

## 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 [...]*<sup>178</sup>.

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. BRADBURNE, *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*<sup>179</sup>

**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*<sup>180</sup>. 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

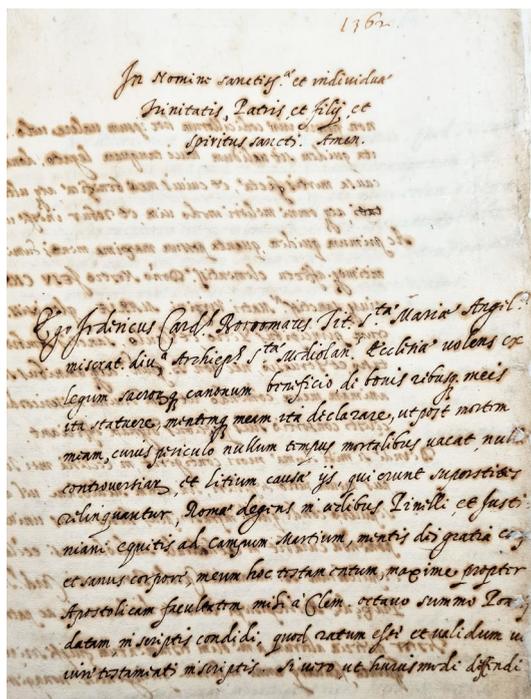
sulla *Canestra* si potessero trovare nel testamento del cardinale datato 1599 e rogato a Roma. Ma, anche a seguito di specifiche ricerche, che tuttavia non hanno dato alcun frutto, si è poi concluso che tale documento fosse andato irrimediabilmente perduto<sup>181</sup>. Recentemente, però, questo atto testamentario del 7 settembre 1599 è stato rintracciato e pubblicato da Maria Gemma Paviolo<sup>182</sup>.

---

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 spagnolo<sup>183</sup>. 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*

<sup>183</sup> 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 [...]*<sup>184</sup>.

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 1599<sup>185</sup>. 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.*”<sup>186</sup>. 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

<sup>184</sup> 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. 55-56 (e anche pp. 29-30, tr. it. p. 31).

<sup>185</sup> 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.

<sup>186</sup> 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 reperiatur<sup>187</sup>.*

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):

---

<sup>187</sup> 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 [...]*<sup>188</sup>.

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*<sup>189</sup>.

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 1599<sup>190</sup>. 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

<sup>188</sup> 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).

<sup>189</sup> 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.

<sup>190</sup> 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.*"<sup>191</sup>.

**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 1599<sup>192</sup>. 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 [...]*<sup>193</sup>.

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.*”<sup>194</sup>. 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 Sbaraini<sup>195</sup>. 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 Fascio<sup>196</sup>. 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.

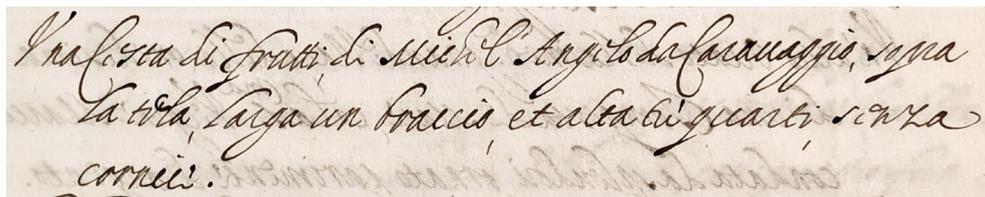
<sup>192</sup> BAMi, *S.P.II.262*, n. 5/1, f. 1v (codicillo testamentario del 15 settembre 1607): “*Praemissa protestatione quod nolo Testamentum ut supra ultimo loco Romae à me factum revocare, sed quod in suo robore, suaque vi permaneat quo ad omnia, et singula, que in eo disposuimus exceptis infrascriptis,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

<sup>193</sup> 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.

<sup>194</sup> 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.

<sup>195</sup> 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.

<sup>196</sup> 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.”<sup>197</sup>.

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)<sup>198</sup>.

**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 “*fiore finti; finti dico, ò di materia, o vera con la depintura espressi*”<sup>199</sup>. 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*<sup>200</sup>.

