

I quadri di Jan Brueghel esposti nelle sale dell'Accademia del Disegno

Il 3 dicembre 1616 il cardinale Borromeo scrisse a Jan Brueghel una lettera nella quale parlò sia di “*due quadretti*” sia delle proprie aspettative riguardo all’ “*ultimo*” dei quadri del ciclo dei “*quattro elementi*” che gli aveva commissionato:

Accuso la Ricevuta de i due quadretti, che mi havete inviati; e con la presente verra l'ordine di trenta ducatonì Milanesi, ch'io vi mando. Aspetto doppo la Primavera, l'ultimo, che resta dei quattro elementi nel quale desidero, et anche mi prometto dà voi diligenza maggiore di quella, che è ne gl'altri: parendomi che così richieda l'arte istessa, di andar sempre piu perfezionando le cose ultime, et il suo valore; se bene tutti veramente sono eccellenti, et saranno collocati insieme con gl'altri miei quadri in una Academia del Disegno, la quale io voglio fondare⁵⁶⁸.

In questa lettera si parla di “*due quadretti*”, ma è difficile trovare traccia di questi dipinti in altre missive. Non si doveva però trattare di lavori molto impegnativi dal momento che il cardinale invia come pagamento ‘solo’ “*trenta ducatonì Milanesi*”, cioè 213 lire. Questo pagamento è registrato anche da tre documenti contabili inseriti il 6 dicembre 1616 nei *Libri Mastri* proprio tre giorni dopo l’invio della lettera. Queste tre annotazioni di spesa testimoniano pure che il versamento avvenne in Anversa tramite Ercole Bianchi che, come si è visto, era amico sia del pittore che del cardinale (fig. 57):

*Adi detto [6 dicembre 1616] conti al signor Hercole Bianchi ducatonì trenta di Milano che di moneta corrente sono lire ducento tredici per far rimettere in Anversa pagabili al signor Giovanni Brughel pittore d'ordine del signor Cardinale come per mandato e confesso numero 60 — Lire 213: — : —
Ducatonì di Milano numero 30 a Lire 7:2. Lire 213: — : —⁵⁶⁹*

Gli altri due documenti sono i seguenti:

1616 6 dicembre Lire 213 — in credito à Cassa del signor Lomeno [Pietro Giorgio Lomeni, tesoriere del cardinale], Conti al signor Hercole Bianco in Ducatonì 30 — per farli pagare in Anversa al detto Bruguel d'ordine ut supra — 204 Lire 213. —⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 20, f. 194v, 3 dicembre 1616, s.l. (Milano?), da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 24.

⁵⁶⁹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Registri di cassa e di spese*, XXVII, f. 15b, 6 dicembre 1616. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 26. Si veda anche la nota 269.

⁵⁷⁰ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174a, 1615 ma con altre date precedenti e seguenti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 18.

detto [6 dicembre 1616] Lire 213 — In credito à Giovanni Bruguel pittore in Anversa Conti ad Hercole Bianco — foglio 174 Lire 213. — ⁵⁷¹

Ma il 30 aprile 1621 i *Libri Mastri* registrano, a favore di Jan Brueghel, una cifra molto più alta di 4.380 lire e 10 soldi per “*tanti quadri diversi*” che il pittore aveva inviato in precedenza a Milano su ordine del cardinale Federico:

*Havere Il Contrascritto Signor Giovanni Brughel Lire 4380 . 10 — In debito a spese particolari dell'Illustrissimo Signor Cardinale patrone sono per il prezzo de tanti quadri diversi Mandati à Milano et fatti d'ordine di Sua Signoria Illustrissima — 306 Lire 4380.10. —*⁵⁷²

Purtroppo qui non sono indicati i quadri per i quali il Borromeo aveva autorizzato il pagamento. Ci saremmo aspettati qualche informazione in più in un altro documento di sintesi che pone tale cifra alla fine di una serie specifica di versamenti al “*Pittore*” Jan Brueghel (due dei quali verranno citati anche più avanti). Tuttavia, anche per tali compensi, che qui sintetizzo, non viene indicata la finalità: un importo di 300 scudi (1.574 lire e 19 soldi) il 16 aprile 1609; 300 scudi (1.616 lire e 11 soldi) il 2 settembre 1615; 976 lire il 13 ottobre 1615; 30 ducaton (213 lire) il 6 dicembre 1616 (è l'esborso che abbiamo appena visto in relazione al pagamento di “*due quadretti*” non identificabili⁵⁷³). Ecco l'intero documento che fa da sintesi (da cui sono estratti i singoli pagamenti qui sopra citati) (fig. 103):

giovanni Brughelo Pittore in Anversa de dare Lire 1574.19 — in credito al signor Cardinale veluta de Scudi 300 — di moneta fatta[?] pagare dal signor gaspare vergano. adi 16 aprile 1609 — come al libro maestro 1613. a foglio — 159 Lire 1574.19 — adi 2 settembre [1615] Lire 1616.11 — in credito a Domino giovanni Battista velate per Scudi 300 fatti pagare in Anversa ordine del signor Cardinale sono Scudi 276 $\frac{2}{3}$ a foglio 117 di Conto — 143 Lire 1616.11 — 13 ottobre [1615] Lire 976 — in credito al signor Machio. conti al signor Cornelio Papis per altri tanti fatti pagare in Anversa al sudetto Brughele. à conto et ordine del signor Cardinale mandato. et ricevuta — 154 Lire 976 — 1616 6 dicembre Lire 213 — in credito à Cassa del signor Lomeno [Pietro Giorgio Lomeni, tesoriere del cardinale], Conti al signor Hercole Bianco in Ducaton 30 — per farli pagare in Anversa al detto Bruguel d'ordine ut supra — 204 Lire 213. — Lire 4380.10⁵⁷⁴

⁵⁷¹ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 204b, 6 dicembre 1616. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 25.

⁵⁷² ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174b, 30 aprile 1621. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 30 (si veda anche il doc.31 dal quale si ricava la data precisa).

⁵⁷³ Cfr. la nota 568.

⁵⁷⁴ ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174a, 1615 ma con altre date precedenti e seguenti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 18. Si vedano anche altri documenti con gli stessi pagamenti: *Appendice documentaria*, doc. 19 (per il compenso del 2 settembre 1615) e doc. 22 (per

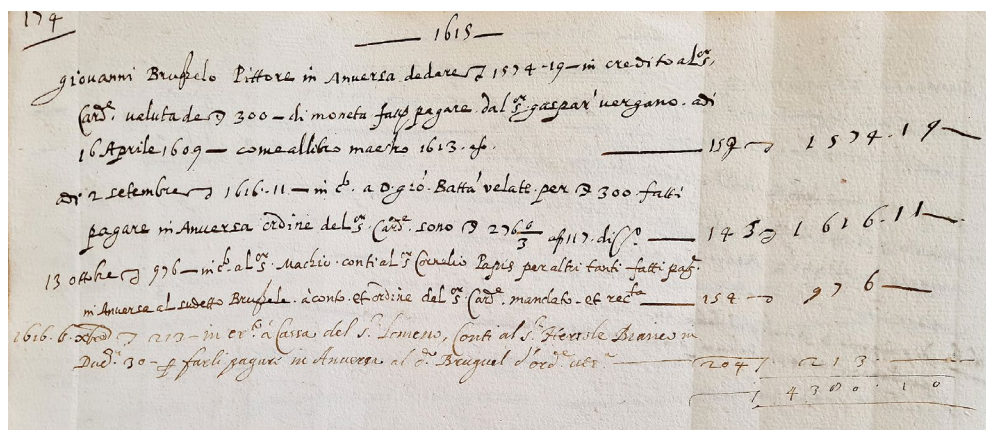


Fig. 103. Pagamenti a Jan Brueghel dei Velluti, in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174a, 1615 (ma con altre date precedenti e seguenti) (cfr. il doc. 18) (© Archivio Storico Diocesano di Milano) (foto: Autore)

Oltre a certificare l'ordine del pagamento di 30 ducatonì per i “*due quadretti*”, nella stessa lettera del 3 dicembre 1616 sopra citata il cardinale Borromeo riferisce che sta aspettando il quadretto mancante dei “*quattro elementi*”, ovvero, come si vedrà meglio tra poco, il dipinto dell’*Aria*. L’ultimo quadro del ciclo degli elementi che Federico aveva ricevuto era stata l’*Acqua*, che Jan gli aveva inviato due anni prima, esattamente verso la fine di marzo o gli inizi di aprile del 1614. Questa precisa datazione risulta proprio da una lettera del 24 dicembre 1614 indirizzata al Borromeo nella quale il pittore aveva così scritto:

*I perciò mi rallegrai molto quando Vostra Signoria Illusstrissima si degnò di comandarmi quel quadro del Elemento dell’acqua i condussi l’opra a quella perfettione chel poco Ingegno e debil mano permisero, Pur al contrario non poco mi afflige doppo l’haverlo consigniato al Signor Ercole Bianchi nove mesi sono [quindi verso marzo-aprile] non averne mai Inteso nova alcuna né del buon ricapito né come sia riuscito à gusto di Vostra Signoria Illusstrissima*⁵⁷⁵.

La lettera del 3 dicembre 1616 citata all’inizio del capitolo è una conferma che anche la *Terra* era in possesso del Borromeo prima del 1618, data posta erroneamente – lo si è visto sopra – da alcuni studiosi come anno di conclusione

lo stesso pagamento del 13 ottobre 1615 però riferito al 22 ottobre 1615).

⁵⁷⁵ BAMi, G 218 inf, n. 14, f. 20r, Anversa, 24 dicembre 1614, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 43, pp. 180-181. Il CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 228, scrive di aver visto sul quadro dell’*Acqua* firma e data: “*Ci ha poi bello il suo BRUEGHEL, e chiaro abbastanza anche il 1614, ch’è l’anno in cui quest’elemento venia lavorato e spedito pel Cardinale.*”.

del quadro. Interessante è anche il commento del cardinale inserito in tale missiva. Federico ammette che i tre elementi già ricevuti siano “eccellenti”, ma così argomenta: siccome nell’arte ci deve sempre essere una progressiva ‘perfezione’ ci si deve aspettare dal pittore una “*diligenza maggiore*” per l’ultimo elemento che sta eseguendo, dal momento “*che così richieda l’arte istessa, di andar sempre più perfettionando le cose ultime, et il suo valore*”. È importante anche sottolineare che in tale lettera il Borromeo indica al pittore quale sarà la precisa collocazione dei suoi *Quattro elementi*: essi “*saranno collocati insieme con gl’altri miei quadri in una Accademia del Disegno, la quale io voglio fondare*”. Sappiamo infatti che il cardinale aveva già da tempo in mente di organizzare un’Accademia del Disegno da affiancare al suo *Musaeum* (e su questo argomento ritornerò tra poco).

