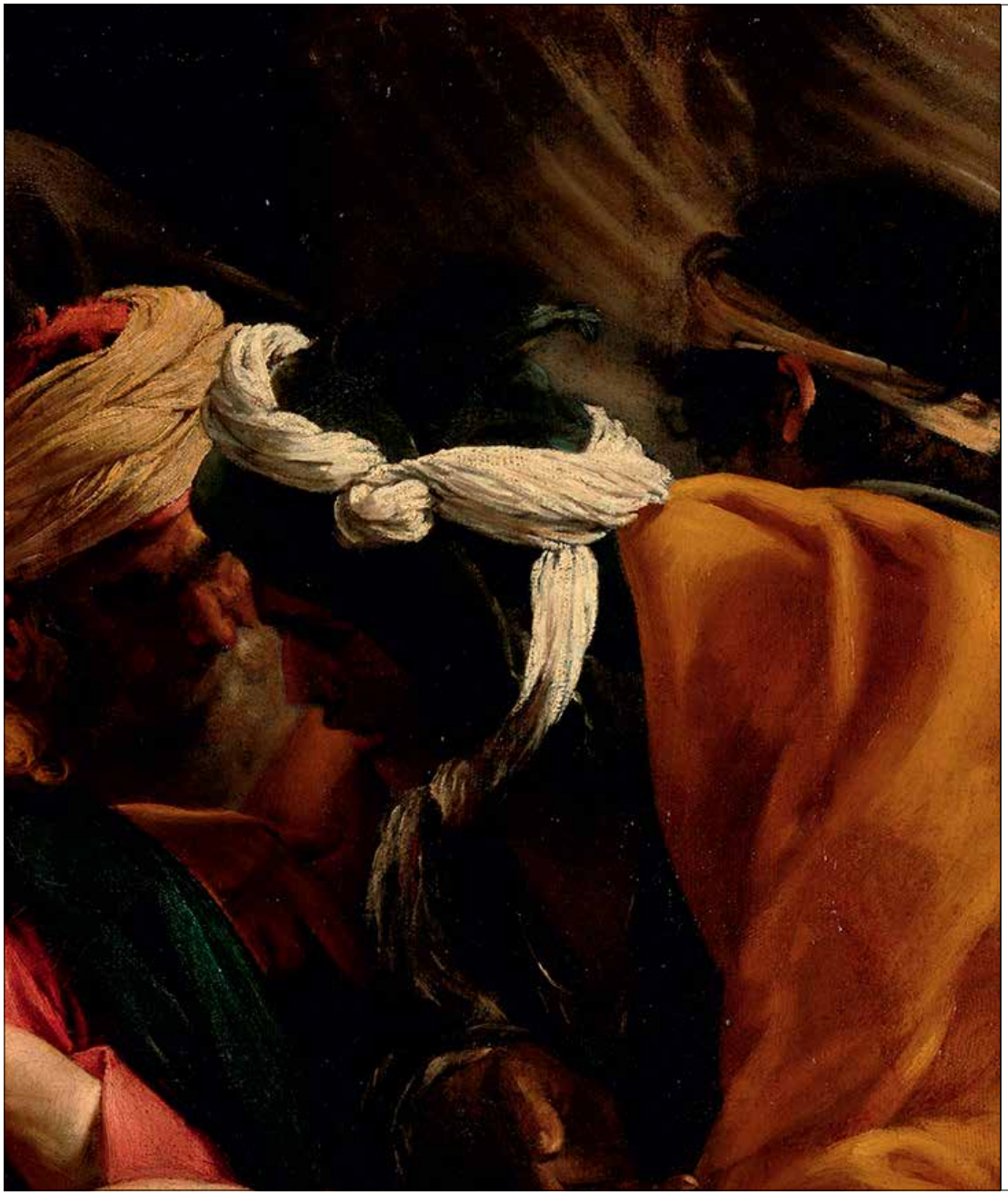


Orazio Borgianni, *Cristo fra i dottori*, particolare, Amsterdam, Rijksmuseum

Orazio Borgianni, “huomo libero”

Gianni Papi

Il 2 novembre del 1606 Giovanni Baglione era di nuovo al centro di una questione giudiziaria. Tre anni dopo il famoso processo che aveva visto imputati Caravaggio e i suoi amici, rei di aver divulgato sonetti osceni ai danni del pittore-biografo, Baglione denunciava Orazio Borgianni e Carlo Saraceni per essere i mandanti di un sicario (Carlo detto il Bodello, di cui niente di più conosciamo) che, intorno alla fine di ottobre, lo aveva aggredito con la spada e ferito, sui gradini di Trinità dei Monti.

Negli interrogatori del giudice, Baglione non esita a incolpare i due pittori dell’agguato e addirittura si dichiara convinto della loro intenzione di farlo ammazzare. I brani superstiti di questo processo (di cui purtroppo non conosciamo l’esito, cioè la sentenza del giudice, né le testimonianze del sicario e degli imputati quali mandanti) sono stati oggetto nel tempo di analisi e interpretazioni, almeno da quando vennero pubblicati per la prima volta da Luigi Spezzaferro nel 1975[1]. Il passaggio forse più importante della deposizione di Baglione riguarda la motivazione dell’agguato: “questo l’hanno fatto loro [cioè Borgianni e Saraceni] perché erano et sono miei malevoli et aderenti al Caravaggio quale è mio inimico, onde ho inteso che chi gli ha dato una cosa et chi un’altra et l’hanno detto che m’ammazzasse et che portasse la nova al Caravaggio che gli averia data una bona mancia”. Molto è stato scritto su queste parole e non si è potuta evitare una certa perplessità di fronte alla dichiarazione che dietro a tutto ci fosse il Merisi, a cui sarebbe stata annunciata la morte di Baglione come una sorta di trofeo. Si stenta davvero a crederlo ed è probabile che queste ipotesi derivassero soprattutto dall’agitazione del biografo e dalla rabbia covata nei confronti del collega, peraltro ormai non più a Roma dal 28 maggio di quello stesso anno.

È indubbio che le date contano in questa storia. Il 28 maggio Caravaggio era dovuto fuggire drammaticamente da Roma per non farsi arrestare dopo l’omicidio di Ranuccio Tomassoni, avvenuto probabilmente per una contesa di gioco dai contorni non chiarissimi, nel salone della pallacorda in Campo Marzio. All’altezza dell’ottobre 1606, Borgianni doveva essere tornato nella città pontificia non da moltissimo tempo, dal momento che il 9 gennaio 1605 egli è sicuramente in Spagna, a Madrid, quando firma l’inventario dei beni del marchese di Poza. Mentre la prima data certa della presenza del pittore a Roma rimane ancora quella scoperta da Masetti Zannini nel 1974: Borgianni, il 27 giugno 1606, ha un alterco, “a un’hora di notte” con tale Antonio Pellegrini[2].

Dietro l'aggressione a Baglione, stando a quanto dichiarava la vittima, si muovevano interessi che riguardavano l'Accademia di San Luca: il pittore biografo avrebbe impedito al Bodello, che aveva meno di vent'anni, di partecipare alle votazioni per eleggere il Principe dell'Accademia. Forse quel voto avrebbe potuto fare la differenza e poteva dar luogo all'elezione di un principe più favorevole al Caravaggio e ai suoi "aderenti", se non uno di loro. Da qui la possibile vendetta di Borgianni e Saraceni che Baglione appunto bolla come "aderenti al Caravaggio".

Nella loro sorprendente chiarezza, le parole di Baglione paradossalmente ci confondono e ci fanno dubitare: nel 1606 esisteva già ben formato e definito un "partito" di Caravaggio? E Borgianni e Saraceni ne erano i capi? Addirittura si voleva far fuori Baglione, colpevole di aver resistito con tutti i mezzi all'avanzata di quella fazione all'interno dell'Accademia? Quanto al Principe che Baglione era riuscito a far eleggere, questi doveva essere Paolo Guidotti, che resterà in carica dall'ottobre 1606 al 1608[3]. Negli Statuti che egli compilerà nel 1607 si mostrerà effettivamente molto duro e rigido verso i pittori che rimanevano fuori dall'Accademia (come probabilmente molti pittori seguaci del Merisi). Ma come spiegare, visti questi presupposti, che Borgianni fra il 1606 e il 1607 svolgesse la carica di revisore dei conti all'interno dell'istituzione e che nel novembre 1607 fosse addirittura primo rettore?

La dichiarazione del Baglione, una parte di verità dovrà contenerla. Nell'ambito dell'argomento che più interessa in questa occasione, si dovrà almeno ipotizzare che Borgianni fosse tornato a Roma da diversi mesi, per aver già raggiunto quella posizione di primo piano fra gli avversari del pittore-biografo. Se il gennaio 1605 è un limite oltre il quale non si può certo andare, si potrà almeno pensare che Orazio sia partito dalla Spagna poco dopo, forse nella primavera di quello stesso anno.

Ha poi un sapore contraddittorio, sempre in riferimento alla deposizione del Baglione, il *cursus honorum* di Borgianni all'interno dell'Accademia di San Luca, dove il pittore, come si è appena visto, sembra essersi ben inserito già alle date appena successive all'aggressione dell'ottobre 1606[4].

Un altro punto significativo contenuto nella deposizione riguarda l'abbinamento di Borgianni con Saraceni, indizio di un'amicizia, o almeno di un rapporto che già a questa data è stabilito, anche prima cioè delle evidenze stilistiche che legheranno l'opera dei due artisti e che provocheranno – come vedremo – alcune dispute attributive.

Così come non può non lasciare stupiti la vicinanza a Caravaggio dichiarata da Baglione, che sia per Orazio, ma ancor più per Saraceni, non doveva corrispondere, a quella acerba data, a un'adesione di linguaggio artistico. Di cosa si trattava dunque? Di adesione esistenziale? Di scelte professionali? Di maggiore libertà dai vincoli accademici? Tutto questo indipendentemente dalla vicinanza stilistica col Merisi?

Ma anche qui non manca una palese contraddizione, peraltro messa in luce dallo stesso Baglione, nella *Vita* che questi dedica a Orazio. Su questa *Vita* si tornerà per i molti aspetti che essa tocca, ma vale la pena sottolineare subito come il biografo riporti esplicitamente un'evidente inimicizia fra Borgianni e Caravaggio: "Michelangelo da Caravaggio, che mal di lui [di Orazio] grandemente diceva, se non era diviso nel maneggiare dell'armi, ne riportava qualche sinistro incontro"[5].

1. Orazio Borgianni, *San Gregorio Magno*
Catania, collezione Cerami

Che spiegazione può avere questa doppia, apparentemente contrastante, rappresentazione del rapporto Borgianni-Caravaggio da parte del biografo? Difficile poter azzardare un'interpretazione.

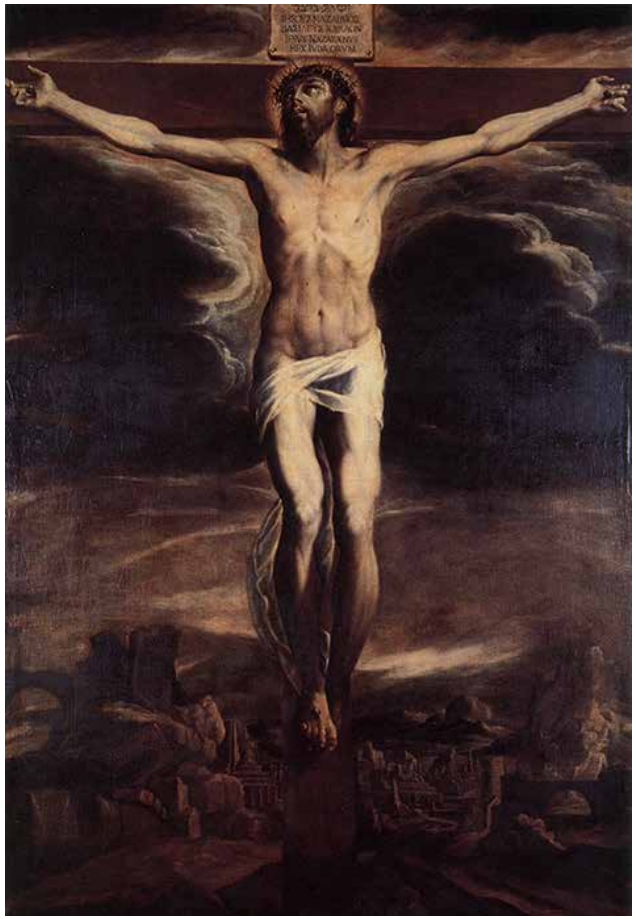
Ho voluto cominciare questo saggio su Orazio Borgianni, che apre il catalogo della prima mostra dedicata al grande artista (e la sede non poteva essere migliore), proprio dalla vicenda del cosiddetto secondo processo Baglione, perché mi sembra esemplificativo di quelli che dovettero essere i primi tempi della presenza di Borgianni a Roma, dopo il non breve soggiorno spagnolo. Come si è visto, vi sono già elementi importanti che paiono essenziali per delinearne il profilo, comprese le contraddizioni: Caravaggio, Saraceni, una vita turbolenta, l'Accademia di San Luca e infine il rapporto a doppia faccia con Baglione, che dedica al pittore un resoconto lungo e appassionato (l'unico nel contesto dei biografi romani), come di certo non ti aspetteresti, considerati i fatti dell'ottobre 1606.

Come si è appena detto, Borgianni doveva essere tornato dalla Spagna non da molto tempo; vi si era trasferito in una data ancora non sicuramente precisabile, probabilmente fra la fine del 1597 e il 1598[6]. Non sono ancora stati appurati i motivi che spinsero Orazio ad abbandonare Roma, proprio alle soglie del Giubileo e durante il fervore dei lavori programmati per quel grande appuntamento. Probabilmente il pittore avrà realizzato che non vi sarebbe stata possibilità per lui di partecipare ad alcuna di tali iniziative e avrà colto un'occasione (ma non sappiamo quale e attraverso chi) che lo spinse a intraprendere il viaggio verso la penisola iberica. In Spagna Borgianni è documentato in varie città: a Saragozza, a Pamplona, a Valladolid, a Madrid, a Toledo, e infine di nuovo a Madrid. Di una certa posizione professionale raggiunta costituisce un'importante testimonianza l'atto di fondazione – il 22 giugno 1603 – dell'Accademia madrilena di pittura, nel quale Borgianni figura fra i firmatari al fianco di artisti come Eugenio Caxés, Antonio Ricci, Francisco López, Bartolomé de Cárdenas. Così come ha rilievo la notizia riportata in un documento del primo febbraio 1603, dell'attività di Borgianni a Valladolid per il Presidente di Castiglia, cioè don Juan de Zúñiga y Avellaneda, che era stato viceré di Napoli dal 1586 al 1595[7].