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[er]a 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.

<sup>199</sup> Cfr. la nota 138.

<sup>200</sup> FEDERICO BORROMEO, *Pro suis studijs*, in BAMi, *G 310 inf*, n. 8, f. 281; cfr. MORGANA, *Sul Pro suis studijs 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*”<sup>201</sup>. 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)<sup>202</sup>.

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

<sup>201</sup> Cfr. le note 148, 130.

<sup>202</sup> 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*<sup>203</sup>.

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*<sup>204</sup>.

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*<sup>205</sup>.

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

<sup>204</sup> 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.

<sup>205</sup> 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 simboliche<sup>206</sup>. 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*”<sup>207</sup>. 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 morto<sup>208</sup>. O forse il Merisi non era più intenzionato a dedicarsi al genere della natura morta preferendo dipingere solo quadri con figure<sup>209</sup>. 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)<sup>210</sup>.

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

<sup>208</sup> Cfr. CALVESI, *Canestra di frutta*, cit., 2010, pp. 83, 87.

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

<sup>210</sup> 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 opere<sup>211</sup>. 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 lavori<sup>212</sup>.*

<sup>212</sup> FEDERICO BORROMEIO, *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 osterie<sup>213</sup>. 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 Merisi<sup>214</sup>. Altri, invece, hanno fermamente respinto tale ipotesi<sup>215</sup>. 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

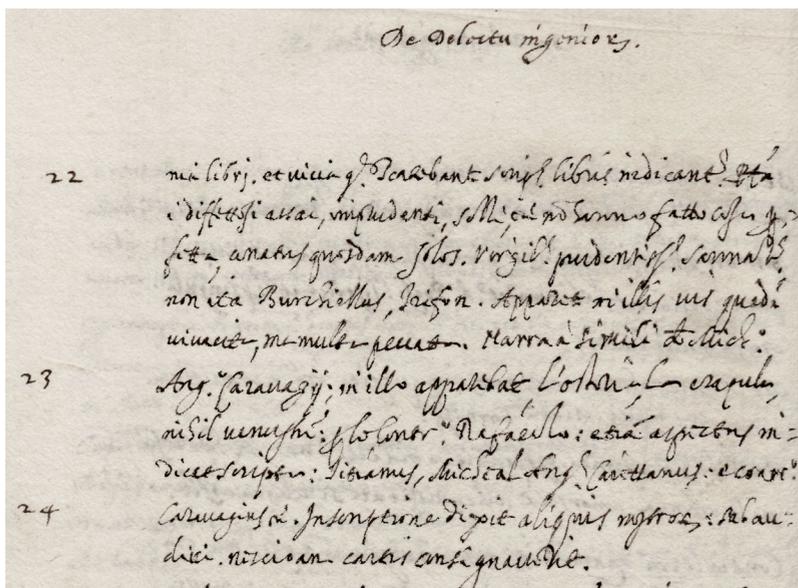
---

205r-205v e ff. 205v-206r (uso qui la moderna numerazione a matita); cfr. MARGHETICH, *Per una rilettura critica del 'Museum'*, 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.

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

<sup>214</sup> Cfr. MARGHETICH, *Per una rilettura critica del 'Museum'*, 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.

<sup>215</sup> 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 borromeica 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*<sup>216</sup>.

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

<sup>216</sup> 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 [...]*<sup>217</sup>.

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*”<sup>218</sup>.

<sup>217</sup> 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.

<sup>218</sup> 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 interpretazione<sup>219</sup>. 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.

