico. Testamenti e codicilli, Transazioni da 1630...*, con la *Nota d'alcuni quadri che l'Illustrissimo signor Cardinale Borromeo lascia alla libreria Ambrosiana*, ff. n.n., inserita tra le carte del testamento del 20 giugno 1630 stilato dal notaio Ferrando Dossena (ma alla fine del documento, f. n.n., si trova scritto: "N.° 83 Questa e la nota dei quadri sottoscritta da Signor Cardinale lasciati come appare per Codicillo rogato dal signor Ferrante [Ferrando] Dossena"; tuttavia in nessun codicillo conosciuto appare un riferimento a note con quadri, mentre invece tale rinvio si trova proprio nel testamento del 20 giugno 1630) (cfr. la nota 728). Per tale "Nota" cfr. GALLI, *Tra l'Ambrosiana e la famiglia*, cit., 2019, pp. 447-450 e pp. 462-464, doc. 2. Per i vari documenti si vedano inoltre, in particolare, JONES, *Federico Borromeo's Ambrosian Collection*, cit., 1989, pp. 44-60; BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 335-373 (p. 354 per il numero degli allievi accolti); PAMELA M. JONES, *Defining the Canonical Status of Milanese Renaissance Art: Bernardino Luini's Paintings for the Ambrosian Accademia del Disegno*, in "Arte Lombarda", 100, 1, 1992, p. 89; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 47-50 e pp. 332-349 per i documenti del 1607, del 1611 (qui con la segnatura errata) e del 1618; ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 2005, pp. 15-45; ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 165; GALLI, *Tra l'Ambrosiana e la famiglia*, cit., 2019, p. 439; cfr. anche la nota 832; SQUIZZATO, *Dai codicilli testamentari*, cit., 2019, pp. 119-148. Sappiamo che Federico, prima di lasciare diversi suoi dipinti all'Ambrosiana, aveva pensato di donarli alla nascente Accademia dell'Aurora (1609-1610)

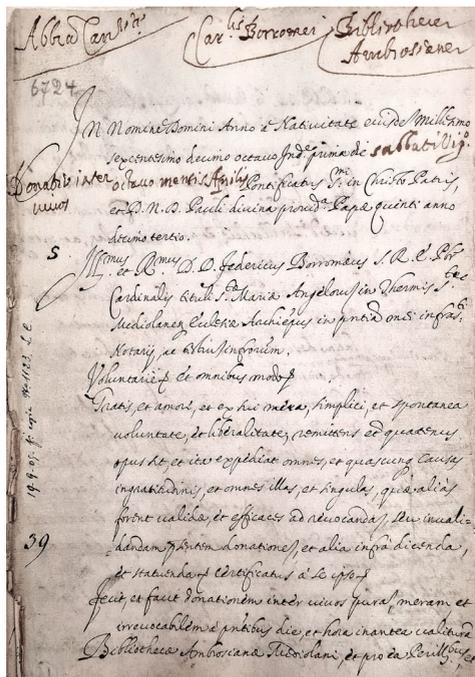


Fig. 104. Donazione del cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana del 1618, in ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, f. n.n. (primo foglio) © Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Milano) (foto: Autore)

“Donatio inter vivos” del 1618 troviamo scritto, in particolare:

Tertio quod observari debeant ea, quae per ipsum Illustrissimum Dominum Cardinalem Archiepiscopum quandocumque fuerint ordinata de, et super certo, et peculiari usu dictarum Iconarum, et tabularum et graffidum pro Academia pictorum et sculptorum, et Architectorum, pictoribusque, et sculptoribus et Architectis in ipsam Bibliothecam, eiusque aulas, cameras, et cubicula admittendis; ubi forte idem si dictus Illustrissimus Dominus // Cardinalis Archiepiscopus deliberaverit ad Sacrarum praesentia imaginum et statuarum et fabricarum deliberet eandem usum ob maiorem et Dei cultum deliberaverit Academiam huiusmodi erigere, et instituire ad sacrorum fabricarum aedificiorum, et imaginum et statuarum usum⁵⁸³.

Lo scopo del Borromeo era dunque quello di creare un’Accademia, integrata al *Musaeum*, nella quale gli allievi potessero imparare non solo le tecniche artistiche, ma soprattutto potessero diventare ben consapevoli

degli aspetti religiosi e devozionali delle opere che avrebbero poi realizzato come servizio per i fedeli. Infatti nelle parole del cardinale Federico, poste a introduzione delle stesse *Regole dell’Accademia del Disegno* del 1620, troviamo anche scritto:

costituita a Milano da Guido Mazenta, retta dal pittore lodigiano Giovan Battista Galliani e protetta dallo stesso cardinale, un’istituzione artistica che però svanì del tutto a causa della fuga del Galliani per un omicidio accidentale: cfr., in particolare, BORA, *L’Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 340-350; VANOLI, *Il libro di lettere*, cit., 2015, pp. 47-50; VANOLI, *Il conoscitore e il cardinale*, cit., 2019, pp. 412-413 (con bibliografia precedente); STEFANO BRUZZESE, *Guido Mazenta, erudito e architetto “specolativo”*, in JANIS BELL - STEFANO BRUZZESE - SILVIO LEYDI - ELISA RUIZ GARCIA, *Designed to Impress: Guido Mazenta’s Plans for the Entry of Gregoria Maximiliana of Austria into Milan (1597)*. With an Edition of Madrid MS 2908, Wilmington-Malaga, 2023, pp. 53-54.

⁵⁸³ ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, ff. n.n. (segue anche una copia più tarda del testo latino senza correzioni); inoltre si veda pure una diversa copia moderna in BAMi, S.P.II.262, n. 14/1, ff. 4v-5r; cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 341-342 (erroneamente in questo testo la parola “eiusque” viene trascritta come “eiusdem”).

Non per alcuna humana cagione io mi son disposto ad ordinare la presente Accademia della Pittura, e della Scultura, e dell'Architettura: ma accioché con l'aiuto di essa gli Artefici facciano quelle cose, che al culto divino s'appartengono, assai meglio di quello, che essi fanno al presente.

E ancora, più precisamente, leggiamo più avanti che alcune giornate dovevano essere proprio dedicate a questa formazione 'artistico-religiosa':

Per la qual cosa io mi dilibero, che in questa raunanza da alcuna persona si ragioni in certi giorni non tanto della scienza del formare le figure, rappresentanti gli oggetti, quanto dell'imprimere negl'istessi animi degli Artefici le immagini delle virtuose, e christiane opere, e de' divoti pensieri. E similmente dovranno questi tali esser' istrutti di molte cose intorno ai misteri della nostra // Christiana fede: il conoscimento de' quali etiamdio al loro officio molto s'appartiene⁵⁸⁴.

L'intenzione da parte del Borromeo era dunque quella di legare il lavoro dell'Accademia del Disegno a un controllo, più o meno diretto, della pratica artistica esercitata nell'ambito della sua ampia diocesi milanese. Ma qualcosa cambiò dopo la devastante peste del 1629-1630 che, come è noto, colpì duramente anche Milano. Il contagio milanese, infatti, causò pure la morte di molti artisti-artigiani specializzati nelle varie arti. Proprio per questo, appena allentato il furore dell'epidemia, Federico, nel redigere il *De pestilentia in urbe Mediolani anno 1630*, fu costretto anche a parlare delle notevoli 'perdite', in ambito artistico-artigianale, delle diverse conoscenze tecnico-pratiche. Perdite che furono appunto causate dal fatto che, precisa il Borromeo, "*magistros ipsos, artificesque pestilentia absumpsit*" e che quindi "*deerunt quidem off opificiorum ceterorum egregij, nobilesque artifices, quarum copia et delectu civitas antea nostra abundabat*". Per questo motivo il cardinale nello stesso testo prosegue domandandosi come ovviare a tali gravose perdite di vite e di esperienze. Tra le altre cose, Federico così scrive:

Nos sane cum superioribus annis Bibliothecam instituissemus addidimus huic publico litterario operi Grafidis quoque scholas, quam facultatem et artem multis opificiorum generibus utilem esse nemo dubitabit. Urbis nostrae artium praestantissimae sunt statuaria et archithectonice, et quae maleo sive acu argentum aurumve in opera figurasque varias trahunt atque deducunt. Ferri praeteresa armorumque officinae, et quae e christallo ad delicias opera fiunt non fortasse alibi plus famae, plusve auctoritatis habent. Horum operum, rerumque artificem // peritum esse Grafidis oportet si modo praeclari aliquid et eximij efficere velit⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ BAMi, P 239 sup, f. 9r e ff. 9v-10r; cfr. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura*, cit., 1957, p. 665 e pp. 665-666; lo studioso in questo suo lavoro pubblica sia la trascrizione dell'intero documento delle *Regole* (pp. 665-668) sia le varianti stese dopo la morte del cardinale Borromeo (pp. 674 sgg.).

⁵⁸⁵ FEDERICO BORROMEO, *De pestilentia in urbe Mediolani anno 1630*, in BAMi, F 20 inf,

Tenuto conto di tali premesse e dell'importanza data dal Borromeo al ruolo del “*disegno*” si capisce bene come mai il cardinale abbia anche pensato, dopo la fine del morbo del 1630, di ‘aggiornare’ alcune *Regole* dell'Accademia del Disegno. Questa intenzione risulta espressamente documentata da un testo manoscritto di quattro fogli intitolato “*Aggiunta alle regole del Disegno; è facciasi per modo d'aggiunta*”. Il cardinale scrisse tale “*Aggiunta*” di sicuro dopo la peste del 1630 poiché l'epidemia milanese viene esplicitamente citata in tale testo. Inoltre, nella parte iniziale egli, non a caso, riprende anche i concetti formulati nel suo *De pestilentia* che abbiamo appena visto. In queste nuove “*regole*”, infatti, il Borromeo, con grande lungimiranza, scrive di voler far inserire nell'Accademia del Disegno anche gli insegnamenti relativi a quelle “*arti nobili, et principali, che si vagliano del disegno*”, cioè quelle praticate da orefici, intagliatori di cristalli, lavoratori del ferro e del legno (mestieri che Federico di certo non considerava ‘minori’). Inoltre, nell'ultima parte, il cardinale si sofferma pure sul valore della “*Mathematica*” la quale, precisa, ha una “*certa affinità con queste arti della Pittura, Architettura et della Staturia*”. Non mi risulta che queste aggiunte alle *Regole* siano state pubblicate, pertanto trascrivo qui l'intero testo nel quale il cardinale auspica un maggior controllo da parte dell'Accademia del Disegno sulla produzione artistica della sua diocesi:

Aggiunta alle regole del Disegno; è facciasi per modo d'aggiunta
Essendo intitolata questa Academia, l'Accademia del disegno, conviene, che ancora quelle arti nobili, et principali, che si vagliano del disegno, ancora habbino parte in questo istituto, come sarebbe à dire un eccellente Orefice, un eccellente intagliatore de cristalli, un eccellente lavorator di ferro, et di legname ancora, et de altri arti nobili, le quali han bisogno di disegno; et se saran morti, come molti son morti con nostro gran dispiacere in questa peste del 1630, che erano huomini eccellenti, et superavano di gran longha li altri in diverse arti, si pigliano de i gioveni di grande espettatione, et si faccia nel loro mestiere quello, che si e ordinato nelle regole intorno alla ~~nella~~ Pittura, Scultura è Architetatura, ~~et quello, che si dira che si dira qui à basso ancora~~ // Perche talvolta li animi son pigri, e sonacciosi, non solo bisogna destarli con proporre à loro i premij veramente nobili e degni di huomo

rispettivamente ff. 48v, 48v, 50r-v; testo latino e tr. it. *La peste di Milano del 1630. La cronaca e le testimonianze del tempo del cardinale Federico Borromeo* [1630 ca], prefazione di Gianfranco Ravasi, a cura di Armando Torno, Milano, 1998, rispettivamente (in latino) pp. 122, 124, 126; e (in tr. it.) p. 123: “*l'epidemia falcidiò gli stessi maestri e gli artisti*”; p. 125: “*mancheranno invece gli artigiani eccelsi e raffinati degli altri laboratori, della cui presenza e della cui scelta la nostra città prima abbondava.*”; p. 127: “*Da parte nostra, appunto, quando negli anni scorsi abbiamo fondato la Biblioteca, abbiamo associato a questa pubblica istituzione letteraria anche dei corsi di disegno, disciplina e arte di cui nessuno negherebbe l'utilità per molti settori artigianali. Le arti più prestigiose della nostra città sono la scultura e l'architettura e quelle che lavorano l'oro e l'argento con un martello oppure mediante un punteruolo, estraendone e ricavandone svariate fogge e fatture. Inoltre le officine che lavorano il ferro e le armi, e quelle che dal cristallo traggono opere destinate a lusingare il buongusto e che forse in nessun altro luogo trovano maggior celebrità e riconoscimento. È bene che l'artigiano che produce questo genere di opere e manufatti sia esperto di disegno se soltanto desidera creare un prodotto ricercato ed eccezionale.*”.

come sarebbe il merito, la gloria, il ben pubblico, ma ~~la~~ bisogna ancora accommondarsi alla debolezza altrui, et al poco sapere; però io hò fatto una cosa la quale desidero, che ne i tempi avvenire si faccia ancora: et a questa Io hò fatto intendere à tutti i Preti, et à tutti i frati, che sono dentro della Città, e fori nella Diocesi, chè s'accontentino di non fare cose di rilievo, ne d'importanza ne nella pittura, ne nella scultura, ne nella Architettura, se non con il consiglio, e il parere delli Accademici del disegno, e fche farano ancho bene à valersi delli // allievi dell'Accademia ne i loro bisogni. Se questo habbi essere utile al publico, et honore dell'Accademia, ognun lo vede senza, che io lo dica.

Per accendere ancora più li animi alla virtù habbiamo risoluto, che il Mathematico, che sarà Dottore del Collegio Ambrosiano habbia carico di entrare nella Accademia, et per infiammare ~~li animi~~, et per amestrarli gli animi fare à loro alchuni ragionamenti in forma de orationi, proponendoli il ben pubblico, la propria utilità, et l'honore, e la gloria honesta, che possano acquistare: e queste essortationi si doveran fare più in voce, che in scritto due, ò tre volte l'anno; et perche il tutto si faccia con maggior maestà // si farà un poco d'invito di quelle persone, che saranno giudicate à proposito; et i Conservatori del Collegio Ambrosiano, et i Dottori, se non tutti almeno alchuni faran bene ad esserci presenti: et si è destinato il Mathematico à questo officio perche la Mathematica ha certa affinità con queste arti della Pittura, Architettura et della Staturia, et alchune parti ancora della mathematica, sono parti, che s'appartengono al Scultore, al Pittore, et all'Architetto⁵⁸⁶.

Non mi è possibile in questa sede soffermarmi a commentare ampiamente tali “regole” aggiunte, anche se mi riservo di farlo in altra occasione. Vorrei qui però almeno sottolineare come il cardinale abbia proprio specificato che “*tutti i Preti, et à tutti i frati, che sono dentro della Città, e fori nella Diocesi*” non avrebbero dovuto intraprendere “*cose di rilievo, ne d'importanza ne nella pittura, ne nella scultura, ne nella Architettura*” se non dopo avere richiesto proprio “*il consiglio, e il parere delli Accademici del disegno*”, e che tali preti e frati avrebbero fatto “*ancho bene à valersi delli allievi dell'Accademia ne i loro bisogni*”. Che poi questi suoi ‘ordini’ siano stati seguiti o meno è un problema che non è possibile affrontare in questa sede. Si può comunque supporre che il Borromeo, nel formulare questa regola, dovette tener conto, almeno in parte, di alcune esigenze provenienti da una parte dello stesso clero, soprattutto da quello periferico. Ne è un esempio significativo la richiesta che Giovanni Basso, il prevosto di Biasca (che un tempo faceva parte della diocesi di Milano, ma che ora rientra in quella di Lugano), inviò al cardinale con lettera del 25 ottobre 1603. In sintesi: alcuni “*huomini*” che volevano far ingrandire e ornare con dipinti una “*chiesola*” in Olivone (Blenio), non potendola erigere con l’altare verso oriente, come solitamente stabilito, ma verso sud, chiesero al loro prevosto l’approvazione per tale variante, e quest’ul-

⁵⁸⁶ BAMi, Y 37 *uss Borromeo* 2, ff. 280r-281v (testo non datato, ma sicuramente steso dopo la peste del 1630 che è citata nella parte iniziale dello scritto). L’insistenza da parte del cardinale Borromeo sul “*disegno*” è anche il frutto dei suoi contatti con Federico Zuccari: cfr. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 335-336.

timo, a sua volta, si rivolse al Borromeo. Nella sua lunga lettera, il Basso colse, appunto, anche l'occasione per chiedere al cardinale di provvedere affinché i dipinti da eseguire nelle chiese o cappelle che sarebbero state costruite in quei luoghi venissero affidati a pittori 'competenti' e 'autorizzati' e non a quelli che erano solo in grado di 'strapazzare' le storie e le figure:

*Perche questi huomini si servano nel far depingere le chiese Pittori, quali strapazzano l'opere, et formano figure piu presto ridicolose, che pietose. Perciò sarebbe forse bene che Vostra Signoria Illustrissima facesse un decreto a i Curati, et huomini che non admettessero a pingere nelle chiese, se non pittori approvati da Vostra Signoria Illustrissima*⁵⁸⁷.

In questo specifico caso si è trattato sostanzialmente solo del problema della 'bravura' dei pittori. Ma il cardinale nel suo *De Pictura sacra*, stampato in pochissime copie nel 1624, si era soffermato a lungo sulla questione ben più rilevante del 'decoro' delle immagini e quindi sulla necessità che gli artisti rispettassero con più riguardo la verità storica narrata nei testi religiosi⁵⁸⁸. In tale testo, infatti, come è noto, Federico, riprendendo i decreti del Concilio di Trento e i vari testi sull'argomento scritti in precedenza, aveva criticato tutti quegli artisti che, in maniera più o

⁵⁸⁷ BAMi, *G 191 inf*, f. 233av, Biasca, 25 ottobre 1603, dal prevosto di Biasca (Giovanni Basso) a Federico Borromeo; cfr. SANDRO BIANCONI, *Giovanni Basso prevosto di Biasca (1552-1629)*, Locarno, 2005, n. 71, p. 131.

⁵⁸⁸ BORROMEO, *De Pictura sacra*, cit., 1624 (per le successive edizioni si vedano: GORI, *Symbolae litterariae*, cit., 1754, VII, pp. 1-96; FEDERICO BORROMEO, *De Pictura Sacra libri duo*, Milano, 1624, testo e tr. it. a cura di Carlo Castiglioni, introduzione di Giorgio Nicodemi, Sora, 1932; BORROMEO, *Sacred Painting - Museum*, cit., (1624-1625) 2010, pp. 2-143, con anche la tr. inglese). Si veda, inoltre, la versione in italiano dello stesso cardinale in FEDERICO BORROMEO, *Della Pittura sacra*, in BAMi, *G 25 inf*, 1, edita anche in BORROMEO, *Della pittura sacra*, cit., (dopo il 1624) ed. 1994. Vari appunti per le versioni del testo del cardinale Federico si trovano in BAMi, *F 11 inf*; *G 18 inf*, *Varia. Commentaria Concionum*; e in BAMi, *Z 296 inf* (diverse informazioni su questi due manoscritti si possono rintracciare nei seguenti testi: AGOSTI, in BORROMEO, *Della pittura sacra*, cit., ed. 1994, pp. 7, 113 sgg.; GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, pp. 148-149; GIULIANI, *Il De pictura sacra*, cit., 2019, pp. 48-90). Per un'analisi del testo del *De Pictura sacra* si vedano, ad esempio, EVA TEA, *Federigo Borromeo e le arti*, in "Arte Cristiana", 19, 11, 1931, pp. 290-312; COPPA, *Federico Borromeo Teorico d'arte*, cit., 1970, pp. 65-70; CARLO MARCORA, *L'opera del Card. Federico Borromeo «De pictura sacra»*, in *Atti della Accademia di San Carlo. Inaugurazione del IV Anno Accademico*, Milano, 1981, pp. 135-153; CARLO MARCORA, *Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio*, in *Baronio e l'arte*, atti del convegno (Sora, 1984), Sora, 1985, pp. 238-244; BARBARA AGOSTI, *Introduzione*, in BORROMEO, *Della pittura sacra*, cit., ed. 1994, pp. 1-6, con anche un'analisi delle fonti utilizzate da Federico; AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, p. 39-40, la quale ha ribadito che il testo fu concepito dal cardinale durante il suo periodo giovanile romano proprio per i frequenti riferimenti all'antiquaria sacra di Roma; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 27-28; BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio*, cit., (1992) 2006, pp. 121 sgg. (con varie osservazioni messe in relazione con la pittura del Caravaggio); GIULIANI, *Il De pictura sacra*, cit., 2019, pp. 48-90, la quale ha invece sostenuto (pp. 56-59) che il *De Pictura sacra*, stampato nel 1624, sia stato pensato non durante il suo primo soggiorno romano, bensì nel corso del secondo, quello dal 1596 al 1601.

meno consapevole, avevano illustrato in modo assai poco filologico e senza rigore storico vari episodi religiosi narrati nei testi sacri. Egli aveva per questo esortato i pittori a non fare 'errori', cioè a non inserire immagini lascive, a non aggiungere alla scena religiosa altri elementi estranei al racconto e a non posizionare i personaggi sacri importanti ai margini del quadro poiché tale pratica erronea sarebbe risultata una falsificazione assai fuorviante che avrebbe impedito una corretta conoscenza del mistero della storia sacra da parte dei fedeli.

Il segretario Vercelloni, in alcuni dei suoi appunti manoscritti sulla vita del Borromeo (stesi dopo la morte del cardinale), si era proprio soffermato su tali critiche rivolte agli artisti citando espressamente, come indispensabile riferimento, il *De Pictura sacra* di Federico. Egli inserì nel suo testo varie osservazioni sulla questione del 'decoro' e delle immagini lascive che non sono presenti negli scritti dello stesso Borromeo, ma che il Vercelloni stilò al fine di spiegare, anche con altri esempi, l'intento di Federico. Proprio per questo le osservazioni del segretario del cardinale, che non mi risulta siano state sino ad ora pubblicate, meritano di essere qui riportate per intero:

Parlando del quadro della Madalena detta del Cardinale Io voglio un quadro, che mi muova a divotione, e non a concupiscenza, come è il vostro rappresentante piu tosto una Venere lasciva che una Maddalena penitente, e contemplante e con occasione Da questo quadro e da un'altro del Cavaliere [Pietro] Aretino, prese occasione il Cardinale compilare di comporre il libro de Pictura Sacra, nel quale biasima quei Pittori i quali nei loro quadri fanno errori nell'istorie che rappresentano, come sarebbe a dire: Una Nativita del Signore con un San Francesco da un lato et una Santa Orsola dall'altro, e pure in un quadro della Natività del signore per verità dell'istoria non si devono dipingere se non la Beata Vergine col Bambino coricato sopra il fieno San Giuseppe, i Pastori et un' Choro d'Angeli, e così // degli altri infiniti; che si veggono quasi in ogni luogo, et veramente contro ogni decoro, et dov[r]ebbero quelle persone che si diletmano di far fare quadri far fare quelle figure solamente, che si ricercano per la verità dell'istorie che vogliono far rappresentare, e non secondare le loro voglie, con far aggiunger santi; ma non bisogna. Altri fanno ancora in dipingere quello che è principale per accessorio et l'accessorio per principale, come pure nella Natività del signore che dipingono un gran somaro, et un gran bue nel mezzo del quadro, quasi che questi due animalacci fossero principali figure del quadro, et le figure principali le collocano in un lato del quadro medesimo. Altri dipingono la fuga in Egitto, e nel mezzo del quadro costituiscono un gran somaro, e tutto il loro studio consiste con farlo bene al Naturale con un bel bastio, con un gran capo in faccia che rimira i riguardanti, et in fare in collo, o alla cintura di San Giuseppe una burletta, et le figure principali della Beata Vergine il bambino Giesù e San Giuseppe come se fossero una Macchia dell'istesso quadro. Altri rappresentano la Conversione di San Paolo con dipin//gere un bel Cavallo nel piu riguardevole luogo del quadro, et un gran stendardo agitato dal vento, et la figura del Santo per terra come parimente, una Macchia [e qui viene in mente, ad esempio, la Conversione di San Paolo della Cappella Cerasi del Caravaggio]. Altri rappresentano la conversione di Sant[']Eustachio, et per principale fine hanno del pittore è formare una gran quantità di Cani al Naturale, et una

gran Cerva, et il Santo come ho detto, lo mettono in un Canto del quadro. Di questi e simili altri pensieri infiniti ~~an~~ è asperso il libro de Pictura Sacra. Il fine secondario del Cardinale in scrivere questo libro fu per ammonire gl'incauti pittori, i quali acciecati dall'interesse, et contemplatione di persone poco buone e meno honeste, e tutte dedite al senso, dipingono figure, e di femine particolarmente tanto lascivamente che servono alle persone d'incentivo di commetter molti peccati; et hebbe a dire una volta ad un pittore di questa fatta, che tanto sarebbero accresciute le pene di lui all'altra vita quanto sarebbe durato il suo quadro poco honesto. // Per tal uso disse una volta: non voglio buttare il mio per vedere quello degl'altri, a che lo persuase di far fare certi viali lunghi; et una lunga prospettiva in una sua villa⁵⁸⁹.

589 VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, ff. 9v-11r (l'ultima frase è di certo un appunto riferibile a un altro discorso). Questo lungo brano è stato sintetizzato in poche righe dal GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 217. La "Madalena detta del Cardinale" citata dal Vercelloni è molto probabilmente la *Maria Maddalena penitente*, tuttora in Ambrosiana, che il Borromeo riteneva di Tiziano, ma che ora viene riferita alla bottega del pittore cadorino (cfr. MEIJER, Scheda n. 108, cit., 2005, pp. 285-286). Il Vercelloni poi, nello stesso testo (VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, ff. 11r-11v), continua parlando anche dell'interesse del cardinale Federico per l'arte paleocristiana presente a Roma: "Dove parlerò che era amico delle cose antiche fece ogni studio il Cardinale di far ricavar, e con molta spesa delle grotte e Cemeterij santimoniari [o sotterranei?] di Roma le pitture che si trovavano in quelle fatte in tempo delle persecuzioni de Christiani; dalle quali si riconosce la simplicità, pietà, e religione loro, e sono tutte cose sacre e diverse, e sono tutte cose curiose da vedere. Di queste scure Imagini se ne ritrovano nella Biblioteca Ambrosiana alcuni libri picini fatte con aquarelle rappresentante al vivo le antiche di quei tempi. A imitatione di lui ~~h~~ l'Eminentissimo Cardinale Francesco Barberino ha proseguito l'impresa, et ha fatto stampare un grosso libro di simili pitture antiche [cioè: ANTONIO BOSIO, *Roma sotterranea* {...}, Roma, 1632]. Fece anche ristorare il Mosaico del Palazzo Lateranense detto Patriarchio vicino alla Scala Santa, rappresentante un San Pietro sedente il quale di mano dritta ha San Leone Papa Terzo, // et di mano sinistra l'Imperatore Carlo Magno, ginocchioni che di mano del medesimo San Pietro riceve un standardo, in segno della spedizione [che] fece in Italia, quando se ne calò a rimettere in Sedia il medesimo San Leone Terzo contro li Congiurati. A proposito di questo Mosaico andando il Cardinale mio a visitare tutte le sette Chiese di Roma quando fu a dopo visitata la Chiesa di San Giovanni laterano fu a vedere quell'opera tanto insigne, la quale poi è stata fatta restaurare dal sudetto Eminentissimo Barberino, con l'altra dall'altro lato. Si abbattè [in] un Canonico della medesima Chiesa di San Giovanni, il quale andava accompagnando e secundo il Cardinale[.] questo Canonico invitò il Cardinale ad andare a vedere tal'opera e quando arrivarono al luogo quel Canonico l'ebbe a dire al Cardinale additando il Mosaico: quello che sta ginocchioni è Carlo Quinto quando venne di Francia per metter in sedia il Papa. Il Cardinale sorridendo ~~disse~~ rispose: è una bella memoria veramente di quel grande Imperatore, senza nominare né Carlo Quinto, né Carlo Magno, e lasciò quel Canonico che ne sapeva quanto io nella sua opinione." Per il mosaico lateranense e per l'incisione che lo riproduce, si veda FEDERICO BORROMEO, *De Pictura sacra*, cit., 1624, pp. 91, 92bis (ed. con testo e tr. it., cit., 1932, p. 44, tav. IV, tr. it. p. 102); FEDERICO BORROMEO, *Della Pittura sacra*, in BAMi, G 25 inf, 1, ff. 142-144 (BORROMEO, *Della pittura sacra*, cit., [dopo il 1624] ed. 1994, pp. 57-58, tav. II). Non mi è possibile ora soffermarmi su questo interessante testo, ma qui rimando almeno, per quanto riguarda gli interessi del Borromeo per l'arte paleocristiana, ad ANTONIO FERRUA, *Antichità cristiane. Il card. Federigo Borromeo e le pitture delle catacombe*, in "La Civiltà Cattolica", 1, 3, 1962, pp. 244-250; a CARLO MARCORA, *Il cardinal Federico Borromeo e l'archeologia cristiana*, in *Mélanges Eugène Tisserant*, V, *Archives Vaticanes Histoire ecclésiastique*, Città del Vaticano, 1964, pp. 115-154; e al fondamentale studio della AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, in particolare pp. 45-47 per il restauro barberiniano (che non sembra sia stato particolarmente apprezzato dal Borromeo).

Non mi è possibile ora soffermarmi neppure su questo testo, ma va almeno qui sottolineato che il Vercelloni, quando si dilunga sull'errore di “*dipingere quello che è principale per accessorio et l'accessorio per principale*”, e quindi sulla conseguente scorrettezza di eseguire le “*figure principali*” come “*se fossero una Macchia dell'istesso quadro*”, richiama esplicitamente il seguente noto passo del testo del Borromeo intitolato *Della Pittura sacra* (che è la versione italiana, stesa dallo stesso Federico, del *De Pictura sacra*): “*Ritornando poi à dire del campo, sono grandemente da biasmare quei Pittori, che in una tavola fanno ciò che è principale accessorio, e ciò che è accessorio, lo fanno principale.*”⁵⁹⁰.

Per riprendere di nuovo il discorso sull'interesse di Federico per i lavori artigianali e le arti sontuarie, si può ricordare anche un'altra sua testimonianza che certifica come tale argomento gli fosse molto caro. Infatti egli, durante un'omelia tenuta in Duomo durante la Pentecoste del 1631 (quindi qualche mese prima di morire), ne parlò con grande fervore, sottolineando proprio come la morte di un “*maestro delle arti*”, il quale basava il proprio lavoro sulla pratica, fosse di fatto una perdita maggiore rispetto al decesso di un “*maestro delle scienze*”, il cui sapere poteva invece essere recuperato attraverso i suoi libri:

*Ma quantunque paragonate da noi si sieno le arti con le scienze, habbiamo nientedimeno a sapere, che minor perdita fassi morendo il maestro delle scienze, che morendo il maestro delle arti: imperocché mancando nelle scienze il dottore; e maestro, rimangono in vita, in vece di lui, i libri, i quali sono sufficienti a far sì, che molti altri diuengano scientiati, e maestri, come era quel primiero, che è morto; ma nelle arti altramente adivviene, ricercandosi, oltre alla scienza, etiandio l'uso, e la pratica, la quale acquistar non si può con la sola lettione de' libri, e senza la viua voce di quel maestro, che in tal'arte era già esertissimo. E però, quando l'artefice, che è il maestro, vien tolto di vita, perdesi ad vn tempo e l'artefice e l'arte*⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ FEDERICO BORROMEO, *Della Pittura sacra*, in BAMi, G 25 inf, 1, f. 61: cfr. BORROMEO, *Della pittura sacra*, cit., (dopo il 1624) ed. 1994, p. 30. Per il testo latino, cfr. BORROMEO, *De Pictura sacra*, cit., 1624, p. 27 (ed. con testo e tr. it., cit., 1932, p. 14, tr. it. p. 70): “*Caeterum, in ipsa descriptione Campi magnopere reprehendenda est inscitia eorum, qui pingendae rei accessiones illustriore loco ponunt, rem verò ipsam, et negotij caput abdunt, occultantque.*”).

⁵⁹¹ BORROMEO, *I Sacri Ragionamenti*, cit., 1646, X, ragionamento XX, p. 569, “*Nel giorno della Pentecoste*”; cfr. ENZO NOÈ GIRARDI, *Teoria e pratica dell'oratoria in Federico Borromeo*, (1986) in “*Testo*”, 9, 16, 1988, pp. 44-45; GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, p. 285; ROSSANA SACCHI, *Artisti industriosi e speculativi. Paolo Moriglia e il Quinto Libro della “Nobiltà di Milano”*, Milano, 2020, pp. 87-88. Per le numerose botteghe dedite alle arti sontuarie a Milano si veda *Made in Milano. Le botteghe del Cinquecento*, Parma, 2015. Un esempio del particolare interesse manifestato dal cardinale Borromeo per i lavori artigianali si trova anche in una lettera che il prelado indirizzò ad Angelo Michele Guastavillani il 20 marzo 1599 nella quale così scrisse: “*Signor Angelo Michele Guastavillani Ho trovato qui in roma che un maestro che mi promette di smaltare per di dentro questo stesso cristallo medesimo ch'io mando a Vostra Signoria et a questo modo mi cred'io che starà meglio che di smaltare l'argento e che poi trasparisca come havevamo pensato da prima vista dunque che Vostra Signoria faccia prova se il cristallo starà a punto bene al luogo della sfera e quando fussi un poco maggiore si può ben consumarlo ~~un~~ da torno facilmente e racciccolirlo, ma farlo più sottile non si può per che*

Ritorniamo ora all'argomento delle sale dell'Ambrosiana. Ovviamente quando il cardinale nella lettera del 25 luglio 1620 parla delle "4.^o gran sale Camere" si riferisce proprio alle quattro sale che costituirono il primo nucleo del suo *Musaeum* ambrosiano. Questi nuovi ambienti erano dunque considerati dal cardinale come parte integrante a sostegno della didattica degli allievi dell'"*Accademia*". Infatti questi studenti d'arte, come si è sopra accennato, potevano migliorare anche studiando e copiando le opere degli artisti "*valenthuomini*". Questa pratica della copia era esplicitamente prevista dalle *Regole dell'Accademia* agli articoli 16 e 17, seppur con accorte restrizioni:

[16] *Due chiavi siano poste sopra le porte delle Camere dove messe sono le pitture, et i rilievi, et i disegni, le quali saranno tenute dal Bibliotecario. //*

[17] *Non sia permesso il dilucidare le pitture per niun modo: ne si lascino copiare i quadri, se non col consenso di tutta l'Accademia: et allora non sia lecito levargli da' luoghi loro, ne' quali già sono posti*⁵⁹².

Un disegno (72,4 x 41 cm) del 1618 circa di mano dell'architetto Fabio Mangone (fig. 105), che presenta in basso a sinistra la scritta "*Pianta della Libreria Ambrosiana. Vestibulo, Cortile / Academie, et altri lochi.*"⁵⁹³, ci mostra la disposizione della grandiosa sala di lettura della Biblioteca preceduta dal vestibolo e seguita da un ambiente porticato, dalla sala dei Dottori e dalle "4.^o gran

facilmente nell'averlo assottigliarlo si spezzerebbe. aspetto dunque che Vostra Signoria mi favorisca si contenti di far saper se questa grossezza è o sarà comportabile, et a che segno si havrà daridur la larghezza per che stia bene incastri apunto. La prego insieme a scusarmi di questa incommodità che si piglia per causa mia. e ricordarsi di con quanta obligatione e desiderio io rimango d'impiegarmi in cosa di suo servizio." (BAMi, G 261 inf, n. 917, f. 289v, minuta, s.l. [ma Roma], 20 marzo 1599, da Federico Borromeo ad Angelo Michele Guastavillani).

⁵⁹² BAMi, P 239 sup, ff. 13r-v (il numero 16 è posto sul lato destro del foglio, mentre il 17 sul lato sinistro); cfr. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura*, cit., 1957, p. 668. Una versione latina a stampa di queste "Regole" si trova alla fine del volume di BORROMEO, *De Pictura sacra*, cit., 1624, pp. 1-7 (in BAMi, *Borromeo* 104), "*LEGES OBSERVANDAE IN ACADEMIA, QVAE DE GRAPHIDE ERIT.*" (p. 5): "*Claues duae sint impositae cubiculis, in quibus picturae, et signa, tabulaequè seruabuntur. Eae claues apud Bibliothecae Praefectum erunt. / Ne cui detur eiusmodi aditus ad signa, tabulasve, vt papyro imposita, lineamenta exscribere, ac referre possit; quae dilucidatio Pictoribus nota est. Non item effingere tabulas cuiquam liceat, nisi Academiae totius consensu, et permissu. Id autem cui permissum erit, is ne suo loco mouere quicquam possit.*" (p. 6). Sul valore della copia per il cardinale Borromeo si veda in particolare DONATELLA LIVIA SPARTI, *Copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca in Italia*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, atti del colloquio (Paris, 2003), a cura di Marc Deramaix et al., Genève, 2008, pp. 405-411, la quale (p. 408, nota 72) ha pure sottolineato che le norme delle "Regole" volute da Federico derivano esattamente dagli statuti del 1609 dell'Accademia di San Luca di Roma.

⁵⁹³ BAMi, F 290b inf, n. 11, sulla destra, in basso, compare la scritta "*Scala de braccia 16. Milanese*". Una foto a colori di questo disegno si trova anche in BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, p. 276; e in ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 2005, p. 23.

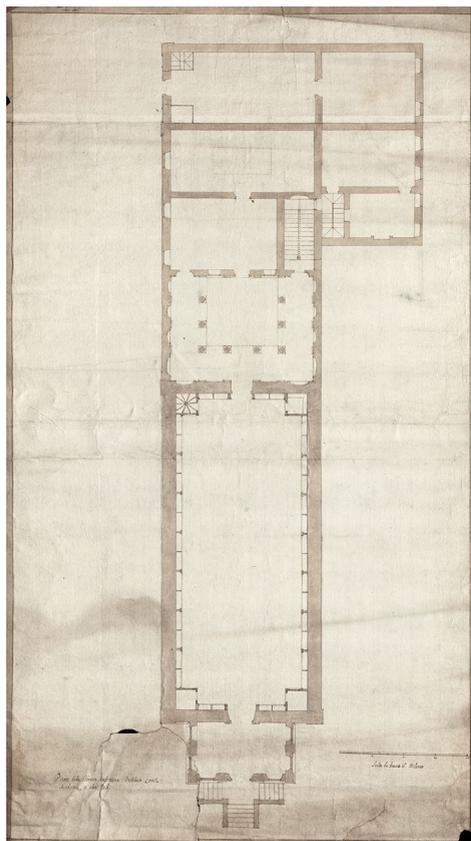


Fig. 105. Fabio Mangone, “Pianta della Libreria Ambrosiana. Vestibulo, Cortile Academie, et altri lochi”, in BAMi, F 290b inf, n. 11 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

sale Camere” di cui parla il Borromeo in una parte della lettera del 25 luglio 1620 e che qui cito di nuovo per il suo particolare interesse: “*Nondimeno essendosi ~~st~~ eretta qui un’Academia del Dissegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri per disporgli in 4.º gran sale Camere*”⁵⁹⁴. Da questa frase si ricava che verso la metà del 1620 tali “*Camere*” (che si vedono nella parte più alta del disegno del Mangone) erano già ‘sostanzialmente’ concluse per accogliere i dipinti del cardinale i quali, stando al senso letterale delle parole di Federico, erano (o sarebbero stati) disposti in ‘tutte’ le quattro “*Camere*” e non solo in ‘alcune’ di esse. Dai documenti contabili sappiamo che più di due anni prima, il 13 aprile 1618, vennero pagate 24 lire a “*Luca Pilotta à Conto della pittura [cioè dell’imbiancatura] va facendo per riponere li quadri alla libreria*”. Allo stesso Luca Pilotta (o Piloto), pochi giorni dopo, il 23 aprile, furono versati 58 lire e 20 soldi “*per saldo de dette pitture*”, mentre il 30 settembre le carte registrano 77 lire e 20 soldi ancora “*à luca Pilotta per saldo della pittura fatta. alle stanze delli quadri alla libreria*”⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 92v, s.l. (Milano?), 25 luglio 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 29. Cfr. la nota 578. Per le quattro sale cfr. BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 283-287, la quale ha sottolineato che la prima sistemazione di tali ambienti venne completamente rinnovata tra il 1628 e il 1636; ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, pp. 166, 175, nota 40, il quale ha comunque evidenziato che non sempre le stampe e i disegni (a noi giunti) che illustrano la disposizione dei luoghi dell’Ambrosiana sono tra loro coerenti e che quindi permangono alcune incertezze nella ricostruzione dell’assetto delle diverse sale. Per la pianta della sistemazione secentesca della Biblioteca-Pinacoteca e di quella delle ristrutturazioni portate a termine nel Novecento si veda QUINT, *Cardinal Federico Borromeo*, cit., (1974) 1986, p. 29.

⁵⁹⁵ Cfr. ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 211b, 13 aprile 1618, 23 aprile 1618, 30 settembre 1618. Luca Pilotta (o Piloto) era anche un indoratore, come testimoniano alcuni pagamenti

In questi documenti non viene precisato il numero delle “stanze” tinteggiate, ma è ragionevole supporre che siano proprio le quattro di cui parla il Borromeo nella lettera sopra citata del 25 luglio 1620.

Questi quattro ambienti, che contenevano le varie opere d'arte, godevano di una luce diffusa proveniente da lucernari di forma ottagonale. Ciò risulta anche da una lettera del 18 agosto 1620 inviata dall'architetto Mangone (l'autore del disegno sopra ricordato) a Ludovico Besozzi (tesoriere-procuratore dei conservatori dell'Ambrosiana) nella quale, appunto, si legge: “*Alli giorni passati mio Padre fù presente a far pesar le lastre di piombo che Messer Jacomo Spaaoletto [?] à gittato per coprire le lanterne alle stanze dell'Accademia che si fabricano à conto dell'Illustrissimo, et Reverendissimo Signor Cardinale Borromeo [...]*”. Ciò si deduce pure da due altre missive dello stesso Mangone. In quella dell'11 dicembre 1620 l'architetto parla delle “*lastre [...] da coprire le quattro lanterne alla stanze dell'Accademia, et fargli quel canale combattente dal piede a ciascheduna di esse*”, mentre nella successiva lettera del 19 marzo 1621 egli così scrive: “*Le vedriate da occhio che Messer Melchion Besanna ha fatto alle lanterne delle quattro stanze de quadri per l'Accademia [...]*”⁵⁹⁶.

Intanto, in quei mesi del 1620, si procedette anche ad altri lavori di ‘pittura’. Il 30 ottobre 1620 Giovan Giacomo Basso venne pagato “*per il bianco dato alla detta Fabrica*” e Andrea Pagio “*per il Gesso ò per la polvere di marmo et*

a suo favore: cfr., ad esempio, ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 466a, 21 giugno 1602: 26 lire per l’*Adoratura d’alcuni quadri di signor Cardinalè*; XX, f. 187a, 25 maggio 1616: 30 lire a “*Luca Piloto. doradore per alcune dorature fatte alla libreria*”. Per il Pilotta, attivo in Ambrosiana, si veda anche ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 165, il quale ritiene inoltre, p. 176, che tutte le opere fossero collocate solo in tre sale, con la quarta destinata ad altro (ma forse ciò avvenne solo dopo il rinnovamento del primo assetto). Nella Biblioteca Ambrosiana erano previsti, e quindi pagati, anche il “*custode*” e degli “*scopatori*”: ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, ff. 248ab, rispettivamente 1° marzo 1610 e 1° settembre 1610. Ma in un altro documento del 2 settembre 1615 il Borromeo ebbe modo di precisare che la Biblioteca necessitava anche di un’*altra persona [...] il cui principale ufficio sarà d’attendere con diligenza alla netezza d’essa libreria, et alloggiamenti vicini con levare la polvere de libri, dalle scancie, Quadri, Tappezzarie, sedili, et simili; accenderà il fuoco, adacquarà [annaffierà] i luoghi, aprirà, et chiuderà li fenestroni, principalmente in tempo di Pioggia [...]*”: BAMi, *G 311 inf*, f. 62r, 2 settembre 1615.

⁵⁹⁶ Cfr., rispettivamente, BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 41, f. n.n., Milano, 18 agosto 1620, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi; BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 48, f. n.n., Milano, 11 dicembre 1620, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi; BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 58, f. n.n., Milano, 19 marzo 1621, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi. Di canali si parla anche nella lettera del 27 luglio 1620 nella quale il Mangone scrive “*oggi hò fatto pesare alla bottega el signor Jacomo forengha per fare gli quattro canali sopra il tetto delle quattro stanze che servirano per l’Accademia alla Libreria Ambrosiana*”: BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 37, f. n.n., Milano, 27 luglio 1620, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi. Sulle lanterne si vedano inoltre BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, p. 284 (anche per la forma ottagonale); ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 173. Da un documento del 3 febbraio 1610 sappiamo che in tale data erano già state sistemate le finestre e le ramate (cioè i graticolati di fili metallici): “*Misura, et estimatione de diverse vedriate, et ramate fatte alla libreria*”: BAMi, *A 357 inf*, n. 4, ff. 6r-v, 3 febbraio 1610, con vari pagamenti (citazione f. 6r).

di Morogno”⁵⁹⁷. Dovevano essere molto probabilmente dei compensi per lavori (fatti in precedenza) finalizzati anche alla preparazione della decorazione delle volte delle quattro stanze. Non a caso, in un documento del 27 agosto 1620 (nel quale, però, si citano anche altre date) sono indicati diversi pagamenti (per un importo complessivo di 26 lire e 13 soldi) versati a Bartolomeo Roverio detto il Genovesino affinché egli potesse acquistare i seguenti strumenti di lavoro: “gieso”, “peneloni”, “terra negra et doi mazi di setole”, “terra dombra”, “bianchetto”, “peneli mezzani” ecc.⁵⁹⁸. La finalità di questi materiali è specificatamente indicata in un foglio del 30 agosto 1620 dove leggiamo, in relazione al pagamento di 46 lire: “Notta delli danari pagati al signor Bartolomeo Roverio detto il Genovesino a Conto delle Pitture di detta fabrica”⁵⁹⁹. Due altri pagamenti “à buon Conto” per complessive 120 lire furono versati all’artista in data 22 novembre 1620 e, infine, come conclusione dei lavori, il 25 dicembre 1620 gli venne corrisposto il “saldo delle pitture et spese” per un importo di 70 lire e 18 soldi⁶⁰⁰. In contemporanea dovevano comunque continuare anche i lavori per le cornici in stucco delle sale dal momento che il 22 novembre, il 6 e il 21 dicembre 1620 Gabriele Lereno (o Lecena) venne pagato per la “fattura delle Cornice di stucco fatte nella Fabrica delle Accademie”⁶⁰¹, mentre ancora in un altro documento del 21 dicembre 1620 lo stesso artigiano venne così citato: “giornate che il stucator Gabrielle Lecena ha fatto in stucare le cornice delle stanze alle Accademie”⁶⁰². Ma che tipo di “pitture” stava realizzando il Genovesino in quei mesi? Il Rovetta ha scritto, con fondamento, che esse furono eseguite “probabilmente a monocromo”⁶⁰³. Dovevano quindi essere diverse da quelle che furono dipinte una decina di anni dopo. Infatti in un documento del 1632, troviamo scritto:

⁵⁹⁷ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 18, f. n.n., 30 ottobre 1620.

⁵⁹⁸ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 43, f. n.n., 27 agosto 1620 (altre date di pagamenti nel 1620: 28, 29, 31 agosto 1620; 1°, 4, 5 ottobre 1620; 12, 17, 23, 24 novembre 1620; 5, 10, 11, 15 dicembre 1620). Per questi interventi del Genovesino si vedano: BORA, *L’Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, p. 353; BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 284-285; FEDERICO CAVALIERI, *Aggiunte al catalogo di Bartolomeo Roverio detto il Genovesino*, in “Arte Lombarda”, 113-115, 2-4, 1995, p. 84; ALESSANDRO ROVETTA, *Bartolomeo Roverio detto il Genovesino tra la Croce del Cordusio e l’Ambrosiana*, in *Studi in onore di Francesca Flores d’Arcais*, a cura di Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Marco Rossi, Milano, 2010, p. 173-174; ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 173.

⁵⁹⁹ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 23, f. n.n., 30 agosto 1620.

⁶⁰⁰ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 55, f. n.n., 22 novembre e 25 dicembre 1620 (dove è registrato anche un pagamento di 57 lire l’11 febbraio 1621 “per la sua Assistenza et un suo lavoro-rio”). Comunque, pur tenendo conto dei documenti rimasti, è difficile quantificare con precisione l’importo complessivo pagato al Genovesino per tali “Pitture”.

⁶⁰¹ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 24, f. n.n., 22 novembre, 6 dicembre e 21 dicembre 1620.

⁶⁰² BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 51, f. n.n., Milano, 21 dicembre 1620, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi.

⁶⁰³ ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 173.

*Per gl'ornamenti di pittura da farsi conforme al proposto disegno alla volta della prima accademia nel Venerando Collegio Ambrosiano e per indorare la Cornice, et ornamento delli due finestroni Il Signor fiamenghino Pittore pretende la somma qui basso notato [...] in tutto la somma Lire 1758*⁶⁰⁴.

Secondo Giulio Bora questo documento, stilato dopo la peste del 1630, si riferisce a un abbellimento degli ambienti dell'Accademia (che in quegli anni era stata chiusa) “*probabilmente per destinarli ad altro uso*”⁶⁰⁵. Nel desiderio di voler far fare delle ristrutturazioni (forse anche per poter igienizzare le sale dopo la peste) si chiese al “*Signor fiamenghino Pittore*” (cioè: o a Giovan Battista Della Rovere, morto prima del 1633, oppure, molto più probabilmente, al fratello minore Giovan Mauro Della Rovere⁶⁰⁶) di realizzare “*gl'ornamenti di pittura da farsi conforme al proposto disegno alla volta della prima accademia*”⁶⁰⁷. Tra i disegni del Fiammenghino rimasti, il foglio che appare più completo e particolareggiato è quello con *Studi per la decorazione della volta degli ambienti dell'Accademia Ambrosiana* (41,8 x 27,5 cm) (**fig. 106**), il quale presenta due diverse strutture ornamentali: forse erano due ipotesi per una sola delle sale, oppure due diverse decorazioni per due ambienti differenti⁶⁰⁸. Tenendo quindi conto di questo disegno saremmo autorizzati a immaginare che, a partire dagli anni Trenta del

⁶⁰⁴ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 63, f. n.n., 1632; cfr. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, p. 363 e p. 372, nota 44.

⁶⁰⁵ BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, p. 363.

⁶⁰⁶ Per le notizie sulla morte di Giovan Battista Della Rovere, si veda LEONARDO CAVIGLIOLI, *Della Rovere, Giovan Battista, detto il Fiamminghino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1989, XXXVII, pp. 340-343.

⁶⁰⁷ Solo in seguito venne creata una ‘seconda Accademia Ambrosiana’ come scrive anche il SANTAGOSTINO, *L'immortalità, e gloria del pennello*, cit., 1671, pp. 64-65, ed. 1980, p. 67: “*E se bene quest'Accademia [la prima] per diuersi accidenti doppo la morte del Cardinale sudetto [Federico], non sia stata per molti anni frequentata, ultimamente si è di nuouo ria//perta col concorso della maggior parte de' Pittori della Città, inanimati dalla protezione autorevole del Sig. Conte, e Marchese Antonio Renato Borromeo, Conseruatore perpetuo della Libreria, onde hoggidi fiorisce al pari di qual si sia altra in Italia.*”. Per questa ‘seconda Accademia’, ufficialmente inaugurata, con nuove regole, il 4 novembre 1668, cfr. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura*, cit., 1957, pp. 674 sgg.; SILVANA MODENA, *La Seconda Accademia Ambrosiana*, in “*Arte Lombarda*”, 5, 1, 1960, pp. 84-92; BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 363-369; SIMONETTA COPPA, *Vicende dell'Accademia Ambrosiana e incrementi delle raccolte artistiche nel Settecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, 2000, pp. 257-307, con, a p. 259, una foto delle “*Regole dell'Accademia del Disegno*” (della “*seconda Accademia*”); BERRA, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini*, cit., 2008, pp. 88-89; MENDE, *Gegenentwurf oder komplementäre Ergänzung?*, cit., 2017-2018 (ma 2020), pp. 237-240. Come è noto, a poco a poco l'Accademia del Disegno dell'Ambrosiana perse la sua funzione e quindi fu formalmente chiusa nel 1822, anche perché nel 1776 era stata creata a Milano l'Accademia di Brera, tuttora attiva, che di fatto prese il posto dell'istituzione artistica creata nel secolo precedente dal cardinale Borromeo: cfr. COPPA, *Vicende dell'Accademia Ambrosiana*, cit., 2000, pp. 282-291.

⁶⁰⁸ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, f. 63e. Per le foto di questo e di altri due disegni si veda BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 347-348.

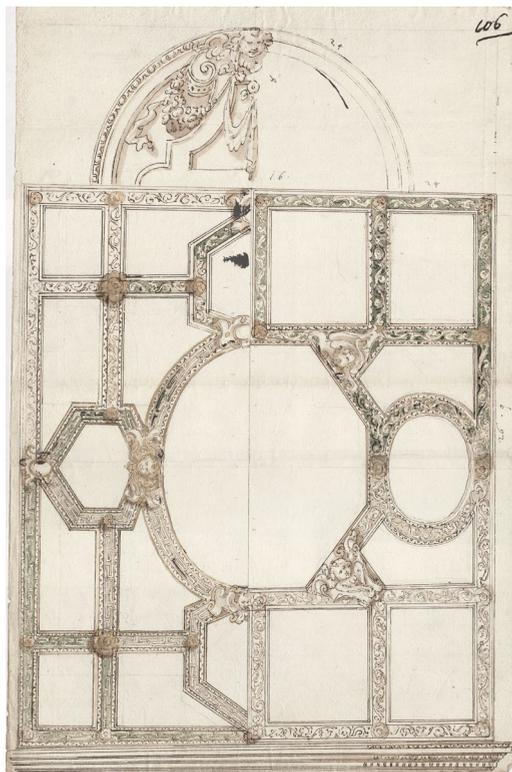


Fig. 106. Giovan Mauro (o Giovan Battista?) Della Rovere detto il Fiammenghino, *Studi per la decorazione della volta degli ambienti dell'Accademia Ambrosiana*, in BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, f. 63e (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

Seicento, le stanze dove erano esposti anche i numerosi dipinti di Jan Brueghel (e pure quello del Caravaggio) presentassero una volta con simili decorazioni⁶⁰⁹.

Sappiamo pure che dal 1620 Federico iniziò a far sistemare anche un giardinetto con diversi fiori che sarebbe stato posto tra la libreria e le sale destinate a esporre i dipinti, come risulta anche da un'incisione inserita nel testo del Bosca del

⁶⁰⁹ Nel testo di GIAN GIACOMO VALERI, *Cose degne d'essere vedute et considerate nella grande Città di Milano*, in BAMi, *S 117 sup.*, f. 254r, scritto dopo il 1623 e forse entro il 1630 (ora perduto, ma di cui abbiamo una copia più tarda stesa tra Sette e Ottocento da Pietro Mazzucchelli), troviamo che “Nella Libreria del Signor Cardinale Borromeo” erano presenti anche “Quadri e Paesi del Brugora”; cfr. ROVETTA, *Da Gian Giacomo Valeri*, cit., 2019, pp. 373-374. Il GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 218, a proposito dei dipinti di Jan Brueghel in Ambrosiana, scrisse: “Pregiasi perciò la Galeria Ambrosiana di racchiudere in ventisette pezzetti di quadri di questo gran pittore un impareggiabile tesoro mentre il mondo tutto appena ne vanta tant'altri della stessa mano, oltre che per li soli quattro elementi che sono li veri originali, come attestano le lettere, furono da un Principe della Germania esibiti venti quattro mille scudi e lo stesso Bruguel, inviando dalla Fiandra al Cardinale una ghirlanda di fiori, ebbe ad attestarli che era la migliore che fosse uscita dalla sua mano.”.



Fig. 107. Giovan Battista Paggi (inventore) e Cesare Laurenzi (incisore), *Ichnographia Bibliothecae Ambrosianae*, in PIETRO PAOLO BOSCA, *De origine, et statu bibliothecae Ambrosianae Hemidecas. Ad eminentissimum Principem S.R.E. Cardinalem Federicum Borromaeum [...]*, Milano, 1672, ill. dopo p. 48

1672 (la quale presenta anche altre modifiche significative rispetto al disegno visto sopra del Mangone) (fig. 107)⁶¹⁰. In un documento del 27 marzo 1626, infatti, in una “*Lista de fiori che si sono comprati da mettersi nel giardino della libreria*” sono nominati i fiori che erano stati acquistati a tale scopo. Invece in un altro documento non datato, ma sicuramente steso poco dopo, troviamo scritto: “*Lista delle radici de fiori, che si sono piantate nel Giardino della libreria*”. Si tratta di un elenco nel quale sono registrati, con il loro costo, “*Viole*”, “*Garofoli*”, “*Maggiorana*”, “*Margheritini*”, “*Cipresso*”⁶¹¹. Giustamente il Rovetta, citando proprio quest’ultimo documento, ha scritto: “*quasi un pendant naturale dei vasi e dei paesi di Brueghel esposti all’interno della collezione del cardinale.*”⁶¹². Il giardino era sicuramente concluso prima del 10 dicembre 1631, poiché in quel giorno il barnabita Giovan Ambrogio Mazenta

⁶¹⁰ BOSCA, *De origine*, cit., 1672, ill. dopo p. 48 (in basso a sinistra si legge: “*Paggus Arch. delin.*”).

⁶¹¹ BAMi, *Arch. Cons.*, rispettivamente 190, 2, E Confessi, f. e19; e 190, 2, E Confessi, f. e17.

⁶¹² ROVETTA, *Dalla palma al cosmo-scopio*, cit., 2019, pp. 173-174.

inviò una lettera a Cassiano Dal Pozzo, nella quale si legge: “*Nel mezzo del peristilio s’erge un’alta palma di bronzo, quale stilla dalle foglie molt’acqua, come quella che per abbeverar una delle Isole Fortunate. Quindi [...] si passa in un giardino di moderni fiori in capo del quale vi sono grandi stanze deputate alle pitture*”⁶¹³.

Le notizie su alcune caratteristiche delle sale dell’Accademia che sono state qui ricordate ci permettono di avere anche un’idea visiva della loro struttura e quindi di immaginare quale fosse il contesto nel quale erano esposte le opere di Jan Brueghel collezionate dal cardinale Borromeo. E Federico, come abbiamo già visto sopra, in una lettera inviata allo stesso Jan del 15 aprile 1620, aveva proprio sottolineato questo legame tra i dipinti del pittore fiammingo e le sale dell’Accademia: “*Noi habbiamo qui fatto un’Accademia della Pittura; et in essa si conserverano i suoi quadri [del Brueghel] e de gli altri valenthuomini de i tempi passati e de presente*”. Sappiamo comunque che i dipinti donati dal cardinale all’Ambrosiana erano sistemati non in base a un criterio particolare, ma, come scrive lo stesso Federico nel suo *Musaeum* del 1625, in base ai vincoli derivanti dai reali spazi delle varie sale: “*Ordo Libri non erit alius, quàm quem ipsa dispositio Tabularum dederit; neque Tabulae ipsae ordine sunt alio collocatae, quàm quem opportunitas, necessitasue loci, casusue aliquis tulit*.”⁶¹⁴. Per quanto riguarda i dipinti di Jan Brueghel, il Borromeo, nel descriverli nel suo *Musaeum*, ci lascia capire che essi erano esposti nelle prime due sale: nella prima potevamo trovare, in particolare, le *Allegorie dei quattro elementi* (fig. 108) e le due *Ghirlande* (delle quali si parlerà più avanti); mentre nella seconda si poteva ammirare, ad esempio, il prezioso *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie*, già visto sopra (fig. 33), il quale era collocato nella sala accanto a quella (la terza) in cui si doveva trovare anche la *Canestra* del Caravaggio (fig. 37)⁶¹⁵. Stranamente

⁶¹³ Cfr. MARZIA GIULIANI, *La fortuna di Federico Borromeo nella Roma dei Barberini. Note in margine al carteggio Dal Pozzo-Mazenta*, in *Studi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Milano, 2008, I, p. 335 (da cui traggio la citazione); SPARTI, *Copie dipinte*, cit., 2008, p. 419 (che, in maniera indipendente, ha pubblicato la stessa lunga lettera con una trascrizione un po’ diversa e con un ampio commento alle pp. 416-418). Cfr. anche GIULIANI, *L’Ambrosiana a Milano*, cit., 2022, p. 109. Per la palma, recentemente restaurata e ora posta all’interno della Pinacoteca, si veda *La Palma di Federico Borromeo. Studio, restauro e restituzione della scultura-fontana seicentesca*, a cura di Sara Abram, Cinisello Balsamo, 2019.

⁶¹⁴ 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: “*Quanto all’ordine del libro, non sarà che quello determinato appunto dalla disposizione dei quadri; questi, sia subito detto, sono stati collocati secondo l’ordine suggerito dall’opportunità, cioè in genere dai vincoli degli spazi*”.