Le opere che ci sono pervenute assegnabili a questi anni spagnoli presentano vari spunti stilistici e rivelano i segnali di una precedente educazione artistica, che apparentemente non sembra avere avuto Roma come scenario principale.

Se Orazio si trasferì in Spagna intorno al 1598, egli aveva già ventiquattro anni, essendo nato a Roma il 6 aprile 1574, come ha potuto stabilire Marco Gallo che nel 1997 ne ha pubblicato l'atto di battesimo[8]. Del 1593 è l'unica opera apparentemente sicura degli anni precedenti alla stagione iberica del pittore: il *San Gregorio Magno* (figura 1), firmato e datato (1593 appunto), conservato a Catania, in collezione Cerami (ma già nella chiesa di San Domenico a Taormina). Borgianni aveva dunque diciannove anni quando lo eseguì; l'opera mostra un pittore decisamente impacciato e arcaico nell'impostazione spaziale della scena, che davvero non lascia presagire la straordinaria evoluzione successiva. Possibile che il dipinto derivi da una commissione fatta avere a Orazio dal fratellastro Giulio Lassi (anche noto come Giulio Scalzo), scultore e architetto che si era trasferito in Sicilia, dove incontrò successo e al quale tradizionalmente viene assegnato il progetto della Piaz-

2. Orazio Borgianni, *Crocifisso*, Cadice, Museo Provincial de Bellas Artes



za dei Quattro Canti a Palermo. Né si può escludere che, a quell'altezza cronologica, Borgianni potesse aver seguito, per qualche tempo, Giulio in Sicilia.

Come clamorosamente attesta il *San Gregorio*, alle soglie dei vent'anni Borgianni è un pittore arretrato, rigido e inerte. Fra il 1593 e la fine del secolo niente di lui ci è noto, ma è facile ipotizzare (anche sulla base delle opere del successivo lustro spagnolo) che egli sia stato un pittore a crescita lenta, che sviluppa con una certa fatica le sue potenzialità, che trovano il pieno del loro sviluppo solo verso i trent'anni. È uno di quegli artisti il cui genio ha bisogno di alimentarsi lentamente e

gradualmente, facendo molte esperienze prima di giungere a un proprio linguaggio, che risulterà quanto mai innovativo: una specie di farfalla che esce da un iniziale bozzolo a cui non sarebbe stato assegnato alcun credito. Non è Ribera insomma, che a diciannove anni (l'età di Orazio nel 1593) aveva probabilmente già eseguito la serie minore degli *Apostoli* e stava per realizzare quella maggiore, quella Cussida, proponendosi, intorno al 1610-1611, già come un sorprendente punto di riferimento per tutta la scena naturalistica romana, orfana, ormai da quattro-cinque anni, della presenza del Merisi.

Questa 'lentezza' si manifesta anche nella scelta di non abbandonare mai le radici cinquecentesche che danno linfa al linguaggio di Orazio e fonderle con le novità naturalistiche che già dominavano il panorama romano quando, probabilmente a metà 1605, egli tornava nella città pontificia[9]. Anche in questo, Ribera, che arrivava a Roma più o meno contemporaneamente a Borgianni, a quattordici, quindici anni, è completamente diverso: le sue prime opere (la serie minore degli *Apostoli* appunto) non hanno alcuna dipendenza dall'ambito spagnolo da cui il ragazzo proveniva, né si può dire che risentano strettamente dei prototipi caravaggeschi: sono 'nuove' e basta. Come saranno 'nuove' le opere di Borgianni eseguite a Roma, dopo aver digerito molto lentamente (in un percorso di dodici anni circa) e mostrandone orgogliosamente i segni, tanta cultura artistica – italiana e spagnola – del secolo precedente.

Nel 1993 ho cercato di enucleare la complessità della cultura di Orazio, al momento del trasferimento in Spagna, cultura assorbita verosimilmente nei cinque anni che separano quell'evento dall'esecuzione del quadro di Catania nel 1593[10]. Rimane tuttora difficile da capire se Borgianni giungesse in Spagna con uno stile già formato su esperienze italiane o se l'eventuale precocità dell'arrivo desse luogo a un apprendistato spagnolo, tramite le opere del Cinquecento italiano presenti nella penisola iberica e l'influenza del Greco. La questione dell'ascendente del candiota sulla formazione di Borgianni è stata a lungo dibattuta e ha trovato un fiero avversatore in Wethey[11]. Ma è indubbio che i due *Crocifissi* di Toledo e di Cadice (figura 2) risentano in qualche modo – soprattutto nell'allungamento delle membra – del trattamento operato su simili soggetti dal Greco, così come non sarà un caso il rapporto che possiamo facilmente istituire fra Borgianni e Tristán, che del Greco a Toledo fu il più importante allievo, nonché suo successore artistico in tale contesto.

Negli altri dipinti che possiamo collocare durante la permanenza spagnola i riferimenti culturali sono più complessi e indicano prevalentemente ascendenze italiane. Pérez Sánchez ha rilevato per esempio la derivazione da una fortunata composizione arpinesca nel *San Gerolamo* (segnalato nel 1965 in collezione Buendía a Pamplona), firmato "Horatius Borgiani Romanus faciebat" e proveniente da una chiesa della provincia di Palencia[12]. È questa probabilmente, fra quelle pervenuteci, una delle prime opere spagnole (se non la prima) di Borgianni e la sua stretta vicinanza in particolare al *Crocifisso* di Toledo – anch'essa probabile opera precoce del periodo iberico –, è dichiarata dall'identico, ancora un po' duro e poco naturalistico, trattamento dell'anatomia e soprattutto dalla qualità del paesaggio di fondo, popolato di rocce e di vegetazione e, nel caso del dipinto toledano, da cavalieri in sella a bianchi destrieri, che paiono discendere dalla fantasia di Niccolò dell'Abate o da

3. Orazio Borgianni, *Riposo durante la fuga in Egitto*
Jaén, Museo Provincial

4. Orazio Borgianni, *San Cristoforo col Bambino Gesù*
Madrid, Museo del Prado

5. Orazio Borgianni, *San Giovanni Battista,* collezione privata

6. Orazio Borgianni, *Visione di san Gerolamo*
Parigi, Musée du Louvre

un *San Giorgio* di Lelio Orsi. Lo stesso tipo di paesaggio ritorna, segnalando forse anche una vicinanza cronologica, nel *Santiago matamoros*, di cui si conoscono un bozzetto e due redazioni di grande formato, e nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Jaén (figura 3), nel quale Pérez Sánchez, individuava contatti con la pittura di Scarsellino, in particolare con la *Fuga in Egitto* del ferrarese conservata al Prado[13]. Di questa produzione spagnola fanno ancora parte il *San Cristoforo con il Bambino Gesù* (figura 4) e il *San Francesco stigmatizzato* del Prado, che mostrano nei fantastici paesaggi del fondo e nella struttura dei panneggi strette affinità con i dipinti appena menzionati; così come probabilmente appartengono a questo momento anche il *San Giovanni Battista* di collezione privata (figura 5) e la *Visione di san Gerolamo* del Louvre, sul quale mi sento di sciogliere i dubbi attributivi che manifestavo nel 1993[14] (figura 6). In particolare nelle due tele di Madrid il contatto con la cultura emiliana mi pare che mostri una preferenza parmense, tanto da evocare il nome di un pittore come Lelio Orsi, che in più di un caso sembra aver fornito motivo di riflessione al giovane Borgianni, sia per la costruzione spaziale delle scene, sia per la tipologia dei panneggi e per la qualità gotica e fantastica dei paesaggi. Questa componente neocorreggesca e neoparmigianinesca (che può giustificare anche qualche rapporto con i primi risultati di Ludovico Carracci, ad esempio col *Matrimonio mistico di una Santa* o col *San Ludovico* del Credito Romagnolo) permane del resto nel percorso del nostro pittore, cosicché non pareva illecito a Cesare Brandi supporre la necessità di un soggiorno parmense per giustificare il clamoroso prelanfranchismo della pala di Sezze[15]. Non ci sono documenti che ci facciano capire in che modo Borgianni possa avere contratto debiti così complessi e importanti con la cultura emiliana tardo cinquecentesca (da Orsi a Ludovico, dal recupero del Correggio fino allo Scarsellino, da cui potrebbero peraltro dipendere i primi trapassi di bassanismo), che, come si è accennato, sono ravvisabili nella sua attività anche prima del ritorno in Italia.

Le tangenze con l'Orsi (a cui del resto il Voss, molti anni fa aveva attribuito *l'Orazione nell'orto* di Braunschweig)[16] e con gli altri appena citati implicherebbero una conoscenza diretta dell'ambiente artistico di Reggio, di Parma, di Ferrara. Nei cinque anni vuoti di notizie fra il 1593 e il 1597[17] c'è chiaramente lo spazio per ipotizzare qualsiasi evento, ma è altrettanto chiaro come la mancanza di elementi biografici o documentari obblighi alla cautela e impedisca di dare maggior corpo a simili ipotesi. Aggiunge una coloritura ulteriore alla variegata cultura di Borgianni in Spagna, il *Cristo de la paciencia* o *Cristo patiens* del convento de Agustinas Recoletas di Pamplona (figura 7), opera firmata che, se da un lato fa pensare a una generica relazione con Eugenio Caxés per la posa, dall'altro sembra intrisa di una severa atmosfera quasi caravaggesca, ma è impossibile che a queste date, cioè prima del 1605 e in Spagna, il pittore potesse conoscere esiti del Merisi. Difficile da datare e ingiudicabile dalle fotografie in bianco e nero pubblicate è infine la *Messa di San Gregorio* in collezione privata a Przemyśl (Polonia), che Eugeniusz Iwanoyko afferma essere firmata e collocabile durante il periodo iberico[18].

Riflessioni più aggiornate mi spingono oggi a dare particolare importanza a Orsi, il quale in alcuni dipinti mostra elementi stilistici che costituiscono fondamentali precedenti per questa prima produzione di Borgianni, al punto che quest'ultimo

7. Orazio Borgianni, *Cristo patiens*
Pamplona, convento
de Agustinas Recoletas

deve per forza esserne venuto a conoscenza. Mi riferisco ad esempio all'*Orazione nell'orto* di collezione privata, ai *Pellegrini di Emmaus* della National Gallery di Londra, al *Martirio di santa Caterina* e al *Cristo morto fra la Carità e la Giustizia*, entrambi alla Galleria Estense di Modena (figura 8). Sono troppo vicine a Borgianni queste opere del sesto-settimo decennio del Cinquecento (per quelle figure manieristicamente allungate, per i paesaggi fantastici, i cieli turbinosi, i panneggi tortuosi) per non pensare a una visione diretta da parte del pittore romano, che dunque deve avere avuto un'esperienza importante vissuta in Emilia, fra Parma, Modena, Reggio e Ferrara, negli anni di formazione dell'ultimo decennio di quel secolo.

Non sarà un caso che grandi artisti emiliani del Seicento, come il parmense Lanfranco e il ferrarese Bononi, si avvicineranno a Borgianni e ne riceveranno fertili impulsi, forse proprio perché riconosceranno in lui una sorta di origine comune, un riferimento in cui specchiarsi a Roma, in cui ritrovare, sviluppate in un linguaggio

8. Lelio Orsi, *Cristo morto fra la Carità e la Giustizia*
Modena, Galleria Estense

nuovo, quelle antiche radici a loro familiari. Nell'educazione artistica di Borgianni, la sofisticata cultura tardomanieristica emiliana post correggesca e post parmigianinesca ebbe dunque un ruolo fondamentale, che segnerà l'intero suo percorso, conferendo al linguaggio del pittore una luminosità e una morbidezza sensuale di *ductus*, che lo distingueranno da tutti gli altri artisti del panorama romano dei primi due decenni del Seicento: sarà così quanto mai riduttivo, e alla fine errato, inserire *tout court* Orazio nel gruppo dei caravaggeschi, anche se il naturalismo, che egli troverà *in progress* al ritorno dalla Spagna, giocherà un ruolo tutt'altro che marginale nella costruzione della sua poetica. Ma sarà una componente che si fonderà mirabilmente con quell'invincibile formazione cinquecentesca che non cederà mai completamente il passo.

Il paragone con l'altro Orazio contemporaneo, cioè Gentileschi, viene quasi spontaneo: entrambi i pittori si dichiarano orgogliosamente "fiorentini" nei do-

cumenti che firmano, ma non potrebbe essere più diversa tale origine nelle due esperienze artistiche. Mentre Gentileschi sarà sempre segnato da quella provenienza, tanto che più volte ho scritto che egli è il più 'toscano' (dando all'aggettivo il significato di misura, di decoro, di grafica eleganza) fra i cosiddetti caravaggeschi, o piuttosto un Santi di Tito toccato dal naturalismo del Merisi, nel caso di Borgianni l'origine fiorentina non lascia alcun segno, viene quasi rinnegata. Egli sembra soprattutto un pittore emiliano, che è stato a Venezia e ha conosciuto Bassano e Tintoretto e che alla fine assorbe ciò che può essergli compatibile da Caravaggio: ma Firenze è del tutto assente, come assenti sono i rapporti con gli artisti fiorentini a Roma.

La mostra si concentra sulla fase romana di Borgianni e sull'importante influenza che la sua opera ha avuto su due generazioni di artisti, fornendo fertili stimoli per arricchire il loro linguaggio. Le opere in mostra di Orazio sono quindi tutte appartenenti alla stagione vissuta nella città pontificia, durata circa dieci anni: probabilmente, come si è detto, dalla metà del 1605 al gennaio 1616, quando prematuramente – a soli quarantuno anni – termina l'esistenza del pittore.

Molte indicazioni relative ai dipinti saranno contenute nelle schede a essi dedicate; in questo saggio preferisco soffermarmi sul determinante apporto del pittore all'ambiente artistico romano del secondo e del terzo decennio, ma anche sui rapporti che egli intrattenne, sulle tracce che di lui si possono ricavare dai documenti e da una biografia decisiva come quella dedicatagli da Giovanni Baglione, a cui brevemente si è già accennato. Né si potrà dimenticare il pionieristico apporto di un ventiquattrenne Roberto Longhi pieno di ardore, che oltre un secolo fa, nel 1914, gettava le basi per definire la fisionomia artistica di Orazio, riferendogli opere fondamentali, mentre nel 1916 non avrebbe esitato a definirlo "il mio prediletto"[19] (i candidati a quel titolo non erano proprio minimi…). E sarà importante indagare l'essenza di un linguaggio quanto mai innovativo e originale, che rimane tuttora difficile da definire; non aiuta in questa operazione la mancanza di date certe relative alle opere che Borgianni realizzò durante gli anni romani.