Sicuramente il pittore non mise subito mano al quadro dell’*Aria* richiesto dal cardinale (fig. 84)⁵⁷⁶. Infatti, in una lettera del 15 Aprile 1620, quindi qualche anno dopo, il Borromeo, ritornando sull’argomento, così scrisse al pittore fiammingo (fig. 70):

*Al signor Giovanni Brughel Havendo i tre elementi di man di Vostra Signoria vorrei anche il quarto dell’Aria, che mi manca. Si contenti però farmelo della qualità, e della grandezza conforme à gl’altri. chio la ricompenserò come conviene e n’attendo risposta. Noi habbiamo qui fatto un’Accademia della Pittura; et in essa si conserverano i suoi quadri [cioè dello stesso Brueghel] e de gli altri valenthuomini de i tempi passati e de presente*⁵⁷⁷

Si noti, come ho già evidenziato in un precedente capitolo, che anche qui il cardinale, scrivendo “*Si contenti però farmelo della qualità, e della grandezza conforme à gl’altri. chio la ricompenserò come conviene*”, non si impegnò a pagare una precisa cifra richiesta da Jan Brueghel poiché il cardinale Borromeo non pagava formalmente i quadri, ma faceva dei ‘donativi’. Inoltre, anche in questa missiva Federico precisò al pittore che i suoi quadri, assieme a quelli “*de gli altri valenthuomini de i tempi passati e de presente*”, sarebbero stati conservati nella neonata “*Accademia della Pittura*”. Qualche mese dopo, il 25 luglio 1620, il cardinale così scrisse di nuovo al Brueghel:

*Al signor Giovanni Brueghel Anversa
Sebene dell’amorevolezza di Vostra Signoria e dall’esibitione chella mi fa con la sua de 3, mi prometto ogni possibile diligenza ed arte nell’Elemento dell’aria, che con l’altra mia [lettera] le imposi di fare; Nondimeno essendosi ~~st~~ eretta qui un’Accademia del Disegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri per disporgli in 4.° gran sale*

⁵⁷⁶ Per questo dipinto, oltre alla bibliografia citata alla nota 462, si vedano FOUCART, *Catalogue*, cit., 2009, p. 106, inv. 1093; RIKKEN-SMITH, *Jan Brueghel’s Allegory of Air*, cit., 2011.

⁵⁷⁷ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 17r, s.l. (Milano?), 15 aprile 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 28.

*Camere, ove ci saranno tra gl'altri quei di Vostra Signoria posti in buon luogo; desidero che in quello che resta à farsi; ella procuri d'avanzar anco se stesso, e per magior sua lode, e per altrui esempio mia sodisfattione*⁵⁷⁸.

Qui il cardinale ancora insiste nel richiedere al pittore la particolare diligenza nell'eseguire l'*Aria* invitandolo "d'avanzar anco se stesso". Ne spiega anche il motivo, che aveva comunque già accennato in due sue precedenti lettere viste sopra: i suoi quadri saranno "posti in buon luogo", cioè in una delle "4.° gran sale Camere" della neonata "Accademia del Disegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri"⁵⁷⁹.

Nella lettera sopra citata del 3 dicembre 1616 il cardinale Borromeo l'aveva chiamata "Accademia del Disegno" dicendo "la quale io voglio fondare" (sottolineando quindi solo l'intenzione di erigerla); nella missiva del 15 aprile 1620 aveva invece scritto che l'Accademia era già stata fondata: "Noi habbiamo qui fatto un'Accademia della Pittura"; mentre nella lettera qui sopra riportata del 25 luglio 1620 aveva anche precisato: "Nondimeno essendosi ~~st~~ eretta qui un'Accademia del Disegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri per disporgli in 4.° gran sale Camere". In effetti l'Accademia venne fondata formalmente il 25 giugno del 1620, anche se è documentato che la prima riunione si tenne l'11 giugno 1621 alla presenza dei 'maestri' Cerano (per la pittura), Giovan Andrea Biffi (per la scultura) e Fabio Mangone (per l'architettura)⁵⁸⁰. Sappiamo, però,

⁵⁷⁸ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 92v, s.l. (Milano?), 25 luglio 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 29.

⁵⁷⁹ A tal proposito il SANTAGOSTINO, *L'immortalità, e gloria del pennello*, cit., 1671, p. 64, ed. 1980, p. 67, aveva scritto: "Oltre al gran Vaso della Libreria, [Federico] fece anche fabricarui due gran stanzoni vicini, adornandogli con molte Pitture, e Scolture Insigni. E quiui anche fondò l'Accademia de' Pittori, Scoltori, & Architetti [...]".

⁵⁸⁰ BAMi, *P 239 sup*, ff. 59r-60v (documento in latino), ff. 3r-6r (copia dello stesso documento); e ff. 17r-18v (per la prima riunione). Cfr. CERUTI, *Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1880, pp. 189-194; GILDA ROSA, *L'Accademia del Disegno fondata dal Cardinale Federico Borromeo*, in "Aevum", 13, 3, 1939, pp. 333-338; GIORGIO NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura fondata dal Card. Federigo Borromeo all'Ambrosiana*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni Prefetto dell'Ambrosiana*, Milano, 1957, pp. 651-696 (p. 670 per la presenza dei tre artisti 'maestri'); WOLFANGO PINARDI, *Cose di Lombardia*, Milano, 1965, cap. "L'accademia del disegno del Cardinale Federico Borromeo", pp. 147-160; GIULIO BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 335-373 (il quale approfondisce l'aspetto artistico); JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 41-47, in particolare p. 42; FRANCESCO FRANGI, *Milano circa 1620: l'Accademia di Federico Borromeo e gli esordi di Daniele Crespi*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, pp. 125-127; BALESTRERI, *Le fabbriche del Cardinale*, cit., 2005, p. 91; ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 162; CHARLOTTE MENDE, *Gegenentwurf oder komplementäre Ergänzung? Die Accademia Ambrosiana, die Accademia di San Luca und die Entstehungsgeschichte der Mailänder Kunstakademien*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 43, 2017-2018 (ma 2020), pp. 219-239; MIRA BECKER-SAWATZKY, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento. Zum Verhältnis von bildkünstlerischer Praxis und textverfasster Theorie*, Göttingen, 2021, pp. 503-528; *Federico Borromeo e le arti figurative*, cit., 2023, pp. 23-28.

che l'idea di ampliare la Biblioteca per far posto anche al *Musaeum*/Accademia era sorta diversi anni prima. Infatti, in una lettera di Girolamo Borsieri a Guido Mazenta del 13 marzo 1610 troviamo scritto:

*parmi aver inteso che il Cardinale stabilita la libreria Ambrosiana ha pensiero di comprar le case in cui si fanno le scole della Charità e di unirle alla libreria, perché ivi facciano i pittori i loro esercizi, havendo poi fondati due luoghi di compiuto beneficio, l'uno alle lettere e l'altro alla pittura. La Galeria che esso aveva fatto edificare a questo fine non è luogo sufficiente al bisogno degli accademici*⁵⁸¹.

Il Borromeo intendeva dunque far istruire all'arte alcuni giovani artisti (non più di 24) affinché potessero studiare e copiare le varie opere d'arte che il cardinale aveva già donato o che avrebbe lasciato all'Ambrosiana per costituire, appunto, un *Musaeum* associato all'Accademia. Federico cedette al *Musaeum*/Accademia un'ampia parte della propria raccolta d'arte con i seguenti atti formali predisposti in anni diversi: 1) un codicillo del 15 settembre 1607 (una cinquantina di dipinti); 2) un atto notarile del 1° aprile 1611 (una ventina di opere); 3) una *Donatio inter vivos* datata, come si è già visto, 28 aprile 1618 (un gran numero di dipinti e di sculture) (fig. 104); 4) una "Nota d'alcuni quadri" inserita tra le carte del proprio testamento del 20 giugno 1630 (altre opere)⁵⁸². Tra le condizioni poste nella sua

⁵⁸¹ Cfr. VANOLI, *Il 'libro di lettere'*, cit., 2015, n. 11a, p. 125 e, per un'altra versione della stessa lettera, leggermente diversa, n. 11, pp. 123-124 (con commento a p. 124).

⁵⁸² Si vedano, rispettivamente: 1) BAMi, S.P.II.262, n. 5/1, codicillo testamentario del 15 settembre 1607, ff. 1r-9r; 2) BAMi, S.P.II.262, n. 7/1, codicillo del 1° aprile 1611, ff. 2r-v (in alto a sinistra del f. 2r troviamo anche scritto: "Milano/Codicillo Questa scrittura, cioè le cose in essa donate restano inchiusse nella Donazione dell'anno 1618."); 3) ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, "Donatio inter vivos" del 28 aprile 1618, ff. n.n. (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, S.P.II.262, n. 14/1); 4) ABIB, *Famiglia Borromeo, Quadri, lapidi e ritratti*, s.d., ff. n.n.; e soprattutto ABIB, *Eredità e Legati. Testatori. Borromeo, Cardinale Federico. Testamenti e codicilli, Transazioni da 1630...*, con la *Nota d'alcuni quadri che l'Illustrissimo signor Cardinale Borromeo lascia alla libreria Ambrosiana*, ff. n.n., inserita tra le carte del testamento del 20 giugno 1630 stilato dal notaio Ferrando Dossena (ma alla fine del documento, f. n.n., si trova scritto: "N.° 83 Questa e la nota dei quadri sottoscritta da Signor Cardinale lasciati come appare per Codicillo rogato dal signor Ferrante [Ferrando] Dossena"; tuttavia in nessun codicillo conosciuto appare un riferimento a note con quadri, mentre invece tale rinvio si trova proprio nel testamento del 20 giugno 1630) (cfr. la nota 728). Per tale "Nota" cfr. GALLI, *Tra l'Ambrosiana e la famiglia*, cit., 2019, pp. 447-450 e pp. 462-464, doc. 2. Per i vari documenti si vedano inoltre, in particolare, JONES, *Federico Borromeo's Ambrosian Collection*, cit., 1989, pp. 44-60; BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 335-373 (p. 354 per il numero degli allievi accolti); PAMELA M. JONES, *Defining the Canonical Status of Milanese Renaissance Art: Bernardino Luini's Paintings for the Ambrosian Accademia del Disegno*, in "Arte Lombarda", 100, 1, 1992, p. 89; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 47-50 e pp. 332-349 per i documenti del 1607, del 1611 (qui con la segnatura errata) e del 1618; ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 2005, pp. 15-45; ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 165; GALLI, *Tra l'Ambrosiana e la famiglia*, cit., 2019, p. 439; cfr. anche la nota 832; SQUIZZATO, *Dai codicilli testamentari*, cit., 2019, pp. 119-148. Sappiamo che Federico, prima di lasciare diversi suoi dipinti all'Ambrosiana, aveva pensato di donarli alla nascente Accademia dell'Aurora (1609-1610)