⁶¹⁵ BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, rispettivamente pp. 17-18, 18, 20, 26, 32-33, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, pp. 26 e 28, 28, 32, 40 e 42, 50 e 52; e tr. it. pp. 27 e 29, 29, 33, 41 e 43, 51 e 53 (il cardinale, però, non è chiarissimo nello specificare la divisione e il numero delle sale e quindi rimane ancora qualche incertezza: cfr. anche le note 594-595). Vale qui la pena di riportare anche l’inizio del lungo brano che, nello stesso testo, Federico scrisse sui *Quattro elementi*: BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 17, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 26; “*BRUGUELI QUATTUOR ELEMENTA. Sed ad Bruguelum citò redire nos cogit multitudo operum ipsius. Occurunt namque quattuor Tabulae, quas*

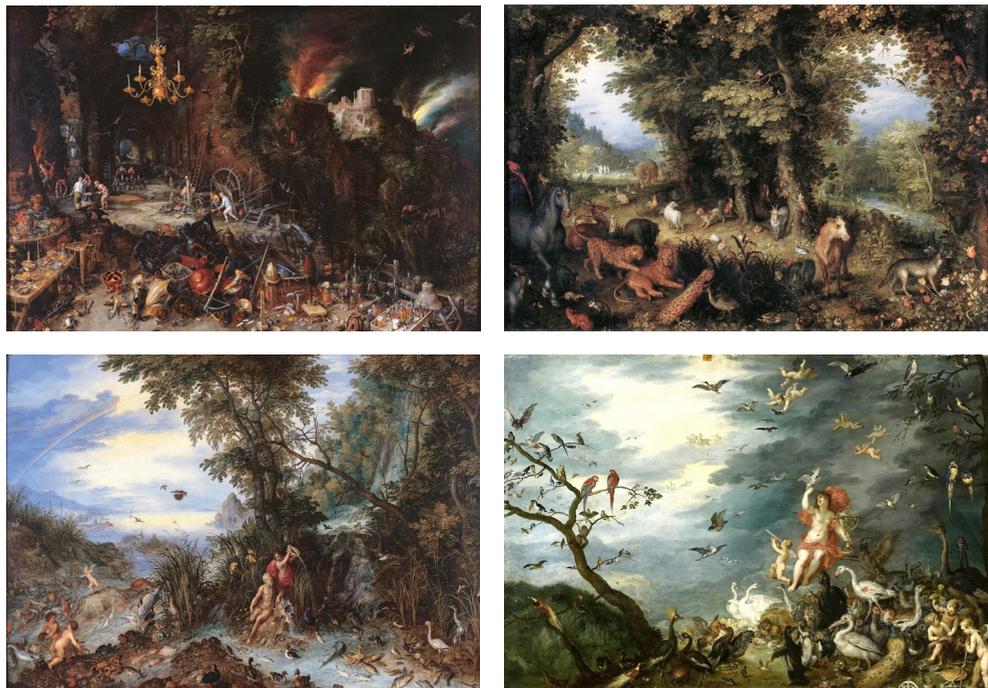


Fig. 108. Jan Bruegel dei Velluti, *Allegorie dei quattro elementi* (qui disposte in ordine di esecuzione):
1) *Fuoco*, Milano Pinacoteca Ambrosiana (cfr. la fig. 10); **2)** *Terra*, Parigi, Musée du Louvre (cfr. la fig. 82)
3) *Acqua*, Milano Pinacoteca Ambrosiana (cfr. la fig. 83); **4)** *Aria*, Parigi, Musée du Louvre (cfr. la fig. 84)

Gian Giacomo Valeri, in un suo testo manoscritto del 1634 intitolato *Lettera [...] Della grandezza e magnificenza della Città di Milano, e di Napoli*, scrive che la “libreria” Ambrosiana era stata “aricchita di esquisite pitture originali”, ma, nel citare i nomi di diversi pittori (tra cui quello del Figino), le opere dei quali erano lì presenti, non nomina né il Brueghel né il Caravaggio⁶¹⁶.

efflagitatu meo fecit tanto successu, ut laudandi finem facere nequeat qui munus hoc suscepit, et earum unaquaeque suam commendationem habet, cum simul omnes admirationi esse possint.”; e tr. it. p. 27: “I QUATTRO ELEMENTI DI BRUEGEL. Ma a Bruegel ci costringe a ritornare subito la moltitudine delle opere a lui dovute. Ci si presentano infatti quattro quadri che egli realizzò per mio incarico con risultati tanto positivi che l'autore del presente lavoro non può por fine agli elogi; ciascuno di essi ha un suo specifico pregio, benché sia il loro complesso che suscita uno stupore ammirato.”.

616 BAMi, Trotti 191, GIAN GIACOMO VALERI, *Lettera [...] Della grandezza e magnificenza della Città di Milano, e di Napoli*, 1634 (ma anche datato 1635 su un altro foglio), f. 14r (f. 14v per il Figino); cfr. ALESSANDRO ROVETTA, *Tra un 'paragone' e un 'abbozzo' di Giacomo Valeri. Milano città d'arte ai tempi di Federico Borromeo e Cesare Monti*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 1999, pp. 312-313. Segnalo che al f. 17r dello stesso manoscritto del 1634, il Valeri indica che all'interno della chiesa milanese di Santa Maria presso san Celso erano presenti diverse “tavole” tra le quali anche una “di Michel'Angiolo da Caravaggio” (notizia, però, molto probabilmente infondata).

L'Allegoria dell'Aria di Jan Brueghel arriva a Milano

Abbiamo visto in precedenza alcune lettere nelle quali il Borromeo si era soffermato a parlare anche dell'*Aria* (fig. 84), cioè del quarto e ultimo elemento che aveva desiderato aggiungere alla propria collezione esposta nelle sale della neonata "Accademia del Disegno"⁶¹⁷. Il quadro dell'*Aria* è stato citato anche in altre successive lettere scritte dallo stesso Borromeo e da Jan Brueghel. Quindi, attraverso di esse, possiamo ora seguire sia il tormentato percorso dell'arrivo di tale dipinto a Milano sia la questione del suo pagamento. In queste missive, inoltre, incontreremo anche varie informazioni relative a una *Madonna col Bambino e angeli in una ghirlanda di fiori e frutti* (o anche, più semplicemente, *Madonna della ghirlanda*) della quale, però, si parlerà più ampiamente nel prossimo capitolo con l'aiuto di altre differenti carte d'archivio.

Il 23 luglio 1621 il pittore fiammingo così scrive al Bianchi parlando, appunto, dell'*Aria*:

*Prega Vostra Signoria in mio nome di Bagiar le mane et fatto mia scuse del quader ellement del ario. qual e stato in ordine doi mese et mai non ha trovato Comodita Per inviari. ma lunedì Signor Enoni [Annoni] fa una bale [una balla, ovvero un involucre che conteneva delle merci]: con quella manderà doi quadri. Comme a sua Tempe aviserà a Vostra Signoria [...]*⁶¹⁸.

⁶¹⁷ Per la bibliografia sull'*Aria* rimando alle note 462, 576.

⁶¹⁸ BAMi, *G 280 inf*, n. 32, f. 50r, Anversa, 23 luglio 1621, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XLVIII, pp. 192-193. Il CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 238, trascrive questa lettera con la data del 1616, ma la BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 133, 135-136, tenendo conto di una serie di notizie in essa contenute, che non collimano con altre informazioni sicure, aveva già ipotizzato, correttamente, che questa missiva andrebbe riferita ad alcuni anni dopo, cioè al 1621 (l'ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 192, nota 18, stranamente, pur tenendo conto delle osservazioni della Bedoni, l'ha invece inserita cronologicamente nell'anno 1616). Si può confermare che tale lettera va proprio riferita con certezza al 1621 perché sul recto della missiva compaiono chiaramente i numeri 1, 6, 2 e 1: quest'ultimo è in parte cancellato (come lo è quello posto sul verso del f. 50v), ma è ben riconoscibile anche per la presenza del puntino sul numero 1, come si vede bene nello stesso numero 1 finale anche in due lettere successive scritte dallo stesso Brueghel al Bianchi datate proprio 1621: BAMi, *G 280 inf*, n. 50, f. 81r, Anversa, 5 settembre 1621, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; e 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. LXIII, pp. 226-228; e n. LXV, pp. 231-233. In riferimento al contenuto della missiva del 23 luglio 1621 citata all'inizio di questa nota, l'ARGENZIANO, *ivi*, pp. 191-192, nota 12, ha sottolineato come nelle prime frasi (purtroppo non chiarissime) di questa lettera Jan Brueghel abbia parlato di argomenti commerciali citando alcuni mercanti come il Lavelli e un certo Robbioni (cfr. anche CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 236) e usando, in particolare, le seguenti espressioni: "io ho reciuta un Petza de Veluto", "me resteno anchora 6 par de Calsette", "ricevere Mercansia", "dare orden de Vendere quanto Prima", "non sera mai venduto a quel Pretze" e "vuol sua dinari". Si tratta di frasi che, come ha suggerito la stessa ARGENZIANO, *Jan*

Qui, dunque, il pittore ritorna a parlare dell'*Aria* dicendo che il dipinto “*e stato in ordine doi mese*”. Con questa espressione Jan voleva certamente comunicare che il quadro era pronto da due mesi, cioè dalla metà del maggio 1621. In ogni caso sappiamo che quest'opera è proprio firmata e datata “*BRVEGHEL 1621*”⁶¹⁹. Il 10 agosto 1621 Federico scrive di nuovo al pittore “*per due vie per meglio accertar nel ricapito della presente*”⁶²⁰, cioè con due identiche lettere spedite attraverso due canali diversi in modo da assicurarsi che almeno una di esse potesse giungere a destinazione. Di questo espediente postale messo in atto in tale occasione dal cardinale troviamo traccia anche in un poscritto di una missiva del 5 settembre 1621 spedita invece dal Brueghel al Borromeo, che vedremo più avanti, dove il pittore, da Anversa, scrive proprio: “*doi letra del X dagosto me son venuta a tempo un Per la Posta et laltra de lovaigni del Proffesor Putiano*”⁶²¹. Con questa frase, infatti, Jan assicura il cardinale di aver ricevuto due sue lettere del 10 agosto 1621: una che aveva seguito il normale corso per posta ordinaria e l'altra che era invece giunta da Lovanio attraverso l'umanista Ericio Puteano. Nella missiva del 10 agosto 1621 il cardinale Federico, che comunica appunto “*per due vie*”, si dimostra preoccupato per non aver più avuto notizie del pittore fiammingo dal precedente 3 luglio 1620 e, ritornando a parlare dell'*Aria*, così gli scrive:

*Al signor Giovanni Brueghel. Dal non haver' io lettera sua delli 3. luglio dell'anno passato in quà, nell'occasione chella rispondendo ad una mia, promise di farmi l'Elemento dell'Aria, posso dubitare, che le sue lettere siano smarrite ò di qualc'altro accidente. hò però voluto scriverle di nuovo, accioche ella m'avvisi di quello che passa. N'attendo risposta, con scriverle per due vie per meglio accertar nel ricapito della presente, e le auguro etc. Praemissis Praemittendis Nell'opera di questo Elemento, non s'affretti niente, e prenda la sua comodità, perche io non ne ho prescia [fretta] alcuna mà solamente hò dubitato, che le sue lettere non mi siano capitate e però ne desidero avviso*⁶²².

Brueghel il Vecchio: le lettere, cit., 2019, pp. 191-192, nota 12, lasciano ragionevolmente supporre che Jan si sia dedicato, almeno parzialmente, anche a una piccola attività commerciale, alternativa a quella di pittore, nella quale risulta che sia stato coinvolto pure il Bianchi. Non è possibile, in base a tali poche notizie, legare con certezza questa probabile piccola attività di compravendita al soprannome del pittore *Jan Brueghel dei Velluti* (“*den Fluweelen Brueghel*”) del quale si è sopra parlato (cfr. la nota 1), anche se questa ipotesi potrebbe non essere del tutto infondata. Cfr., su questa lettera, TONELLI, *Investire con profitto e stile*, cit., 2015, pp. 33-34 (la quale, però, ancora la riferisce al 1616 senza indagare sulla correttezza della data).

⁶¹⁹ Cfr., ad esempio, ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, p. 1058, n. 505.

⁶²⁰ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 329r, s.l. (Milano?), 10 agosto 1621, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 32.

⁶²¹ 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*, p. 230. Cfr. la nota 628. Per i legami tra il Borromeo e il Puteano, cfr. FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano*, cit., 2007.

⁶²² ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 329r, s.l. (Milano?), 10 agosto 1621, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 32.

Particolarmente interessante è anche la parte finale di questa lettera. Federico ci tiene a precisare di non aver alcuna premura di ricevere il quadro dell'*Aria*: anzi raccomanda che il pittore non si affretti e che si “prenda la sua comodità”. Intende dire, ovviamente, che vuole un quadro di qualità fatto con la calma necessaria, frutto della ‘fatica’ di un lavoro accurato, cioè non eseguito con “prescia” (termine dialettale per indicare la ‘fretta’)⁶²³. Sappiamo anche da altri suoi scritti che il Borromeo faceva dipendere l’ingegno anche dalla “fatica” considerata un valore aggiunto nelle arti. Così, ad esempio, nel *De delectu ingeniorum* il cardinale annota: “a Demostene Sommo Oratore non pensarono gli scrittori di fargli alcuna ingiuria, divulgando che le opere di lui non tanto / erano venute dall’ingegno, quanto dalla fatica”⁶²⁴.

L’*Elemento dell’Aria*” venne spedito a Milano al cardinale Federico proprio alla fine di luglio del 1621. Lo sappiamo dalla lettera del 5 settembre 1621 nella quale Jan Brueghel scrive al Bianchi chiedendogli di scusarsi con il Borromeo per il ritardo della consegna del quadro:

*Chinque settimane sono che Mandai con le Robbe del signor Enoni [Annoni] una Cassa Con il quadri de Pittura ellemento del Ario Per mio signor et Padron Boromea[.] Vostra Signoria Piacerà alle venute di detta Cassa Andare visitare. et scusarme dele longhe Tardance Vostra Signoria me crede che Lano. passato. non ho finito Per Servirle Meiglar questa Primavera. essenda finita non Trovai Mai Comodita de inviarle in doi Mesi de Tempi*⁶²⁵.

Dunque il dipinto dell'*Aria*, terminato, come si è visto, verso la metà di maggio del 1621, viene inviato a Milano cinque settimane prima della stesura di questa lettera, quindi il 31 luglio 1621 (come precisa meglio una missiva che vedremo più avanti dell’11 febbraio 1622⁶²⁶). Il Brueghel si serviva spesso di mercanti milanesi che attraversavano di frequente le Alpi per recarsi nelle Fiandre. Uno di questi era proprio un membro della famiglia Annoni (della quale si è già sopra parlato), qui chiamato “Enoni”. In questa stessa lettera compare per la prima volta anche un accenno alla “Madonna” con uccelli e animali, eseguita dal pittore in collaborazione (per le figure) con l’amico Rubens:

⁶²³ Cfr. FRANCESCO CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, 1814, II, p. 67: qui i vocaboli “Prescia”, “Fretta”, “Premura” ecc. sono inseriti, come sinonimi, sotto la voce “Pressa”. Per questo termine si veda anche la nota 314.

⁶²⁴ FEDERICO BORROMEO, *De delectu ingeniorum*, in BAMi, *F 31 inf*, ff. 155r-155v; cfr. MARGHETICH, *Per una rilettura critica del ‘Musaeum’*, cit., 1988, p. 105 (ma con l’errata indicazione del foglio).

⁶²⁵ 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. 226.

⁶²⁶ Cfr. la nota 642.

*et con le robbe de Enoni. et bone Comodita mando. un altro quadro il Più bello et rara Cosa che che habbia fatta in vita mia Ancho signor Rubens ha fatta ben Monstrande sua virtu in el quadro de meglio. essend una Madonna bellissima li oitcelli. et Animali son fatto ad vivo delle de Alcuni delli serrenissima Enfanto*⁶²⁷.

Ma di quale “*Madonna bellissima*”, circondata da uccelli e animali, sta parlando il Brueghel in questa lettera? L’identificazione è assai problematica, ma la discussione sul riconoscimento di questo dipinto verrà affrontata nel prossimo capitolo con l’aiuto, come si è detto, di altre lettere edite e inedite. Il 5 settembre 1621 Jan scrive anche una differente missiva al cardinale spiegando meglio le motivazioni (già in parte ricordate nella lettera appena vista) del ritardo dell’invio dell’*Aria*:

*Io ho differito à posta d finire il quadro del ellemento del ario comandatomo da Vostra Signoria Illustrissima sino a questa Primavera Per Poter la fare con Pui esquesitezza e Perfettione e ben vero che essendo finito si etardato a mandarlo Per mancamento de Condotta alla volta de Milano, per il spatio di duoi Mesi ma finalmente e Andata cinque settemani sona colle robbe del Signore Annoni [...]*⁶²⁸.

Il pittore ci tiene qui a precisare che era stato costretto a rimandare la conclusione dell’*Aria* per poter aspettare la stagione della “*Primavera*” in modo da poterla dipingere con più “*esquesitezza e Perfettione*”. Ovviamente questo voleva dire che l’artista, per copiare più accuratamente tutti i vari uccelli, aveva bisogno della luce della stagione primaverile. La necessità di dover lavorare e dipingere con una luce adatta è accennata dal Brueghel anche in altre lettere. In particolare in quella del 22 aprile 1611 indirizzata al Bianchi il pittore così aveva scritto:

⁶²⁷ 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, pp. 226-227. In questo mio lavoro distinguo uccelli e animali (come fa lo stesso Brueghel), anche se, ovviamente, anche gli uccelli sono animali. Per il particolare rapporto tra il Brueghel e il Rubens si veda la nota 320.

⁶²⁸ 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*, p. 229. Anche in questa missiva, in un brano che vedremo nel prossimo capitolo, il pittore parla della *Madonna della ghirlanda*. Su questa lettera compare, in alto a sinistra, una scritta di probabile mano del Borromeo nella quale si accenna alla risposta da dare al pittore: “*si risponda amorevolissimamente et si dica che si era replicato, non per importunarlo ma per dubio che le lettere non capitassero male. Riceuto il quadro mandato i denari.*”; cfr. RATTI, *L’odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens*, cit., 1910, p. 3; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano*, cit., 2014-2015, n. LXIV*, p. 161, nota 1 (frase invece non trascritta in ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. LXIV*, pp. 229-230). A proposito di alcuni personaggi che riuscirono a procurare dei dipinti d’oltralpe al cardinale Borromeo si veda STEFANO BRUZZESE, *Appunti sul collezionismo nel territorio di Milano tra Cinquecento e primo Seicento*, in *Sulle vie del collezionismo. Saggi per la storia della critica d’arte*, a cura di Lorenzo Finocchi Ghersi, Milano, 2021, p. 150: “*Guido [Mazenta] si spinge fino ad Anversa per recuperare quadri di Jan Brueghel, tra i contemporanei preferiti di Federico*” (lo studioso rimanda a un suo lavoro in corso di pubblicazione per i riferimenti a questa notizia).

*gli fiori bisogno fare alle prima senza dessegni o boitssaturo tutti fiori vengono in quatra mesi et sense invencioni bisogno giuengere in seime con gran discretcion recevuto sua letra fece tagliare un rama paretcio un ano fa et il medesma giorno commico per il caldo. gli fiori nasceno foire il stagiono per tale non se po perder il Tempo daprilli le quadre de vostra signoria [quindi dello stesso Bianchi] Terra aqua et Aria ho consegnato in case de lavella. Del resto laisse JI Judcio a Vostra Signoria simile cose non cefa oigni di ma solo con bel Tempo Tiaro [...]*⁶²⁹.

Il 23 settembre 1621 Antonio Olgiati, prefetto dell'Ambrosiana, invia una lettera al cardinale, che si trovava a Roma, con la quale gli comunica che, attraverso una missiva spedita dal Brueghel al Bianchi, era venuto a sapere che il pittore fiammingo aveva inviato a Milano sia l'*Aria* che la *Madonna della Ghirlanda*:

*Il Signore Ercole 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 ma in essa avisa d'haver mandato l'elemento dell'aere, con un'altra tavola [cioè la Madonna della ghirlanda] [...]*⁶³⁰.

Il 29 ottobre 1621 il pittore indirizza al Bianchi una lettera nella quale, oltre ad accennare all'intenzione di mandare il proprio figlio Jan in Italia l'anno seguente ("primavera quando io mandera mio figliolo in Italia"), un viaggio che vedremo meglio più avanti, si dichiara assai preoccupato di non aver avuto più notizie del quadro dell'*Aria* che, attraverso il mercante Annoni ["signore Enoni"], aveva inviato al cardinale Federico. Jan Brueghel, in questa missiva, facendo proprio riferimento a una lettera del Bianchi del 15 ottobre 1621 (perduta) nella quale evidentemente l'amico milanese gli aveva comunicato che i dipinti con l'*Aria* e con la *Madonna della ghirlanda* non erano giunti a Milano, così precisa:

*Havenda reciuta la letra de Vostra Signoria adi 15 d ottobri. son andato in Casa del signore Enoni Per metter ordine che la cassa mandato. Per el signor Cardi[nal] fusse Consignato in mane de Vostra Signoria. me resposo che de giu era capitato in millan. et senza dubia. subito Mandato al signor Cardinal del quale io non ha nova alCuni. Così Prega Vostra Signoria da nova de fare in questa negoci il solito officio damico il quader ellemento del ario e fatto Con ordini [...]*⁶³¹.

⁶²⁹ BAMi, *G 280 inf*, n. 17, f. 24r, Anversa, 22 aprile 1611, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 25v, è annotata la data della risposta del 18 maggio 1611); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXVIII, pp. 144-145. Per il metodo di lavoro di Jan Brueghel, si vedano le note 159, 351.

⁶³⁰ 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.

⁶³¹ BAMi, *G 280 inf*, n. 51, f. 83r, Anversa, 29 ottobre 1621, da Jan Brueghel dei Velluti a

Quindi il dipinto dell’*“Aria”* era stato spedito il 31 luglio del 1621, ma era arrivato a Milano solo qualche mese dopo. Infatti il 4 dicembre 1621 il cardinale Borromeo scrive al Brueghel informandolo che il quadro dell’*Aria* e quello con la *Madonna della ghirlanda* erano giunti a Milano:

*Al signor Giovanni Brughel. Giunsero poi finalmente il suo quadro dell’elemento dell’Aria, con la Madonina fatta per ancora di mano del signor Rubens suo amico con di Vostra Signoria ornata de la ghirlanda de’ fiori da Vostra Signoria lei aggiuntaci con farla la sua diligenza, et esquisitezza. L’un’ e l’altro mi è stato di sodisfatione ma particolarmente quello dell’Aria. E per ricognitione della fatica, et industria di Vostra Signoria di ambi due, le invio la qui acclusa lettera di cambio, che 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 et hà l’istessa indulgentia*⁶³².

Qui il cardinale precisa di voler spedire a Jan, come compenso per l’*Aria* e la *Madonna della ghirlanda*, una lettera di cambio, allegando a essa due medaglie (tutte e due d’oro, come si vedrà tra poco): una per lo stesso Brueghel e l’altra per il Rubens, il quale aveva dipinto le varie figure nella *Madonna della ghirlanda*. Poi, continuando la lettera, Federico aggiunge di non poter accettare la “corona d’ambra” (cioè una corona per la recita delle preghiere) che il pittore gli aveva inviato, precisando pure che la medaglia che gli stava donando (come quella per il Rubens) “hà l’Indulgenza di San Carlo”:

Mi è parimente piacciuta assai la corona d’ambra, che à Vostra Signoria è piacciuto m’hà voluto di mandar mie; mà desiderando ch’ella la ritenga appresso di se, e goda per amor mio, gle la rimando con la beneditione, e con la detta Medaglia, che dalla Santità di Nostro Signore hà l’Indulgenza di San Carlo, come l’ha pur quella che senza[?] viene per l’amico suo. Iddio benedetto conservi la persona di Vostra Signoria come lo prego.

Era una pratica abbastanza comune quella di donare vari oggetti come medaglie, corone, rosari, crocifissi. E anche il Borromeo, a partire dai primi anni del Seicento (come si è già visto sopra), aveva iniziato a commissionare a diversi orefici un gran numero di medaglie e di crocette, in oro, in argento o in materiali meno preziosi, in onore del beato Carlo e, in seguito, di san Carlo⁶³³. Questi oggetti (con valore materiale differente) venivano poi donati a persone di diverso livello sociale: dai personaggi molto importanti ai fanciulli che frequentavano

Ercole Bianchi (sul retro, f. 83v, appare la scritta: “Ghirlanda di fiori con la / madona di Rubens”); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. LXV, p. 231.

⁶³² 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.

⁶³³ Per questi orefici si vedano le note 367-380.



Fig. 109. Anonimo, *Medaglia con san Carlo Borromeo (recto) e con il simbolo "humilitas" (verso)*, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

la scuola di dottrina cattolica⁶³⁴. Ma non si trattava di un dono solo materiale perché queste medaglie, corone ecc., tramite un rescritto del pontefice, potevano avere, dopo la benedizione, e se devotamente usate, anche il valore di concessione di un'indulgenza⁶³⁵. È proprio questa l'intenzione specifica che il cardinale esprime nella sua lettera appena citata nel donare le medaglie ai due artisti. Infatti Federico precisa proprio di aver benedetto tali oggetti secondo le intenzioni del papa. Entrambe le medaglie avevano dunque "l'Indulgenza di San Carlo" e quindi presentavano di sicuro l'effigie del santo (come risulta anche da una lettera che si vedrà più avanti). Quindi esse dovevano avere sul recto il profilo di san Carlo e sul verso il simbolo dei Borromeo con la scritta "humilitas", come si vede, per fare un solo esempio tra i tanti, in una medaglia in argento del diametro di 46 mm ora conservata nel Gabinetto Numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco di Milano (fig. 109)⁶³⁶. Attraverso dei documenti già

⁶³⁴ Cfr. BARBIERI, *A proposito delle medaglie*, cit., 2017, pp. 249-265.

⁶³⁵ Cfr. GAETANO MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni* [...], Venezia, 1847, XLIV, voce "Medaglie Benedette", pp. 69-73; e, per una sintesi, ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 72, nota 5.

⁶³⁶ Cfr. BARBIERI, *A proposito delle medaglie*, cit., 2017, p. 254, ill. 1 (in questo studio si trovano pure altre immagini, ill. 2-8, di diverse medaglie con l'effigie di san Carlo). Sulla diffusione delle raffigurazioni di san Carlo, si veda anche GRACE HARPSTER, *Figino's Efficacy: Portraits, Votives, and Their Makers After Trent*, in "Oxford Art Journal", 44, 2, 2021, pp. 228-245, in particolare p. 238 per le medaglie. Per la lettera che cita la medaglia con san Carlo si veda la nota 648. In un diario di Jan Brueghel il Giovane (che vedremo meglio più avanti: cfr. la nota 775), steso dopo la morte del padre, sono registrati vari suoi ingenti pagamenti per l'acquisto di numerosi oggetti preziosi da donare alla futura consorte (che sposò nel 1626: cfr. la nota 792). Tra questi oggetti compare anche una catena d'oro con una medaglia con san Carlo Borromeo ("*een goude Ketten met een Medaille van San. Carlo Boromeo*"): cfr. JACOB VAN DER SANDEN, *Oud Konst-Tooneel*

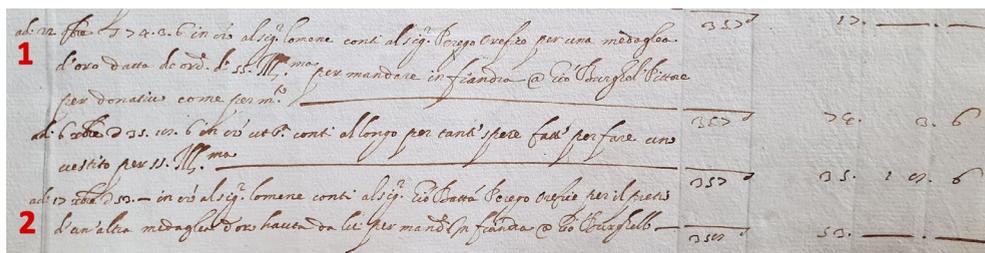


Fig. 110. Pagamento per due medaglie d'oro da inviare a Jan Brueghel dei Velluti, in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX:

1) f. 349b, 22 novembre 1621 (cfr. il doc. 33); 2) f. 349b, 17 dicembre 1621 (cfr. il doc. 36)
(© Archivio Storico Diocesano di Milano) (foto: Autore)

noti abbiamo anche la testimonianza che alla fine del 1621 il Borromeo diede l'autorizzazione affinché l'orefice Giovan Battista Perego ricevesse il proprio compenso per queste due medaglie d'oro da mandare a Jan Brueghel nelle Fiandre. Il pagamento di una di queste è stato precisamente registrato nei *Libri Mastri* il 22 novembre 1621 (**fig. 110**):

adi 22 novembre Lire 74.3.6 in credito al signor lomene [tesoriere] conti al signor [Giovan Battista] Perego Orefice per una medaglia d'oro datta de ordine de Sua Signoria Illustrissima per mandare in fiandra a Giovanni Brughel' Pittore per donativo come per mandato — 357 [ma 358] Lire 74.3.6⁶³⁷.

Il compenso allo stesso orefice per l'altra medaglia è stato invece annotato il 17 dicembre 1621 (**fig. 110**):

adi 17 dicembre Lire 53. — in credito al signor lomene conti al signor Giovanni Battista Perego Orefice per il pretio d'un'altra medaglia d'oro hauta da lui per mandare in fiandra a Giovanni Brughello — 358 Lire 53. — ⁶³⁸

In un documento di qualche mese dopo, dell'8 marzo 1622, troviamo anche scritto:

*van Antwerpen, 1771 ca, in SAFAA, Deel 2, InventarisNr. PK#172, testo digitalizzato in https://felixarchieff.antwerpen.be/detailpagina?invnr=PK_172&page=1&pageSize=10&type=master, 0187, f. 378. È molto probabile che tale medaglia (d'oro) sia la stessa che Federico aveva donato a Jan Brueghel dei Velluti e che poi venne ereditata o acquistata dal figlio Jan il Giovane. È inoltre possibile che anche la catena d'oro sia stata un dono del Borromeo: per gli indizi relativi a tale regalo rimando ad ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 103, nota 17.*

⁶³⁷ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 349b, 22 novembre 1621. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 33.

⁶³⁸ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 349b, 17 dicembre 1621. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 36.

detto [8 marzo 1622] Lire 23. — in credito ut supra conti al Chierico di Monsignor Magiolino ordinato per una patente scritta con aminiatura et oro per mandarla al signor Giovanni Brueghel in Anversa come per mandato 378 — Lire 23. — . — ⁶³⁹

Purtroppo non viene segnalato il motivo per cui Federico inviò al pittore tale “patente scritta con aminiatura et oro”. Si può tuttavia ipotizzare che egli potrebbe aver voluto far avere al Brueghel un attestato di stima dopo aver ricevuto l’*Aria*, cioè il quadro che andava a concludere egregiamente, dopo diversi anni, la serie completa dei *Quattro elementi*. Si tenga comunque conto che per le complesse procedure utilizzate nei *Libri Mastri*, di cui si è già parlato, le date contabili dei pagamenti non coincidevano necessariamente con quelle del completamento dei lavori o degli invii⁶⁴⁰.

Dunque, per ritornare ai due dipinti dell’*Aria* e della *Madonna della ghirlanda*, il cardinale Federico, nella lettera appena vista del 4 dicembre 1621, scrive che entrambi i quadri gli erano piaciuti, anche se inserisce questa precisazione: “particolarmente quello dell’*Aria*”. Solo pochi anni dopo, nel 1625, il cardinale nel suo *Musaeum*, parlando dei *Quattro elementi*, citerà con vero entusiasmo (anche se con una piccola riserva finale) l’“*Aria*”, cioè il quadro che andava a concludere l’intero ciclo della serie:

*Aera ceu campum lucis omni iucunditate circumfudit; ac si comparationis causa dicendum est etiam aliquid, extrema haec Tabula omnem Artificis consumpsisse solertiam videtur, sicuti laboris etiam ordine id consumebat opus. Nullum ibi prospectum fecit, ne tantoperè divisa miracula minus valerent, idque fortasse unum defuit ad absolutionem artis*⁶⁴¹.

L’11 febbraio 1622 Jan Brueghel (che evidentemente non aveva ancora ricevuto la lettera del cardinale Federico del 4 dicembre 1621 vista sopra) indirizza al Bianchi una missiva nella quale confessa di essere di nuovo parecchio preoccupato per la sorte dei propri lavori. Nonostante gli risultasse che la cassa con i suoi due dipinti dell’*Aria* e della *Madonna della ghirlanda* fosse partita alla volta di Milano con il carico del mercante Annoni diversi mesi prima, precisamente, come si è già accennato, il 31 luglio 1621, ancora non aveva avuto

⁶³⁹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 384a, 8 marzo 1622. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 38. È questo l’ultimo documento contabile riguardante Jan Brueghel che è stato possibile rintracciare nei *Libri Mastri*.

⁶⁴⁰ Cfr. la nota 89.

⁶⁴¹ 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: “L’*Aria*, vista come una pianura di luce, la circondò di ogni oggetto dilettevole. Se occorre aggiungere qualcosa a fine di confronto, questo ultimissimo quadro pare aver esaurito tutta la cura dell’artista, in quanto era il completamente dell’intero lavoro. In esso non si preoccupò di ordinare in prospettiva le immagini perché meraviglie distinte nello spazio non valessero tanto meno; questa è forse l’unica manchevolezza alla perfezione dell’arte.”.

alcuna notizia dell'arrivo nel capoluogo lombardo dei suoi due quadri destinati al cardinale Federico. In particolare Jan rivela la propria inquietudine per la “guerra in germania” in corso (cioè per l'inizio della Guerra dei Trent'anni), un conflitto che poteva causare notevoli problemi pure per la consegna dei beni inviati. Infatti, il pittore, dal momento che era noto che la merce di alcuni corrieri era già andata persa, manifesta con vigore al Bianchi il timore per la possibile rovinosa perdita anche della cassa con i propri quadri:

Molto Mesi sono che io non ha auto nova de Vostra Signoria. per talo io son sforsato. d'avisarle. del mio miserio Al ultimo de luglio son inviato. Per via. de Enoni una Casse con doi quadri. Per mia signor et Padron Boromeo. intante recive. una letra de Vostra Signoria Per fare. Consignaro in mano sua detta Casse. ma Parlanda Enoni. me Mostro una lista. dicieva. che de gia era Cappitate in Mane. de su Signoria Illustrissimo. — del quale io non ha Mai auto nova alcuni. Ne ancho de Vostra Signoria Per letra de Lavella non ha mai uta nova. me dubbia Con questa tempa de guerra in germania dove. son persa Cinque Correiri. le disgracia me ferra Parte. Comme de gia me ho trovata in molta travigli Con questa Banchi rotti intrassate per 9 Milli fiorini dinari contanti a doi Personi. dio me guarda daltri disgracio io da aviso a Vostra Signoria Per fare Parte a su signor Illustrissimo [...] ⁶⁴².

Poi Jan continua ribadendo pure quali sono i “doi quadri” inseriti nella cassa affidata per la spedizione al mercante Annoni: “io Ha mandato un quadro fatto per sua ordine [del cardinale]. Ellement del ario un altro mandai senso ordina un girlande de fiori Per fare Piatcir le Madonna fatto divinamento de Mane de Rubbens” (è una frase che rivedremo meglio più avanti) ⁶⁴³.

Nel frattempo il Brueghel, sempre più preoccupato per l'assenza di notizie, si rivolge (di certo solo verbalmente) al teologo, scrittore ed ecclesiastico di Anversa Laurentius Beyerlinck, il quale era in rapporto epistolare con il

⁶⁴² 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. 234-235. Non era raro che dei quadri inviati potessero arrivare in ritardo a destinazione o addirittura essere persi. Ad esempio, in una lettera che Torquato Ridolfi, da Madrid, inviò al cardinale Federico il 15 novembre 1609 si legge: “li quadri che mi comunicò, che m'haveva incaminato per via di Genova, non sono mai capitati [...]”: BAMi, *G 200b inf*, f. 219av, Madrid, 15 novembre 1609 (ma dietro al foglio compare la data dell'11 novembre 1609), da Torquato Ridolfi a Federico Borromeo. È purtroppo impossibile sapere quali opere il cardinale avesse spedito a Madrid. Un riferimento ad alcuni dipinti inviati dal cardinale in Spagna si trova anche in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 231b, 15 gennaio 1612: vengono versate 72 lire “ad Andrea Pittore per dui quadri grandi . et tre piccoli . per mandare in Spagna”. Questo artista è quasi certamente da identificare con Andrea Bianchi detto il Vespino, un pittore di fiducia del Borromeo, spesso citato nei *Libri Mastri* (cfr. la nota 819, dove però cito pure il testo della Barbieri nel quale [p. 151] la studiosa ipotizza che si possa trattare anche di Andrea Pellegrini).

⁶⁴³ 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. 235-236.

cardinale Borromeo. Jan gli chiede di scrivere a Federico per poter avere da lui precise notizie dei due quadri che gli aveva inviato a Milano, in particolare per sapere non solo se erano giunti a destinazione, scongiurando il timore che fossero andati, appunto, dispersi, ma anche per conoscere il giudizio del cardinale circa i suoi nuovi lavori. Così, in data 1° aprile 1622, il Beyerlinck, accogliendo la richiesta del ‘suo familiare’ Brueghel, invia una lettera in latino al cardinale Borromeo nella quale, dopo una retorica introduzione riguardante altri problemi, così argomenta:

*Jam finiebam. et ecce intervenit dum haec scribo, familiaris meus, etiam Dominationi Tuae ab arte qua inter Pictores nostrates, quidni et exteros? praecellit, non ignotus, Brueghelius. qui exsiliens ad nomen Reverendissimae Tuae Gratiae, atque illud verecundè venerans, querebatur, quod elapso proximo Iulio, eidem per mercatorem Anoni transmiserit binas tabulas affabrè depictas, alteram ex voto eiusdem Tuae Gratiae, alteram ductam artificio penicillo nostri Rubenij Belgici Apellis, et corollis omnigenum florum a se adornatam. Addebat, sperare se gratissimas exstitisse Tuae Gratiae Illustrissimae, dummodo, ex fide ad manus illius redditae. de quo nondum certior redditus, metuebat nè earundem iacturam pateretur, si fortassis iniquius cum iisdem actum fuisset*⁶⁴⁴.

Intanto a Jan viene riferito che, su ordine del cardinale Federico, era stato predisposto un pagamento a suo favore come compenso per i suoi nuovi lavori. Tuttavia l'artista non aveva potuto incassare quel versamento per un disguido burocratico. Così il 7 maggio 1622, il pittore decide di scrivere al Bianchi evidenziando proprio come il mercante Giovan Paolo Dorco (o Dorcho), che, come vedremo, era attivo in Anversa, avesse avuto dei problemi a pagarlo per la mancanza di una specifica lettera di cambio: “*Non ha Mai auta nova delli quadri Mandati al ultimo de Lulio 1621. pur me sta ditto che il Signor Cardinal ha dato ordine per il Pagamento ma senza letra. ~~e al~~ Signor Dorco non me voel Pagare*”⁶⁴⁵. Poi

⁶⁴⁴ BAMi, G 234 inf, n. 29, f. 46r, Anversa, 1° aprile 1622, da Laurentius Beyerlinck a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 289-290, tr. it. p. 287: “E già finivo: ed ecco che scrivend’ancora, sorviene un’amico, qui di mia casa, e pel merito dell’arte, pel quale ei va sì distinto fra i nostri pittori, e che non anco tra quelli pure d’altri paesi? certamente non isconosciuto alla Signoria Vostra, il pittor Brueghel. E tutto ravvivandosi questi al sentire il nome di VS R.ma, e n’esprimendo la più sentita venerazione, contava dolendosi, come nell’ultimo passato Luglio le avesse lui mandati per mezzo del mercante Anoni due quadretti maestrevolmente dipinti, l’uno di commissione di Vossignoria, ed opera l’altro del pennello del nostro Rubens, il Belgico Apelle, e per esso Brueghel ornato tutt’intorno di fiori d’ogni sorta. Aggiungea di avere lui speranza dovessero i quadretti aver avuto gratissimo incontro presso la Signoria Vostra, solo ch’è fossero stati regolarmente consegnati nelle di lei mani. Della qual cosa non avendo lui peranco ricevuto nissun avviso, nasceagli timore che mai non gli avessero d’andar perduti, se per accidente fosse loro capitato qualche sinistro.”. Cfr. anche RATTI, *L’odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens*, cit., 1910, pp. 3-4 (che cita alcune frasi in latino); BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 140; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 238, nota 9.

⁶⁴⁵ BAMi, G 280 inf, n. 53, f. 85r, Bruxelles, 7 maggio 1622 (poscritto), da Jan Brueghel

il Brueghel continua accennando al fatto che il proprio figlio Jan, in compagnia anche di Philips de Momper (il figlio dell'amico pittore Josse de Momper il Giovane), stava per arrivare in Italia. Ma su questo viaggio, lo si è già detto, mi soffermerò in un prossimo capitolo.

Intanto il mese seguente, l'8 giugno 1622, Federico scrive a sua volta a Jan Brueghel lamentandosi sia per la scarsità di sue notizie sia per l'incertezza dell'esito della consegna della corona d'ambra e delle due medaglie d'oro che gli aveva inviato. Nella stessa lettera il cardinale si sofferma anche a parlare del mercante Dorco che avrebbe dovuto versare al pittore i 300 scudi per i due quadri. In particolare rassicura Jan che comunque avrebbe risolto il disagio che si era creato a causa della scomparsa dell'originaria disposizione di pagamento: “*mando à Vostra Signoria un duplicato della prima lettera mia, e nuovo ordine del mercante Vellate per il danaro suddetto*”:

Al signor Gioan Brughel. Dal non vedere risposta alcuna alle lettere, ch'io scrissi à Vostra Signoria molti mesi sono, ne tampoco alla poliza di cambio di Giovanni battista Velate e compagno, per mezzo della quale si era ordinato al Signor Giovanni Paolo Dorcho Mercante costi, di pagar' à Vostra Signoria ~~per me~~ à mio conto trecento scudi; dubito, che le mie lettere, et i ricapiti del Mercante siano smarriti; e s'accresce maggiormente il dubio dal non haver nuova ne anche del ricapito della Corona d'ambra, e delle due Medaglie, che pur' un pezzo inviai à Vostra Signoria per mezzo di questi mercanti Annoni. E per assicurarmi del successo, mando à Vostra Signoria un duplicato della prima lettera mia, e nuovo ordine del ~~mercante~~ Vellate per il danaro suddetto, accioche ne procuri la sodisfattione, quando sin'hora non l'habbia havuta; e procuri anco da cotesti Signori Annoni corrispondenti de nostri la corona, e le Medaglie, al fine c'havrà veduto nell'altra mia lettera. ~~E non~~ Ne m'occorrendo altro, à Vostra Signoria prego ogni bene: attendendo risposta di quanto sarà occorso in questo particolare⁶⁴⁶.

Un mese dopo, l'8 luglio 1622, il pittore invia al Bianchi una lettera dalla quale veniamo a sapere 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.*”⁶⁴⁷. Lo stesso

dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 67, p. 238.

⁶⁴⁶ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 23, f. 78v, s.l. (Milano?), 8 giugno 1622, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 39.

⁶⁴⁷ 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, la quale (p. 239) riporta anche una scritta che ritiene sia posta sul retro della lettera (f. 87r), ma che in realtà non compare affatto; e MORSELLI, *Elogio dell'ingenium*, cit., 2020, p. 18. In questa missiva è presente la data “*alli 8 di Gulio*”. Non si tratta però dell'8 giugno bensì dell'8 luglio: ciò è anche confermato dal fatto che in essa si fa riferimento alla data precedente del 25 giugno 1622 (“*Ho mandato da Brusselles alli 25 di Giugno un pacchetto di Colori francho sino à Mantova*”). Cfr. anche la nota 649.

8 luglio 1622 il Brueghel scrive anche a Federico per comunicargli di aver finalmente ricevuto il denaro, la medaglia con l'effigie di san Carlo e pure quella per il collega Rubens, il quale ringrazia il cardinale con una lettera annessa a quella di Jan:

Ho ricevuto – scrive dunque Jan – li trecento scudi et la medaglia di San Carlo et altri favori da Vostra Signoria Illustrissima In ricompensa delli duoi quadri mandatili ultimamente, de che resto col solito obbligo verso lei, si come ancora Il Signor Rubens al quale ho consignato una delle due medaglie che mi dice non aver alcun merito verso Vostra Signoria Illustrissima di questo favore, I perçio vuole ringratiarla con lettera sua particolare, che v`a qui annessa⁶⁴⁸.

Infatti il “*Signor Rubens*” con tale “*lettera sua particolare*” dell’8 luglio 1622, indirizzata al Borromeo e “*annessa*” a quella spedita da Jan, si dilunga a ringraziare il cardinale e lo fa usando un italiano corretto e un tono retorico tipico dello suo stile epistolare:

Illustrissimo et Riverendissimo Signore

*Il Signor Brueghel mi ha Consignato una medaglia doro col effigie di San Carlo Borromeo da parte di Vostra Signoria Illustrissima, che stimo essere un favor singolarissimo non solo per il merito del presente ma ancora per venirmi da Vostra Signoria Illustrissima di spontanea sua Cortesia, senza alcun servizio mio precedente. La quale si è compiacçuta d'anticipare et obligarmi con questo regalo alla perpetua sua servitù. Perçio la supplico sia servita di contarmi per l'avenire tra li suoi servitori più affettionati benche di minimo talento pur di prontezza i buona volonta tra migliori et con quest'animo baccio a Vostra Signoria Illustrissima le mani et con mille ringratiamenti per il favor da lei ricevuto mi raccomando nella sua bona Gracia.
d Anversa alli 8 di Giulio [luglio] 1622.*

*Vostra Signoria Illustrissima
et Riverendissima
Humilissimo servitore
Pietro Paulo Rubens⁶⁴⁹*

⁶⁴⁸ 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.

⁶⁴⁹ BAMi, G 236 inf, n. 55, f. 105r, Anversa, 8 luglio 1622, da Pieter Paul Rubens a Federico Borromeo (sul retro di questa lettera, f. 124v, compaiono queste parole: “*Anversa 8 Giugno [in realtà luglio] 1622 / Il Signor Pietro Paolo Rubens. / Complimento per una medaglia d'oro / havuta dal Signor Brueghel*”, e tale foglio è spostato più avanti nella raccolta delle missive a causa della rilegatura a intreccio delle diverse lettere); cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 299-300 (che riporta anche l'immagine della parte posteriore); BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 140 (lettera non trascritta); RUBENS, *Lettere italiane*, cit., (XVII sec.) 1987, p. 113, n. 43 (con il retro non trascritto); ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 172, n. 69² (con il retro non trascritto).

Anche nelle due lettere qui sopra analizzate dell'8 luglio 1622 spedite dal cardinale Federico al Brueghel e viceversa si conferma che il Borromeo aveva pagato per i "duoi quadri" inviatigli dal pittore la somma di 300 scudi con l'aggiunta di due medaglie d'oro. Quindi per ciascun quadro risulta un importo di 150 scudi più una medaglia d'oro. Non è però del tutto chiaro se il lavoro del Rubens per le figure della *Madonna della ghirlanda* sia stato pagato dall'amico Jan (che quindi aveva detratto la somma dal proprio compenso di 150 scudi), oppure se il Rubens avesse ricevuto come retribuzione 'solo' la medaglia d'oro benedetta, come sembrerebbe dalle parole dello stesso Borromeo scritte nella lettera sopra citata del 4 dicembre 1621: "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". Si rimane però comunque un poco stupiti per l'importo non particolarmente alto elargito da Federico per ciascun quadro, anche tenendo conto del valore delle due medaglie d'oro. Erano infatti queste delle cifre ben più basse del compenso di 800 scudi richiesto da Jan nel 1612 per la vendita del suo *Paradiso* al conte Giovanni Borromeo il quale però, come si è ampiamente visto in un precedente capitolo, non lo volle più acquistare proprio per l'alto costo. Inoltre abbiamo già sopra notato come il 13 giugno 1608 il pittore si fosse lamentato con il Bianchi per aver ricevuto dal cardinale il pagamento di soli 300 filippi (cioè più o meno 300 scudi) per la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* ora all'Ambrosiana⁶⁵⁰. Occorre pure tener conto che il 3 febbraio 1612 il Brueghel aveva chiesto al Bianchi, che gli aveva commissionato una *Ghirlanda di fiori*, la cifra di 200 filippi, ma poi, per non litigare con l'amico milanese, che riteneva il prezzo troppo alto, era sceso a 100 scudi:

*ma poi chella mi stringe tanto a' dichiarar il pretzo della girlanda de fiori, diro con liberta di vera amicisia, che persone al mondo non la caverrebbe di mia mano, per manco di ducento filippi con tutti cio' conciderando li favori nel passato et al presente da lei recuti', me contentera di un centenare solo de scudi doro in oro [...]*⁶⁵¹.

Come è possibile, dunque, che un quadro come l'elemento dell'*Aria* o quello della *Madonna della ghirlanda* siano costati al cardinale ciascuno 'solo' 150 scudi e una medaglia d'oro? Era forse, anche se dai documenti non sembra, solo un saldo? Nell'arco di circa dieci anni i prezzi del pittore erano

⁶⁵⁰ 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. Cfr. la nota 387.

⁶⁵¹ BAMi, *G 280 inf*, n. 20, f. 30r, Anversa, 3 febbraio 1612, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 30v, è annotata la data della risposta del 28 febbraio 1612); in ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXXI*, pp. 154-155.



Fig. 112. Adriaen van der Werff, Ritratto del cardinale Federico Borromeo, in ISAAC DE LARREY, *Principum et illustrium quorundam virorum [...], verae imagines*, Leiden, 1705, ill. 13

Al signor Giovanni Brughel. Tre volte hò scritto à Vostra Signoria della ricevuta de i duoi quadri ultimamente mandatemi, con inviarle per mezzo di questi Mercanti Annoni le lettere mie, et ordine anco duplicato di Giovanni batista Vellate Mercante di qui al Signor Giovanni paolo Dorco, de pagar pagar allei trecento scudi à questo conto. E non havendo fn qui nuova, che le siano arrivati i ricapiti suddetti ne tampoco due Medaglie d'oro, e la corona d'ambra, Vostra Signoria si contenti d'avvisarmene quanto prima, ò di farne trovar conto da cotesti Signori Annoni, à quali sono stati indirizzati⁶⁵².

Però, solo il giorno dopo aver steso questa lettera, il cardinale Federico (**fig. 112**) indirizzò di nuovo a Jan Brueghel una missiva con la quale gli confermò di aver ricevuto da lui notizie rassicuranti circa il pagamento dei quadri e la consegna delle medaglie: *“Mi è stato caro d'intendere, che finalmente siano capitate a Vostra Signoria le mie lettere, e l'ordine di trecento scudi, con le medaglie ancora.”⁶⁵³.*

⁶⁵² 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.

⁶⁵³ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 23, f. 112r, s.l. (Milano?), 2 agosto 1622, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 41. Cfr. invece la nota 648 per la lettera del Brueghel al Borromeo dell'8 luglio 1622 nella quale il pittore conferma di aver ricevuto il denaro e le medaglie.

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.*"⁶⁵⁴. 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 [...]*⁶⁵⁵.

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 Ercole 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

⁶⁵⁴ 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.

⁶⁵⁵ 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 [...]*⁶⁵⁶.

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 [...]*⁶⁵⁷.

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*⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ 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.

⁶⁵⁷ 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.

⁶⁵⁸ 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”⁶⁵⁹.

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.”⁶⁶⁰. 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)⁶⁶¹.

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)⁶⁶². Secondo altri, invece, il quadro andrebbe identificato

⁶⁵⁹ 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.

⁶⁶⁰ 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.

⁶⁶¹ 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.

⁶⁶² Si vedano, in particolare, MARIE-LOUISE HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e 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; FOUART, *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)⁶⁶³.

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 drifvereren 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, 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^e 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**)⁶⁶⁴; 2) la *Madonna col Bambino in una ghirlanda*, dipinta assie-

⁶⁶⁴ 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; JANSSEN-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.*⁶⁶⁵

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 [...]*⁶⁶⁶.

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 quindeci giorni mandara a Vostra Signoria Illustrissimo*⁶⁶⁷.

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".

⁶⁶⁵ 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.

⁶⁶⁶ 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.

⁶⁶⁷ 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*) invitando il pittore ad aggiungere un paesaggio dietro alla Vergine⁶⁶⁸. Sappiamo che in seguito il dipinto, completato con i suggerimenti del cardinale, arrivò a Milano molto probabilmente verso il marzo del 1608⁶⁶⁹. 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*⁶⁷⁰.

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*”⁶⁷¹. 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

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

⁶⁶⁹ Cfr. la nota 666.

⁶⁷⁰ 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.

⁶⁷¹ 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.

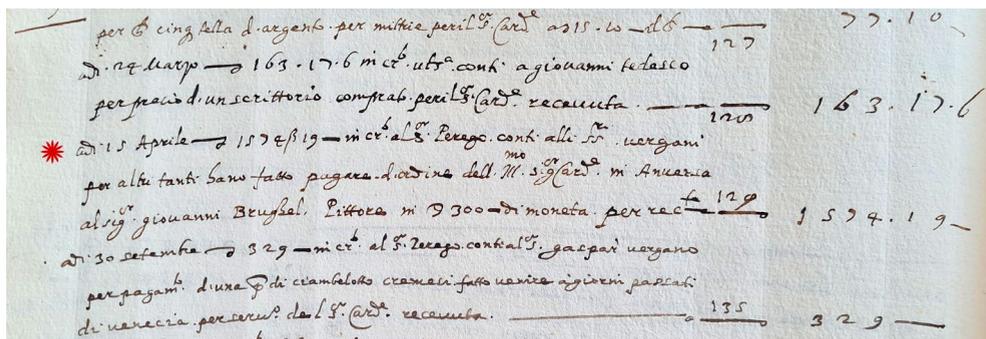


Fig. 116. *Pagamenti a Jan Brueghel dei Velluti*, in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 116a, 15 aprile 1609 (indicato con l'asterisco rosso) (cfr. il doc. 14)
(© Archivio Storico Diocesano di Milano) (foto: Autore)

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 —*⁶⁷²

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 —*⁶⁷³

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

⁶⁷² 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.

⁶⁷³ 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.

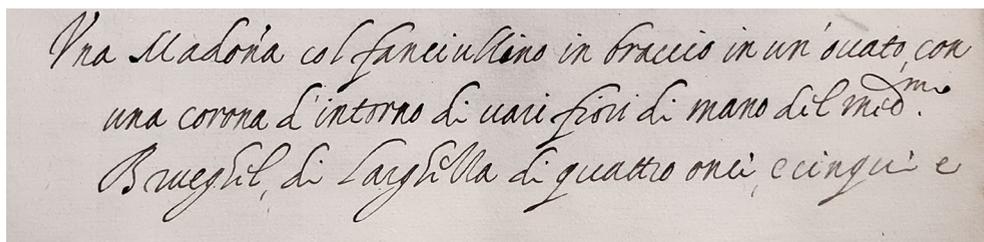


Fig. 117. Donazione del cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana del 1618, in ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “*Donatio inter vivos*” del 28 aprile 1618, C, f. n.n., particolare (© Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Milano) (foto: Autore)

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*”⁶⁷⁴. 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 —*⁶⁷⁵

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*⁶⁷⁶.

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

⁶⁷⁴ 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.

⁶⁷⁵ 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).

⁶⁷⁶ 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*⁶⁷⁷. 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 Roma⁶⁷⁸. Nella lettera al Bianchi del 1° febbraio 1608, sopra citata, Jan scrive, a proposito di tale quadro: “*Credo che io non habbio 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'*⁶⁷⁹. 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

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

⁶⁷⁸ 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.

⁶⁷⁹ 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 MULDEERS, *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 Beatae 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*⁶⁸⁰!

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*⁶⁸¹.

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.*”⁶⁸². 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*”⁶⁸³; 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*

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

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

⁶⁸² 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.

⁶⁸³ 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 once 5., largo once 4.*⁶⁸⁴. 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 flammularum 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*⁶⁸⁵.

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*⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ 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.

⁶⁸⁵ BOSCA, *De origine*, cit., 1672, p. 120.

⁶⁸⁶ 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 potessimo 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'identificazione⁶⁸⁷. 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 disperso⁶⁸⁸.

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.”⁶⁸⁹. 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:

⁶⁸⁷ 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.

⁶⁸⁸ Cfr., per la relativa bibliografia, le note 662-663.

⁶⁸⁹ 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*⁶⁹⁰.

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. ²/₄., largo once 13. in cornice d'ebano*⁶⁹¹.

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)⁶⁹². 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

⁶⁹⁰ 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."

⁶⁹¹ 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.

⁶⁹² 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 1621⁶⁹³. 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

⁶⁹³ 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.*"⁶⁹⁴. 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. [...]*"⁶⁹⁵.

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^{ra} con su marco de ebano original de rubens y una orla de flores y animales alrrededor originales de bruxel el biejo*"⁶⁹⁶. Venne anche inventariata il 30 marzo 1642 come presente nella stessa collezione del marchese: "*ottra ymajen de nra ss^a con el nino en los brazos dos anxeles con la corona de mano de Rubens y un*

⁶⁹⁴ 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.

⁶⁹⁵ 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.

⁶⁹⁶ 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^{as} de ancho*⁶⁹⁷. 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 nra 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 qtas de ancho, en 11.000.*"⁶⁹⁸. 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^o de plata 3ð300*"⁶⁹⁹. 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*"⁷⁰⁰. 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 museo⁷⁰¹.

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 Settecento⁷⁰².

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

⁶⁹⁷ Cfr. VOLK, *New Light*, cit., 1980, p. 267, "Document Three".

⁶⁹⁸ 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.

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

⁷⁰⁰ 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: "Inv. Carlos III, Palacio Nuevo, 1772. Núm. 968" (in questo sito, oltre alla bibliografia, sono citati anche altri inventari).

⁷⁰¹ 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.

⁷⁰² 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 Animalì 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, Aanimalì 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*”⁷⁰³. 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)⁷⁰⁴. Quindi Jan poteva aver avuto facilmente accesso al serraglio di corte di Bruxelles che era stato creato seguendo una tradizione fiamminga risalente al XV secolo⁷⁰⁵. 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 [...]*⁷⁰⁶.

⁷⁰³ Per queste tre lettere si vedano le note 627, 655, 657.

⁷⁰⁴ 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.

⁷⁰⁵ 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.

⁷⁰⁶ 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**)⁷⁰⁷. 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.

⁷⁰⁷ 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*⁷⁰⁸. 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.

⁷⁰⁸ 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. 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 cervi⁷⁰⁹.

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)⁷¹⁰. 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 corna⁷¹¹. Questa variegata presenza

⁷⁰⁹ 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.

⁷¹⁰ 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.

⁷¹¹ 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 1621⁷¹².

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.

⁷¹² 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^e 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'umanità⁷¹³. 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 Seicento⁷¹⁴. 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).

⁷¹³ Cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 73.

⁷¹⁴ 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 Bruegel 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)⁷¹⁵.

⁷¹⁵ Cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Bruegel 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*⁷¹⁶. 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.*”⁷¹⁷. 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 contrario⁷¹⁸.

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,

⁷¹⁶ Per questa lettera rimando alle note 632, 658.

⁷¹⁷ 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.*”

⁷¹⁸ 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*”)⁷¹⁹. 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*

⁷¹⁹ 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'⁷²⁰. 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 animali⁷²¹. 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 successivamente⁷²². 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 Prado⁷²³. 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

⁷²⁰ 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.

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

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

⁷²³ 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 Spagna⁷²⁴. 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*"⁷²⁵. 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*"⁷²⁶. 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

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

⁷²⁵ 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.

⁷²⁶ 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 Leganés⁷²⁷. 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 Borromea⁷²⁸.

Tuttavia, di fatto, tale clausola potrebbe essere stata in seguito disattesa, come in effetti, è stato osservato, lo fu in seguito⁷²⁹. 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

⁷²⁷ 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.

⁷²⁸ 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).

⁷²⁹ 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 [...]*”⁷³⁰.

Il Leganés è stato governatore dello Stato di Milano dal 1635 all'inizio del 1641 (con alcuni periodi di assenza)⁷³¹. 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

⁷³⁰ 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 [...]*”.

⁷³¹ 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 milanesi⁷³². 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)⁷³³. 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*”⁷³⁴. 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 Milano⁷³⁵. Lo stesso Rivola nella sua vita dedicata al cardinale Federico così scrisse parlando proprio del conte Carlo Borromeo:

⁷³² 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.*”.

⁷³³ 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.

⁷³⁴ 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.

⁷³⁵ 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 dimostratione, scelse lui per vno de più ragguardevuoli Cauallieri della Città, e lo destinò a questa ambascieria, alla qual poi soddisfece con quella magnificenza, che gli conueniuu*⁷³⁶.

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 morì⁷³⁷.

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.

⁷³⁶ RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 8.

⁷³⁷ 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).

Il viaggio di Jan Brueghel il Giovane in Italia

Jan Brueghel in alcune sue lettere scritte dopo il 1621 si era soffermato anche a parlare di un soggiorno in Italia del figlio Jan Brueghel il Giovane (1601-1678) (fig. 2). Già in una missiva del 29 ottobre 1621 il pittore aveva scritto al Bianchi per precisare che se eventualmente la *Madonna della ghirlanda* (quella dipinta senza commissione e, come si è detto, molto probabilmente ora al Prado) non fosse stata gradita al cardinale, egli avrebbe dipinto per lo stesso Borromeo un altro quadro nella successiva primavera. Poi aveva aggiunto che si trattava proprio del periodo nel quale avrebbe anche inviato il figlio a visitare l'Italia: “*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*”⁷³⁸. In effetti, nella primavera successiva, in una lettera del 7 maggio 1622, parzialmente già vista sopra, il Brueghel, da Bruxelles, scrive al Bianchi per raccomandargli fortemente il proprio figlio pittore Jan il Giovane che stava per arrivare a Milano assieme al giovane collega Philips de Momper (figlio dell'amico pittore Josse de Momper il Giovane):

*Desiderando mio figliuolo, di veder l'Italia, i dovendo passar per Milano, mi parerebbe di far torto à L'antica nostra amicitia se gli non venesse con espresso ordine mio a far riverenza a Vostra Signoria la quale In tutte l'occasioni ha mostrato colli effetti d'essermi amico e padrone [...]*⁷³⁹.

Il pittore riferisce inoltre che i due giovani “*non hanno ancora L'esperienza del mondo*” e quindi “*caso ch'egli si fermasse qualche tempo in Milano*” supplica il Bianchi “*di volerlo assistere col suo prudente consiglio et Indrizzo*”. Non solo. Informa l'amico milanese di aver “*commandato*” ai due giovani pittori:

⁷³⁸ 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.