L'unica data sicura resta l'anno 1608 che si poteva leggere sulla grande pala di Sezze con *La Vergine che consegna il Bambino a san Francesco* anche detta *Visione di san Francesco* (cat. 1). Come è noto, quel meraviglioso dipinto è stato oggetto di uno dei più barbari delitti che il patrimonio artistico italiano abbia subito; e della tela ci rimane soltanto un lacerto (significativo, ma corrispondente ad appena un quarto dell'intera composizione) e l'immagine totale ormai la possiamo solo apprezzare dalle fotografie.

In questo grande dipinto, a circa tre anni dal ritorno a Roma, Borgianni raggiunge un clamoroso risultato, dove mostra quanto egli si sia nutrito della lezione correggesca e come ne abbia tratto un frutto aggiornato e maturo, che anticipa la visione barocca. A Roma non si era visto nulla di simile, soprattutto a una data così precoce; Caravaggio è ancora vivo, ha lasciato Roma da due anni: Orazio propone un'opera che non può dirsi certo caravaggesca in senso ortodosso. Ne assume alcuni elementi, come il luminismo risentito, il naturalismo dei volti e delle vesti, ma per il resto il quadro è un turbinio di angeli, di carni morbide, di nuvole e cieli squarciati che fanno davvero pensare a Lanfranco con quasi vent'anni di anticipo. Il genio avrà creato questa straordinaria immagine, che non ha nemmeno lontani precedenti nelle opere spagnole di Orazio o in quelle romane che potremmo collocare intorno a quel 1608; evidentemente la maturazione era compiuta e il momento era arrivato, affinché Borgianni riuscisse a sconvolgere i linguaggi (sia il naturalismo del Merisi che il classicismo della scuola bolognese, che in modo assai diverso attingeva a Correggio).

9. Orazio Borgianni, *Orazione nell'orto*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

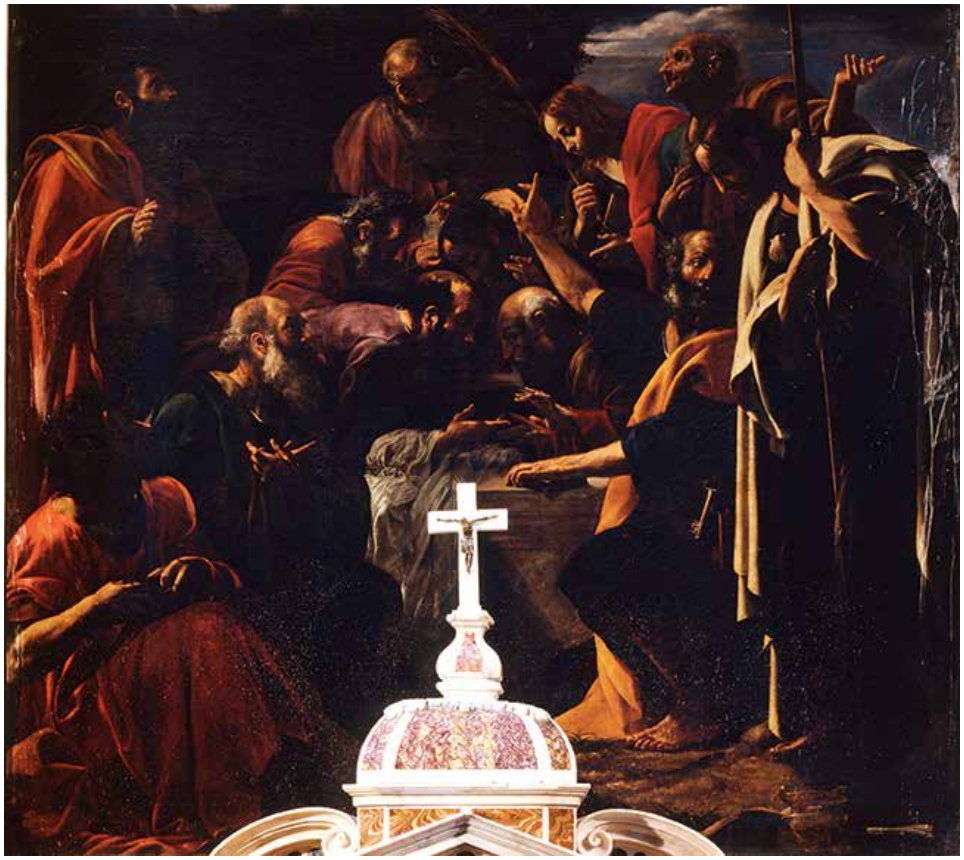
Tuttavia quell'opera, così anomala e sbalorditiva nel panorama romano del primo decennio, doveva risultare del tutto incompresa; sarà solo Lanfranco a reagire, seppur lentamente, e di certo ne terrà conto quando affronterà la cupola di Sant'Andrea della Valle, fra il 1625 e il 1627.

La pala di Sezze, per la sua eccezionale novità senza paragoni, da un altro lato provoca perplessità e viene spontanea la domanda: in che misura Borgianni poteva dirsi 'aderente' al Caravaggio nell'autunno del 1606 o nei tempi immediatamente seguenti? Non è impossibile che l'idea di caravaggismo a livello stilistico,

che abbiamo messo a punto in oltre un secolo di studi, possa essere stata diversa da ciò che i contemporanei del Caravaggio intendevano per 'aderenza' al lombardo o a quel tipo di pittura. Un"aderenza' che, stando ai fatti pervenutici, pare essere stata più esistenziale e comportamentale che strettamente di linguaggio stilistico.

Ciò vale sia per Borgianni che per Saraceni, i cui rapporti, oltreché dall'episodio dell'ottobre 1606, sono documentati da una serie di indizi e da vicinanze di stile. Entrambi i pittori hanno avuto comuni interessi con la Spagna (Saraceni avrà una

10. Orazio Borgianni, *San Rocco curato da un angelo*
Roma, Galleria Doria Pamphilj



11. Orazio Borgianni, *Assunzione di Maria* (particolare del brano autografo)
Valladolid, chiesa del convento di Portacoeli

prestigiosa commissione per la Cattedrale di Toledo) ed entrambi sono stati attivi per gli Ordini spagnoli a Roma (per Sant'Adriano, la chiesa dei Mercedari, oltre al Borgianni, cat. 13, in epoca pressoché coeva, era al lavoro anche il Saraceni con la *Predica di san Raimondo*); per i carmelitani di Santa Maria della Scala, citati nel testamento del Borgianni, che era amico del loro Procuratore Generale a Roma, il veneziano eseguirà la *Morte della Madonna*; tutti e due hanno lavorato per San Lorenzo in Lucina; entrambi hanno depositato la loro testimonianza a favore di Agostino Tassi al processo di Artemisia del 1612[20]; né passa inosservato il *Ritratto di Carlo Saraceni* conservato all'Accademia di San Luca (montato *a péndant* dell'*Autoritratto* di Borgianni, cat. 18), con la data 1616 sul cartiglio, omaggio al

veneziano di un artista di notevole levatura legato strettamente ai canoni stilistici di Orazio (cat. 19).

Sul piano della pittura poi si assiste a uno scambio, a cominciare dai rapporti contemporanei con un pittore fondamentale per Saraceni, come Adam Elsheimer, che Borgianni mostra sicuramente di aver visto nella *Orazione nell'orto* di Braunschweig (figura 9), dove si assiste a una mirabile fusione fra il gusto di Lelio Orsi e la sensibilità per le ambientazioni notturne del pittore tedesco.

La vicinanza stilistica fra Borgianni e Saraceni ha creato un equivoco molto importante nel caso del *San Rocco curato da un angelo* della Galleria Doria Pamphilj, che da quando fu riferito al veneziano da Voss nel 1924 è stato sempre considerato un suo capolavoro[21] (figura 10). Nel 1993 chi scrive ha proposto di toglierlo definitivamente dal suo catalogo, poiché non vi si possono riscontrare elementi stilistici sufficienti per assegnarlo a Saraceni, soprattutto a un Saraceni entro il primo decennio[22].

In quella occasione avanzavo il nome di Borgianni, al quale molto meglio si addice la vibrante atmosfera crepuscolare della tela romana, la potenza matura del sentimento che vi si esprime: su una base che in questo caso è lecito definire

12. Orazio Borgianni, *Compianto sul Cristo morto con tre dolenti*, incisione

13. Simon Vouet, *Spadaccino*
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

14. Giovan Francesco Guerrieri, *Ritratto di cardinale*
Pasadena, Norton Simon Museum

caravaggesca (notare la citazione della pianta in primo piano che cita quella del *San Giovannino* Mattei oggi alla Pinacoteca Capitolina), Orazio innesta un'emotività nuova, languida e umida, che scorre sul volto da sofferente eroe romantico del santo, sul suo costato emaciato, sui bianchi fosforescenti e nervosi (che non sono i bianchi tortuosi e concentrici del Saraceni), sul profilo dell'angelo, toccato dalla luce come in una creatura del Guercino giovane (ancora Ferrara…).

I rapporti con l'*Assunzione di Maria* di Valladolid (figura 11), per i lividi sbattimenti di luce, e col *San Cristoforo* di Edimburgo (cat. 7), per l'epidermide rossastra, dai contorni sfumati, sono decisamente confortanti; anche l'aria dolente di san Rocco non si discosta di troppo da quella del mendicante che offre il bambino a San Carlo nella pala dei Mercedari (cat. 13). Quanto al paesaggio, con quel ramo stecchito, esso ricorre simile nel fondo aperto dell'incisione del *Compianto sul Cristo morto con tre dolenti* (figura 12).

Oggi sono ancor più convinto che il quadro Doria sia un grande capolavoro di Borgianni e dispiace veramente che la proprietà Doria Pamphilj non abbia concesso il dipinto a questa mostra (lo avrebbe concesso solo se in mostra avesse avuto l'attribuzione a Saraceni), dove si sarebbe potuto finalmente allestire un confronto che poteva risultare definitivo anche per gli studiosi che tuttora continuano a confermare il nome di Saraceni, davvero improponibile a mio avviso per un'opera che figura già negli Inventari Aldobrandini nel 1606 (o negli anni immediatamente successivi, ma certo non più di due o tre, se l'inventario fosse da considerare aperto)[23]. Date che invece possono essere del tutto compatibili per la sua esecuzione nel percorso di Orazio.

La vicinanza benefica di Borgianni e la sua influenza si manifesta in particolare in un'opera di Saraceni come la *Madonna col Bambino e sant'Anna* della Galleria Barberini (cat. 28). La grande qualità di alcune parti, segnate da un naturalismo vibrante e acceso, come la culla con i panni bianchi in primo piano, la colomba e la parte inferiore del mantello marrone-verde di sant'Anna, nonché i lini su cui siede il Bambino e il Bambino stesso (robusto e caldo di vita) segnalano novità improbabili per Saraceni, sempre più esangue e con ricercatezze grafiche, sinuose, da *petit maître*, nei dipinti di questi anni (si dovrebbe essere al debutto del secondo decennio): le si possono spiegare solo con un contatto quanto mai proficuo con Borgianni che vivifica di sensualità il linguaggio appiattito, ancora neosavoldesco, del pittore veneto.

Ma è possibile mio parere che nelle parti che ho enucleato sia addirittura all'opera Orazio stesso, tanto è forte il distacco rispetto al resto delle parti di questo dipinto. Perché non pensare a una collaborazione fra i due artisti? La storia di Saraceni nel secondo decennio è del resto la storia di collaborazioni continue, che il fortunato e ricco pittore stabilì per far fronte alle molte commissioni che gli pervenivano. Su questo argomento si dovrà un giorno fare più luce di quanto non ne ha fatta la pur bella e necessaria mostra monografica di Palazzo Venezia[24].

Se siamo qui a parlare delle amicizie artistiche di Borgianni, si dovrà anche accennare a quella con Antiveduto Gramatica, attestata da due importanti tracce documentarie: sarà il Gramatica, "che ha operato[...] in particolar per Spagna"[25], a presentare il 9 agosto 1609 il Borgianni ai Virtuosi del Pantheon, che lo accoglie-

15. Carlo Bononi, *San Paterniano che rende la vista alla cieca Silvia*
Fano, San Paterniano

ranno nella loro congregazione il 24 gennaio dell'anno seguente[26]. Sarà ancora il Gramatica a essere il testimone delle ultime volontà del pittore, ormai prossimo alla morte, il 30 novembre 1615, segno di una relazione tutt'altro che interrotta nei cinque anni che dividono questo evento estremo da quello dell'agosto 1609[27].

Vorremmo saperne di più di questa amicizia, al di là delle due date che ci rimangono, che pure rivelano indubitabilmente l'esistenza di un legame importante, sul quale è lecito indagare anche sul piano stilistico. Piano che segnala un significativo debito da parte del pittore di origine senese nei confronti di Orazio, soprattutto nella fase più bella della sua attività, cioè gli anni centrali del secon-

16. Giuseppe Vermiglio, *Cattura di Cristo*, collezione privata

do decennio, quando le sue opere si animano compositivamente, mostrando un *ductus* più movimentato e un'illuminazione più vivida e densa, che sono a mio avviso il benefico portato del contatto con Borgianni. Anche la propensione verso immagini segnate da brani di un naturalismo pauperista (come accade in certe sue *Sacre Famiglie*)[28] sembra essere dovuto a quel rapporto.

In una serie di interventi all'inizio degli anni Novanta dello scorso secolo ho cercato di delineare un preciso filone di cultura che vede, a mio parere, Borgianni come iniziatore e protagonista e che sfocerà in un particolare naturalismo, caratterizzato proprio da tali elementi: movimento inquieto delle figure, luminismo forte, di un'intensità bruna e calda, aperture insistenti a scelte figurative pauperistiche, un *ductus* mosso e sicuro, che in alcuni pittori mette in crisi il mimetismo[29]. Riconoscevo questi elementi, che di base sono nell'opera di Orazio, in un gruppo di artisti che durante la seconda metà del secondo decennio mettevano a punto un linguaggio quanto mai fecondo per gli sviluppi del naturalismo (ma non solo) negli anni a venire e di cui essi stessi continueranno a essere i protagonisti, dopo la precoce morte di Borgianni nel gennaio del 1616: Gramatica, di cui si è appena detto, Giovan Francesco Guerrieri, Simon Vouet, Giovanni Lanfranco e Giovanni Serodine. Di tutti questi pittori la mostra presenta testi fondamentali per poter spiegare questo assunto, che, a distanza di diversi anni, mi sento di confermare, tanto mi pare evidente la natura omogenea (compatibilmente con le varie personalità, tutte dotate di una loro autonomia) di questa corrente di naturalismo. Essa avrà una vita ricca e sarà protagonista anche nel terzo decennio, proprio per la sua capacità

17. Pietro Bernardi, *San Carlo Borromeo*, collezione privata

18. Simon Vouet, *Autoritratto* collezione privata

di aggiornarsi e per la mobilità di poetica che fin dall'inizio la determina, grazie alla complessità del linguaggio che sta alla sua origine, cioè quello di Borgianni. Una corrente che, nel boom del naturalismo che contraddistingue il secondo decennio, affianca, senza alcuna intenzione di mescolarsi, i filoni originati dai pittori della "schola" caravaggesca, cioè le linee di Spadarino, di Manfredi e di Cecco, e rimane anche impermeabile (fatta eccezione probabilmente per Serodine) all'avvento di Ribera, con il quale faranno invece i conti tanti artisti operanti a Roma in quegli anni, primi fra tutti molti olandesi e francesi.