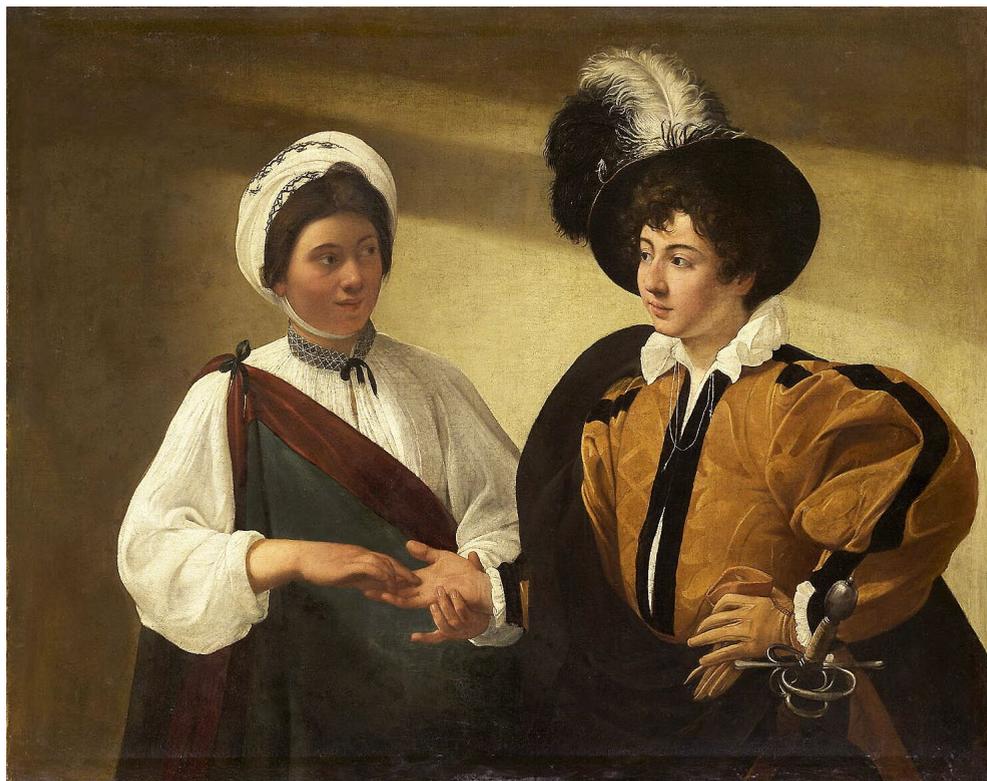


Fig. 46. Caravaggio, *La buona ventura*, Parigi, Musée du Louvre  
(<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062329>)

(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)<sup>220</sup>. 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 perduto<sup>221</sup>. Tuttavia non abbiamo alcuna altra

<sup>220</sup> 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.

<sup>221</sup> 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 Roma<sup>222</sup>. 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.

<sup>222</sup> 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 lombardo<sup>223</sup>. 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 pittore<sup>224</sup>.*

<sup>223</sup> 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.

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

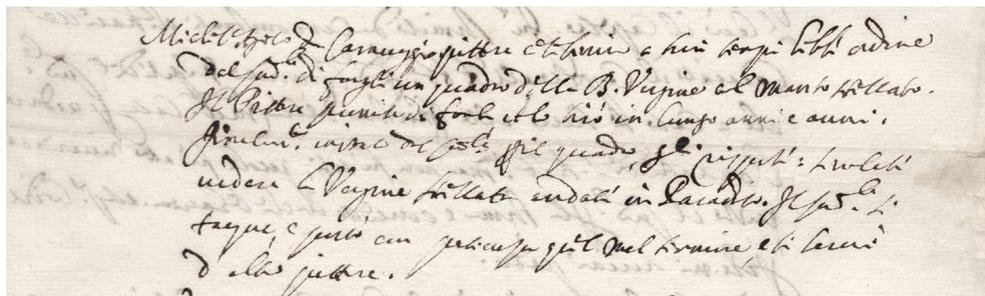


Fig. 47. GIOVANNI MARIA VERCELLONI, *Appunti per la vita del cardinale Federico Borromeo*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 26r, particolare (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

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*<sup>225</sup>.

*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.

<sup>225</sup> 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*<sup>226</sup>.