⁷³⁹ BAMi, G 280 inf, n. 53, f. 85r, Bruxelles, 7 maggio 1622, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 67, p. 237. Sul viaggio di Jan il Giovane, cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 140; ARGENZIANO, *Sulle tracce dell'italiano oltre confine*, cit., 2017, p. 245; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019 p. 192, nota 18. Per l'ospitalità offerta da Ercole Bianchi a Philips de Momper si veda la nota 272. La HÄRTING, *Der buchhalterische Jan Brueghel der Jüngere*, cit., 2024, p. 58, ha sottolineato che, almeno dalla metà del Seicento, il soprannome ‘dei Velluti’ (“*flurweelen Breugel*”) venne attribuito anche a Jan Brueghel il Giovane. Inoltre la studiosa (p. 60) ha evidenziato che il pittore, dopo aver rilevato lo studio del padre, cambiò il nome da “*Brueghel*” a “*Breughel*”, pur usando, per distinguersi dal genitore, anche il nome “*Breugel*”. Sulle ragioni di questo cambio di nome, deciso nel contesto del mercato artistico di Anversa, si veda anche HANS J. VAN MIEGROET, *Creating Attributability with the Five Senses of Jan Brueghel the Younger*, in *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400-1700. Essays in Honor of Larry Silver*, a cura di Debra Taylor Cashion, Henry Luttikhuisen e Ashley D. West, Leiden-Boston, 2017, pp. 496-497. In questo mio lavoro, però, ho usato solo il nome ‘Brueghel’.

di far humilissima riverenza da parte mia al Illustrissimo Signor Cardinale appresso il quale vostra signoria mi fara gratia di favorirlo della sua Introdutione che mi sarà summamente caro sapendo per Ispierienza quanto vaglia il buon mezzo di Vostra Signoria appresso Su Signoria Illustrissima [...].

Poi, in un poscritto di sua mano (la lettera è stata invece scritta materialmente dal Rubens), Jan aggiunge che l'amico Josse de Momper lo aveva pregato di ottenere anche qualche raccomandazione per il figlio Philips:

Vostra Signoria me paucera avisare de questa negotci et ancho del arrive del mia figlol. che va in Compaignia dalcuni giovene ancho il figliol del mio amico Momper. che ma pregato Per qualche recomandacion. et con questa io me vi recomanda da nove⁷⁴⁰.

Qualche mese dopo, l'8 luglio 1622, il Brueghel scrive di nuovo al Bianchi ringraziandolo per le "tante Cortesie e Carezze" da lui usate a Milano nei confronti del figlio Jan (che allora aveva quasi 21 anni), il quale, evidentemente, era giunto nel capoluogo lombardo almeno qualche settimana prima. Poi aggiunge:

Spero però chegli Impiegarà bene il suo tempo in Italia essercitandosi nel arte con quel studio che ricerca la difficulta di essa, per seguir Lorme et il grado delli suoi maggiori, I perciò li conceda piena liberta d'andar vedendo quei luoci che più li pareranno à proposito per studiar et per guadagnarsi la vita [...]⁷⁴¹.

Quindi 'carta bianca' per il *tour* intrapreso dal figlio. Poi Jan si confida dicendo di aver avuto grandi perdite economiche e che

la vecchiaa se mi va approssimando, di maniera che mio figliuolo si dovera far valere da se senza fidarsi più delle mie fatiche le quali colla eta cominciano a fastidirmi [...].

Proprio per questo il pittore sollecita il Bianchi a introdurre quanto prima il figlio presso il cardinale Borromeo. Nello stesso giorno Jan scrive anche a Federico chiedendo direttamente pure a lui di favorire e di proteggere il proprio "figliuolo":

Spero chel mio figliuolo havera Compijto col fare humilissima riverenza Conforme al ordine mio a Vostra Signoria Illustrissima che Supplico sia Servita di favorirlo dolla sua bona Gracia i protezione conforme alla solita Sua Cortesia et amorevolezza verso li Suoi Servitori benche di poco merito [...]⁷⁴².

⁷⁴⁰ BAMi, *G 280 inf*, n. 53, f. 85r, Bruxelles, 7 maggio 1622 (poscritto), da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 67, p. 238.

⁷⁴¹ 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, p. 239.

⁷⁴² BAMi, *G 234 inf*, n. 1, f. 1r, Anversa, 8 luglio 1622 (poscritto), da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo, cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 69, p. 242.

Il 1° agosto 1622, dopo neppure un mese, il cardinale Borromeo risponde al pittore. Nella parte finale della lettera, Federico gli comunica che Jan il Giovane era giunto “alcune settimane sono in queste parti”. Di certo, come vedremo anche nella prossima missiva, per “queste parti” il cardinale intendeva ‘presso di lui’ e non genericamente in Milano perché, in realtà, come si è appena visto, il giovane artista era arrivato in città varie settimane prima dell’8 luglio 1622. Poi Federico aggiunge di aver invitato Jan II ad alloggiare nel proprio palazzo (ovviamente in quello arcivescovile) (fig. 18) per il rispetto che riteneva di dovere verso Jan padre (fig. 111):

Quando il figlio di Vostra Signoria venuto alcune settimane sono in queste parti, si è lasciato conoscere da me, io l’hò invitato ad alloggiar’ in questa casa et hora v’alloggia accarezzato da me con[?] lip.[?] per rispetto della persona di Vostra Signoria, et ove potrò giovarli lo farò volentieri. Con augurarle per fine ogni contento⁷⁴³.

Il giorno dopo, il 2 agosto 1622, il cardinale ancora così scrive al Brueghel:

Quanto al figlio di Vostra Signoria, essendo egli venuto da me circa dieci giorni sono, io l’hò veduto volentieri, e fatto alloggiare nel in casa mia, e lo tratterò in ogni occasione come richiede l’affettione mia verso di lei. E se in questo le occorre alcuna cosa me l’accenni. Saluto Vostra Signoria et il Signor Rubens augurando ad amendue ogni vero bene. Praemissis Praemittendis Io mi son allegrato assia d’haver veduto suo figliolo, et è alloggiato qui, come è dovere, et accarezzato come si conviene⁷⁴⁴.

Qui il cardinale Borromeo ribadisce che il giovane Jan era andato da lui una decina di giorni prima (“venuto da me circa dieci giorni sono”) e che era stato alloggiato nel proprio palazzo. Scrive “da me” perché, lo si ripete, il quasi ventunenne pittore si trovava già a Milano diverse settimane prima dell’8 luglio 1622. Intanto al Brueghel arrivano anche le lettere del proprio figlio e il 19 agosto 1622 così riscrive a Federico:

Ho inteso Volunteiri Per lettere del mio figliuolo la gracia et onore che Vostra Signoria Illustrissima le ha fatto di riceverlo fra le suoi servitori domestico; il qual loco ben che fosse il minimo de Casa sua mi Par tanto honorato, ch’io non so come lui et io Potremo giamai esser grati verso Vostra Signoria Illustrissima ne renderli mediante là servitu nostra qualche minimo Contracambio di un tanto favore [...]⁷⁴⁵.

⁷⁴³ 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.

⁷⁴⁴ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 23, f. 112r, s.l. (Milano?), 2 agosto 1622, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 41.

⁷⁴⁵ BAMi, G 235 inf, n. 194, f. 385r, Anversa, 19 agosto 1622, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. LXX*, p. 243.

Con un artificio retorico, qui Jan attesta che, nonostante il figlio sia stato ricevuto dal cardinale “*fra le suoi servitori domestico*” e che tale luogo “*fosse il minimo de Casa sua*”, si ritiene “*tanto honorato*” per tale accoglienza. Poi il pittore esprime anche una certa preoccupazione per l’avvenire del giovane Jan:

Temo ancora chel mia figliuolo non havra le qualita Competenti a questa grado, ma ben spero chel esempio duna famiglia cosi ben regolata et accostumata come quella di Vostra Signoria Illustrissima lo rendera in Parte partecipe di qualche virtu [...].

Lo stesso giorno anche il pittore Josse de Momper si rivolge al Bianchi per ringraziarlo dell’aiuto offerto al proprio figlio Philips e per informarlo che gli avrebbe inviato due quadri con la preghiera di accettarli (“*Aggiettare*”) per amicizia:

Carissimo bono amico Dopo Salutation sono Sperando contunio la saluto de Vostra Signoria, et me à stato molto Caro de Intendre la vostro disposition per li lettre del mio fiolo Filippo de Momper, il qualo se ringratie molto de tutti Honóre et amita e’ Carezi che Vostra Signoria mostro verse de lui, del qualle Io restero sempre In Vita mia obligato, et prego Vostra Signoria de Hauer un occio sopra de Lui, et dare bon Conselio et Instrucion, per che é de bone Conditione, è pilliara bene de bone parte de Vostra Signoria, Io farò .2. quadre et vi manderò quanto primo, pregando le Vostra Signoria li medesimo pessi In gratia Aggiettare et per amita riceverò [...]⁷⁴⁶.

Dunque i due giovani amici pittori, Jan e Philips, giunti a Milano avevano subito trovato ottimi e sicuri appoggi. Il 23 settembre 1622 Jan padre scrive ancora al Bianchi per ringraziarlo delle “*cortesie usate*” nei confronti del proprio figlio. Ma, accennando alla presunzione della “*gioventù*” del tempo, così commenta con una certa amarezza:

che forse non li convenivano, perche la gioventù s’attribuisce tal volte le carezze fatteli per il rispetto d’altri al proprio merito, et [la gioventù] le tirano in conseguenza [desume] si come le stente [gli stenti] e travagli la disingannano i rendono soleccita è diligente⁷⁴⁷.

Poi il pittore continua precisando all’amico Bianchi le proprie intenzioni riguardo al *tour* intrapreso dal figlio, per il quale aveva programmato un periodo di studio itinerante in Italia “*per il tempo di quattro o cinque anni*” con una prosecuzione del viaggio in Spagna e in Francia:

⁷⁴⁶ BAMi, G 280 inf, n. 55, f. 88r, Anversa, 19 agosto 1622, da Josse de Momper il Giovane a Ercole Bianchi; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 310-311 (il quale sottolinea che a scrivere fu certamente un segretario del pittore); BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 140.

⁷⁴⁷ BAMi, G 280 inf, n. 56, f. 89r, Anversa, 23 settembre 1622, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 71, pp. 244-245 (anche per la citazione successiva). Si veda inoltre MAURICE VAES, *Le Séjour de Van Dick en Italie (Mi-novembre 1621 - Automne 1627)*, in “Bulletin de l’Institut historique belge de Rome”, 4, 1924, pp. 184-185.

L'intention mia e chegli si fermi In Italia per il tempo di quattro o cinque anni studiando di continuo dietro alle rarit[à] di quella, et dopo faccia al ritorno un giro per Spagna e Francia verso casa, affine che colla esperienza Impari quella discretione chegli non ha da sé; ad usare quelli termini che convenghino ad un par suo e tra gli altri di salutar la sua madre tanto verso lui benigna della quale In sei mesi della sua assenza si e scordato in tutte le sue lettere di fare alcuna mentione de che Vostra Signoria sara servita d'avvertirlo [...].

Alla fine di questa frase il pittore, in sostanza, chiede al Bianchi di dare una girata di capo al giovane Jan affinché impari una certa “discretione” nell’usare i termini appropriati “ad un par suo” e non si scordi, nelle sue lettere, di salutare “sua madre” (cioè Catharina van Marienberghe, la quale, in realtà, come sappiamo, era la sua matrigna) (fig. 2). Nello stesso 23 settembre 1622 Jan indirizza una lettera anche al cardinale Federico per ringraziarlo dell’ospitalità accordata al figlio, ripetendo, con maggiori dettagli, le proprie intenzioni riguardo alla durata e al percorso del *tour* artistico che il giovane avrebbe dovuto intraprendere:

quello che maggiormente mi obliga, è che non solo lo tratta meglio che da par suo In casa sua, ma ancora li offerisce di mandarlo a Roma sotto l'ombra i protezione di Vostra Signoria Illustrissima, La quale è veramente L'intention mia chegli si trattenga In Roma et altre parti d'Italia per il spatio di quattro o Cinque anni attendendo con ogni Industria e diligenza al studio della pittura e di poi faccia un Gijro verso la Spagna ove li procurarò buon Indirizzo mediante il favore della Serenissima Infanta mia Padrona, essendo passata una occasione che si presentava adesso di far quel viaggio, sarà meglio chal ritorno vegga di passo quelli duoi regni famosi di Spagna e francia [...]⁷⁴⁸.

In questa missiva troviamo proprio la sintesi delle intenzioni di Jan Brueghel il quale stava progettando attentamente il percorso del viaggio di studio per il figlio, cercando anche di ottenere le varie raccomandazioni affinché il giovane Jan potesse girare l’Europa in maniera fruttuosa. Da tale lettera veniamo anche a sapere che il Borromeo si era offerto di inviarlo a Roma “sotto l’ombra” della sua “protezione”. Il cardinale, però, il mese seguente, il 18 ottobre 1622, nel rispondere alla missiva di Jan del 23 settembre qui sopra citata, sottolineò comunque che spettava proprio al pittore decidere il percorso di formazione del figlio “per meglio affinarlo nella professione”:

Al signor Giovanni Brughel. Vendendo ciò, che Vostra Signoria m'accenna coll'ultima sua lettera de 23 settembre, del mandar questo suo giovine ad altre parti, per meglio affinarlo nella professione; non posso dirle altro, se non che à lei spetta di far questa resolutione, e disporre come più le piace, e giudica ispediente al profitto del figlio medesimo, che io, ove

⁷⁴⁸ BAMi, G 234 inf, n. 213, f. 435r, Anversa, 23 settembre 1622, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 72, p. 246.



Fig. 126. Juan Pantoja de la Cruz, *Isabella Clara Eugenia, arciduchessa d'Austria*, Madrid, © Museo Nacional del Prado

*potrò in alcuna cosa giovarli, lo farò volentieri per rispetto di Vostra Signoria, alla quale desidero vera prosperità*⁷⁴⁹.

Il cardinale in questa lettera ribadisce appunto che la scelta della meta più proficua per la carriera artistica del giovane pittore spettava a Jan padre. Ma nel frattempo lo rassicura anche dicendo che, proprio per il rispetto che gli doveva, egli rimaneva comunque sempre a sua disposizione per agevolare il *tour* di formazione che suo figlio Jan aveva intrapreso.

Passano alcuni mesi e il 30 giugno 1623 il pittore annuncia con lettera al cardinale Federico che la sua (seconda) moglie Catharina van Marienberghe (che aveva sposato nell'aprile del 1605) era *"gravida et proximo al parto"* e che quindi stava pensando di individuare i padrini per il battesimo del nascituro (o della nascita). Jan gli comunica di aver già chiesto a *"Sua Alteza Serenissima"*, cioè all'arciduchessa Isabella Clara Eugenia (**figg. 126, 36**), di fare da madrina.

⁷⁴⁹ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 23, f. 149v, s.l. (Milano?), 18 ottobre 1622, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 42.

Ma, dal momento che si professa anche suo servitore, scrive di aver “*preso ardire*” di chiedere pure a lui di accettare di fare da padrino (ovviamente delegando per procura il vescovo di Anversa o qualcun altro al suo posto):

Et professendo d'esser servitore antico di Sue SSignoria Illustrissima, ho preso ardire di pregarla ancor a lei onde sara servito di commettere in risposta di questa qualche persona sia il Reverendissimo vescovo d'Anversa ovvero qualcheduno altro per essere testimonio in compagnia di quello che Sua Alteza Serenissima piaccera ordinare al Santo Battesimo della creatura che Iddio mi piaccera dare⁷⁵⁰.

La gravidanza della moglie di Jan andò a buon fine e il pittore il 7 dicembre 1623 scrive al cardinale una lettera in cui, oltre a soffermarsi ancora sulla questione della scelta della madrina e del padrino, come si dirà tra breve, gli comunica che alla figlia (che evidentemente era nata da poco, anche se non sappiamo con esattezza quando) aveva dato il nome di “*Clara Eugenia*”⁷⁵¹. Ovviamente è un nome che era stato scelto da Jan proprio in onore dell'arciduchessa Isabella Clara Eugenia. La neonata Clara Eugenia Brueghel (che era dunque la sorellastra di Jan il Giovane) fu una degli otto figli che Jan ebbe dalla seconda moglie Catharina. Essi sono: Pieter, Elisabeth, Maria, Catharina, Ambrosius, Anna, Clara Eugenia e ‘forse’ anche un figlio o una figlia di cui però non conosciamo il nome (fig. 2)⁷⁵².

In alcuni quadri di Jan Brueghel (ma anche in uno di Pieter Paul Rubens, che vedremo tra poco) sono raffigurate le fattezze della moglie Catharina van Marienberghe, dello stesso Jan e di alcuni dei suoi figli. Ad esempio, Catharina e due dei suoi figliastri (cioè Jan il Giovane, di circa otto anni, e Paschasia, di circa due anni in meno, entrambi avuti dalla precedente moglie del pittore, Isabella de Jode) sono stati dipinti nel 1609 dal Brueghel in un quadro a più mani. Infatti l'artista li ha aggiunti a un quadretto raffigurante un *Interno di una chiesa gotica* (tuttora in Ambrosiana: olio su tela, 32 x 42 cm) che era stato eseguito nel 1586 (quindi diversi anni prima) da Hendrick van Steenwijck il Vecchio, un pittore fiammingo specialista di interni architettonici (fig. 127). Jan aveva comprato tale dipinto del collega anche per potervi inserire le figure della moglie e dei suoi due figli (fig. 128) che sono raffigurati a sinistra del quadro davanti a una

⁷⁵⁰ BAMi, *G 280 inf*, n. a, f. 2r, Anversa, 30 giugno 1623, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 74, pp. 250-251 (con foto a p. 310, doc. 7). Per la seconda moglie Catharina si veda la nota 752.

⁷⁵¹ BAMi, *G 280 inf*, n. b, f. 4r, Anversa, 7 dicembre 1623, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 75, p. 252 (con foto a p. 311, doc. 8). Cfr. la nota 762.

⁷⁵² Cfr., in particolare, ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, p. 13; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I, p. 63; PEETERS, *Family Matters*, cit., 2008, p. 47; ORROCK, *Bruegel*, cit., 2017, pp. X-XI, 10 (anche per il figlio o la figlia di cui non si conosce il nome). Sulla prima moglie Isabella de Jode, sposata nel 1599 e morta nel 1603, si vedano le note 106, 341.



Fig. 127. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrik van Steenwijck, *Interno di una chiesa gotica*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)



Fig. 128. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrik van Steenwijck, *Interno di una chiesa gotica*, particolare della fig. 127, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

colonna della chiesa⁷⁵³. Queste notizie si ritrovano in alcune lettere dello stesso Brueghel. Infatti in una sua missiva indirizzata al cardinale Federico del 6 marzo 1609 il pittore così scrive:

*ho comparato [comprato] un quadrettin de Hendric Van steenbijck: una cheisa al usance de questa paesio ben fatte: io farra in detto quadret alcu[ni] figurini et comme sone da poca pesa: facilmento potra inviarle a Vostra Signoria Illustrissimo: et si non gustene a Vostra Signoria Illustrissimo ne potra remandarle [...]*⁷⁵⁴.

Anche questo dipinto, dunque, come leggiamo in tale lettera, era stato proposto a Federico senza che lo stesso cardinale lo avesse commissionato esplicitamente. In una successiva missiva al Bianchi del 14 maggio 1609, Jan definisce tale opera “quadro de prospettiva”⁷⁵⁵, mentre qualche mese dopo, il 27 agosto 1609, l’artista, scrivendo ancora al Bianchi, precisa pure quali personaggi (“figurini”) della propria famiglia aveva voluto aggiungere al dipinto di van Steenwijck: “io manda al Jllustrissimo signor Cardinal un quadre de prospettiva. me Costa 220 scudi gli figurini Ho fatto al modo mio: mia moigli et doi figlioli Ho fatto del natural”⁷⁵⁶.

Qualche anno dopo, verso il 1613-1616, Pieter Paul Rubens ritrasse magnificamente l’amico pittore assieme alla sua consorte Catharina e a due dei suoi figli (in questo caso avuti dalla stessa Catharina), cioè a Pieter ed Elisabeth. Lo fece nello stupendo quadro intitolato *Jan Brueghel dei Velluti con la sua famiglia*

⁷⁵³ Cfr. GUIDO JANSEN - BERT W. MEIJER - PAOLA SQUELLATI BRIZIO, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections, II Lombardy 2 (M-Z)*, a cura di Bert W. Meijer, Firenze, 2002, p. 190, n. 755; LUUK PIJL, Scheda n. 303, 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. 246-247; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, IV, pp. 1356-1357, n. 594. Questo dipinto è stato anche così citato nel codicillo del 1° aprile 1611 con il quale Federico donò alcuni propri quadri all’Ambrosiana: “Un Quadretto di Prospettiva di un Tempio di mano di Steinuwich con alcune figurine fatte di mano di Brughel dal Naturale, di grandezza due palmi, altezza uno, e mezzo, con cornici di ebano.” (BAMi, S.P.II.262, n. 7/1, f. 2r). Secondo l’ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, p. 445, la moglie Catharina e la figliastra Paschasia sono dipinte al centro del quadro del 1605 raffigurante il *Mercato del pesce presso la sponda di un fiume* (Monaco, Alte Pinakothek) (ipotesi però non confermata successivamente dallo stesso ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I, pp. 276-278, n. 126). Per il matrimonio del 1599 tra Jan Brueghel e Isabella de Jode e per i loro due figli, Jan e Paschasia, rimando alla nota 106.

⁷⁵⁴ BAMi, *G 202a inf*, n. 107, f. 106r, Anversa, 6 marzo 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XVI, pp. 113-114.

⁷⁵⁵ BAMi, *G 280 inf*, n. 9, f. 15r, Anversa, 14 maggio 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 15v, è annotata la data della risposta del 29 luglio 1609); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XIX, p. 120.

⁷⁵⁶ BAMi, *G 280 inf*, n. 11, f. 17r, Bruxelles, 27 agosto 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXI, p. 125.



Fig. 129. Pieter Paul Rubens, *Jan Brueghel dei Velluti con la sua famiglia*, Londra, The Courtauld Gallery (CC BY-NC 4.0) (foto: The Courtauld)

ora esposto presso The Courtauld Gallery di Londra (olio su tavola, 125,1 x 95,2 cm) (**fig. 129**)⁷⁵⁷. Invece in un dipinto del 1614 raffigurante *La sagra del*

⁷⁵⁷ Cfr. MICHAEL JAFFÉ, *Catalogo completo. Rubens*, Milano, 1985, p. 188, n. 111 (datato 1613-1616); HANS Vlieghe, *Rubens Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp*, London, 1987, pp. 60-62, n. 79, ill. 46-50 (riferito al 1612-1613); AGATHE LUCAS, *Une famille en or* ("Jan

villaggio di Schelle con autoritratto del Kunsthistorisches Museum di Vienna (olio su tavola, 62 x 90,5 cm) (fig. 130) è lo stesso Jan che si è autoritratto, in basso a sinistra, assieme ad alcuni componenti della propria famiglia (fig. 131). Davanti al pittore è raffigurato, di spalle, il figlio Jan tredicenne, mentre alla nostra sinistra, oltre a Catharina, che tiene per mano il figlio Pieter, compaiono molto probabilmente anche due altre sue figlie (non ben identificabili)⁷⁵⁸. La figura dello stesso Jan, con vestito e cappello nero, intento a parlare con un'altra persona (e forse posto accanto ad altri suoi familiari) compare anche nel suo *Paesaggio con villaggio e autoritratto* (ora in collezione privata) datato 1616⁷⁵⁹. Una parte della famiglia del pittore è pure ritratta in un altro suo quadro intitolato *Festa di nozze di contadini* del 1623: la figura di destra potrebbe essere identificata come la moglie Catharina che tiene in braccio una bambina, forse Anna, mentre il bambino con in mano il cappello dovrebbe essere Ambrosius⁷⁶⁰. Jan si è autoritratto anche nel *Ballo campestre in presenza degli arciduchi* ora al Prado (olio su tela, 130 x 266 cm) (un dipinto che fa da *pendant* a quello appena citato): anche questo quadro

Brueghel l'Ancien et sa famille par Pierre Paul Rubens, 1577-1640), in *L'Image récalcitrante*, a cura di Murielle Gagnebin et Christine Savinel, Paris, 2001, pp. 123-132 (è questo un saggio basato su opinabili speculazioni psicoanalitiche); WOOLLETT, *Jan Brueghel d. A.*, cit., 2013, p. 60, ill. 50; SAMMUT, *With a Little Help*, cit., 2020, pp. 126-127, ill. 6 (datato 1613-1615), il quale ha notato (p. 131, ill. 10-11) che i gioielli del braccialetto che Catharina indossa sono gli stessi presenti in alcuni dipinti di Jan, come il *Fuoco* dell'Ambrosiana (sul tavolino a sinistra) (fig. 10); SAMMUT, *Rubens and the Dominican Church*, cit., 2023, pp. 257-263. Secondo la GROENEWELD-BAADJ, *(Re)Framing a Family*, cit., 2023, pp. 24-25, ill. 5a, nel dipinto con *l'Allegoria della Pictura al lavoro in uno studio*, già visto sopra, generalmente riferito a Jan Brueghel il Giovane (fig. 76), tra le numerose effigi dei pittori (quasi una sorta di 'Pantheon degli artisti') si può individuare, sulla parete posta a sinistra dell'arco e accanto all'immagine di Albrecht Dürer, anche il ritratto di Jan Brueghel dei Velluti, un'effigie che la studiosa (p. 116, nota 8) trova abbastanza somigliante rispetto a quella realizzata dal Van Dick (fig. 1) e dal Rubens (fig. 129). Invece lo SCHWARTZ, *Lady Pictura*, 1993, p. 69, n. 21; e il BUIJSEN, *Schildersportretten*, 1993, p. 100, n. 21, quando hanno cercato di identificare, nei loro precedenti studi, tutti i ritratti presenti in tale *Allegoria della Pictura* non hanno rintracciato alcun ritratto di Jan Brueghel dei Velluti. Di recente, inoltre, la HONIG, *Copia, Copying and Painterly*, cit., 2021, p. 225, nota 42, ha esplicitamente parlato di assenza del ritratto di Jan Brueghel dei Velluti tra i pittori raffigurati in tale quadro.

⁷⁵⁸ Cfr. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, pp. 445-446, ill. 536; ADOLF MONBALLIEU, *Hoog geprezen, hoog geprijsd: Het "Gezicht van Schelle" met zelfportret (1614) van Jan Brueghel I*, in "Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen", 1982, pp. 153-164, in particolare pp. 153, 158-159, ill. 3; ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I, pp. 286-289, n. 133 (tra questo testo e quello del Monballieu ci sono piccole differenze nell'identificazione dei familiari del pittore).

⁷⁵⁹ Cfr. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, p. 446, ill. 538, tav. 27; ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I, pp. 284-287, n. 132; www.sothebys.com/en/auctions/catalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-108033/lot.19.html.

⁷⁶⁰ Cfr. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, pp. 621-622, n. 379; ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1236-1238, n. 570; www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/banquete-de-bodas/70425126-57e5-46e5-ab4f-e05e33e22dd9 (con ampia bibliografia).



Fig. 130. Jan Brueghel dei Velluti, *La sagra del villaggio di Schelle con autoritratto*, Vienna, Kunsthistorisches Museum (© KHM-Museumsverband) (CC BY-NC-SA 4.0)



Fig. 131. Jan Brueghel dei Velluti, *La sagra del villaggio di Schelle con autoritratto*, particolare della fig. 130, Vienna, Kunsthistorisches Museum (© KHM-Museumsverband) (CC BY-NC-SA 4.0)



Fig. 132. Jan Brueghel dei Velluti, *Ballo campestre in presenza degli arciduchi*, Madrid, © Museo Nacional del Prado

è datato 1623 (fig. 132) e quindi su di esso, a destra, troviamo dipinte le fattezze del pittore circa due anni prima che egli morisse nel 1625 (fig. 133)⁷⁶¹.

Ma ora, chiusa la parentesi dei ritratti familiari, possiamo tornare alla questione del battesimo. Evidentemente anche il cardinale (che in quel momento era a Roma) aveva accettato di fare da padrino perché Jan, nella lettera già in parte sopra citata del 7 dicembre 1623, indirizzata a Federico, così precisò:

*Io le scrissi alli 29 del mese di Giugno per laquale le pregai favorirmi di levare al Santo Battesimo Una figlioglin[a] etgia che Sua Altesa la Serenissima Infanta se degnava di non refutarmi tal gratia mi dava ardimento d'importunarlo: ma alla Venuta d'essa mia lettera era Vostra Signoria Illustrissima partita per Roma et in sua assensa fu aperta dal su[o] secretario et la risposta d'esso per bocca riferito a Sua Altesa [arciduchessa Isabella] la quale ha trovato bono di mandare doi personaggi della sua Casa il marito in nome di Vostra Signoria Illustrissima et la moglie per Sua Altesa et fatta chiasso del suo nome Clara Eugenia il che spero sara cosi approvato da Vostra Signoria Illustrissima et mi sarebbe singolar favor fosse in risposta di questa per puoterlo mostrar similmente a Sua Altesa [...]*⁷⁶².

⁷⁶¹ Cfr. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, p. 622, n. 380; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1236-1239, n. 571; www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-campestre-ante-los-archiduchos/6e853fbb-18a8-4d9f-89d7-129ab18c8bf0 (con ampia bibliografia).

⁷⁶² BAMi, *G 280 inf*, n. b, f. 4r, Anversa, 7 dicembre 1623, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 75, pp. 252-253 (con foto a p. 311, doc. 8). Il cardinale Borromeo era a Roma nel 1623 per partecipare a un conclave durante il quale, in luglio, ci furono anche dei tentativi di eleggerlo papa, tentativi che andarono però a vuoto (come fallirono pure diverse altre candidature) poiché il 6 agosto 1623 venne eletto papa il cardinale Maffeo Barberini (che prese il nome di Urbano VIII): cfr.



Fig. 133. Jan Brueghel dei Velluti, *Ballo campestre in presenza degli arciduchi*, particolare della fig. 132, Madrid, © Museo Nacional del Prado

Quindi, in sostanza, secondo le parole del pittore fiammingo, l'arciduchessa Isabella aveva delegato una coppia di sposi della sua corte per il battesimo della figlia del pittore: il marito di questa coppia avrebbe dovuto fare le veci di Federico come padrino, mentre la moglie le veci dell'arciduchessa come madrina. Il Brueghel, però, in tale lettera chiese al cardinale Federico una conferma della sua decisione in modo da poterla riferire a Isabella. E il Borromeo così rispose qualche mese dopo, il 2 febbraio 1624 (fig. 134):

Al Signor Giovanni Brueghel. Mi è sopramodo caro il ragguaglio, che ella mi dà Vostra Signoria della deputatione fatta dalla Serenissima Infante della persona che per levar in mio nome levasse dal sacro Fonte la figlia di Vostra Signoria nel che mi tengo da Sua Altezza favoritissimo e sentendomi obligato di rendervi bene gratie particolarmente di questo honore però ringratiarnela, dubito, che, facendolo con lettere possa recare à Principessa tale incomodo à Principessa tale, occupatissima in cose gravi molti altri gravissimi affari. Onde hò stimato bene di supplire à questo debito col mezzo di Vostra Signoria la quale si contenterà di fare a Sua Altezza riverenza, e render in mia parte per mia parte le dovute gratie dell'honore, chin ciò ne hò ricevuto da Sua Altezza con grande mia obligatione⁷⁶³.

LUDWIG VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo. Compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri Archivi*, XIII, *Storia dei Papi nel periodo della Restaurazione Cattolica e della Guerra dei Trent'anni Gregorio XV (1621-1623) ed Urbano VIII (1623-1644)*, nuova ristampa, Roma, (1931) 1961, pp. 239-240; CARLO MARCORA, *Il cardinal Federico Borromeo e i conclavi*, in "Memorie storiche della diocesi di Milano", 11, 1964, pp. 62, 73-74.

⁷⁶³ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 24, f. 33r, s.l. (Milano?), 2 febbraio 1624, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 43.

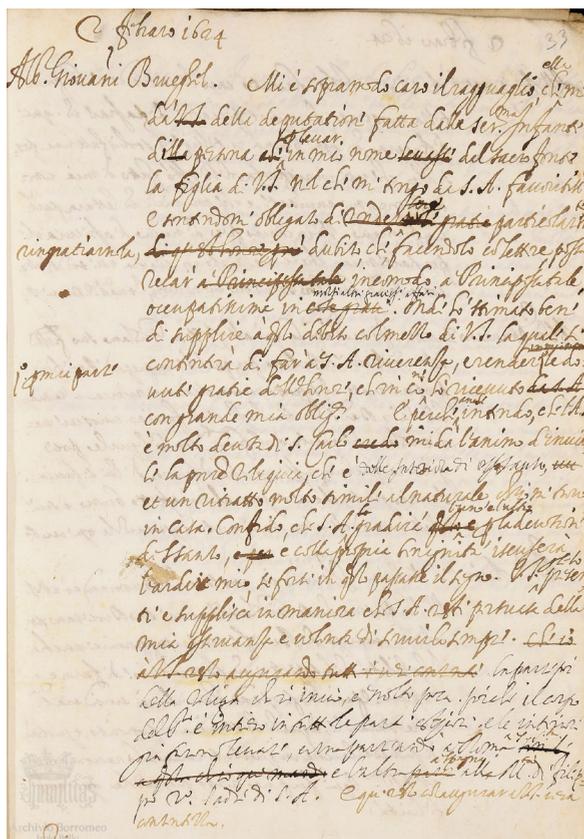


Fig. 134. Lettera (minuta) di Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti, s.l. (Milano?), 2 febbraio 1624, in ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 24, f. 33r (cfr. il doc. 43)
(© 2024 Archivio Borromeo all'Isola Bella)

Quindi Federico, tenendo conto che Isabella doveva essere molto occupata per i suoi vari impegni di governo, qui precisa che invece di inviare a lei, per iscritto, la conferma della propria accettazione a svolgere il ruolo di padrino, aveva escogitato un'altra soluzione. Il pittore, cioè, avrebbe dovuto far “riverenza” di persona a Isabella informandola a suo nome che egli aveva approvato la strategia messa in campo dalla stessa arciduchessa, ovvero quella di delegare i due coniugi a fare le sue veci e quelle di Isabella per il battesimo⁷⁶⁴. Poi il cardinale, nella

⁷⁶⁴ La notizia che il cardinale Federico era stato il padrino di Clara Eugenia Brueghel (1623-1693) era già stata data da VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis*, cit., 1883, I, p. 451, il quale aveva indicato come data (presumibilmente del battesimo, anche se ciò non viene detto in modo esplicito) quella del 6 agosto 1623, senza però fornire alcuna indicazione sulla fonte della notizia. A tal proposito SARAH JOAN MORAN, *Women and Artistic Knowledge in the Family: Mechelen Beguinage Grand Mistress Clara Eugenia Brueghel*, in *Brueghel: The Family Reunion*, cat. della

stessa lettera, continua dicendo che aveva deciso di far pervenire all'arciduchessa due particolari doni (che Jan le avrebbe consegnato): una reliquia “*delle interiora*” di san Carlo e “*un ritratto molto simile al naturale*” dello stesso santo:

E perche anche intendo, che l'Altezza Serenissima è molto devota di San Carlo ~~eredo~~ mi dà l'animo di inviarle la presente Reliquia, che è delle interiora di esso Santo, ~~un~~ et un ritratto molto simile al naturale, chio mi trovo in casa. Confido, che Sua Altezza lo gradirà questo e l'uno e l'altra per la devotione del Santo, e per e colla propria benignità iscuserà l'ardire mio, se forse in questo passasse il segno. Vostra Signoria glelo presenti e supplisca in maniera che Sua Altezza resti persuasa della mia osservanza e volonta di servirla sempre. Che io à Vostra Signoria resto augurando tutti i veri contenti.

Federico, inoltre, si sofferma anche a specificare le caratteristiche della reliquia che le avrebbe inviato:

In parte poi delle Reliquia chio invio, e molto poca poiche il corpo del Santo è intero in tutte le parti esteriori, e le interiori poi furono tenute, et una parte andò a Roma a Sua Santità ~~sinche~~ a questa chio qui mando e l'altra parte a Spagna alla Maestà di Filippo 2°. Padre di Sua Altezza. E qui resto con augurar a Vostra Signoria vera contentezza⁷⁶⁵.

mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023, p. 121, nota 1, ha così scritto: “*I have not been able to confirm this [la notizia data dal Van den Branden] and it would have been in absentia [...]*”, e poi (p. 107) ha pure sostenuto erroneamente (sempre seguendo il Van den Branden) che Clara Eugenia venne battezzata il 6 agosto 1623, mentre, come si è visto, il battesimo venne somministrato dopo il 2 febbraio del 1624. Comunque sappiamo (*ivi*, pp. 107-113, in particolare p. 112) che all'età di 22 anni, il 17 febbraio 1646, Clara Eugenia Brueghel entrò a far parte dell'istituzione semimonastica delle Beghine nella città di Mechelen (le sue sorelle, invece, si sposarono con dei pittori) dove rimase, ricoprendo anche importanti incarichi, per diversi anni. Di Clara Eugenia ci è rimasto anche un *Ritratto* nelle vesti di religiosa eseguito da Jan Erasmus Quellinus nel 1676 e ora conservato presso il Museum Hof van Busleyden di Mechelen (*ivi*, pp. 108-109, ill. 61).

⁷⁶⁵ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24*, f. 33r, s.l. (Milano?), 2 febbraio 1624, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 43. Qualche anno prima, il 16 aprile 1611, il Borromeo aveva indirizzato al cardinale Giannettino Doria una lettera in cui si parlava di simili doni: un ritratto di san Carlo e una reliquia “*della carne dell'istesso santo*”. Vale la pena di riportarne il testo per confrontare questi doni con quelli inviati a Isabella: “*I confido che Vostra Signoria Illustrissima iscuserà con la solita sua humanità la tardanza mia in servirla del ritratto di San Carlo, che tanto tempo fa mi addimandò, cagionata dall'assenza d'un mio gentilhuomo, à cui n'havevo dato la carica gle l'invio hora fatto piu al naturale che sia stato possibile; et insieme le fo parte d'un poco della carne dell'istesso santo che mi trovo havere appresso di me, di quella, che nel levare dal Sacro Corpo la Costa data à Nostro Signore, si staccò che nel rimanente resta intero il Corpo; ne questa Città comporta, che piu si ponga mano. Accetti però Vostra Signoria Illustrissima nella picciolezza della Reliquia l'affetto mio grande di sempre servirla.*”: ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 19*, f. 47r, s.l. (Milano?), 16 aprile 1611, da Federico Borromeo a (Giannettino) Doria. Sul culto delle reliquie, si veda, in particolare, EMANUELE COLOMBO, “*Siate santi perché io sono santo*”. Il culto delle reliquie nella chiesa: espressione della grazia di Dio, in STEFANO BODINI - EMANUELE COLOMBO - EMANUELE GHELFI - MARCO NAVONI, *Splendor sanctitatis. Memorie e reliquie borromaiche a San Barnaba in Milano*, Milano, 2022, pp. 33-64.

Sappiamo che, in seguito, le reliquie di san Carlo e il ritratto dello stesso, che il cardinale aveva fatto spedire a Isabella, giunsero a destinazione e che l'arciduchessa pregò Jan Brueghel di ringraziare Federico per averle offerto tali "Sante Reliquie" tenute da lei "in molta devotione" e considerate come il più prezioso dono che avrebbe mai potuto ricevere. Isabella elogiò anche il ritratto di san Carlo che riteneva somigliasse molto di più "al naturale" di quelli che già aveva ricevuto in precedenza (ma non sappiamo chi ne fosse l'autore). Questo resoconto delle positive reazioni dell'arciduchessa si trovano in una lettera del 5 luglio 1624 indirizzata dal Brueghel al Borromeo:

et con occasione che me conveniva andar a parlar a Sua Alteza Serenissima per consegnarla alcuni quadri per la Maesta di Spagna, la presentai la scatoletta con le reliquie mandate da Sua Signoria Illustrissima et Sua Alteza mi commandava che dovesse ringraziare Sua Signoria da parte sua, et scriverla che non poteua fare più grand favore et più grand presente di quello ha fatto con quelle Sante Reliquie, la quale Sua Alteza stima grandissimamente et tiene in molta devotione, et l'ha in tanta stima che non si poteua presentare cosa (di quanto Valore fosse) che sarebbe tanto agradito come questo: onde ne ringratia molto Sua Signoria Illustrissimo come ancora del retratto perche di quanti ne ha havuti, non somigliano tanto al naturale come questo havendomelo Sua Alteza mostrato [...] ⁷⁶⁶.

Sul retro di questa missiva compare una frase, forse del segretario del cardinale, che ne sintetizza il contenuto: "Di quello è successo nel presentar le Reliquie, et il ritratto di San Carlo à quella Serenissima Infanta"⁷⁶⁷. Circa un mese dopo, il 2 agosto 1624, Federico così risponde alla lettera qui sopra citata speditagli da Jan Brueghel precisando di apprezzare "la particolare divotione" che Isabella aveva per san Carlo:

Al signor Giovanni Brueghel. Mi è stato caro d'intendere, che à Vostra Signoria siano poi capitate le Reliquie e Ritratto di San Carlo, che con mia lettera de' 2 febraro [1624] le inviai per dare à cotesta Altezza Serenissima e reputo à molto favore che habbia in cio Sua Altezza tanto gradita la picciol demonstratione dell'osservanza mia verso di lei. dal che si manifesta evidentemente ~~la~~ non solo la gran benignità di Sua Altezza ma la particolare divotione, che ella porta à questo Santo ⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ BAMi, G 243b inf, n. 196, f. 386r, Anversa, 5 luglio 1624, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 77, pp. 256-257.

⁷⁶⁷ BAMi, G 243b inf, n. 196, f. 386v, Anversa, 5 luglio 1624, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 182, nota 3; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 77, p. 256, nota 2.

⁷⁶⁸ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 24, f. 95r, s.l. (Milano?), 2 agosto 1624, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 44 (e doc. 43 per la lettera del 2 febbraio 1624).

Poi il cardinale continua cercando di scusarsi del ritardo (che evidentemente c'era stato, come spesso capitava nelle spedizioni) nella consegna della reliquia e del ritratto di san Carlo:

La tardanza di giunger costi le suddette cose sarà cagionata per haverle il Mercante che se ne piglio il carico, ~~Conp~~ accomodate dentro le balle delle mercantie istesse, accioche venissero piu sicure. E questo desiderando a Vostra Signoria ogni vero bene. Praemissis Praemittendis Io sono tutto suo affezionatissimo e mi comandi.

Il cardinale qui si premura dunque di giustificare tale rallentamento del recapito spiegando che c'era stato un disguido tecnico. Infatti, il mercante, a cui era stato dato l'incarico, aveva pensato bene di inserire tali doni tra le “*le balle delle mercantie istesse, accioche venissero piu sicure*”. Questo vuol dire che, molto probabilmente, il mercante aveva dovuto aspettare che le proprie merci fossero pronte prima di inviare con esse, per maggior sicurezza, anche i doni a nome del cardinale.

Nella lettera sopra citata del 7 dicembre 1623 inviata al Borromeo, il Brueghel si era soffermato anche sull'argomento del viaggio del figlio. Infatti in tale missiva il pittore aveva riferito al cardinale sia le proprie preoccupazioni per le autonome iniziative dell'inesperto “*figliolo*”, che si era diretto verso Palermo senza il suo permesso (anche se, per la verità, in una lettera sopra ricordata egli stesso gli aveva concesso “*piena liberta d'andar*”), sia il sollievo per la guarigione del giovane dopo una malattia che, nel capoluogo siciliano, lo aveva portato quasi alla morte:

Quanto al mio figliolo è partito senza mia licenza Per Palermo dove è stato ammalato fino alla morte ma hora sta bene. Io haverei voluto che fosse rimasi in quelli contorni et ito dove Vostra Signoria Illustrissima l'haveva raccomandato ma gia che ha fatto il contrario conviene attribuirli alla sua poca esperienza [...] ⁷⁶⁹.

Qualche mese dopo, il 17 maggio 1624, Jan si rivolge invece al Bianchi per raccontare anche a lui il comportamento intemperante del proprio figlio. Il giovane, infatti, scrive il pittore, senza un suo ordine era partito da Genova per recarsi a Palermo dove, per il gran caldo a cui non era abituato, era rimasto febbricitante sin quasi alla morte e poi, dopo essersi ripreso, si era diretto verso Malta:

⁷⁶⁹ BAMi, G 280 inf, n. b, f. 4r, Anversa, 7 dicembre 1623, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 75, p. 253 (con foto a p. 311, doc. 8). Jan Brueghel, però, lo si ripete, in una precedente lettera dell'8 luglio 1622 indirizzata al Bianchi, sopra citata (cfr. la nota 741), aveva così scritto: “*I perçìò li conceda [al figlio] piena liberta d'andar vedendo quei luoci che più li pareranno à proposito per studiar et per guadagnarsi la vita*”.

Io haverebbe ben voluto che il suddetto mio figliulo si havesse un poco meglio comportato et mi è convenuto mandarli fuori giovine per altri rispetti et non haverei pensato che senza mio ordine sarebbe partito da Genua per Palermo dove è stato ammalato fin alla morte d'Una grand febre per il grandissimo caldo ch'esso non era acostumato et quasi miracolosamente ha mantenuto la Vita. Hora intendo ch'è partito per Malta

Poi Jan così prosegue commentando amaramente:

io li ho mandato per imparare et advansare nell'arte ma non per Viaggiar Per li Paesi Spero che il tempo lo dara instruzione et di novo la ringratio di tutti li benefici et boni consigli datoli da Vostra Signoria [...]⁷⁷⁰.

Da queste lettere non è chiaro se il giovane Jan sia effettivamente andato a Roma oppure, come appare più probabile, sia partito da Milano per andare subito a Genova dove si trovavano alcuni suoi parenti (per parte di madre) e da dove poteva imbarcarsi per raggiungere Palermo (senza, però, come si è visto, aver ottenuto la licenza dal padre)⁷⁷¹. Genova e Palermo erano comunque alcune delle città importanti che pure altri pittori fiamminghi avevano già visitato (come ad esempio Antoon van Dyck) o che avrebbero visitato anche in seguito durante il tipico viaggio di studio in Italia⁷⁷².

A Palermo il pittore, come si è appena visto, si ammalò, poi però guarì e decise di dirigersi verso Malta, come scrive il padre nella lettera del 17 maggio 1624 al Bianchi sopra citata⁷⁷³. Anche in questo caso, però, non è del tutto certo se il giovane Jan abbia davvero raggiunto l'isola maltese⁷⁷⁴. È comunque documentato che egli, da Palermo, decise di ritornare ad Anversa. Di certo egli fu costretto a lasciare la Sicilia dopo aver ricevuto la notizia della morte del padre avvenuta, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, il 13 gennaio 1625. Diverse informazioni del suo viaggio di ritorno in patria le abbiamo dallo stesso Jan il Giovane il quale, il 1° maggio 1625, a Palermo, proprio mentre si accingeva a intraprendere il viaggio di ritorno verso Anversa, iniziò a scrivere nella propria lingua madre un diario (“*Dagboek*”) che, di fatto, era anche un testo di contabilità. Queste sue annotazioni coprono gli anni 1625-1651 e presentano varie informazioni, comprese, appunto, quelle poste all'inizio del suo resoconto

⁷⁷⁰ BAMi, G 280 inf, n. 58, f. 92r, Anversa, 17 maggio 1624, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 76, pp. 254-255.

⁷⁷¹ Cfr. VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, p. 174 (per i parenti a Genova). Invece per i consigli del padre rimando alla nota 770.

⁷⁷² Cfr. VAES, *Le Séjour de Van Dick*, cit., 1924, p. 214.

⁷⁷³ Cfr. la nota 770.

⁷⁷⁴ Secondo il VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, p. 177, “*Le séjour de Jean Brueghel à Malte fut de courte durée.*”, dando quindi la notizia come sicura, anche se non mi risulta che qualche documento attesti la reale presenza del pittore sull'isola.

relative alle spese da lui sostenute durante le varie tappe del viaggio di ritorno da Palermo ad Anversa nel 1625 (fig. 135)⁷⁷⁵.

Da questo diario, dunque, veniamo anche a sapere che prima di lasciare il capoluogo siciliano egli possedeva un gruzzolo di 455 fiorini, di cui 100 ricevuti dal mercante fiammingo Gabriel Maes, attivo a Palermo, per conto dello zio (e cognato del padre) Ferdinand van den Eynden⁷⁷⁶. Dal capoluogo siciliano il pittore si imbarcò su una galera per giungere a Genova (egli scrive che la traversata gli era costata 60 fiorini più altri 36,12 per il cibo a bordo della nave). A Genova fu costretto a trascorrere 17 giorni in quarantena (perché proveniva da Palermo dove in quel periodo c'era la peste) per i quali sborsò, annota, 38 fiorini. Dalla città ligure si trasferì a Milano (spendendo 11 fiorini) dove ebbe certamente l'occasione di riferire al Borromeo la notizia della morte del padre. Nel capoluogo lombardo si ammalò di nuovo e scrisse nel suo diario che, sebbene fosse stato ospitato dal cardinale Federico, sborsò comunque 19 fiorini: "*Tot Milanen siec comende, hoe wel logeerden int Paleys van den Cardinael, verteyrt — 19 —* ["Guldens"]". Poi Jan si diresse a Torino (e il viaggio gli costò 10,80 fiorini)⁷⁷⁷. Qui però fu costretto a fermarsi per 17 giorni a causa della febbre e pensò di ritornare a Milano dal cardinale Borromeo, come egli stesso gli scrisse il 22 agosto 1625:

⁷⁷⁵ Cfr. JACOB VAN DER SANDEN, *Oud Konst-Tooneel van Antwerpen*, 1771 ca, in SAFAA, *Deel 2, InventarisNr. PK#172*, testo digitalizzato in https://felixarchieff.antwerpen.be/detailpagina?invnr=PK_172&page=1&pageSize=10&type=master, 0184, f. 373. Il manoscritto originale del diario ("*Dagboek*") steso da Jan Brueghel il Giovane è andato perso, ma è stato per la maggior parte trascritto da Jacob van der Sanden (con anche l'aggiunta di alcuni suoi commenti) in un suo più ampio testo intitolato, appunto, *Oud Konst-Tooneel van Antwerpen*, un lavoro che egli avrebbe voluto pubblicare nel 1771, ma che, tuttavia, non fu mai stampato. Da questa trascrizione settecentesca del diario di Jan il Giovane deriva l'edizione pubblicata anche dai seguenti studiosi novecenteschi (che qui cito con il riferimento alle pagine che riportano solo le diverse tappe del viaggio dell'artista da Palermo ad Anversa del 1625): VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, pp. 204-205, che chiama il diario "*Journal*"; DENUCÉ, *Letters and Documents*, cit., 1934, pp. 139-140, che invece lo chiama "*Dagboek*" (con una trascrizione leggermente diversa); KLAUS ERTZ, *Jan Breughel the Younger (1601-1678). The Paintings with Oeuvre Catalogue. Flemish Painters in the Circle of the Great Masters*, Freren, 1984, p. 522 (che ha utilizzato la versione del Vaes). Su questo diario si veda in particolare HÄRTING, *Der buchhalterische Jan Breughel der Jüngere*, cit., 2024, pp. 53-66, la quale ha sottolineato che, avendo ora a disposizione i documenti digitalizzati della trascrizione del Van der Sanden del diario di Jan Brueghel il Giovane (si veda il link qui sopra citato), sarebbe necessario provvedere a un'edizione filologicamente più accurata di tale testo.

⁷⁷⁶ JACOB VAN DER SANDEN, *Oud Konst-Tooneel van Antwerpen*, 1771 ca, in SAFAA, *Deel 2, InventarisNr. PK#172*, testo digitalizzato in https://felixarchieff.antwerpen.be/detailpagina?invnr=PK_172&page=1&pageSize=10&type=master, 0184, f. 373. Cfr. VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, pp. 178, 205; DENUCÉ, *Letters and Documents*, cit., 1934, p. 139; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 142. Sul Van den Eynden si vedano anche le note 335, 810.

⁷⁷⁷ JACOB VAN DER SANDEN, *Oud Konst-Tooneel van Antwerpen*, 1771 ca, in SAFAA, *Deel 2, InventarisNr. PK#172*, testo digitalizzato in https://felixarchieff.antwerpen.be/detailpagina?invnr=PK_172&page=1&pageSize=10&type=master, 0184, f. 373. Cfr. VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, pp. 178-179; DENUCÉ, *Letters and Documents*, cit., 1934, pp. 139-140.

Poi però il giovane Jan, da Torino, decise di attraversare le Alpi e così giunse a Lione (spendendo 52 fiorini). In seguito arrivò a Parigi (con una spesa di 38 fiorini) e alla fine terminò il suo lungo viaggio di ritorno raggiungendo Anversa (con un esborso di 32 fiorini) nell'agosto del 1625. Al suo arrivo, annotò il pittore, la sua matrigna (Catharina) gli versò 4,16 fiorini in data 12 agosto 1625⁷⁷⁹. Informazioni sul suo arrivo ad Anversa si trovano anche in una lettera del 22 agosto 1625 che suo zio Van den Eynden scrisse al cardinale Borromeo: “*L'inclusa m'è stata raccomandata da Giovanni Breugel arrivato qui da Cìçilia alcuni giorni sono et esso haverà ragguagliato a bocca Vostra Signoria Illustrissima della morte del suo padre*”⁷⁸⁰. Anche da questa missiva, dunque, veniamo a sapere con precisione che Jan, partendo dalla Sicilia (ovvero da Palermo), era giunto ad Anversa nel mese di agosto del 1625 e che, passando da Milano, aveva informato il cardinale della morte del padre. Quindi, tenuto conto delle notizie sin qui analizzate, risulta che Jan Brueghel il Giovane si fermò a Milano verso la metà del 1622 durante l'inizio del suo *tour* italiano (per un tempo non precisabile) e che poi vi ritornò nel 1625 (probabilmente solo per poco tempo), provenendo prima da Palermo e poi da Genova durante il suo viaggio di ritorno in patria⁷⁸¹.

⁷⁷⁹ JACOB VAN DER SANDEN, *Oud Konst-Tooneel van Antwerpen*, 1771 ca, in SAFAA, *Deel 2, InventarisNr. PK#172*, testo digitalizzato in https://felixarchief.antwerpen.be/detailpagina?invnr=PK_172&page=1&pageSize=10&type=master, 0184, f. 373. Cfr. VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, pp. 179, 205; DENUCÉ, *Letters and Documents*, cit., 1934, p. 140; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 142.

⁷⁸⁰ BAMi, *G 244 inf*, n. 40, f. 73r, Anversa, 22 agosto 1625, da Ferdinand van den Eynden a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 342 (con trascrizione diversa); ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, pp. 47-48, p. 344, nota 3, e p. 429, doc. 9 (con la foto della lettera); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 39 e p. 312, doc. 9 (anche qui con la foto).

⁷⁸¹ Erroneamente, quindi, MICHAEL JOHN GORMAN - ALEXANDER MARR, ‘*Others See it yet Otherwise*’: *Disegno and Pictura in a Flemish Gallery Interior*, in “*The Burlington Magazine*”, 149, 1247, 2007, p. 90, scrivono che Jan Brueghel il Giovane era stato presente “*in Milan between 1621 and 1625*”.

Lo scambio epistolare tra il cardinale Borromeo e Jan Brueghel il Giovane

L'ultima lettera che Jan Brueghel dei Velluti spedì al Bianchi porta la data del 17 maggio 1624, mentre l'ultima che il pittore inoltrò al cardinale Federico è del 5 luglio 1624⁷⁸². Dopo quest'ultima data non abbiamo più missive di Jan indirizzate ai suoi due interlocutori milanesi. Alla fine di dicembre del 1624 e all'inizio di gennaio del 1625, cioè dopo pochi mesi dall'invio dell'ultima lettera, Jan doveva essere già gravemente ammalato, di certo infettato dal morbo del colera che si era diffuso in quel periodo in Anversa. Il 4 gennaio 1625 fece testamento, come risulta dalla successiva divisione ereditaria dei beni del pittore, datata 23 giugno 1627, che coinvolse la vedova Catharina e i figli del primo e del secondo matrimonio. Gli esecutori testamentari furono quattro e tra questi troviamo anche due dei suoi principali collaboratori: Pieter Paul Rubens e Hendrick van Balen⁷⁸³. Il 13 gennaio 1625, cioè solo qualche giorno dopo aver dettato le proprie volontà, Jan Brueghel morì di colera all'età di 57 anni. Ma non fu il solo della famiglia a essere colpito da tale contagiosa malattia perché con lui cessarono di vivere anche tre dei suoi figli: Peter, Elisabeth e Maria⁷⁸⁴. Il pittore venne sepolto nella chiesa di San Giorgio ad Anversa dove, accanto all'altare della Croce, venne posto il seguente epitaffio (che comprende il riferimento, dopo l'inizio dedicato al pittore, anche ad alcuni suoi parenti):

*HIER LEET BEGRAVE DE EERSAME
JAN BREUGEL STERF DEN. 13.
JANEWARYI A.º 1625. OUT SYNDE
57. JAREN
ENDE PEETER ELISABET MARIA
SYNE KINDEREN
ENDE SYNE DOCHTER CATHARINA
HUYSVROU VAN JAN B.ta BORREKENS
STERF DEN 4 XBRE A.º 1654.
ENDE SYNEN SON AMBROSIUS
BRUEGEL STIRF DEN 9.
FEBRU. A.º 1675 OUT 58 JAER*

⁷⁸² Per i riferimenti archivistici a queste due missive si vedano le note 770, 343.

⁷⁸³ Cfr. DENUĆÉ, *Letters and Documents*, cit., 1934, pp. 51-52, n. XX, e soprattutto pp. 55-57, n. XXIII.

⁷⁸⁴ Cfr. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis*, cit., 1883, I, pp. 452-453; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 141-142 (la quale però, a p. 142, scrive erroneamente che Jan Brueghel morì il 12 gennaio 1625); WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, p. 17.

ENDE ANNA CLARA VAN TRIST SYN
 HUYSVROU OUT 65. LAREN. STERF
 DEN 28. AUGUSTUS A.^o 1682.
 BIDT VOOR DE SIELEN⁷⁸⁵.

Qui vengono indicati anche i nomi dei tre figli morti assieme al padre: Peter, Elisabeth e Maria⁷⁸⁶. Il suo monumento funebre fu decorato con un ritratto eseguito dall'amico Rubens e con la seguente iscrizione latina stilata dallo stesso artista:

D. O. M.
 JOANNES BRUEGELIUS PETRI F.[FILIIUS].
 H.[HIC] S.[SITUS] E.[EST]
 QUI ARTIS GLORIAM
 A PATRE ET AVO MATERNO
 PETRO COECKIO ALOSTANO
 PICTORIB. SÆCULI SUI PRIMARIIS
 VELUT HEREDITARIO IURE ACCEPTAM
 INGENIO ET INDUSTRIA ADÆQUAVIT
 IMP. CÆS. RUDOLPHO II AUG.
 AC OMNIUM BONARUM ARTIUM ÆSTIMATORI
 AC PATRONO GRATUS ET ACCEPTUS
 ET A SERENISS. ARCHIDUCIB.
 ALBERTO ET ISABELLA
 BELGĪ PRINCIPIB.
 IN FAMILIAM ADSCITUS
 MODESTIA ET MORUM COMITATE
 OMNIUM ANIMOS ETIAM INVITOS DEVINXIT
 LIBERI
 EX ISABELLA DE IODE ET CATHAR. A MARIENBURG
 CONJUGIB. LECTISS. SUPERSTITES
 PARENTI CARISS. P. C.
 DECESSIT PRIDIE IDUS JANUAR. CIO.IDC. XXV
 VIXIT ANN. LVII⁷⁸⁷.

⁷⁸⁵ Cfr. *Album der St.-Lukasgilde*, cit., 1855, p. 60 (da cui riporto la citazione). Si veda però, con diversa trascrizione, anche CHRISTIAAN KRAMM, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam, 1857, I, p. 160.

⁷⁸⁶ Cfr. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis*, cit., 1883, I, p. 453; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 141-142. Per questi nomi si vedano anche le note 784, 790.

⁷⁸⁷ Cfr. *Album der St.-Lukasgilde*, cit., 1855, p. 60 (da cui riporto la citazione alla quale ho però aggiunto le parentesi quadre). Si vedano anche, con diversa trascrizione, KRAMM, *De levens en werken*, cit., 1857, I, p. 160; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 142-143; CUTLER, *Representing an Alternative Empire*, cit., 2010, p. 261, nota 6.

Poco più di due mesi dopo la morte di Jan Brueghel, il 21 marzo 1625, il pittore Philips de Momper informò il Bianchi (che, come si è visto, lo aveva in precedenza ospitato a Milano) della scomparsa di Jan e di tre dei suoi figli:

ma per la desgratia del Signor Giovanni Brueghel, che et passato de questo monde, non solo lui ma à menato seco. 1. mastio e' 2 fillia che sono 4 entro un messo [mese] de un malatio del flusso del ventre [cioè diarrea, certamente a causa del colera] [...]⁷⁸⁸.

Intanto entra in scena, come interlocutore epistolare del cardinale Borromeo, anche Jan Brueghel il Giovane, il quale, come il padre, scrisse le proprie lettere utilizzando un italiano rabberciato e approssimativo⁷⁸⁹. È lo stesso Jan II, con una missiva indirizzata a Federico del 22 agosto 1625 (quindi qualche mese dopo quella inviata dal Momper), a fornirci, in particolare, alcune notizie sul funerale del padre e dei suoi fratellastri. Egli, evidentemente, aveva raccolto tali informazioni dai parenti, perché, come si è visto nel precedente capitolo, era tornato ad Anversa solo in quello stesso mese di agosto dopo un lungo viaggio in Italia. Durante tale *tour* di studio, precisamente a Milano nel 1625, il giovane pittore (lo si è già accennato) aveva però già avuto modo di mettere al corrente il cardinale Borromeo della morte del genitore. Questa lettera del 22 agosto è molto densa ed elenca anche diversi dipinti del padre di cui si parlerà più avanti. Nella parte finale di tale missiva, dunque, Jan il Giovane racconta a Federico con un tono drammatico come si era svolto il funerale del padre, indicando anche i nomi e l'età dei suoi fratellastri deceduti:

La sua morte fu pianguto de tutte la citta d Anversa et fu una cossa pietosa a li sue esequie portar primo el padre e apresso Tre figlioli el primo che avi nome pietro[,] Isabella [Elisabeth], et maria in una eta .D[i]. 17. 16. 14. anni che andavano accompaniaer el padre fin in terra et in paradiso et morivano tutti quatro in tempo d[i] vinti iorni [...]⁷⁹⁰.

È molto probabile che il giovane Jan, ritornato ad Anversa nell'agosto del 1625, sia andato subito ad abitare nella casa paterna "Den Bock" ("Il Caprone"), vista sopra (fig. 22), dove però rimase soltanto sino al 1628. In quell'anno, infatti, tale edificio venne venduto e il pittore fu costretto a trasferirsi, ma solo come affittuario,

⁷⁸⁸ BAMi, *G 280 inf*, n. 59, f. 94r, s.l., 21 marzo 1625, da Philips de Momper a Ercole Bianchi; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 337; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 351.