In alcuni casi questi artisti sono sembrati così vicini a Borgianni, al punto che in passato i loro dipinti sono stati scambiati con quelli del pittore romano: è accaduto ad esempio per lo *Spadaccino* del Museo di Braunschweig (figura 13), ormai definitivamente assegnato a Vouet, o per il *Ritratto di cardinale* di Pasadena, che chi scrive ha riportato a Guerrieri[30] (figura 14); per citare ancora il *San Carlo Borromeo* della Galleria Colonna, che è sicura opera di Lanfranco, come di Lanfranco è a mio parere il *Tributo della moneta* qui esposto per la prima volta (cat. 27), che era già stato considerato opera di Borgianni. Il *Ritratto di Carlo Saraceni* dell'Accademia di San Luca (cat. 19) propone invece problematiche ancora aperte, poiché è tuttora difficile trovare un nome per il suo autore, ma – vista la sua notevole qualità – è difficile uscire da un dibattito che coinvolga soprattutto i nomi di Borgianni e di Serodine.

L'intento di questa mostra, oltreché tracciare in modo soddisfacente la fisionomia di Orazio, è anche quello di mettere definitivamente in luce l'importanza della sua influenza sull'ambiente romano; per questo ritengo valga la pena soffermarsi su questi aspetti, e di conseguenza dedicare circa la metà dell'esposizione ai dipinti degli artisti che hanno ricevuto un significativo aumento del loro linguaggio proprio dal contatto con Borgianni. Ampliando questo tema, sono convinto che un debito possa essere stato contratto durante la breve stagione romana di Cagnacci, che in mostra è presente con due opere: la vibrante pennellata che forma la sensuale *Maddalena* (cat. 22), che già nel 1988 riconducevo al pittore di Santarcangelo, dichiara il riflesso della libertà del *ductus* di Borgianni, della luminosa consistenza del suo cromatismo[31]. Mentre per quanto riguarda la *Madonna col Bambino* della collezione Koelliker (cat. 23), siamo in presenza di un altro caso di confusione attributiva: il precedente riferimento a Borgianni è stato giustamente cambiato a favore di Cagnacci da Daniele Benati nel 1993[32].

L'inedito e notevole *Compianto sul corpo di Cristo* di Carlo Bononi (cat. 21) è una prova chiara di quanto il pittore ferrarese, nel suo probabile soggiorno romano, dovesse tenere in conto l'opera di Orazio e di quanto egli – attraverso tale spinta – si avvicinasse al naturalismo di quella matrice; Bononi del resto doveva ritrovare in Borgianni tanti elementi di una storia comune, visto che, come si è detto, le radici del pittore romano affondavano in esperienze emiliane condivise. L'esempio forse più clamoroso dell'influenza è costituito da quello che a mio avviso è il capolavoro di Bononi, cioè *San Paterniano che rende la vista alla cieca Silvia* (figura 15, Fano, San Paterniano), realizzato alla fine del secondo decennio, probabilmente subito dopo un incantamento provocato dalla forza e dalle luminose, increspate, stesure cromatiche dei dipinti di Borgianni visti a Roma.

19. Tanzio da Varallo, *I martiri francescani di Nagasaki* Milano, Pinacoteca di Brera

Il milanese Giuseppe Vermiglio è un altro artista che in alcuni dipinti mostra vicinanze con Borgianni ed è plausibile che sia stato il contatto con Orazio a movimentare la materia cromatica nel suo capolavoro caravaggesco, datato 1612, con l'*Incredulità di san Tommaso* della chiesa romana di San Tommaso dei Cenci, e ancora di più, nella *Cattura di Cristo* di collezione privata, un'opera particolarmente significativa, che interpreta Caravaggio avvalendosi delle sperimentazioni borgiannesche e che finalmente posso mostrare a colori[33] (figura 16).

Altri artisti, al di là di quelli appartenenti a questo filone principale, mostrano l'influenza di Borgianni nel loro percorso: penso all'ancora misterioso Pietro

20. Orazio Borgianni,
Martirio di san Lorenzo, Roncisvalle,
Museo della Real Colegiata

Bernardi, a cui ho recentemente assegnato un *San Carlo Borromeo* che in precedenza era stato riferito proprio a Orazio (figura 17).

Veronese come Bernardi, Marcantonio Bassetti, che fu sicuramente a Roma durante la seconda metà del secondo decennio, costituisce un esempio assai interessante di pittore legato a Saraceni e anche suo collaboratore, che forse, in virtù delle vicinanze fra Borgianni e il veneziano, reagisce ancor più di quest'ultimo nei confronti del linguaggio di Orazio, come dimostra il *Sant'Agostino* qui esposto (cat. 20). Anche Claude Vignon, nella sfrangiatura del suo *ductus* e nella sua prossimità al Vouet più borgiannesco presenta vicinanze col nostro pittore; proprio le analogie con Vouet mi ingannavano alla mostra di Ariccia del 2006, quando proponevo l'*Autoritratto* di quest'ultimo come opera di Vignon[34] (figura 18). Ma forse l'opera più significativa in questo contesto è proprio quella raffigurante i *Quattro Padri della Chiesa Latina* della Banca d'Italia che si può vedere in mostra (cat. 33).

Fra le componenti formative del complesso linguaggio di Domenico Fetti, insieme ai toscani Commodi e Cigoli, a Barocci e a Rubens, un ruolo dovette giocarlo anche l'influenza di Borgianni, come più volte è stato avanzato e come per primo attesta il Gigli nel 1615, quando accosta i due pittori romani: "Ed il solerte mio pronto Borgiani, / Qual operi il color, spenda l'inchiostro / Spiega di Lei concetti sovraumani / Da far meravigliar dal Borea, à l'Ostro. / E sbigottir i più intelletti sani. / Simil appar Domenico de' Fetti"; tuttavia da parte mia non riscontro nell'opera di Fetti una vicinanza strettissima, essendo la sua pittura soprattutto legata ai pittori citati sopra, con i quali Orazio non presenta alcuna affinità. Fetti risulterà poi attratto dalla cultura veneta, che darà luogo a una pittura più spumosa e 'disossata' nelle figure, che Borgianni, nemmeno nella sua opera più 'veneta' e bassanesca, cioè la *Natività* di Savona, non condividerà mai fino in fondo. Sarà piuttosto Serodine, nel terzo decennio, a mostrare qualche affinità con Fetti in quel suo *ductus* talvolta 'elettrico' e non mimetico, ma con altra robustezza di tratto[35].

Luis Tristán, che probabilmente conobbe Borgianni ai tempi della comune permanenza a Toledo, avrà avuto modo di incontrare di nuovo il pittore a Roma, dal momento che recentemente è stato riconosciuto nel "Luisi pictore" spagnolo che dal 1607 al 1609 viene registrato negli Stati d'anime pasquali della parrocchia di San Lorenzo in Lucina in casa del canonico di Toledo[36]. Un'opera di Tristán come il *San Gerolamo nel deserto* (cat. 32), che propongo sia stata eseguita durante il soggiorno romano, ben certifica il contatto fra i due artisti.

Infine Tanzio da Varallo: le recenti scoperte documentarie indicano una sua lunga permanenza napoletana negli anni in cui fu attivo a Roma Borgianni[37]. Apparentemente quindi il pittore lombardo non sembra avere avuto rapporti con la città pontificia durante la fine del primo e il secondo decennio, dopo un precoce apprendistato presso il Cavalier d'Arpino all'inizio del secolo. Tuttavia, come aveva già sottolineato Ferdinando Bologna[38] in tempi in cui erano di là da venire le novità sul soggiorno napoletano del pittore, pare davvero difficile pensare che Tanzio, in opere come il dipinto con i *Martiri francescani di Nagasaki* di Brera (figura 19) o la pala di Pescocostanzo, non fosse a conoscenza di esiti borgianneschi come la tela dell'Ambrosiana (cat. 10) o la pala di Sezze (cat. 1).

21. Orazio Borgianni, *Circoncisione*
Valladolid, chiesa del convento
di Portacoeli

La ricostruzione dell'attività romana di Borgianni è particolarmente insidiosa e come si vedrà, rispetto a quanto cercavo di delineare nel 1993, adesso alcune mie idee in merito sono cambiate. Come ho già detto, in tutto il percorso dell'attività romana di Borgianni, possiamo avvalerci di una sola data certa, quella (1608) della pala di Sezze; per quanto vi siano stati diversi studi sul pittore dopo la mia monografia (in cui proponevo una sequenza del tutto sperimentale delle opere), i punti fermi su cui costruire restano gli stessi di allora, cioè quell'unico dato sicuro. E come allora, si può solo avere la certezza che l'esecuzione delle due pale dedicate a San Carlo, cioè quella eseguita per i Trinitari di San Carlino alle Quattro Fontane e quella di Sant'Adriano (oggi presso la Curia generalizia dei Mercedari), siano state realizzate in un momento successivo alla canonizzazione del santo, cioè dopo il primo novembre 1610.

Nel 1993, andando contro corrente rispetto alle ricostruzioni precedenti, collocavo il quadro di San Carlino (cat. 8) in una fase più avanzata rispetto a quella in cui fu eseguito il dipinto dei Mercedari (cat. 13), cogliendo nel primo una maggiore aderenza al naturalismo caravaggesco (per la figura isolata sul primo piano, per la forza della sua caratterizzazione fisionomica), che – secondo la mia idea di

22. Orazio Borgianni,
Presentazione al Tempio
Valladolid, chiesa del convento
di Portacoeli

23. Orazio Borgianni, *Visitazione*
Valladolid, chiesa del convento
di Portacoeli

allora – poteva aver coinvolto Orazio (ma sempre con i dovuti distinguo, per un pittore che mai si può dire strettamente caravaggesco) in anni più avanzati. Oggi mi pare più labile questo assunto e mi accorgo che non ci sono elementi stilistici così definitivi per non pensare anche al contrario, come ha con forza sostenuto Marco Gallo, al quale spetta aver recuperato un testo in cui la commissione del dipinto dei Mercedari viene messa in relazione con un diretto intervento di Francisco de Castro, ambasciatore del Re di Spagna a Roma, che fu in carica dal 1609 al 1616 e al quale Borgianni fu legato[39]. Più ipotetica è l'asserzione dello studioso riguardo a una datazione della pala nel 1613-1614, sulla base delle disavventure di Orazio, di cui fra poco parleremo, avvenute durante il 1613, a cui il nobile spagnolo in qualche modo avrebbe posto parziale rimedio con quella importante commissione[40].

24. Orazio Borgianni, *San Cristoforo col Bambino Gesù*
Gelves, Santa Maria de Gracia

25. Orazio Borgianni,
David che atterra Golia
Madrid, Museo dell'Accademia di San Fernando

Sottili appigli esistono per alcuni dei dipinti più belli del pittore, come la meravigliosa pala oggi alla Galleria Barberini con la *Sacra Famiglia, sant'Elisabetta, san Giovannino e un angelo* (cat. 4), da sempre considerata come una delle vette di Orazio, nonché l'opera dove più egli risente del naturalismo caravaggesco (nell'inserto della tenda e della sorprendente cesta di panni in primo piano, ad esempio, ma anche nel luminismo che investe le figure). Un documento molto ellittico datato 1609 potrebbe essere una traccia per una datazione che il piano stilistico non sembra negare e che attesterebbe un momento di grande precocità e di eccezionale felicità creativa (con la pala di Sezze l'anno prima) che ha pochi riscontri in quegli anni a Roma.

Un capolavoro come il *Cristo fra i dottori* (cat. 3), un altro apice fra gli esiti contemporanei che si possono registrare nella città pontificia, è a mio parere un ulteriore esempio dell'approccio, del tutto personale e innovativo, di Borgianni nei

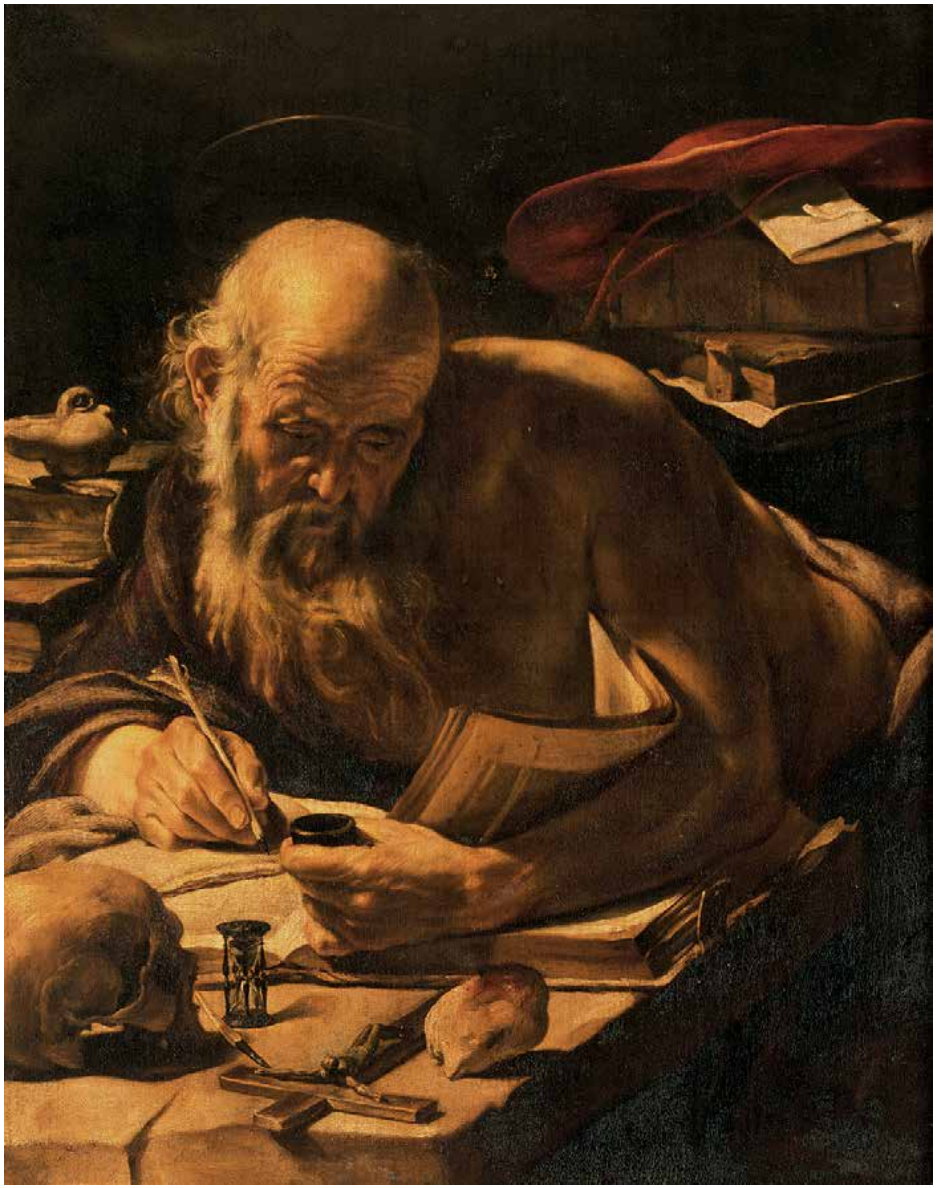
26. Orazio Borgianni,
Annunciazione, collezione privata
(già Barcellona, Artur Ramon Art)