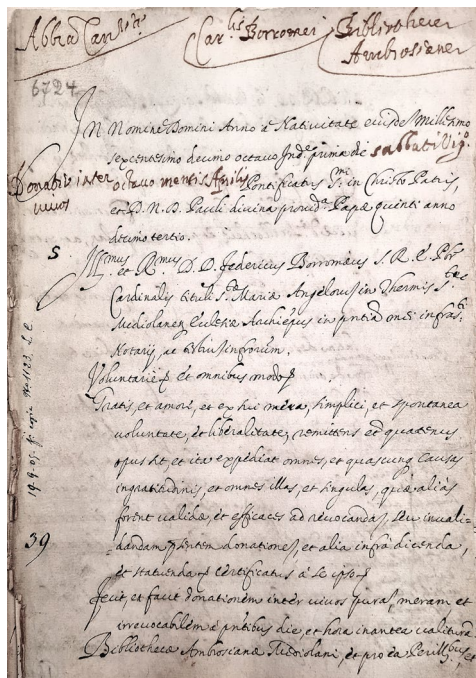


Fig. 104. Donazione del cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana del 1618, in ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, f. n.n. (primo foglio)
© Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Milano (foto: Autore)

“Donatio inter vivos” del 1618 troviamo scritto, in particolare:

Tertio quod observari debeant ea, quae per ipsum Illustrissimum Dominum Cardinalem Archiepiscopum quandocumque fuerint ordinata de, et super certo, et peculiari usu dictarum Iconarum, et tabularum et graffidum pro Academia pictorum et sculptorum, et Architectorum, pictoribusque, et sculptoribus et Architectis in ipsam Bibliothecam, eiusque aulas, cameras, et cubicula admittendis; ubi forte idem si dictus Illustrissimus Dominus // Cardinalis Archiepiscopus deliberaverit ad Sacrarum praesentia imaginum et statuarum et fabricarum deliberet eandem usum ob maiorem et Dei cultum deliberaverit Academiam huiusmodi erigere, et instituire ad sacrorum fabricarum aedificiorum, et imaginum et statuarum usum⁵⁸³.

Lo scopo del Borromeo era dunque quello di creare un’Accademia, integrata al *Musaeum*, nella quale gli allievi potessero imparare non solo le tecniche artistiche, ma soprattutto potessero diventare ben consapevoli

degli aspetti religiosi e devozionali delle opere che avrebbero poi realizzato come servizio per i fedeli. Infatti nelle parole del cardinale Federico, poste a introduzione delle stesse *Regole dell’Accademia del Disegno* del 1620, troviamo anche scritto:

costituita a Milano da Guido Mazenta, retta dal pittore lodigiano Giovan Battista Galliani e protetta dallo stesso cardinale, un’istituzione artistica che però svanì del tutto a causa della fuga del Galliani per un omicidio accidentale: cfr., in particolare, BORA, *L’Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 340-350; VANOLI, *Il libro di lettere*, cit., 2015, pp. 47-50; VANOLI, *Il conoscitore e il cardinale*, cit., 2019, pp. 412-413 (con bibliografia precedente); STEFANO BRUZZESE, *Guido Mazenta, erudito e architetto “specolativo”*, in JANIS BELL - STEFANO BRUZZESE - SILVIO LEYDI - ELISA RUIZ GARCIA, *Designed to Impress: Guido Mazenta’s Plans for the Entry of Gregoria Maximiliana of Austria into Milan (1597)*. With an Edition of Madrid MS 2908, Wilmington-Malaga, 2023, pp. 53-54.

⁵⁸³ ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, ff. n.n. (segue anche una copia più tarda del testo latino senza correzioni); inoltre si veda pure una diversa copia moderna in BAMi, S.P.II.262, n. 14/1, ff. 4v-5r; cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 341-342 (erroneamente in questo testo la parola “eiusque” viene trascritta come “eiusdem”).

Non per alcuna humana cagione io mi son disposto ad ordinare la presente Accademia della Pittura, e della Scultura, e dell'Architettura: ma accioché con l'aiuto di essa gli Artefici facciano quelle cose, che al culto divino s'appartengono, assai meglio di quello, che essi fanno al presente.

E ancora, più precisamente, leggiamo più avanti che alcune giornate dovevano essere proprio dedicate a questa formazione 'artistico-religiosa':

Per la qual cosa io mi dilibero, che in questa raunanza da alcuna persona si ragioni in certi giorni non tanto della scienza del formare le figure, rappresentanti gli oggetti, quanto dell'imprimere negl'istessi animi degli Artefici le immagini delle virtuose, e christiane opere, e de' divoti pensieri. E similmente dovranno questi tali esser' istrutti di molte cose intorno ai misteri della nostra // Christiana fede: il conoscimento de' quali etiamdio al loro officio molto s'appartiene⁵⁸⁴.

L'intenzione da parte del Borromeo era dunque quella di legare il lavoro dell'Accademia del Disegno a un controllo, più o meno diretto, della pratica artistica esercitata nell'ambito della sua ampia diocesi milanese. Ma qualcosa cambiò dopo la devastante peste del 1629-1630 che, come è noto, colpì duramente anche Milano. Il contagio milanese, infatti, causò pure la morte di molti artisti-artigiani specializzati nelle varie arti. Proprio per questo, appena allentato il furore dell'epidemia, Federico, nel redigere il *De pestilentia in urbe Mediolani anno 1630*, fu costretto anche a parlare delle notevoli 'perdite', in ambito artistico-artigianale, delle diverse conoscenze tecnico-pratiche. Perdite che furono appunto causate dal fatto che, precisa il Borromeo, "*magistros ipsos, artificesque pestilentia absumpsit*" e che quindi "*deerunt quidem off opificiorum ceterorum egregijj, nobilesque artifices, quarum copia et delectu civitas antea nostra abundabat*". Per questo motivo il cardinale nello stesso testo prosegue domandandosi come ovviare a tali gravose perdite di vite e di esperienze. Tra le altre cose, Federico così scrive:

Nos sane cum superioribus annis Bibliothecam instituissemus addidimus huic publico litterario operi Grafidis quoque scholas, quam facultatem et artem multis opificiorum generibus utilem esse nemo dubitabit. Urbis nostrae artium praestantissimae sunt statuaria et archithectonice, et quae maleo sive acu argentum aurumve in opera figurasque varias trahunt atque deducunt. Ferri praeteresa armorumque officinae, et quae e christallo ad delicias opera fiunt non fortasse alibi plus famae, plusve auctoritatis habent. Horum operum, rerumque artificem // peritum esse Grafidis oportet si modo praeclari aliquid et eximij efficere velit⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ BAMi, P 239 sup, f. 9r e ff. 9v-10r; cfr. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura*, cit., 1957, p. 665 e pp. 665-666; lo studioso in questo suo lavoro pubblica sia la trascrizione dell'intero documento delle *Regole* (pp. 665-668) sia le varianti stese dopo la morte del cardinale Borromeo (pp. 674 sgg.).

⁵⁸⁵ FEDERICO BORROMEO, *De pestilentia in urbe Mediolani anno 1630*, in BAMi, F 20 inf,

Tenuto conto di tali premesse e dell'importanza data dal Borromeo al ruolo del “*disegno*” si capisce bene come mai il cardinale abbia anche pensato, dopo la fine del morbo del 1630, di ‘aggiornare’ alcune *Regole* dell'Accademia del Disegno. Questa intenzione risulta espressamente documentata da un testo manoscritto di quattro fogli intitolato “*Aggiunta alle regole del Disegno; è facciasi per modo d'aggiunta*”. Il cardinale scrisse tale “*Aggiunta*” di sicuro dopo la peste del 1630 poiché l'epidemia milanese viene esplicitamente citata in tale testo. Inoltre, nella parte iniziale egli, non a caso, riprende anche i concetti formulati nel suo *De pestilentia* che abbiamo appena visto. In queste nuove “*regole*”, infatti, il Borromeo, con grande lungimiranza, scrive di voler far inserire nell'Accademia del Disegno anche gli insegnamenti relativi a quelle “*arti nobili, et principali, che si vagliano del disegno*”, cioè quelle praticate da orefici, intagliatori di cristalli, lavoratori del ferro e del legno (mestieri che Federico di certo non considerava ‘minori’). Inoltre, nell'ultima parte, il cardinale si sofferma pure sul valore della “*Mathematica*” la quale, precisa, ha una “*certa affinità con queste arti della Pittura, Architettura et della Staturia*”. Non mi risulta che queste aggiunte alle *Regole* siano state pubblicate, pertanto trascrivo qui l'intero testo nel quale il cardinale auspica un maggior controllo da parte dell'Accademia del Disegno sulla produzione artistica della sua diocesi:

Aggiunta alle regole del Disegno; è facciasi per modo d'aggiunta
Essendo intitolata questa Academia, l'Academia del disegno, conviene, che ancora quelle arti nobili, et principali, che si vagliano del disegno, ancora habbino parte in questo istituto, come sarebbe à dire un eccellente Orefice, un eccellente intagliatore de cristalli, un eccellente lavorator di ferro, et di legname ancora, et de altri arti nobili, le quali han bisogno di disegno; et se saran morti, come molti son morti con nostro gran dispiacere in questa peste del 1630, che erano huomini eccellenti, et superavano di gran longha li altri in diverse arti, si pigliano de i gioveni di grande espettatione, et si faccia nel loro mestiere quello, che si e ordinato nelle regole intorno alla ~~nella~~ Pittura, Scultura è Architetatura, ~~et quello, che si dira che si dira qui à basso ancora~~ // Perche talvolta li animi son pigri, e sonacciosi, non solo bisogna destarli con proponere à loro i premij veramente nobili e degni di huomo

rispettivamente ff. 48v, 48v, 50r-v; testo latino e tr. it. *La peste di Milano del 1630. La cronaca e le testimonianze del tempo del cardinale Federico Borromeo* [1630 ca], prefazione di Gianfranco Ravasi, a cura di Armando Torno, Milano, 1998, rispettivamente (in latino) pp. 122, 124, 126; e (in tr. it.) p. 123: “*l'epidemia falcidiò gli stessi maestri e gli artisti*”; p. 125: “*mancheranno invece gli artigiani eccelsi e raffinati degli altri laboratori, della cui presenza e della cui scelta la nostra città prima abbondava.*”; p. 127: “*Da parte nostra, appunto, quando negli anni scorsi abbiamo fondato la Biblioteca, abbiamo associato a questa pubblica istituzione letteraria anche dei corsi di disegno, disciplina e arte di cui nessuno negherebbe l'utilità per molti settori artigianali. Le arti più prestigiose della nostra città sono la scultura e l'architettura e quelle che lavorano l'oro e l'argento con un martello oppure mediante un punteruolo, estraendone e ricavandone svariate fogge e fatture. Inoltre le officine che lavorano il ferro e le armi, e quelle che dal cristallo traggono opere destinate a lusingare il buongusto e che forse in nessun altro luogo trovano maggior celebrità e riconoscimento. È bene che l'artigiano che produce questo genere di opere e manufatti sia esperto di disegno se soltanto desidera creare un prodotto ricercato ed eccezionale.*”.

come sarebbe il merito, la gloria, il ben pubblico, ma ~~la~~ bisogna ancora accommondarsi alla debolezza altrui, et al poco sapere; però io hò fatto una cosa la quale desidero, che ne i tempi avvenire si faccia ancora: et a questa Io hò fatto intendere à tutti i Preti, et à tutti i frati, che sono dentro della Città, e fori nella Diocesi, chè s'accontentino di non fare cose di rilievo, ne d'importanza ne nella pittura, ne nella scultura, ne nella Architettura, se non con il consiglio, e il parere delli Accademici del disegno, e fche farano ancho bene à valersi delli // allievi dell'Accademia ne i loro bisogni. Se questo habbi essere utile al publico, et honore dell'Accademia, ognun lo vede senza, che io lo dica.