⁷⁸⁹ Per un'analisi linguistica delle lettere di Jan Brueghel il Giovane rimando allo studio di ARGENZIANO, *Sulle tracce dell'italiano oltre confine*, cit., 2017, pp. 243-253.

⁷⁹⁰ BAMi, *G 244 inf*, n. 39, f. 72v, Anversa, 22 agosto 1625, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo (da questa lettera si ricava anche la data di nascita di Pieter, Elizabeth e Maria, figli di Jan: cfr. la fig. 2); cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 340-341 (con trascrizione diversa). Si vedano anche BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 142; ARGENZIANO, *Sulle tracce dell'italiano oltre confine*, cit., 2017, pp. 246-247.

in un'altra abitazione (sappiamo che sino alla sua morte, sopraggiunta il 1° settembre 1678, Jan non comprò mai una casa propria)⁷⁹¹. Jan il Giovane si sposò il 5 luglio 1626 con Anna Maria Janssens, anche lei pittrice e figlia del pittore Abraham Janssens⁷⁹². Nella lettera del 22 agosto 1625 di cui stiamo parlando, spedita appunto da Anversa al Borromeo, Jan volle anche aggiornare Federico circa la salute della matrigna e della sorellastra Clara Eugenia della quale, come abbiamo visto, il cardinale era stato padrino (per procura): “*la vedova con la figliola che ha fatto babilisare vostra signoria Illustrissimo stano bene et diventa una bella et gratiosa figlia.*”⁷⁹³. All’inizio di questa stessa missiva, inoltre, Jan si sofferma, in risposta a una precedente richiesta dello stesso cardinale (andata persa), a indicare i dipinti che erano rimasti in casa del padre dopo la sua morte:

vostra signoria Illustrissimo me commandava de avisare delle opre che sono restato in casa nostra del mano de mio padre [...].

Il primo quadro segnalato è una *Madonna con angeli in una ghirlanda con frutti* che Jan il Giovane descrive così:

una girlando de frutti con molti angeli et la madonna ma è ordinato Tutto in un altra maniera che quello delli fiori che Tiene vostra signoria Illustrissimo in la biblioteca e larga tre palmi et alto quatro e medso incirca [...].

Il pittore, inoltre, ci tiene a precisare anche il valore economico di tale dipinto: “*el paro di questo; fu venduto al signor prencipe di pollonia [cioè a Ladislao Sigismondo Vasa, dal 1632 re di Polonia] il quale comprava quasi tutti li sue opre lo fu pagato 400 escudi*”⁷⁹⁴. È molto probabile che quando Jan scrive “*el paro di*

791 Cfr. MACLOT, *In Search of the Bruegel Family's Homes and Studios*, cit., 2021, pp. 402-408 (con l'indicazione anche delle altre abitazioni prese in affitto da Jan il Giovane). La studiosa (p. 405) cita anche un inventario del 6 settembre 1678 (steso pochi giorni dopo la morte del pittore) che elenca tutto ciò che era presente nel suo studio. Jan il Giovane ebbe certamente vari problemi economici che non gli permisero di acquistare una propria casa. Ad esempio, sappiamo che il 23 febbraio 1634 scrisse da Anversa una lettera al cugino Chrysostomus van Immerseel (che si trovava a Siviglia), dalla quale emerge che l'artista era in una gravissima situazione finanziaria (con addirittura il rischio di dover lasciare la città) e che un creditore aveva venduto ciò che era presente nella sua abitazione per sanare un grosso debito (cfr. DENUcé, *Letters and Documents*, cit., 1934, pp. 86-98, n. XLIV; cfr. anche la nota 862). Per i vari contatti artistici proseguiti da Jan il Giovane dopo la morte del padre, cfr. WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, p. 33.

792 Cfr. VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, p. 183; ERTZ, *Jan Brueghel the Younger*, cit., 1984, p. 18.

793 BAMi, *G 244 inf*, n. 39, f. 72v, Anversa, 22 agosto 1625, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 341 (con trascrizione diversa).

794 BAMi, *G 244 inf*, n. 39, f. 72r, Anversa, 22 agosto 1625, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 340 (con trascrizione diversa). Per l'analisi di una parte di questa lettera, si veda anche CHROŚCICKI, *Diplomazia e credito bancario*, cit., 1992, pp. 104-105.

questo” intenda dire che il quadro per il principe polacco era molto simile a quello che intendeva vendere al Borromeo. Infatti in un’interessante successiva lettera in fiammingo, dell’8 giugno 1632, che Jan il Giovane indirizzò al cugino Chrysostomus van Immerseel viene citato anche questo dipinto polacco per il quale viene indicato come soggetto una ghirlanda di ‘frutti’ con delle figure (in questo caso realizzate dal Rubens):

Wat belanct de stucken van mijn vader saliger, die sijn alles op bert oft pineel gedaen, ooc den prys soo excessif groot dat meyne Ul daer niet gelycen sauden, maer salder ettelijce voor Ul gaen copieren, te weten den grooten Girlande van vruchten, de beelden van Rubens, het fraijste ent meeste werc dat vader syn leven gedaen heeft gelyc Ul can considereren aen den prys twelc het verkochet is, te weten voor 1600 gul. aen den prins van Polen, en meyne als tselfde sal gedaen hebben dat goede kendens sauden moeten wesen die sulx sauden yut origineel kennen [...] ⁷⁹⁵.

Non sappiamo dove sia poi finita questa *Madonna con figure in una ghirlanda con frutti* dipinta per il principe di Polonia. Ma si è supposto che essa sia stata, in parte, riprodotta in un dipinto del 1626, attribuito al pittore francese Étienne de La Hire (ma da alcuni studiosi riferito a un artista anonimo o anche allo stesso Jan Brueghel il Giovane), raffigurante la *Kunstkammer del principe Ladislao Sigismondo Vasa*, ora conservato nel Castello Reale di Varsavia ⁷⁹⁶. Tuttavia, si può

⁷⁹⁵ Cfr. DENUcé, *Letters and Documents*, cit., 1934, p. 83, tr. it. in CHROŚCICKI, *Diplomazia e credito bancario*, cit., 1992, p. 105: “per quanto riguarda i quadri del padre mio, essi sono dipinti su tavola. E lor prezzi sono altissimi e io penso che non li sono per Voi, però che ne farò una copia, tra le quali de la grande ghirlanda con li frutti e con le persone di Rubens, el più splendido quadro di quelli che el padre mio fece in sua vita e di quelli che Voi potete prendere per un buon prezzo, lo fu venduto al Principe di Pollonia per mille e seicento guldeni. E io penso, che come el mio quadro sarà finito, bisognerà un gran conoscitore, per inscorgervi differenze intra la copia e l’originale.”. Per uno studio dei prezzi richiesti dai pittori fiamminghi per i loro dipinti (anche confrontati con i prezzi delle copie, delle copie di altre copie e delle copie modificate dall’autore) e anche per i compensi pagati ai loro assistenti, si veda NEIL DE MARCHI - HANS J. VAN MIEGROET, *Pricing Invention: “Originals”, “Copies”, and Their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets*, in *Economics of the Arts: Selected Essays*, a cura di Victor A. Ginsburgh e Pierre-Michel Menger, Amsterdam *et al.*, 1996, pp. 27-70 e, in particolare, pp. 30, 34-35, 52, 54, 55 (tav. 2), 56, 69-70 per Jan Brueghel il Giovane. Invece per un’analisi dei legami economico-familiari che nel Seicento si crearono tra i pittori di Anversa e per la pratica, da parte di tali artisti, di elaborare copie o versioni di dipinti da immettere sul mercato, si veda NEIL DE MARCHI - HANS J. VAN MIEGROET, *Uncertainty, Family Ties and Derivative Painting in Seventeenth-Century Antwerp*, in *Family Ties: On Art Production, Kinship Patterns and Connections*, a cura di Koenraad Brosens, Leen Kelchtermans e Katlijne Van der Stighelen, Turnhout, 2012, pp. 53-74, in particolare pp. 62-65 per i vari pittori della famiglia Brueghel.

⁷⁹⁶ Cfr. *Objects for a ‘Wunderkammer’*, cat. della mostra (London, 1981), a cura di Alvar González-Palacios e Luigi D’Urso, London, 1981, pp. 311-313, n. 148; JAMES A. WELU, *The Collector’s Cabinet: Flemish Paintings from New England Private Collections*, cat. della mostra (Worcester, 1983-1984), Amherst, 1983, pp. 12-15, n. 1, ill. 1a; CHROŚCICKI, *Diplomazia e credito bancario*, cit., 1992, pp. 102-105, ill. 107-108; ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1011-1013, n. 479 e p. 1012, ill. 479/2. Per le più recenti discussioni

osservare che la parte laterale destra della ghirlanda riprodotta in tale quadro è costituita da fiori e non da frutti ed è simile a quella inserita anche in un'opera di Jan Brueghel dei Velluti raffigurante una *Madonna col Bambino e angeli in una ghirlanda con fiori* eseguita in collaborazione con il Van Balen e databile verso il 1615-1620, ora in collezione privata, la quale corrisponde maggiormente al frammento del quadro inserito nel dipinto di Varsavia⁷⁹⁷. Anche negli inventari del castello polacco si fa riferimento, per tale dipinto, alla frutta e non ai fiori. Ad esempio in quello del 28 gennaio 1678 troviamo scritto: “*Nayswiętsza Panna w fruktach Rubensowa*” (cioè “*Santa Vergine rubensiana con frutta*”)⁷⁹⁸. Invece Julius A. Chrościcki ritiene (a torto, come si è visto) che il dipinto riprodotto nel quadro di La Hire (o di altri) corrisponda a quello citato nella lettera sopra ricordata di Jan il Giovane al cugino Van Immerseel⁷⁹⁹. Non si può comunque escludere che il principe polacco possedesse due *Madonne*, una con una ghirlanda di fiori (raffigurata nel dipinto ora a Varsavia) e una con frutti.

Ritorniamo ora alla lettera del 22 agosto 1625 di Jan il Giovane indirizzata a Federico⁸⁰⁰. Si può notare come in essa il pittore abbia istituito un confronto tra il quadro proposto per l'acquisto al Borromeo e quello con una ghirlanda “*delli fiori*” (*Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori*) che il cardinale già conservava nella propria “*biblioteca*” (Pinacoteca) a Milano. Evidentemente Jan conosceva esattamente la collocazione di tale dipinto dal momento che egli, come si è già visto, era stato ospitato da Federico nel palazzo arcivescovile milanese nel 1622 e nel 1625 (cioè durante il suo viaggio di andata in Italia e poi anche di ritorno ad Anversa). Non sappiamo però a quale *Madonna con ghirlanda*, già posseduta dal Borromeo, Jan si sia riferito nella sua lettera poiché egli ha precisato solo che il dipinto con “*una girlando de frutti con molti angeli et*

sull'autore del dipinto si vedano AGNIESZKA PUDLIS - MARCO BIZZARINI, *Un'autorappresentazione simbolica riferita al viaggio in Italia di Ladislao Vasa (1624-25) e alle sue esperienze musicali - A Symbolic Representation of Ladislaus Wasa's Musical Experiences During His Travels to Italy (1624-25)*, in *Turismo musicale: storia, geografia, didattica - Musical Tourism: History, Geography and Didactics*, a cura di Rosa Cafiero *et al.*, Bologna, 2020, pp. 32-40; e <https://research.rkd.nl/en/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimages%2F233549?image=0&imageId=>

⁷⁹⁷ Cfr. ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1011-1013, n. 479, dove si parla anche di una replica ora in collezione privata (p. 1012, ill. 479/1) eseguita da Jan il Giovane in collaborazione con il Van Balen. Per tale versione si veda anche WELU, *The Collector's Cabinet*, cit., 1983, pp. 12-15, n. 1.

⁷⁹⁸ Cfr. BOGUSŁAW KRASNOWOLSKI, *Madonna w Girlandzie - obraz Jana Breughla Starszego w klasztorze SS. Norbertanek w Imbramowicach*, in “*Biuletyn Historii Sztuki*”, 38, 1, 1976, p. 21, nota 36 (la tr. it. della citazione è presente in CHROŚCICKI, *Diplomazia e credito bancario*, cit., 1992, p. 104).

⁷⁹⁹ Cfr. CHROŚCICKI, *Diplomazia e credito bancario*, cit., 1992, pp. 104-105 (p. 105 per la questione dell'importo pagato).

⁸⁰⁰ BAMi, *G 244 inf*, n. 39, f. 72r, Anversa, 22 agosto 1625, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 340 (con trascrizione diversa).

la madonna”, presente nella sua casa ad Anversa e in attesa di essere venduto, era “ordinato Tutto in un'altra maniera”, e che tale opera era “larga tre palmi et alto quattro e medso incirca” (la presenza in questo quadro di “molti angeli” esclude di certo anche l’ipotesi che esso possa essere in qualche modo identificato con la *Madonna della ghirlanda* del Prado nella quale, invece, sono raffigurati solo due angioletti che sorreggono una corona: **fig. 114**). Secondo il Vaes il dipinto citato in tale missiva di Jan II (e non la ‘replica’ acquistata dal principe di Polonia, di cui si è appena parlato) fu poi venduto per 512 fiorini al ricco amatore d’arte Anton Cornelissen Cheeus, come risulta da una lista di vendita stesa dallo stesso Jan relativa agli anni 1626-1627: “*Aen Antoni Cornelis Cheeus voor den grooten Frÿjt-Crans met het Marienbeeldt, ontfangen — 512*”⁸⁰¹.

Ancora nella stessa lettera del 22 agosto 1625 al Borromeo, il giovane Brueghel cita, tra le opere rimaste in casa del padre, una diversa *Madonna con angioletti in campagna* la quale, scrive esplicitamente, era stata dipinta proprio per il cardinale:

*una altra madonna che sta in una bellissima campania con molti angeletti che portano frutti et fiori al christo et fu fatto per vostra signoria Illustrissimo et fu et ultimo opra sua [...]*⁸⁰².

Le ultime parole indicano proprio che questa “madonna” fu l’“ultimo opra sua”: quindi essa va riferita al 1624 dal momento che il padre, già ammalato, morì il 13 gennaio 1625. Anche questo dipinto è difficilmente rintracciabile tra i quadri di Jan Brueghel dei Velluti a noi rimasti. E, comunque, non può essere di certo identificato con qualche sua opera che presenta una ghirlanda con fiori e/o frutta proprio perché nella descrizione inserita in tale missiva non si accenna affatto all’elemento ‘ghirlanda’. Si noti inoltre che Jan II parla di “una bellissima campania” con un’espressione che lascia proprio intendere che l’aspetto del paesaggio costituisse una caratteristica importante del dipinto. Ripareremo meglio di questo quadro più avanti perché sarà citato anche in altre lettere scritte successivamente. Poi, sempre nella stessa missiva, Jan prosegue riferendo al cardinale che suo padre aveva lasciato in casa anche un *Cristo con la Maddalena nell’orto* (ovvero un *Noli me tangere*):

801 JACOB VAN DER SANDEN, *Oud Konst-Tooneel van Antwerpen*, 1771 ca, in SAFAA, *Deel 2, InventarisNr. PK#172*, testo digitalizzato in https://felixarchieff.antwerpen.be/detailpagina?invnr=PK_172&page=1&pageSize=10&type=master, 0186, f. 377. Cfr. VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, p. 182 e p. 209, n. 56 (con trascrizione diversa); BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 143.

802 BAMi, *G 244 inf*, n. 39, f. 72r, Anversa, 22 agosto 1625, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 340 (con trascrizione diversa).



Fig. 136. Jan Brueghel il Giovane e Hendrick van Balen, *Noli me tangere*, Collezione privata

encora un quadretto onde che viene chrislo trovar a santa Maria Magdalena in el horto una bella matinata con el giardino pieno d fiori frutti fontani et altre molte gallanterie conforme la historia sono di grandedsa longo quatro palmi et Tre larga incirca [...].

Anche di questo quadro è difficile proporre qualche identificazione con i dipinti rimasti. Si può solo ipotizzare che fosse simile a quello realizzato dallo stesso Jan il Giovane (con le figure del Van Balen) raffigurante un *Noli me tangere* (olio su tavola 59 x 88 cm), ora in collezione privata (fig. 136)⁸⁰³. Infatti questo è un quadro che presenta, sostanzialmente, gli stessi elementi descritti nella lettera di Jan II, cioè un giardino con frutti (anche della terra), con fiori, con una fontana e con “*altre molte gallanterie*” come vari animali. Non possiamo però escludere del tutto che il *Noli me tangere* citato nella lettera fosse in realtà un quadro completato dallo stesso Jan il Giovane fatto poi passare per un autografo del genitore (un argomento che vedremo meglio più avanti). Inoltre Jan scrive al cardinale che tra le opere del defunto padre si trovavano anche “*alcuni quadretti piccoli fatto con gran diligensa*” e che “*del resto sono restato molti altri quadri le quali*

⁸⁰³ Cfr. ERTZ, *Jan Breughel the Younger*, cit., 1984, p. 321, n. 152, il quale ritiene che tale dipinto sia stato ‘probabilmente’ eseguito da Jan il Giovane prima del suo viaggio in Italia.

non son cossi meritevoli per vostra signoria Illustrissimo".

Nella parte finale della medesima lettera del 22 agosto 1625, Jan il Giovane si sofferma anche a parlare di un "*quadretto*", eseguito dal proprio nonno Pieter Bruegel il Vecchio, che era già stato inviato a Milano per essere consegnato proprio a Federico:

*un quadretto de mano de suo padre Pietr Breughel una cossa rara conforme me hano detto qua et credo che presto sara arivato in Milano si ben al presente e piccolo, e venuto de un affezionato suo servitore [...]*⁸⁰⁴.

Qui Jan II parla di "*suo padre Pietr Breughel*" perché ovviamente il "*suo*" è riferito a Jan dei Velluti (ne consegue, quindi, che "*Pietr*" era suo nonno). Questo "*quadretto*" inviato al cardinale Borromeo è certamente da identificare con il *Cristo e l'adultera* (o *Adultera*). Si tratta di un dipinto a *grisaille* che Pieter Bruegel il Vecchio aveva eseguito nel 1565, come risulta dalla firma e dalla data poste in basso a sinistra, e che ora è conservato presso The Courtauld Gallery di Londra (olio su tavola, 24,1 x 34,4 cm) (fig. 137)⁸⁰⁵. Questa *Adultera* di Pieter il Vecchio è stata copiata anche dallo stesso Jan Brueghel dei Velluti verso il 1592 o, secondo altri studiosi, verso il 1597-1598 (ora si trova presso l'Alte Pinakothek di Monaco) ed è una delle poche opere che Jan dei Velluti derivò dai dipinti del padre Pieter in quanto sappiamo che, in seguito, lo stesso Jan si dedicò ad altri generi pittorici⁸⁰⁶.

Il cardinale Borromeo doveva apprezzare molto i quadri di Pieter Bruegel il Vecchio. Una quindicina di anni prima, infatti, Federico aveva tentato di avere

⁸⁰⁴ BAMi, *G 244 inf*, n. 39, f. 72r, Anversa, 22 agosto 1625, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo (la sottolineatura è stata fatta con inchiostro differente); cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 340 (con trascrizione diversa).

⁸⁰⁵ Cfr. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, pp. 28, 158, nota 109; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 227, 244-245; MANFRED SELINK, *Bruegel: The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Ghent, 2007, p. 214, n. 140; WALTER S. MELION, *Introduction: Visual Exegesis and Pieter Bruegel's Christ and the Woman Taken in Adultery*, in *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, a cura di Walter S. Melion, James Clifton e Michel Weemans, Leiden-Boston, 2014, pp. 1-41; AVIVA BURNSTOCK - KAREN SERRES - ALICE TATE-HARTE, Scheda n. 3, in KAREN SERRES, *Bruegel in Black and White: Three Grisailles Reunited*, cat. della mostra (London, 2016), con il contributo di Dominique Allart *et al.*, London, 2016, pp. 30-37, 58, n. 3, dove si sottolinea anche (p. 58, nota 3) che la mano destra di Cristo presenta sei dita, un errore che i copisti poi correggeranno; BÜTTNER, *Plus semper*, cit., 2018, pp. 104-105, ill. 4; THOMAS SCHAUERTE - JÜRGEN MÜLLER, *Pieter Bruegel: The Complete Works*, Cologne, 2022, p. 291, n. 24; HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/pieterbruegel/christ-and-the-woman-taken-in-adultery>; <https://gallerycollections.courtauld.ac.uk/object-p-1978-pg-48>.

⁸⁰⁶ Cfr. ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 569-570, n. 265, ill. 265 (i quali lo datano verso il 1592); MIRJAM NEUMEISTER, Scheda n. 24, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, pp. 192-195 (che invece lo riferisce agli anni 1597-1598). Invece secondo MARLIER, *Pierre Brueghel le Jeune*, cit., 1969, pp. 88-89, n. 1, ill. 34, la copia dell'*Adultera* di Monaco andrebbe attribuita a Pieter Brueghel il Giovane e non al fratello minore Jan Brueghel dei Velluti.



Fig. 137. Pieter Bruegel il Vecchio, *Cristo e l'adultera*, Londra, The Courtauld Gallery (CC BY-NC 4.0) (foto: The Courtauld)

da Jan Brueghel dei Velluti qualche opera di suo padre Pieter, ma Jan gli aveva così scritto in una lettera del 6 marzo 1609:

*Sin a hora Ha cercate un quader del mio pader. per mandare a Vostra Signoria Illustrissimo: ma non trove niente a proposito: Limperator [Rodolfo II]. ha fatto gran spe[se] per aver tutti sua opera: io ha destinato un quader de sua man con tiaer e scura: fra poce giorne. mandera le dessegni [...]*⁸⁰⁷.

Queste ultime parole fanno di certo riferimento al quadro dell'*Adultera* dipinta in *grisaille* ("con tiaer e scura"), come ha osservato anche il Crivelli⁸⁰⁸. Jan deve aver dunque inviato al cardinale dei disegni del dipinto, probabilmente per sapere se esso potesse essere di suo gradimento. Non è però chiaro se Jan avesse avuto intenzione di donarlo (o venderlo?) al cardinale in quel periodo, ma poi, per vari motivi, abbia abbandonato tale proposito, oppure se avesse voluto solo

⁸⁰⁷ BAMi, *G 202 inf*, n. 107, f. 106r, Anversa, 6 marzo 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XVI, pp. 112-113.

⁸⁰⁸ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 342-343.

tenerlo provvisoriamente con sé per poterglielo in seguito donare dopo la propria morte, tramite testamento, come in effetti poi fece (come si vedrà tra poco). Il pittore in tale lettera aveva scritto che l'*Adultera* era appunto l'unico quadro a lui rimasto del padre Pieter. Infatti, anche da una precedente missiva del 12 dicembre 1608 indirizzata al Bianchi, sappiamo che Jan era assai preoccupato perché l'imperatore Rodolfo II, che aveva comprato 'tutti' i quadri disponibili del padre Pieter, ancora non gli aveva pagato i 2.400 scudi dovuti: "*Io sto Con discomode aspettando. il pagamento del imperator: scudi 2400 d'oro. per quello*"⁸⁰⁹.

Proprio lo stesso giorno della missiva sopra citata del 22 agosto 1625, il Van den Eynden indirizza al cardinale Borromeo una lettera nella quale chiarisce che il quadro era stato a lui inviato proprio per volontà testamentaria dello stesso pittore:

*onde sopra questo particolar non replicaro altro et servira questa per notificarle che Giovanni breugel beatae Memoriae ha lasciato per testamente Un quadretto fatto di mano del Vecchio breugel per mostrar la sua bona Volonta Verso Vostra Signoria Illustrissimo et ha lasciato ordine a me sottoscritto chi son cagnato del defuncto d'inviarlo con accompagnarlo con quatro righe che Sua SSignoria lo debba accettare per memoria d'Un suo fedel servitore*⁸¹⁰.

Quindi il Van den Eynden, su specifico incarico testamentario di Jan Brueghel dei Velluti, nel luglio del 1625 aveva fatto inviare a Roma la cassa contenente l'*Adultera* per mezzo di Zacchée van Lippelloo (che era un mercante d'arte corrispondente a Roma dello stesso Van den Eynden⁸¹¹):

*Io l'ho accomodato in Una mia bala che alli 15 del mese passato [luglio] ho inviato per Roma al signor Zaccheo Van lippelloo [Zacchée van Lippelloo] et in risposta di questa puotera Sua SSignoria ordinare se lo debbo fare consegnare detto quadretto alla sua Casa in Roma ovvero in Milano che cosi essequiro dedicandomi di Signoria Illustrissimo Humile Servitore [...]*⁸¹².

⁸⁰⁹ BAMi, G 280 inf, n. 5, f. 10r, Anversa, 12 dicembre 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 10r, è annotata la data della risposta del "14 Gennaio 168 [sic]"); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XIII, p. 103; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 119.

⁸¹⁰ BAMi, G 244 inf, n. 40, f. 73r, Anversa, 22 agosto 1625, da Ferdinand van den Eynden a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 342 (con trascrizione diversa). Sul Van den Eynden si vedano anche le note 335, 776. Quest'ultimo era socio in affari con il fiammingo Gaspard de Roomer, un ricchissimo mercante e banchiere, attivo a Napoli, il quale possedeva una notevole collezione di quadri che comprendeva anche: "*Paesi poi e figurine piccole, dieci quadri di Paolo Bril, quattro sopra rame de i quattro elementi di Estruengel [Brueghel], e quattro altre con molte figurine.*": cfr. GIULIO CESARE CAPACCIO, *Il Forastiero. Dialogi*, Napoli, 1634, p. 864; VAES, *Corneille De Wael*, cit., 1925, pp. 184, 189.

⁸¹¹ Su Zacchée van Lippelloo si vedano ANTONINO BERTOLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze, 1880, pp. 177, 383; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 22, 143.

⁸¹² BAMi, G 244 inf, n. 40, f. 73r, Anversa, 22 agosto 1625, da Ferdinand van den Eynden a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 342 (con trascrizione diversa).

Il 17 settembre 1625 il cardinale Borromeo scrive a Jan il Giovane in risposta alla missiva vista sopra del 22 agosto 1625, ed è questa la prima lettera, tra quelle a noi rimaste, inviata dal cardinale al giovane pittore:

Al Signor Giovanni Breughel. Io faccio il conto, che conviene de la memoria, c'hà tenuto suo padre della persona mia anco nel tempo della morte, lasciandomi il quadretto, che Vostra Signoria m'avvisa con la lettera de 22 Agosto [1625], quale io vederò volentieri, arrivato che sia, come scrivo al Signor Ferdinando Vanden ancora, che darà à lei la presente; e poi le dirò quanto mi occorrerà intorno al medesimo quadretto⁸¹³.

Dieci giorni dopo, il 27 settembre 1625, Giovan Battista Tartaglia, l'agente del Borromeo a Roma, si rivolge al cardinale per aggiornarlo circa la questione dell'arrivo della cassa con il quadro dell'*Adultera*:

A questo Zaccheo Van Lippeleoo, per anco non li è gionto la Cassa che li vien mandata d Anversa da ferdinando vanden Eijnde nella quale pensa vi sia il quadro che da Vostra Signoria Illustrissima mi viene denotato, il qual Zaccheo dice non haver aviso di detto quadro e se nel recevere della Cassa lo trovera che subito mello fara havere il quale subito hauto lo manderò a Vostra Signoria Illustrissima nel modo che deve per capitar salvo [...] ⁸¹⁴.

Evidentemente, come si ricava da questa lettera, la cassa con il dipinto non era ancora giunta a Roma. Dopo diversi mesi, il 3 aprile 1626, Jan il Giovane, da Anversa, scrive al Borromeo dicendo che spera che l'*Adultera* gli sia stata consegnata:

Io spero che havera ricevuto quel quadretto ch'el quondam Giovanni Breugel mio Padre le ha lasciato per una memoria perche m'hanno avisato ch'è stato consignato in Roma al Signor Giovanni Battista tartagna suo depositario⁸¹⁵.

In data imprecisata, ma sicuramente dopo il 3 aprile 1626, Federico risponde a Jan il Giovane. Il cardinale, oltre a confermare di aver ricevuto il quadro, si sofferma in particolare a elogiare l'*Adultera* di Pieter Bruegel il Vecchio, precisando proprio che essa era opera del nonno dello stesso Jan II (“*fece gia vostro Avo[,] Padre di vostro Padre*”):

⁸¹³ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24*, f. 291r, s.l. (Milano?), 17 settembre 1625, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 45.

⁸¹⁴ BAMi, *G 245 inf*, n. 182, f. 348r, Roma, 27 settembre 1625, da Giovan Battista Tartaglia a Federico Borromeo; cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 143 (questa lettera non è stata citata dal CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868).

⁸¹⁵ ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, f. n.n., Anversa, 3 aprile 1626, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 46.

Con mio gran piacere io ricevetti già sarano circa due Mesi il bel quadro di pittura che fece già vostro Avo[,] Padre di vostro Padre. La qual dipintura a me hà dimostrato due cose. In primo la eccellenza di quell'artefice, perche nel vero vi è dentro un buonissimo disegno. Appresso a me ancora hà dimostrato la singolare benevolenza di vostro Padre verso di me; ~~perche~~ il quale etiandio morendo ~~habbia~~ voluto inviarmi in dono così bella cosa⁸¹⁶.

Qui il cardinale precisa di aver ricevuto l'opera "già sarano circa due Mesi", quindi, molto probabilmente, agli inizi di febbraio del 1626. Egli scrive al giovane Jan di aver apprezzato tale *Adultera* poiché essa dimostra non solo il suo "buonissimo disegno", frutto della "eccellenza" pittorica di suo nonno pittore, ma anche la "singolare benevolenza" che suo padre Jan I gli aveva manifestato lasciandogli "in dono così bella cosa". Poi però Federico, conclusi gli elogi, delinea la strategia che ha intenzione di intraprendere circa il destino di tale prezioso dipinto:

Io hò pensato quello che far dovessi si per ~~dimostrare~~ significare la stima ch'io faccio della preciosità del presente, et insieme della benevolenza e cortesia di vostro padre, et hò risoluto di fare così.

Poi continua spiegando esattamente cosa ha già fatto e cosa intende fare. Ci aspetteremmo la decisione di porre l'*Adultera* bene in evidenza nel suo 'museo' tra i suoi quadri più preziosi. Ecco invece cosa aveva in mente il cardinale:

Da un nostro diligente dipintore dell'opera mandatami hò fatto cavare // una Copia; la quale veramente è riuscita assai bene. Poi hò ordinato che si faccia come vedrete, una iscrizione, all'isteso quadro, che mi mandaste; accioché la istessa iscrizione faccia dia à conoscere ~~a ciascuno~~ alle persone la stima ch'io faccio della vostra Casa e della vostra benevolenza, et amorevolezza che il quadro dovrà sempre mai conservarli per mia memoria ~~ancora~~ fra le cose nostre più care.

Federico, dunque, aveva già fatto fare una "Copia" dell'*Adultera* da un "diligente dipintore" del quale purtroppo, però, non indica il nome. Sappiamo che diversi erano i copisti attivi al servizio del cardinale e per questa copia dell'*Adultera* sono stati fatti i nomi di Antonio Mariani (detto della Corgna) e di Agostino Decio⁸¹⁷. In realtà è molto più probabile che il Borromeo abbia affidato il lavoro di ottenere una copia del quadro di Pieter Brughel a un altro suo copista di

⁸¹⁶ ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, f. n.n., s.l. (Milano?), s.d. (ma dopo il 3 aprile 1626), da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane (anche per le due citazioni successive, ff. n.n.). Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 48.

⁸¹⁷ Cfr. KAREN SERRES, Scheda n. 6, in KAREN SERRES, *Bruegel in Black and White: Three Grisailles Reunited*, cat. della mostra (London, 2016), con il contributo di Dominique Allart *et al.*, London, 2016, pp. 42-43 e p. 58, n. 6, nota 4. Cfr. la nota 835. Tra i copisti al servizio del cardinale Borromeo è documentato, ad esempio, anche Francesco Bellone per il quale si veda la nota 225.

fiducia, cioè ad Andrea Bianchi detto il Vespino (quasi certamente ancora vivo in quel periodo), un pittore che Girolamo Borsieri alcuni anni prima, nel 1619, aveva così descritto: “*Andrea Vespino è detto il copista per la somma acuratezza, che hà dimostra[to] nel copiare alcune tauole di Leonardo da Vinci e del Louino [Bernardino Luini] per lo Cardinal Borromeo.*”⁸¹⁸. Il Vespino è in effetti attualmente noto soprattutto per le copie che, su ordine di Federico, fece delle seguenti opere di Leonardo: l’*Ultima Cena*, la *Vergine delle Rocce* e la *Madonna con Sant’Anna e Gesù bambino che scherza con l’agnello* (questa, però, tratta solo da un cartone dello stesso Leonardo), tutte copie tuttora conservate in Ambrosiana⁸¹⁹.

Il cardinale Borromeo, inoltre, nella sua lettera scrive che avrebbe tenuto per sé la copia, ma avrebbe fatto aggiungere al quadro originale (da rimandare ad Anversa) una “*inscrizione*” in modo che le persone che lo avessero in futuro ammirato avrebbero ben conosciuto non solo la stima che egli stesso provava nei confronti della “*Casa*” Brueghel, ma anche la “*benevolenza, et amorevolezza*” di tale famiglia. Inoltre, in questa stessa lettera, Federico si sofferma sul percorso che il quadro avrebbe dovuto seguire per ritornare nella città dove viveva Jan il Giovane:

*Il suddetto quadro s’inviarà a Roma; e per quell istessa strada per cui esso è giunto nelle mie mani, io spero che sano e salvo ritornerà nelle vostre, dilche io subirò grandissimo piacere*⁸²⁰.

⁸¹⁸ GIROLAMO BORSIERI, *Il supplimento della Nobiltà di Milano*, Milano, 1619, p. 65.

⁸¹⁹ Sul Vespino si veda, ad esempio, CRISTINA DORSINI, *Milano. Segreti e meraviglie nell’Arte. Andrea Bianchi detto il Vespino... Luce nelle Tenebre*, Riola, 2013, la quale, però, non ha indagato i diversi pagamenti registrati nei *Libri Mastri* sui quali si è invece poi soffermata LARA MARIA ROSA BARBIERI, ‘*Cantiere federiciano: annotazioni dai mastri della mensa arcivescovile per Giovanni Andrea Bianchi detto il Vespino*, 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. 149-160 (con bibliografia precedente). Ripubblico qui, ad esempio, due documenti relativi alla copia dell’*Ultima Cena* di Leonardo realizzata dal Vespino e già resi noti, appunto, dalla Barbieri (*ivi*, p. 153, note 21-22): ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 403r, 1613-1614: “*Dominus Giovan Andrea Bianco Pittore de dare adi 3 gemaio 1614 Lire 120 — in credito al Signor [Giovan Antonio] Perego sono per tanti conti al detto à bonconto delle teste che va facendo alla giesa di Santa Maria delle gracie adi 22 novembre 1613*”; XIX, f. 357b, 8 giugno 1614: “*8 giugno [1614] Lire 57.10 — in credito al signor Briosco .conti à messer Andrea vespino Pittore . à conto delle pitture . va facendo alla giesa delle gracie*”. Questi pagamenti certificano che il Vespino eseguì la copia dell’*Ultima Cena* di Leonardo tra il 1613 e il 1614 (forse anche nel 1615). A tal proposito MARCO ROSSI, Scheda n. 328, 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, p. 272, aveva ipotizzato che il Vespino avesse realizzato tale copia tra il 1611 e il 1616, una supposizione che è stata poi ripresa anche dal ROVETTA, *Federico Borromeo, Leonardo physiognomon*, cit., 2016, p. 37, nota 1.

⁸²⁰ ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, f. n.n., s.l. (Milano?), s.d. (ma dopo il 3 aprile 1626), da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 48.

Il cardinale poi, nel concludere la sua missiva, ritorna sull'argomento dei quadri che Jan il Giovane (con una lettera vista sopra del 22 agosto 1625) gli aveva segnalato come presenti nello studio del defunto padre e così precisa:

Et di tutto quello che è seguito in simil fatto io mi conosco obligato a voi et alle vostre Case, e vene rendo molte gratie. Dei quadri che sono restati della buona memoria di vostro Padre con un'altra lettera per l'ordinario seguente ~~io~~ vi dirò quello che desidero.

Dunque nella primavera del 1626 il cardinale aveva dato disposizioni affinché l'*Adultera* fosse subito inviata ad Anversa. Ma da una lettera del 3 settembre 1627 spedita da Jan il Giovane al Borromeo (che vedremo meglio più avanti) veniamo a sapere che, in tale data, il quadro dell'*Adultera*, che il pittore definisce "quadretto di tsiaro et oscuro", cioè dipinto a *grisaille*, non era ancora arrivato a destinazione nella città nordica:

*Per questo suplico a vostra signoria Illustrissimo de volerne far la gratia de poter saper in mano di qual marcante le sia consegnato. ~~parque~~ quel quadretto di tsiaro et oscuro que un anno fa vostra signoria Illustrissima me scrisse que me tornava el quadretto el volse tenir una copia de quello ancora de quel quadretto non ho inteso niente [...]*⁸²¹.

In effetti già il Crivelli, notando che nella lettera del 26 novembre 1626 spedita da Jan il Giovane al Borromeo (della quale si parlerà più avanti) non ci fosse alcuna traccia di un ringraziamento da parte di Jan per la 'riconsegna' del quadro del nonno Pieter, aveva ipotizzato che l'*Adultera* in quel momento non fosse ancora giunta a destinazione ad Anversa, come in effetti testimonia la missiva appena vista (che lo studioso però non conosceva). Il Crivelli aveva anche aggiunto che era possibile che Federico avesse rimandato il quadro assieme a "qualch'altro discreto donativo"⁸²². Comunque il mese seguente, il 26 ottobre 1627, il cardinale Borromeo risponde a Jan il Giovane il quale, con la lettera appena vista del 3 settembre 1627, gli aveva anche chiesto a quale mercante avesse affidato la spedizione dell'*Adultera* non ancora ricevuta. In tale missiva Federico parla di "quadri" (al plurale) perché, oltre all'*Adultera*, gli aveva rimandato anche un altro dipinto, cioè la *Madonna con angioletti in campagna* (già sopra citata, ma di cui si parlerà ampiamente più avanti):

Mi è spiaciuto ancora d'intendere che i quadri che vi rimandai già un pezzo fà non vi siano fin qui capitati. ~~Ho~~ Havendo però fatto cercare subito il conto del Mercante al quale furno consegnati, ~~il quale mi mi hà~~ // assicurato, che i quadri vi capiteranno

⁸²¹ ABIB, *Lettere del cardinale Federico Borromeo*, L IV 7, f. 179r (la lettera è parzialmente lacerata nella parte superiore del foglio), Anversa, 3 settembre 1627, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 51.

⁸²² CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 345-346 (p. 346 per la citazione).

*sicuramente et frà poco, e ben conditionati voglio però sperare che sarà così, et che voi restarete gustato*⁸²³.

Quindi con questa lettera Federico rassicura il pittore che i due “quadri” sarebbero presto giunti ad Anversa, anche se, in mancanza di altre fonti documentarie, non sappiamo esattamente quando essi ritornarono effettivamente nelle mani di Jan il Giovane.

Il gesto del Borromeo di ‘ri-donare’ il dipinto dell’*Adultera* ricevuto in dono da Jan Brueghel dei Velluti ebbe in seguito una notevole risonanza agiografica attraverso gli scritti dei biografi secenteschi del cardinale. Infatti, in un testo manoscritto con appunti stilati dal Rivola dedicati alla vita di Federico troviamo una sintesi delle volontà del prelado:

*Il sudetto Pittore Brugala nel per suo testamento lascio al signor Cardinale un quadretto di sua mano [in realtà di Pieter Bruegel il Vecchio] nel quale era dipinto l’Adultera. Lo ricevette, l’ho aggradi, e poi ne fece far una copia qual trattiene presso di se, e l’origi originale doppo haverlo fatto tutto ornato di piastre d’argento con lettere a torno alla cornice pure d’argento che narravano il fatto con brevità lo rimandò al figliolo herede*⁸²⁴.

Lo stesso Rivola poi ristrutturò tali appunti e li inserì nel suo volume riguardante la *Vita di Federico Borromeo*: precisamente li incluse nel capitolo non a caso intitolato “Quanto alieno egli fosse dall’accettar doni; dall’ambir’ ed affettar’ honori, e da ogni mondano interesse.”⁸²⁵. Anche in questo testo lo scrittore racconta la vicenda del quadro dell’*Adultera* inserendovi alcuni particolari che ora noi conosciamo ‘anche’ attraverso le dirette parole del cardinale sopra citate:

*Ne men memorabile parmi che fosse il rifiuto, ch’egli fece d’un bellissimo quadro, nel quale dipinta vedeuasi l’adultera per mano del Brugala pittor fiammingo, ed eccellentissimo nell’arte [in realtà di Pieter Bruegel il Vecchio]. Lasciò questi per suo testamento al Cardinal Federico, da cui viuendo riceuti hauea larghissimi donatiui, e grandissimi fauori, in segno, e riconoscimento delle obligationi, che perciò gli hauea, il suddetto quadro d’inestimabile bellezza, e degno per la pretiosità dell’opera di esser nel gabinetto, ouer nella galleria di qualunque gran Principe per ornamento di quella, caramente tenuto, e studiosamente conseruato; e mor//to ch’egli fù, il figliuolo altrettanto anch’egli verso del Cardinale ben’affetto glielie mandò, dicendo che tale stata era la mente del padre, e che d’accettarlo non isdegnasse*⁸²⁶.

⁸²³ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 25, ff. 128r-v, s.l. (Milano?), 26 ottobre 1627, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 52.

⁸²⁴ FRANCESCO RIVOLA in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 109r (il testo è barrato con una riga diagonale).

⁸²⁵ RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 706.

⁸²⁶ RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, pp. 707-708. Cfr. VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, p. 180; CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 343; GABRIELI, *Federico Borromeo a Roma*, cit., 1933-1934, p. 214; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 143.

Anche da questo brano risulta che il Rivola riteneva che il quadro fosse di Jan Brueghel dei Velluti mentre invece, ovviamente, era un'opera di Pieter Bruegel il Vecchio. Poi il biografo prosegue dandoci delle informazioni che il cardinale non aveva però inserito nella sua lettera inoltrata a Jan il Giovane dopo il 3 aprile 1626. Scrive infatti che al quadro originale era stata posta una cornice d'ebano ornata con piastre d'argento intorno alla quale si poteva leggere un'"*iscrizione*" in lettere argentee che egli riporta integralmente:

*Aggradì egli la buona volontà dell'vno, e dell'altro, e fattolo per mano di persona perita copiare, rimandò all'herede l'originale con l'aggiunta d'vna cornice d'ebano fregiata di varie piastre d'argento vagamente intagliate, d'intorno alla quale in lettere pur d'argento leggevasi questa iscrizione; FEDERICVS CARDINALIS BORROMÆVS Archiepiscopus Mediolani Ioannis Bruguali Pictoris hanc tabulam redonat, vt in ea domo conseruetur*⁸²⁷.

Questa iscrizione accentua l'idea del 'ri-dono' e, come aveva spiegato lo stesso cardinale nella sua lettera a Jan il Giovane, doveva manifestare apertamente agli osservatori che avessero avuto occasione di ammirare tale dipinto ad Anversa il profondo legame esistente tra lo stesso cardinale Borromeo e la famiglia Brueghel. Anche il Guenzati, un altro biografo secentesco del Borromeo, facendo riferimento al testo del Rivola, inserisce nel proprio manoscritto dedicato alla *Vita di Federico Borromeo* questo stesso episodio del 'ri-dono', trascrivendo pure lui (con alcune abbreviazioni e con piccole differenze) l'iscrizione voluta da Federico:

Lo stesso Bruguel succennato che alla liberalità del Cardinale tributava li miracoli più nobili del suo pennello, non poté né pur aver la gloria nel suo ultimo testamento d'attestargli con un dono la sua gratitudine. Imperocché questi, conservando viva la memoria d'un tanto benefattore anche negli ultimi giorni di vita, obbligò li suoi eredi a tramandar al Cardinale il quadro, in cui era dipinta la Samaritana [sic] con tutti li sforzi del suo prodigioso pennello.

*Tanto fecero gli eredi dopo la di lui morte! Il Cardinale gradì l'affetto del defunto e di loro ancora, ma fattolo copiare da mano perita ne rimandò l'originale alli medesimi, impreziosito ancora con una cornice d'ebano fregiata di lastre d'argento, con questa iscrizione all'intorno in caratteri pure d'argento: Federicus Card. Borrom. Archiep. Mediol. Io. Brugueli pictori hanc tabulam redonat, ut in eadem domo conservetur*⁸²⁸.

⁸²⁷ RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 708.

⁸²⁸ GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 463, mentre nell'indice a p. 575 troviamo queste parole: "Giovanni Bruguel, pittore [...] Lascia nel testamento un quadro a Federigo che lo rimanda agli eredi.". Anche il VAGLIANI, *Il Forte Armato*, cit., 1704, p. 229, così scrisse all'inizio del Settecento: "Ne men memorabile fu il rifiuto di prezioso Quadro, in cui mirauasi l'Adultera dipinta per mano del Brugola Pittore fiammingo. Questi lasciò per testamento al Cardinale Federico, da

Su un bigliettino senza data, inserito in una piccola busta ora conservata in Ambrosiana, si legge, manoscritta, questa frase in latino: “*FEDERICVS Card. Borromaeus, / Archiepis. [cioè “Archiepiscopus”] Mediolani / Joannis Brugueli posteris / hanc tabulam redonat / ut in ea domo conseruetur.*”; mentre sul verso della stessa carta si trovano anche queste parole: “*100[?] Bilietto del / Brugora / Doni da lui / rifiutati*”⁸²⁹. In una simile piccola busta sono conservati altri due fogliettini rettangolari sui quali si possono leggere le stesse parole scritte però con caratteri a stampa. Nel primo troviamo: “*FEDERICVS CARD BORROMÆVS, / ARCHIEPISC. MEDIOLANI / Ioannis Brugueli posteris / hanc tabulam redonat, / vt in ea domo conseruetur.*”, mentre nel secondo l’identica frase è invece stampata tutta in maiuscolo e con le righe di grandezze diverse:

*FEDERICVS CARD. BORROMÆVS
ARCHIEPISC. MEDIOLANI
IOANNIS BRVGVELI POSTERIS
HANC TABVLAM REDONAT,
VT IN EA DOMO CONSERVETVR*⁸³⁰.

Tale frase latina corrisponde proprio all’iscrizione della cornice dell’*Adultera* citata sia dal Rivola che dal Guenzati. Essa però presenta, in particolare, una piccola variante: la parola “*Pictoris*” (o “*pictori*”, come si legge nel testo del Guenzati) è stata qui sostituita con la parola “*posteris*” (cioè il dipinto veniva restituito agli eredi in genere e non al solo Jan Brueghel il Giovane). Era forse quest’ultima la parola più filologicamente esatta, anche se, in realtà, non sappiamo con sicurezza quale fosse la reale iscrizione dal momento che tale cornice, purtroppo, è andata dispersa. Probabilmente le parole manoscritte del fogliettino erano state dettate proprio dallo stesso cardinale, mentre quelle a stampa tutte in maiuscolo erano state preparate per dar modo all’artigiano di predisporre senza errori tale iscrizione in lettere d’argento sulla cornice del quadro poi restituito.

Dunque l’originale dell’*Adultera* tornò, passando da Roma, ad Anversa, mentre la copia voluta dal cardinale rimase a Milano. Ma, prima di proseguire, è utile sintetizzare il successivo percorso che i due dipinti, l’originale e la (probabile) copia, fecero per giungere negli attuali musei. È documentato che l’*Adultera* di Pieter Bruegel il Vecchio fu in seguito acquistata dal collezionista Pieter Stevens. Infatti alla morte di quest’ultimo nel 1668 tale opera venne registrata nell’inventario della sua quadreria come già appartenente al cardinale Borromeo. Poi il dipinto ebbe diversi passaggi sino a entrare nel 1978, come lascito testamentario,

cui viuendo auea riceuuti molti doni, e sommi fauori in segno delle sue obbligazioni il mentouato Quadro, degno per la preziosità dell’opera di primo fregio alle più fiorite Galerie di Gran Prencipe.”.

⁸²⁹ BAMi, Z 296 sup, ff. 300r-v (inserito in una piccola busta).

⁸³⁰ BAMi, Z 296 sup, rispettivamente f. 302r e f. 301r (inseriti in una piccola busta).

nella Home House Trust (poi Samuel Courtauld Trust) (fig. 137)⁸³¹. La copia dell'*Adultera* fatta fare dal Borromeo rimase invece, almeno per alcuni anni, nelle stanze arcivescovili del cardinale per poi essere donata all'Ambrosiana. Sappiamo infatti che il 20 giugno 1630 Federico aggiunse al suo testamento una "Nota" con la quale lasciava all'Ambrosiana diverse altre opere allora ancora presenti nelle sue stanze: "*Nota dei quadri che l'Ill.mo sig.r Card.l Borromeo lascia alla libreria Ambrosiana*". E tra questi dipinti compare proprio anche la copia dell'*Adultera*: "*L'adultera col Christo scrivente in terra con molte altre figure di chiaro, et scuro, che viene da Giovanni [sic] Brueghel, con cornice d'ebano alta oncie otto, e larga oncie sei.*"⁸³². Non si hanno altre notizie per gli anni seguenti e quindi è stato ipotizzato (anche da chi non poteva conoscere la fonte documentaria appena ricordata) che questo dipinto potrebbe essere proprio identificato con l'unica copia (sino ad ora nota) dell'*Adultera* eseguita in Italia (o almeno tuttora presente in Italia), cioè con quella che attualmente si trova presso l'Accademia Carrara di Bergamo (olio su tavola, 26,4 x 34,8 cm) (fig. 138)⁸³³. Se è corretta tale identificazione, questo dipinto fece parte, non si sa da quando, della collezione del conte Giacomo Carrara, il quale nel 1795 lo lasciò all'Accademia Carrara. Nel catalogo predisposto nel 1796, anno di morte del conte, lo troviamo indicato come opera di Pieter Bruegel il Vecchio in base alla firma presente sul quadro: "*Adultera condotta avanti a Cristo. Lasciò l'autore a piedi di questo il suo nome nelli seguenti caratteri: Bruegel F. 1565 ed è a chiaro scuro.*"⁸³⁴. Comunque, se l'autore

831 Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 143; e, per una sintesi dei vari spostamenti, BURNSTOCK-SERRES-TATE-HARTE, Scheda n. 3, cit., 2016, p. 30 (con ampia bibliografia).

832 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 d'alcuni quadri che l'Illustrissimo signor Cardinale Borromeo lascia alla libreria Ambrosiana*, f. n.n.; cfr. GALLI, *Tra l'Ambrosiana e la famiglia*, cit., 2019, p. 450 e p. 463, n. 18. Nel documento troviamo scritto erroneamente "Giovanni Brueghel" invece che Pieter Bruegel (così ha letto anche Sergio Monferrini che ringrazio per il confronto). Probabilmente l'estensore dell'inventario aveva in mente solo Jan Brueghel, autore di diversi quadri presenti in Ambrosiana. È lo stesso errore che, come si è visto sopra, aveva commesso anche il Rivola nei suoi testi (cfr. le note 824, 826).

833 Cfr. *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo con 82 illustrazioni*, Bergamo, 1912, p. 93, n. 475 (dove, però, viene attribuito a Pieter Brueghel il Vecchio); ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo con l'elenco delle opere*, Milano, 1964, p. 55 (ill.) e p. 71; MARLIER, *Pierre Brueghel le Jeune*, cit., 1969, pp. 89-90, n. 3, ill. 35, il quale ipotizza che la copia di Bergamo sia proprio quella commissionata da Federico Borromeo; FRANCESCO ROSSI, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, 1979, p. 209; FRANCESCO ROSSI, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo, 1988, I, p. 85, n. 192; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 245, la quale, però, scrive che "*La copia del Borromeo è perduta*"; JANSEN-MEIJER-SQUELLATI BRIZIO, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings*, cit., 2001, p. 80, n. 59 (con altri riferimenti bibliografici); SERRES, Scheda n. 6, cit., 2016, pp. 42-43, che riferisce il dipinto a un "*Lombard painter (?)*" (cfr. anche la nota 817). Per un'ulteriore (ma non completa) bibliografia, si veda pure www.lacarrara.it/catalogo-online/58AC00254/ (però qui il quadro è ritenuto autografo).

834 ANGELO PINETTI, *Il conte Giacomo Carrara e la sua Galleria secondo il catalogo del 1796*,



Fig. 138. Anonimo (Andrea Bianchi detto il Vespino?) (copia da Pieter Bruegel il Vecchio), *Cristo e l'adultera*, Bergamo, Accademia Carrara (su concessione della Fondazione Accademia Carrara di Bergamo)

di questa tavola fu davvero il copista richiesto dal Borromeo, identificabile, come si è sopra ipotizzato, in Andrea Bianchi detto il Vespino, occorre sottolineare che si tratta di un lavoro abbastanza modesto dal quale non appare affatto la finezza artistica presente invece nel dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio perché le figure copiate appaiono stoppose e prive di vita⁸³⁵. Inoltre, se così fosse, stupirebbero anche le parole dello stesso Borromeo il quale, nella sua lettera scritta dopo il 3 aprile 1626, sopra citata, aveva precisato a Jan il Giovane che tale copia “*veramente è riuscita assai bene*” (ma in fondo si potrebbe dire che tra il quadro di Pieter Bruegel e la ‘possibile’ copia del Vespino c’è quasi la stessa distanza qualitativa esistente tra le opere di Leonardo e le copie vespiniane tuttora in Ambrosiana)⁸³⁶.

Ritorniamo ora alla lettera del 3 aprile 1626 scritta da Jan il Giovane al Borromeo. Il pittore dopo aver parlato dell’*Adultera* si sofferma su un’importante

Bergamo, 1922, p. 129, n. 61.

⁸³⁵ Un giudizio non del tutto positivo sul quadro di Bergamo si trova anche in SERRES, Scheda n. 6, cit., 2016, p. 42. Anche in questa copia le dita di Cristo sono state corrette: cfr. la nota 805.

⁸³⁶ ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, f. n.n., s.l. (Milano?), s.d. (ma dopo il 3 aprile 1626), da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 48. Si veda anche la nota 816.

questione. Avvisa il cardinale che il 10 maggio 1626, cioè il mese seguente, sarebbero iniziate le vendite di tutti i dipinti rimasti “nella Casa mortuaria” del padre. Proprio per questo Jan gli invia, in allegato, “una nota delli quadri principali”:

Non ho volsuto mancare di notificare a Sua Signoria Illustrissima che alli 10 del mese di Maggio prossimo venturo [1626] si cominciarà a Vendere le pitture che si ritrovino nella Casa mortuaria del suddetto mio Padre mandandole qui inclusa una nota delli quadri principali che sono di suo mano accio che se per sorte ne agradesce qualcheduno ne dia l'ordine per tempo ch'io non mancaro di servirlo in tutto quello me sarà possibile come dalli effetti puotera conoscere se si degnira di comandarmi che col fine di questa pregaro Nostro Signore che le dia il Colmo di felicità [...]⁸³⁷.

Jan Brueghel dei Velluti era morto il 13 gennaio 1625, quindi il figlio Jan il Giovane aveva scritto a Federico più di un anno dopo. Ovviamente Jan il Giovane, che era il maggiore dei suoi fratelli e fratellastri, si stava impegnando a piazzare sul mercato le diverse “pitture” ereditate che erano rimaste nell’abitazione del padre o, come lui stesso scrive, nella sua “Casa mortuaria”. Era pertanto necessaria una vendita pubblica dei quadri del genitore in modo che si potesse fare la divisione tra gli eredi. Sappiamo che per il giovane Jan questo impegno fu assai gravoso dal momento che ci impiegò cinque settimane e undici viaggi a Bruxelles⁸³⁸. Nella sua lettera a Federico, Jan usa l’espressione “una nota delli quadri principali che sono di suo mano”, cioè che sono autografi di Jan dei Velluti, proprio per sottolineare che dalla lista erano stati esclusi sia i dipinti eseguiti da altri autori fiamminghi ai quali, evidentemente, il cardinale Borromeo non era particolarmente interessato, sia, forse, anche quelli realizzati dallo stesso Jan dei Velluti in collaborazione con altri artisti in cui il suo intervento era stato però solo marginale. Quindi la “nota” inviata a Federico, allegata alla lettera, era in sostanza un ‘catalogo di vendita’ dei quadri del solo Jan Brueghel dei Velluti. Era stato infatti stilato affinché il cardinale potesse avere un’idea chiara delle opere disponibili e quindi potesse eventualmente ordinare per corrispondenza, e “per tempo”, qualche dipinto del pittore che aveva tanto ammirato negli anni precedenti, sin dal suo incontro a Roma, scegliendone qualcuno che gli “agradesce”. Purtroppo, però, non sappiamo quali di questi quadri furono effettivamente richiesti e poi acquistati dal Borromeo (ammesso, ovviamente, che il cardinale ne avesse desiderato qualcuno). Abbiamo già visto sopra che, in

⁸³⁷ ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, f. n.n., Anversa, 3 aprile 1626, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 46.

⁸³⁸ Cfr. JACOB VAN DER SANDEN, *Oud Konst-Tooneel van Antwerpen*, 1771 ca, in SAFAA, *Deel 2, InventarisNr. PK#172*, testo digitalizzato in https://felixarchief.antwerpen.be/detailpagina?invnr=PK_172&page=1&pageSize=10&type=master, 0187, f. 378. Cfr. VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, p. 181 e p. 206, n. 1; DENUCÉ, *Letters and Documents*, cit., 1934, p. 143; HÄRTING, *Der buchhalterische Jan Breughel der Jüngere*, cit., 2024, p. 57.

effetti, dopo la morte di Jan Brueghel dei Velluti, il cardinale si era premurato di richiedere quali dipinti fossero rimasti nella casa del pittore, come aveva così sintetizzato lo stesso Jan il Giovane in una lettera a Federico del 22 agosto 1625: “vostra signoria *Illustrissimo me commandava de avisare delle opre che sono restato in casa nostra del mano de mio padre*”⁸³⁹.

La “Nota” allegata alla lettera di Jan II datata 3 aprile 1626 (fig. 139) è stilata su due fogli e, pur non presentando una data specifica, è ovviamente da considerare contemporanea alla stessa missiva. Ecco l’elenco dei quadri, steso ovviamente in italiano, che il cardinale Borromeo avrebbe potuto acquistare:

Nota delle quadre che si ritrovano di mano di mio Padre quondam Giovanni Breugel
Diece quadretti de miniatura de fiori et animali
Quadretti Cinque di varij Paesaggi
Uno la tentazione di Sant’Antonio
Un Cristo in Crose in picciola con molte figuretti
el paro di questo un Cristo che porta il Crose in Collo
Due quadri de Diana viniendo della Cacha con molti animali
Due Girlandi di fiori
Una Girlanda di fiori alta seiij otto Palmi di grand valore
Due girlandi d’ogni sorte di frutti
Una Bataglia con molti Cavalli è figure
Una quadra delli tre Reij venendo salutare Cristo con molte figure
tre Vagij di fiori
li Cinque sentimenti in Cinque quadre
ancora vi è il paro di quel quadretto che ha Vostra Signoria Illustrissima fatto del mio
abuelo [nonno] el sugetto è dove che sta muorendo la Santissima Madre di Cristo con
li Apostoli intorno
Un quadre grande d’una Sposa di Villani di molti figure — a guazzo quadre di grand
prezzo
Quatro paesetti dell’istesso mano
Il numero delli altri quadri fatto delli primi Maestri — della fiandra arrivano al numero
di 7 in 800 — — — //
Se Vostra Signoria agradesca qualche cosa delle quadre qui contrascritta Vostra Signoria
Illustrissima puotera dare ordine a qualcheduno che le piaccera che sara il giorno della
vendita alli 10 Maggio prossimo Venturo [1626] — — — — —
Ancora vi è un quadretto in picciola d’una musica de tutte sorte di ocelli — — — — — ⁸⁴⁰

⁸³⁹ BAMi, G 244 inf, n. 39, f. 72r, Anversa, 22 agosto 1625, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 340 (con trascrizione diversa).

⁸⁴⁰ ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, ff. n.n., Anversa, s.d. (ma 3 aprile 1626), allegato alla lettera del 3 aprile 1626 di Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 47 (con il riferimento a NATALE, *La natura morta in Lombardia*, cit., 1989, I, p. 214, nota 10, dove questo documento è stato quasi interamente pubblicato, anche se, in

Nota delle quadre de si ritrovano di mano di M^o Gio: Jan Brueghel
 Dicesi quadretti de miniature de fiori et animali
 Quadretti scene di varij paesaggi
 Et no la tentazione di S. Antonio
 Un friso in rose in picciola con molte figuratti
 et pare di S. Michele friso de tutta il vado in collo
 Due quadri de di qua dominando nella cadea con
 molti animali
 Due Torlonie di fiori
 Una Torlonia di fiori alca ~~con~~ otto Palmi di grande valore
 Due arlandi d'ogni sorte di frutti
 Una Battaglia con molti cavalli e figure
 Una quadra delli tre Rej orientali salutare friso
 con molte figure
 tre saggi di friso
 li cinque sentimenti in cinque quadre
 ancora vi è il saro di quel quadretto de ha S. Vito
 fatto del mio adueto el soggetto è come de sua muore
 e la santissima Maria di friso con li Apostoli intorno
 Un quadre grande d'una casa di Vellani di molti figure
 aqua de quadre di tanto freddo
 Quattro paesetto dell'intero mare
 Il numero delli altri quadri fatto delli M^o maestri
 della fiandra arrivano al numero di 7 in 800

Fig. 139. “Nota” allegata alla lettera del 3 aprile 1626 di Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo, in ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, Anversa, s.d. (ma 3 aprile 1626). f. n.n. (cfr. il doc. 47) (© 2024 Archivio Borromeo all’Isola Bella)

Si tratta di un elenco molto importante di circa una quarantina di quadri che ci permette, almeno parzialmente, di avere un’idea di quali dipinti (terminati da tempo, finiti da poco, o, con ogni probabilità, anche non del tutto completati) fossero rimasti nella casa di Jan dei Velluti quando egli morì il 13 gennaio 1625. In questa lista sono inventariate opere di genere diverso. Troviamo quadri di paesaggi, con i quali Jan aveva iniziato la sua carriera: “Quadretti Cinque di varij

seguito, per quanto mi risulti, non è stato più preso in considerazione da alcuno studioso). Non è escluso che in futuro possano emergere elementi più circostanziati per poter ragionevolmente identificare una o più opere inventariate in questa “Nota” con qualche nuovo dipinto oppure con qualche quadro già ora catalogato, ad esempio, in ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I; 2008-2010, II, II, IV; e in HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net>.