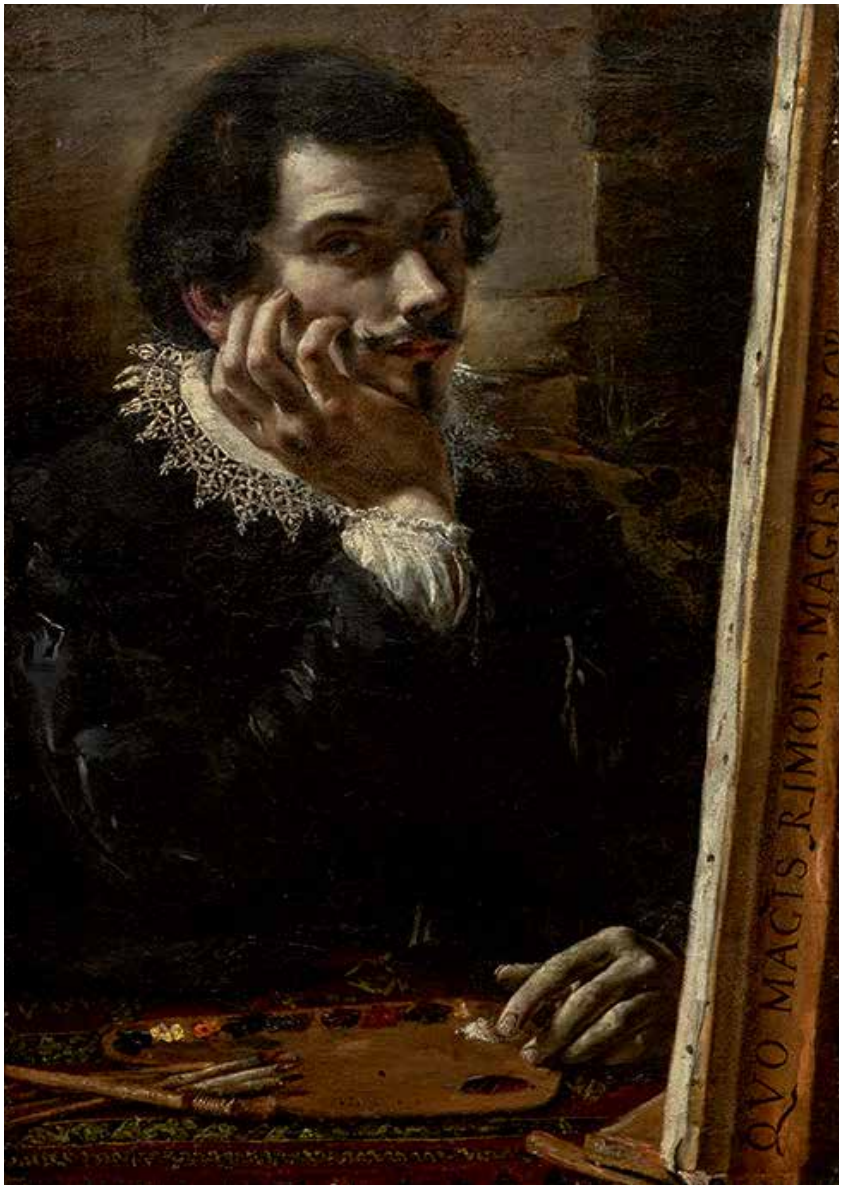
27. Orazio Borgianni,
Cristo sulla via del Calvario
già Portici, cappella
del Palazzo Reale (rubato)

Pagina a fianco
28. Orazio Borgianni,
San Gerolamo scrivente
già Clandom Park
(distrutto)

confronti del linguaggio caravaggesco: ancora una volta il pittore mischia mirabilmente la cultura cinquecentesca che sta alle sue radici (i colori smaltati, parmensi, col tratto caldo e sfumato) con la forza compositiva, imminente sul primo piano e inquieta nelle masse che si urtano e quasi invadono lo spazio dello spettatore, che appartiene al verbo del Merisi. Il risultato è un'opera di formidabile impatto cromatico e iconografico, che risulterà quanto mai decisiva per certe creazioni di Serodine, di circa quindici anni più tardi, realizzate nei quadri Mattei, di cui è qui esposto il dipinto oggi Barberini con il *Commiato dei santi Pietro e Paolo* (cat. 29) o per il dipinto già citato di Bononi di Fano (figura 15). È verosimile che il dipinto corrisponda a quello presente nell'Inventario di Juan de Lezcano, segretario dell'ambasciatore De Castro, anch'egli molto legato a Borgianni, del quale possedeva ben dodici opere[41]. Se così fosse, la tela, oggi depositata dal proprietario presso il Rijksmuseum di Amsterdam, potrebbe datarsi con qualche sicurezza all'inizio della seconda metà della fase romana del pittore (1610 circa), poiché il contatto col Lezcano dovette avvenire negli anni successivi al 1609.

Lo stesso discorso potrebbe valere anche per il *Martirio di sant'Erasmo* recentemente riemerso in asta Il Ponte a Milano (cat. 11) e oggi in collezione privata, la cui alta qualità non lascia dubbi sull'autografia borgiannesca[42]. Ma le sue figure guizzanti, i colori acidi, lo scorcio paesistico che ancora risente dei fiabeschi sfondi sperimentati in Spagna – tutti elementi che riportano ancora alle origini culturali di Orazio in area emiliana, con Lelio Orsi *in primis* –, testimonierebbero la coesistenza dei registri espressivi durante il percorso del pittore, dove alle propensioni verso il naturalismo si alternano quelle verso il prezioso mondo delle origini cinquecente-





30. Gustave Courbet, *Autoritratto*
Parigi, Musée d'Orsay

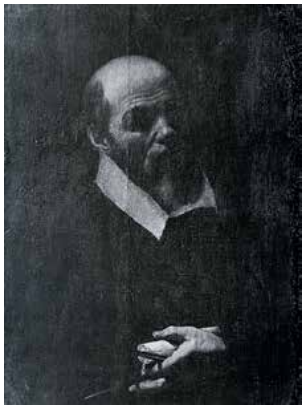
Pagina a fianco
29. Orazio Borgianni, *Autoritratto*
ubicazione ignota (già Berlino,
Leo Spik; già New York, Sotheby's)

sche, con differenti percentuali di preponderanza. Analoghi argomenti riguardano il notevole *Martirio di san Lorenzo* conservato presso il Museo della Real Colegiata di Roncisvalle (figura 20), che giustamente Vannugli ha collegato al dipinto citato nell'Inventario del Lezcano[43] e che mostra caratteristiche stilistiche molto simili al *Martirio di sant'Erasmo*. Entrambi da datare dopo il 1610? dovendo così ammettere un recupero delle fiammeggianti, fiabesche atmosfere degli anni iniziali in Spagna? Nella tela di Roncisvalle sembra di percepire anche l'importanza che può avere avuto Tintoretto su Borgianni, fatto che ulteriormente lascia ipotizzare un soggiorno a Venezia, oltreché in Emilia, negli anni giovanili. Queste atmosfere infuocate, sommamente agitate, travolte da una foga tintorettesca, appartengono anche a *I martiri cristiani* della Pinacoteca Ambrosiana (cat. 10), che originariamente, prima che Longhi vi riconoscesse l'autografia di Orazio nel 1927[44], avevano avuto per oltre cinquant'anni il riferimento a Tanzio da Varallo.

Il gusto per una materia filamentosa, sfrangiata, per le forme allungate, si ritrova anche nella tela di Dresda, con *San Giovanni Evangelista sorretto dai discepoli* (cat. 9), che potrebbe dunque avere una simile cronologia, tuttavia difficile da stabilire con sicurezza, ma probabilmente successiva al 1610, in un recupero di forme e atmosfere che opere come la pala di Sezze (cat. 1), il *San Rocco* Doria (figura 10) e la *Sacra Famiglia* Barberini (cat. 4) (che a questo punto dovrebbero tutte datarsi prima del 1610) non lascerebbero prevedere. Forse la commissione del Lezcano o quelle del Castro potrebbe avere indotto Borgianni a elaborare immagini che potevano essere più gradite ai suoi protettori spagnoli?

Sta di fatto che anche nelle parti autografe delle tele dipinte per il convento di Portacoeli a Valladolid, sicuramente eseguite a Roma, in un arco di tempo che può andare dal 1606 al 1611 circa[45], si possono ancora notare, nei pannelli della *Circoncisione* e della *Presentazione al Tempio* e nella predella con la *Visitazione* (figure 21-23), quello stesso modo filante di condurre la materia pittorica, quelle forme serpentine e lunghe che ritroviamo nel quadro di Dresda e nella tela di Roncisvalle: elementi di vicinanza che farebbero pensare a una cronologia comune, a questo punto forse collocabile, ma con molta cautela, nei primi anni del secondo decennio. Una cronologia che peraltro situa queste opere in stretta continuità con esiti di Saraceni che paiono subire l'influenza di Orazio, quali il *Riposo* di Frascati, che è databile al 1611-1612.

A questo punto, procedendo secondo questa ipotesi cronologica, potrebbe avere una datazione post 1610-1611 e ante 1613, la pala di Savona con la *Natività della Vergine* (cat. 12), opera fra le più famose di Borgianni da quando Longhi nel 1914 la recuperò al *corpus* del pittore; essa è caratterizzata da figure allungate e guizzanti, costruite con una pennellata filante, direi sommamente sperimentale per queste date precocissime, tanto da evocare i nomi futurissimi di Giuseppe Maria Crespi (nel celebre inserto della serva che in secondo piano stende il panno bianco fra le mani, capolavoro costruito con luminosi e vibranti tocchi di pennello) e di Alessandro Magnasco. La commissione avuta a Roma dai Pozzobonelli, come dalla maggior parte degli studiosi viene ipotizzato, lascia pensare a un momento di successo di Orazio, che veniva ingaggiato per una commissione molto lontana dalla città pontificia, segno che la sua fama si era diffusa oltre quei confini. Sul pia-



31. Orazio Borgianni,
Ritratto di architetto
Monaco di Baviera, Gallerie
Statali Bavaresi

no stilistico, le caratteristiche appena evidenziate convivono però con brani, come quello magnifico della tenda rossa aperta come un sipario, di sorprendente nitore e unità di *ductus*, che non può non rimandare a Caravaggio e nello stesso tempo, per la sua sontuosa ricchezza cromatica, anticipa Vouet. Queste compresenze invitano dunque alla cautela in questo tentativo di sistematizzare il percorso di un artista, che, come Borgianni, è segnato da una libertà espressiva sempre poco prevedibile e difficile da determinare a livello cronologico.

Tornando al retablo maggiore di Portacoeli, ben altra temperatura stilistica ha la parte autografa dell'*Assunzione di Maria*, cioè la zona inferiore con gli Apostoli, da considerare fra i massimi esiti di Borgianni (figura 11). Qui le figure sono solide, monumentali, tanto che nel 1993 evocavo la possibilità dell'influenza delle grandi pale romane del Merisi, e in particolare della *Morte della Madonna*. Qui la scena è animata da un movimento di luci molto risentito, da un cromatismo contrastato e vibrante, elementi che fanno prevedere Lanfranco (come già nella pala di Sezze) e Bononi, ma anche Tanzio e Serodine, e che appaiono davvero vicini all'atmosfera del *San Rocco* Doria, che dovrebbe ancorarsi intorno al 1606-1607 (figura 10). Tutto questo fa pensare che la pala principale del retablo di Valladolid sia stata eseguita a distanza e precedentemente rispetto agli altri pannelli autografi, e che sempre di più si dovrà ipotizzare – pur con le cautele e i distinguo appena dichiarati – che questo Borgianni più monumentale e severo, solido e 'caravaggesco' debba ambientarsi soprattutto nel primo lustro della sua permanenza romana, in tempi cioè molto precoci, fra il 1606-1607 (quando potrebbe collocarsi la pala principale di Valladolid) e il 1610. Su questa base stilistica, si dovrebbe dunque pensare che il retablo sia stato commissionato da Francisco de Castro già prima della sua investitura ad ambasciatore nella città pontificia, che comincia nella primavera del 1609[46].

Se questo assunto cogliesse nel segno, si potrebbe allora anche datare in tempi precoci il grande *San Cristoforo* della chiesa parrocchiale Santa Maria de Grazia di Gelves (figura 24), dalle forme erculee e nitide, pronto a sfondare la quarta parete e a entrare nel nostro spazio di astanti[47], oltreché quello, bellissimo, oggi conservato presso la National Gallery of Scotland (cat. 7); e molto vicino potrebbe collocarsi anche il formidabile *David che atterra Golia* dell'Accademia di San Fernando di Madrid (figura 25), che Baglione magnifica come una delle opere più rilevanti di Borgianni e che afferma essere stato in proprietà dell'ambasciatore del Duca di Mantova[48]. In tutti questi dipinti le forme sono solide, tornite, e il pittore esagera (specialmente nel quadro di Gelves e in quello di Madrid) nelle proporzioni fra le figure, fra l'esplosiva muscolarità di Cristoforo e di Golia rispetto alla minutissima consistenza di Gesù Bambino e di David, che, come dicevo nel 1993, sembra essere un violentissimo folletto dal volto di vecchio segnato da una smorfia dolorosa, alle prese con un corpo più grande di lui almeno cinque volte[49].