Per accendere ancora più li animi alla virtù habbiamo resolutò, che il Mathematico, che sarà Dottore del Collegio Ambrosiano habbia carico di entrare nella Accademia, et per infiammare ~~li animi~~, et per amestrarli gli animi fare à loro alchuni ragionamenti in forma de orationi, proponendoli il ben pubblico, la propria utilità, et l'honore, e la gloria honesta, che possano acquistare: e queste essortationi si doveran fare più in voce, che in scritto due, ò tre volte l'anno; et perche il tutto si faccia con maggior maestà // si farà un poco d'invito di quelle persone, che saranno giudicate à proposito; et i Conservatori del Collegio Ambrosiano, et i Dottori, se non tutti almeno alchuni faran bene ad esserci presenti: et si è destinato il Mathematico à questo officio perche la Mathematica ha certa affinità con queste arti della Pittura, Architettura et della Staturia, et alchune parti ancora della mathematica, sono parti, che s'appartengono al Scultore, al Pittore, et all'Architetto⁵⁸⁶.

Non mi è possibile in questa sede soffermarmi a commentare ampiamente tali “regole” aggiunte, anche se mi riservo di farlo in altra occasione. Vorrei qui però almeno sottolineare come il cardinale abbia proprio specificato che “*tutti i Preti, et à tutti i frati, che sono dentro della Città, e fori nella Diocesi*” non avrebbero dovuto intraprendere “*cose di rilievo, ne d'importanza ne nella pittura, ne nella scultura, ne nella Architettura*” se non dopo avere richiesto proprio “*il consiglio, e il parere delli Accademici del disegno*”, e che tali preti e frati avrebbero fatto “*ancho bene à valersi delli allievi dell'Accademia ne i loro bisogni*”. Che poi questi suoi ‘ordini’ siano stati seguiti o meno è un problema che non è possibile affrontare in questa sede. Si può comunque supporre che il Borromeo, nel formulare questa regola, dovette tener conto, almeno in parte, di alcune esigenze provenienti da una parte dello stesso clero, soprattutto da quello periferico. Ne è un esempio significativo la richiesta che Giovanni Basso, il prevosto di Biasca (che un tempo faceva parte della diocesi di Milano, ma che ora rientra in quella di Lugano), inviò al cardinale con lettera del 25 ottobre 1603. In sintesi: alcuni “*huomini*” che volevano far ingrandire e ornare con dipinti una “*chiesola*” in Olivone (Blenio), non potendola erigere con l’altare verso oriente, come solitamente stabilito, ma verso sud, chiesero al loro prevosto l’approvazione per tale variante, e quest’ul-

⁵⁸⁶ BAMi, Y 37 *luss Borromeo* 2, ff. 280r-281v (testo non datato, ma sicuramente steso dopo la peste del 1630 che è citata nella parte iniziale dello scritto). L’insistenza da parte del cardinale Borromeo sul “*disegno*” è anche il frutto dei suoi contatti con Federico Zuccari: cfr. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 335-336.

timo, a sua volta, si rivolse al Borromeo. Nella sua lunga lettera, il Basso colse, appunto, anche l'occasione per chiedere al cardinale di provvedere affinché i dipinti da eseguire nelle chiese o cappelle che sarebbero state costruite in quei luoghi venissero affidati a pittori 'competenti' e 'autorizzati' e non a quelli che erano solo in grado di 'strapazzare' le storie e le figure:

*Perche questi huomini si servano nel far depingere le chiese Pittori, quali strapazzano l'opere, et formano figure piu presto ridicolose, che pietose. Perciò sarebbe forse bene che Vostra Signoria Illustrissima facesse un decreto a i Curati, et huomini che non admettessero a pingere nelle chiese, se non pittori approvati da Vostra Signoria Illustrissima*⁵⁸⁷.

In questo specifico caso si è trattato sostanzialmente solo del problema della 'bravura' dei pittori. Ma il cardinale nel suo *De Pictura sacra*, stampato in pochissime copie nel 1624, si era soffermato a lungo sulla questione ben più rilevante del 'decoro' delle immagini e quindi sulla necessità che gli artisti rispettassero con più riguardo la verità storica narrata nei testi religiosi⁵⁸⁸. In tale testo, infatti, come è noto, Federico, riprendendo i decreti del Concilio di Trento e i vari testi sull'argomento scritti in precedenza, aveva criticato tutti quegli artisti che, in maniera più o

⁵⁸⁷ BAMi, *G 191 inf*, f. 233av, Biasca, 25 ottobre 1603, dal prevosto di Biasca (Giovanni Basso) a Federico Borromeo; cfr. SANDRO BIANCONI, *Giovanni Basso prevosto di Biasca (1552-1629)*, Locarno, 2005, n. 71, p. 131.

⁵⁸⁸ BORROMEEO, *De Pictura sacra*, cit., 1624 (per le successive edizioni si vedano: GORI, *Symbolae litterariae*, cit., 1754, VII, pp. 1-96; FEDERICO BORROMEEO, *De Pictura Sacra libri duo*, Milano, 1624, testo e tr. it. a cura di Carlo Castiglioni, introduzione di Giorgio Nicodemi, Sora, 1932; BORROMEEO, *Sacred Painting - Museum*, cit., (1624-1625) 2010, pp. 2-143, con anche la tr. inglese). Si veda, inoltre, la versione in italiano dello stesso cardinale in FEDERICO BORROMEEO, *Della Pittura sacra*, in BAMi, *G 25 inf*, 1, edita anche in BORROMEEO, *Della pittura sacra*, cit., (dopo il 1624) ed. 1994. Vari appunti per le versioni del testo del cardinale Federico si trovano in BAMi, *F 11 inf*; *G 18 inf*, *Varia. Commentaria Concionum*; e in BAMi, *Z 296 inf* (diverse informazioni su questi due manoscritti si possono rintracciare nei seguenti testi: AGOSTI, in BORROMEEO, *Della pittura sacra*, cit., ed. 1994, pp. 7, 113 sgg.; GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, pp. 148-149; GIULIANI, *Il De pictura sacra*, cit., 2019, pp. 48-90). Per un'analisi del testo del *De Pictura sacra* si vedano, ad esempio, EVA TEA, *Federigo Borromeo e le arti*, in "Arte Cristiana", 19, 11, 1931, pp. 290-312; COPPA, *Federico Borromeo Teorico d'arte*, cit., 1970, pp. 65-70; CARLO MARCORA, *L'opera del Card. Federico Borromeo «De pictura sacra»*, in *Atti della Accademia di San Carlo. Inaugurazione del IV Anno Accademico*, Milano, 1981, pp. 135-153; CARLO MARCORA, *Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio*, in *Baronio e l'arte*, atti del convegno (Sora, 1984), Sora, 1985, pp. 238-244; BARBARA AGOSTI, *Introduzione*, in BORROMEEO, *Della pittura sacra*, cit., ed. 1994, pp. 1-6, con anche un'analisi delle fonti utilizzate da Federico; AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, p. 39-40, la quale ha ribadito che il testo fu concepito dal cardinale durante il suo periodo giovanile romano proprio per i frequenti riferimenti all'antiquaria sacra di Roma; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 27-28; BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio*, cit., (1992) 2006, pp. 121 sgg. (con varie osservazioni messe in relazione con la pittura del Caravaggio); GIULIANI, *Il De pictura sacra*, cit., 2019, pp. 48-90, la quale ha invece sostenuto (pp. 56-59) che il *De Pictura sacra*, stampato nel 1624, sia stato pensato non durante il suo primo soggiorno romano, bensì nel corso del secondo, quello dal 1596 al 1601.

meno consapevole, avevano illustrato in modo assai poco filologico e senza rigore storico vari episodi religiosi narrati nei testi sacri. Egli aveva per questo esortato i pittori a non fare 'errori', cioè a non inserire immagini lascive, a non aggiungere alla scena religiosa altri elementi estranei al racconto e a non posizionare i personaggi sacri importanti ai margini del quadro poiché tale pratica erronea sarebbe risultata una falsificazione assai fuorviante che avrebbe impedito una corretta conoscenza del mistero della storia sacra da parte dei fedeli.