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

---

<sup>226</sup> FEDERICO BORROMEIO, *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 Roma<sup>227</sup>. 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*”:

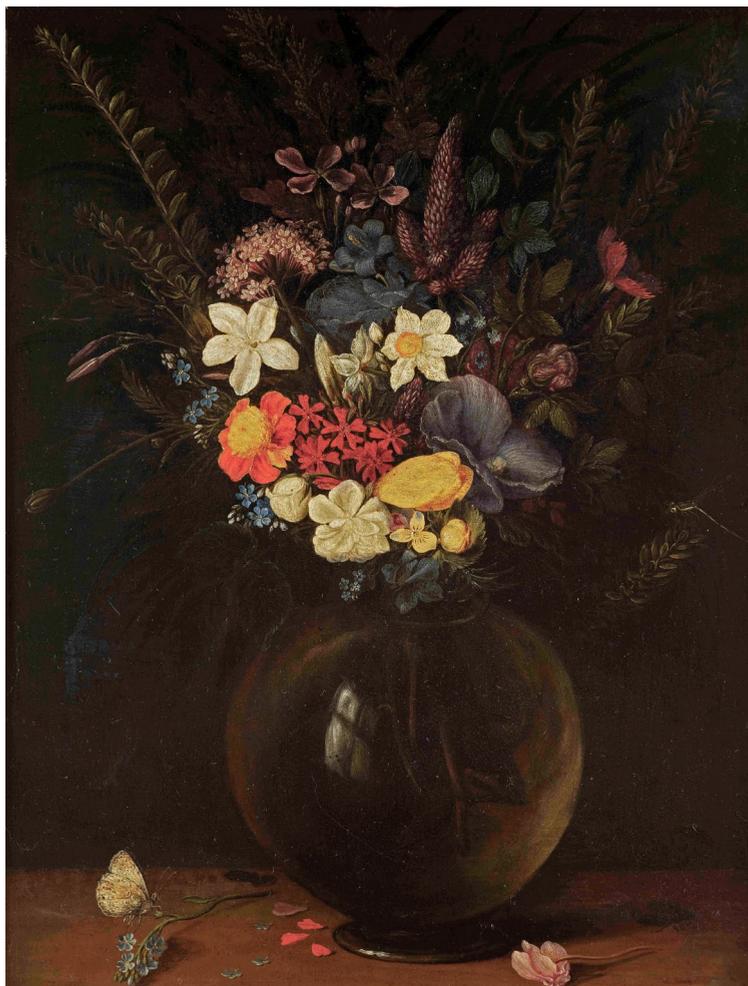
*De groote Schilderije eerst ghestaen hebbende onder de 15 mysterien, nu in de Cappel op den Autaer, gheprocureert // door diverse liefhebbers, naementlyck Myn H. Rubbens, Brugel, van Bael, Coymans en diverse andere, ghemaect van Michael Angel Caravage, ghesien hebbende in dit stuck een uytnemende groote 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 1651<sup>228</sup>.*

**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.

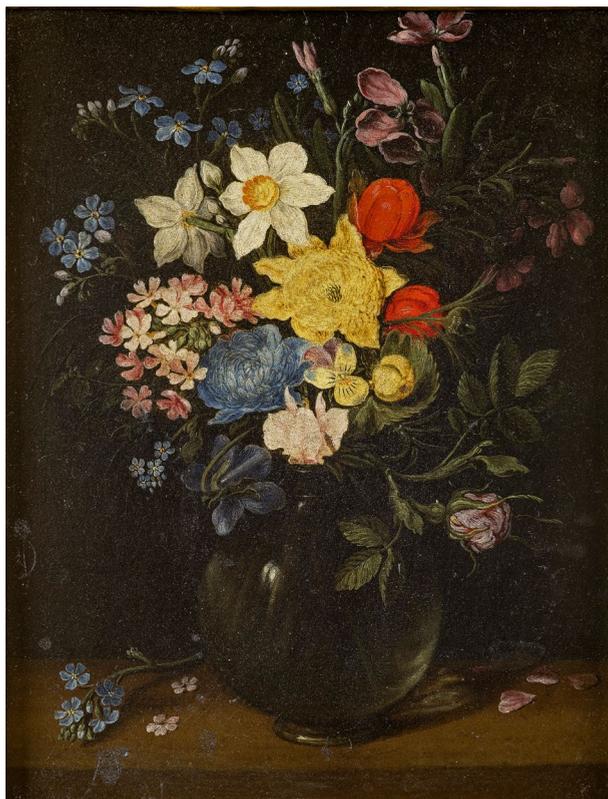


**Fig. 48.** Caravaggio, *Madonna del Rosario*, Vienna, Kunsthistorisches Museum (© KHM-Museumsverband) (CC BY-NC-SA 4.0)