All'inizio del secondo decennio, potrebbe collocarsi la notevole *Annunciazione* già presso Artur Ramon a Barcellona e ora in collezione privata che ho recentemente riferito a Borgianni[50] (figura 26). Vi si assiste già a un deciso allungamento delle figure, in particolare si guardi a quella dell'angelo, in piedi, un po' pendente in avanti, come se i ginocchi si piegassero in un movimento leggermente molleggiato. Si può trovare una simile particolarità anche nella posa del san Carlo Borromeo

32. Orazio Borgianni,
Ritratto di vecchia
New York, The Metropolitan
Museum

nella pala dei Mercedari (cat. 13). La colomba che plana dall'alto ha evidenti affinità con quella tenuta nelle mani del Bambino Gesù nelle tre versioni della *Sacra Famiglia con sant'Anna*, dove le pennellate dei bianchi sono filamentose e luminose, insidiate dalle ombre forti costruite con pennellate sicurissime (cat. 16).

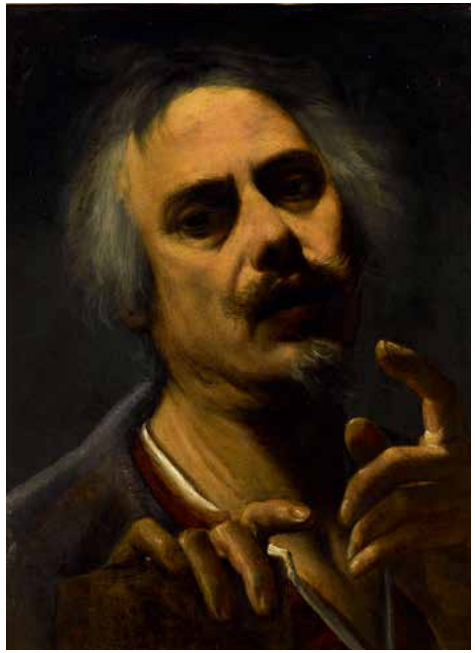
Ancora caratterizzato da forme solide, sinuose e tornite, è il meraviglioso *San Gerolamo scrivente* che ho riferito a Borgianni su una fotografia conservata alla Witt Library di Londra, dove era assegnato a Gherardo delle Notti[51] (figura 28). L'attribuzione è stata subito accettata, considerata la qualità altissima dell'opera e l'evidente corrispondenza stilistica, ma per lunghissimi anni non ho mai saputo dove potesse essere conservato il dipinto che conoscevo solo in fotografia. Purtroppo il reperimen-

to dell'opera ha coinciso con un evento tragico: poiché sono venuto a conoscenza della sua ubicazione solo quando, nell'aprile del 2015, il quadro è andato perduto nell'incendio della residenza inglese di Clandom Park, dove appunto si trovava. Il drammatico destino di questo capolavoro si aggiunge ad altri avvenimenti sfortunati, come i due furti terribili che hanno funestato il catalogo del pittore, non certo così affollato di opere: quello, con conseguente riduzione dell'opera a un sofferto frammento, della pala di Sezze (cat. 1), di cui si è detto, ma anche quello del *Cristo sulla via del Calvario* che era conservato nella cappella del Palazzo Reale di Portici, rubato negli anni Settanta del secolo scorso e mai più ritrovato[52] (figura 27).

Se il catalogo di Orazio ha dovuto sopportare questi scempi, anche la sua vita non dovette essere facile e attraversare momenti sfortunati. Dalla dettagliata *Vita* di Baglione si possono ricavare alcuni elementi che aiutano a capire aspetti del carattere dell'artista. Come si è già accennato, si resta stupiti che il pittore-biografo non serbi rancore nei confronti di colui che – stando alle parole della deposizione al processo – era il mandante dell'attentato dell'ottobre 1606; e dedichi a Orazio una vita piena di accenti dolenti e tristi, quasi fosse veramente dispiaciuto per le vicissitudini che funestarono ingiustamente la parte finale della sua esistenza[53]. È molto bella e appassionata la descrizione che egli dà di Borgianni, nel passo in cui spiega la poca reazione che il pittore ebbe di fronte al tradimento e agli inganni di cui fu vittima da parte di Gaspare Celio: "Era Horatio Borgianni huomo libero; onde tal'hora egli convenne prender briga con altri, & era non tanto d'animo, quanto di forze, prode e generoso; e perciò molti si meravigliarono ch'egli dal tradimento non prendesse vendetta; ma natura de' grandi avvenimenti è, che subito atterrano, e l'animo infermo non poté somministrare le forze al corpo, e come tocco dal fulmine perdé la vita, prima di sentirsi ferito"[54].

In due parole non si poteva dire meglio: un "huomo libero"; vi si può intendere la difficoltà ad accettare compromessi, a sopportare rapporti soffocanti e meschini con persone magari utili per il potere che potevano esercitare, libero forse anche nei costumi sessuali e nelle abitudini, libero perché privo di sotterfugi, di complicazioni e di bassezze, libero forse anche perché più innocente e ingenuo, nonostante tutto. Lo lascia supporre l'efficace descrizione della depressione che dovette colpire Orazio, distrutto dal tradimento di colui che era suo amico e con il quale aveva dato vita a una società, insieme anche a Francesco Nappi, per proporsi in alcune importanti imprese, come la decorazione della Cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli[55]. Celio riuscì a ottenere, con raggiri che Baglione si dilunga a dettagliare, un'importante onorificenza, quella di Cavaliere dell'Ordine di Cristo del Portogallo, strappandola a Borgianni[56]. Quest'ultimo era convinto di meritarla e di poterla ottenere, da qui l'atroce frustrazione che secondo il biografo fece perdere la salute a Orazio, "e divenutone tisico, a poco a poco si andò consumando insino alla morte"[57].

Una simile narrativa si trova pure nella pagina che Malvasia dedica al pittore: "come terribile era anch'ei, di natura e poderoso come ebbe a formarlo il Caravaggio benché per accidente poi s'avvilisse e tanto del cavalierato rubatogli indegnamente dal Celio non sapendosene vendicare"[58]. Ricorrono aggettivi (prode, generoso, terribile, poderoso, ma anche libero, virtuoso) che ci restituiscono l'immagine di un uomo fisicamente bello e grande, forte muscolarmente, che viene paragonato a Caravaggio,



33. Orazio Borgianni (qui attr.), *Ritratto di Torquato Tasso*
Roma, Sant'Onofrio al Gianicolo

34. Orazio Borgianni (?), *Ritratto di poeta*
Ajaccio, Musée Fesch

per la libertà della sua condotta, ma si potrebbe aggiungere anche per il carattere fiero e litigioso, come emerge dal resoconto del Baglione in più di un passaggio[59].

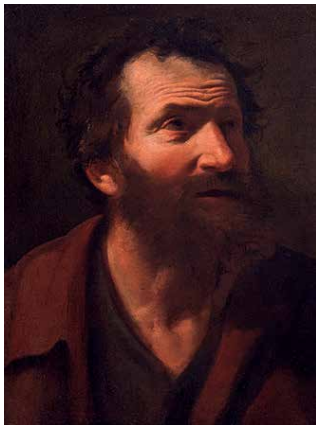
Una bellezza e una forza che non reggono all'urto della delusione e della sofferenza provocata dal tradimento, e gradualmente spariscono, si annullano, e lasciano il posto alla malattia e poi alla morte prematura. Questa tragica parabola si può leggere forse anche negli *Autoritratti* del pittore che ci sono rimasti, la cui disamina consente anche di sottolineare le grandi qualità di ritrattista di Orazio.

La prima immagine è quella tramandata dall'*Autoritratto* che Voss pubblicava nel 1962 e che chi scrive ha pienamente accettato come autografo di Borgianni[60]; per quasi sessant'anni l'opera era scomparsa e chi scrive nel 1993 poteva solo giudicarla su fotografia e pubblicarla in bianco e nero. Proprio mentre stavo componendo questa pagina, mi giungeva la notizia del suo ritrovamento e dell'asta berlinese Leo Spik in cui sarebbe stato messo in vendita il 5 dicembre 2019 (figura 29). Il dipinto ci mostra il pittore in anni ancora giovanili ed è probabile che egli vi si ritragga appena tornato a Roma, cioè a trent'anni o poco più.

È l'immagine di un uomo molto bello e sofisticato, animato da una tensione fisica (si notino le mani affusolate e nervose) e intellettuale: Borgianni, rispetto alla media degli artisti suoi contemporanei, dovette sicuramente esserlo, come attesta

35. Marcantonio Bassetti,
Studio di vecchio di profilo
ubicazione ignota
(già Firenze, Pandolfini)

36. Simon Vouet,
Ritratto di uomo barbuto
collezione privata



il suo rapporto con l'Accademia degli Humoristi e il contatto col poeta Guarini, di cui eseguì un ritratto oggi perduto (ma su questo lato della personalità di Orazio, si veda il saggio di Yuri Primarosa). La dimensione intellettuale del personaggio viene ribadita dal motto latino e dalla posa malinconica e pensosa, che le mani e il bellissimo naso, dove più batte la luce morbida e vellutata, tipica di Orazio, contribuiscono a caricare di un'inquieta energia. C'è del narcisismo in questa immagine, che la collega, scavalcando oltre due secoli, all'*Autoritratto* di Courbet (Parigi, Musée d'Orsay), che in una posa davvero molto simile, si compiace della propria sensibilità malinconica e della propria bellezza (figura 30). La bellezza della mano e quella luce morbida sulle convessità del naso tornano anche nel cosiddetto *Ritratto di architetto* delle Gallerie Statali Bavaresi di Monaco (figura 31), nel quale nel 1993 proponevo di riconoscere il fratellastro del Borgianni, Giulio Lassi (Giulio Scalzo): in tal caso, dal momento che Giulio stava ancora in Sicilia nel 1612 e che nel novembre del 1615 risulta già morto e sepolto in San Lorenzo in Lucina, si dovrebbe pensare a un'esecuzione negli ultimi anni di attività di Orazio[61].

Borgianni si potrebbe essere autoritratto anche nel *Democrito* di Palazzo Martelli a Firenze (cat. 6): qualche anno deve essere passato (potremmo essere nel 1612 o all'inizio di quel fatale 1613) per dar conto di un volto già segnato da rughe profonde, accentuato dall'espressione ridente, tutt'altro che serena, e da un'ampia stempiatura. Potentissima è la capacità ritrattistica che Orazio mostra in questo bellissimo dipinto, e nel suo péndant con *Eraclito* (cat. 5, di certo una fra le prime raffigurazioni dei due filosofi in ambito secentesco, che ulteriormente attesta lo spessore meditativo del pittore e le sue frequentazioni colte).

Altrettanto formidabile è la resa del protagonista del *Ritratto di Tommaso Laureti* dell'Accademia di San Luca (cat. 2), formato da una materia palpitante, con pennellate infuocate, date con furiosa sicurezza. Prossima alla pittura scultorea, plastica, del *Democrito*, è anche il notevole *Ritratto di vecchia* recuperato da Gallo nel

2002 ed esposto ad Ariccia nel 2006, quando si trovava in collezione Koelliker (oggi è a New York, The Metropolitan Museum, figura 32)[62]. Un'opera questa databile, al pari del dittico di Palazzo Martelli, al 1611-1612 circa, che, come dicevo nel 2006, potrebbe essere uno straordinario studio per una sant'Anna o una santa Elisabetta (lo attesterebbero le parti non finite in basso), costruito con una pennellata nervosa e non mimetica, ma quanto mai naturalistica e viva nella resa della fisionomia.

Il *Ritratto di Orazio Borgianni* di Ottavio Leoni (figura 1 nel saggio di Yuri Primarosa), datato 1614, e gli altri due *Autoritratti*, della Galleria Barberini e dell'Accademia di San Luca (catt. 15 e 18), mostrano una fisionomia del pittore ben diversa da quella del quadro di Berlino. È probabile che tutte e tre le immagini siano contemporanee o posteriori al grave problema del 1613, e il volto di Orazio ne risenta, progressivamente da un'immagine all'altra. Se il disegno di Leoni presenta un uomo che vuole ancora dare di sé un'immagine sicura ed elegante (sottolineata dalla gorgiera, dalla bella veste appena abbozzata, ma i capelli sono in poco tempo tutti caduti sulla sommità della testa), nei due dipinti Borgianni dà di sé un'immagine sempre più impietosa. Sono due capolavori assoluti, realizzati con un implacabile realismo, senza alcun filtro, in cui la devastazione della malattia provocata dalla depressione traspare drammaticamente. Orazio appare smunto e scavato nel quadro della Barberini, con addosso una significativa pelliccia, con gli occhi infossati, gli zigomi sporgenti e senza capelli come nel ritratto di Leoni. La pittura è più liscia, unita e mimetica, ma il risultato di vivezza, di ritratto parlante, è immutata. Tutto si accentua nell'*Autoritratto* dell'Accademia: il naso perfetto fa ancora bella mostra di sé, ma tutto il resto è devastato. Gli occhi dalla forma vagamente orientale (una bellissima forma, che costituiva uno dei punti di attrazione del volto del pittore, come si vede nel quadro di Berlino) sono allucinati e talmente infossati da sparire quasi nell'ombra; gli zigomi ancora più sporgenti, e qualche ciuffo residuo di capelli conferiscono all'immagine un ulteriore *quid* di disordine, di abbandono. Il taglio obliquo accentua il tono febbricitante, come se la rinuncia a una più dignitosa frontalità fosse il segnale di una richiesta di aiuto o di comprensione.

Questa produzione ritrattistica consente di assegnare a Borgianni il bellissimo *Ritratto di Torquato Tasso* dipinto sul marmo del monumento funebre del poeta conservato nella prima cappella a sinistra nella chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo e fatto realizzare nel 1608 dal cardinale Bonifacio Bevilacqua (figura 33). Il dipinto non ha mai suscitato attenzione da parte degli studiosi (non mi risulta alcuna citazione, al di là di quelle generiche delle guide) e nessun nome è mai stato avanzato per individuare il suo autore. L'alta qualità e le indubbie vicinanze con il *Ritratto di Tommaso Laureti* (cat. 2, per la ardente materia pittorica, per il trattamento dei bianchi della gorgiera, del polsino) e con il *Ritratto di architetto* (figura 31, si guardi all'elegante fattura della mano in primo piano), rendono plausibile l'assegnazione a Borgianni, a una data, 1608, del tutto compatibile col suo percorso, così come compatibile mi pare l'abbinamento fra il pittore dalle frequentazioni letterarie e il grande poeta della *Gerusalemme liberata*.