Il segretario Vercelloni, in alcuni dei suoi appunti manoscritti sulla vita del Borromeo (stesi dopo la morte del cardinale), si era proprio soffermato su tali critiche rivolte agli artisti citando espressamente, come indispensabile riferimento, il *De Pictura sacra* di Federico. Egli inserì nel suo testo varie osservazioni sulla questione del 'decoro' e delle immagini lascive che non sono presenti negli scritti dello stesso Borromeo, ma che il Vercelloni stilò al fine di spiegare, anche con altri esempi, l'intento di Federico. Proprio per questo le osservazioni del segretario del cardinale, che non mi risulta siano state sino ad ora pubblicate, meritano di essere qui riportate per intero:

Parlando del quadro della Madalena detta del Cardinale Io voglio un quadro, che mi muova a divotione, e non a concupiscenza, come è il vostro rappresentante piu tosto una Venere lasciva che una Maddalena penitente, e contemplante e con occasione Da questo quadro e da un'altro del Cavaliere [Pietro] Aretino, prese occasione il Cardinale compilare di comporre il libro de Pictura Sacra, nel quale biasima quei Pittori i quali nei loro quadri fanno errori nell'istorie che rappresentano, come sarebbe a dire: Una Nativita del Signore con un San Francesco da un lato et una Santa Orsola dall'altro, e pure in un quadro della Natività del signore per verità dell'istoria non si devono dipingere se non la Beata Vergine col Bambino coricato sopra il fieno San Giuseppe, i Pastori et un' Choro d'Angeli, e così // degli altri infiniti; che si veggono quasi in ogni luogo, et veramente contro ogni decoro, et dov[r]ebbero quelle persone che si diletmano di far fare quadri far fare quelle figure solamente, che si ricercano per la verità dell'istorie che vogliono far rappresentare, e non secondare le loro voglie, con far aggiunger santi; ma non bisogna. Altri fanno ancora in dipingere quello che è principale per accessorio et l'accessorio per principale, come pure nella Natività del signore che dipingono un gran somaro, et un gran bue nel mezzo del quadro, quasi che questi due animalacci fossero principali figure del quadro, et le figure principali le collocano in un lato del quadro medesimo. Altri dipingono la fuga in Egitto, e nel mezzo del quadro costituiscono un gran somaro, e tutto il loro studio consiste con farlo bene al Naturale con un bel bastio, con un gran capo in faccia che rimira i riguardanti, et in fare in collo, o alla cintura di San Giuseppe una burletta, et le figure principali della Beata Vergine il bambino Giesù e San Giuseppe come se fossero una Macchia dell'istesso quadro. Altri rappresentano la Conversione di San Paolo con dipin//gere un bel Cavallo nel piu riguardevole luogo del quadro, et un gran stendardo agitato dal vento, et la figura del Santo per terra come parimente, una Macchia [e qui viene in mente, ad esempio, la Conversione di San Paolo della Cappella Cerasi del Caravaggio]. Altri rappresentano la conversione di Sant[']Eustachio, et per principale fine hanno del pittore è formare una gran quantità di Cani al Naturale, et una

gran Cerva, et il Santo come ho detto, lo mettono in un Canto del quadro. Di questi e simili altri pensieri infiniti ~~an~~ è asperso il libro de Pictura Sacra. Il fine secondario del Cardinale in scrivere questo libro fu per ammonire gl'incauti pittori, i quali acciecati dall'interesse, et contemplatione di persone poco buone e meno honeste, e tutte dedite al senso, dipingono figure, e di femine particolarmente tanto lascivamente che servono alle persone d'incentivo di commetter molti peccati; et hebbe a dire una volta ad un pittore di questa fatta, che tanto sarebbero accresciute le pene di lui all'altra vita quanto sarebbe durato il suo quadro poco honesto. // Per tal uso disse una volta: non voglio buttare il mio per vedere quello degl'altri, a che lo persuase di far fare certi viali lunghi; et una lunga prospettiva in una sua villa⁵⁸⁹.

589 VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, ff. 9v-11r (l'ultima frase è di certo un appunto riferibile a un altro discorso). Questo lungo brano è stato sintetizzato in poche righe dal GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 217. La "Madalena detta del Cardinale" citata dal Vercelloni è molto probabilmente la *Maria Maddalena penitente*, tuttora in Ambrosiana, che il Borromeo riteneva di Tiziano, ma che ora viene riferita alla bottega del pittore cadorino (cfr. MEIJER, Scheda n. 108, cit., 2005, pp. 285-286). Il Vercelloni poi, nello stesso testo (VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, G 264 inf, *Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, ff. 11r-11v), continua parlando anche dell'interesse del cardinale Federico per l'arte paleocristiana presente a Roma: "Dove parlerò che era amico delle cose antiche fece ogni studio il Cardinale di far ricavar, e con molta spesa delle grotte e Cemeterij santimoniari [o sotterranei?] di Roma le pitture che si trovavano in quelle fatte in tempo delle persecuzioni de Christiani; dalle quali si riconosce la simplicità, pietà, e religione loro, e sono tutte cose sacre e diverse, e sono tutte cose curiose da vedere. Di queste scure Imagini se ne ritrovano nella Biblioteca Ambrosiana alcuni libri picini fatte con acquarelle rappresentante al vivo le antiche di quei tempi. A imitatione di lui ~~h~~ l'Eminentissimo Cardinale Francesco Barberino ha proseguito l'impresa, et ha fatto stampare un grosso libro di simili pitture antiche [cioè: ANTONIO BOSIO, *Roma sotterranea* {...}, Roma, 1632]. Fece anche ristorare il Mosaico del Palazzo Lateranense detto Patriarchio vicino alla Scala Santa, rappresentante un San Pietro sedente il quale di mano dritta ha San Leone Papa Terzo, // et di mano sinistra l'Imperatore Carlo Magno, ginocchioni che di mano del medesimo San Pietro riceve un stendardo, in segno della spedizione [che] fece in Italia, quando se ne calò a rimettere in Sedia il medesimo San Leone Terzo contro li Congiurati. A proposito di questo Mosaico andando il Cardinale mio a visitare tutte le sette Chiese di Roma quando fu a dopo visitata la Chiesa di San Giovanni laterano fu a vedere quell'opera tanto insigne, la quale poi è stata fatta restaurare dal sudetto Eminentissimo Barberino, con l'altra dall'altro lato. Si abbattè [in] un Canonico della medesima Chiesa di San Giovanni, il quale andava accompagnando e secundo il Cardinale[.] questo Canonico invitò il Cardinale ad andare a vedere tal'opera e quando arrivarono al luogo quel Canonico l'ebbe a dire al Cardinale additando il Mosaico: quello che sta ginocchioni è Carlo Quinto quando venne di Francia per metter in sedia il Papa. Il Cardinale sorridendo ~~disse~~ rispose: è una bella memoria veramente di quel grande Imperatore, senza nominare né Carlo Quinto, né Carlo Magno, e lasciò quel Canonico che ne sapeva quanto io nella sua opinione." Per il mosaico lateranense e per l'incisione che lo riproduce, si veda FEDERICO BORROMEO, *De Pictura sacra*, cit., 1624, pp. 91, 92bis (ed. con testo e tr. it., cit., 1932, p. 44, tav. IV, tr. it. p. 102); FEDERICO BORROMEO, *Della Pittura sacra*, in BAMi, G 25 inf, 1, ff. 142-144 (BORROMEO, *Della pittura sacra*, cit., [dopo il 1624] ed. 1994, pp. 57-58, tav. II). Non mi è possibile ora soffermarmi su questo interessante testo, ma qui rimando almeno, per quanto riguarda gli interessi del Borromeo per l'arte paleocristiana, ad ANTONIO FERRUA, *Antichità cristiane. Il card. Federigo Borromeo e le pitture delle catacombe*, in "La Civiltà Cattolica", 1, 3, 1962, pp. 244-250; a CARLO MARCORA, *Il cardinal Federico Borromeo e l'archeologia cristiana*, in *Mélanges Eugène Tisserant*, V, *Archives Vaticanes Histoire ecclésiastique*, Città del Vaticano, 1964, pp. 115-154; e al fondamentale studio della AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, in particolare pp. 45-47 per il restauro barberiniano (che non sembra sia stato particolarmente apprezzato dal Borromeo).

Non mi è possibile ora soffermarmi neppure su questo testo, ma va almeno qui sottolineato che il Vercelloni, quando si dilunga sull'errore di “*dipingere quello che è principale per accessorio et l'accessorio per principale*”, e quindi sulla conseguente scorrettezza di eseguire le “*figure principali*” come “*se fossero una Macchia dell'istesso quadro*”, richiama esplicitamente il seguente noto passo del testo del Borromeo intitolato *Della Pittura sacra* (che è la versione italiana, stesa dallo stesso Federico, del *De Pictura sacra*): “*Ritornando poi à dire del campo, sono grandemente da biasmare quei Pittori, che in una tavola fanno ciò che è principale accessorio, e ciò che è accessorio, lo fanno principale.*”⁵⁹⁰.

Per riprendere di nuovo il discorso sull'interesse di Federico per i lavori artigianali e le arti sontuarie, si può ricordare anche un'altra sua testimonianza che certifica come tale argomento gli fosse molto caro. Infatti egli, durante un'omelia tenuta in Duomo durante la Pentecoste del 1631 (quindi qualche mese prima di morire), ne parlò con grande fervore, sottolineando proprio come la morte di un “*maestro delle arti*”, il quale basava il proprio lavoro sulla pratica, fosse di fatto una perdita maggiore rispetto al decesso di un “*maestro delle scienze*”, il cui sapere poteva invece essere recuperato attraverso i suoi libri:

*Ma quantunque paragonate da noi si sieno le arti con le scienze, habbiamo nientedimeno a sapere, che minor perdita fassi morendo il maestro delle scienze, che morendo il maestro delle arti: imperocché mancando nelle scienze il dottore; e maestro, rimangono in vita, in vece di lui, i libri, i quali sono sufficienti a far sì, che molti altri diuengano scientiati, e maestri, come era quel primiero, che è morto; ma nelle arti altramente adivviene, ricercandosi, oltre alla scienza, etiandio l'uso, e la pratica, la quale acquistar non si può con la sola lettione de' libri, e senza la viua voce di quel maestro, che in tal'arte era già esertissimo. E però, quando l'artefice, che è il maestro, vien tolto di vita, perdesi ad vn tempo e l'artefice e l'arte*⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ FEDERICO BORRROMEO, *Della Pittura sacra*, in BAMi, G 25 inf, 1, f. 61: cfr. BORRROMEO, *Della pittura sacra*, cit., (dopo il 1624) ed. 1994, p. 30. Per il testo latino, cfr. BORRROMEO, *De Pictura sacra*, cit., 1624, p. 27 (ed. con testo e tr. it., cit., 1932, p. 14, tr. it. p. 70): “*Caeterum, in ipsa descriptione Campi magnopere reprehendenda est inscitia eorum, qui pingendae rei accessiones illustriore loco ponunt, rem verò ipsam, et negotij caput abdunt, occultantque.*”).