Paesaggi”, “*Quattro paesetti dell’istesso mano*”. Sono elencate delle nature morte con fiori (o animali), un genere per il quale il pittore era diventato famoso: “*Diece quadretti de miniatura de fiori et animali*”, “*Due Girlandi di fiori*”, “*Una Girlanda di fiori alta seij otto Palmi di grand valore*”, “*Due girlandi d’ogni sorte di frutti*”, “*tre Vagij di fiori*”. Troviamo dipinti allegorici: “*li Cinque sentimenti in Cinque quadre*”, “*un quadretto in picciola d’una musica de tutte sorte di ochelli*”; quadri di genere: “*Una Bataglia con molti Cavalli è figure*”, “*Un quadre grande d’una Sposa di Villani di molti figuri — a guazzo quadre di grand prezzo*”; scene mitologiche: “*Due quadri de Diana viniendo della Cacha con molti animali*”. E, ovviamente, non potevano mancare i soggetti religiosi: “*Uno la tentazione di Sant’Antonio*”, “*Un Cristo in Crose in picciola con molte figuretti el paro di questo un Cristo che porta il Crose in Collo*”, “*Una quadra delli tre Reij venendo salutare Cristo con molte figuri*” e “*ancora vi è il paro di quel quadretto che ha Vostra Signoria Illustrissima fatto del mio abuelo el sugetto è dove che sta muorendo la Santissima Madre di Cristo con li Apostoli intorno*”. In quest’ultima frase si fa riferimento a una *Morte della Vergine* che viene indicata come il “*paro*” dell’*Adultera* di Pieter Bruegel il Vecchio, della quale si è già sopra parlato (fig. 137). Ma non è del tutto chiaro se tale *Morte della Vergine* (certamente anche questa dipinta a monocromo) fosse una copia realizzata da Jan dei Velluti oppure (come risulterebbe dal termine “*paro*”) proprio l’opera originale di Pieter Bruegel il Vecchio associata, appunto, all’*Adultera*⁸⁴¹.

Ma questo elenco ci dice pure che nella propria casa Jan Brueghel dei Velluti aveva conservato anche centinaia di opere di altri pittori fiamminghi. Infatti quasi alla fine di questa “*Nota*” troviamo scritto: “*Il numero delli altri quadri fatto delli primi Maestri — della fiandra arrivano al numero di 7 in 800*”. È anche questa un’esplicita dichiarazione che, come si è detto, gli altri dipinti enumerati con cura nella “*Nota*” stesa da Jan figlio fossero tutti degli autografi di suo padre. D’altra parte lo stesso Jan il Giovane aveva preliminarmente scritto nell’intestazione di tale lista inviata al Borromeo: “*Nota delle quadre che si ritrovano di mano di mio Padre*”. Nella parte finale di questo elenco, Jan II ancora ribadisce, come aveva fatto anche nella sua lettera spedita assieme alla stessa “*Nota*”, che “*il giorno della vendita*” sarebbe stato il 10 maggio 1626 e quindi invita di nuovo il cardinale a individuare qualche dipinto che avrebbe voluto acquistare:

Se Vostra Signoria agradesca qualche cosa delle quadre qui contrascritta Vostra Signoria Illustrissima puotera dare ordine a qualcheduno che le piaccera che sara il giorno della vendita alli 10 Maggio prossimo Venturo [...].

⁸⁴¹ Per la *Morte della Vergine* di Pieter Bruegel il Vecchio dipinta a monocromo nel 1562-1565 (ora in una collezione privata inglese), cfr. DOMINIQUE ALLART - RUTH BUBB - CHRISTINA CURRIE, Scheda n. 1, in KAREN SERRES, *Bruegel in Black and White: Three Grisailles Reunited*, cat. della mostra (London, 2016), con il contributo di Dominique Allart *et al.*, London, 2016, pp. 18-26, 56-57, n. 1.

inviata al Borromeo, si trovavano anche alcuni dei quadri che Jan il Giovane nella stessa “Nota” aveva indicato come “*quadri fatto delli primi Maestri — della fiandra arrivano al numero di 7 in 800*”.

Ritorniamo ora al dipinto della *Madonna con angioletti in campagna* che Jan II, nella lettera del 22 agosto 1625 già vista sopra, aveva proposto al Borromeo di comprare⁸⁴³. Il mese seguente, il 17 settembre 1625, il cardinale Federico risponde al pittore fiammingo manifestando la propria intenzione di acquistare tale “*quadretto*”, ma precisando, cosa importante, come si vedrà tra poco, di non spedirlo “*sin che io le dia altro avviso*”:

*Quanto all'altro quadretto della Madonna, che Vostra Signoria dice stare in una Campagna con molti Angeletti, che portano fiori e frutti al Salvatore, et esser l'ultima opera del Signor Giovanni, fatta per me, haverò caro, che lo conservi, sin che io le dia altro avviso, poiche dissegno di comprarlo*⁸⁴⁴.

Passa circa un anno e il 14 ottobre 1626 il Borromeo scrive di nuovo a Jan il Giovane riferendosi, però, in questo caso, a una lettera ricevuta da Jan, datata 10 settembre 1626 (perduta), nella quale il pittore aveva allegato un “*Dissegno della Madonna*”. Federico in questa missiva del 14 ottobre lo ringrazia e poi accenna al “*Quadro*” che lo stesso Jan dice di aver avuto da un amico. Il cardinale lo invita a non spedirglielo (sempre che non l’abbia già fatto), ma di attendere istruzioni da lui:

*Al signor Giovanni Bruegel. Con la lettera di Vostra Signoria de x Settembre hò ricevuto il Dissegno della Madonna, e ne la ringratio. Se il Quadro, che dice haver' havuto dall'amico suo, non è inviato à questa volta, potrà tardare sino ad altro mio avviso à mandarlo. Ma non essendo à tempo di soprasedere; vedrò, se sarà à mio proposito, quando arriverà, et à suo tempo gle lo farò poi sapere con quello, che mi occorrerà. Intan[f]o le auguro ogni contento*⁸⁴⁵.

Da questa lettera non si capisce di chi sia il quadro e appare strano che Jan lo abbia ricevuto da un amico (non si trovava nella casa del padre?). Ma dalla missiva che tra poco vedremo risulta meglio che si trattava proprio del dipinto che il Borromeo aveva deciso di comprare da Jan. Il mese dopo, infatti, il 26

SAFAA, *Deel 2, InventarisNr. PK#172*, testo digitalizzato in https://felixarchief.antwerpen.be/detailpagina?invnr=PK_172&page=1&pageSize=10&type=master, 0185-0186, ff. 374-377. Cfr. anche VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, cit., 1926, pp. 181, 207-209. Per Jacob van der Sanden cfr. la nota 775.

⁸⁴³ Cfr. la nota 794.

⁸⁴⁴ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24*, f. 291r, s.l. (Milano?), 17 settembre 1625, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 45.

⁸⁴⁵ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24*, f. 423r, s.l. (Milano?), 14 ottobre 1626, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 49.

novembre 1626, il Borromeo riceve una lettera da Jan nella quale si fa proprio riferimento alla missiva qui sopra citata del 14 ottobre 1626. Il pittore scrive che il “quadretto” che il Borromeo aveva deciso di comprare in realtà era già stato spedito attraverso i mercanti Annoni:

*Ho havuto la gratissimo sua di 14 d ottobre [1626] Per la quale intendo di Poder tardare con quel quadretto che vostra signoria Illustrissimo me havia dato ordine de comprare me dispiadse de haverlo dato cosi presto in mano delli signor Annoni il quale li mando subito via et credo che sera arivato in mano de vostra signoria Illustrissimo et spero che vostra signoria Illustrissimo haverà ogni contentedsa si bene che elle caro [...]*⁸⁴⁶.

Quando Jan qui parla di un quadro costoso (“*si bene che elle caro*”) che il Borromeo gli aveva “*dato ordine de comprare*”, è evidente che si riferisce alla *Madonna con angioletti in campagna*. Infatti nella lettera del 17 settembre 1625, vista sopra, Federico aveva precisato – riferendosi proprio a un “*quadretto della Madonna, che Vostra Signoria dice stare in una Campagna con molti Angeletti, che portano fiori e frutti al Salvatore*” – che aveva “*dissegno di comprarlo*”⁸⁴⁷. Comunque Jan, dal momento che aveva in precedenza intravisto nelle parole del cardinale una certa titubanza nella decisione di acquistare il dipinto, continua la propria lettera sottolineando la preziosità artistica di tale quadro, seppur costoso, eseguito da mani, cioè quelle del padre, che “*non le farano piu*”:

*ma vostra signoria Illustrissimo po considerare che quelle mani non le farano piu et li cossi suoi sono ciercati de diversi signori particolarmente del Reij de Angliaterra [Carlo I Stuart] il quale ha comprate in una volta qua del signor Pietro Paulo Rubens per cento et trenta millia escudi de quadri et questa modo e trasportato tutte le cosse bella di Anver[sa] in Londres, et si per sorta non fossa per[?] grato a vostra signoria Illustrissim[a] prego di volerme far tornare presto parque potemo far con questo Prencipe un bel guadagno mentra che sia de quella volonta con quella andaro aspettandi li suoi commandamenti [...]*⁸⁴⁸.

Dunque il mercato dell’arte, argomenta il giovane Brueghel, è interessatissimo ai dipinti del padre. Il re d’Inghilterra Carlo I Stuart, ad esempio, oltre ad

⁸⁴⁶ BAMi, *G 246 inf*, n. 66, f. 128r, Anversa, 26 novembre 1626, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 344; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 143; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano*, cit., 2014-2015, p. 345; ARGENZIANO, *Sulle tracce dell’italiano oltre confine*, cit., 2017, p. 247.

⁸⁴⁷ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 24, f. 291r, s.l. (Milano?), 17 settembre 1625, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 45. Cfr. la nota 845.

⁸⁴⁸ BAMi, *G 246 inf*, n. 66, f. 128r, Anversa, 26 novembre 1626, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 344; ARGENZIANO, *Sulle tracce dell’italiano oltre confine*, cit., 2017, pp. 247-250 (anche per l’uso della lingua italiana da parte di Jan Brueghel il Giovane).

aver già acquistato, in un colpo solo, diversi quadri del Rubens per un valore di ben 130.000 scudi, portandoli tutti con sé da Anversa a Londra, è assai affascinato anche dai dipinti di Jan Brueghel dei Velluti. In ogni caso, conclude il pittore, se il quadro che il Borromeo ha ricevuto non fosse di suo gradimento sarebbe bene che il cardinale lo rispedisse al più presto perché egli stesso potrebbe farne “*un bel guadagno*” rivendendolo allo stesso “*Prencipe*” Carlo I. Sul retro di questa lettera compare, certamente di mano del segretario di Federico, la seguente frase riassuntiva: “*Giovani Brughel Havea gia consignato il Quadro che Vostra Signoria Illustrissima scriveva di sopra[se]dere, a i Mercanti Annoni; et insta che quando non piaccia, si gli rimandi presto per venderlo ad altri*”⁸⁴⁹. A commento di questa missiva, che discute il futuro di tale *Madonna*, la Bedoni aveva scritto: “*Non si sa per quale motivo, ma ad un certo punto Federico la rifiuta*”⁸⁵⁰. In realtà il motivo preciso lo veniamo a sapere da una lettera che il cardinale Borromeo spedì come risposta poco più di due mesi dopo, il 30 dicembre 1626, a Jan il Giovane. Federico replica con cortesia, ma è secco e sincero: il quadro non gli piace proprio perché non ha le qualità artistiche degli altri eseguiti da Jan padre che già possiede e quindi glielo vuole rimandare:

*Al signor Giovanni Brughel. Per essere il Quadretto ultimamente da Vostra Signoria inviatomi col mezzo de gl'Annoni il manco bello de i molti, c'habbiamo qui di suo padre, gle lo rimando per mezzo de gl'istessi Mercanti: non mi parendo, che trà i tanti, che ci sono di quella mano appresso di noi, questo possa loro paragonarsi. E tanto piu volentieri gle lo rimando restituisco, perche ella dice d'esserne da altri ricercata, e di poterlo vendere bene*⁸⁵¹.

In queste ultime parole il cardinale usa anche una certa ironia rivolgendosi al pittore: ‘rimando più volentieri il quadro poiché in tal modo lei potrà incassare di più vendendolo “bene” ad altri collezionisti’. Il Crivelli ha scritto giustamente che Jan il Giovane non aveva avuto proprio il tatto del padre nella vendita dei quadri al Borromeo poiché aveva del tutto trascurato le raffinate strategie psicologiche usate dal genitore nei confronti del cardinale per fargli comprare i propri dipinti:

⁸⁴⁹ BAMi, G 246 inf, n. 66, f. 144v, Anversa, 26 novembre 1626, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo (retro della lettera); cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 345.

⁸⁵⁰ BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 143, la quale identifica questa *Madonna* con la *Madonna con ghirlanda di frutti e angeli*, citata in una lettera precedente, la cui copia era in mano al re di Polonia (ma è improbabile che si tratti dello stesso dipinto).

⁸⁵¹ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 24, f. 448v, s.l. (Milano?), 30 dicembre 1626, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 50.

*Se i modi del padre – scrive dunque il Crivelli – erano sì fatti da sempre rivelare la sua riconoscenza ed affezione e vellicar ad un tempo nel Cardinale il piacer dell'aquisto lasciandogli pur insieme la spontaneità della decisione e della propria generosità, quelli del figlio sanno più ch'altro del fare di chi preme, e di chi sia per poco in aizzare la gara tra di [sic] amatori*⁸⁵².

Non è neppure escluso, anzi viene il sospetto, che tale *Madonna con angioletti in campagna*, come ha sottolineato ancora il Crivelli (che però non conosceva le lettere scritte da Federico), fosse un quadro che Jan Brueghel dei Velluti non aveva avuto il tempo di terminare, ma che il figlio Jan aveva invece completato in modo da poterlo vendere come un'opera autografa del padre⁸⁵³. Supporta questa ipotesi il fatto che il cardinale non ebbe alcun dubbio a notare che tale dipinto fosse di una qualità pittorica inferiore rispetto ai “*tanti*” quadri di Jan dei Velluti conservati nel proprio museo. Anzi Federico scrisse proprio “*non mi parendo, che trà i tanti, che ci sono di quella mano appresso di noi, questo possa loro paragonarsi*”. Forse il dipinto citato nelle lettere potrebbe essere ‘simile’ alla *Madonna col Bambino e angeli in un paesaggio* (olio su rame, 53,4 x 74,3 cm), ora in collezione privata (fig. 141), eseguita da Jan Brueghel il Giovane (in collaborazione con il Van Balen) probabilmente dopo suo il ritorno dall'Italia⁸⁵⁴. Quindi, non è proprio da scartare l'ipotesi che, anche in questo caso, il giovane Jan, come fece in altre occasioni, avesse copiato (o terminato) un quadro eseguito (o solo iniziato) dal padre. Infatti, lo stesso Jan II, in una sua missiva dell'8 giugno 1632 indirizzata al cugino Van Immerseel (già vista sopra) in cui parlava di una copia di un quadro del padre che egli stesso stava terminando, si era dichiarato, con un certo orgoglio, talmente abile nel riprodurre le opere del genitore da poter ingannare la maggior parte delle persone: “*en meyne als tselfde sal gedaen hebben dat goede kenders sauden moeten wesen die sulx sauden uyt origineel kennen*”

⁸⁵² CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 345. Sulle strategie di pagamento usate dal Borromeo si veda, sopra, lo specifico capitolo.

⁸⁵³ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 347. Cfr. WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, pp. 32-33, la quale si è soffermata sulle collaborazioni tra Jan Brueghel dei Velluti e il figlio Jan il Giovane, sottolineando pure che quest'ultimo, dopo la morte del genitore, collaborò anche con altri pittori come Pieter Paul Rubens, Abraham Janssens, Lucas van Uden e David Teniers il Giovane. Sulle tecniche pittoriche utilizzate dai vari membri della famiglia Brueghel, cfr. anche MIRJAM NEUMEISTER - EVA ORTNER - JAN SCHMIDT, *Examination of the Brueghel Holdings in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 243-244 e pp. 252-256, i quali, inoltre, hanno così sintetizzato (p. 252) la differenza tra lo stile di Jan dei Velluti e quello del figlio Jan: “*Jan Brueghel the Elder's painting style is characterized by a more precise, nuanced, heavily drawing-like approach. The handwriting of his son, on the other hand, is of a more summary and painterly nature, with smoother colour transitions and a pastier application of paint.*”

⁸⁵⁴ Per questo dipinto si vedano ERTZ, *Jan Breughel the Younger*, cit., 1984, pp. 66, 73, 80, 312, n. 143, ill. 28-29; GROENEWELD-BAADJ, *(Re)Framing a Family*, cit., 2023, p. 51, ill. 25, e p. 52.



Fig. 141. Jan Brueghel il Giovane e Hendrick van Balen, *Madonna con bambino e angeli in un paesaggio*, Vienna, Hohenbuchau Collection, in deposito permanente (© Liechtenstein, The Princely Collections)

(cioè: “*E io penso, che come el mio quadro sarà finito, bisogneria un gran conoscitore, per inscorgervi differenzie intra la copia e l’originale*”)⁸⁵⁵. Un esempio significativo di questa pratica di riproduzione quasi ‘falsificatoria’ è la copia che Jan Brueghel il Giovane fece di un quadro del padre intitolato *Allegoria del Fuoco* (*Venere nella*

⁸⁵⁵ Cfr. DENUcé, *Letters and Documents*, cit., 1934, p. 83, tr. it. in CHROŚCICKI, *Diplomazia e credito bancario*, cit., 1992, p. 105. Cfr. la nota 795. La HÄRTING, *Der buchhalterische Jan Breughel der Jüngere*, cit., 2024, pp. 59-62, ha sottolineato come il diario di Jan il Giovane visto sopra (cfr. la nota 775) certifichi la sua significativa attività di copista (soprattutto delle opere del padre) dalla quale l’artista derivava una cospicua fonte di reddito. Per questo Jan II comprò dall’eredità paterna (perché non era il solo erede) anche alcuni dipinti che il padre aveva già terminato o solo iniziato in modo da poterli poi copiare o finire. Inoltre la studiosa ha evidenziato (pp. 60-61) che per la propria attività Jan aveva assunto anche diversi copisti facendoli lavorare a ore o a giornata, come risulta da vari documenti dai quali, però, appare solo il nome di battesimo di tali artisti. Non si tratta di una stranezza, ha precisato la Härtling, poiché sappiamo che la segretezza e l’anonimato dei nomi dei vari copisti (e dei loro contratti) era una necessaria garanzia per dimostrare la qualità e l’originalità delle copie. Infatti, se tali nomi fossero stati resi pubblici avrebbero determinato sul mercato artistico un negativo calo dei prezzi delle copie stesse. Inoltre è anche noto, ad esempio, che Jan II riprodusse l’*Allegoria della Vista* del padre (ora a Madrid: **fig. 28**) e che tale copia (ora in collezione privata) venne poi usata come ‘modello’ per ricavarne altre copie: cfr. VAN MIEGROET, *Creating Attributability with the Five Senses*, cit., 2017.



Fig. 142. Jan Brueghel il Giovane e Anonimo (copia da Jan Brueghel dei Velluti), *Allegoria del Fuoco* (*Venere nella fucina di Vulcano*), Collezione privata

fucina di Vulcano), ora in collezione privata. Jan dei Velluti lo aveva realizzato nel 1623, in collaborazione con Hendrick van Balen, inserendovi diversi elementi provenienti da varie sue precedenti opere, come il *Fuoco* dell'Ambrosiana. Il figlio, quasi certamente dopo la morte del padre, ne dipinse appunto una copia precisa (olio su tavola, 74,5 x 127 cm) (fig. 142), facendosi comunque aiutare, per le figure, da un collaboratore rimasto sconosciuto⁸⁵⁶. Ma se davvero la *Madonna con angioletti in campagna* che il Borromeo aveva rifiutato era stata completata (se non addirittura interamente eseguita) da Jan il Giovane, occorre sottolineare che in quell'occasione il cardinale dimostrò una raffinata abilità da vero 'conoscitore' giudicando in maniera autonoma la qualità non eccellente dell'opera propostagli da Jan.

Il 3 settembre 1627 Jan II scrisse al cardinale rispondendo a una sua missiva del 27 aprile 1627 (ora perduta). Questa lettera del 3 settembre (che abbiamo in parte già visto sopra) è proprio l'ultima di quelle che il pittore indirizzò a Federico di cui ci è rimasta traccia. Con essa Jan comunicò al cardinale di non aver potuto rispondergli prima non solo per essere stato malato per cinque mesi,

⁸⁵⁶ Cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1073-1075, n. 514, ill. 514 (per il dipinto di Jan Brueghel dei Velluti ora in collezione privata), e p. 1073, ill. 514/1 (per la copia del figlio); www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/master-paintings-part-i-n09302/lot.52.html (anche qui per la copia di Jan il Giovane).



Fig. 143. Pieter Paul Rubens, *Jan Brueghel dei Velluti con la sua famiglia*, particolare della fig. 129 con il ritratto di Catharina van Marienberghe, Londra, The Courtauld Gallery (CC BY-NC 4.0) (foto: The Courtauld)

ma anche a causa della morte della propria madre (matrigna), cioè Catharina van Marienberghe (**fig. 143**) (la seconda moglie del padre), la quale aveva lasciato quattro figli (sia maschi che femmine, che erano dunque i suoi fratellastri o sorellastre), tra cui “*el maior*” che aveva solo “*otto Anni*” (**fig. 2**):

*Molti mesi serano de non haver risposta la gratissima sua de 27 de Aprile [1627] la causa a stato la mia malattia la quale me ha tenuto sinque mesi in grandissimo fastidio et de piu que in questo medso e passato in miglior vita nostra madre che nostro signore li tiene in paradiso: ha lassiato in vita quatro figlioli li quali sono tutti iovani el maior de tutti ha otto Anni e una cossa pietosa veder la destruzione de nostra casa in tanto poco tempo [...]*⁸⁵⁷.

Da questa lettera veniamo anche a sapere che il Borromeo aveva rimandato a Jan il Giovane il “*quadretto di paesaggio*” eseguito dal padre. Ma, non

⁸⁵⁷ ABIB, *Lettere del cardinale Federico Borromeo*, L IV 7, f. 179r (la lettera è parzialmente lacerata nella parte superiore del foglio), Anversa, 3 settembre 1627, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 51. Non è chiaro chi fosse “*el maior de tutti*” i quattro figli rimasti che aveva “*otto Anni*” nel 1627: era forse Catharina che sarebbe dunque nata nel 1619, oppure Ambrosius che però viene solitamente indicato come nato nel 1617? Cfr. la **fig. 2** e le note 7, 752. Per la morte della moglie Catharina si veda ERIK DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles, 1989, III, pp. 149-150, n. 666, il quale riporta varie notizie inserite in un documento del 20 aprile 1629 in cui si fa anche riferimento al resoconto dei beni presenti nella casa del defunto marito Jan Brueghel dei Velluti. Per un'altra testimonianza d'archivio, datata 11 gennaio 1641, che contiene invece l'inventario dei beni mobili e immobili di Ambrosius Brueghel e di Clara Eugenia Brueghel, si veda *ivi*, IV, 1985, pp. 392-394, n. 1133 (in tale elenco inventariale viene anche citato, a p. 394, un libro a stampa di Albrecht Dürer definito utile per imparare a disegnare).

essendo ancora arrivato, Jan aveva chiesto al cardinale a quale mercante avesse affidato l'incarico di spedirlo (è la medesima richiesta riguardante la spedizione dell'*Adultera* che abbiamo già visto sopra):

Intendo per el ultimo passato come vostra signoria Illustrissimo me remand[ò] quel quadretto di paesaggio fatto di mano de mio padre el qualo ho aspettato molto tempo fa dubitando per el longo terdare per qualche disgratia Per questo suplico a vostra signoria Illustrissimo de volerne far la gratia de poter saper in mano di qual marcante le sia consegnato.

Jan parla solo di “quadretto di paesaggio”, ma appare chiaro come anche qui si riferisca, seppur in maniera molto stringata, alla *Madonna con angioletti in campagna*, poiché egli usa il termine “paesaggio” come sostanziale sinonimo di “campania”. Infatti in una precedente missiva del 22 agosto 1625, Jan, parlando di tale dipinto, aveva scritto “una altra madonna che sta in una bellissima campania con molti angeletti che portano frutti et fiori al christo”⁸⁵⁸, mentre lo stesso Borromeo, in una sua lettera del 17 settembre 1625, anche questa sopra citata, l’aveva così definito: “quadretto della Madonna, che Vostra Signoria dice stare in una Campagna con molti Angeletti, che portano fiori e frutti al Salvatore”⁸⁵⁹. Il pittore poi, nella stessa missiva del 3 settembre 1627, così continua:

*et si per sorte vostra signoria Illustrissima tiene ancora el quadretto et il predso troppo alto io ho ordine di poterlo vendere per settanta escudi deoro meno non li vol lassiare et me da ogni iorni fastidio a me pe[r] questo suplico a vostra signoria Illustrissima di volerne far sapere la sua volonta con questo andaro aspettar li suoi commandamenti*⁸⁶⁰

Dunque Jan, ancora con la speranza che il dipinto della *Madonna con angioletti in campagna* fosse rimasto a Milano e che il Borromeo non avesse scartato del tutto l’idea di acquistarlo, scrive che il prezzo, evidentemente ritenuto in precedenza troppo alto dal cardinale, non poteva essere comunque inferiore a 70 scudi d’oro. Il mese seguente, il 26 ottobre 1627, il cardinale risponde brevemente a Jan il Giovane, e questa è proprio l’ultima lettera, che ci è rimasta, inviata dal Borromeo al pittore. Federico si dimostra qui dispiaciuto per la morte della madre di Jan e nel contempo si rallegra che egli abbia recuperato la salute:

⁸⁵⁸ BAMi, *G 244 inf*, n. 39, f. 72r, Anversa, 22 agosto 1625, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo; cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 340 (con trascrizione diversa).

⁸⁵⁹ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 24, f. 291r, s.l. (Milano?), 17 settembre 1625, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 45. Cfr. le note 813, 844.

⁸⁶⁰ ABIB, *Lettere del cardinale Federico Borromeo*, L IV 7, f. 179r (la lettera è parzialmente lacerata nella parte superiore del foglio), Anversa, 3 settembre 1627, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 51.

Dalla vostra lettera hò inteso la morte della Madre, et la infirmità vostra: da una parte mi despiace della perdita che fatta havete, e dall'altra mi rallegro, che habbiate ricuperata la sanità⁸⁶¹.

Poi passa alla questione dei due quadri, cioè l'*Adultera* (di cui si è ampiamente parlato sopra, citando anche questa frase) e la *Madonna con angioletti in campagna*, che Jan non aveva ancora ricevuto:

Mi è spiaciuto ancora d'intendere che i quadri che vi rimandai già un pezzo fà non vi siano fin qui capitati. Ho Havendo però fatto cercare subito il conto del Mercante al quale furno consegnati, il quale mi mi hà // assicurato, che i quadri vi capiteranno sicuramente et frà poco, e ben conditionati voglio però sperare che sarà così, et che voi restarete gustato.

Come si è già detto, non abbiamo alcun'altra documentazione che possa accertare quando effettivamente i due dipinti giunsero ad Anversa. In ogni caso in questa lettera Federico non accenna minimamente a qualche altra trattativa per l'acquisto della *Madonna con angioletti in campagna*: evidentemente, al di là della somma richiesta, tale quadro non gli era proprio piaciuto.

Con questa missiva si conclude l'analisi delle lettere inedite, di quelle parzialmente già note e di quelle ben conosciute che il cardinale Federico scambiò con Jan Brueghel dei Velluti e con il figlio Jan il Giovane. Qualche anno dopo, quest'ultimo, in una missiva del 12 novembre 1631 scritta ad Anversa e indirizzata al (già citato) cugino Chrysostomus van Immerseel (che si trovava a Siviglia), nel parlare dei propri gravi problemi finanziari, inserì un riferimento a diversi dipinti del padre venuti in suo possesso attraverso l'eredità della defunta matrigna Catharina. Il pittore, evocando anche il disaccordo degli eredi, consigliò il cugino di acquistare da lui una parte dei vari bei quadri che egli stesso aveva ereditato. E tra questi Jan ne citò tre con differenti paesaggi: uno con San Gerolamo nel deserto, un secondo con due corsi d'acqua e varie piccole figure e un terzo con un bosco di querce, tutte opere che il padre aveva realizzato proprio per il cardinale Borromeo:

Daer syn dry lanschapkens onder, eenen S' Jeronimo in deserto, dander 2 een waterken met lanschap vol kleyn figurkens ende dander een bos heiken, ooc vol mannekens; dese dry hadde den patroon voor den Cardinael Bormeo ghemact ende daer en mankeerden geen 5 dagen werkens aen als storft⁸⁶².

⁸⁶¹ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 25, f. 128r e, per la successiva citazione, ff. 128r-v, s.l. (Milano?), 26 ottobre 1627, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 52.

⁸⁶² Cfr. DENUCÉ, *Letters and Documents*, cit., 1934, pp. 71-73 (p. 73 per la citazione), n. XXXIII, anno 1631 (a p. 14, n. 33, si trova un breve riassunto in inglese dell'intera lettera).



Fig. 144. Pieter Paul Rubens, *Jan Brueghel dei Velluti con la sua famiglia*, particolare della fig. 129 con il ritratto di Jan Brueghel dei Velluti, Londra, The Courtauld Gallery (CC BY-NC 4.0) (foto: The Courtauld)



Fig. 145. Anonimo, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo mentre scrive*, particolare della fig. 8, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

È impossibile individuare questi tre dipinti con paesaggi e sapere che fine abbiano fatto. Ma rimane la notizia che anche in questo caso tra i quadri lasciati da Jan Brueghel dei Velluti (**fig. 144**) alcuni erano stati proprio eseguiti per il cardinale Federico Borromeo, il suo preziosissimo committente e mecenate (**fig. 145**)⁸⁶³.

⁸⁶³ Per il *Ritratto del cardinale Federico Borromeo mentre scrive* (**figg. 8, 145**) si veda, da ultimo, PAOLO VANOLI, Scheda n. III.1, in *Il genio di Milano. 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. 104-105, 123.

Appendice documentaria

In questa *Appendice documentaria* sono elencati, in ordine cronologico, vari documenti inediti: essi sono stati trascritti in 'corsivo' con il massimo criterio conservativo e tutte le abbreviazioni sono state sciolte in 'tondo' (cfr. l'*Introduzione*). Inoltre sono stati aggiunti anche alcuni documenti che erano già noti (o parzialmente noti) dei quali però, tranne pochissimi, non si conosceva la precisa collocazione d'archivio e dei quali qui si pubblica una trascrizione basata sui manoscritti originali. Le lettere qui trascritte riguardano gli scambi epistolari tra il cardinale Federico Borromeo e i pittori Jan Brueghel dei Velluti e il figlio Jan Brueghel il Giovane (con anche una missiva indirizzata al conte Giovanni Borromeo). Invece i documenti contabili si riferiscono ai versamenti autorizzati dal cardinale Borromeo per pagare Jan Brueghel dei Velluti. Altri documenti inediti, relativi a vari differenti argomenti, sono stati invece inseriti di volta in volta nel testo o nelle note.

Doc. 1

27 giugno 1598

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 231a, 27 giugno 1598 (cfr. il doc. 2).

adi 27 detto [giugno 1598] Lire 180 soldi — *in credito in Anversa per pagare al signor Giovanni Breughel Pictore per unquadro consegnato per Monsignor Illustrissimo ricevuta* — a 340 [questo è un numero che rimanda a un altro foglio: cfr. il doc. 2] — Lire 180 —

Doc. 2

27 giugno 1598

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 340b, 27 giugno 1598 (cfr. il doc. 1).

27 detto [giugno 1598] Lire 180 — *in debito a spese del Signor Cardinale* — 231 Lire 180. —. —

Doc. 3

23 settembre 1603

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXV, f. n.n., 23 settembre 1603 (cfr. i docc. 4, 5).

Adi 23 detto [settembre 1603] *al Signor Giovanni Brueghel pittore in Anversa come per polizza, et d'ordine del Signor Cardinale* — Lire 228: — : —

Doc. 4

23 settembre 1603

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 507b, 23 settembre 1603 (cfr. i docc. 3, 5).

Cfr. BALESTRERI, *Milano 1595-1623*, cit., 1997, p. 234, nota 48 (solo un accenno).

23 detto [settembre 1603] Lire 228 — *in credito utsupra conti. a giovanni Battista Brughel pittore in Anversa d'Alemagna: come per poliza — a 511 [ma 512] Lire 228. — . —*

Doc. 5

23 settembre 1603

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 512b, 23 settembre 1603 (cfr. i docc. 3, 4).

adi. 23 detto [settembre 1603] Lire 228 — *a spese del Signor Cardinale* — 507 Lire 228: — . —

Doc. 6

3 gennaio 1604

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 111b, 3 gennaio 1604 (cfr. il doc. 7).

adi — detto [3 gennaio 1604] Lire 290 — *a spese del Signor Cardinale* — 201 Lire — 290. — —

Doc. 7

7 dicembre 1604

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 201a, 7 dicembre 1604 (cfr. il doc. 6) (fig. 69).

Cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, p. 42 e p. 54, nota 65 (solo un accenno); BALESTRERI, *Milano 1595-1623*, cit., 1997, p. 234, nota 48 (solo un accenno).

7 Dicembre [1604] Lire 290 — *in credito al signor Besozzo pagati a heredi di giovanni Angelo vergano per una de Cambi di Fiandra pagati d'ordine dil Signor Cardinale a gioanni Brughel pittore in fiandra, come per ricevuta, et mandato — a 111 Lire — 290 —*

Doc. 8

17 aprile 1606

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 201b, 17 aprile 1606 (cfr. il doc. 9) (fig. 69).

Cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, p. 42 e p. 54, nota 65 (solo un accenno); BALESTRERI, *Milano 1595-1623*, cit., 1997, p. 234, nota 48 (solo un accenno).

adi 17 Aprile [1606] Lire 297.15.6 *in credito al Signor Ferrari. conti al signor francesco Besozzo. in milano per altri tanti remessi in Anversa. per pagare. a Domino giovanni Battista Brugora. Pittore di credito del Signor Cardinale mandato 121 — a 250 [ma 251] Lire — 297.15.6 —*

Doc. 9

19 aprile 1606

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVIII, f. 251b, 19 aprile 1606 (cfr. il doc. 8).

adi — detto [19 aprile 1606] — Lire 297.15.6 *a spese del Signor Cardinale* — 201 Lire — 297.15.6 —

Doc. 10**11 settembre 1608**

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 115a, 11 settembre 1608 (i due puntini sono nel testo) (cfr. il doc. 11).

Cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, p. 42 e p. 54, nota 67 (solo un accenno); BALESTRERI, *Le fabbriche del Cardinale*, cit., 2005, p. 48 (solo un accenno); BARBIERI, *A proposito delle medaglie*, cit., 2017, p. 251, e p. 262, nota 22.

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 —

Doc. 11**11 settembre 1608**

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 121b, 11 settembre 1608 (cfr. il doc. 10).
adi 11 detto [settembre 1608] Lire 74 — in debito a Donativi del Signor Cardinale — 115 Lire 74 — —

Doc. 12**14 novembre 1608**

BAMi, *G 258 inf*, n. 799, f. 408v, minuta, s.l. (Milano?), 14 novembre 1608, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti.

In *Card. Federico Borromeo arcivescovo di Milano. Indice delle lettere da lui scritte conservate all'Ambrosiana*, Milano, 1966, p. 23 (nel volume conservato in BAMi, *Ambrosiana. G. 6.*), è segnalata una lettera del cardinale Federico a Jan Brueghel in questo modo: “BRUEGHEL, GIOVANNI, pittore, *Anversa / Roma, 7 novembre 1608*”. In tale testo, però, non è stata data alcuna indicazione archivistica ed è stata posta una data errata. Inoltre accanto a esso è stato poi inserito, a mano, un punto di domanda.

A Messer Giovanni Brueghel Anversa per i quadri che soprasede circa un mese ad inviargli

Doc. 13**14 aprile 1609**

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 129b, 14 aprile 1609 (cfr. i docc. 14, 15, 16, 18).

adi — detto [14 aprile 1609] Lire 1574.19 — a spese dell'Illustrissimo Signor Cardinale — 116 Lire 1574.19 —

Doc. 14**15 aprile 1609**

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 116a, 15 aprile 1609 (cfr. i docc. 13, 15, 16, 18) (fig. 116).

Cfr. BALESTRERI, *Milano 1595-1623*, cit., 1997, p. 234, nota 48 (solo un accenno).

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 —

Doc. 15

16 aprile 1609

Tratto dal doc. 18 (cfr. i docc. 13, 14, 16).

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 —

Doc. 16

16 aprile 1609

ASDMi, Mensa arcivescovile, Libri Mastri, XX, f. 159b, 16 aprile 1609 (cfr. i docc. 13, 14, 15, 18).

e Lire 1574.19. — in debito. a' giovani Brughel in Anversa — 174 Lire 1574.19 —

Doc. 17

22 novembre 1612

ABIB, Autografi, Distinta Berol.-Bu., ff. n.n., Anversa, 22 novembre 1612, da Jan Brueghel dei Velluti a Giovanni Borromeo (fig. 74).

Cfr. BERRA, Il "Paradiso", cit., 2020, pp. 11-12.

Illustrissimo mio Signore

*Cognoscendo dalla gratissima sua di 31 d'ottobre il desiderio chè hà di veder quanto prima, il suo quadretto mi è sùmmamente caro d'aver prevenuto L'avisò di Vostra Signoria Illustrissima, con Inviarlo già dal mese passato alla volta di Milano per consegnarlo in mano del Signor Ercole bianco, Il chè sarebbe stato anco più prontamente eseguito se io non fossi stato que^{***}] travagliato di qualche indispositione con non poco pregiudicio delli miei affari,: Si che in ogni altra occasione Vostra Signoria Illustrissima mi trovava più pronto in servirla ben chè quello tocca la qualita di questa opera mia non saprei far d'avantaggio I Con questo baccio a Vostra Signoria Illustrissima humilmente le mani con ogni affetto d Anversa alli 22 di Novembre 1612*

Di Vostra Signoria Illustrissima

devotissimo Servitore

Giovanni Brueghel //

[Alcune parole e vari numeri di questo retro del foglio, diviso in parti, sono poco chiari] *in Genova 2*

xbre Bip.ti[?] 12

Lire 180

approvate[?]

scoperti[?] 8

Lire 120

60

25

15

20

20

400

19

559

19

578

[In un'altra parte del foglio]

*All Illustrissimo Signor i patron
mio Colendissimo Il Signore Conte**Giovanni Borromeo**In Milano*

[In altra parte del foglio]

*Di Anversa**Di Gioan Bruguel***Doc. 18****1615**

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174a, 1615 (l'ultimo pagamento presenta una diversa scrittura) (fig. 103). Questo documento è stato inserito nel volume sotto l'anno 1615 con, però, riferimenti a date diverse. Pertanto tali pagamenti verranno tutti riportati in ordine cronologico anche all'interno di questa *Appendice documentaria*: cfr. i docc. 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 24, 30, 31.

Cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, p. 42 e p. 54, nota 65 (solo un accenno).

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 —

adi 2 settembre [1615] Lire 1616.11 — in credito a Domino giovanni Battista velate per Scudi 300 fatti pagare in Anversa ordine del signor Cardinale sono Scudi 276 $\frac{2}{3}$ a foglio 117 di Conto — 145 Lire 1616.11 —

13 ottobre [1615] Lire 976 — in credito al signor Machio. conti al signor Cornelio Papis per altri tanti fatti pagare in Anversa al sudetto Brughele. à conto et ordine del signor Cardinale mandato. et ricevuta — 154 Lire 976 —

1616 6 dicembre Lire 213 — in credito à Cassa del signor Lomeno [Pietro Giorgio Lomeni, tesoriere del cardinale], Conti al signor Hercole Bianco in Ducatoni 30 — per farli pagare in Anversa al detto Bruguel d'ordine ut supra — 204 Lire 213. —

*Lire 4380.10***Doc. 19****2 settembre (1615)**

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 145b, 2 settembre (1615) (cfr. i docc. 18, 20).

Cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, p. 42 e p. 54, nota 65 (solo un accenno).

e Lire 1616.11 — mandata de Cambio in debito. a' giovani Brughel . d.Anversa per scudi 300 — fatti pagare per ordine del signor Cardinale in Anversa al detto — 174 Lire 1616.11 —

Doc. 20**2 settembre 1615****Tratto dal doc. 18 (cfr. il doc. 19).**

adi 2 settembre [1615] Lire 1616.11 — in credito a Domino giovanni Battista velate per Scudi 300 fatti pagare in Anversa ordine del signor Cardinale sono Scudi 276 $\frac{2}{3}$ a foglio 117 di Conto — 145 Lire 1616.11 —

Doc. 21**13 ottobre (1615)****Tratto dal doc. 18 (cfr. il doc. 22).**

13 ottobre [1615] Lire 976 — in credito al signor Machio. conti al signor Cornelio Papis per altri tanti fatti pagare in Anversa al sudetto Brughele. à conto et ordine del signor Cardinale mandato. et ricevuta — 154 Lire 976 —

Doc. 22**22 ottobre 1615**

ASDMi, Mensa arcivescovile, Libri Mastri, XX, f. 154a, 22 ottobre 1615 (cfr. i docc. 18, 21). detto [22 ottobre 1615] Lire 976 — al signor giovani Brughele in Anversa — 164 Lire 976 —

Doc. 23**8 febbraio 1616**

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 20, f. 10v, s.l. (Milano?), 8 febbraio 1616 (questa data è posta prima di altre precedenti lettere), da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti.

Cfr. CARLO ALESSANDRO PISONI in www.verbanensia.org/fontes_details.asp?fID=42602 (s.d.) (con trascrizione leggermente diversa) ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, pp. 32-33 (senza indicazione archivistica e con una trascrizione leggermente diversa); ARGENZIANO, "Me perdonne mio mal scritto", cit., 2018, p. 637, nota 15 (solo citato); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 19-20, p. 184, nota 3 e Appendice C, p. 315, doc. 19 (senza indicazione archivistica e con una trascrizione leggermente diversa).

Al signor Giovanni Brugora, Anversa

Mando a Vostra Signoria acclusi questi dui Disegni dell'impresa, ò motto del nostro Collegio Ambrosiano accioche si contenti operare che si faccia di l'uno e dell'altro separatamente l'intaglio di Rame con la maggior squisitezza, che sia possibile; volendosene servire questi Dottori del Collegio per improntar l'istesso motto nelle opere, che si vanno apparecchiando di dar alla stampa. La prego ad usar in questo intaglio la diligenza, che mi prometto dalla sua amorevolezza e di rimandarmi à suo tempo con l'istesso intaglio di Rame questi Disegni originali. Alla spesa poi suppliro per mezzo dil Signore Hercole Bianchi che di presente scrive l'allegata, e mi conservarò a lei particolarmente obligatissimo.

Doc. 24**3 dicembre 1616**

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 20, f. 194v, 3 dicembre 1616, s.l.

(Milano?), da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti (cfr. i docc. 18, 25, 26, 27). Cfr. PINARDI, *Cose di Lombardia*, cit., 1965, p. 159 (brevemente citato senza indicazione archivistica); BUCCIANTINI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, cit., 2008, I, pp. 357-359 (su segnalazione di Alessandro Pisoni) (brevemente citato con quasi completa indicazione archivistica); BUCCIANTINI-CAMEROTA-GIUDICE, *Il telescopio di Galileo*, cit., 2012, p. 184 (brevemente citato con quasi completa indicazione archivistica); ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, pp. 32-33, 303-304 (senza indicazione archivistica e con una trascrizione leggermente diversa); ARGENZIANO, *“Me perdonne mio mal scritto”*, cit., 2018, p. 637, nota 15 (solo citato); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 19-20, 22, e Appendice C, p. 315, doc. 18 (senza indicazione archivistica e con una trascrizione leggermente diversa).

Al signor Giovanni Brughel à 3 Dicembre 1616.

Accuso la Ricevuta de i due quadretti, che mi havete inviati; e con la presente verra l'ordine di trenta ducatonì Milanesi, ch'io vi mando. Aspetto doppo la Primavera, l'ultimo, che resta dei quattro elementi nel quale desidero, et anche mi prometto dà voi diligenza maggiore di quella, che è ne gl'altri: parendomi che così richieda l'arte istessa, di andar sempre piu perfettionando le cose ultime, et il suo valore; se bene tutti veramente sono eccellenti, et saranno collocati insieme con gl'altri miei quadri in una Academia del Disegno, la quale io voglio fondare.

Doc. 25

6 dicembre 1616

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f.204b, 6 dicembre 1616 (cfr. i docc. 18, 24, 26, 27).

detto [6 dicembre 1616] Lire 213 — *In credito à Giovanni Bruguel pittore in Anversa Conti ad Hercole Bianco* — foglio 174 Lire 213. — —

Doc. 26

6 dicembre 1616

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXVII, f. 15b, 6 dicembre 1616 (cfr. i docc. 18, 24, 25, 27) (fig. 57).

Adi detto [6 dicembre 1616] *conti al signor Hercole Bianchi ducatonì trenta di Milano che di moneta corrente sono lire ducento tredici per far rimettere in Anversa pagabili al signor Giovanni Brughel pittore d'ordine del signor Cardinale come per mandato e confesso numero 60* — Lire 213: — : —

Ducatonì di Milano numero 30 a Lire 7:2. Lire 213: — : —

Doc. 27

6 dicembre 1616

Tratto dal doc. 18 (cfr. i docc. 24, 25, 26).

1616 6 dicembre Lire 213 — *in credito à Cassa del signor Lomeno* [Pietro Giorgio Lomeni, tesoriere del cardinale], *Conti al signor Hercole Bianco in Ducatonì 30* — *per farli pagare in Anversa al detto Bruguel d'ordine ut supra* — 204 Lire 213. — —

Doc. 28**15 aprile 1620**

ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 22, f. 17r, s.l. (Milano?)*, 15 aprile 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti (fig. 70).

15 Aprile 1620

Al signor Giovanni Brughel Havendo i tre elementi di man di Vostra Signoria vorrei anche il quarto dell'Aria, che mi manca. Si contenti però farmelo della qualità, e della grandezza conforme à gl'altri. chio la ricompenserò come conviene e n'attendo risposta. Noi habbiamo qui fatto un'Academia della Pittura; et in essa si conserverano i suoi quadri e de gli altri valenthuomini de i tempi passati e de presente

Doc. 29**25 luglio 1620**

ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 22, f. 92v, s.l. (Milano?)*, 25 luglio 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti.

Cfr. DELL'ACQUA, *La Galleria federiciana*, cit., 1992, p. 320 (senza indicazione archivistica, con la data erronea del giugno 1620 e con una sola breve frase citata); ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 2005, p. 21 (con la data sbagliata del settembre 1620 ripresa dal testo del Dell'Acqua); ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, pp. 32, 303-304 (senza indicazione archivistica e con una trascrizione leggermente diversa); ARGENZIANO, "Me perdonne mio mal schritto", cit., 2018, p. 637, nota 15 (solo citato); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 20, 22 e Appendice C, pp. 315-316, doc. 20 (senza indicazione archivistica e con una trascrizione leggermente diversa).

25 luglio 1620

Al signor Giovanni Brueghel Anversa

Sebene dell'amorevolezza di Vostra Signoria e dall'esibitione chella mi fa con la sua de 3, mi prometto ogni possibile diligenza ed arte nell'Elemento dell'aria, che con l'altra mia [lettera] le imposi di fare; Nondimeno essendosi ~~se~~ eretta qui un'Academia del Dissegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri per disporgli in 4.º gran ~~sale~~ Camere, ove ci saranno tra gl'altri quei di Vostra Signoria posti in buon luogo; desidero che in quello che resta à farsi; ella procuri d'avanzar anco se stesso, e per magior sua lode, e per ~~altrui essemplio~~ mia sodisfattione.

*Per alcune Opere, che qui s'hanno a stampare, hò bisogno d'un Intagliatore di figure et altri ornamenti in rame. E piacendomi assai la maniera di quelle che si veggono nel libro ~~intitolato~~ *Optica del Padre Francisco Aguilonij Societatis Jesu della Compagnia di Giesu* intitolato *Optica Patris Francisci Aguilonij Societatis Jesu*, stampato costi dai Plantini l'anno 1613, vorrei che Vostra Signoria ~~p~~ trovasse chi ne fù l'Intagliatore e me n'avvisasse et inprime mi dicesse se ~~ei~~ costì ci è altro migliore di ~~questo~~ lui. N'aspetto risposta, et a Vostra Signoria auguro ogni bene*

Doc. 30**30 aprile 1621**

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri, XX, f. 174b, 30 aprile 1621* (cfr. i docc. 18, 31:

da quest'ultimo si ricava la data precisa).

Havere Il Contrascritto Signor Giovanni Brughel Lire 4380 . 10 — In debito a spese particolari dell'Illustrissimo Signor Cardinale patrono sono per il prezzo de tanti quadri diversi Mandati à Milano et fatti d'ordine di Sua Signoria Illustrissima — 306 Lire 4380.10. —

Doc. 31

30 aprile 1621

ASDMi, Mensa arcivescovile, Libri Mastri, XX, f. 306a, 30 aprile 1621 (cfr. i docc. 18, 30).

e Lire 4380 . 10 . In credito a Giovann Breughel pittore d'Anversa per il prezzo de diversi quadri — 174 Lire 4380 — —

Doc. 32

10 agosto 1621

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 22, f. 329r, s.l. (Milano?), 10 agosto 1621, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti.

X Agosto 1621.

Al signor Giovanni Brueghel. Dal non haver' io lettera sua delli 3. luglio dell'anno passato in quà, nell'occasione chella rispondendo ad una mia, promise di farmi l'Elemento dell'Aria, posso dubitare, che le sue lettere siano smarrite ò di qual'altro accidente. hò però voluto scriverle di nuovo, accioche ella m'avvisi di quello che passa. N'attendo risposta, con scriverle per due vie per meglio accertar nel ricapito della presente, e le auguro etc.

Praemissis Praemittendis Nell'opera di questo Elemento, non s'affretti niente, e prenda la sua comodità, perche io non ne ho prescia [fretta] alcuna mà solamente hò dubitato, che le sue lettere non mi siano capitate e però ne desidero avviso.

Doc. 33

22 novembre 1621

ASDMi, Mensa arcivescovile, Libri Mastri, XX, f. 349b, 22 novembre 1621 (cfr. il doc. 34) (fig. 110).

Cfr. BESOZZI, Ritratti dei Borromeo, cit., 1992, p. 42 e p. 54, nota 67; BARBIERI, A proposito delle medaglie, cit., 2017, p. 251 e pp. 262-263, nota 22.

adi 22 novembre Lire 74.3.6 in credito al signor lomene [tesoriere] conti al signor [Giovan Battista] Perego Orefice per una medaglia d'oro datta de ordine de Sua Signoria Illustrissima per mandare in fiandra a Giovanni Brughel' Pittore per donativo come per mandato — 357 [ma 358] Lire 74.3.6

Doc. 34

22 novembre 1621

ASDMi, Mensa arcivescovile, Libri Mastri, XX, f. 358b, 22 novembre 1621 (cfr. il doc. 33).

Havere adi 22 Novembre Lire 74.3.6 in debito à spese de donativi — 349 Lire 74.3.6

Doc. 35

4 dicembre 1621

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. RATTI, *L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens*, cit., 1910, p. 4 (senza indicazione archivistica e con una trascrizione leggermente diversa); BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 139 (citato dal testo del Ratti); ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 163, nota 1 (ripreso dal testo del Ratti); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 227, nota 19, p. 234, nota 3 e p. 241, nota 1 (citato dal testo del Ratti).

4 Dicembre 1621.

Mutatis Mutandis [a sinistra del foglio]

Al signor Giovanni Brughel. Giunsero poi finalmente il suo quadro dell'elemento dell'Aria, con la Madonina fatta per ancora di mano del signor Rubens suo amico con di Vostra Signoria ornata de la ghirlanda de' fiori da Vostra Signoria lei aggiuntaci con farla la sua diligenza, et esquisitezza. L'un' e l'altro mi è stato di sodisfatione ma particolarmente quello dell'Aria. E per ricognitione della fatica, et industria di Vostra Signoria di ambi due, le invio la qui acclusa lettera di cambio, ebe 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 et ha l'istessa indulgentia. Mi è parimente piacciuta assai la corona d'ambra, che à Vostra Signoria è piacciuto m'hà voluto di mandarmie; mà desiderando ch'ella la ritenga appresso di se, e goda per amor mio, gle la rimando con la benedittione, e con la detta Medaglia, che dalla Santità di Nostro Signore hà l'Indulgenza di San Carlo, come l'ha pur quella che ~~senza~~[?] viene per l'amico suo. Iddio benedetto conservi la persona di Vostra Signoria come lo prego.

Doc. 36

17 dicembre 1621

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 349b, 17 dicembre 1621 (cfr. il doc. 37) (fig. 110).

Cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, p. 42 e p. 54, nota 67; BARBIERI, *A proposito delle medaglie*, cit., 2017, p. 251 e pp. 262-263, nota 22.

adi 17 dicembre Lire 53. — in credito al signor Iomene conti al signor Giovanni Battista Perego Orefice per il pretio d'un'altra medaglia d'oro hauta da lui per mandare in fiandra a Giovanni Brughello — 358 Lire 53. — —.

Doc. 37

17 dicembre 1621

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 358a, 17 dicembre 1621 (cfr. il doc. 36). — detto [17 dicembre 1621] Lire 53. — — in debito à spese de donativi — 349 Lire 53. — —.

Doc. 38

8 marzo 1622

ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 384a, 8 marzo 1622.

Cfr. BESOZZI, *Ritratti dei Borromeo*, cit., 1992, p. 42 e p. 54, nota 67.

detto [8 marzo 1622] Lire 23. — in credito ut supra conti al Chierico di Monsignor Magiolino ordinato per una patente scritta con aminiatura et oro per mandarla al signor Giovanni Brueghel in Anversa come per mandato 378 — Lire 23. — . —

Doc. 39

8 giugno 1622

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 23, f. 78v, s.l. (Milano?), 8 giugno 1622, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti.

8 Giugno. 1622.

mutatis mutandis [a sinistra del foglio]

Al signor Gioan Brughel. Dal non vedere risposta alcuna alle lettere, ch'io scrissi à Vostra Signoria molti mesi sono, ne tampoco alla poliza di cambio di Giovanni battista Velate e compagno, per mezzo della quale si era ordinato al Signor Giovanni Paolo Dorcho Mercante costi, di pagar' à Vostra Signoria ~~per me~~ à mio conto trecento scudi; dubito, che le mie lettere, et i ricapiti del Mercante siano smarriti; e s'accresce maggiormente il dubio dal non haver nuova ne anche del ricapito della Corona d'ambra, e delle due Medaglie, che pur' un pezzo inviai à Vostra Signoria per mezzo di questi mercanti Annoni. E per assicurarmi del successo, mando à Vostra Signoria un duplicato della prima lettera mia, e nuovo ordine del ~~mercante~~ Vellate per il danaro suddetto, accioche ne procuri la sodisfattione, quando sin' hora non l' habbia havuta; e procuri anco da cotesti Signori Annoni corrispondenti de nostri la corona, e le Medaglie, al fine c' havrà veduto nell'altra mia lettera. ~~E non~~ Ne m'occorrendo altro, à Vostra Signoria prego ogni bene: attendendo risposta di quanto sarà occorso in questo particolare.

Doc. 40

1° agosto 1622

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 (fig. 111).

primo Agosto 1622

Al signor Giovanni Brughel. Tre volte hò scritto à Vostra Signoria della ricevuta de i duoi quadri ultimamente mandatemi, con inviarle per mezzo di questi Mercanti Annoni le lettere mie, et ordine anco duplicato di Giovanni battista Vellate Mercante di qui al Signor Giovanni paolo Dorco, de ~~pagar~~ pagar allei trecento scudi à questo conto. E non havendo fin qui nuova, che le siano arrivati i ricapiti suddetti ne tampoco due Medaglie d'oro, e la corona d'ambra, Vostra Signoria si contenti d'avvisarmene quanto prima, ò di farne trovar conto da cotesti Signori Annoni, à quali sono stati indirizzati.

Quando il figlio di Vostra Signoria venuto alcune settimane sono in queste parti, si è lasciato conoscere da me, io l'hò invitato ad alloggiar' in questa casa et hora v'alloggia accarezzato da me con[?] lip.[?] per rispetto della persona di Vostra Signoria, et ove potrò giovarli lo farò volentieri. Con augurarle per fine ogni contento. Federico Borromeo[?]

Doc. 41

2 agosto 1622

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 23, f. 112r, s.l. (Milano?), 2

agosto 1622, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti.

28 luglio 1622 2 Agosto 1622. [Sono due differenti date poste in alto su un foglio che riporta due lettere, la seconda delle quali è quella indirizzata al Brueghel: quindi molto probabilmente la data di questa missiva è quella del 2 agosto 1622.] [...]

Al signor Giovanni Brughel. Mi è stato caro d'intendere, che finalmente siano capitate a Vostra Signoria le mie lettere, e l'ordine di trecento scudi, con le medaglie ancora.

Quanto al figlio di Vostra Signoria, essendo egli venuto da me circa dieci giorni sono, io l'hò veduto volentieri, e fatto alloggiare ~~nel~~ in casa mia, e lo tratterò in ogni occasione come richiede l'affettione mia verso di lei. E se in questo le occorre alcuna cosa me l'accenni. Saluto Vostra Signoria et il Signor Rubens augurando ad amendue ogni vero bene.

Praemissis Praemittendis Io mi son allegrato assia d'haber veduto suo figliolo, et è alloggiato qui, come è dovere, et accarezzato come si conviene.

Doc. 42

18 ottobre 1622

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 23, f. 149v, s.l. (Milano?), 18 ottobre 1622, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti.

~~19~~ 18 [Alla sommità del foglio è posta la data "19 Ottobre 1622." in riferimento però a una diversa e precedente lettera.]

Al signor Giovanni Brughel. Vendendo ciò, che Vostra Signoria m'accenna coll'ultima sua lettera de 23 settembre, del mandar questo suo giovine ad altre parti, per meglio affinarlo nella professione; non posso dirle altro, se non che à lei spetta di far questa risoluzione, e disporre come più le piace, e giudica ispediente al profitto del figlio medesimo, che io, ove potrò in alcuna cosa giovarli, lo farò volentieri per rispetto di Vostra Signoria, alla quale desidero vera prosperità.

Doc. 43

2 febbraio 1624

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24, f. 33r, s.l. (Milano?), 2 febbraio 1624, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti (fig. 134).

2 febraro 1624

Al Signor Giovanni Brueghel. Mi è sopramodo caro il ragguaglio, che ella mi dà Vostra Signoria della deputatione fatta dalla Serenissima Infante della persona ~~che~~ per levar in mio nome ~~levasse~~ dal sacro Fonte la figlia di Vostra Signoria nel che mi tengo da Sua Altezza favoritissimo e sentendomi obligato di ~~rendervi bene gratie~~ particolarmente di questo honore ~~però~~ ringratiarnela, dubito, che, facendolo con lettere possa recare à Principessa tale incomodo à Principessa tale, occupatissima in ~~cose gravi~~ molti altri gravissimi affari. Onde hò stimato bene di supplire à questo debito col mezzo di Vostra Signoria la quale si contenterà di fare a Sua Altezza riverenza, e render ~~in mia parte~~ per mia parte le dovute gratie dell'honore, chin ciò ne hò ricevuto ~~da Sua Altezza~~ con grande mia obligatione. E perche anche intendo, che l'Altezza Serenissima è molto devota di San Carlo ~~credo~~ mi dà l'animo di inviarle la presente Reliquia, che è delle interiora di esso Santo, ~~un~~ et un ritratto molto simile al naturale, chio mi trovo in casa. Confido, che Sua Altezza lo gradirà ~~questo~~ e l'uno e l'altra per la devotione del Santo, ~~e per~~ e colla propria benignità iscuserà l'ardire mio, se forse in questo passasse il segno. Vostra Signoria glelo presenti e supplisca in maniera che Sua Altezza resti persuasa della mia

osservanza e volonta di servirla sempre. Che io à Vostra Signoria resto augurando tutti i veri contenti. In parte poi delle Reliqua chio invio, e molto poca poiche il corpo del Santo è intero in tutte le parti esteriori, e le interiori poi furono tenute, et una parte andò a Roma a Sua Santità sinche a questa chio qui mando e l'altra parte a Spagna alla Maestà di Filippo 2°. Padre di Sua Altezza. E qui resto con augurar a Vostra Signoria vera contentezza.

Doc. 44

2 agosto 1624

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24, f. 95r, s.l. (Milano?), 2 agosto 1624, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti.

2 Agosto 1624.

Al signor Giovanni Brueghel. Mi è stato caro d'intendere, che à Vostra Signoria siano poi capitate le Reliquie e Ritratto di San Carlo, che con mia lettera de' 2 febraro [1624] le inviai per dare à cotesta Altezza Serenissima e reputo à molto favore che habbia in cio Sua Altezza tanto gradita la picciol demonstratione dell'osservanza mia verso di lei. dal che si manifesta evidentemente ~~la~~ non solo la gran benignità di Sua Altezza ma la particolare divotione, che ella porta à questo Santo. La tardanza di giunger costi le suddette cose sarà cagionata per haverle il Mercante che se ne piglio il carico, ~~Comp~~ accomodate dentro le balle delle mercantie istesse, accioche venissero piu sicure. E questo desiderando a Vostra Signoria ogni vero bene. Praemissis Praemittendis Io sono tutto suo affezionatissimo e mi comandi.

Doc. 45

17 settembre 1625

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24, f. 291r, s.l. (Milano?), 17 settembre 1625 (data scritta nella pagina precedente), da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane.

Al Signor Giovanni Breughel. Io faccio il conto, che conviene de la memoria, c'hà tenuto suo padre della persona mia anco nel tempo della morte, lasciandomi il quadretto, che Vostra Signoria m'avvisa con la lettera de 22 Agosto [1625], quale io vederò volentieri, arrivato che sia, come scrivo al Signor Ferdinando Vanden ancora, che darà à lei la presente; e poi le dirò quanto mi occorrerà intorno al medesimo quadretto.