Ancora a Borgianni a mio avviso potrebbe spettare il notevole *Ritratto di poeta* del Musée Fesch di Ajaccio (figura 34), che recentemente ha avuto un'attri-

buzione a Paolo Guidotti, che non mi pare condivisibile, poiché l'opera non mostra reali collegamenti stilistici con i dipinti sicuri del pittore lucchese[63]. Mentre la forza espressiva dell'immagine, la vellutata consistenza di alcuni passaggi (in particolare le mani) possono corrispondere a mio parere alla qualità di Borgianni. Ma può essere significativo ricordare in questo contesto il brano della *Pittura trionfante* del Gigli, che nel 1615 abbina Guidotti a Borgianni nel suo poetico elenco: "Paolo Guidotti in compagnia ti mostro, / Ed il solerte mio pronto Borgiani, / Qual operi il color, spenda l'inchiostro / Spiega di Lei concetti sovraumani / Da far meravigliar dal Borea / à l'Ostro, / E sbigottar i più intelletti sani"[64]. Un abbinamento che ulteriormente trova conferma nelle considerazioni e nelle novità che in questo catalogo si propongono (si veda il saggio di Primarosa) e possono far luce su un precocissimo contatto artistico, apparentemente in contrasto con la probabile inimicizia fra i due (come si è visto nelle vicende del processo Baglione del 1606).

Mi pare anche suggestiva, e certamente da approfondire, la possibilità che nel ritratto di Ajaccio si possa identificare un'opera più volte ricordata di Borgianni: il famoso, e attualmente perduto, *Ritratto di Battista Guarini*, il poeta e drammaturgo del quale sappiamo che Orazio eseguì un ritratto, probabilmente nel 1611, per l'Accademia degli Humoristi[65]. L'ipotesi non è certo contraddetta dalla presenza nel dipinto di un libro su cui si appoggia la mano destra del ritrattato, simbolo evidente dell'attività o della passione letteraria del personaggio. Ma sarebbe ancor più probabile, se veramente del Guarini si trattasse, che questo sia il *Ritratto* registrato nel testamento di Borgianni del 30 novembre 1615, che veniva lasciato a Francisco de Castro e che è possibile fosse un'immagine più feriale e intima del poeta, rispetto al *Ritratto* per l'Accademia degli Humoristi, che si immagina più grande e ufficiale[66].

L'intensità espressiva della ritrattistica di Borgianni, il rigoroso sperimentalismo della sua pennellata, attuati a una data precocissima, che certo segna un indubitabile avanzamento (nella direzione del cosiddetto 'ritratto parlante') rispetto alla ritrattistica di Caravaggio (ancora vivo quando Orazio eseguiva alcuni di questi esiti), costituiscono un'altra novità importante per l'ambiente romano. Ne trarranno fecondi spunti non pochi dei pittori legati al naturalismo caravaggesco che si cimenteranno col genere ritratto: da Marcantonio Bassetti (dal *Ritratto di uomo anziano* del Museo di Castelvecchio di Verona allo *Studio di vecchio di profilo* transitato presso Pandolfini a Firenze il 31 ottobre 2018, figura 35) al giovane Simon Vouet dello *Spadaccino* del Museo di Braunschweig, ma anche dell'*Uomo barbuto* che gli ho recentemente attribuito[67] (figure 13 e 36), solo per citare alcuni esempi della folta ritrattistica del francese legata a Orazio. Per continuare col misterioso autore del più volte citato *Ritratto di Carlo Saraceni* dell'Accademia di San Luca (cat. 19) e con Giovanni Serodine: dal suo *Ritratto del padre* del Museo Cantonale di Lugano alla serie di ritratti sparsi nei suoi quadri di storia, come nella cosiddetta *Chiamata dei figli di Zebedeo* della Parrocchiale di Ascona e il *Cristo fra i dottori* Mattei del Louvre (figura 37).

È possibile a mio avviso che la depressione che colpì Orazio alla fine del 1613 abbia fortemente influenzato anche la sua attività lavorativa e non mi stupirei che essa si sia drasticamente ridotta negli ultimi due anni della sua esistenza. Di conse-

37. Giovanni Serodine,
Cristo fra i dottori
Parigi, Musée du Louvre

guenza tutte le pale d'altare, cioè le commissioni più importanti, dovettero essere eseguite prima della fine del 1613. Se si rileggono ancora le parole del Baglione, si ha questa sensazione: "tal dolore si prese, che ne perdé la salute, e divenutone tisico, a poco a poco si andò consumando infino alla morte": lentamente quindi il pittore perse la salute e continuò il suo stato depressivo, in un fatale intreccio psicosomatico. Difficile pensare che in una simile contingenza egli possa aver prodotto grandi opere, e numerose.

In questo periodo possono collocarsi i due capolavori della Fondazione Longhi con la *Sacra Famiglia con sant'Anna* e il *Compianto sul Cristo morto con tre dolenti* (catt. 16 e 17), entrambi a mio parere ultime redazioni di due soggetti particolarmente cari a Orazio, che più volte egli propose in varie versioni. L'atmosfera plumbea e cupa delle due tele Longhi, con le figure emaciate, pallide, febbricitanti, gli sguardi sofferenti (al di là dei protagonisti del tema tragico del *Compianto*, lo sono forse ancora di più quelli della *Sacra Famiglia*, con la Vergine e il Bambino sopraffatti da un patimento ben evidente), i colori lividi, può davvero essere lo specchio di un momento esistenziale del pittore e annunciarne l'esito tragico. Così come evidentemente è stato eseguito nel 1615 il citato *Autoritratto* dell'Accademia di San Luca (cat. 18), drammatico suggello di questo momento di crisi nerissima sul piano umano, ma non su quello del linguaggio artistico, poiché queste opere finali

sono una ulteriore manifestazione del genio di Orazio. La palpabile sofferenza che esse comunicano le avvicinano – a livello espressivo, non certo a livello stilistico – ad altre dolorose manifestazioni finali, come nel caso delle tele tarde di Rembrandt, costellate similmente da sconvolgenti, impietosi, *Autoritratti*.

Al 1615 si data verosimilmente l'intera attività di incisore di Borgianni, quasi in corrispondenza anche simbolica con una sorta di 'ritiro' in un'attività più circoscritta, più intima e limitata nell'impegno pubblico e nel giudizio esterno. Anche in questo caso (forse un altro segnale di una scelta retrospettiva verso soggetti amati e più volte replicati) Orazio sceglie per le sue incisioni (entrambe bellissime, la prima datata 1615, la seconda stilisticamente identica e quindi probabilmente contemporanea)[68] due temi realizzati in pittura più volte e a cominciare dal primo decennio: il *Compianto sul Cristo morto con tre dolenti* (che dunque si affianca all'ultima versione, quella Longhi, cat. 17, la cui esecuzione propongo nello stesso periodo) e il *San Cristoforo*. Significative sono le dediche poste alla base delle due incisioni, che paiono avere – considerata l'epoca in cui vengono concepite – il sapore di un commiato dagli amici e dai protettori più cari: a Giovanni de Lezcano è infatti dedicata quella col *San Cristoforo* e a Francisco de Castro quella del *Cristo morto*[69] (figura in cat. 7, figura 12).

[1] Spezzaferro 1975, pp. 53-60.
[2] Masetti Zannini 1974, p. 15. Marco Gallo (1997, p. 182), che riporta brani della *pax* avvenuta il 25 luglio 1606, rileva come all'origine dell'alterco, sfociato in coltellate date da Borgianni al Pellegrini, fosse il fratello di quest'ultimo, Lelio, che secondo lo studioso, da quanto si può evincere dal documento, poteva essere a quel tempo garzone di Orazio.
[3] Si veda Salvagni 2008, pp. 44-54; Cavazzini 2011, pp. 79-96.
[4] Borgianni compare per la prima volta nei registri dell'Accademia proprio nell'ottobre 1606; fra il 1606 e il 1607 è revisore dei conti; primo rettore da 19 novembre 1607 al 31 ottobre 1608; nel 1611 è stimatore accademico, per la risoluzione dei contenziosi: si veda da ultimo la biografia in Gallo 2007a, con bibliografia precedente, nonché le precisazioni di Salvagni 2008, pp. 68 e 70, nn. 59 e 90, e qui nei *Cenni biografici* di Tommaso Borgogelli.
[5] Baglione 1642, p. 142.
[6] Il 15 marzo 1597 Borgianni è ancora sicuramente a Roma. In quella data egli stipula una *pax* dopo una rissa avuta con il milanese Francesco di Filippo Bastiani; si veda Pupillo 1996, p. 150-158. Considerato che Baglione (1642, p. 141) parla di una permanenza spagnola di Borgianni di lunga durata ("ove stette molti anni"), è probabile che la partenza da Roma del pittore sia avvenuta nei mesi immediatamente successivi a questo avvenimento o all'inizio del 1598.
[7] Si veda Gallo 1997, pp. 15, 32, n. 63, con bibliografia precedente. Il documento (dove Borgianni viene definito "pintor del Presidente de Castilla") era già segnalato in Fernández 1989, pp. 163-195 (in particolare pp. 174, 178).
[8] Gallo 1997, pp. 2-6. Il documento di battesimo, redatto nella parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini il 12 aprile 1574 conferma la nascita romana di Borgianni (come dichiarava Baglione 1642, p. 140), ma anche la sua origine fiorentina, essendo suo padre il carpentiere Giovanni di Lorenzo Borgianni, che viene indicato come "fiorentino". La madre è Camilla de Roberti, la quale doveva essersi precedentemente sposata e da quel precedente matrimonio avere avuto un figlio, quel Giulio Lassi che, avendo imparato a intagliare i marmi da Ludovico Scalzo, venne anche chiamato Giulio Scalzo. Camilla aveva avuto anche un secondo figlio da quel primo matrimonio, Giovanni Domenico, che viene citato nel testamento di Orazio. Baglione invece scrive che fu il padre di Borgianni ad avere avuto due mogli, dalla prima sarebbe nato Giulio Scalzo, che avrebbe poi fornito a Orazio i primi fondamenti del disegno.
[9] Sul recupero di iconografie cinquecentesche da parte di Borgianni, ma completamente aggiornate dalla sua sensibilità moderna, si è particolarmente soffermato Marco Gallo (si veda soprattutto Gallo 1997).
[10] Papi 1993a, pp. 9-11.
[11] Wethey 1962, I, pp. 117-119; Wethey 1964, p. 149.
[12] Pérez Sánchez 1965, pp. 105-107.
[13] Pérez Sánchez 1972, pp. 527-530.
[14] Per un recente consuntivo dell'attività spagnola di Borgianni, si veda Vannugli 2017.
[15] Brandi 1980, p. 466.
[16] Voss 1911, p. 235.
[17] Cfr. Pupillo 1996, p. 150-158; si veda anche la nota 6.
[18] Iwanoyko 1972, pp. 46-56.
[19] Longhi 1914, ed. 1961, pp. 111-128; Longhi 1916, ed. 1961, p. 220.
[20] Si veda Gallo 1992, pp. 332-333.

[21] Voss 1924, p. 451. Si vedano successivamente i pareri favorevoli all'autografia di Saraceni da parte di Ottani 1968, p. 112; *Eadem*, in New York-Napoli 1985, pp. 194-195; Testa 1998, pp. 130-137; M. Gallo, in Colorno – Napoli – Roma 2001, pp. 340-341; Gallo 2007b, pp. 180-206, in particolare pp. 183-186.
[22] Papi 1993a, pp. 13-14.
[23] Testa 1998, pp. 131, 134. L'opera figura nell'Inventario di Olimpia Aldobrandini senior, stilato il 25 maggio 1606, senza il nome dell'autore ("quadro di san Rocco con un Angelo con cornici di Noce"), ma giustamente la Testa mette in relazione il dipinto con il quadro Doria (si vedano le osservazioni e le conclusioni della studiosa). La studiosa ricostruisce poi i passaggi ereditari che fecero giungere il dipinto in collezione Doria. Pare dunque davvero insolita la sicurezza di Marco Gallo (2007b, pp. 183-186) nel ribadire a livello stilistico l'autografia di Saraceni a queste date così precoci, quando del veneziano, durante il primo decennio del secolo, si conoscono solo quadri di piccolo formato, dalla stesura preziosa e minuta (tuttavia lo studioso deve ammettere che una datazione ante maggio 1606 "sconvolge la già ardua cronologia saraceniana"); e al contrario pare un po' parziale la negazione di quella di Borgianni, che a tali date (1605-1606), secondo Gallo, non potrebbe avere eseguito il dipinto; è invece evidente che, fra i due, solo Borgianni potrebbe essere stato in grado di realizzare il *San Rocco* a date così incredibilmente precoci, lui che appena due anni dopo eseguirà la pala di Sezze, che in quello arco di tempo probabilmente eseguiva il *David che decapita Golia* dell'Accademia di San Fernando di Madrid, e poco dopo – a mio avviso – realizzerà le parti autografe del retablo di Valladolid e il capolavoro con la *Sacra Famiglia* della Galleria Barberini. Mentre è ormai certo che il *Riposo nella fuga in Egitto* di Frascati di Saraceni è stato eseguito nella prima metà del 1612 (si veda ancora Testa 1998, p. 132): ciò documenta un pittore ancora legatissimo alle atmosfere venete della sua origine (solo in parte toccato dal benefico influsso di Borgianni), che assolutamente non può aver eseguito (addirittura qualche anno prima, forse più di sei!) l'aggiornatissima tela della Doria Pamphilj, con la quale, nella pala di Frascati, non mostra alcun collegamento.
[24] Roma 2013.
[25] Mancini 1617-1621 circa, ed. 1956-1957, I, p. 245.
[26] Orbaan 1915, p. 37.
[27] Francisci Osti 1973, pp. 97-102.
[28] Sull'argomento si veda Papi 1995.
[29] Oltre agli approfondimenti nella monografia del 1993 (Papi 1993a), si veda soprattutto Papi 1990, pp. 107-127; Papi 1991, 147-156; Papi 1993b, pp. 10-31; Papi 1995, pp. 20-21.
[30] Papi 1993a, pp. 141-142, 177.
[31] Papi 1988a, pp. 19-25; Papi 1993c, pp. 95-98.
[32] D. Benati, in Rimini 1993, pp. 78-80.
[33] Ho potuto attribuire l'opera, solo sulla base di una fotografia in bianco e nero in Papi 2000, pp. 26-37, e così l'ho sempre pubblicato successivamente. Finalmente ho potuto visionare il dipinto dal vero e confermarne l'altissima qualità, nonché l'evidente autografia di Vermiglio; ne approfitto dunque per pubblicarlo per la prima volta a colori.
[34] G. Papi, in Ariccia 2006, pp. 174-175. Il dipinto era già stato riferito a Simon Vouet da A. Morandotti, in Milano 2002, pp. 158-159.
[35] Gigli 1615, p. 22.
[36] *Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011, pp. 68-69.
[37] Si veda Porzio 2015, pp. 53-62; nonché i saggi nel catalogo della mostra su Tanzio da Varallo (Napoli 2014).
[38] Bologna 1953, pp. 39-45; Bologna – Colangelo 1992, pp. 146-155.
[39] Grattarola 1614, p. 404; si veda Gallo 1997, pp. 49-50. A questo testo si rimanda anche (in particolare alle pp. 35-45) per la ricostruzione della personalità di Francisco de Castro.
[40] Gallo 1997, pp. 72-75.
[41] L'inventario di Juan de Lezcano, redatto a Napoli nel 1631, è stato pubblicato per la prima volta in Labrot 1992, pp. 56-59. In esso viene appunto citato al numero 9, "La disputa de Cristo con los doctores, quadro mediano del detto Borgian original". Le altre opere di Borgianni che vi vengono elencate sono le seguenti: "1. El Martirio de S. Lorenzo quadro grande original de Horacio Borgian; 2. La natividad de Nuestro Señor quadro grande original del detto Señor Borgian; 3. El martirio de S. Erasmo, obispo de Gaeta quadro grande original del detto Borgian; 4. S. Sebastian quadro grande original del detto Borgian; 5. El escruchio Christo muerto con S. Juan y Nuestra Señora original ut sopra; 6. La oracion del huerto quadro grande original del detto ut sopra; 7. S. Cristoval quadro muy grande original del detto Borgian; 8. S. Juan Bautista que sta basando el Agnelum Jesus quadro grande original del detto Borgian; 10. Un Cristo mediano que sta en atto de disputar original del detto Borgian; 11. Un quadro mediano de Nuestra Señora con su hijo abraçado bestino ala moresca, y el niño con un pasano è la mano original del Borgiano; 59. Un quadro mediano de S. Carlo boromeo original del Borgian". Sui rapporti fra Borgianni e il Lezcano si veda l'importante contributo di Vannugli 2009, pp. 381-432; e in precedenza, Vannugli 1998, pp. 5-15.
[42] Papi 2018a, pp. 55-60. Si veda anche la nota precedente: il dipinto in questione potrebbe essere identificato con il numero 3.
[43] Si veda la nota 41. Il dipinto in questione sarà da identificare con il numero 1 dell'Inventario del Lezcano. Si veda Vannugli 1998, pp. 5-15.
[44] Longhi 1927a, ed. 1967, I, p. 122.
[45] Si veda la lunga trattazione e tutte le riflessioni che portavano a questo arco di tempo, in Papi 1993a, pp. 114-117. È possibile che le tele siano state eseguite su commissione di Francisco de Castro, come ha pensato Martin González 1988, pp. 267-308, dal momento che nel documento di ricevuta delle tele, nel 1611, si afferma che esse erano state inviate "de un señor de titulo que serví a su Magestad en una embaxada"; si veda anche, più recentemente la pubblicazione di un documento di pagamento a Borgianni, il 6 luglio 1611, per 166 scudi, da parte di Francisco de Castro, da collegare con molta probabilità al retablo di Valladolid (si veda Enciso Alonso-Muñumer 2007, p. 161; Vannugli 2009, p. 383). Anche Marco Gallo (1997, pp. 22-23) aveva giustamente ritenuto che Francisco de Castro potesse ben corrispondere alla descrizione del documento pubblicato nel 1988 e che avesse tutte le caratteristiche per adempiere a una commissione così impegnativa. Possibile infine che