⁵⁹¹ BORRROMEO, *I Sacri Ragionamenti*, cit., 1646, X, ragionamento XX, p. 569, “*Nel giorno della Pentecoste*”; cfr. ENZO NOÈ GIRARDI, *Teoria e pratica dell'oratoria in Federico Borromeo*, (1986) in “*Testo*”, 9, 16, 1988, pp. 44-45; GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, cit., 2007, p. 285; ROSSANA SACCHI, *Artisti industriosi e speculativi. Paolo Moriglia e il Quinto Libro della “Nobiltà di Milano”*, Milano, 2020, pp. 87-88. Per le numerose botteghe dedite alle arti sontuarie a Milano si veda *Made in Milano. Le botteghe del Cinquecento*, Parma, 2015. Un esempio del particolare interesse manifestato dal cardinale Borromeo per i lavori artigianali si trova anche in una lettera che il prelado indirizzò ad Angelo Michele Guastavillani il 20 marzo 1599 nella quale così scrisse: “*Signor Angelo Michele Guastavillani Ho trovato qui in roma che un maestro che mi promette di smaltare per di dentro questo stesso cristallo medesimo ch'io mando a Vostra Signoria et a questo modo mi cred'io che starà meglio che di smaltare l'argento e che poi trasparisca come havevamo pensato da prima vista dunque che Vostra Signoria faccia prova se il cristallo starà a punto bene al luogo della sfera e quando fussi un poco maggiore si può ben consumarlo ~~un~~ da torno facilmente e racciccolirlo, ma farlo più sottile non si può per che*

Ritorniamo ora all'argomento delle sale dell'Ambrosiana. Ovviamente quando il cardinale nella lettera del 25 luglio 1620 parla delle "4.^o gran sale Camere" si riferisce proprio alle quattro sale che costituirono il primo nucleo del suo *Musaeum* ambrosiano. Questi nuovi ambienti erano dunque considerati dal cardinale come parte integrante a sostegno della didattica degli allievi dell'"*Accademia*". Infatti questi studenti d'arte, come si è sopra accennato, potevano migliorare anche studiando e copiando le opere degli artisti "*valenthuomini*". Questa pratica della copia era esplicitamente prevista dalle *Regole dell'Accademia* agli articoli 16 e 17, seppur con accorte restrizioni:

[16] *Due chiavi siano poste sopra le porte delle Camere dove messe sono le pitture, et i rilievi, et i disegni, le quali saranno tenute dal Bibliotecario. //*

[17] *Non sia permesso il dilucidare le pitture per niun modo: ne si lascino copiare i quadri, se non col consenso di tutta l'Accademia: et allora non sia lecito levargli da' luoghi loro, ne' quali già sono posti*⁵⁹².

Un disegno (72,4 x 41 cm) del 1618 circa di mano dell'architetto Fabio Mangone (fig. 105), che presenta in basso a sinistra la scritta "*Pianta della Libreria Ambrosiana. Vestibulo, Cortile / Academie, et altri lochi.*"⁵⁹³, ci mostra la disposizione della grandiosa sala di lettura della Biblioteca preceduta dal vestibolo e seguita da un ambiente porticato, dalla sala dei Dottori e dalle "4.^o gran

facilmente nell'averlo assottigliarlo si spezzerebbe. aspetto dunque che Vostra Signoria mi favorisca si contenti di far saper se questa grossezza è o sarà comportabile, et a che segno si havrà daridur la larghezza per che stia bene incastri apunto. La prego insieme a scusarmi di questa incommodità che si piglia per causa mia. e ricordarsi di con quanta obligatione e desiderio io rimango d'impiegarmi in cosa di suo servizio." (BAMi, G 261 inf, n. 917, f. 289v, minuta, s.l. [ma Roma], 20 marzo 1599, da Federico Borromeo ad Angelo Michele Guastavillani).

⁵⁹² BAMi, P 239 sup, ff. 13r-v (il numero 16 è posto sul lato destro del foglio, mentre il 17 sul lato sinistro); cfr. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura*, cit., 1957, p. 668. Una versione latina a stampa di queste "Regole" si trova alla fine del volume di BORROMEO, *De Pictura sacra*, cit., 1624, pp. 1-7 (in BAMi, Borromeo 104), "*LEGES OBSERVANDAE IN ACADEMIA, QVAE DE GRAPHIDE ERIT.*" (p. 5): "*Claues duae sint impositae cubiculis, in quibus picturae, et signa, tabulaequè seruabuntur. Eae claues apud Bibliothecae Praefectum erunt. / Ne cui detur eiusmodi aditus ad signa, tabulasve, vt papyro imposita, lineamenta exscribere, ac referre possit; quae dilucidatio Pictoribus nota est. Non item effingere tabulas cuiquam liceat, nisi Academiae totius consensu, et permissu. Id autem cui permissum erit, is ne suo loco mouere quicquam possit.*" (p. 6). Sul valore della copia per il cardinale Borromeo si veda in particolare DONATELLA LIVIA SPARTI, *Copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca in Italia*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, atti del colloquio (Paris, 2003), a cura di Marc Deramaix et al., Genève, 2008, pp. 405-411, la quale (p. 408, nota 72) ha pure sottolineato che le norme delle "Regole" volute da Federico derivano esattamente dagli statuti del 1609 dell'Accademia di San Luca di Roma.

⁵⁹³ BAMi, F 290b inf, n. 11, sulla destra, in basso, compare la scritta "*Scala de braccia 16. Milanese*". Una foto a colori di questo disegno si trova anche in BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, p. 276; e in ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 2005, p. 23.

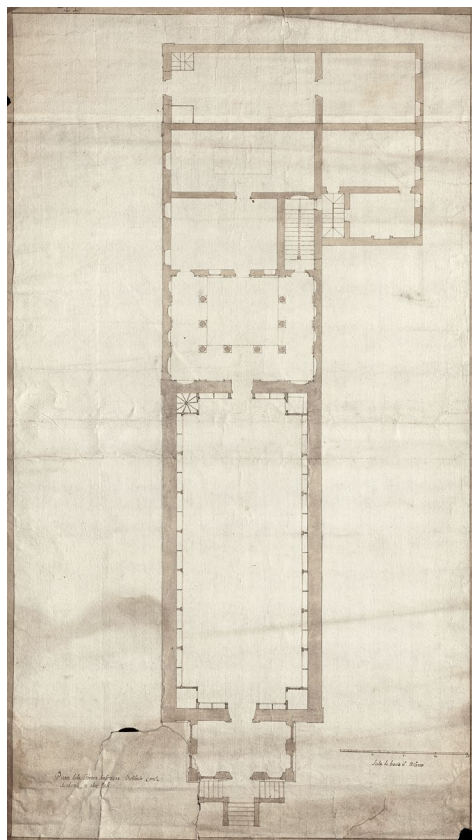


Fig. 105. Fabio Mangone, “Pianta della Libreria Ambrosiana. Vestibulo, Cortile Academie, et altri lochi”, in BAMi, F 290b inf, n. 11 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

sale Camere” di cui parla il Borromeo in una parte della lettera del 25 luglio 1620 e che qui cito di nuovo per il suo particolare interesse: “*Nondimeno essendosi ~~st~~ eretta qui un’Academia del Dissegno de Pittori e Scultori alla quale hò destinati tutti i miei quadri per disporgli in 4.º gran sale Camere*”⁵⁹⁴. Da questa frase si ricava che verso la metà del 1620 tali “*Camere*” (che si vedono nella parte più alta del disegno del Mangone) erano già ‘sostanzialmente’ concluse per accogliere i dipinti del cardinale i quali, stando al senso letterale delle parole di Federico, erano (o sarebbero stati) disposti in ‘tutte’ le quattro “*Camere*” e non solo in ‘alcune’ di esse. Dai documenti contabili sappiamo che più di due anni prima, il 13 aprile 1618, vennero pagate 24 lire a “*Luca Pilotta à Conto della pittura [cioè dell’imbiancatura] va facendo per riponere li quadri alla libreria*”. Allo stesso Luca Pilotta (o Piloto), pochi giorni dopo, il 23 aprile, furono versati 58 lire e 20 soldi “*per saldo de dette pitture*”, mentre il 30 settembre le carte registrano 77 lire e 20 soldi ancora “*à luca Pilotta per saldo della pittura fatta. alle stanze delli quadri alla libreria*”⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 92v, s.l. (Milano?), 25 luglio 1620, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 29. Cfr. la nota 578. Per le quattro sale cfr. BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 283-287, la quale ha sottolineato che la prima sistemazione di tali ambienti venne completamente rinnovata tra il 1628 e il 1636; ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, pp. 166, 175, nota 40, il quale ha comunque evidenziato che non sempre le stampe e i disegni (a noi giunti) che illustrano la disposizione dei luoghi dell’Ambrosiana sono tra loro coerenti e che quindi permangono alcune incertezze nella ricostruzione dell’assetto delle diverse sale. Per la pianta della sistemazione secentesca della Biblioteca-Pinacoteca e di quella delle ristrutturazioni portate a termine nel Novecento si veda QUINT, *Cardinal Federico Borromeo*, cit., (1974) 1986, p. 29.

⁵⁹⁵ Cfr. ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 211b, 13 aprile 1618, 23 aprile 1618, 30 settembre 1618. Luca Pilotta (o Piloto) era anche un indoratore, come testimoniano alcuni pagamenti

In questi documenti non viene precisato il numero delle “stanze” tinteggiate, ma è ragionevole supporre che siano proprio le quattro di cui parla il Borromeo nella lettera sopra citata del 25 luglio 1620.

Questi quattro ambienti, che contenevano le varie opere d'arte, godevano di una luce diffusa proveniente da lucernari di forma ottagonale. Ciò risulta anche da una lettera del 18 agosto 1620 inviata dall'architetto Mangone (l'autore del disegno sopra ricordato) a Ludovico Besozzi (tesoriere-procuratore dei conservatori dell'Ambrosiana) nella quale, appunto, si legge: “*Alli giorni passati mio Padre fù presente a far pesar le lastre di piombo che Messer Jacomo Spaaoletto [?] à gittato per coprire le lanterne alle stanze dell'Accademia che si fabricano à conto dell'Illustrissimo, et Reverendissimo Signor Cardinale Borromeo [...]*”. Ciò si deduce pure da due altre missive dello stesso Mangone. In quella dell'11 dicembre 1620 l'architetto parla delle “*lastre [...] da coprire le quattro lanterne alla stanze dell'Accademia, et fargli quel canale combattente dal piede a ciascheduna di esse*”, mentre nella successiva lettera del 19 marzo 1621 egli così scrive: “*Le vedriate da occhio che Messer Melchion Besanna ha fatto alle lanterne delle quattro stanze de quadri per l'Accademia [...]*”⁵⁹⁶.

Intanto, in quei mesi del 1620, si procedette anche ad altri lavori di ‘pittura’. Il 30 ottobre 1620 Giovan Giacomo Basso venne pagato “*per il bianco dato alla detta Fabrica*” e Andrea Pagio “*per il Gesso ò per la polvere di marmo et*

a suo favore: cfr., ad esempio, ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XVII, f. 466a, 21 giugno 1602: 26 lire per l’*Adoratura d’alcuni quadri di signor Cardinalè*; XX, f. 187a, 25 maggio 1616: 30 lire a “*Luca Piloto. doradore per alcune dorature fatte alla libreria*”. Per il Pilotta, attivo in Ambrosiana, si veda anche ROVETTA, *Dalla palma al coscoscopio*, cit., 2019, p. 165, il quale ritiene inoltre, p. 176, che tutte le opere fossero collocate solo in tre sale, con la quarta destinata ad altro (ma forse ciò avvenne solo dopo il rinnovamento del primo assetto). Nella Biblioteca Ambrosiana erano previsti, e quindi pagati, anche il “*custode*” e degli “*scopatori*”: ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, ff. 248ab, rispettivamente 1° marzo 1610 e 1° settembre 1610. Ma in un altro documento del 2 settembre 1615 il Borromeo ebbe modo di precisare che la Biblioteca necessitava anche di un’*altra persona [...] il cui principale ufficio sarà d’attendere con diligenza alla netezza d’essa libreria, et alloggiamenti vicini con levare la polvere de libri, dalle scancie, Quadri, Tappezzarie, sedili, et simili; accenderà il fuoco, adacquarà [annaffierà] i luoghi, aprirà, et chiuderà li fenestroni, principalmente in tempo di Pioggia [...]*”: BAMi, *G 311 inf*, f. 62r, 2 settembre 1615.