Quanto all'altro quadretto della Madonna, che Vostra Signoria dice stare in una Campagna con molti Angeletti, che portano fiori e frutti al Salvatore, et esser l'ultima opera del Signor Giovanni, fatta per me, haverò caro, che lo conservi, sin che io le dia altro avviso, poiche dissegno di comprarlo.

Doc. 46

3 aprile 1626

ABIB, Autografi, Distinta Berol.-Bu., ff. n.n., Anversa, 3 aprile 1626, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo (cfr. il doc. 47).

Cfr. NATALE, *La natura morta in Lombardia*, cit., 1989, I, p. 214, nota 10 (parzialmente trascritto).

Illustrissimo et Reverendissimo Signore

Io spero che havera ricevuto quel quadretto ch'el quondam Giovanni Breugel mio Padre le ha lasciato per una memoria perche m'hanno avisato ch'è stato consignato in Roma al Signor

Giovanni Battista tartagna suo depositario. Non ho volsuto mancare di notificare a Sua Signoria Illustrissima che alli 10 del mese di Maggio prossimo venturo [1626] si cominciara a Vendere le pitture che si ritrovino nella Casa mortuaria del suddetto mio Padre mandandole qui inclusa una nota delli quadri principali che sono di suo mano accio che se per sorte ne agradesce qualcheduno ne dia l'ordine per tempo ch'io non mancaro di servirlo in tutto quello me sara possibile come dalli effetti puotera conoscere se si degnira di comandarmi che col fine di questa pregaro Nostro Signore che le dia il Colmo di felicità

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

Humillissimo Servitore

In Anversa adi 3 Aprile 1626 //

All' Illustrissimo et Reverendissimo Signore

Il Signore frederico Borromeo

Cardinale et Archivescovo

di Milano In

Milano

Doc. 47

3 aprile 1626

ABIB, *Autografi, Distinta Berol.-Bu.*, ff. n.n., Anversa, s.d. (ma 3 aprile 1626), allegato alla lettera del 3 aprile 1626 di Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo (cfr. il doc. 46) (fig. 139).

Cfr. NATALE, *La natura morta in Lombardia*, cit., 1989, I, p. 214, nota 10 (quasi interamente trascritto); BERRA, *Il "Paradiso"*, cit., 2020, p. 1 (solo citato).

Nota delle quadre che si ritrovano di mano di mio Padre quondam Giovanni Breugel

Diece quadretti de miniatura de fiori et animali

Quadretti Cinque di varij Paesaggi

Uno la tentazione di Sant'Antonio

Un Cristo in Crose in picciola con molte figuretti

el paro di questo un Cristo che porta il Crose in Collo

Due quadri de Diana viniendo della Cacha con molti animali

Due Girlandi di fiori

Una Girlanda di fiori alta seiij otto Palmi di grand valore

Due girlandi d'ogni sorte di frutti

Una Bataglia con molti Cavalli è figure

Una quadra delli tre Reij venendo salutare Cristo con molte figure

tre Vagij di fiori

li Cinque sentimenti in Cinque quadre

ancora vi è il paro di quel quadretto che ha Vostra Signoria Illustrissima fatto del mio abuelo

el soggetto è dove che sta muorendo la Santissima Madre di Cristo con li Apostoli intorno

Un quadre grande d'una Sposa di Villani di molti figure — a guazzo quadre di grand prezzo

Quatro paesetti dell'istesso mano

Il numero delli altri quadri fatto delli primi Maestri — della fiandra arrivano al numero di

7 in 800 — — — //

Se Vostra Signoria agradesca qualche cosa delle quadre qui contrascritta Vostra Signoria

*Illustrissima puotera dare ordine a qualcheduno che le piaccera che sara il giorno della vendita alli 10 Maggio prossimo Venturo [1626] — — — — —
Ancora vi è un quadretto in picciola d'una musica de tutte sorte di ochelli — — — — —*

Doc. 48

dopo il 3 aprile 1626

ABIB, Autografi, Distinta Berol.-Bu., ff. n.n., s.l. (Milano?), s.d. (ma dopo il 3 aprile 1626), da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane.

*del Cardinale Federico Borromeo. Arcivescovo di Milano [scritto con inchiostro diverso]
Molto Magnifico Signor*

Con mio gran piacere io ricevetti gia saranno circa due Mesi il bel quadro di pittura che fece gia vostro Avo[,] Padre di vostro Padre. La qual dipintura a me hà dimostrato due cose. In primo la eccellenza di quell'artefice, perche nel vero vi è dentro un buonissimo disegno. Appresso a me ancora hà dimostrato la singolare benevolenza di vostro Padre verso di me; ~~perche~~ il quale etiandio morendo ~~habbia~~ voluto inviarmi in dono cosi bella cosa. Io hò pensato quello che far dovessi si per ~~dimostrare~~ significare la stima ch'io faccio della preciosità del presente, et insieme della benevolenza e cortesia di vostro padre, et hò risoluto di fare cosi. Da un nostro diligente dipintore dell'opera mandatami hò fatto cavare // una Copia; la quale veramente è riuscita assai bene. Poi hò ordinato che si faccia come vedrete, una inscrizione, all'isteso quadro, che mi mandaste; accioché la istessa inscrizione ~~faccia~~ dia à conoscere ~~a ciascuno~~ alle persone la stima ch'io faccio della vostra Casa e della vostra benevolenza, et amorevolezza che il quadro dovrà sempre mai conservarli per mia memoria ~~ancora~~ fra le cose nostre più care. Il suddetto quadro s'inviarà a Roma; e per quell'istessa strada per cui esso è giunto nelle mie mani, io spero che sano e salvo ritornerà nelle vostre, dilche io subirò grandissimo piacere. Et di tutto quello che è seguito in simil fatto io mi conosco obligato a voi et alle vostre Case, e vene rendo molte gratie. Dei quadri che sono restati della buona memoria di vostro Padre con un'altra lettera per l'ordinario seguente ~~io~~ vi dirò quello che desidero.

Doc. 49

14 ottobre 1626

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24, f. 423r, s.l. (Milano?), 14 ottobre 1626, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane.

*Al signor Giovanni Breugel. Con la lettera di Vostra Signoria de x Settembre hò ricevuto il Dissegno della Madonna, e ne la ringratio. Se il Quadro, che dice haver' havuto dall'amico suo, non è inviato à questa volta, potrà tardare sino ad altro mio avviso à mandarlo. Ma non essendo à tempo di soprasedere; vedrò, se sarà à mio proposito, quando arriverà, et à suo tempo gle lo farò poi sapere con quello, che mi occorrerà. Intan[t]o le auguro ogni contento.
14 Ottobre 1626 [la data è posta sul margine sinistro, quasi alla fine della lettera]*

Doc. 50

30 dicembre 1626

ABIB, Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 24, f. 448v, s.l. (Milano?), 30 dicembre 1626, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane.

30 Decembre 1626.

Al signor Giovanni Brughel. Per essere il Quadretto ultimamente da Vostra Signoria inuiatomi col mezzo de gl'Annoni il manco bello de i molti, c'habbiamo qui di suo padre, gle lo rimando per mezzo de gl'istessi Mercanti: non mi parendo, che trà i tanti, che ci sono di quella mano appresso di noi, questo possa loro paragonarsi. E tanto piu volentieri gle lo rimando restituisco, perche ella dice d'esserne da altri ricercata, e di poterlo vendere bene. Augurandole per fine ogni vero contento.

Doc. 51**3 settembre 1627**

ABIB, *Lettere del cardinale Federico Borromeo, L IV 7, ff. 179r-v* (la lettera è parzialmente lacerata nella parte superiore del foglio), Anversa, 3 settembre 1627, da Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo.

Cfr. ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, pp. 346-347 (senza indicazione archivistica e con una trascrizione leggermente diversa); ARGENZIANO, *Sulle tracce dell'italiano oltre confine*, cit., 2017, pp. 247-249 (solo citata); ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 112-113, nota 21 (solo citata).

Illustrissimo et Reverendissimo Signore

1627. 3 settembre

Molti mesi serano de non haver risposta la gratissima sua de 27 de Aprile [1627] la causa a stato la mia malattia la quale me ha tenuto sinque mesi in grandissimo fastidio et de piu que in questo medso e passato in meglio vita nostra madre che nostro signore li tiene in paradiso: ha lassiato in vita quatro figlioli li quali sono tutti iovani el maior de tutti ha otto Anni e una cossa pietosa veder la destruzione de nostra casa in tanto poco tempo; —

Intendo per el ultimo passato come vostra signoria Illustrissimo me remand[ò] quel quadretto di paesaggio fatto di mano de mio padre el qualo ho aspettato molto tempo fa dubitando per el longo terdare per qualche disgratia Per questo suplico a vostra signoria Illustrissimo de volerne far la gratia de poter saper in mano di qual marcante le sia consegnato. parque quel quadretto di tsiaro et oscuro que un anno fa vostra signoria Illustrissima me fcrisse que me tornava el quadretto el volse tenir una copia de quello ancora de quel quadretto non ho inteso niente, et si per sorte vostra signoria Illustrissima tiene ancora el quadretto et il predso troppo alto io ho ordine di poterlo vendere per settanta escudi deoro meno non li vol lassiare et me da ogni iorni fastidio a me pe[r] questo suplico a vostra signoria Illustrissima di volerne far sapere la sua volonta con questo andaro aspettar li suoi commandamenti et in quel mentre pregaro //

Nostro Signore che li dia ogni felicità In Anversa

adi .3. De settembre Anno 1627

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendisema

Humilissimo Servitore

Gioan Bruegel

Doc. 52**26 ottobre 1627**

ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo, L III 25, ff. 128r-v, s.l. (Milano?)*, 26

ottobre 1627, da Federico Borromeo a Jan Brueghel il Giovane.

Al signore Giovanni Brueghel a 26 d'ottobre [1627]

Dalla vostra lettera hò inteso la morte della Madre, et la infirmità vostra: da una parte mi despiace della perdita che fatta havete, e dall'altra mi rallegro, che habbiate ricuperata la sanità. Mi è spiaciuto ancora d'intendere che i quadri che vi rimandai già un pezzo fà non vi siano fin qui capitati. Ho Havendo però fatto cercare subito il conto del Mercante al quale furno consegnati, ~~il quale mi~~ mi hà // assicurato, che i quadri vi capiteranno sicuramente et frà poco, e ben conditionati voglio però sperare che sarà così, et che voi restarete gustato.

Abbreviazioni e segni

ABIB	Archivio Borromeo Isola Bella, Stresa (VB)
APSAMi	Archivio della Parrocchia di Sant’Alessandro di Milano
ASCMi	Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana di Milano
ASDMi	Archivio Storico Diocesano di Milano
ASMi	Archivio di Stato di Milano
ASRo	Archivio di Stato di Roma
BAMi	Biblioteca Ambrosiana di Milano
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BLL	British Library di Londra
BNM	Biblioteca Nacional di Madrid
SAFAA	Stadsarchief - FelixArchief di Anversa
/	Indica l’a capo (usato solo per alcune particolari citazioni)
//	Indicano il cambio di foglio o di pagina (solo per i documenti e i testi antichi)
[]	Racchiudono parole, lettere o segni non presenti nella citazione
[?]	Indica che la trascrizione della parola precedente non è sicura
[...?]	Indica che, nella citazione, si tralascia una parola di difficile decifrazione
[***]	Indica una lacerazione del foglio manoscritto

Bibliografia

AGOSTI, BARBARA, *Introduzione*, in FEDERICO BORROMEO, *Della pittura sacra libri due* [dopo il 1624: è la versione in italiano dello stesso cardinale presente in FEDERICO BORROMEO, *Della Pittura sacra*, in BAMi, *G 25 inf*, 1], a cura di Barbara Agosti, Pisa, 1994, pp. 1-6.

AGOSTI, BARBARA, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, 1996.

AGOSTI, BARBARA, *La Pinacoteca Ambrosiana. Aperture e chiusure*, in "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 175-181.

AGOSTI, BARBARA - COLZANI, CAMILLA, *Federico Barocci, tra storiografia e documenti*, in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, cat. della mostra (Urbino, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, Milano, 2024, pp. 50-61.

AGUILON, FRANÇOIS D', *Opticorum libri sex Philosophis iuxta ac Mathematicis utiles*, Antwerpen, 1613.

ALBERTI, ROMANO, *Origine e progresso dell'Academia del Dissegno, De Pittori, Scultori, & Architetti di Roma [...]*, Pavia, 1604.

ALBÒNICO, ALDO, *Il Cardinal Federico "americanista"*, Roma, 1990.

Album der St.-Lukasgilde uitgegeven op last harer letterkundige afdeeling de Violieren, Antwerpen, 1855.

ALDOVINI, LAURA, *Alle origini della raccolta grafica della Biblioteca Ambrosiana: ipotesi per un'identificazione della collezione di stampe di Federico Borromeo*, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia - Critica - Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath e Lydia Salviucci Insolera, Milano, 2017, II, pp. 167-200.

Alla ricerca di "Gbiograti". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630), a cura di Rossella Vodret, Roma, 2011.

ALLART, DOMINIQUE - BUBB, RUTH - CURRIE, CHRISTINA, Scheda n. 1, in KAREN SERRES, *Bruegel in Black and White: Three Grisailles Reunited*, cat. della mostra (London, 2016), con il contributo di Dominique Allart et al., London, 2016, pp. 18-26, 56-57, n. 1.

AMENDOLA, ADRIANO, *I Caetani di Sermoneta. Storia artistica di un antico casato tra Roma e l'Europa nel Seicento*, Roma, 2010.

AMENDOLA, ADRIANO, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma: nuove date e qualche proposta per l'identificazione dei rami appartenuti al cardinale Francesco Maria Del Monte*, in "Bollettino d'Arte", 96, 10, 2011, pp. 63-74.

ANNONI, ADA, *Le Costituzioni e i regolamenti*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 149-184.

ANNONI, ADA, *La città di Angera, feudo dei Borromeo*, in *La Città di Angera feudo dei Borromeo sec. XV-XVIII*, atti del convegno (Angera, 1992), Gavirate, 1995, pp. 11-45.

[ANONIMO], in "Connaissance des arts", 249, 1972, ill. a p. 89.

ANTONAZZI, GIOVANNI, *Caterina Paluzzi e la sua autobiografia (1573-1645). Una mistica popolana tra San Filippo Neri e Federico Borromeo*, in "Archivio Italiano per la Storia della Pietà", 8, 1980, pp. 1-507.

BIBLIOGRAFIA

ANTONIOLI, ROSARIA, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, Bologna, 2017.

ARESE, FRANCO, *Le supreme cariche del Ducato di Milano*, in "Archivio storico lombardo", 9, 1970, pp. 59-156.

ARGELATI, FILIPPO, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium, seu acta, et elogia virorum omnigena eruditione illustrium [...]*, Milano, 1745, I/2.

ARGENZIANO, ROSA, *Un contributo allo studio dell'italiano della comunicazione epistolare nel Seicento: le lettere di Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2014-2015.

ARGENZIANO, ROSA, *L'italiano di Pieter Paul Rubens in qualità di "secretario" di Jan Brueghel dei Velluti*, in *Verso nuove frontiere dell'eteroglossia*, in "Lingue Culture Mediazioni", 3, 1, 2016, pp. 9-29.

ARGENZIANO, ROSA, *Sulle tracce dell'italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, Milano, 2017, pp. 243-253.

ARGENZIANO, ROSA, *"Me perdonne mio mal scritto". L'italiano delle lettere di Jan Brueghel I a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi (1596-1624)*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, atti del convegno (Gargnano del Garda, 2014), a cura di Claudia Berra et al., in "Quaderni di Gargnano", 2, 2018, pp. 633-660.

ARGENZIANO, ROSA, *Un piccolo "enigma" tra le carte italiane di Jan Brueghel il Vecchio: una ricetta per la doratura delle cornici*, in *Saperi Umanistici nella Contemporaneità*, atti del convegno (Palermo, 2015), a cura di Giovanni Sampino e Francesco Scaglione, in "La Biblioteca di ClassicoContemporaneo", 6, 2018, pp. 1-18.

ARGENZIANO, ROSA, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere in italiano dell'Ambrosiana*, Milano, 2019.

ARGENZIANO, ROSA, *"Essi sono le stelle de' campi". Note su una lista di fiori tra le carte di Federico Borromeo*, in "Carte Romanze", 8, 1, 2020, pp. 287-310.

BACCI, PIETRO IACOMO, *Vita di S. Filippo Neri fiorentino Fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Raccolta da' Processi fatti per la sua Canonizzazione [...] Di nuouo dall'Autore riuadata, et emendata*, Roma, (1622) 1642.

BAFFETTI, GIOVANNI, *Federico Borromeo e i Lincei: la spiritualità della nuova scienza*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, 1994, pp. 85-102.

BAFFETTI, GIOVANNI, *La retorica, l'ingegno e l'anima. Studi sul Seicento*, Pisa, 2006.

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

BALBIANI, LAURA, *La ricezione della Magia naturalis di Giovan Battista Della Porta. Cultura e scienza dall'Italia all'Europa*, in "Bruniana et Campanelliana", 5, 2, 1999, pp. 277-303.

BALDINUCCI, FILIPPO, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [...] Opera postuma*, Firenze, 1728.

BALDRIGA, IRENE, *L'occhio della lince. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Roma, 2002.

BIBLIOGRAFIA

BALESTRERI, ISABELLA, *Milano 1595-1623. Notizie sulla presenza di maestranze provenienti dalla regione dei laghi nei cantieri arcivescovili*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 1996), a cura di Stefano Della Torre, Tiziano Mannoni e Valeria Pracchi, Milano, 1997, pp. 221-236.

BALESTRERI, ISABELLA, *Le fabbriche del Cardinale. Federico Borromeo, 1595-1631. L'Arcivescovado e l'Ambrosiana*, Benevento, 2005.

BALESTRERI, ISABELLA, *La Biblioteca Ambrosiana di Federico Borromeo. Architettura, modelli, significati*, in *Anatomia di un edificio*, a cura di Maria Cristina Loi e Raffaella Neri, Napoli, 2012, pp. 137-147.

BALLARINI, MARCO, *La bufera napoleonica*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, 2000, pp. 329-371.

BARBARO, DANIELE, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia, Opera molto vtile a Pittori, a Scultori, & ad Architetti [...]*, Venezia, 1568.

BARBATI, GIUSEPPE ELIO, *La nascita della natura morta in Europa. Contributo alla definizione delle origini del genere*, Napoli, (2020), 2021.

BARBERO, GILIOLA, *Dagli antichi scartocci rinvolti alle collezioni agiografiche moderne: storia del libro e della tradizione in un inedito di Federico Borromeo*, in "La Bibliofilia", 107, 3, 2005, pp. 253-273.

BARBERO, GILIOLA - BUCCIANINI, MASSIMO - CAMEROTA, MICHELE, *Uno scritto inedito di Federico Borromeo: L'Occhiale celeste*, in "Galilæana", 4, 2007, pp. 309-341.

BARBERO, GILIOLA - PASINI, CESARE, "Indici" e cataloghi di manoscritti alla Biblioteca Ambrosiana, in "Gazette du livre médiéval", 42, 2003, pp. 36-46.

BARBIERI, LARA MARIA ROSA, *A proposito delle medaglie "d'ordine del Signor Cardinale": Federico Borromeo committente per san Carlo*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", 39, 2017, pp. 249-265.

BARBIERI, LARA MARIA ROSA, 'Cantiere federiciano': annotazioni dai mastri della mensa arcivescovile per Giovanni Andrea Bianchi detto il Vespino, 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. 149-160.

BARDAZZI, SIMONE - CARRAI, GUIDO, *Costantino de' Servi, architetto e informatore medico, alla corte di Rodolfo II: Nuovi documenti circa le relazioni tra Praga e le corti principesche italiane*, in "Studia Rudolphina", 21-22, 2022, pp. 86-114.

BARERA, ATTILIO, *L'opera scientifico letteraria del Card. Federico Borromeo*, Milano, 1931.

BARONI, COSTANTINO, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Roma, 1968, II.

BARRI, GIACOMO, *Viaggio pittoresco In cui si notano distintamente tutte le Pitture famose de' più celebri Pittori; che si conseruano in qualsiuoglia Città dell'Italia*, Venezia, 1671.

BARTILLA, STEFAN, *Jan Brueghel the Elder's Journey to Prague in 1604: Works from an Artistic Turning Point*, in "Simiolus", 44, 3-4, 2022, pp. 177-200.

BASCAPÈ, CARLO, *I primi diciotto anni dell'Arcivescovo di Milano Federico Cardinale Borromeo [prima del 1615]*, in CARLO ANNONI, *Documenti spettanti alla storia della S. Chiesa Milanese [...]*, Como, 1839, pp. 37-111.

BIBLIOGRAFIA

- BATTISTINI, MARIO**, *I padri bollandisti Henschenio e Papebrochio a Milano nel 1662*, in “Archivio Storico Lombardo”, 8, 1931, pp. 162-169.
- BAUMGART, FRITZ**, *Blumen Brueghel (Jan Brueghel d. Ä.). Leben und Werk*, Köln, 1978.
- BAZZI, ANDREINA**, *Avviamento ad una fonte per la storia di Carlo e Federico Borromeo*, in *L'Alto Milanese all'epoca di Carlo Borromeo: società e territorio*, atti del convegno (Gallarate-Busto Arsizio, 1984), in “Rassegna Gallaratese di Storia e d'Arte”, 38, 125, 1987, pp. 161-186.
- BECKER-SAWATZKY, MIRA**, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento. Zum Verhältnis von bildkünstlerischer Praxis und textverfasster Theorie*, Göttingen, 2021.
- BEDINI, SILVIO A.**, *The Tube of Long Vision (the Physical Characteristics of the Early 17th Century Telescope)*, in “Physis”, 13, 2, 1971, pp. 147-204.
- BEDONI, STEFANIA**, *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*, Firenze-Milano, 1983.
- BEELE, SISKA**, Scheda n. 95, 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. 308-309.
- BELL, JANIS**, *Guido Antonio Mazenta (c. 1561-1613)*, in JANIS BELL - STEFANO BRUZZESE - SILVIO LEYDI - ELISA RUIZ GARCIA, *Designed to Impress: Guido Mazenta's Plans for the Entry of Gregoria Mazimiliana of Austria into Milan (1597). With an Edition of Madrid MS 2908*, Wilmington-Malaga, 2023, pp. 1-37.
- BELLATI, FRANCESCO**, *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.
- BELLEZZA, PAOLO**, *Federico Borromeo nella vita, nell'opera, negli scritti (con notizie ricavate da documenti inediti)*, Milano, 1931.
- BELLONI, LUIGI**, *Agli albori della iconografia dell'“occhiale”*, in *Atti del Symposium Internazionale di Storia, Metodologia, Logica e Filosofia della Scienza “Galileo nella Storia e nella Filosofia della Scienza”*, atti del simposio (Firenze-Pisa, 1964), Vinci, 1967, pp. 117-123.
- BELLORI, GIOVAN PIETRO**, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672.
- BELTRAMI, LUCA**, *Il sentimento dell'arte nel Cardinale Federico Borromeo*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M.^r Antonio Maria Ceriani prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, 1910, pp. 279-290.
- BENDISCIOLI, MARIO**, *Politica, Amministrazione e Religione nell'età dei Borromeo*, in *Storia di Milano. L'età della riforma cattolica (1559-1630)*, Milano, 1957, X.
- BENNINGA, SARA**, *The Changing Perception of the Five Senses*, in “Ikonotheke”, 29, 2019, pp. 103-122.
- BENTIVOGLIO, FRANCESCO**, *Costituzioni del Collegio e della Biblioteca Ambrosiana volgarizzate dal dottor Francesco Bentivoglio bibliotecario della medesima con testo a fronte*, Milano, 1835.
- BENZONI, GINO**, *Colonna, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1982, XXVII, pp. 282-286.
- BERGSTRÄSSER, GISELA**, *Jan Brueghel the Elder. View of Rome*, in “Master Drawings”, 3, 3, 1965, pp. 260-264, 312-313.
- BERRA, GIACOMO**, *Allegoria e mitologia nella pittura dell'Arcimboldi: la “Flora” e il “Vertunno” nei versi di un libretto sconosciuto di rime*, in “Acme”, 61, 2, 1988, pp. 11-39.

BIBLIOGRAFIA

- BERRA, GIACOMO**, *Contributo per la datazione della 'Natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, in "Paragone", 40, 469, 1989, pp. 3-13.
- BERRA, GIACOMO**, *Arcimboldi e Caravaggio: "diligenza" e "pazienza" nella natura morta arcaica*, in "Paragone", 47, 8-9-10, 1996, pp. 108-161.
- BERRA, GIACOMO**, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze, 2005.
- BERRA, GIACOMO**, *Il 'Fruttaiolo' del Caravaggio, ovvero il giovane dio Vertunno con cesto di frutta*, in "Paragone", 58, 73, 2007, pp. 3-54.
- BERRA, GIACOMO**, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in "Paragone", 69, 77, 2008, pp. 67-110.
- BERRA, GIACOMO**, *Il Caravaggio a Milano: la nascita e la formazione artistica*, in *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi e Alessandro Zuccari, Roma, 2009, pp. 19-68, 425-440.
- BERRA, GIACOMO**, *Frutti e fiori dell'Arcimboldo "cavati dal naturale". L'influsso sulla nascente natura morta lombarda e sul giovane Caravaggio*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, cat. della mostra (Milano, 2011), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, 2011, pp. 315-347.
- BERRA, GIACOMO**, *Il Caravaggio nel ducato di Milano. "Questo pittore... al parlare tengo sia milanese... mettete lombardo, per che lui parla alla lombarda"*, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, cat. della mostra (Milano, 2011), a cura di Vittorio Sgarbi, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 26-45.
- BERRA, GIACOMO**, *Cardinal Federico Borromeo and the Choice of Painters to Fresco the Collegio Borromeo at Pavia*, in "The Burlington Magazine", 155, 1325, 2013, pp. 534-540.
- BERRA, GIACOMO**, *Il "canestro di frutta matura" nella Cena in Emmaus del Caravaggio e la visione del profeta Amos*, in "Storia dell'arte", 136, 36, 2013, pp. 65-86.
- BERRA, GIACOMO**, *Le incisioni raffiguranti giocatori di carte o di backgammon e i Bari del Caravaggio*, in *Il giuoco al tempo di Caravaggio. Dipinti, giochi, testimonianze dalla fine del '500 ai primi del '700*, cat. della mostra (Montale, 2013-2014), a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera, 2013, pp. 23-25.
- BERRA, GIACOMO**, *Luci, riflessi, ombre e rifrazioni nella caraffa con fiori del Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio*, in *Atti della Giornata di Studi. Quesiti caravaggeschi*, atti del convegno (Monte Santa Maria Tiberina, 2012), a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera, 2014, pp. 11-71.
- BERRA, GIACOMO**, *Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio. L'enigma di un morso improvviso*, San Casciano in Val di Pesa, 2016.
- BERRA, GIACOMO**, *I pionieri lombardi della natura morta italiana*, in *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, cat. della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Milano, 2016, pp. 47-87.
- BERRA, GIACOMO**, アルチンボルドの「寄せ絵」と「上下絵」の頭部、そして静物画の誕 - *Arcimboldo's 'Composite' and 'Reversible' Heads and the Birth of Still Life*, in アルチンボルド展 - *Arcimboldo: Nature into Art*, cat. della mostra (Tokyo, 2017), a cura di Sylvia Ferino-Pagden e Shinsuke Watanabe, Tokyo, 2017, pp. 183-187 (in giapponese), pp. 230-232 (in inglese).
- BERRA, GIACOMO**, *E il Caravaggio disse che "tanta manifattura gl'era à fare un quadro buono di fiori, come di figure"*, in *Scritti in onore di Claudio Strinati. L'Arte di vivere l'Arte*, a cura di Pietro di Loreto, Foligno, 2018, pp. 113-129.

BIBLIOGRAFIA

BERRA, GIACOMO, *Il Caravaggio da Milano a Roma: problemi e ipotesi*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, atti della giornata di studi (Roma, 2017), a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2018, pp. 30-45.

BERRA, GIACOMO, *Il "Paradiso" commissionato dal conte Giovanni Borromeo, nipote del cardinale Federico, a Jan Brueghel il Vecchio*, in www.aboutartonline.com/il-paradiso-commissionato-dal-conte-giovanni-borromeo-nipote-del-cardinale-federico-a-jan-brueghel-il-vecchio/, 6 settembre 2020, pp. 1-44.

BERRA, GIACOMO, *Il banchiere "Castellari rispondente del Caravaggio": ma questo "Caravaggio" era davvero il pittore?*, in *L'Archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, a cura di Pietro di Loreto, Roma, 2021, pp. 43-59.

BERRA, GIACOMO, *Il viaggio della marchesa di Caravaggio Costanza Colonna da Genova a Napoli a bordo di una galera maltese. Lettere inedite*, Heidelberg, 2021 (anche in <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/877>).

BERTOLLI, FRANCO, *Il curato Pietro Agostino Crespi Castoldi*, in "Canto novo", 49, 2, 1971, pp. 21-23.

BERTOLLI, FRANCO - COLOMBO, UMBERTO, *La peste del 1630 a Busto Arsizio. Riedizione commentata della "Storia" di Giovanni Battista Lupi (Biblioteca Reale di Copenaghen) [1632-1642]*, Busto Arsizio, 1990.

BERTOLOTTI, ANTONINO, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze, 1880.

BESOZZI, LEONIDA, *Le rocche d'Angera e d'Arona negli anni di Carlo Borromeo*, in "Verbanus", 11, 1990, pp. 195-234.

BESOZZI, LEONIDA, *Ritratti dei Borromeo nei quadri dei Marchesi di Angera (sec. XVII)*, in "Libri & documenti", 3, 1992, pp. 38-56.

BESOZZI, LEONIDA, *I testamenti di Federico Borromeo*, Milano, 1993.

BESOZZO, GIOVAN FRANCESCO, *Historia pontificale di Milano [...]*, Milano, 1596.

BESSER, GABRIELE, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin, 2009.

BIANCHI, ANGELO DOMENICO, *Alcune lettere inedite del Cardinale Federico Borromeo al Canonico Gerolamo Alfieri di Varese - Memorie*, Varese, 1931.

BIANCO, ALBERTO, *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.

BIANCONI, SANDRO, *Giovanni Basso prevosto di Biasca (1552-1629)*, Locarno, 2005.

BIZONI, BERNARDO, *Relazione in forma di diario del viaggio che corse per diverse provincie d'Europa il signor Vincenzo Giustiniano, marchese di Bassano, l'anno 1606, per lo spazio di cinque mesi [...]* [1606], in **BERNARDO BIZONI**, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, a cura di Barbara Agosti, Poretta Terme, 1995, pp. 17-145.

BLEYERVELD, YVONNE, Scheda n. 43, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, pp. 250-251.

BLEYERVELD, YVONNE, Scheda n. 73, in *Bosch to Bloemaert: Early Netherlandish Drawings in Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam*, cat. della mostra (Paris-Rotterdam, 2014-2015), a cura di Yvonne Bleyerveld, Albert J. Elen e Judith Niessen, Paris-Bussum, 2014, pp. 212-213.

BIBLIOGRAFIA

- BLEYERVELD, YVONNE - ELEN, ALBERT J. - NIESSEN, JUDITH ET AL.**, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Artists Born Before 1581*, online coll. cat. Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), in www.boijmans.nl/en/collection/research/netherlandish-drawings-of-the-fifteenth-and-sixteenth-centuries, 2012.
- BLUMER, MARIE-LOUISE**, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, in "Bulletin de la société de l'histoire de l'art français", 1, 1936, pp. 244-348.
- BOCK, ELFRIED - ROSENBERG, JAKOB**, *Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 220 Lichtdrucktafeln*, Frankfurt am Main, 1931, I.
- BOILLOT, JOSEPH**, *Nouveaux portraits et figures de termes pour user en l'architecture: Composez & enrichissez de diversité d'Animaux, representez au vray, selon l'Antipathie & contrariété naturelle de chacun d'iceux*, Langres, 1592.
- BOLOGNA, FERDINANDO**, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, in "Confronto", 2, 2003, pp. 83-93.
- BOLOGNA, FERDINANDO**, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali". Nuova Edizione accresciuta*, Torino, (1992) 2006.
- BOLOGNA, FERDINANDO**, *Merisi, Michelangelo (detto il Caravaggio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2009, LXXIII, pp. 653-674.
- BOMFORD, DAVID**, 'Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Master' by David Hockney, in "The Burlington Magazine", 145, 1188, 2003, pp. 225-227.
- BOMFORD, KATE**, *Peter Paul Rubens and the Value of Friendship*, in *Virtus vistuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500-1700*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 54, 2003, pp. 229-257.
- BONA CASTELLOTTI, MARCO**, *Crespi Castoldi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1984, XXX, pp. 732-735.
- BONA CASTELLOTTI, MARCO**, *Caravaggio "giovenaccio coi capelli lunghi"*, in "Il Sole-24 Ore", 1 febbraio 1998, p. 25.
- BONA CASTELLOTTI, MARCO**, *Il paradosso di Caravaggio*, Milano, 1998.
- BONA CASTELLOTTI, MARCO**, *Caravaggio in prima pagina. Trenta articoli di giornale*, Milano, 2024.
- BONOMELLI, MARINA**, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, Roma, 2004.
- BONOMELLI, MARINA**, *Il progetto editoriale di Federico*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2004), a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, in "Studia Borromaica", 19, 2005, pp. 365-401.
- BONOMELLI, MARINA**, *Tipografia del Collegio Ambrosiano e Stamperia Ambrosiana (1615-1631). Un'idea di Federico Borromeo per la promozione del sapere a Milano*, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia - Critica - Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath e Lydia Salviucci Insolera, Milano, 2017, II, pp. 133-153.
- BORA, GIULIO**, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 335-373.
- BORN, ANNICK**, *Behind the Scenes in Pieter Bruegel's 'Success Story': Pieter Coecke's Networks and Legacy*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 319-340.

BIBLIOGRAFIA

BORRINI, CARLA, *Il "Musaeum" di Federico Borromeo: problemi di museografia e di conservazione nella seconda metà del sec. XVI*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, 1976-1977.

BORROMEIO, AGOSTINO, *Le controversie giurisdizionali tra potere laico e potere ecclesiastico nella Milano spagnola sul finire del Cinquecento*, in *Atti della Accademia di San Carlo. Inaugurazione del IV Anno Accademico*, Milano, 1981, pp. 43-89.

BORROMEIO, AGOSTINO, *Alle origini dell'Ambrosiana: il mondo culturale del giovane cardinale Federico Borromeo*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 21-44.

BORROMEIO, FEDERICO, *De absolutâ Collegii Ambrosiani in litteris institutione. Libri Sexdecim. Quibus eiusdem Collegii, ac Bibliothecae Constitutiones adiunctae sunt*, Milano, 1616.

BORROMEIO, FEDERICO, *De ecstaticis mulieribus, et illius Libri Quatuor*, Milano, 1616.

BORROMEIO, FEDERICO, *De delectu ingeniorum libri duo*, Milano, 1623.

BORROMEIO, FEDERICO, *De Pictura sacra libri duo*, Milano, 1624.

BORROMEIO, FEDERICO, *De Pictura Sacra libri duo*, Milano, 1624, testo e tr. it. a cura di Carlo Castiglioni, introduzione di Giorgio Nicodemi, Sora, 1932.

BORROMEIO, FEDERICO, *Trattato del disprezzo delle delitie ouero della Villa Gregoriana*, Milano, 1624.

BORROMEIO, FEDERICO, *Della pittura sacra libri due* [dopo il 1624: è la versione in italiano dello stesso Borromeo presente in BAMi, G 25 inf, 1], a cura di Barbara Agosti, Pisa, 1994.

BORROMEIO, FEDERICO, *Musaeum*, Milano, 1625.

BORROMEIO, FEDERICO, *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore* [1625], con testo latino a fronte, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Milano, 1997.

BORROMEIO, FEDERICO, *Sacred Painting - Museum* [1624 - 1625], a cura di Kenneth S. Rothwell, Jr, introduzione e note di Pamela M. Jones, Cambridge (Mass.), 2010.

BORROMEIO, FEDERICO, *Domesticarum epistolarum liber vnus*, Milano, post 1629-ante 1631 (in BAMi, G 256 inf).

BORROMEIO, FEDERICO, *Il libro intitolato la gratia de' Principi*, Milano, 1632.

BORROMEIO, FEDERICO, *I tre libri delle laudi divine*, Milano, 1632.

BORROMEIO, FEDERICO, *I Sacri Ragionamenti [...] fatti in vari luoghi A diuersi stati di persone, ed in diuerse occasioni, e nella festa della Natiuità di Maria Vergine e di tutti i Santi. Volume Terzo, Quarto, e Quinto*, Milano, 1640.

BORROMEIO, FEDERICO, *I Sacri Ragionamenti [...] fatti nelle solennità del Signore, della Vergine, de' Santi, e nel tempo della Pestilenza; E variamente, secondo che nel titolo di ciascun Volume si vede, disposti. Volume Sesto, Settimo, Ottauo, Nono, e Decimo*, Milano, 1646.

BORROMEIO, FEDERICO, *Miscellanea adnotatiunum variarum* [XVII sec.], ed. a cura del Gruppo Editoriale Zaccaria, Milano, 1985.

BORRONI, FABIA, *Bassano (Bassani, Bassanus, Bassiani), Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1965, VII, pp. 111-112.

BORSIERI, GIROLAMO, *Il supplimento della Nobiltà di Milano*, Milano, 1619.

BIBLIOGRAFIA

- BOSATRA, BRUNO MARIA**, *Mensa arcivescovile*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano, 1990, IV, pp. 2171-2173.
- BOSCA, PIETRO PAOLO**, *De origine, et statu bibliothecae Ambrosianae Hemidecas. Ad eminentissimum Principem S.R.E. Cardinalem Federicum Borromaeum [...]*, Milano, 1672.
- BOSIO, ANTONIO**, *Roma sotterranea [...]*, Roma, 1632.
- BOTTARI, M. GIOVANNI - TICOZZI, STEFANO**, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII [...]*, Milano, 1822, II.
- BRADBURNE, JAMES M.**, *At the Crossroads of Culture. Art, Science and Culture in Milan in the Seventeenth Century*, in *All that Glistens*, cat. della mostra (New York, 2022), New York, 2022, pp. 27-45.
- BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, BEATRIJS**, *Zeldzame Bloemen, 'Fatta Tutti Del Naturel' Door Jan Brueghel I.*, in "Oud Holland", 104, 3-4, 1990, pp. 218-248.
- BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, BEATRIJS**, *Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plants Books, Paintings*, Leiden, 1996.
- BROSSES, CHARLES DE**, *Lettres familières sur l'Italie publiées d'après les manuscrits [XVIII sec.]*, ed., introduzione e note di Yvonne Bezard, Paris, 1931, I.
- BROWN, CHRISTOPHER**, *A New Jan Brueghel Drawing*, in "Master Drawings", 20, 4, 1982, pp. 370-371, 418-419.
- BROWN, CHRISTOPHER**, *Rubens and the Archdukes*, in *Albert & Isabella 1598-1621: Essays*, a cura di Werner Thomas e Luc Duerloo, Turnhout, 1998, pp. 121-128.
- Brueghel: The Family Reunion**, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023.
- BRUZZESE, STEFANO**, *Appunti sul collezionismo nel territorio di Milano tra Cinquecento e primo Seicento*, in *Sulle vie del collezionismo. Saggi per la storia della critica d'arte*, a cura di Lorenzo Finocchi Ghersi, Milano, 2021, pp. 109-167.
- BRUZZESE, STEFANO**, *Guido Mazenta, erudito e architetto "specolativo"*, in JANIS BELL - STEFANO BRUZZESE - SILVIO LEYDI - ELISA RUIZ GARCIA, *Designed to Impress: Guido Mazenta's Plans for the Entry of Gregoria Mazimiliana of Austria into Milan (1597). With an Edition of Madrid MS 2908*, Wilmington-Malaga, 2023, pp. 39-76.
- BUCCIANINI, MASSIMO**, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni. Milano, 15-18 maggio 2007*, atti del convegno (Milano, 2007), a cura di Marco Ballarini *et al.*, Milano, 2008, I, pp. 355-375.
- BUCCIANINI, MASSIMO - CAMEROTA, MICHELE - GIUDICE, FRANCO**, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Torino, 2012.
- BUGANZA, STEFANIA**, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano, 2008.
- BUIJSEN, EDWIN**, *Schildersportretten in een Antwerpse Kunstkamer*, in "Tableau", 16, 1, 1993, pp. 100-103.
- BURATTI MAZZOTTA, ADELE**, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana: genesi ed evoluzione di un'idea nei suoi disegni di progetto*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 253-295.
- BURATTI MAZZOTTA, ADELE**, *L'architettura del Palazzo fra Cinque e Seicento*, in *Domus Ambrosii. Il complesso monumentale dell'arcivescovado*, Cinisello Balsamo, 1994, pp. 61-93.

BIBLIOGRAFIA

BURATTI MAZZOTTA, ADELE, *Federico Borromeo “architetto” e il disegno della nuova Biblioteca Ambrosiana*, in “Archivio Storico Lombardo”, 14, 2009, pp. 51-85.

BURNSTOCK, AVIVA – SERRES, KAREN – TATE-HARTE, ALICE, Scheda n. 3, in **KAREN SERRES**, *Bruegel in Black and White: Three Grisailles Reunited*, cat. della mostra (London, 2016), con il contributo di Dominique Allart *et al.*, London, 2016, pp. 30-37, 58, n. 3.

BURONI, EDOARDO, “Ragionamenti” intorno alla “festa delle lingue” nella Milano secentesca. *Appunti sul pensiero e sulla lingua di Federico Borromeo*, in “Italiano LingueDue”, 8, 2, 2016, pp. 181-189, in <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/8182>.

BUSSAGLI, MARCO, *Roma. Le magnifiche pinacoteche*, Udine, 2011.

BÜTTNER, NILS, Plus semper quam pingitur: *The Catholic Bruegel*, in “Artibus et Historiae”, 39, 77, 2018, pp. 99-109.

BÜTTNER, NILS, *Rubens, the First of the Caravaggisti*, in *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a cura di Raffaella Morselli e Cecilia Paolini, Roma, 2020, pp. 104-113.

BÜTTNER, NILS, *La cultura di Rubens*, in *Rubens a Genova*, cat. della mostra (Genova, 2022-2023), a cura di Nils Büttner e Anna Orlando, Milano, 2022, pp. 132-137.

BUZZI, FRANCO, *Il corpus delle opere di Federico Borromeo stampate in vita e conservate all’Ambrosiana (1616-1631)*, in *Federico Borromeo fonti e storiografia*, atti delle giornate di studio (Milano, 2000), a cura di Massimo Marcocchi e Cesare Pasini, in “Studia Borromaica”, 15, 2001, pp. 109-135.

BUZZI, FRANCO, *Federico Borromeo uomo di cultura, vescovo e mecenate*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, cat. della mostra (Milano, 2005-2006), a cura di Paolo Biscottini, Milano, 2005, pp. 81-88.

BUZZI, FRANCO, *Il progetto culturale milanese di Federico Borromeo*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2004), a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, in “Studia Borromaica”, 19, 2005, pp. 203-245.

CAIAZZA, PIETRO, *I dipinti giovanili del Caravaggio tra specchi riflessi e camere oscure*, Salerno, 2021.

CAIAZZA, PIETRO, *La pittura sacra del Caravaggio. Dalla Vocazione del 1600 alla Natività del 1609*, Salerno, 2022.

CAIAZZA, PIETRO, *L’Ecce Homo di Madrid e la religiosità di Caravaggio. Una fede incrollabile?*, in “Art e Dossier”, 423, settembre 2024, pp. 68-73.

CALVESI, MAURIZIO, *La “Canestra” del Caravaggio gemma del Seicento lombardo*, in “Corriere della Sera”, 17 giugno 1973, p. 15.

CALVESI, MAURIZIO, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, 1990.

CALVESI, MAURIZIO, *La “caraffa di fiori” e i riflessi di luce nella pittura del Caravaggio*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le Opere attraverso i Documenti*, atti del convegno (Roma, 1995), a cura di Stefania Macioce, Roma, 1996, pp. 227-247.

CALVESI, MAURIZIO, *Sobre algunas pinturas de Caravaggio: La buenaventura, el San Francisco de Hartford, el David y Goliat de la Borghese y las dos Natividades sicilianas*, in *Caravaggio*, cat. della mostra (Madrid-Bilbao, 1999-2000), a cura di Claudio Strinati e Rossella Vodret, Madrid, 1999, pp. 10-17.

CALVESI, MAURIZIO, *Canestra di frutta*, in *Caravaggio*, cat. della mostra (Roma, 2010), a cura di Claudio Strinati, Milano, 2010, pp. 82-89.

BIBLIOGRAFIA

- CAMEROTA, FILIPPO**, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, 2006.
- CAMEROTA, FILIPPO**, *Perseo e Caravaggio: la mano guidata dalla scienza*, in *The First Medusa - La prima Medusa. Caravaggio*, a cura di Ermanno Zoffli, Milano, 2011, pp. 121-147.
- CAMEROTA, FILIPPO**, *Nascosto nell'ombra: il disegno di Caravaggio e il mito della camera oscura*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile. I Saggi*, a cura di Rossella Vodret et al., Cinisello Balsamo, 2016, pp. 156-183 (con tr. inglese).
- CAMEROTA, FILIPPO**, *L'imitazione scientifica della natura e la tecnica di Caravaggio*, in *Arte dal naturale*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer et al., Roma, 2018, pp. 115-128.
- CAPACCIO, GIULIO CESARE**, *Il Forastiero. Dialogi*, Napoli, 1634.
- CAPITELLI, GIOVANNA**, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, cat. della mostra (Milano, 1996), Milano, 1996, pp. 57-80.
- CAPPELLETTI, FRANCESCA**, *Schede*, in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi della Galleria Doria Pamphilj*, cat. della mostra (Genova, 1996), a cura di Piero Boccardo e Clario Di Fabio, Genova, 1996, rispettivamente pp. 70-71, 76-81, 82-83.
- CAPPELLETTI, FRANCESCA**, *Il fascino del Nord: paesaggio, mito e supporto lucente*, in *Il genio di Roma 1592-1623*, cat. della mostra (London-Roma, 2001), a cura di Beverly Louise Brown (London, 2001) e anche di Claudio Strinati e Rossella Vodret (Roma, 2001), Milano, 2001, pp. 174-205.
- CAPPELLETTI, FRANCESCA**, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, 2006.
- CAPPELLETTI, FRANCESCA**, *Primi studi per il collezionismo di paesaggi a Roma all'inizio del Seicento*, in *La Konstkamer italiana. I "Fiamminghi" nelle collezioni italiane all'età di Rubens*, atti delle giornate di studio (Roma, 2004), a cura di Pamela Anastasio e Walter Geerts, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", 76, 2006, pp. 11-36.
- Caravaggio. La bottega del genio**, cat. della mostra (Roma, 2010-2011), a cura di Claudio Falcucci, Roma, 2010.
- CARDANO, GEROLAMO**, *De subtilitate. Libri XXI*, Nürnberg, 1550.
- Card. Federico Borromeo** arcivescovo di Milano. *Indice delle lettere da lui scritte conservate all'Ambrosiana*, Milano, 1966.
- CASSIANI, GENNARO**, *Il ritratto di Filippo Neri nel Philagios di Federico Borromeo*, in *Tornare alle fonti. San Filippo Neri e la nascita del cattolicesimo moderno*, a cura di Danilo Zardin e Gennaro Cassiani, in "Lineatempo", 8, 2015, pp. 1-11, in http://lineatempo.ilsussidiario.net/sites/default/files/08_Cassiani_Il-ritratto_0.pdf.
- CASTIGLIONI, CARLO**, *Il cardinale Federico Borromeo arcivescovo di Milano*, Milano, (1931) 1964.
- CASTRONOVO, VALERIO**, *Borromeo, Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1971, XIII, p. 59.
- Catalogo, e spiegazione dei quadri e sculture**, *Qui trasportate da Parigi, ed esposte attualmente all'osservazione del Pubblico, nelle Sale superiori del Palazzo Arc. di Milano, col nome dei loro celebri Autori, et ai loro luoghi a cui appartengono*, Milano, s.d. (inserito alla fine del volume di [CARLO BIANCONI], *Guida per Milano Corretta, ed Accresciuta*, Milano, 1786), pp. 1-8.
- CAUZZI, CHIARA**, *Federico Borromeo Bibliotecario*, tesi di laurea, Università di Pavia, 2012-2013.

BIBLIOGRAFIA

CAUZZI, CHIARA, *Federico Borromeo a Roma (1586-1595): nuovi elementi attraverso le carte dell'Archivio della Congregazione dei Conservatori*, in *Viaggiare nel testo. Scritture, libri e biblioteche nella storia 2019*, Sermoneta, 2022, pp. 81-89.

CAVALCA, CECILIA, Scheda n. 207, 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. 110-112.

CAVALIERI, FEDERICO, *Aggiunte al catalogo di Bartolomeo Roverio detto il Genovesino*, in "Arte Lombarda", 113-115, 2-4, 1995, pp. 78-84.

CAVAZZINI, PATRIZIA, *Nobiltà e bassezze nella biografia dei pittori di genere*, in *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, cat. della mostra (Roma, 2014-2015; Paris, 2015), a cura di Francesca Cappelletti e Annick Lemoine, Milano, 2014, pp. 57-67.

CAVAZZINI, PATRIZIA, *Success and Failure in a Violent City. Bartolomeo Manfredi, Nicolas Tournier, and Valentin de Boulogne*, in *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, cat. della mostra (New York, 2016-2017; Paris, 2017), a cura di Annick Lemoine e Keith Christiansen, New York, 2016, pp. 17-27.

CAVAZZINI, PATRIZIA, *Dipingere dal modello nella natura morta romana di primo Seicento. Da Caravaggio agli inizi di Mario dei Fiori*, in *Arte dal naturale*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer et al., Roma, 2018, pp. 93-113.

CAVIGLIOLI, LEONARDO, *Della Rovere, Giovan Battista, detto il Fiamminghino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 1989, XXXVII, pp. 340-343.

CERUTI, ANTONIO, *Biblioteca Ambrosiana*, in *Gli istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano. Memorie pubblicate per la cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo congresso storico italiano 11 di settembre MDCCCLXXX*, Milano, 1880.

CESARINI, ANTONELLA, "Io so barbiero e fo la barbaria". *I barbieri di Roma alla fine del Cinquecento tra professione e mercato dell'arte*, in "Lessercizio mio è di pittore". *Caravaggio e l'ambiente artistico romano*, a cura di Francesca Curti, Michele Di Sivo e Orietta Verdi, in "Roma moderna e contemporanea", 19, 2, 2011 (ma 2012), pp. 259-297.

CHACÓN, ALFONSO, *Vitae, et res gestae pontificum romanorum et S.R.E. cardinalium Ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX. P.O.M. [...]*, Roma, 1677.

CHECCHI, TIZIANA, *Le committenze del cardinale Ascanio Colonna a Marino. I giardini e il barco*, in CECILIA MAZZETTI DI PIETRALATA, *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, Roma, 2009.

CHERUBINI, FRANCESCO, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, 1814, II.

CHIODAROLI, GIANFRANCO, *Un quadro di Giovanni Brueghel per il cardinale Federico Borromeo*, in "Arte Lombarda", 2, 1, 1956, pp. 186-187.

CHIPPS SMITH, JEFFREY, *Kunstkammer. Early Modern Art and Curiosity Cabinets in the Holy Roman Empire*, London, 2022.

CHONG, ALAN - KLOCK, WOUTER - WIESEMAN, BETSY, *Catalogue*, in *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, cat. della mostra (Amsterdam, 1999; Cleveland, 1999-2000), a cura di Alan Chong e Wouter Klock, Zvolle, 1999, pp. 104-286.

CHROŚCICKI, JULIUS A., *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 Virdis e Francesca Bottacin, Vicenza, 1992, pp. 95-111.

BIBLIOGRAFIA

- CIGADA, PIERO**, *All'interno del Musaeum*, in FEDERICO BORROMEI, *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore* [1625], con testo latino a fronte, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Milano, 1997, pp. XXXV-LIV.
- CISTELLINI, ANTONIO**, *Il cardinal Federico Borromeo, S. Filippo e la Vallicella*, in "Atti della Accademia di San Carlo", 4, 1981, pp. 91-133.
- CLERICI, FABRIZIO**, *Allegorie dei sensi di Jan Brueghel*, Firenze, 1946.
- CODOGNO, OTTAVIO**, *Nuovo itinerario delle poste Per tutto il mondo [...]. Aggiuntoui il modo di scriuere à tutte le parti. Vtilissimo non solo à' Secretarij de' Prencipi, ma à Religiosi, & à Mercanti ancora*, Milano, 1608.
- COEN, PAOLO**, *Peter Paul Rubens nel mercato artistico romano del XVIII secolo*, in *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a cura di Raffaella Morselli e Cecilia Paolini, Roma, 2020, pp. 275-286.
- COLOMBO, EMANUELE**, "Siate santi perché io sono santo". *Il culto delle reliquie nella chiesa: espressione della grazia di Dio*, in STEFANO BODINI - EMANUELE COLOMBO - EMANUELE GHELFI - MARCO NAVONI, *Splendor sanctitatis. Memorie e reliquie borromaeiche a San Barnaba in Milano*, Milano, 2022, pp. 33-64.
- COLZANI, CAMILLA**, *Ambrogio Figino nel contesto del michelangiolismo padano. Un catalogo ragionato dell'opera grafica*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma Tre, 2019.
- COLZANI, CAMILLA**, *Figino e i letterati: un'ipotesi per il Ms. Kings's 323*, in "Studi Secenteschi", 62, 2021, pp. 125-137.
- COMINCINI, MARIO**, *Jan Brueghel accanto a Figino. La quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta, 2010.
- CONTE, SILVIA**, *Novità su Francesco Bellone, copista e scultore nella Milano di Federico Borromeo*, in "Prospettiva", 141-142, 2011, pp. 168-174.
- COPPA, SIMONETTA**, *Federico Borromeo Teorico d'arte. Annotazioni in margine al "De pictura sacra" ed al "Musaeum"*, in "Arte Lombarda", 15, 1, 1970, pp. 65-70.
- COPPA, SIMONETTA**, *Vicende dell'Accademia Ambrosiana e incrementi delle raccolte artistiche nel Settecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, 2000, pp. 257-307.
- Copper as Canvases: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775**, cat. della mostra (Phoenix, 1998-1999; Kansas City, 1999; Den Haag, 1999), New York-Oxford, 1999.
- COPPINI, AQUILINO**, *Canto Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri avtori, a cinque, et sei voci [...]*, Milano, 1607, ed. a cura di Jens Peter Jacobsen, Aarhus, 1998.
- Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres. Tome deuxième 1609-25 juillet 1622**, a cura di Max Rooses e Charles Ruelens, Antwerpen, 1898, II.
- CORSATO, CARLO**, *Detail Made in Heaven. Jan Brueghel the Elder as a New Jacopo Bassano*, in "Dutch Crossing", 35, 3, 2011, pp. 200-212.
- CORSATO, CARLO**, *Pittura di istoria e manipolazione iconografica: il modello veneziano e il "Paradiso terrestre con il peccato originale" di Jan Brueghel e Peter Paul Rubens*, in *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, a cura di Carlo Corsini e Bernard Aikema, Treviso, 2013, pp. 117-132.
- CORSETTI, IVANA**, *Quale natura morta?*, in *La Canestra di Caravaggio. Segreti ed enigmi della natura morta*, cat. della mostra (Asti, 2023-2024), a cura di Costantino D'Orazio, Milano, 2023, pp. 21-25.
- CORTESI, FABRIZIO**, *Lettere inedite del cardinale Federico Borromeo a Giovan Battista Faber segretario dei primi Lincei*, in "Aevum", 6, 4, 1932, pp. 514-518.

BIBLIOGRAFIA

COSCARELLA, CRISTIANA, *I cantieri di Carlo Borromeo amministratore della diocesi milanese. Note dai libri mastri della Mensa arcivescovile*, in "Arte Lombarda", 140, 1, 2004, pp. 79-88.

COSTAMAGNA, ALBA, "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. 150-173.

COTTINO, ALBERTO, *Ancora sulla Canestra del Monte/Borromeo: il punto di vista dello studioso di natura morta*, in *Atti della Giornata di Studi. Francesco Maria del Monte e Caravaggio. Roma, Siena, Bologna: opera biografia documenti*, atti del convegno (Monte Santa Maria Tiberina, 2010), a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera, 2011, pp. 145-159.

COTTINO, ALBERTO, *Abraham Brueghel 1631-1697. Un maestro della natura morta fra Anversa, Roma e Napoli*, Foligno, 2022.

CREMONINI, CINZIA, *Storia di uneclissi apparente: la famiglia Borromeo tra dissidi interni e ostracismo spagnolo (1600-1652)*, in *Lombardia borromaica Lombardia spagnola. 1554-1659*, atti del convegno (Pavia, 1991), a cura di Paolo Pissavino e Gianvittorio Signorotto, Roma, 1995, pp. 477-513.

CREMONINI, CINZIA, *La famiglia Borromeo nella prima metà del XVII secolo tra strategie locali e relazioni internazionali*, in *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzarelli, in "Studia Borromaica", 18, 2004, pp. 31-62.

CREMONINI, CINZIA, *Ritratto politico cerimoniale con figure. Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore e gentiluomo con il testo inedito di Giovanni Tapia*, Roma, (2004) 2008.

CRESCENZI, GIOVAN PIETRO DE, *Anfiteatro romano nel quale Con le Memorie de' Grandi si rappilogano in parte l'Origine & le Grandezze de' Primi Potentati di Europa [...]*, Milano, s.d. (dopo il 1648).

CRESCI, GIOVAN FRANCESCO, *Esemplare di piv sorti lettere [...] dove si dimostra la vera et nuova forma dello Scrivere Cancellaresco Corsiuo, da lui ritrouata, et da molti hora comunemente posta in uso. Con vn breue trattato sopra le Maiuscole antiche Romane [...]*, Roma, 1560.

CRESCI, GIOVAN FRANCESCO, *L'idea con le circostanze naturali, che a quella si ricercano, Per voler legittimamente posseder l'Arte maggiore e minore dello scriuere [...]*, Milano, 1622.

CRIPPA, CARLO, *Le monete di Milano durante la dominazione spagnola dal 1535 al 1706*, Milano, 1990.

CRIVELLI, GIOVANNI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, 1868.

CROCI, GIOVANNI, *Dizionario universale dei pesi e delle misure in uso presso gli antichi e moderni con ragguaglio ai pesi e misure del sistema metrico*, Milano, 1860.

CURRIE, CHRISTINA - ALLART, DOMINIQUE, *The Brueg[H]el Phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice*, Turnhout, 2012, I e III (le parentesi quadre sono nel titolo).

CURTI, FRANCESCA, Scheda n. 21, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. della mostra (Roma, 2011), a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, 2011, pp. 218-219.

CURTI, FRANCESCA, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma. La bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. della mostra (Roma, 2011), a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, 2011, pp. 65-72.

CUTLER, LUCY CHARLOTTE, *Virtue and Diligence. Jan Brueghel I and Federico Borromeo*, in *Virtus virtuositeit en kunstliefebbers in de Nederlanden 1500-1700*, a cura di Jan de Jong et al., in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 54, 2003, pp. 203-227.

BIBLIOGRAFIA

COSCARELLA, CRISTIANA, *I cantieri di Carlo Borromeo amministratore della diocesi milanese. Note dai libri mastri della Mensa arcivescovile*, in "Arte Lombarda", 140, 1, 2004, pp. 79-88.

COSTAMAGNA, ALBA, "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. 150-173.

COTTINO, ALBERTO, *Ancora sulla Canestra del Monte/Borromeo: il punto di vista dello studioso di natura morta*, in *Atti della Giornata di Studi. Francesco Maria del Monte e Caravaggio. Roma, Siena, Bologna: opera biografia documenti*, atti del convegno (Monte Santa Maria Tiberina, 2010), a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera, 2011, pp. 145-159.

COTTINO, ALBERTO, *Abraham Brueghel 1631-1697. Un maestro della natura morta fra Anversa, Roma e Napoli*, Foligno, 2022.

CREMONINI, CINZIA, *Storia di uneclissi apparente: la famiglia Borromeo tra dissidi interni e ostracismo spagnolo (1600-1652)*, in *Lombardia borromaica Lombardia spagnola. 1554-1659*, atti del convegno (Pavia, 1991), a cura di Paolo Pissavino e Gianvittorio Signorotto, Roma, 1995, pp. 477-513.

CREMONINI, CINZIA, *La famiglia Borromeo nella prima metà del XVII secolo tra strategie locali e relazioni internazionali*, in *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzarelli, in "Studia Borromaica", 18, 2004, pp. 31-62.

CREMONINI, CINZIA, *Ritratto politico cerimoniale con figure. Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore e gentiluomo con il testo inedito di Giovanni Tapia*, Roma, (2004) 2008.

CRESCENZI, GIOVAN PIETRO DE, *Anfiteatro romano nel quale Con le Memorie de' Grandi si rappilogano in parte l'Origine & le Grandezze de' Primi Potentati di Europa [...]*, Milano, s.d. (dopo il 1648).

CRESCI, GIOVAN FRANCESCO, *Esemplare di piv sorti lettere [...] dove si dimostra la vera et nuova forma dello Scrivere Cancellaresco Corsiuo, da lui ritrouata, et da molti hora comunemente posta in uso. Con vn breue trattato sopra le Maiuscole antiche Romane [...]*, Roma, 1560.

CRESCI, GIOVAN FRANCESCO, *L'idea con le circostanze naturali, che a quella si ricercano, Per voler legittimamente posseder l'Arte maggiore e minore dello scriuere [...]*, Milano, 1622.

CRIPPA, CARLO, *Le monete di Milano durante la dominazione spagnola dal 1535 al 1706*, Milano, 1990.

CRIVELLI, GIOVANNI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, 1868.

CROCI, GIOVANNI, *Dizionario universale dei pesi e delle misure in uso presso gli antichi e moderni con ragguaglio ai pesi e misure del sistema metrico*, Milano, 1860.

CURRIE, CHRISTINA - ALLART, DOMINIQUE, *The Brueg[H]el Phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice*, Turnhout, 2012, I e III (le parentesi quadre sono nel titolo).

CURTI, FRANCESCA, Scheda n. 21, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. della mostra (Roma, 2011), a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, 2011, pp. 218-219.

CURTI, FRANCESCA, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma. La bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. della mostra (Roma, 2011), a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, 2011, pp. 65-72.