**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 fiori<sup>229</sup>.

<sup>229</sup> 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 romano<sup>230</sup>. 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*”<sup>231</sup>. 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/](http://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.*”<sup>232</sup>. Altri studiosi, invece, pur concordando con l’attribuzione allo stesso Brueghel, hanno respinto la diretta derivazione dal modello caravaggesco<sup>233</sup>. 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.*”<sup>234</sup>. 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.*”<sup>235</sup>.

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](http://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-Ertz<sup>236</sup>. 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 circa<sup>237</sup>. 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 mesi<sup>238</sup>. È stato anche osservato che

---

<sup>236</sup> 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).

<sup>237</sup> 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](http://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/old-masters-evening-sale/a-lavish-still-life-of-many-flowers-in-a-2).

<sup>238</sup> 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 imperiali<sup>239</sup>. 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.

<sup>239</sup> 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 Flora<sup>240</sup>. Inoltre va pure ricordato che il 22 febbraio 1573 il nobile Ottavio

<sup>240</sup> 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*”<sup>241</sup>. 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 Praga<sup>242</sup>.

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 [...]*<sup>243</sup>.

---

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](http://www.artisorelle.it/opere-arte/1404?ref=search).

<sup>241</sup> 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’.

<sup>242</sup> 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.

<sup>243</sup> 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 Federigo*”, 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’<sup>244</sup>.*

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 secentesca 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’intreccio<sup>245</sup>.*

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 prelado, ritmata da gelidi elogi d'occasione, ci restituisce soprattutto i termini di un'ammirazione rivolta verso le comuni qualità mimetiche e illusive<sup>246</sup>.

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 saprano<sup>247</sup>.*

<sup>246</sup> NATALE, *La natura morta in Lombardia*, cit., 1989, I, p. 196.

<sup>247</sup> 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-

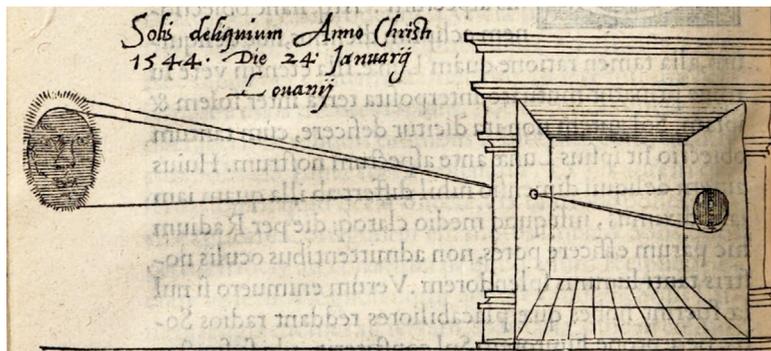
Qui per “*vetro*” ovviamente il Borromeo intende una lente di buona qualità attraverso la quale egli era in grado di proiettare su una superficie piana un’immagine esterna. Particolarmente interessante in questo testo è il “*paragone*” che Federico non può fare a meno di istituire tra un’immagine ottenuta 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 1568<sup>248</sup> e al testo *Magiae naturalis libri XX* di

---

*chiale: chi lò 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.

<sup>248</sup> 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)<sup>249</sup>. 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](http://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](http://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 piccioli<sup>250</sup>.*

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)<sup>251</sup>. 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](http://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](http://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 artisti<sup>252</sup>. 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 1600<sup>253</sup>. Guidobaldo, infatti, aveva direttamente spedito al cardinale il

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

<sup>253</sup> 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*<sup>254</sup>.

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 oscura<sup>255</sup>. Altri studiosi, invece, più correttamente, hanno messo in luce

---

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

<sup>254</sup> 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).

<sup>255</sup> 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 attendibilità<sup>256</sup>. 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.

<sup>256</sup> 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.