⁵⁹⁶ Cfr., rispettivamente, BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 41, f. n.n., Milano, 18 agosto 1620, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi; BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 48, f. n.n., Milano, 11 dicembre 1620, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi; BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 58, f. n.n., Milano, 19 marzo 1621, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi. Di canali si parla anche nella lettera del 27 luglio 1620 nella quale il Mangone scrive “*oggi hò fatto pesare alla bottegha el signor Jacomo forengha per fare gli quattro canali sopra il tetto delle quattro stanze che servirano per l’Accademia alla Libreria Ambrosiana*”: BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 37, f. n.n., Milano, 27 luglio 1620, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi. Sulle lanterne si vedano inoltre BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, p. 284 (anche per la forma ottagonale); ROVETTA, *Dalla palma al coscoscopio*, cit., 2019, p. 173. Da un documento del 3 febbraio 1610 sappiamo che in tale data erano già state sistemate le finestre e le ramate (cioè i graticolati di fili metallici): “*Misura, et estimatione de diverse vedriate, et ramate fatte alla libreria*”: BAMi, *A 357 inf*, n. 4, ff. 6r-v, 3 febbraio 1610, con vari pagamenti (citazione f. 6r).

di Morogno”⁵⁹⁷. Dovevano essere molto probabilmente dei compensi per lavori (fatti in precedenza) finalizzati anche alla preparazione della decorazione delle volte delle quattro stanze. Non a caso, in un documento del 27 agosto 1620 (nel quale, però, si citano anche altre date) sono indicati diversi pagamenti (per un importo complessivo di 26 lire e 13 soldi) versati a Bartolomeo Roverio detto il Genovesino affinché egli potesse acquistare i seguenti strumenti di lavoro: “gieso”, “peneloni”, “terra negra et doi mazi di setole”, “terra dombra”, “bianchetto”, “peneli mezzani” ecc.⁵⁹⁸. La finalità di questi materiali è specificatamente indicata in un foglio del 30 agosto 1620 dove leggiamo, in relazione al pagamento di 46 lire: “Notta delli danari pagati al signor Bartolomeo Roverio detto il Genovesino a Conto delle Pitture di detta fabrica”⁵⁹⁹. Due altri pagamenti “à buon Conto” per complessive 120 lire furono versati all’artista in data 22 novembre 1620 e, infine, come conclusione dei lavori, il 25 dicembre 1620 gli venne corrisposto il “saldo delle pitture et spese” per un importo di 70 lire e 18 soldi⁶⁰⁰. In contemporanea dovevano comunque continuare anche i lavori per le cornici in stucco delle sale dal momento che il 22 novembre, il 6 e il 21 dicembre 1620 Gabriele Lereno (o Lecena) venne pagato per la “fattura delle Cornice di stucco fatte nella Fabrica delle Accademie”⁶⁰¹, mentre ancora in un altro documento del 21 dicembre 1620 lo stesso artigiano venne così citato: “giornate che il stucator Gabrielle Lecena ha fatto in stucare le cornice delle stanze alle Accademie”⁶⁰². Ma che tipo di “pitture” stava realizzando il Genovesino in quei mesi? Il Rovetta ha scritto, con fondamento, che esse furono eseguite “probabilmente a monocromo”⁶⁰³. Dovevano quindi essere diverse da quelle che furono dipinte una decina di anni dopo. Infatti in un documento del 1632, troviamo scritto:

⁵⁹⁷ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 18, f. n.n., 30 ottobre 1620.

⁵⁹⁸ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 43, f. n.n., 27 agosto 1620 (altre date di pagamenti nel 1620: 28, 29, 31 agosto 1620; 1°, 4, 5 ottobre 1620; 12, 17, 23, 24 novembre 1620; 5, 10, 11, 15 dicembre 1620). Per questi interventi del Genovesino si vedano: BORA, *L’Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, p. 353; BURATTI MAZZOTTA, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 284-285; FEDERICO CAVALIERI, *Aggiunte al catalogo di Bartolomeo Roverio detto il Genovesino*, in “Arte Lombarda”, 113-115, 2-4, 1995, p. 84; ALESSANDRO ROVETTA, *Bartolomeo Roverio detto il Genovesino tra la Croce del Cordusio e l’Ambrosiana*, in *Studi in onore di Francesca Flores d’Arcais*, a cura di Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Marco Rossi, Milano, 2010, p. 173-174; ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 173.

⁵⁹⁹ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 23, f. n.n., 30 agosto 1620.

⁶⁰⁰ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 55, f. n.n., 22 novembre e 25 dicembre 1620 (dove è registrato anche un pagamento di 57 lire l’11 febbraio 1621 “per la sua Assistenza et un suo lavoro-rio”). Comunque, pur tenendo conto dei documenti rimasti, è difficile quantificare con precisione l’importo complessivo pagato al Genovesino per tali “Pitture”.

⁶⁰¹ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 24, f. n.n., 22 novembre, 6 dicembre e 21 dicembre 1620.

⁶⁰² BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 51, f. n.n., Milano, 21 dicembre 1620, da Fabio Mangone a Ludovico Besozzi.

⁶⁰³ ROVETTA, *Dalla palma al cosmoscopio*, cit., 2019, p. 173.

*Per gl'ornamenti di pittura da farsi conforme al proposto disegno alla volta della prima accademia nel Venerando Collegio Ambrosiano e per indorare la Cornice, et ornamento delli due finestroni Il Signor fiamenghino Pittore pretende la somma qui basso notato [...] in tutto la somma Lire 1758*⁶⁰⁴.

Secondo Giulio Bora questo documento, stilato dopo la peste del 1630, si riferisce a un abbellimento degli ambienti dell'Accademia (che in quegli anni era stata chiusa) “*probabilmente per destinarli ad altro uso*”⁶⁰⁵. Nel desiderio di voler far fare delle ristrutturazioni (forse anche per poter igienizzare le sale dopo la peste) si chiese al “*Signor fiamenghino Pittore*” (cioè: o a Giovan Battista Della Rovere, morto prima del 1633, oppure, molto più probabilmente, al fratello minore Giovan Mauro Della Rovere⁶⁰⁶) di realizzare “*gl'ornamenti di pittura da farsi conforme al proposto disegno alla volta della prima accademia*”⁶⁰⁷. Tra i disegni del Fiammenghino rimasti, il foglio che appare più completo e particolareggiato è quello con *Studi per la decorazione della volta degli ambienti dell'Accademia Ambrosiana* (41,8 x 27,5 cm) (**fig. 106**), il quale presenta due diverse strutture ornamentali: forse erano due ipotesi per una sola delle sale, oppure due diverse decorazioni per due ambienti differenti⁶⁰⁸. Tenendo quindi conto di questo disegno saremmo autorizzati a immaginare che, a partire dagli anni Trenta del

⁶⁰⁴ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, n. 63, f. n.n., 1632; cfr. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, p. 363 e p. 372, nota 44.

⁶⁰⁵ BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, p. 363.

⁶⁰⁶ Per le notizie sulla morte di Giovan Battista Della Rovere, si veda LEONARDO CAVIGLIOLI, *Della Rovere, Giovan Battista, detto il Fiamminghino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1989, XXXVII, pp. 340-343.

⁶⁰⁷ Solo in seguito venne creata una ‘seconda Accademia Ambrosiana’ come scrive anche il SANTAGOSTINO, *L'immortalità, e gloria del pennello*, cit., 1671, pp. 64-65, ed. 1980, p. 67: “*E se bene quest'Accademia [la prima] per diuersi accidenti doppo la morte del Cardinale sudetto [Federico], non sia stata per molti anni frequentata, ultimamente si è di nuouo ria//perta col concorso della maggior parte de' Pittori della Città, inanimati dalla protezione autorevole del Sig. Conte, e Marchese Antonio Renato Borromeo, Conseruatore perpetuo della Libreria, onde hoggidi fiorisce al pari di qual si sia altra in Italia.*”. Per questa ‘seconda Accademia’, ufficialmente inaugurata, con nuove regole, il 4 novembre 1668, cfr. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura*, cit., 1957, pp. 674 sgg.; SILVANA MODENA, *La Seconda Accademia Ambrosiana*, in “*Arte Lombarda*”, 5, 1, 1960, pp. 84-92; BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 363-369; SIMONETTA COPPA, *Vicende dell'Accademia Ambrosiana e incrementi delle raccolte artistiche nel Settecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, 2000, pp. 257-307, con, a p. 259, una foto delle “*Regole dell'Accademia del Disegno*” (della “*seconda Accademia*”); BERRA, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini*, cit., 2008, pp. 88-89; MENDE, *Gegenentwurf oder komplementäre Ergänzung?*, cit., 2017-2018 (ma 2020), pp. 237-240. Come è noto, a poco a poco l'Accademia del Disegno dell'Ambrosiana perse la sua funzione e quindi fu formalmente chiusa nel 1822, anche perché nel 1776 era stata creata a Milano l'Accademia di Brera, tuttora attiva, che di fatto prese il posto dell'istituzione artistica creata nel secolo precedente dal cardinale Borromeo: cfr. COPPA, *Vicende dell'Accademia Ambrosiana*, cit., 2000, pp. 282-291.

⁶⁰⁸ BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, f. 63e. Per le foto di questo e di altri due disegni si veda BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, cit., 1992, pp. 347-348.

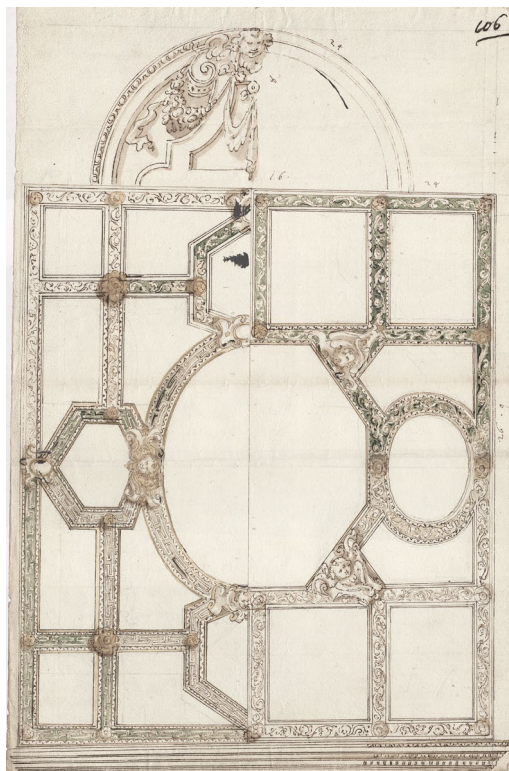


Fig. 106. Giovan Mauro (o Giovan Battista?) Della Rovere detto il Fiammenghino, *Studi per la decorazione della volta degli ambienti dell'Accademia Ambrosiana*, in BAMi, *Arch. Cons.*, 226, 2, f. 63e (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

Seicento, le stanze dove erano esposti anche i numerosi dipinti di Jan Brueghel (e pure quello del Caravaggio) presentassero una volta con simili decorazioni⁶⁰⁹.