CUTLER, LUCY CHARLOTTE, *Virtue and Diligence. Jan Brueghel I and Federico Borromeo*, in *Virtus virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500-1700*, a cura di Jan de Jong et al., in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 54, 2003, pp. 203-227.

BIBLIOGRAFIA

- CUTLER, LUCY CHARLOTTE**, *The Art of Imitating Nature: Jan Brueghel's Landscape Paintings for Cardinal Federico Borromeo*, in *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, atti del convegno (Ferrara, 2004), a cura di Francesca Cappelletti, Firenze, 2006, pp. 195-217.
- CUTLER, LUCY CHARLOTTE**, *Representing an Alternative Empire at the Court of Cardinal Federico Borromeo in Hasburg Milan*, in *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450-1700*, a cura di Mary Holingsworth e Carol M. Richardson, University Park (Pa), 2010, pp. 249-264.
- DACOS, NICOLE**, *Voyage à Rome: les artistes européens au XVIe siècle*, Bruxelles, 2012, tr. it. *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano, 2012.
- DACOSTA KAUFMANN, THOMAS**, Schede nn. IV.16, IV.20, in *Arcimboldo 1526-1593*, cat. della mostra (Parigi, 2007-2008; Vienna, 2008), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, (2007, ed. in francese e in inglese) 2008, rispettivamente pp. 147, 151.
- DACOSTA KAUFMANN, THOMAS**, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago-London, 2009.
- D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA**, *Documenti d'artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle polizze dei Banchi*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 37, 4, 1912, pp. 593-616.
- D'ALBO, ODETTE**, *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.
- DALEY, MICHAEL**, *Misreading Visual Evidence ~ No 1: David Hockney, an Art Historian and an X-Ray Photograph*, in "ArtWatch UK online", 26 marzo 2011, in <http://artwatch.org.uk/misreading-visual-evidence-no-1-david-hockney-an-art-historian-and-an-x-ray-photograph/>.
- D'ANCONA, LORENZO**, *Gli affreschi del Castello Visconti di San Vito*, Gallarate, 2021.
- DANESI SQUARZINA, SILVIA**, *The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I**, in "The Burlington Magazine", 139, 1136, 1997, pp. 766-791.
- DANINOS, ANDREA**, *Cere borromaiche e sviste ambrosiane*, in "Concorso. Arti e lettere", 8, 2016, pp. 58-69.
- DASH, MIKE**, *Tulipomania: The Story of the World's Most Coveted Flower and the Extraordinary Passions it Aroused*, London, 1999, tr. it. *La febbre dei tulipani. Storia di un fiore e degli uomini a cui fece perdere la ragione*, Milano, 1999.
- DE BIE, CORNELIS**, *Het gulden cabinet vande edele vry schilderconst [...]*, Antwerpen, 1662.
- DE CLIPPEL, KAROLIEN - VAN DER LINDEN, DAVID**, *The Genesis of the Netherlandish Flower Piece: Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg*, in "Simiolus", 38, 1-2, 2015-2016, pp. 73-86.
- DELL'ACQUA, GIAN ALBERTO**, *La Galleria federiciana e gli incrementi del tardo Seicento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 297-334.
- DELLA PERGOLA, PAOLA**, *Galleria Borghese. I dipinti*, Roma, 1959, II.
- DELLA PERGOLA, PAOLA**, *Nota per Caravaggio*, in "Bollettino d'Arte", 49, 3, 1964, pp. 252-256.
- DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA**, *Magiae naturalis Libri XX*, Napoli, 1589.
- DEL MONTE, GUIDOBALDO**, *Perspectivae libri sex*, Pesaro, 1600.

BIBLIOGRAFIA

DE LOO, GEORGE H., *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint de Brueghel*, in RENÉ VAN BASTELAER - GEORGES H. DE LOO, *Peter Bruegel l'Ancien. Son oeuvre et son temps. Étude historique suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et grave*, Bruxelles, Librairie Nationale d'arte & d'histoire, G. van Oest & C^{ie}, 1907, pp. 400, pp. 277-365.

DEL SANTO, PAOLO, *A Very, Very Peculiar Telescope of the 1610s*, in "arXiv - PHYS - History and Philosophy of Physics", 5 marzo 2024, in <https://arxiv.org/abs/2403.02857>.

DE MAEYER, MARCEL, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII^e-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Bruxelles, 1955.

DE MARCHI, ANDREA G., *Il realismo per Camillo Pamphilj e qualche accessione alla raccolta di famiglia*, in *Studi romani III*, in "Antologia di Belle Arti", 2009, pp. 26-35.

DE MARCHI, ANDREA G., *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, 2016.

DE MARCHI, NEIL - VAN MIEGROET, HANS J., *Pricing Invention: "Originals", "Copies", and Their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets*, in *Economics of the Arts: Selected Essays*, a cura di Victor A. Ginsburgh e Pierre-Michel Menger, Amsterdam *et al.*, 1996, pp. 27-70.

DE MARCHI, NEIL - VAN MIEGROET, HANS J., *Uncertainty, Family Ties and Derivative Painting in Seventeenth-Century Antwerp*, in *Family Ties: On Art Production, Kinship Patterns and Connections*, a cura di Koenraad Brosens, Leen Kelchtermans e Katlijne Van der Stighelen, Turnhout, 2012, pp. 53-74.

DE NILE, TANIA, *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma - Universiteit Leiden, 2012-2013 (pubblicata il 30 maggio 2013).

DE NILE, TANIA, *Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento*, Roma, 2023.

DENUCÉ, JEAN, *Letters and Documents Concerning Jan Breugel I and II*, Antwerpen, 1934.

DE RINALDIS, ALDO, *Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma, Le opere d'arte sequestrate al Cavalier d'Arpino*, in "Archivi", 3, 2, 1936, pp. 110-118.

DESCAMPS, JEAN BAPTISTE, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits [...]*, Paris, 1753, I.

DÍAZ PADRÓN, MATÍAS, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I Escuela flamenca siglo XVII*, Madrid, 1975.

DI CIACCIA, FRANCESCO, *Da Dio a Satana. L'opera di Federico Borromeo sul "Misticismo vero e falso delle donne"*, Milano, 1988.

DI FURIA, ARTHUR, *Mayken Verhulst: Stammoeder to a Dynasty*, in *Brueghel: The Family Reunion*, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023, pp. 55-59.

DI LENARDO, ISABELLA, *"Cities of Fire": Iconographic Fortune, Taste, and Circulation of Fire Paintings between Flanders and Italy in the Early Sixteenth Century*, in *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20th Centuries)*, a cura di Marco Folini e Monica Preti, Leiden-Boston, 2015, pp. 100-115.

DILIS, M. EMILE, *La Confrérie des Romanistes*, in "Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique", 70, 10, 1922, pp. 416-488.

BIBLIOGRAFIA

DI TOMASI RENATO, *L'eredità di Caravaggio. Nuove ipotesi sull'arrivo a Roma*, Roma, 2018.

DOHERTY, TIARNA - LEONARD, MARK - WADUM, JØRGEN, *Brueghel and Rubens at Work: Technique and the Practice of Collaboration*, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: A Working Friendship*, cat. della mostra (Los Angeles, 2006; Den Haag, 2006-2007), con il contributo di Tiarna Doherty, Mark Leonard e Jørgen Wadum, Zwolle, 2006, pp. 215-251.

DOLZ, MICHELE, *L'ambiente spirituale e religioso nella Milano borromaica ai tempi del giovane Caravaggio, in 1951-2021. L'enigma Caravaggio. Nuovi studi a confronto*, a cura di Sergio Rossi, Rodolfo Papa e Rita Randolfi, Foligno, 2023, pp. 147-151.

DONNET, FERNAND, *Het Jonstich versaem der Violieren. Geschiedenis der rederijkkamer de Olijftak sedert 1480*, Antwerpen, 1907.

D'ORAZIO, COSTANTINO, *Dalla natura alla figura, e ritorno*, in *La Canestra di Caravaggio. Segreti ed enigma della natura morta*, cat. della mostra (Asti, 2023-2024), a cura di Costantino D'Orazio, Milano, 2023, pp. 11-18.

D'ORAZIO, COSTANTINO, *Schede*, in *La Canestra di Caravaggio. Segreti ed enigma della natura morta*, cat. della mostra (Asti, 2023-2024), a cura di Costantino D'Orazio, Milano, 2023, pp. 38-45, pp. 92-93.

DORSINI, CRISTINA, *Milano. Segreti e meraviglie nell'Arte. Andrea Bianchi detto il Vespino... Luce nelle Tenebre*, Riola, 2013.

DUPRÉ, SVEN, *Galileo, the Telescope, and the Science of Optics in the Sixteenth Century. A Case Study of Instrumental Practice in Art and Science*, tesi di dottorato, Universiteit Gent, 2002.

DUPRONT, ALPHONSE, *Autour de Santi Filippo Neri: de l'optimisme chrétien*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 49, 1-5, 1932, pp. 219-259.

DUPRONT, ALPHONSE, *D'un "humanisme chrétien" en Italie a la fin du XVI^e siècle*, in "Revue historique", 175, 1935, pp. 296-307.

DUVERGER, ERIK, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles, 1984-1989, 1989, III; 1985, IV.

DUVIVIER, CHARLES, *Documents concernant le peintre Jean Breughel*, in "Revue d'histoire et d'archéologie", II, 1860, pp. 329-339, 439-444.

EBERT-SCHIFFERER, SYBILLE, *Die Geschichte des Stillebens*, München, 1988, tr. it. *La natura morta. Storia forme, significati*, Milano, 1998.

EBERT-SCHIFFERER, SYBILLE, *Caravaggio e la luce nell'atelier*, in *Lumen - Imago - Pictura. La luce nella storia dell'ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, atti del convegno (Roma, 2010), a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Pietro Roccasecca e Andreas Thielemann, Roma, 2018, pp. 39-64.

EBERT-SCHIFFERER, SYBILLE, *Caravaggio. Sehen - Staunen - Glauben. Der Maler und sein Werk*, München, (2009) 2019.

EBERT-SCHIFFERER, SYBILLE, *Osservazioni sul Maestro di Hartford*, in *Scritti di donne. 40 Studiose per la storia dell'arte*, a cura di Stefania Macioce, Foligno, 2022, pp. 143-150.

ECO, UMBERTO, *Vertigine della lista*, Milano, 2009.

Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo con 82 illustrazioni, Bergamo, 1912.

EMILIANI, ANDREA, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, Ancona, 2008, II.

BIBLIOGRAFIA

ERASMO DA ROTTERDAM, *Convivium religiosum* [1522], in ERASMO DA ROTTERDAM, *Colloquia*, edizione con testo a fronte a cura di Cecilia Asso, Torino, 2002, pp. 230-309.

ERTZ, KLAUS, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln, 1979.

ERTZ, KLAUS, *Jean Brueghel l'Ainé*, in *Bruegel. Une dynastie de peintres*, cat. della mostra (Bruxelles, 1980), Bruxelles, 1980, pp. 165-178.

ERTZ, KLAUS, *Jan Brueghel the Younger (1601-1678). The Paintings with Oeuvre Catalogue. Flemish Painters in the Circle of the Great Masters*, Freren, 1984.

ERTZ, KLAUS, *Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren, 1986.

ERTZ, KLAUS, *Jan Brueghel de Ältere*, in *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, cat. della mostra (Essen-Wien, 1997-1998), Lingen, 1997, pp. 21-30.

ERTZ, KLAUS, Scheda n. 36, in *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, cat. della mostra (Essen-Wien, 1997-1998), Lingen, 1997, pp. 163-165.

ERTZ, KLAUS, *Jan Brueghel il Vecchio*, in *Pieter Breughel Il Giovane (1564-1637/8) – Jan Brueghel Il Vecchio (1568-1625). Tradizione e Progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra Cinque e Seicento*, cat. della mostra (Cremona, 1998), a cura di Klaus Ertz, Lingen, 1998, pp. 26-45.

ERTZ, KLAUS, Scheda n. 43, in *Pieter Breughel Il Giovane (1564-1637/8) – Jan Brueghel Il Vecchio (1568-1625). Tradizione e Progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra Cinque e Seicento*, cat. della mostra (Cremona, 1998), a cura di Klaus Ertz, Lingen, 1998, pp. 155-158.

ERTZ, KLAUS, Scheda n. 34, *Das flämische Stillleben 1550-1680*, cat. della mostra (Wien-Essen, 2002), Lingen, 2002, pp. 118-119, 121.

ERTZ, KLAUS, *La dinastia dei Brueghel*, in *La dinastia Brueghel*, cat. della mostra (Como-Tel Aviv, 2012), a cura di Sergio Gaddi e Doron J. Lurie, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 29-37.

ERTZ, KLAUS, Scheda n. 1, in SUSAN MORRIS, *Jan Brueghel the Elder, TEFAP Maastricht, Richard Green Fine Paintings*, London, 2022, pp. 22-25.

ERTZ, KLAUS – NITZE-ERTZ, CHRISTA, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde*, I, *Landschaften mit profanen Themen*, Lingen, 2008; II, *Landschaften mit christlichen Themen; Mythologie Kat. 183-419*, Lingen, 2008-2010; III, *Blumen, Allegorien, Historie, Genre, Gemäldezeichnungen Kat. 420-584*, Lingen, 2008-2010; IV, *Jan Brueghel d. Ä als Mitarbeiter Kat. 585-810 Addendum Kat. Add. 1-30*, Lingen, 2008-2010.

FABER KOLB, ARIANNE, *Cataloguing Nature in Art: Jan Brueghel the Elder's Paradise Landscapes*, tesi di dottorato, University of Southern California, Los Angeles, 2000.

FABER KOLB, ARIANNE, *Jan Brueghel the Elder. The Entry of the Animals into Noah's Ark*, Los Angeles, 2005.

FACCHIN, LAURA, *L'immagine del cibo e della tavola nella Lombardia asburgica*, in *Le vie del cibo. Italia settentrionale (secc. XVI-XX)*, a cura di Marina Cavallera, Silvia A. Conca Messina e Blythe Alice Raviola, Roma, 2019, pp. 397-424.

FALCHETTI, ANTONIA, *The Ambrosiana Gallery*, Vicenza, (1969) 1986.

BIBLIOGRAFIA

- FALCO, CHARLES M.**, *Computer Vision and Art*, in "IEEE MultiMedia", 14, 2, 2007, pp. 8-11.
- FALCO, CHARLES M.**, "*The Hockney-Falco Thesis*", in <https://wp.optics.arizona.edu/falco/art-optics/>, 2018.
- FALOMIR, MIGUEL**, *Arcimboldo y Flora*, in MIGUEL FALOMIR - LYNN ROBERTS - PAUL MITCHELL, *Giuseppe Arcimboldo. Dos pinturas de Flora*, cat. della mostra, (Madrid, 2014), Madrid, 2014, pp. 8-25.
- FALOMIR, MIGUEL**, *Giuseppe Arcimboldo: ciencia, erudición y artificio*, in *Arcimboldo. Las Floras y la Primavera*, cat. della mostra (Bilbao, 2017-2018), Bilbao, 2017, pp. 9-33.
- FAVARO, ANTONIO**, *Federico Borromeo e Galileo Galilei*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M.^r Antonio Maria Ceriani prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, 1910, pp. 307-328.
- Federico Borromeo** *principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzarelli, in "Studia Borromaica", 18, 2004.
- FEHRENBACH, FRANK**, *Cut Flowers*, in "Nuncius", 32, 2017, pp. 583-614.
- FERRARI, GIOVAN BATTISTA**, *Flora ouero coltura di fiori [...] Distinta in Quattro Libri E trasportata dalla lingua Latina nell'Italiana da Lodouico Aureli Perugino*, Roma, (ed. latina 1633) 1638.
- FERRO, FILIPPO MARIA - MONFERRINI, SERGIO - DELL'OMO, MARINA**, *Il collezionismo degli Abbiate Forieri tra Sei e Settecento a Milano. Dalla raccolta di Matteo alla Galeria di Giovanni*, in "Arte Lombarda", 191-192, 1-2, 2021, pp. 97-127.
- FERRO, ROBERTA**, *Gli scritti di Federico Borromeo sul metodo degli studi*, in "Aevum", 75, 3, 2001, pp. 737-758.
- FERRO, ROBERTA**, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Milano-Roma, 2007.
- FERRO, ROBERTA**, *Federico Borromeo e la tradizione dei testi antichi: notizie su manoscritti Ambrosiani di argomento conciliare*, in *Nuove ricerche su codici in scrittura latina dell'Ambrosiana*, atti del convegno (Milano, 2005), a cura di Mirella Ferrari e Marco Navoni, Milano, 2007, pp. 433-449.
- FERRO, ROBERTA**, *Il trattato De educandis ingeniis di Federico Borromeo: "Far gran cose negli studi"*, in FEDERICO BORROMEI, *De educandis ingeniis. De librorum supellectile augenda. De typographia incrementis. De legibus liberalium artium. Liber unus. Ad Conservatores Collegii Ambrosianii*, [in BAMi, F 31 inf, ff. 41r-78r] Busto Arsizio, 2008, pp. 7-25.
- FERRO, ROBERTA**, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di Andrea Spiriti, Milano, 2011, pp. 97-125.
- FERRO, ROBERTA**, "*Mutua litterarum missione exterorum, eruditorum hominum*". *L'épistolographie dans le projet culturel de Frédéric Borromée*, in *La Lettre au carrefour des genres et des traditions du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, a cura di Maria Cristina Panzera ed Elvezio Canonica, Paris, 2015, pp. 119-142.
- FERRO, ROBERTA**, "*Se le lettere fussero alate come son le parole a detta d'Omero*". *Giovan Battista Strozzi il Giovane e la cultura letteraria di Federico Borromeo*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, atti del seminario (Bergamo, 2014), a cura di Clizia Carminati et al., Verona, 2016, pp. 374-393.
- FERRO, ROBERTA**, *Il grande carteggio federiciano. Prospettive di ricerca per il collezionismo artistico e librario (con una nota su Papirio Bartoli e Girolamo Cardano)*, 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. 239-255.

BIBLIOGRAFIA

FERRO, ROBERTA, *Le costituzioni della Biblioteca Ambrosiana e la "condizione dei tempi"*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2023, pp. 3-18.

FERRUA, ANTONIO, *Antichità cristiane. Il card. Federigo Borromeo e le pitture delle catacombe*, in "La Civiltà Cattolica", 1, 3, 1962, pp. 244-250.

FIorentino, LUCA, *Cornelis De Bie, il Gulden Cabinet e la pittura di natura morta e di genere in Italia. I casi di Francesco Noletti detto il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Michelangelo Cerquozzi e una riflessione su Pieter Boel e David De Coninck*, in "Venezia Arti", 29, 2020, pp. 65-88.

FOUCART, JACQUES, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris, 2009.

FRAGNITO, GIGLIOLA, "Parenti" e "familiari" nelle corti cardinalizie del Rinascimento, in "Familia" del principe e famiglia aristocratica a cura di Cesare Mozzarelli, Roma, 1988, II, pp. 365-387.

FRANGI, FRANCESCO, *Milano circa 1620: l'Accademia di Federico Borromeo e gli esordi di Daniele Crespi*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, pp. 125-149.

FRANZOSINI, EDGARDO, *Sotto il nome del cardinale*, Milano, 2013.

FREEDBERG, DAVID, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 32, 1981, pp. 115-150.

FREEDBERG, DAVID, Recensione a KLAUS ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln, 1979, in "The Burlington Magazine", 126, 978, 1984, pp. 575-577.

FRIED, MICHAEL, *The Moment of Caravaggio*, Princeton (N.J.), 2010.

FUMAGALLI, ELENA, *I Medici e la Milano di Federico Borromeo*, in *La crisi della modernità. Studi in onore di Gianvittorio Signorotto*, a cura di Matteo Al Kalak, Lorenzo Ferrari ed Elena Fumagalli, Roma, 2023, pp. 117-128.

GABRIELI, GIUSEPPE, *Federico Borromeo a Roma*, in "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", 56-57, 1933-1934, pp. 157-217.

GABRIELI, GIUSEPPE, *Lettere di Federico Borromeo alla domenicana suor Caterina Paluzzi pubblicate da G. Gabrieli con un cenno introduttivo sul misticismo cattolico del Seicento*, in "Memorie Domenicane", 52, 1, 1935, pp. 3-33.

GABRIELLI, LUCA, *Artisti del Nord attraverso le Alpi: Jan van Scorel, Pieter Bruegel il Vecchio, Heinrich Schickhardt*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, atti del convegno (Cembra-Segonzano, 2015), a cura di Roberto Pancheri, Trento, 2015, pp. 163-188.

GALBIATI, GIOVANNI, *Il Tempio dei crociati e degli oblati. San Sepolcro dell'Ambrosiana*, Milano, 1930.

GALBIATI, GIOVANNI, *Federico Borromeo studioso, umanista e mecenate*, Milano, (1931) 1932.

GALBIATI, GIOVANNI, *Albero genealogico della famiglia principesca Borromeo di Milano in cinque tavole*, Milano, 1935.

GALBIATI, GIOVANNI, *Un manipolo di lettere degli Altemps al cardinale Federico Borromeo pubblicate sugli originali della Biblioteca Ambrosiana per le nozze Duca Alessandro Altemps - Adele Belloni*, Roma, 1940.

GALBIATI, GIOVANNI, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca ambrosiana*, Milano, 1950.

BIBLIOGRAFIA

GALLI, ANNA ELENA, *“Un Eremo proprio per contemplar il Cielo”. La villa Borromeo di Senago tra XVII e XVIII secolo*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di Andrea Spiriti, Roma, 2013, pp. 17-59.

GALLI, ANNA ELENA, *Tra l’Ambrosiana e la famiglia: disposizioni testamentarie del cardinale Federico Borromeo per la sua quadreria*, in *La donazione della raccolta d’arte di Federico Borromeo all’Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in “*Studia Borromaica*”, 32, 2019, pp. 17-59.

GALLI, ANNA ELENA - MONFERRINI, SERGIO, *I Borromeo d’Angera. Collezionisti e mecenati nella Milano del Seicento*, Milano, 2012.

GALLO, FEDERICO, *Francesco Rivola e la Vita di Federico Borromeo (1656). Carte inedite*, in “*Archivio Storico Lombardo*”, 23, 2018, pp. 141-165.

GALLO, FEDERICO, *Singuli singula: separazione disciplinare e completezza armonica nel progetto culturale di Federico Borromeo*, in *L’unità delle due culture. Studi offerti a Ortensio Zecchino per i suoi ottant’anni*, a cura di Tullio Bongo et al., Saverio Mannelli, 2023, I, pp. 153-162.

GAMS, PIUS BONIFACIUS, *Series episcoporum ecclesiae catholicae*, Ratisbona, 1873.

GANDOLFI, RICCARDO, *La biografia di Michelangelo da Caravaggio nelle Vite di Gaspare Celio*, in “*Storia dell’Arte*”, 1/2, 2019, pp. 137-151.

GANDOLFI, RICCARDO, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. “Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte”*, Firenze, 2021.

GARGÀNO, GIUSEPPE SAVERIO, *Scapigliatura Italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I*, Venezia, 1928.

GARMS, JÖRG, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphili zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Roma-Wien, 1972.

Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, cat. della mostra (Hamm, 2000-2001; Mainz, 2001), a cura di Ursula Härting, München, 2000.

GEMMA FRISIUS, RAINER, *De Radio Astronomico & Geometrico liber. In quo multa quae ad Geographiam, Opticam, Geometriam & Astronomiam vtiliss. sunt, demonstrantur*, Antwerpen, 1545.

GERKEN, CLAUDIA, *Vom Porträt zum Heiligenbild. Filippo Neri als ‘Vivum Exemplar’ und die Legitimation seines Bildkultes*, in *Rahmen-Diskurse. Kultbilder in konfessionellen Zeitalter*, a cura di David Ganz e Georg Henkel, Berlin, 2004, II, pp. 220-249.

GERKEN, CLAUDIA, *Filippo Neri, Carlo Borromeo und Ignatius von Loyola - Die Entsehung der Bildverebrung*, in “*Annales Oratorii*”, 13, 2015, pp. 131-190.

GERSZI, TERÉZ, *The Draughtsmanship of Lodewijk Toeput*, in “*Master Drawings*”, 30, 1992, pp. 367-395.

GERSZI, TERÉZ, *Jan Brueghel’s Draughtsmanship*, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 17-21.

GERSZI, TERÉZ, *Scheda n. 3*, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 28-29.

BIBLIOGRAFIA

GALLI, ANNA ELENA, *“Un Eremo proprio per contemplar il Cielo”. La villa Borromeo di Senago tra XVII e XVIII secolo*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di Andrea Spiriti, Roma, 2013, pp. 17-59.

GALLI, ANNA ELENA, *Tra l’Ambrosiana e la famiglia: disposizioni testamentarie del cardinale Federico Borromeo per la sua quadreria*, in *La donazione della raccolta d’arte di Federico Borromeo all’Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in “*Studia Borromaica*”, 32, 2019, pp. 17-59.

GALLI, ANNA ELENA - MONFERRINI, SERGIO, *I Borromeo d’Angera. Collezionisti e mecenati nella Milano del Seicento*, Milano, 2012.

GALLO, FEDERICO, *Francesco Rivola e la Vita di Federico Borromeo (1656). Carte inedite*, in “*Archivio Storico Lombardo*”, 23, 2018, pp. 141-165.

GALLO, FEDERICO, *Singuli singula: separazione disciplinare e completezza armonica nel progetto culturale di Federico Borromeo*, in *L’unità delle due culture. Studi offerti a Ortensio Zecchino per i suoi ottant’anni*, a cura di Tullio Bongo et al., Saverio Mannelli, 2023, I, pp. 153-162.

GAMS, PIUS BONIFACIUS, *Series episcoporum ecclesiae catholicae*, Ratisbona, 1873.

GANDOLFI, RICCARDO, *La biografia di Michelangelo da Caravaggio nelle Vite di Gaspare Celio*, in “*Storia dell’Arte*”, 1/2, 2019, pp. 137-151.

GANDOLFI, RICCARDO, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. “Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte”*, Firenze, 2021.

GARGÀNO, GIUSEPPE SAVERIO, *Scapigliatura Italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I*, Venezia, 1928.

GARMS, JÖRG, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Roma-Wien, 1972.

Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, cat. della mostra (Hamm, 2000-2001; Mainz, 2001), a cura di Ursula Härting, München, 2000.

GEMMA FRISIUS, RAINER, *De Radio Astronomico & Geometrico liber. In quo multa quae ad Geographiam, Opticam, Geometriam & Astronomiam vtiliss. sunt, demonstrantur*, Antwerpen, 1545.

GERKEN, CLAUDIA, *Vom Porträt zum Heiligenbild. Filippo Neri als ‘Vivum Exemplar’ und die Legitimation seines Bildkultes*, in *Rahmen-Diskurse. Kultbilder in konfessionellen Zeitalter*, a cura di David Ganz e Georg Henkel, Berlin, 2004, II, pp. 220-249.

GERKEN, CLAUDIA, *Filippo Neri, Carlo Borromeo und Ignatius von Loyola - Die Entsehung der Bildverebrung*, in “*Annales Oratorii*”, 13, 2015, pp. 131-190.

GERSZI, TERÉZ, *The Draughtsmanship of Lodewijk Toeput*, in “*Master Drawings*”, 30, 1992, pp. 367-395.

GERSZI, TERÉZ, *Jan Brueghel’s Draughtsmanship*, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 17-21.

GERSZI, TERÉZ, *Scheda n. 3*, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 28-29.

BIBLIOGRAFIA

GHILLI, CARLO - GUERRINI, MAURO, *La Biblioteca Ambrosiana nei "Promessi sposi"*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, 2015, pp. 365-376.

GIOIOSI, FABRIZIO, *Il tempio della Sibilla nei Paesaggi di Paul Bril e di Jan Brueghel il Vecchio*, in "Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte", 94, 2021, pp. 167-187.

GIOMETTI, CRISTIANO - LORIZZO, LOREDANA, *Rondinini Paintings Rediscovered. A Self-Portrait by Paul Bril and a 'Witchcraft' by Pieter van Laer*, in "Journal of the History of Collections", 31, 2, 2019, pp. 333-341.

GIULIANI, MARZIA, *Lo "spirituale ammaestramento" di Federico Borromeo alla città di Milano: la questione antropologica*, in "Memorandum. Memória e História em Psicologia", 6, 2004, pp. 89-113, in www.fafich.ufmg.br/%7Ememorandum/artigos06/giuliani01.htm.

GIULIANI, MARZIA, *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e I sacri ragionamenti*, Firenze, 2007.

GIULIANI, MARZIA, *La fortuna di Federico Borromeo nella Roma dei Barberini. Note in margine al carteggio Dal Pozzo-Mazenta*, in *Studi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Milano, 2008, I, pp. 327-350.

GIULIANI, MARZIA, *Il De pictura sacra di Federico Borromeo 1599/1754. La ricerca storico-artistica di un principe della chiesa. Genesi e fortuna*, 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. 48-90.

GIULIANI, MARZIA, *La Grande Galleria nel contesto dell'Italia spagnola (1580-1610 ca.). Paralleli sabauda-ambrosiani*, in *La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'età di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Franca Varallo e Maurizio Vivarelli, Roma, 2019, pp. 129-165.

GIULIANI, MARZIA, *L'Ambrosiana a Milano. La biblioteca di un principe ecclesiastico*, in *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*, atti del convegno (Torino, 2020), a cura di Erika Guadagnin, Franca Varallo e Maurizio Vivarelli, Torino, 2022, pp. 104-123.

GIUSTINIANI, VINCENZO, *Discorso sopra li varij modi della pittura [tra il 1612 e il 1621 ca.]*, in VINCENZO GIUSTINIANI, *Scritti editi e inediti*, a cura di Silvia Danesi Squarzina e Luisa Capoduro, Città del Vaticano, 2021, pp. 149-154.

GOLDGAR, ANNE, *Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*, Chicago-London, 2007.

GONZALEZ DE ZARATE, JESUS MARIA, *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.

GOOVAERTS, ALPHONSE, *Notice historique sur un tableau de Michel-Angelo da Caravaggio (Anvers-Vienne)*, Antwerpen, 1873.

GORI, ANTONIO FRANCESCO, *Symbolae litterariae opuscula varia [...]*, Roma, 1754, VII.

GORMAN, MICHAEL JOHN, *Art, Optics and History: New Light on the Hockney Thesis*, in "Leonardo", 36, 4, 2003, pp. 295-301.

GORMAN, MICHAEL JOHN - MARR, ALEXANDER, *'Others See it yet Otherwise': Disegno and Pictura in a Flemish Gallery Interior*, in "The Burlington Magazine", 149, 1247, 2007, pp. 85-91.

BIBLIOGRAFIA

- GÖTTLER, CHRISTINE**, *Fire, Smoke and Vapour. Jan Brueghel's 'Poetic Hells': 'Ghespoock' in Early Modern European Art*, in *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, a cura di Christine Göttler e Wolfgang Neuber, Leiden-Boston, 2008, pp. 19-46.
- GÖTTLER, CHRISTINE**, *Allegories of Fire and of the Arts*, in *Art and Alchemy. The Mystery of Transformation*, cat. della mostra (Düsseldorf, 2014), a cura di Beat Wismer, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk e Sven Dupré, München, 2014, pp. 134-145.
- GOZZANO, NATALIA**, *La quadreria Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma, 2004.
- GREGORI, MINA**, *Federico Borromeo e le ghirlande di fiori*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001, pp. 222-240.
- GRITSAI, NATALIA IVANOVA**, *О влиянии итальянского натюрморта на раннее творчество Франса Шнейдерса*, in “Труды Государственного Эрмитажа”, 29, 2000, pp. 33-44 (p. 238 con sintesi in inglese: *Influence of Italian Still Life on Frans Snyders' Early Creations*).
- GROENEWELD-BAADJ, NADIA**, *(Re)Framing a Family: Five Generations of Brueghel*, in *Brueghel: The Family Reunion*, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023, pp. 17-53.
- GRUNDY, SUSAN - LAPUCCI, ROBERTA**, *Caravaggio e la scienza della luce – Caravaggio and the Science of Light*, Saonara, 2010.
- GUENZATI, BIAGIO**, *Vita di Federico Borromeo*, [1685-1690 ca, in BAMi, G 137 inf], ed. a cura di Marina Bonomelli, Milano-Roma, 2010.
- HAIRS, MARIE-LOUISE**, *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, Bruxelles, (1955) 1965.
- HARPSTER, GRACE**, *Figino's Efficacy: Portraits, Votives, and Their Makers After Trent*, in “Oxford Art Journal”, 44, 2, 2021, pp. 228-245.
- HÄRTING, URSULA**, *Viele Wege führen nach Italien – Oltramontani um 1600 – Künstler reisen über die Alpen*, in *Künstlerreisen. Fallbeispiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, a cura di Andreas Tacke et al., Petersberg, 2020, pp. 46-64.
- HÄRTING, URSULA**, *Der buchhalterische Jan Breughel der Jüngere (1601-1678) und sein Journal (ca. 1625-51)*, in *Der Künstler als Buchhalter. Serielle Aufzeichnungen zu Leben und Werk*, a cura di Andreas Tacke, Holger Th. Gräf e Michael Wenzel, Petersberg, 2024, pp. 53-66.
- HEIMBÜRGER, MINNA**, *Michelangelo Merisi, Frans Snyders and the Genesis of Italian Still Life Painting*, in *Tecniche della pittura. Procedimenti, materiali, strumenti*, in “Ricerche di Storia dell'arte”, 51, 1993, pp. 69-84.
- HEINEN, ULRICH**, Recensione a *Gärten und Höfe der Rubenzeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Petere Paul Rubens*, cat. della mostra (Hamm, 2000-2001; Mainz, 2001), a cura di Ursula Härtig, München, 2000, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 65, 3, 2003, pp. 418-439.
- HELMUS, LIESBETH M.**, *De Bentvueghels. Een berucht kunstgenootschap in Rome 1620-1720*, pubblicato in occasione della mostra omonima (Utrecht, 2023), Amsterdam, 2023.
- HENSEN, ANTONIUS HUBERTUS LEONARDUS**, *Nederlanders op het eind der zestiende eeuw in de Catacombe van Domitilla*, in “De Katholiek. Godsdienstig, geschied- en letterkundig maandschrift”, 149, 6, 1916, pp. 410-423.
- HERMENS, ERMA**, Scheda n. 9, in *Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, cat. della mostra (Phoenix, 1998-1999; Kansas City, 1999; Den Haag, 1999), New York-Oxford, 1999, pp. 158-161.

BIBLIOGRAFIA

HERRIN, AMANDA K., *Pioneers of the Printed Paradise: Maarten de Vos, Jan Sadeler I and Emblematic Natural History in the Late Sixteenth Century*, in *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, a cura di Karl A.E. Enenkel e Paul J. Smith, Leiden-Boston, 2014, pp. 329-400.

HERRMANN FIORE, KRISTINA, Scheda n. 11, in *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, catalogo della mostra (Forlì, 2010) a cura di Daniele Benati, Fernando Mazzocca e Alessandro Morandotti, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 62-63.

HIRAKAWA, KAYO, *Jan Brueghel the Elder's Sojourn in Prague*, in *Art Stories from the Netherlands and Italy, 1550-1800. Liber Amicorum in Honour of Gregor J.M. Weber*, a cura di Fred G. Meijer, Carla van de Puttelaar e Lisanne Wepler, Amsterdam, 2023, pp. 155-161.

HOCKNEY, DAVID, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. New and Expanded Edition*, London, (2001) 2006.

HOCKNEY, DAVID - FALCO, CHARLES M., *Optical Insights into Renaissance Art*, in "Optics & Photonics News", 11, 7, 2000, pp. 52-59.

HOCKNEY, DAVID - GAYFORD, MARTIN, *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*, London, 2016, tr. it. *Una storia delle immagini. Dalle caverne al computer*, Torino, 2016.

HONIG, ELIZABETH ALICE, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven-London, 1998.

HONIG, ELIZABETH ALICE, *Paradise Regained. Rubens, Jan Brueghel, and the Sociability of Visual Thought*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 55, 2004, pp. 270-301.

HONIG, ELIZABETH ALICE, *Jan Brueghel and the Senses of Scale*, University Park (Pennsylvania), 2016.

HONIG, ELIZABETH ALICE, *Additive Painting and the Social Self*, in *Many Antwerp Hand. Collaborations in Netherlandisch Art*, a cura di Abigail D. Newman e Lieneke Nijkamp, Turnhout, 2021, pp. 163-171.

HONIG, ELIZABETH ALICE, *Copia, Copying and Painterly Eloquence*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie *et al.*, Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 207-225.

HOOGWERFF, GODEFRIDUS JOHANNES, *Henricus Corvinus (Hendrik de Raeff van Delft)*, in "Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 6, 1936, pp. 91-109.

HOOGWERFF, GODEFRIDUS JOHANNES, *Henricus Corvinus (Vervolg)*, in "Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 10, 1940, pp. 123-128.

HOOGWERFF, GODEFRIDUS JOHANNES, *De Romeinse Catacomben*, in "Nederlands archief voor kerkgeschiedenis - Dutch Review of Church History", 44, 1, 1962, pp. 193-230.

HOUBRAKEN, ARNOLD, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en Schilderessen. Waar [...] zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. MANDER*, Amsterdam, 1718, I.

IACOVIELLO, ANTONELLA - ZANOTTI, ANNA LETIZIA, *Pittura naturalistica e strumenti ottici. Storia e applicazioni*, Benevento, 2018.

I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria, cat. della mostra (Roma, 2014-2015; Paris, 2015), a cura di Francesca Cappelletti e Annick Lemoine, Milano, 2014.

ILARDI, VINCENT, *Renaissance Vision from Spectacle to Telescopes*, Philadelphia, 2007.

BIBLIOGRAFIA

Il Museo del Cardinale Borromeo Arcivescovo di Milano, prefazione e note di Luca Beltrami, tr. it. di Luigi Grasselli, Milano, 1909.

Il primo processo per San Filippo Neri nel codice Vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma, edito e annotato da Giovanni Incisa della Rocchetta e Nello Vian con la collaborazione del P. Carlo Gasbarri d.o, Città del Vaticano, 1963, IV.

Il silenzio delle cose, Vanitas, allegorie e nature morte dalle collezioni italiane, cat. della mostra (Torino, 2015-2016), a cura di Davide Dotti, Torino, 2015.

IODICE, NICOLA, Scheda n. 34, in *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale*, cat. della mostra (Biella, 2004), a cura di Francesco Solinas, Roma, 2004, pp. 120-121, 130-131.

IOMMELLI, ANTONIO, *Caraffa di fiori attribuito a Brueghel Jan il Vecchio (Bruxelles 1568 - Anversa 1625)*, in www.collezionegalleriaborghese.it/opere/caraffa-di-fiori, s.d.

JAFFÉ, MICHAEL, *Catalogo completo. Rubens*, Milano, 1985.

Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019.

JANSEN, GUIDO - MEIJER, BERT W. - SQUELLATI BRIZIO, PAOLA, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections, II Lombardy 1 (A-L)*, a cura di Bert W. Meijer, Firenze, 2001.

JANSEN, GUIDO - MEIJER, BERT W. - SQUELLATI BRIZIO, PAOLA, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections, II Lombardy 2 (M-Z)*, a cura di Bert W. Meijer, Firenze, 2002.

JOLLY, ANNA, *Eine Höllenlandschaft von Jan Brueghel d. Ä.*, Riggisberg, 2011.

JONES, PAMELA M., *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600*, in "The Art Bulletin", 70, 2, 1988, pp. 261-272.

JONES, PAMELA M., *Federico Borromeo's Ambrosian Collection as a Teaching Facility for the Academy of Design*, in *Academies Between Renaissance and Romanticism of Art*, a cura di Anton W.A. Boschloo et al., in "Leids Kunsthistorische Jaarboek", 5-6, 1986-1987 (ma 1989), pp. 44-60.

JONES, PAMELA M., *Defining the Canonical Status of Milanese Renaissance Art: Bernardino Luini's Paintings for the Ambrosian Accademia del Disegno*, in "Arte Lombarda", 100, 1, 1992, pp. 89-94.

JONES, PAMELA M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge (Mass.), 1993, tr. it. *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, 1997.

KING, CATHERINE, *Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 52, 2, 1989, pp. 239-256.

KLEINMANN, UTE, *Blumen, Kränze und Girlanden: Zur Entstehung und Gestaltung eines Antwerpener Bildtypus*, 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. 54-66.

KLEINMANN, UTE, *Zeittafel*, in *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, cat. della mostra (Essen-Wien, 1997-1998), Lingen, 1997, pp. 14-15.

KLEINMANN, UTE, Scheda n. 34, *Das flämische Stilleben 1550-1680*, cat. della mostra (Wien-Essen, 2002), Lingen, 2002, pp. 120-121.

KOMPANJE, ERWIN J.O., '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.

BIBLIOGRAFIA

KÖSTER, CONSTANCE, *Kartuschenbilder mit Blumenkränzen und Fruchtgirlanden. Zur Entwicklung und Deutung einer Gattung des Stillebens im 17. Jahrhundert*, Münster, 2012.

KRAMM, CHRISTIAAN, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam, 1857, I.

KRASNOWOLSKI, BOGUSLAW, *Madonna w Girlandzie – obraz Jana Breughla Starszego w klasztorze SS. Norbertanek w Imbramowicach*, in “Biuletyn Historii Sztuki”, 38, 1, 1976, pp. 11-22.

KREUTZ, GREGG, *Camera absurda, the Case Against Hockney*, in “Linea, Journal of the Art Students League”, primavera 2002, in www.greggkreutz.com/new-page.

La cornice. Storie, teorie, testi, a cura di Daniela Ferrari e Andrea Pinotti, Milano, 2018.

LANGDON, HELEN, *Caravaggio: a Life*, London, 1998, tr. it. *Caravaggio. Una vita*, Palermo, 2001.

La Palma di Federico Borromeo. Studio, restauro e restituzione della scultura-fontana seicentesca, a cura di Sara Abram, Cinisello Balsamo, 2019.

La peste di Milano del 1630. La cronaca e le testimonianze del tempo del cardinale Federico Borromeo [1630 ca], prefazione di Gianfranco Ravasi, a cura di Armando Torno, Milano, 1998.

LAPUCCI, ROBERTA, *Caravaggio e i “quadretti nello specchio ritratti”*, in “Paragone”, 45, 529-531-533, 1994, pp. 160-170.

LAPUCCI, ROBERTA, *Caravaggio e l'ottica. Caravaggio and Optics*, Firenze, 2005.

LARREY, ISAAC DE, *Principum et illustrium quorundam virorum, Qui in Europa alibique Terrarum, quâ Fama, quâ Eruditione celebres fuerunt, verae imagines*, Leiden, 1705.

LASKARIS, CATERINA ZAIRA, “*Solitaria relicta est*”: per il Caravaggio dell'Ambrosiana, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia - Critica - Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath e Lydia Salviucci Insolera, Milano, 2017, II, pp. 321-323.

LASSELS, RICHARD, *The Voyage of Italy, or A Compleat Journey Through Italy. In Two Parts. With the Characters of the People, and the Description of the Chief Towns, Churches, Monasteries Tombs, Libraries Pallaces, Villa's, Gardens, Pictures, Statues, and Antiquities [...]*, Paris, 1670.

LATUADA, SERVILIANO, *Descrizione di Milano ornata con disegni in rame Delle Fabbriche più cospicue, che si trovano in questa Metropoli*, Milano, 1738, IV.

LEBRUN, JEAN-BAPTISTE-PIERRE, *Examen hitorique et critique des tableaux exposés provisoirement, Venant des premier & second envois de Milan, Cremona, Parme, Plaisance, Modène, Cento & Bologne, auquel on a joint le détail de tous les Monumens des Arts qui sont arrivés d'Italie*, Paris, 1798.

LE MIRE, AUBERT [MIRAEUS, AUBERTUS], *De vita Alberti pii, sapientis, proidentis Belgarum Principis commentarius*, Antwerpen, 1622.

LEONDI, SERGIO, *Il Castello di Peschiera e il Conte Renato Borromeo*, Peschiera Borromeo, 2001.

LEONE DE CASTRIS, PIERLUIGI, *Qualche riflessione sulla natura morta a Napoli nei primi decenni del Seicento*, in *L'Œil gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*, cat. della mostra (Paris, 2007), a cura di Véronique Damian, Paris, 2007, pp. 14-20.

Le opere di Galileo Galilei, Firenze, 1935, XIII.

Lettere del cardinale Federico Borromeo ai familiari 1579-1599, a cura di Carlo Marcora, Milano, 1971, I.

BIBLIOGRAFIA

- Lettere del cardinale Federico Borromeo ai familiari*, a cura di Carlo Marcora, Como, 1978, II.
- LEYDI, SILVIO**, *Gli Annoni conductores mercantiarum de partibus Flandrie in Italia. Una famiglia milanese tra Cinquecento e Seicento*, Milano, 2015.
- LEZOWSKI, MARIE**, *L'Abrégé du monde. Une histoire sociale de la bibliothèque Ambrosienne (v. 1590 - v. 1660)*, Paris, 2015.
- LICHTERT, KATRIEN**, *New Perspectives on Pieter Brueghel the Elder's Journey to Italy (c. 1552-1554/1555)*, in "Oud Holland", 128, 1, 2015, pp. 39-54.
- LO CONTE, ANGELO**, *Federico Borromeo e l'invenzione della ghirlanda di fiori: evoluzione lombarda di un genere pittorico*, in "Italian Studies", 71, 1, 2016, pp. 67-81.
- LO CONTE, ANGELO**, *Carlo Antonio and the bottega Procaccini*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 83, 1, 2020, pp. 7-32.
- LONGHI, ROBERTO**, Recensione a **GIORGIO NICODEMI**, *Daniele Crespi*, Busto Arsizio, 1915, in "L'Arte", 1917, pp. 61-63.
- LONGHI, ROBERTO**, *Un momento importante nella storia della 'natura morta'*, in "Paragone", 1, 1, 1950, pp. 34-39.
- LONGHI, ROBERTO**, *Caravaggio*, Roma, 1968.
- LÓPEZ NAVÍO, JOSÉ**, *La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés*, in "Analecta Calasanciana", 8, 1962, pp. 259-330.
- L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, cat. della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Milano, 2016.
- LUCAS, AGATHE**, *Une famille en or ("Jan Brueghel l'Ancien et sa famille" par Pierre Paul Rubens, 1577-1640)*, in *L'Image récalcitrante*, a cura di Murielle Gagnebin et Christine Savinel, Paris, 2001, pp. 123-132.
- LUQUE, MARÍA SÁNCHEZ**, *La vanitas en Los cinco sentidos de Brueghel: Olfato y Tacto*, in "Revista de Filología Románica", 5, 2007, pp. 296-304.
- LÜTHY, CHRISTOPH**, *La tesi di David Hockney attraverso la camera oscura di Vanvitelli*, in "Disegnare. Idee immagini. Ideas images", 17, 32, 2006, pp. 54-65.
- MACCHERINI, MICHELE**, *Una traccia sul topos dell'artista sregolato. Vasari, Mancini e Bellori su Iacone, Ribera e Caravaggio*, in "Horti Hesperidum", 12, 1, 2022, pp. 399-411.
- MACIOCE, STEFANIA**, *Caravaggio. Luci e ombre di un genio*, Milano, 2021.
- MACIOCE, STEFANIA**, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1883. III edizione aggiornata*, Roma, (2003) 2023.
- MACLOT, PETRA**, *Artists' Houses and Workshops in 16th Century Antwerp: the Cases of Frans & Cornelis Floris*, in *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit - Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, atti del convegno (Nürnberg, 2015), a cura di Andreas Tacke, Thomas Schauerte e Danica Brenner, Petersberg, 2018, pp. 115-124.
- MACLOT, PETRA**, *In Search of the Bruegel Family's Homes and Studios in Antwerp*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 397-411.
- Made in Milano. Le botteghe del Cinquecento*, Parma, 2015.

BIBLIOGRAFIA

MAIOCCHI, RODOLFO - MOIRAGHI, ATTILIO, *L'Almo Collegio Borromeo. Federico Borromeo studente e gli inizi del Collegio*, Pavia, 1916.

MALFATTI, M. GIUSEPPINA, *Simbolismo e Allegoria nella Natura Morta del '600. Jan Brueghel: "Fiori in un bicchiere"*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, in *Produzione e distribuzione del vetro nella storia: un fenomeno di globalizzazione. Atti delle XI Giornate Nazionali di Studio in memoria di Gioia Meconcelli (Bologna, 16-18 dicembre 2005)*, a cura di Maria Grazia Diani, Teresa Medici e Marina Uboldi, Trieste, 2011, pp. 155-157.

MANCINI, GIULIO, *Alcune Considerazioni appartenenti alla Pittura come di diletto di un Gentiluomo nobile e come introduzione a quello si deve dire [1617-1621, con postille sino al 1628]*, in GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, Roma, 1956, I, pp. 1-263.

MARASCHIO, NICOLETTA, *L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L'italiano in Europa*, atti del convegno (Bressanone, 1993), Roma, 2002, pp. 51-69.

MARCORA, CARLO, *Il cardinal Federico Borromeo e l'archeologia cristiana*, in *Mélanges Eugène Tisserant, V. Archives Vaticanes Histoire ecclésiastique*, Città del Vaticano, 1964, pp. 115-154.

MARCORA, CARLO, *Il cardinal Federico Borromeo e i conclavi*, in "Memorie storiche della diocesi di Milano", 11, 1964, pp. 61-99.

MARCORA, CARLO, *Appunti per la storia della tipografia della Biblioteca Ambrosiana*, in "Memorie storiche della diocesi di Milano", 13, 1966, pp. 321-364.

MARCORA, CARLO, *L'opera del Card. Federico Borromeo «De pictura sacra»*, in *Atti della Accademia di San Carlo. Inaugurazione del IV Anno Accademico*, Milano, 1981, pp. 135-153.

MARCORA, CARLO, *Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio*, in *Baronio e l'arte*, atti del convegno (Sora, 1984), Sora, 1985, pp. 189-244.

MARCORA, CARLO, *Manoscritti ed edizioni delle "Constitutiones Collegii ac Bibliothecae Ambrosianae"*, in *Accademia di San Carlo. Inaugurazione dell'8° Anno Accademico XVI novembre MCMLXXXV*, Bologna, 1986, pp. 155-165.

MARCORA, CARLO, *Borromeo, Federico (1564-1631)*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano, 1987, I, pp. 472-481.

MARCORA, CARLO, *Catalogo dei manoscritti del card. Federico Borromeo nella Biblioteca Ambrosiana*, Milano, 1988.

MARCORA, CARLO, *Il Collegio dei Dottori e la Congregazione dei Conservatori*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 185-217.

MARCUS, HANNAH, *Forbidden Knowledge: Medicine, Science, and Censorship in Early Modern Italy*, Chicago, 2020.

MARGHETICH, TIZIANO, *Per una rilettura critica del 'Musaeum' di Federico Borromeo*, in "Arte Lombarda", 84-85, 1-2, 1988, pp. 102-118.

MARIETTE, PIERRE JEAN, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes [...]*, Paris, 1851-1853, I.

MARÍN CEPEDA, PATRICIA, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, 2015.

BIBLIOGRAFIA

- MARINI, MAURIZIO**, *Caravaggio "pictor praestantissimus". L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, (1987) IV ed. riveduta e aggiornata 2005.
- MARLIER, GEORGES**, *Pierre Brueghel le Jeune*, edizione postuma curata e annotata da Jacqueline Folie, Bruxelles, Editions Robert Finck, 1969.
- MARR, ALEXANDER**, *Between Raphael and Galileo: Mutio Oddi and the Mathematical Culture of Late Renaissance Italy*, Chigago-London, 2011.
- MARTINI, ALESSANDRO**, "I tre libri delle laudi divine" di Federico Borromeo. *Ricerca storico-stilistica*, Padova, 1975.
- MARTINI, ALESSANDRO**, *La formazione umanistica di Federico Borromeo tra letteratura latina e volgare*, in *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità*, atti delle giornate di studio (Milano 2001), a cura di Santo Burgio e Luca Ceriotti, in "Studia Borromaica", 16, 2002, pp. 197-214.
- MARTINI, ANGELO**, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, 1883.
- MATESANZ DEL BARRIO, JOSÉ**, *Realidad, tiempo y artificio. Naturaleza muerta y vanitas en la cultura barroca*, cat. della mostra (Burgos, 2021-2022), Burgos, 2021.
- MAZZEI, BARBARA - CERAVOLO, SAVERIO**, *Perlustrazioni e viaggi d'istruzione nelle catacombe di Domitilla a Roma: la regione dei fornai*, in *Titulum nostrum perlege. Miscellanea in onore di Danilo Mazzoleni*, a cura di Carlo dell'Osso e Philippe Pergola, Città del Vaticano, 2021, pp. 682-710.
- MAZZETTI DI PIETRALATA, CECILIA**, *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, con saggi di Adriano Amendola *et al.*, Roma, 2009.
- MCCABE, SOPHIA QUACH**, *Many Hand, Many Lands: Collaborative Copper Painting by Hans Rottenhammer, Paul Bril, and Jan Brueghel I*, in *Many Antwerp Hand. Collaborations in Netherlandisch Art*, a cura di Abigail D. Newman e Lieneke Nijkamp, Turnhout, 2021, pp. 93-111.
- McFADDEN, ELIZABETH**, *Food, Alchemy, and Transformation in Jan Brueghel's The Allegory of Taste*, in "Rutgers Art Review", 30, 2014, pp. 35-55.
- McTIGHE, SHEILA**, *Representing From Life In Seventeenth-Century Italy*, Amsterdam, 2020.
- MEIJER, BERT W.**, Schede nn. 106, 107, 108, 109, 110, 113, 115, in *Pinacoteca Ambrosiana. I. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, coordinamento di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2005, rispettivamente pp. 278-280, 280-284, 285-286, 286-287, 287-290, 291-293, 293-295.
- MEIJER, BERT W.**, *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, pp. 63-106.
- MEIJER, FRED G.**, *Amazement and Admiration. The Perception of Floral Still Lifes in the Long Seventeenth Century*, in *In Full Bloom*, con saggi di Ariane van Suchtelen *et al.*, cat. della mostra (Den Haag, 2022), Zwolle, 2022, pp. 11-27, 134-135.
- MEIJER, FRED G.**, *The Development of the Still Lifes of Frans Snijders up to 1615*, in "The Burlington Magazine", 164, 1431, 2022, pp. 568-577.
- MELASECCHI, OLGA**, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra (Roma, 1995), Milano, 1995, pp. 34-49.

BIBLIOGRAFIA

- MELASECCHI, OLGA**, *Cristoforo Roncalli, Ludovico Leoni e la Congregazione dell'Oratorio romano*, in "Storia dell'arte", 92, 1998, pp. 5-26.
- MELION, WALTER S.**, *Introduction: Visual Exegesis and Pieter Bruegel's Christ and the Woman Taken in Adultery*, in *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, a cura di Walter S. Melion, James Clifton e Michel Weemans, Leiden-Boston, 2014, pp. 1-41.
- MELZI D'ERIL, GIULIO**, *Federico Borromeo e Cesare Monti collezionisti milanesi*, in "Storia dell'arte", 15-16, 1972, pp. 293-306.
- MENDE, CHARLOTTE**, *Gegenentwurf oder komplementäre Ergänzung? Die Accademia Ambrosiana, die Accademia di San Luca und die Entstehungsgeschichte der Mailänder Kunstakademien*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 43, 2017-2018 (ma 2020), pp. 219-272.
- MENONI, CHIARA**, Scheda n. 15, in *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, cat. della mostra (Roma, 2016- 2017), a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Milano, 2016, pp. 231-232.
- MERRIAM, SUSAN**, *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision, and the Devotional Image*, Farnham-Burlington (VT), 2012.
- MICHELIS, ALFRED**, *Les deux Brueghel de Velours et leurs élèves*, in "Gazette des Beaux-Arts", 24, 1868, pp. 105-125.
- MIGLIAVACCA, GIORGIO - BOTTANI, TARCISO**, *Simone Tasso e le poste di Milano nel Rinascimento - Simon Taxis and the Posts of the State of Milan During the Renaissance*, Bergamo, 2018.
- MODENA, SILVANA**, *La Seconda Accademia Ambrosiana*, in "Arte Lombarda", 5, 1, 1960, pp. 84-92.
- MOLARO, PAOLO - SELVELLI, PIERLUIGI**, *The Mystery of the Telescopes in Jan Brueghel the Elder's Painting*, atti del convegno (Pisa, 2009), a cura di Scilla Degli Innocenti *et al.*, in "Memorie della Società Astronomica italiana. Supplementi", 14, 246, 2010, pp. 246-249.
- MOLARO, PAOLO - SELVELLI, PIERLUIGI**, *A Telescope Inventor's Spyglass Possibly Reproduced in a Brueghel's Painting*, in *The Inspiration of Astronomical Phenomena VI*, atti del convegno (Venezia, 2009), a cura di Enrico Maria Corsini, San Francisco, 2011, pp. 13-21.
- MOLARO, PAOLO - SELVELLI, PIERLUIGI**, *On the Telescopes in the Paintings of Jan Brueghel the Elder*, atti del convegno (Paris, 2009), a cura di David Valls-Gabaud e Alexander Boksenberg, in "The Role of Astronomy in Society and Culture", 260, 2011, pp. 327-332.
- MOLINARI, FRANCO**, *Il Federigo manzoniano tra storia e fantasia*, in "Humanitas", 36, 6, 1981, pp. 791-812.
- MOLINARI, FRANCO**, *Storia della storiografia sul Card. Federico Borromeo*, in *Dalla chiesa antica alla chiesa moderna. Miscellanea per il Cinquantesimo della Facoltà di Storia Ecclesiastica della Pontificia Università Gregoriana*, a cura di Mario Fois, Vincenzo Monachino e Felix Litva, Roma, 1983, pp. 283-301.
- MONBALLIEU, ADOLF**, *Hoog geprezen, hoog geprijd: Het "Gezicht van Schelle" met zelfportret (1614) van Jan Brueghel I*, in "Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen", 1982, pp. 153-164.
- MONFERRINI, SERGIO**, *I duchi di Ceri: dai Cesi ai Borromeo*, in *I Cesi di Acquasparta, la Dimora di Federico il Linceo e le Accademie in Umbria nell'età moderna*, atti degli incontri di studio (Acquasparta, 2015), a cura di Giorgio de Petra e Paolo Monacchia, Perugia, 2017, pp. 315-334.

BIBLIOGRAFIA

MONFERRINI, SERGIO, *L'inventario dei beni di Antonio Giggi dottore dell'Ambrosiana*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in "Studia Borromaica", 32, 2019, pp. 421-437.

MORAN, SARAH JOAN, *The Right Hand of Pictura's Perfection. Cornelis de Bie's Het gulden cabinet and Antwerp Art in the 1660s*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 64, 2014, pp. 370-399.

MORAN, SARAH JOAN, *Women and Artistic Knowledge in the Family: Mechelen Beguinage Grand Mistress Clara Eugenia Brueghel*, in *Brueghel: The Family Reunion*, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023, pp. 107-113.

MORANDOTTI, ALESSANDRO, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, atti del convegno (Milano, 1990), a cura di Maria Teresa Fiorio e Petro C. Marani, Milano, 1991, pp. 166-182.

MORANDOTTI, ALESSANDRO, *Natura morta, natura viva e pittura di paesaggio nella Milano di Federico Borromeo*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di Mina Gregori, Milano, 1999, pp. 12-17.

MORANDOTTI, ALESSANDRO, Scheda, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di Mina Gregori, Milano, 1999, p. 246.

MORANDOTTI, ALESSANDRO, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, 2005.

MORANDOTTI, ALESSANDRO, *Caravaggio e Milano. La Canestra dell'Ambrosiana*, Milano, 2012.

MORANDOTTI, ALESSANDRO, *Il Maestro di Hartford e i primi tempi di Caravaggio a Roma*, in *Il mestiere di conoscitore. Federico Zeri*, a cura di Andrea Bacchi, Daniele Benati e Mauro Natale, Cinisello Balsamo-Bologna, 2021, 410, pp. 341-355.

MORANDOTTI, ALESSANDRO, *Federico Borromeo, i maestri fiamminghi e la nascita del paesaggio e della natura morta come generi autonomi*, in *Il genio di Milano. 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. 99-103.

MORANDOTTI, ALESSANDRO, Schede nn. III.6, III.7, in *Il genio di Milano. Crocevia delle arti dalla Fabbrica del Duomo al Novecento*, cat. della mostra (Milano, 2024-2025) a cura di Marco Carminati et al., Milano, 2024, rispettivamente pp. 108, 126-127 e pp. 109, 127.

MORANDOTTI, ALESSANDRO - SEGHEISIO, CLARA, Scheda n. III.5, in *Il genio di Milano. 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. 106-107, 125-126.

MORAZZONI, GIUSEPPE, *L'Ambrosiana nel terzo centenario di Federico Borromeo*, Milano, 1932.

MORGANA, SILVIA, *Sul Pro suis studiis di Federico Borromeo*, in *Saggi di linguistica e storia della lingua italiana per Rita Librandi*, a cura di Daniele D'Aguanno et al., Firenze, 2022, pp. 49-60.

MORGANA, SILVIA, "Questa nostra lingua, che è d'Italia". *Dagli studi privati al programma culturale*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2023, pp. 63-81.

MORO, FRANCO, *Caravaggio sconosciuto. Le origini del Merisi, eccellente disegnatore, maestro di ritratti e di "cose naturali"*, Torino, 2016.

MORO, FRANCO, *Spigolature merisiane. Considerazione in margine alla mostra L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, in "Filo d'Arianna", 1, 1, 2022, pp. 41-49.

BIBLIOGRAFIA

MORONI ROMANO, GAETANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni* [...], Venezia, 1847, XLIV.

MORSELLI, RAFFAELLA, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, Roma, 2018.

MORSELLI, RAFFAELLA, *Elogio dell'ingenium*, in *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a cura di Raffaella Morselli e Cecilia Paolini, Roma, 2020, pp. 13-34.

MOSLEY, JAMES, *Giovan Francesco Cresci and the Baroque Letter in Rome*, in "Typographypapers", 6, 2005, pp. 115-255.

MOTOLESE, MATTEO, *L'italiano all'estero*, in *La lingua nella storia d'Italia*, a cura di Luca Serianni, Roma-Milano, (2001) 2002, pp. 439-470.

MOTTA, UBERTO, *Borromeo, Pinelli e Querenghi: letteratura e collezionismo librario tra Cinque e Seicento*, in *Cultura e religione nella Milano del Seicento. Le metamorfosi della tradizione "borromaica" nel secolo barocco*, atti delle giornate di studio (Milano, 1998), a cura di Annamaria Cascetta e Danilo Zardin, in "Studia Borromaica", 13, 1999, pp. 129-159.