Sappiamo pure che dal 1620 Federico iniziò a far sistemare anche un giardinetto con diversi fiori che sarebbe stato posto tra la libreria e le sale destinate a esporre i dipinti, come risulta anche da un'incisione inserita nel testo del Bosca del

⁶⁰⁹ Nel testo di GIAN GIACOMO VALERI, *Cose degne d'essere vedute et considerate nella grande Città di Milano*, in BAMi, *S 117 sup.*, f. 254r, scritto dopo il 1623 e forse entro il 1630 (ora perduto, ma di cui abbiamo una copia più tarda stesa tra Sette e Ottocento da Pietro Mazzucchelli), troviamo che “Nella Libreria del Signor Cardinale Borromeo” erano presenti anche “Quadri e Paesi del Brugora”; cfr. ROVETTA, *Da Gian Giacomo Valeri*, cit., 2019, pp. 373-374. Il GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 218, a proposito dei dipinti di Jan Brueghel in Ambrosiana, scrisse: “Pregiasi perciò la Galeria Ambrosiana di racchiudere in ventisette pezzetti di quadri di questo gran pittore un impareggiabile tesoro mentre il mondo tutto appena ne vanta tant'altri della stessa mano, oltre che per li soli quattro elementi che sono li veri originali, come attestano le lettere, furono da un Principe della Germania esibiti venti quattro mille scudi e lo stesso Bruguel, inviando dalla Fiandra al Cardinale una ghirlanda di fiori, ebbe ad attestarli che era la migliore che fosse uscita dalla sua mano.”.



Fig. 107. Giovan Battista Paggi (inventore) e Cesare Laurenzi (incisore), *Ichnographia Bibliothecae Ambrosianae*, in PIETRO PAOLO BOSCA, *De origine, et statu bibliothecae Ambrosianae Hemidecas. Ad eminentissimum Principem S.R.E. Cardinalem Federicum Borromaeum [...]*, Milano, 1672, ill. dopo p. 48

1672 (la quale presenta anche altre modifiche significative rispetto al disegno visto sopra del Mangone) (fig. 107)⁶¹⁰. In un documento del 27 marzo 1626, infatti, in una “*Lista de fiori che si sono comprati da mettersi nel giardino della libreria*” sono nominati i fiori che erano stati acquistati a tale scopo. Invece in un altro documento non datato, ma sicuramente steso poco dopo, troviamo scritto: “*Lista delle radici de fiori, che si sono piantate nel Giardino della libreria*”. Si tratta di un elenco nel quale sono registrati, con il loro costo, “*Viole*”, “*Garofoli*”, “*Maggiorana*”, “*Margheritini*”, “*Cipresso*”⁶¹¹. Giustamente il Rovetta, citando proprio quest’ultimo documento, ha scritto: “*quasi un pendant naturale dei vasi e dei paesi di Brueghel esposti all’interno della collezione del cardinale.*”⁶¹². Il giardino era sicuramente concluso prima del 10 dicembre 1631, poiché in quel giorno il barnabita Giovan Ambrogio Mazenta

⁶¹⁰ BOSCA, *De origine*, cit., 1672, ill. dopo p. 48 (in basso a sinistra si legge: “*Paggius Arch. delin.*”).

⁶¹¹ BAMi, *Arch. Cons.*, rispettivamente 190, 2, E Confessi, f. e19; e 190, 2, E Confessi, f. e17.

⁶¹² ROVETTA, *Dalla palma al cosmo-scopio*, cit., 2019, pp. 173-174.

inviò una lettera a Cassiano Dal Pozzo, nella quale si legge: “Nel mezzo del peristilio s’erge un’alta palma di bronzo, quale stilla dalle foglie molt’acqua, come quella che per abbeverar una delle Isole Fortunate. Quindi [...] si passa in un giardino di moderni fiori in capo del quale vi sono grandi stanze deputate alle pitture”⁶¹³.

Le notizie su alcune caratteristiche delle sale dell’Accademia che sono state qui ricordate ci permettono di avere anche un’idea visiva della loro struttura e quindi di immaginare quale fosse il contesto nel quale erano esposte le opere di Jan Brueghel collezionate dal cardinale Borromeo. E Federico, come abbiamo già visto sopra, in una lettera inviata allo stesso Jan del 15 aprile 1620, aveva proprio sottolineato questo legame tra i dipinti del pittore fiammingo e le sale dell’Accademia: “Noi habbiamo qui fatto un’Accademia della Pittura; et in essa si conserverano i suoi quadri [del Brueghel] e de gli altri valenthuomini de i tempi passati e de presente”. Sappiamo comunque che i dipinti donati dal cardinale all’Ambrosiana erano sistemati non in base a un criterio particolare, ma, come scrive lo stesso Federico nel suo *Musaeum* del 1625, in base ai vincoli derivanti dai reali spazi delle varie sale: “Ordo Libri non erit alius, quàm quem ipsa dispositio Tabularum dederit; neque Tabulae ipsae ordine sunt alio collocatae, quàm quem opportunitas, necessitasue loci, casusue aliquis tulit.”⁶¹⁴. Per quanto riguarda i dipinti di Jan Brueghel, il Borromeo, nel descriverli nel suo *Musaeum*, ci lascia capire che essi erano esposti nelle prime due sale: nella prima potevamo trovare, in particolare, le *Allegorie dei quattro elementi* (fig. 108) e le due *Ghirlande* (delle quali si parlerà più avanti); mentre nella seconda si poteva ammirare, ad esempio, il prezioso *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie*, già visto sopra (fig. 33), il quale era collocato nella sala accanto a quella (la terza) in cui si doveva trovare anche la *Canestra* del Caravaggio (fig. 37)⁶¹⁵. Stranamente

⁶¹³ Cfr. MARZIA GIULIANI, *La fortuna di Federico Borromeo nella Roma dei Barberini. Note in margine al carteggio Dal Pozzo-Mazenta*, in *Studi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Milano, 2008, I, p. 335 (da cui traggio la citazione); SPARTI, *Copie dipinte*, cit., 2008, p. 419 (che, in maniera indipendente, ha pubblicato la stessa lunga lettera con una trascrizione un po’ diversa e con un ampio commento alle pp. 416-418). Cfr. anche GIULIANI, *L’Ambrosiana a Milano*, cit., 2022, p. 109. Per la palma, recentemente restaurata e ora posta all’interno della Pinacoteca, si veda *La Palma di Federico Borromeo. Studio, restauro e restituzione della scultura-fontana seicentesca*, a cura di Sara Abram, Cinisello Balsamo, 2019.

⁶¹⁴ BORROMEO, *Mvsaeum*, cit., 1625, p. 4, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 6 e tr. it. p. 7: “Quanto all’ordine del libro, non sarà che quello determinato appunto dalla disposizione dei quadri; questi, sia subito detto, sono stati collocati secondo l’ordine suggerito dall’opportunità, cioè in genere dai vincoli degli spazi.”

⁶¹⁵ BORROMEO, *Mvsaeum*, cit., 1625, rispettivamente pp. 17-18, 18, 20, 26, 32-33, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, pp. 26 e 28, 28, 32, 40 e 42, 50 e 52; e tr. it. pp. 27 e 29, 29, 33, 41 e 43, 51 e 53 (il cardinale, però, non è chiarissimo nello specificare la divisione e il numero delle sale e quindi rimane ancora qualche incertezza: cfr. anche le note 594-595). Vale qui la pena di riportare anche l’inizio del lungo brano che, nello stesso testo, Federico scrisse sui *Quattro elementi*: BORROMEO, *Mvsaeum*, cit., 1625, p. 17, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 26; “BRUGUELI QUATTUOR ELEMENTA. Sed ad Bruguelum citò redire nos cogit multitudo operum ipsius. Occurunt namque quattuor Tabulae, quas



Fig. 108. Jan Bruegel dei Velluti, *Allegorie dei quattro elementi* (qui disposte in ordine di esecuzione):
1) *Fuoco*, Milano Pinacoteca Ambrosiana (cfr. la fig. 10); **2)** *Terra*, Parigi, Musée du Louvre (cfr. la fig. 82)
3) *Acqua*, Milano Pinacoteca Ambrosiana (cfr. la fig. 83); **4)** *Aria*, Parigi, Musée du Louvre (cfr. la fig. 84)

Gian Giacomo Valeri, in un suo testo manoscritto del 1634 intitolato *Lettera [...] Della grandezza e magnificenza della Città di Milano, e di Napoli*, scrive che la “libreria” Ambrosiana era stata “aricchita di esquisite pitture originali”, ma, nel citare i nomi di diversi pittori (tra cui quello del Figino), le opere dei quali erano lì presenti, non nomina né il Brueghel né il Caravaggio⁶¹⁶.

efflagitatu meo fecit tanto successu, ut laudandi finem facere nequeat qui munus hoc suscepit, et earum unaquaeque suam commendationem habet, cum simul omnes admirationi esse possint.”; e tr. it. p. 27: “I QUATTRO ELEMENTI DI BRUEGEL. Ma a Bruegel ci costringe a ritornare subito la moltitudine delle opere a lui dovute. Ci si presentano infatti quattro quadri che egli realizzò per mio incarico con risultati tanto positivi che l'autore del presente lavoro non può por fine agli elogi; ciascuno di essi ha un suo specifico pregio, benché sia il loro complesso che suscita uno stupore ammirato.”.

616 BAMi, Trotti 191, GIAN GIACOMO VALERI, *Lettera [...] Della grandezza e magnificenza della Città di Milano, e di Napoli*, 1634 (ma anche datato 1635 su un altro foglio), f. 14r (f. 14v per il Figino); cfr. ALESSANDRO ROVETTA, *Tra un 'paragone' e un 'abbozzo' di Giacomo Valeri. Milano città d'arte ai tempi di Federico Borromeo e Cesare Monti*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 1999, pp. 312-313. Segnalo che al f. 17r dello stesso manoscritto del 1634, il Valeri indica che all'interno della chiesa milanese di Santa Maria presso san Celso erano presenti diverse “tavole” tra le quali anche una “di Michel'Angiolo da Caravaggio” (notizia, però, molto probabilmente infondata).