MOTTINI, G. EDOARDO, *Il pittore dell'Eden. Giovanni Brueghel, detto il "Velluto"*, in "Emporium", 70, 416, 1929, pp. 67-82.

MOZZARELLI, CESARE, *Federico e la cultura aristocratica tra classicismo e cristianesimo: il trattato sulla villa gregoriana*, in *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzarelli, in "Studia Borromaica", 18, 2004, pp. 153-163.

MOZZARELLI, CESARE, *L'antico regime in villa. Tre testi milanesi: Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri*, in *L'antico regime in villa. Con tre testi milanesi Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri*, a cura di Cesare Mozzarelli, edizione dei testi a cura di Teodoro Lorini, Roma, 2004, pp. 9-47.

MULAZZANI, GIOVANNI, *Studi economici sulle monete di Milano. Dizionario delle monete milanesi*, in "Rivista italiana di numismatica", 1, 3, 1888, pp. 299-332.

MYARA KELIF, ELINOR, *Nature et dévotion: la Madone à la guirlande de Jan Brueghel pour Federico Borromeo*, in *Arte dal naturale*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer et al., Roma, 2018, pp. 71-92.

NAPPI, MARIA ROSARIA, Scheda n. 45, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, cat. della mostra (Bruxelles-Roma, 1995), a cura di Anne-Claire de Liedekerke, Milano, 1995, pp. 111-114.

NATALE, MAURO, *La natura morta in Lombardia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Francesco Porzio, direzione scientifica di Federico Zeri, Milano, 1989, I, pp. 196-215.

NAVONI, MARCO, *Documentazione manoscritta federiciana in Ambrosiana. Per uno status questionis*, in *Federico Borromeo fonti e storiografia*, atti delle giornate di studio (Milano, 2000), a cura di Massimo Marcocchi e Cesare Pasini, in "Studia Borromaica", 15, 2001, pp. 49-58.

NAVONI, MARCO, *Gli uomini di Federico Borromeo: gli oblati, i primi dottori e i primi conservatori*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2004), a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, in "Studia Borromaica", 19, 2005, pp. 281-310.

NAVONI, MARCO, *The Ambrosiana Picture Gallery: Federico Borromeo's Vision of a 'Christian Humanism'*, in *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2007), a cura di Francesco Repishti e Alessandro Rovetta, in "Studia Borromaica", 22, 2008, pp. 423-430.

BIBLIOGRAFIA

NAVONI, MARCO, *Nel quarto centenario dell'apertura della Biblioteca Ambrosiana. L'inaugurazione del 1609 in un documento inedito*, in "Archivio Storico Lombardo", 14, 2009, pp. 25-50.

NAVONI, MARCO, *La chiesa di San Sepolcro e i due Borromei*, in *La chiesa ipogea di San Sepolcro Umbilicus di Milano. Storia e restauro*, a cura di Antonella Ranaldi, Milano, 2019, pp. 195-201.

NAVONI, MARCO, *"Ipsa antiquitas nos tuetur". Lo studio dei Padri, della liturgia e delle antichità cristiane nel progetto culturale di Federico Borromeo e nella produzione scientifica dei primi Dottori*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2023, pp. 37-61.

NAVONI, MARCO, Scheda, in MARCO NAVONI - ALBERTO ROCCA, *Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, (2013) 2023, p. 223.

NEGRO, EMILIO, Scheda, n. 53, in *Caravaggio und seine Zeit. Zwischen Naturalismus und Klassizismus*, cat. della mostra (Basel, 2023-2024), a cura di Pierluigi Carofano, Genova, 2023, pp. 255-259.

NEGRO, EMILIO - ROIO, NICOSSETTA, *Caravaggio e il ritratto. Dal realismo lombardo al naturale romano*, Roma, 2017.

NEGRUZZO, SIMONA, *L'educazione intellettuale secondo Federico Borromeo*, in *La formazione delle élites in Europa dal Rinascimento alla Restaurazione*, a cura di Antonella Cagnolati, Roma, 2012, pp. 115-133.

NEIDHARDT, UTA, *Von Paradiesen und Höllen – fantastische Landschaftsmalerei in unruhigen Zeiten*, in *Das Paradies auf Erden. Flämische Landschaften von Bruegel bis Rubens*, cat. della mostra (Dresden, 2016-2017), a cura di Uta Neidhardt e Konstanze Krüger, Dresden, 2016, pp. 36-45.

NEUMEISTER, MIRJAM, Scheda n. 24, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, pp. 192-195.

NEUMEISTER, MIRJAM - ORTNER, EVA - SCHMIDT, JAN, *Examination of the Brueghel Holdings in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich*, in *The Brueghel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 243-259.

NICODEMI, GIORGIO, *Otto lettere di Girolamo Borsieri al cardinal Federico Borromeo*, in "Aevum", 15, 4, 1941, pp. 473-480.

NICODEMI, GIORGIO, *L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura fondata dal Card. Federigo Borromeo all'Ambrosiana*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni Prefetto dell'Ambrosiana*, Milano, 1957, pp. 651-696.

NICOLAI, FAUSTO, *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altamps, Naro e Colonna*, Roma, 2008.

NOÈ GIRARDI, ENZO, *Teoria e pratica dell'oratoria in Federico Borromeo*, (1986) in "Testo", 9, 16, 1988, pp. 30-47.

Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaire du Gouvernement Français, Paris, 1798.

NOYES, RUTH S., *Peter Paul Rubens and the Counter-Reformation Crisis of the Beati moderni*, London-New York, 2018.

OBERLI, MATTHIAS, Recensione a DAVID HOCKNEY, *Secret Knowledge [...]*, London, 2001, in "Kunstchronik", 12, dicembre 2002, pp. 605-609.

BIBLIOGRAFIA

Objects for a 'Wunderkammer', cat. della mostra (London, 1981), a cura di Alvar González-Palacios e Luigi D'Urso, London, 1981.

OCCHIPINTI, CARMELO, *Caravaggio e la tradizione leonardiana del "lume alto"*, in *Pietro Bembo: dalle "città senza pari" alla corte papale*, a cura di Giulia Donina e Marsel Grosso, in "Horti Hesperidum", 11, 2, 2021, pp. 203-235.

OCCHIPINTI, CARMELO, *Dittico Leonardo da Vinci Caravaggio*, Roma, 2023.

OLMI, GIUSEPPE, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, 1992.

OPICELLI, GIACOMO FILIPPO, *Monumenta Bibliothecae Ambrosianae*, Milano, 1618, ed. anastatica con tr. it. a fronte in GIACOMO FILIPPO OPICELLI, *Memorie della Biblioteca Ambrosiana*, a cura di Massimo Rivoltella, Milano, 2018.

Optics, Instruments and Painting, 1420-1720: Reflections on the Hockney-Falco Thesis, in "Early Science and Medicine", 10, 2, 2005, pp. 1-215.

ORBAAN, JOHANNES ALBERTUS FRANCISCUS, *Kardinal Federico Borromeo en eenige Belgen*, in "De Gulden Passer - Le compas d'or", 7, 1, 1929, pp. 32-37, 83-99.

ORROCK, AMY, *Bruegel: Defining a Dynasty*, cat. della mostra (Bath, 2017), London-New York, 2017.

ORROCK, AMY, *Jan Brueghel the Elder's Oil Sketches of Animals and Birds: Form, Function and Additions to the Oeuvre*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 261-277.

OTTINO DELLA CHIESA, ANGELA, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo con l'elenco delle opere*, Milano, 1964.

PACCIAROTTI, GIUSEPPE, *I pittori Crespi Castoldi*, in "Rivista Archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como", 161, 1979, pp. 283-317.

PAGANI, FABRIZIO, *Fondo Mensa arcivescovile. La Mensa arcivescovile si rivela particolarmente rilevante per la ricostruzione storiografica dell'immagine di Chiesa, di pastorale, di zelo sacerdotale*, in www.chiesadimilano.it/archiviosistoricodiocesano/news/fondo-mensa-arcivescovile-800.html, 22 gennaio 2018.

PAGLIUGHI, PAOLO, *Il cardinal Federico Borromeo arcivescovo di Milano*, Genova-Milano, 2010.

Painted Optics Symposium. Re-Examining the Hockney-Falco Thesis 7 Years On, atti del simposio (Firenze, 2008) Firenze, 2009.

PALATINO, GIOVAN BATTISTA, *Libro [...] nel qual s'insegna à Scriuer ogni sorte lettera, Antica, et Moderna, di qualunque natione, con le sue regole, et misure, et essempli: et con vn breve, et vtil discorso de le cifre: Riueduto nuouamente, et corretto dal proprio Autore. Con la giuventa di quindici tavole bellissime*, Roma, 1545.

PALEOTTI, GABRIELE, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo [...]*, Bologna, 1582.

PALIAGA, FRANCO, *Natura in vetro. Studi sulla caraffa di fiori di Caravaggio*, Roma, 2012.

PALIAGA, FRANCO, *Caravaggio. Copie, doppi, imitazioni*, in *Dramma e passione da Caravaggio ad Artemisia Gentileschi*, cat. della mostra (Terni, 2022-2023), a cura di Pierluigi Carofano, Foligno, 2022, pp. 53-65.

BIBLIOGRAFIA

PAOLINI, CECILIA, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre meridionali: storia di una committenza attraverso la ricostruzione documentaristica e iconografica delle collezioni della corte di Bruxelles*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, 2016-2017.

PAOLINI, CECILIA, *L'ultima lettera di Justus Lipsius ad Ascanio Colonna: Philip Rubens, l'ambiente romano e l'ideale neo-storico condiviso con il fratello Peter Paul*, in *Leggere il Barocco. Cortocircuiti scultorei tra Otto e Novecento*, in "Ricerche di storia dell'arte", 124, 2018, pp. 59-63.

PAOLINI, CECILIA, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre meridionali. Storia di un rapporto di committenza attraverso la ricostruzione documentaristica e iconografica delle collezioni della corte di Bruxelles*, Roma, 2019.

PAOLINI, CECILIA, *Rubens cortigiano di Vincenzo Gonzaga: puntualizzazioni sui soggiorni a Genova*, in www.storiadellarterivista.it/blog/2022/11/23/rubens-cortigiano-di-vincenzo-gonzaga-puntualizzazioni-sui-soggiorni-a-genova/, 23 novembre 2022.

PAREDI, ANGELO - RODELLA, MASSIMO, *Le raccolte manoscritte e i primi fondi librari*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 45-88.

PARRONCHI, ALESSANDRO, *La 'camera ombrosa' del Caravaggio*, in "Michelangelo", 5, 18, 1976, pp. 33-47.

PASINI, CESARE, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana sotto i prefetti Ceriani e Ratti*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, 2001, pp. 77-127.

PASINI, CESARE, *Il progetto biblioteconomico di Federico*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2004), a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, in "Studia Borromaica", 19, 2005, pp. 247-279.

PASTOR, LUDWIG VON, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo. Compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri Archivi, XIII, Storia dei Papi nel periodo della Restaurazione Cattolica e della Guerra dei Trent'anni Gregorio XV (1621-1623) ed Urbano VIII (1623-1644)*, nuova ristampa, Roma, (1931) 1961.

PAULUSSEN, MARKUS, *Jan Brueghel d. Ä. 'Weltlandschaft und enzyklopädisches Stilleben'*, tesi di dottorato, Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 1997.

PAVESI, MAURO, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano, 2017.

PAVESI, MAURO, *Il San Pietro penitente del "Car[r]acciolo bolognese" e qualche appunto sulle altre presenze del Seicento emiliano in Ambrosiana*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in "Studia Borromaica", 32, 2019, pp. 265-285 (le parentesi quadre sono nel titolo).

PAVIOLO, MARIA GEMMA, *I Testamenti dei Cardinali. Federico Borromeo senior (1564-1631)*, s.l., 2022.

PAVIOLO, MARIA GEMMA, *I Testamenti dei Cardinali. Ascanio Colonna (1560-1608)*, s.l., 2023.

PEETERS, NATASJA, *Family Matters. An Integrated Biography of Pieter Breughel II*, in "Revue belge d'Archologie et d'Histoire de l'art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis", 77, 2008, pp. 45-74.

PELIZZONI, LUISA - PELIZZONI, STEFANO, *Per l'identificazione degli autografi di Federico Borromeo*, in "Aevum", 64, 3, 1990, pp. 387-394.

PELIZZONI, STEFANO, *Federico Borromeo e le note di lettura del periodo romano*, in "Aevum", 69, 3, 1995, pp. 641-664.

BIBLIOGRAFIA

- PELIZZONI, STEFANO**, *Federico Borromeo. Tra realtà storica ed invenzione letteraria*, Seregno, 2003.
- PÉREZ PRECIADO, JOSÉ JUAN**, *El marqués de Leganés y las artes*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 2008 (pubblicata nel 2010).
- PESCARMONA, DANIELE**, *Storie ordinarie di raccolte di quadri e di famiglie milanesi. Milano-Bruxelles, 1649-1763*, Sondrio, 2020.
- PETRUCCI, FRANCA**, *Cresci, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1984, 30, pp. 668-671.
- PIAZZESI, SANDRO**, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito Il Salterio Affetti Spirituali*, Firenze, 2009.
- PICCOLO PACI, SARA**, *Rosa sine spina. I fiori simboli di Maria tra arte e mistica*, Milano, 2015.
- PICCINELLI, ROBERTA**, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*, Cinisello Balsamo, 2003.
- PICINELLI, FILIPPO**, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, 1670.
- PIEPER, PAUL**, *Das Blumenbukett*, in *Stilleben in Europa*, cat. della mostra (Münster, 1979-1980; Baden, 1980), a cura di Gerhard Langemeyer e Albert Peters, Münster, 1979, pp. 314-349.
- PIERGIOVANNI, PATRIZIA**, Schede nn. 81, 85, 86, 87, 89, in *Palazzo Colonna. Appartamento Principessa Isabelle. Catalogo dei dipinti*, a cura di Mauro Natale, con la collaborazione di Patrizia Piergiovanni, Roma, 2019, rispettivamente pp. 205-210, 219-221, 222-224, 225-227, 229-231.
- PIERGUIDI, STEFANO**, *Studio dal naturale e eclettismo nello Schilder-Boeck di Karel van Mander*, in "Incontri", 27, 2, 2012, pp. 13-22, in <https://rivista-incontri.nl/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-113002>.
- PIJL, LUUK**, *Een Val van Icarus van Paul Bril en diens artistieke relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel de Oude*, in "Oud Holland", 110, 2, 1996, pp. 70-78.
- PIJL, LUUK**, *Jan Brueghel the Elder in Italy: Some New Attributions*, in *Aux Quatre Vents. A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di Anton W. A. Boschloo, Edward Grasman e Gert Jan van der Sman, con l'assistenza di Oscar ten Houten, Firenze, 2002, pp. 275-278.
- PIJL, LUUK**, Scheda n. 84, in *Fiamminghi e Olandesi. Dipinti dalle collezioni lombarde*, cat. della mostra (Milano, 2002), a cura di Bert W. Meijer, Milano, 2002, pp. 140-141.
- PIJL, LUUK**, Schede nn. 192 (192a-f), 193 (193a-f), 195, 196, 197, 198, 201, 289, 303, in *Pinacoteca Ambrosiana. II. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, a cura di Bert W. Meijer, Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2006, rispettivamente pp. 74-83, 83-86, 87-89, 89-91, 91-93, 93-95, 97-98, 225-226, 246-247.
- PIJL, LUUK**, *An Early 'Nativity' by Jan Brueghel the Elder*, in "The Burlington Magazine", 150, 1259, 2008, pp. 100-101.
- PINARDI, WOLFANGO**, *Cose di Lombardia*, Milano, 1965.
- PINELLI, ANTONIO**, *Arcimboldo iuxta propria principia*, in *Face à Arcimboldo*, cat. della mostra (Paris, 2021), a cura di Chiara Parisi e Anne Horvath, Paris, 2021, pp. 395-427.
- PINETTI, ANGELO**, *Il conte Giacomo Carrara e la sua Galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo, 1922.

BIBLIOGRAFIA

PISSAVINO, PAOLO, L'administrator e la sua accorta cura. *I Decreta del cardinal Federico Borromeo per l'Almo Collegio Borromeo - 27 giugno 1592*, in *Coscienza civile ed esperienza religiosa nell'Europa moderna*, atti del convegno (Pavia, 1981), Brescia, 1983, pp. 80-100.

PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, ed. e tr. it. *Storia naturale*, Torino, 1988, V.

POMMIER, ÉDOUARD, *Un regard de Milan sur la peinture flamande: Federico Borromeo et son Musaeum*, in *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*, atti del colloquio (Villeneuve d'Ascq, 2000), a cura di Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle e Yves Pauwels, Villeneuve d'Ascq, 2002, pp. 203-217.

PONNELLE, LOUIS - BORDET, LOUIS, *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps 1515-1595*, Paris, 1928, tr. it. *San Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595)*, Firenze, 1931.

PORRO, FRANCESCO BERNARDINO, *Bibliothecae Ambrosianae Encomium*, Milano, 1610.

POSADA KUBISSA, TERESA, *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nordico en el Prado*, cat. della mostra (Valencia, 2012; Sevilla, 2012-2013), Madrid, 2012.

POTTER, POLYXENI, *Painting from Life Nature's Unpredictable Menagerie*, in "Emerging Infectious Diseases", 11, 12, dicembre, 2005, pp. 1991-1992.

PRAZ, MARIO, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano, (1946) 1975.

PRIMAROSA, YURI, *Oltre Scipione Pulzone. L'esordio di Ottavio Leoni e alcune proposte per "Ludovico padovano"*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2015, pp. 211-231.

PRIORATO, GALEAZZO GUALDO, *Vite, et azioni di personaggi militari, e politici*, Wien, 1674.

PRODI, PAOLO, *Nel IV centenario della nascita di Federico Borromeo. Note biografiche e bibliografiche*, in "Convivium", 33, 4, 1965, pp. 337-359.

PRODI, PAOLO, *Borromeo, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1971, XIII, pp. 33-42.

PROHASKA, WOLFGANG, *Das geistliche Stilleben-Blumenkränze und Girlanden*, in *Das flämische Stilleben 1550-1680*, cat. della mostra (Wien-Essen, 2002), Lingen, 2002, pp. 320-325.

PROSPERETTI, LEOPOLDINE, *Conchas Legere: Shells as Trophies of Repose in Northern European Humanism*, in "Art History", 29, 3, 2006, pp. 387-413.

PROSPERETTI, LEOPOLDINE, *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)*, Farham, 2009.

PROSPERETTI, LEOPOLDINE, *Viola animae: The Art of Jan Brueghel the Elder and the Tradition of Devout Naturalism*, in *The Humanist's Workshop. Special Issue on Salvatore I. Camporale*, in "Italian Quarterly", 66, 179-182, 2009, pp. 107-121.

PUDLIS, AGNIESZKA - BIZZARINI, MARCO, *Un'autoappresentazione simbolica riferita al viaggio in Italia di Ladislao Vasa (1624-25) e alle sue esperienze musicali - A Symbolic Representation of Ladislao Vasa's Musical Experiences During His Travels to Italy (1624-25)*, in *Turismo musicale: storia, geografia, didattica - Musical Tourism: History, Geography and Didactics*, a cura di Rosa Cafiero et al., Bologna, 2020, pp. 32-40.

PULLÉ, LEOPOLDO, *Storia e genealogia delle famiglie Vitaliani e Borromei*, in FELICE CALVI, *Famiglie notabili milanesi*, Milano, 1881, II, pp. n.n.

BIBLIOGRAFIA

QUATTRINI, CRISTINA, *I conti Biglia committenti e collezionisti fra Cinquecento e Seicento (1694)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di Edoardo Rossetti, Milano, 2012, pp. 215-225.

QUESNEL, CHARLES, *Le Cardinal Frédéric Borromée*, Lille, 1890.

QUINT, ARLENE, *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his MVSAEVM of 1625*, New York-London, (1974) 1986.

RANGONI GÀL, FIORENZA, *Fra' Desiderio Scaglia Cardinale di Cremona. Un collezionista Inquisitore nella Roma del Seicento*, Gravedona, 2008.

(RATTI, ACHILLE), *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, 1907.

RATTI, ACHILLE, *S. Carlo e S. Filippo Neri*, in "San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione M.DC.X - M.CM.X", 5, marzo, 1909, pp. 74-77.

RATTI, ACHILLE, *L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens già nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano*, in "Rassegna d'Arte", 10, 1, 1910, pp. 1-5.

RAVAISSON-MOLLIEN, M. CHARLES, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Le Manuscrit A de la Bibliothèque de l'Institut [...]*, Paris, 1881, I.

RAVASI, GIANFRANCO, *Federico Borromeo, o della ricerca e dell'esercizio del meglio*, in FEDERICO BORROMEO, *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore [1625]*, con testo latino a fronte, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Milano, 1997, pp. XIII-XXXIII.

R[EDAKTION], voce *Bruegel, Jan, d. Ä.*, in ULRICH THIEME - FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart [...]*, Leipzig, 1911, V, pp. 98-99.

REEVES, EILEEN, *Galileo's Glassworks: The Telescope and the Mirror*, Cambridge (Mass.)-London, 2008.

RIJKS, MARLISE, *Artist' and Artisans' Collections in Early Modern Antwerp: Catalysts of Innovation*, Turnhout, 2021.

RIJKS, MARLISE, *'Maker-Collectors': Distillation in Early Modern Antwerp*, in *Alchemie - Genealogie und Terminologie, Bilder, Techniken und Artefakte*, a cura di Petra Feuerstein-Herz e Ute Frietsch, Wiesbaden, 2021, pp. 235-257, 300.

RIJKS, MARLISE, *Antwerp Allegories: World Trade, the Acquisition of Knowledge and the Culture of Collecting in the 17th Century*, in *Brueghel: The Family Reunion*, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023, pp. 87-105.

RIKKEN, MARRIGJE, *Exotic Animal Painting by Jan Brueghel the Elder and Roelant Savery*, in *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, a cura di Karl A.E. Emenkel e Paul J. Smith, Leiden-Boston, 2014, pp. 401-433.

RIKKEN, MARRIGJE - SMITH, PAUL J., *Jan Brueghel's Allegory of Air (1621) From a Natural Historical Perspective*, in *Art Science in the Early Modern Netherlands*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 61, 2011, pp. 87-113.

RIMOLDI, ANTONIO, *Letà dei Borromeo (1560-1631)*, in *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Milano (2ª parte)*, Brescia, 1990, pp. 389-466.

RIMOLDI, ANTONIO, *Il Palazzo arcivescovile sede della riforma borromaica*, in *Domus Ambrosii. Il complesso monumentale dell'arcivescovado*, Cinisello Balsamo, 1994, pp. 173-181.

BIBLIOGRAFIA

- RINALDI, LIGEIA**, *Un viaggio in Italia: Jan Brueghel. Colpito nel segno*, in "Art e Dossier", 286, marzo 2012, pp. 56-61.
- RIPAMONTI, GIUSEPPE**, *Historiae patriae decadis 5. libri 6*, Milano, 1643.
- RIVOLA, FRANCESCO**, *Vita di Federico Borromeo Cardinal del Titolo di Santa Maria degli Angeli, ed Arcivescovo di Milano*, Milano, 1656.
- ROCCA, ALBERTO**, "Ac ne qua in historia labes admittetur": la funzione didattica dell'arte sacra in Federico Borromeo, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia - Critica - Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath e Lydia Salviucci Insolera, Milano, 2017, II, pp. 95-104.
- ROCCA, ALBERTO**, *Galileo e il cardinal Federico Borromeo*, in *Nell'età di Galileo. Milano, l'Ambrosiana e la nuova scienza*, atti delle giornate di studio (Milano, 2016), a cura di Eraldo Bellini e Alberto Rocca, in "Studia Borromaica", 30, 2017, pp. 135-148.
- ROCCA, ALBERTO**, Scheda, in MARCO NAVONI - ALBERTO ROCCA, *Pinacoteca Ambrosiana*, Milano (2013), 2023.
- ROCCA, ALBERTO**, *La Sala Federiciana e la Sala di Lettura*, in *La Biblioteca Ambrosiana*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2024, pp. 11-15.
- ROCCASECCA, PIETRO**, *Camera oscura o teatrini luministici? Luce, disegno e composizione nella pittura di Caravaggio*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile. I Saggi*, a cura di Rossella Vodret et al., Cinisello Balsamo, 2016, pp. 132-155 (con tr. inglese).
- RODELLA, MASSIMO**, *Fondazione e organizzazione della Biblioteca*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 121-147.
- RODELLA, MASSIMO**, *Federico Borromeo collezionista di manoscritti: un primo percorso*, in *Federico Borromeo fonti e storiografia*, atti delle giornate di studio (Milano, 2000), a cura di Massimo Marcocchi e Cesare Pasini, in "Studia Borromaica", 15, 2001, pp. 201-213.
- RODELLA, MASSIMO**, *Federico e i libri prima dell'Ambrosiana*, in MARINA BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, Roma, 2004, pp. 19-31.
- ROHDE, MICHAEL - HÄRTING, URSULA**, Scheda n. 12, in *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, cat. della mostra (Hamm, 2000-2001; Mainz, 2001), a cura di Ursula Härting, München, 2000, p. 196.
- ROIO, NICOSSETTA**, *Caravaggio, il problema del "Maestro della natura morta di Hartford" e il possibile ruolo dei siciliani Mario Minniti e Pietro d'Asaro*, in *Scritti in onore di Claudio Strinati. L'Arte di vivere l'Arte*, a cura di Pietro di Loreto, Foligno, 2018, pp. 383-394.
- ROMAGNOLI, DANIELA**, *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della Scuola di S. Egidio dal 1311 al 1773*, Milano, 1977.
- ROMBOUTS, PHILIPPE FÉLIX - VAN LERIUS, THÉODORE**, *De Liggeren en andere historische archieven der Antweepsche Sint Lucasgilde, onder zinspreuk "Wt jonsten versaemt"*, Antwerpen, 1872, I.
- ROSA, GILDA**, *L'Accademia del Disegno fondata dal Cardinale Federico Borromeo*, in "Aevum", 13, 3, 1939, pp. 333-338.
- ROSCI, MARCO**, *La natura morta*, in *Storia dell'arte italiana. Situazioni momenti indagini. Forme e modelli*, Torino, 1982, XI, pp. 81-113.
- ROSSI, FRANCESCO**, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, 1979.

BIBLIOGRAFIA

ROSSI, FRANCESCO, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo, 1988, I.

ROSSI, MARCO, Scheda n. 328, 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. 271-273.

ROSSI, SERGIO, *Caravaggio allo specchio tra salvezza e dannazione*, Roma-Napoli, 2022.

ROSSI, SERGIO, *Addenda finali. Caravaggio, l'Accademia di San Luca, le "donne", la morte, in 1951-2021. L'enigma Caravaggio. Nuovi studi a confronto*, a cura di Sergio Rossi, Rodolfo Papa e Rita Randolfi, Foligno, 2023, pp. 287-291.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Tra un 'paragone' e un 'abbozzo' di Giacomo Valeri. Milano città d'arte ai tempi di Federico Borromeo e Cesare Monti*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 1999, pp. 307-315.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana, I, Da Federico Borromeo alla fine del Settecento*, in *Pinacoteca Ambrosiana. I. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, coordinamento di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2005, pp. 15-45.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Gli appunti del cardinale. Note inedite di Federico Borromeo per il Musaeum*, in "Annali di critica d'arte", 2, 2006, pp. 105-142.

ROVETTA, ALESSANDRO, *'Arte e artisti' negli 'Aforismi' di Girolamo Borsieri*, in *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi, Milano, 2008, pp. 657-665.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana. II. Dalle requisizioni napoleoniche all'Unità d'Italia*, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quarto - Dipinti dell'Ottocento e del Novecento - Le miniature*, coordinamento di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2008, pp. 13-31.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Bartolomeo Roverio detto il Genovesino tra la Croce del Cordusio e l'Ambrosiana*, in *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, a cura di Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Marco Rossi, Milano, 2010, pp. 171-177.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Federico Borromeo e Leonardo, a proposito di fontane*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di Rosanna Cioffi e Ornella Scognamiglio, Napoli, 2012, I, pp. 179-192.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Federico Borromeo, Leonardo physiognomon, Gerolamo Cardano e altri cultori di fisiognomica tra fine Cinque e primo Seicento*, in *I Luoghi di Leonardo. Milano, Vigevano e la Francia*, atti del convegno (Vigevano, 2014), in "Valori Tattili", 8, 2016, pp. 28-42.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Da Gian Giacomo Valeri a Pietro Mazzucchelli: Cose degne di essere vedute et considerate nella grande Città di Milano*, in *Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco. Studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso*, Pisa, 2019, pp. 365-387.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Dalla palma al cosmoscopio: luoghi, simboli e orizzonti del museo federiciano*, 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. 161-199.

ROVETTA, ALESSANDRO, *Federico Borromeo e le arti figurative. Traguardi di studio e prospettive*, in *Il progetto culturale di Federico Borromeo tra passato e presente*, a cura del Collegio dei Dottori, Milano, 2023, pp. 19-36.

BIBLIOGRAFIA

- ROWLAND, INGRID D.**, *Through a Glass, Darkly*, in “The New York Review of Books”, 49, 3, 28 febbraio 2002, pp. 10-14.
- RUBENS, PIETER PAUL**, *Lettere italiane* [XVII sec.], a cura di Irene Cotta, Roma, 1987.
- RUDOLF, KARL**, *Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II. im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien. Untersuchungen zu den Sammlungen der österreichischen und spanischen Habsburger im 16. Jahrhundert*, in “Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 65, 1995, pp. 165-256.
- RUGGERI, FAUSTO**, *Documenti sul cardinale Federico Borromeo presso l'Archivio e la Biblioteca del Capitolo Metropolitano di Milano*, in *Federico Borromeo fonti e storiografia*, atti delle giornate di studio (Milano, 2000), a cura di Massimo Marcocchi e Cesare Pasini, in “Studia Borromaica”, 15, 2001, pp. 153-166.
- RUNIA, EPCO**, *The Ideal Bouquet. Looking at Seventeenth-Century Flower Still Lifes*, in *In Full Bloom*, con saggi di Ariane van Suchtelen et al., cat. della mostra (Den Haag, 2022), Zwolle, 2022, pp. 87-95, 137.
- RUTGERS, JACO**, *The Art of the Masters: Jan Brueghel the Elder and Hieronymus Bosch*, s.l., 2014.
- SABA, AGOSTINO**, *La Biblioteca Ambrosiana (1609-1632)*, in “Aevum”, 6, 4, 1932, pp. 531-620.
- SACCHI, ROSSANA**, *Artisti industriosi e speculativi. Paolo Moriglia e il Quinto Libro della “Nobiltà di Milano”*, Milano, 2020.
- SAFARIK, EDUARD A.**, *Galleria Doria Pamphilj. I capolavori della pittura*, Roma-Firenze, 1993.
- SAFARIK, EDUARD A.**, *Collezione dei dipinti Colonna: Inventari 1611-1795 - The Colonna Collection of Paintings: Inventories 1611-1795*, con l'assistenza di Cinzia Pujia, a cura di Anna Cera Sones, München-New Providence-London-Paris, 1996.
- SAFARIK, EDUARD A. - TORSSELLI, GIORGIO**, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma, 1982.
- SAGITTARIUS, THOMAS**, *Ulysses Saxonicus seu Iter, Quod Illustrissimus et Celsissimus Princeps ac Dominus Dn. Iohannes-Ernestus dux Saxoniae [...] Per Germaniam, Galliam, Angliam, et Belgium, Anno 1613. magno cum fructu instituit et felicissimè absolvit*, Breslavia, 1621.
- SALA, ARISTIDE**, *Circa la vita e le gesta di S. Carlo Borromeo*, Milano, 1861, III.
- SALVAGNI, ISABELLA**, *Da Universitas ad Academia. II. La fondazione dell'Accademia de i pittori e scultori di Roma nella chiesa dei santi Luca e Martina. Le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Roma, 2021.
- SAMMUT, ADAM**, *With a Little Help from His Friends: Rubens and the Acquisition of Caravaggio's Rosary Madonna for the Dominican Church in Antwerp*, in “Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 70, 1, 2020, pp. 118-159.
- SAMMUT, ADAM**, *Rubens and the Dominican Church in Antwerp. Art and Political Economy in an Age of Religious Conflict*, Leiden-Boston, 2023.
- SANI, BERNARDINA**, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, 2005.
- SANTAGOSTINO, AGOSTINO**, *L'immortalità, e gloria del pennello, Ouero Catalogo delle Pitture Insigni, che stanno esposte al pubblico nella Città di Milano [...]*, Milano, 1671, ed. *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano [1671]*, a cura di Marco Bona Castellotti, Milano, 1980.
- SCALETTI, FABIO**, *Caravaggio. Catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse. Con un regesto completo delle repliche e delle copie*, Napoli, 2017, I-II.

BIBLIOGRAFIA

SCALETTI, FABIO, *Caravaggio. La questione attributiva*, in *1951-2021. L'enigma Caravaggio. Nuovi studi a confronto*, a cura di Sergio Rossi, Rodolfo Papa e Rita Randolfi, Foligno, 2023, pp. 53-65.

SCHAUERTE, THOMAS - MÜLLER, JÜRGEN, *Pieter Bruegel: The Complete Works*, Cologne, 2022.

SCHEINER, CHRISTOPH, *De maculis solaribus. Et stellis circa Iouem errantibus, accuratior disquisitio [...]*, Augsburg, 1612.

SCHEPPER, HUGO DE, *Les archiducs et les institutions 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.

SCHIAVI, LUIGI CARLO, *Il Santo Sepolcro di Milano da Ariberto a Federico Borromeo: genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Pisa, 2005.

SCHIAVI, LUIGI CARLO, *Ideazione della casa madre degli Oblati di S. Ambrogio. Federico Borromeo, Aurelio Trezzi, Fabio Mangone*, in *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana*, atti delle giornate di studio (Milano, 2007), a cura di Francesco Repishti e Alessandro Rovetta, in "Studia Borromaica", 22, 2008, pp. 123-166.

SCHÜTZE, SEBASTIAN, *Caravaggio. L'opera completa*, Köln, 2009.

SCHWARTZ, GARY, *Lady Pictura Painting Flowers*, in "Tableau", 15, 6, 1993, pp. 66-81.

SCHWARTZ, GARY, *Love in the Kunstkamer: Additions to the Work of Guiliam van Haecht (1593-1637)*, in "Tableau", 18, 1996, pp. 43-52.

SCHWARTZ, GARY, *Lady Pictura Painting Flowers*, in www.garyschwartzarthistorian.nl/lady-pictura-painting-flowers/, 16 dicembre 2023.

SCHWARTZ, GARY, *The Transparent Connoisseur 8: An Ill-Judged Attribution in Den Bosch*, in www.garyschwartzarthistorian.nl/424-the-transparent-connoisseur-8-an-ill-judged-attribution-in-den-bosch/, 27 dicembre 2023.

Scritti di Ottica [...], a cura di Vasco Ronchi, Milano, 1968.

SEGAL, SAM - ALEN, KLARA, *Dutch and Flemish Flower Pieces: Painting, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, Leiden-Boston, 2020, I.

SELLINK, MANFRED, *Bruegel: The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Ghent, 2007.

SELVELLI, PIERLUIGI - MOLARO, PAOLO, *Gli antichi cannocchiali nei quadri di Jan Brueghel*, in "Giornale di astronomia", 35, 4, 2009, pp. 23-31.

SELVELLI, PIERLUIGI - MOLARO, PAOLO, *Early Telescopes and Ancient Scientific Instruments in the Paintings of Jan Brueghel the Elder*, in *Astronomy and Its Instruments Before and After Galileo*, atti del convegno (Venezia, 2009), a cura di Luisa Pigatto e Valeria Zanini, Padova, 2010, pp. 193-208.

SERRAI, ALFREDO, *Storia della bibliografia*, V, *Trattatistica Biblioteconomica*, a cura di Margherita Palumbo, Roma, 1993.

SERRES, KAREN, Scheda n. 6, in **KAREN SERRES**, *Bruegel in Black and White: Three Grisailles Reunited*, cat. della mostra (London, 2016), con il contributo di Dominique Allart *et al.*, London, 2016, pp. 42-43, 58, n. 6.

SICKEL, LOTHAR, *Gli esordi di Caravaggio a Roma. Una ricostruzione del suo ambiente sociale nel primo periodo romano*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 39, 2009-2010 (ma 2012), pp. 225-265 (preprint del 26 novembre 2010, in <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rjbb/article/view/92439>, pp. 1-73).

BIBLIOGRAFIA

SILVER, LARRY, *Sibling Rivalry: Jan Brueghel's Rediscovered Early Crucifixion*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie *et al.*, Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 279-286.

SMITH, PAUL J., *Sympathy in Eden. On Paradise with the Fall of Man by Rubens and Brueghel*, in *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, a cura di Christine Göttler e Wolfgang Neuber, Leiden-Boston, 2008, pp. 211-244.

SMITH, PAUL J., *Jan Brueghel the Elder's First Paradise Landscape (1594)*, in *Rethinking the Dialogue Between the Verbal and the Visual: Methodological Approaches to the Relationship Between Religious Art and Literature (1400-1700)*, a cura di Ingrid Falque e Agnès Guiderdoni, Leiden-Boston, 2023, pp. 255-274.

SORANZO, GIOVANNI, *Lo Armidoro*, Milano, 1611.

SOSSAGO, BENEDETTO, *Epigrammatum Libri Septem, Odarum Duo*, Milano, 1616.

SOZZI, IRENE, *Preistoria dell'Ambrosiana: dipinti da Carlo a Federico Borromeo*, 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. 201-238.

SPADACCINI, BENEDETTA, *Ipotesi per la collezione di stampe di Federico Borromeo*, 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. 383-410.

SPANIO, CHIARA, Scheda n. 1725, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto - Raccolte archeologiche - Sculture*, coordinamento di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2009, pp. 215-216.

SPARTI, DONATELLA LIVIA, *Copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca in Italia*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, atti del colloquio (Paris, 2003), a cura di Marc Deramaix *et al.*, Genève, 2008, pp. 391-423.

SPETH-HOLTERHOFF, SIMONE, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1957.

SPEZZAFERRO, LUIGI, *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, in "Storia dell'arte", 9/10, 1971, pp. 57-92.

SQUIZZATO, ALESSANDRA, Scheda n. 165, 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. 29-33.

SQUIZZATO, ALESSANDRA, *Dai codicilli testamentari (1607; 1611) all'atto di Donazione del 1618: riflessioni per il lascito federiciano di opere d'arte all'ambrosiana*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in "Studia Borromaica", 32, 2019, pp. 119-148.

Stilleben. Zeitlose Schönheit, cat. della mostra (Dresden, 2023-2024), a cura di Konstanze Krüger e Nam Nguyen, Berlin, 2023.

STOICHITA, VICTOR IERONIM, *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.

BIBLIOGRAFIA

- STOICHITA, VICTOR IERONIM**, *Zur 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. 416-436.
- STORK, DAVID G.**, *Did Caravaggio Employ Optical Projections? An Image Analysis of the Parity in the Artist's Paintings*, conferenza (2011), in *Computer Vision and Image Analysis of Art II*, a cura di David G. Stor, Jim Coddington e Anna Bentkowska-Kafel, in "Proceedings of SPIE", 7869, 78690J, 10 marzo 2011, pp. 1-15.
- STORK, DAVID G.**, *Computer Image Analysis in the Study of Art*, in www.diatrope.com/stork/FAQs.html, s.d.
- STRINATI, CLAUDIO**, *Quesiti caravaggeschi*, in *Una vita dal vero*, cat. della mostra (Roma, 2011), a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, 2011, pp. 24-31.
- STRINATI, CLAUDIO**, *Il mistero del primo Caravaggio*, in *Caravaggio vero*, a cura di Claudio Strinati, Reggio Emilia, 2014, pp. 23-63.
- STRIOLO, CARLOTTA**, Scheda n. 32, in *Bosch e un altro Rinascimento*, cat. della mostra (Milano, 2023), a cura di Bernard Aikema, Fernando Checa Cremades e Claudio Salsi, Milano, 2022, p. 70.
- SULLIVAN, MARGARET A.**, *Bruegel and the Creative Process, 1559-1563*, Farnham-Burlington, 2010.
- SWAN, CLAUDIA**, *Ad vivum, naer het leven, from the Life: Defining a Mode of Representation*, in "Word & Image", 11, 4, 1995, pp. 353-372.
- SWEERT, EMANUEL**, *Florilegium [...] Tractans de variis floribus [...]*, Frankfurt am Main, 1612.
- TAMIS, DORIEN**, *'In compagnie geordonneert en geschildert'. Een onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis van het Aardse Paradijs van Peter Paul Rubens en Jan Brueghel d. O.*, in "Oud Holland", 115, 2, 2001/2002, pp. 111-130.
- TAMIS, DORIEN**, Scheda n. 11, in *Brueghel and Contemporaries. Art as Covert Resistance?*, cat. della mostra (Maastricht, 2021), a cura di Lars Hendrikman e Dorien Tamis, Zwolle, 2021, pp. 60-62.
- TAPIÉ, ALAIN**, *Le sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris, (1997) 2000.
- TEA, EVA**, *Federigo Borromeo e le arti*, in "Arte Cristiana", 19, 11, 1931, pp. 290-312.
- TERZAGHI, MARIA CRISTINA**, *Per la Canestra e Federico Borromeo a Roma*, in *Federigo Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, 2003), a cura di Cesare Mozzearelli, in "Studia Borromaica", 18, 2004, pp. 263-293.
- TERZAGHI, MARIA CRISTINA**, Scheda n. 206, 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. 105-110.
- TERZAGHI, MARIA CRISTINA**, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, 2007.
- TERZAGHI, MARIA CRISTINA**, *I Bari*, in *Caravaggio*, cat. della mostra (Roma, 2010), a cura di Claudio Strinati, Milano, 2010, pp. 42-49.
- TERZAGHI, MARIA CRISTINA**, *"Virtuosi illustri del suo tempo". Novità e precisazioni per Ottavio Leoni, Caravaggio e i volti della Roma caravaggesca*, in *Caravaggio. Mecenate e pittori*, cat. della mostra (Caravaggio, 2010), a cura di Maria Cristina Terzaghi, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 15-57.

BIBLIOGRAFIA

- TERZAGHI, MARIA CRISTINA**, *Ludovico Leoni ritrattista tra Padova e Roma*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattrocento e Settecento*, giornate di studio internazionali (Pisa, 2011), a cura di Lucia Simonato, Pisa, 2014, pp. 147-179.
- TERZAGHI, MARIA CRISTINA**, Scheda n. 6, in *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, cat. della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Milano, 2016, pp. 220-221.
- TERZAGHI, MARIA CRISTINA**, *Tracce per la Canestra e la natura morta al tempo di Caravaggio*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, atti della giornata di studi (Roma, 2017), a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2018, pp. 108-121.
- TERZAGO, LUCILIO**, *De Ambrosiana Bibliotheca ab Illostrissimo, et Reverendissimo Cardinali, Mediolanensis Ecclesiae Archiepiscopo, Federico Borromaeo instituta ad Excellentissimum Mediolani Senatvm [...]* *Dialogus*, Milano, 1610.
- TERZAGO, PAOLO MARIA - SCARABELLI, PIETRO FRANCESCO**, *Museo ò Galleria Adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile Milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago Et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dott. Fis. di Voghera e dal medesimo accresciuta*, Tortona, 1666.
- TESTA, ENRICO**, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, 2014.
- TEZA, LAURA**, *Caravaggio e il frutto di virtù. Il Mondafrutto e l'Accademia degli Insensati*, Milano, 2013.
- TEZA, LAURA**, *Considerazioni sul Mondafrutto, sul Bacchino malato e su "un ritratto di un villano"*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, atti della giornata di studi (Roma, 2017), a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2018, pp. 56-63.
- TIZZONI, MARCO - CUCINI, COSTANZA**, *A Blast Furnace Painting by Jan Brueghel the Elder (1568-1625): a New Interpretation*, in "Metalla", 27, 1, 2023, pp. 81-94.
- TOMMASEO, NICOLÒ - BELLINI, BERNARDO**, *Dizionario della lingua italiana*, Torino-Napoli, 1869, II/1.
- TONELLI, GIOVANNA**, *The Annoni and the Carena in Seventeenth-Century Milan*, in *DAVID JAFFÉ, Rubens's Massacre of the Innocents: The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario*, Toronto, 2009, pp. 154-193.
- TONELLI, GIOVANNA**, *Affari e lussuosa sobrietà. Traffici e stili di vita dei negozianti milanesi nel XVII secolo (1600-1659)*, Milano, 2012.
- TONELLI, GIOVANNA**, "Mercanti che hanno negotio grosso" fra Milano e i Paesi riformati nel primo Seicento, in "Storia economica", 17, 1, 2014, pp. 101-142.
- TONELLI, GIOVANNA**, *Investire con profitto e stile. Strategie imprenditoriali e familiari a Milano tra Sei e Settecento*, Milano, 2015.
- TORRENTIUS, LAEVINUS**, *Poemata sacra*, Anversa, 1594.
- TÓTH, BERNADETT**, *Jan Brueghel in His Age*, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 10-13.
- TREFFERS, BERT**, *Caravaggio. Arte e Fede - Forma e Funzione Roma 1596-1606*, Napoli, 2022.
- VAES, MAURICE**, *Le Séjour de Van Dick en Italie (Mi-novembre 1621 - Automne 1627)*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", 4, 1924, pp. 163-231.

BIBLIOGRAFIA

VAES, MAURICE, *Corneille De Wael (1592-1667)*, in “Bulletin de l’Institut historique belge de Rome”, 5, 1925, pp. 137-247.

VAES, MAURICE, *Le Journal de Jean Brueghel II*, in “Bulletin de l’Institut historique belge de Rome”, 6, 1926, pp. 163-223.

VAES, MAURICE, “*Prospettiva di mare*” de Paul Bril au Musée de l’Ambrosienne, in *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles-Paris, 1931, pp. 309-320.

VAGLIANI, GIUSEPPE, *Il Forte Armato o’ sia il Compendio delle Virtù nella Vita, e Fatti eroici del sempre grande e M.^{mo}, e Rev.^{mo} Sig.^r Cardinale Federico Borromeo Del Titolo di Santa Maria degli Angeli Arcivescovo di Milano*, Milano, 1704.

VALIER, AGOSTINO, *Philippus sive de christiana laetitia dialogus* [1591], in AGOSTINO VALIER, *Il dialogo della gioia cristiana* [1591], testo latino, traduzione e introduzione a cura di Antonio Cistellini, Brescia, 1975.

VAN BRUAENE, ANNE-LAURE, *De Violieren*, in “Repertorium van rederijkerskamers in de Zuidelijke Nederlanden en Luik 1400-1650”, 2004, in www.dbnl.org/tekst/brua002repe01_01/brua002repe01_01_0045.php.

VAN DELFT, MARIEKE, Scheda n. 8, in *Brueghel and Contemporaries. Art as Covert Resistance?*, cat. della mostra (Maastricht, 2021), a cura di Lars Hendrikman e Dorien Tamis, Zwolle, 2021, pp. 56-57.

VAN DEN BRANDEN, FRANS JOZEF, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883.

VAN DE PASSE, CRISPIJN, *Hortus floridus In quo rariorum & minus vulgarium florum Icones ad vivam veramque formam accuratissime delineatae [...]*, Arnhem, 1614.

VANDER AUWERA, JOOST, *Sebastiaen Vrancx (1573-1647) en zijn samenwerking met Jan I Brueghel (1568-1625)*, in “Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen”, 1981, pp. 135-151.

VAN DORST, SVEN, *Bloemenvaas met varkensbrood en edelstenen. Een geschilderd juweel van Jan I Brueghel (1568-1625)*, Antwerpen, 2022.

VAN LERIUS, THÉODORE, *Supplément au catalogue du Musée d’Anvers*, Antwerpen, 1863.

VAN MANDER, KAREL, *Het Leven Der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders [...]*, Alkmaer, 1603, in *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry SCHILDERCONST in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen [...]*, Haarlem, 1604, pp. 91r-195r.

VAN MANDER, KAREL, *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry SCHILDERCONST in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen [...]*, Haarlem, 1604.

VAN MANDER, KAREL, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* [1604], Introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos, Sant’Oreste, 2000.

VAN MIEGROET, HANS J., *Creating Attributability with the Five Senses of Jan Brueghel the Younger*, in *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400-1700. Essays in Honor of Larry Silver*, a cura di Debra Taylor Cashion, Henry Luttikhuisen e Ashley D. West, Leiden-Boston, 2017, pp. 487-499.

VAN MULDER, CHRISTINE, *Peter Paul Rubens en Jan Brueghel de Oude: de drijfveren 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, pp. 111-126.

BIBLIOGRAFIA

- VAN MULDER, CHRISTINE**, *Les Paradis terrestres de Jean Brueghel le vieux*, in *Flemish Art in Hungary*, atti del simposio (Budapest, 2000), a cura di Carl Van de Velde, Bruxelles, 2004, pp. 95-100.
- VAN MULDER, CHRISTINE**, *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, pp. 107-114.
- VAN MULDER, CHRISTINE**, *Rubens. Works in Collaboration: Jan Brueghel I & II*, London, 2016.
- VANNUGLI, ANTONIO**, *Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena*, in "Arte Lombarda", 117, 2, 1996, pp. 5-36.
- VANOLI, PAOLO**, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, 2015.
- VANOLI, PAOLO**, *Il conoscitore e il cardinale: Girolamo Borsieri e Federico Borromeo (con una nota sui ritratti giovanili)*, 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. 411-419.
- VANOLI, PAOLO**, Scheda n. III.1, in *Il genio di Milano. 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. 104-105, 123.
- VAN PUYVELDE, LEO**, *Unknown Works by Jan Brueghel*, in "The Burlington Magazine", 65, 376, 1934, pp. 16-17, 20-21.
- VAN PUYVELDE, LEO**, *La peinture flamande a Rome*, Bruxelles, 1950.
- VAN REGTEREN ALTENA, DOOR J.Q.**, *Pieter of Jan Brueghel*, in "Oudheidkundig Jaarboek", 4, 1, 1932, pp. 107-109.
- VAN SUCHTELEN, ARIANE**, Schede nn. 4, 12, 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, rispettivamente pp. 64-71, 116-121, 152-155.
- VANVOLSEM, SERGE**, *I primi manuali e dizionari per neerlandofoni*, in "La lingua italiana. Storia, strutture, testi", 3, 3, 2007, pp. 33-44.
- VARRIANO, JOHN**, *Caravaggio. The Art of Realism*, University Park (Pennsylvania), 2006.
- VASSALLO, FEDERICO**, *L'Arcadia di Bareggio capitoli dell'Accademico Sopito [prima del 1619]*, in BAMi, *Trotti 206*, ed. a cura di Carlo Pietro Riva, Bareggio, 1988.
- VECCHIO, STEFANIA**, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana*, Bari, 2009.
- VENTURELLI, PAOLA**, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo, 1996.
- VERGARA, ALEJANDRO**, *Rubens y Jan Brueghel en pequeño formato*, in *La Belleza encerrada*, cat. della mostra (Madrid, 2013), a cura di Manuela B. Mena Marqués, Madrid, 2013, pp. 169-171.
- VERGARA, ALEJANDRO**, 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 García Pérez, Madrid, 2022, pp. 126-131.

BIBLIOGRAFIA

- VERMEYLEN, FILIP**, *Antwerp Beckons. The Reasons for Rubens' Return to the Netherlands in 1608*, in *Rubens and the Netherlands – Rubens en de Nederlanden*, in “Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 55, 2004, pp. 17-33.
- VERMEYLEN, FILIP**, *Antwerp as a Center of Artistic Collaboration: A Unique Selling Point?*, in *Many Antwerp Hand. Collaborations in Netherlandisch Art*, a cura di Abigail D. Newman e Lieneke Nijkamp, Turnhout, 2021, pp. 151-162.
- VERSTEGEN, IAN F.**, *Federico Barocci, Federico Borromeo, and the Oratorian Orbit*, in “Renaissance Quarterly”, 56, 2003, pp. 56-87.
- VERSTEGEN, IAN F.**, *Federico Barocci and the Oratorians. Corporate Patronage and Style in the Counter-Reformation*, Kirksville (Mo), 2015.
- VESME, ALESSANDRO**, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in “Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e documenti”, 3, 1897, pp. 3-68.
- VIAN, NELLO**, *Biglietto del cardinal Federico a san Filippo*, in “Vita e Pensiero”, 47, 3, 1964, pp. 188-194.
- VIGENÈRE, BLAISE DE**, *Les images ov Tableaux de Platte peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec.*, Paris, 1578.
- VIGNAU-WILBERG, THEA**, *Der Blume-Brueghel. Naturdastellung und Allegorie bei Jan Brueghel d. Ä.*, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, pp. 65-77.
- Vitaliano VI Borromeo**. *L'invenzione dell'Isola Bella*, cat. della mostra (Isola Bella, 2020), a cura di Alessandro Morandotti e Mauro Natale, Milano, 2020.
- Vlieghe, HANS**, *Rubens Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp*, London, 1987.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca**, Firenze, (1612) 1866 (V ed.), II.
- VOLDÈRE, FLORENCE DE**, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle. Un relais d'idées d'Érasme à Diderot*, Paris, 2001.
- VOLK, MARY CRAWFORD**, *New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés*, in “The Art Bulletin”, 62, 2, 1980, pp. 256-268.
- WADUM, JØRGEN**, *Peeter Stas: an Antwerp Coppersmith and his Marks (1587-1610)*, in *Contributions to the Dublin Congress 7-11 september 1998: Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, a cura di Ashok Roy e Perry Smith, London, 1998, pp. 140-144.
- WAŻBIŃSKI, ZYGMUNT**, *Il cardinale Francesco Del Monte 1549-1626. Mecenate di artisti, consigliere di politici e di sovrani*, Firenze, 1994, I.
- WEBER, SAMUEL**, *Una mater litigans nella Roma chigiana: Giovanna Cesi in Borromeo (1598-1672) e il “miscronoscimento” del potere femminile nella corte pontificia di metà Seicento*, in “Dimensioni e problemi della ricerca storica”, 2, 2021, pp. 217-250.
- WEBER, SAMUEL**, *Aristocratic Power in the Spanish Monarchy: The Borromeo Brothers of Milan, 1620-1680*, Oxford, 2023.
- WEGNER, WOLFGANG**, *Neu Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyck Toeput*, in “Arte Veneta”, 15, 1961, pp. 107-118.
- WELU, JAMES A.**, *The Collector's Cabinet: Flemish Paintings from New England Private Collections*, cat. della mostra (Worcester, 1983-1984), Amherst, 1983.

BIBLIOGRAFIA

WELZEL, BARBARA, *Kunstwolle Inszenierung von Natürlichkeit. Anmerkungen zu den Blumenstilleben Jan Brueghels d. Ä.*, in *Künste and Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, atti del congresso (Wolfenbüttel, 1997), a cura di Hartmut Lauffhütte, Wiesbaden, 2000, I, pp. 549-560.

WELZEL, BARBARA, *Wettstreit zwischen Kunst und Natur. Die Blumenstilleben von Jan Brueghel d. Ä als Triumph des Bildes*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 65, 3, 2002, pp. 325-342.

WELZEL, BARBARA, *Sinnliche Erkenntnis, Wissenschaft und Bildtheorie. Der Fünf-Sinne-Zyklus von Jan Brueghel d. Ä und Peter Paul Rubens für das erzherzogliche Paar Albrecht und Isabella*, in *Scientiae et artes. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik*, a cura di Barbara Mahlmann-Bauer, Wiesbaden, 2004, I, pp. 231-245.

WERCHE, BETTINA, *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.

WESSELY, JOSEPH EDUARD, *Die Künstlerfamilie Bruegel. Adriaen Brouwer*, in ROBERT DOHME, *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken*, Leipzig, 1876, I, XVII-XVIII, pp. 1-25.

WHITFIELD, CLOVIS, *Caravaggio and a New Technique*, in *Caravaggio*, cat. della mostra (New York, 2007-2008), a cura di Edward Clark, New York-London, 2007, pp. 13-36.

WHITFIELD, CLOVIS, *Introduction*, in *Caravaggio's Friends & Foes*, cat. della mostra (London, 2010), a cura di Edward Clark e Clovis Whitfield, London, 2010, pp. 9-27.

WHITFIELD, CLOVIS, *Caravaggio's Eye*, London, 2011, tr. it. *L'occhio di Caravaggio*, London, 2011.

WIED, ALEXANDER, Schede nn. IV.18, IV.21, in *Arcimboldo 1526-1593*, cat. della mostra (Parigi, 2007-2008; Vienna, 2008), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, (2007, ed. in francese e in inglese) 2008, rispettivamente pp. 148, 151-156.

WINNER, MATTHIAS, *Zeichnungen des Älteren Jan Brueghel*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 3, 1961, pp. 190-241.

WINNER, MATTHIAS, *Neubestimmtes und Unbestimmtes im zeichnerischen Werk von Jan Brueghel d. Ä.*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 14, 1972, pp. 122-160.

WOODALL, JOANNA, *Greater or lesser?. Tuning into the Pendants of the Five Senses by Jan Brueghel the Elder and his Companions*, in *Cambridge and the Study of Netherlandish Art. The Low Countries and the Fens*, a cura di Meredith McNeill Hale, Turnhout, 2016, pp. 68-98.

WOOD RUBY, LOUISA, *Paul Bril: The Drawings*, Turnhout, 1999.

WOOD RUBY, LOUISA, *Bruegel/Brueghel/Bril: The "Lugt Group" Revisited*, in "Master Drawings", 50, 3, 2012, pp. 357-364.

WOOD RUBY, LOUISA, *Jan Brueghel d. Ä. als Zeichner. Die frühen Jahre in Italien*, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, pp. 35-45.

WOOD RUBY, LOUISA, *Italian Sojourn*, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, p. 23.

WOOD RUBY, LOUISA, Schede nn. 2, 11a, 11b, 37, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, rispettivamente pp. 26-27, 44-45, 44-45, 104-105.

BIBLIOGRAFIA

WOOLLETT, ANNE T., Schede nn. 1, 26, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: A Working Friendship*, cat. della mostra (Los Angeles, 2006; Den Haag, 2006-2007), con il contributo di Tiarna Doherty, Mark Leonard e Jørgen Wadum, Zwolle, 2006, rispettivamente pp. 44-51, 192-201.

WOOLLETT, ANNE T., *Two Celebrated Painters: The Collaborative Ventures of Rubens and Brueghel, ca. 1598-1625*, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: A Working Friendship*, cat. della mostra (Los Angeles, 2006; Den Haag, 2006-2007), con il contributo di Tiarna Doherty, Mark Leonard e Jørgen Wadum, Zwolle, 2006, pp. 1-41.

WOOLLETT, ANNE T., *Jan Brueghel d. Ä und die Kunst der Zusammenarbeit*, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, pp. 47-63.

WOOLLETT, ANNE T., *Considering Collaboration: Then and Now*, in *Many Antwerp Hand. Collaborations in Netherlandisch Art*, a cura di Abigail D. Newman e Lieneke Nijkamp, Turnhout, 2021, pp. 173-192.

Wunderkammer. *Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi*, cat. della mostra (Milano, 2013-2014), a cura di Lavinia Galli Michero e Martina Mazzotta, Milano, 2013.

ZANI, PIETRO, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, 1820, I/V.

ZANUSO, SUSANNA, *Marco Antonio Prestinari scultore di Federico Borromeo*, in "Nuovi Studi", 5, 1998, pp. 55-109.

ZUCCARI, ALESSANDRO, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano, 2011.

ZUCCARI, ALESSANDRO, *Arte, collezionismo, accademie e riforma tridentina: Federico Borromeo tra Roma e Milano*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in "Studia Borromaica", 32, 2019, pp. 13-48.

ZUCCARI, ALESSANDRO, *Cantiere Caravaggio. Questioni aperte - indagini - interpretazioni*, Roma, 2022.

ZUCCARI, FEDERICO, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, Torino, 1607.

ZUNCKEL, JULIA, *Handlungsspielräume eines Mailänder Erzbischofs. Federico Borromeo und Rom*, in *Römische Mikropolitik unter Papst Paul V. Borghese (1605-1621) zwischen Spanien, Neapel, Mailand und Genua*, a cura di Wolfgang Reinhard, Tübingen, 2004, pp. 427-567.

In questo studio vengono presentate varie lettere inedite che hanno come mittenti o destinatari il cardinale e arcivescovo di Milano Federico Borromeo, il nipote conte Giovanni Borromeo, il pittore Jan Brueghel dei Velluti e il figlio Jan Brueghel il Giovane. Alcune di queste missive ci consentono, anche attraverso un confronto con altri documenti già conosciuti, di sentire quasi la viva voce dello stesso cardinale che parla al suo favorito pittore fiammingo che tanto ammirava. Inoltre sono qui pubblicati per la prima volta diversi pagamenti a favore di Jan Brueghel ordinati dal cardinale Borromeo e registrati nei libri contabili della Curia arcivescovile di Milano. In questo lavoro vengono pure rese note altre lettere e diverse carte d'archivio inedite che ci permettono di avere delle informazioni più precise non solo su alcuni dipinti presenti nella Pinacoteca Ambrosiana, ma anche su altre istituzioni della stessa Ambrosiana, come la Biblioteca, il Collegio dei Dottori e l'Accademia del Disegno. Un capitolo di questo studio è anche dedicato al problematico rapporto intercorso tra il cardinale Borromeo e il Caravaggio con l'analisi di alcune significative testimonianze, poco conosciute, relative al pittore lombardo.

This study presents various unpublished letters whose senders or recipients were the cardinal and archbishop of Milan Federico Borromeo, his nephew Count Giovanni Borromeo, the painter Jan Brueghel (Velvet Brueghel) and his son Jan Brueghel the Younger. Some of these missives allow us, also through a comparison with other documents already known, to almost hear the voice of the cardinal himself talking to his favourite Flemish painter, whom he admired so much. Furthermore, published here for the first time are various payments in favour of Jan Brueghel ordered by Cardinal Borromeo and recorded in the account ledgers of the archiepiscopal Curia of Milan. This work discloses also other letters and several unpublished archive papers which allow us to have more precise information not only on some paintings located in the Pinacoteca Ambrosiana, but also on other institutions of the Ambrosiana itself, such as the Biblioteca, the Collegio dei Dottori and the Accademia del Disegno. A chapter of this study is also dedicated to the problematic relationship between Cardinal Borromeo and Caravaggio with the analysis of some significant, little-known testimonies relating to the Lombard painter.