Baglione (1642, p. 141) si sia riferito a questa commissione, quando riportava che Borgianni "Fece ben'egli diversi quadri per un'Ambasciadore di Spagna".

[46] Si veda la nota 47, per un possibile contatto fra de Castro e Borgianni anche prima del 1609.

[47] Chi scrive ha proposto di riconoscere nel quadro di Gelves, che recentemente è stato restaurato (ma purtroppo non è stato possibile ottenere un'immagine dell'opera dopo il restauro), la tela appartenuta a Juan de Lezcano, presente nell'Inventario del 1631 come un "S. Cristoval quadro muy grande original del detto Borgian" (si veda la nota 41). La precisazione "muy grande" è sicuramente adeguata ai cm 267 di altezza della tela sivigliana (Gelves si trova nei dintorni della città andalusa). Ma è anche possibile, come pensa Vannugli (2009, pp. 410-411), che la tela di Gelves debba corrispondere a quella di Borgianni presente nell'Inventario del 1628 dei beni di Doña Catalina de Zuñiga y Sandoval, cioè la madre di Francisco de Castro, legata alla chiesa di Gelves, secondo quanto espone Vannugli. Le misure sono molto diverse ("tres baras y medio de alto y dos y quarta de ancho" corrispondono a circa cm 296 x 191, rispetto a cm 267 x 158 del quadro di Gelves) ma la misurazione potrebbe essere stata effettuata con la cornice. Vannugli (2009, p. 408) ritiene che il *San Cristoforo* appartenuto al Lezcano possa essere quello segnalato a Genova in collezione Imperiale nel 1661, le cui misure (9 palmi di altezza per sei di larghezza) possono essere adeguate alla connotazione "muy grande" dell'Inventario del 1631. Ma l'identificazione, senza altri elementi, rimane a mio parere inverificabile.

Ad ogni modo, che la commissione sia di ambito de Castro o di ambito Lezcano, sono oggi convinto che il *San Cristoforo* di Gelves debba avere una datazione precoce (contrariamente a quanto pensavo nel 1993) e che dunque possa essere stato eseguito anche prima del 1609, quando Francisco de Castro si insediò a Roma come ambasciatore e Lezcano entrò in carica come suo segretario. Le occasioni per la conoscenza fra Borgianni e de Castro potevano essere avvenute anche prima, in Spagna, o a Roma (si veda Vannugli 2009, p. 382, n. 132, che ricorda la presenza a Valladolid del Castro fra il 1603 e il 1604, nonché la sua presenza a Roma dal 27 maggio 1606 a tutto giugno, e di nuovo nel maggio 1607). Ma anche Napoli, dove risiedeva Lezcano prima del 1609, o Gaeta, dove si era stabilito de Castro, non erano mete irraggiungibili per Borgianni da Roma.

[48] Baglione 1642, p. 143. Sul dipinto si veda la recente, ampia e aggiornata scheda di M. Gallo, in Roma 2011, pp. 156-159.

[49] Papi 1993a, p. 111.

[50] Papi 2017, pp. 16-29.

[51] Papi 1993a, p. 122.

[52] La tela era stata riferita a Borgianni da Roberto Longhi, secondo quanto è riportato nella scheda del catalogo di Scavizzi 1963, n. 10, dove l'opera era esposta. Un dipinto di grande foga compositiva, con le figure in movimento, che occludono lo spazio, un'opera che preannuncia le tele Mattei di Serodine, al pari del *Cristo fra i dottori*, presso il quale anche cronologicamente dovrà collocarsi.

[53] È probabile che fra i due pittori le tensioni si fossero di molto stemperate già all'inizio del 1610, quando Borgianni veniva ammesso fra i Virtuosi del Pantheon, di cui Baglione era un vertice.

[54] Baglione 1642, p. 142.

[55] La notizia è riportata anche dal Baglione (1642, p. 141), che sottolinea il ruolo che Borgianni sperava avrebbe avuto Francisco de Castro, per fargli ottenere la commissione partenopea: ""Fece ben'egli diversi quadri per un'Ambasciadore di Spagna, e con questa occasione dimandogli, si compiacesse favorirlo presso il Viceré di Napoli di fargli allogare l'opera della Cappella del tesoro (la quale poi da Domenico Zampieri fù eccellentemente seguita, & hora dal Cavalier Lanfranco si dà compimento) e dall'Ambasciadore riportonne il Borgianni buonissima intentione, e prontissimo favore". Intenzione e favore che evidentemente non furono sufficienti.

[56] Riporto l'intero brano del Baglione (1642, pp. 141-142), perché bene illustra l'atteggiamento, davvero partecipe, del biografo verso la disavventura di Orazio: "Giunse frattanto in Roma un padre di s. Agostino, Procuratore de' Farti di Spagna, e prese amicitia co'l Borgianni, i quadri del quale nel palazzo dell'Ambasciadore [cioè di Francisco de Castro] havea grandemente ammirati. Fece dunque egli da lui farsene far alcuni, e n'henne buona sodisfatione. Onde il Padre gli offerse, che per l'amicitia, che era fra di loro, e per la sua virtù bastavagli l'animo di favorirlo presso la Corte Regia, o per altri, o per se d'un habito di cavaliere. All'offerta dell'honore il Borgianni corrispose con regali d'alcuni pezzi di quadri di sua mano con ogni affetto terminati. Et il Padre con l'aiuto anche dell'Ambasciadore qui in Roma scrivendo a gli amici, e favoriti della Corte in testimonio della gran virtù, & ottimi meriti del Borgianni, n'hebbe agevolmente la gratia, & il compimento del suo desiderio. Gasparo Celio, al cui orecchio penetrò questo negotio, & essendosegli fatto compagno, non voleva, che l'avanzasse, cominciò a discreditare il Borgianni co'l Padre Procuratore di Spagna, e dargli ad intendere, che quelli quadri non erano originale; e per copia non erano né meno buoni, e ch'egli da Oratio era ingannato. Onde il Padre, che non era della professione, prestandogli fede, diede in qualche alterazione d'animo, e agevolmente lasciossi trasportare. Talche il Celio vedutasi pronta l'occasione, sottentrò egli con regali di quadri, & ove mancavano l'opere, supplendo con le parole, hebbe facile il suo intento di persuadere un'animo adirato si, che affatto dall'amicitia del P. Procuratore distaccollo. Venne intanto la risposta con il viglietto, per darsi un'habito di Christo di Portogallo, come il Padre richiedeva; onde questi cangiando volontà, come havea mutato amicitia, in vece di honorarne il Borgianni, diedela a Gasparo celio, & il Principe fu defraudato, & il Virtuoso tradito. A questo successo il Borgianni tal dolore si prese, che ne perdé la salute, e divenutone tisico, a poco a poco si andò consumando insino alla morte; tanto può sdegno ancora in un animo virtuoso. E nel fiore de' suoi anni, quando sperava raccorre il frutto, terminò le sue honoratissime fatiche con dispiacere di tutti i veri, & honorati professori della pittura". Inutile dire che vi sono lati incomprensibili in questa vicenda, che dovette svolgersi nel 1613. La prima domanda che viene naturale è questa: ma un personaggio importante e influente, soprattutto in ambito spagnolo, come l'ambasciatore Francisco de Castro (e spagnolo era il fantomatico padre agostiniano, sicuramente particolarmente potente, se era in grado di far assegnare l'investitura a Cavaliere) niente avrà potuto per poter rassicurare detto padre della sincerità di Orazio e dell'assoluta autenticità dei dipinti? Perché il padre avrebbe dovuto credere a Gaspare Celio e non a un'autorità come il de Castro? A meno che questi non abbia mosso un dito in difesa del pittore che tanto egli apprezzava e che il Borgianni ricorderà anche nel suo testamento, assegnandogli in eredità ben quattro sue opere ("li retratti del padre et della madre di esso testatore / il retratto del cavalier Guarino /una Rotella con la testa di Medusa depinta in essa Rotella", si veda Francisci Osti 1973, pp. 97-102); inoltre Orazio dedicherà a de Castro anche l'incisione datata 1615, con *Cristo morto con tre dolenti*.

[57] Baglione 1642, p. 142.

[58] Malvasia, 1678 circa, ed. 1983.

[59] Dei contrasti con Caravaggio ricordati da Baglione (1642, p. 142) si è già detto. Inoltre il biografo riporta anche altri episodi: "Un Medico, che lo voleva soprafare per conto d'una pittura, fu da lui con un bastone bruttamente trattato. Una volta per la strada del Corso passava un Dottore in carrozza, e quei compagni di studio (come è solito loro) beffeggiando il Borgianni, fu egli, dopo qualche atto di flemma, necessitato a risentirsi, e rivoltosi a una bottega, che vendeva colori, prese un vaso di vernice, & impegolò tutti quei begli humori, onde questi, e gli altri delle carrozze, che seguivano, scesero con varie offese contra il Borgianni, & egli cacciato mano alla sua spada si difese, e così malamente trattolli, che hebbono carestia di ritirarsi, e ricondursi al lor viaggio" (Baglione 1642, p. 142). È molto verosimile a mio avviso che nel medico in questione si possa riconoscere Giulio Mancini, che sappiamo essere stato un accanito collezionista, ma anche mercante, di dipinti dei suoi amici pittori. Con il rancore fra i due personaggi, si darebbe una spiegazione all'altrimenti sorprendente, completa, assenza di citazioni di Borgianni, sia nelle *Considerazioni* che nel *Viaggio per Roma*.

[60] Voss 1962, pp. 9-12; Papi 1993a, p. 106.

[61] Papi 1993a, pp. 128-129.

[62] Gallo 2002, pp. 335-344; G. Papi, in Ariccia 2006, pp. 94-95.

[63] Tani 2011, pp. 3-4; Nicolaci 2018, pp. 38-39.

[64] Gigli 1615, p. 22.

[65] Sul perduto *Ritratto di Giovambattista Guarini*, si veda Gallo 1992, pp. 304-308.

[66] Per il testamento di Borgianni, si veda Francisci Osti 1973, pp. 97-102; nonché Gallo 1992, pp. 332-337, in particolare p. 335.

[67] Papi 2018c, pp. 53-57.

[68] Portano la data 1615, oltreché il monogramma HB, anche le cinquantadue incisioni tratte dai riquadri delle Logge di Raffaello.

[69] Tutte e due le incisioni mostrano differenze rispetto ai dipinti col medesimo soggetto. Il *Cristo morto* è ambientato all'esterno, in un paesaggio di rocce e di rami secchi (dove si coglie qualche ricordo del paesaggio del *San Rocco* Doria), mentre nei dipinti il fondo è sempre oscurato e la concentrazione è tutta puntata sui personaggi, che, nella ridotta inquadratura frontale (non vi si scorge mai il margine della lastra sepolcrale, come invece accade nell'incisione), si accalcano più marcatamente sul primo piano. Anche il *San Cristoforo* presenta variazioni rispetto ai dipinti da cui è tratto e non corrisponde precisamente a nessuno di essi. Le versioni del dipinto di Edimburgo (cat. 7) e le altre che da questo dipendono (originali o copie) hanno ambientazioni notturne, con la luna che passa fra le nuvole, e il fondo poco leggibile, mentre nell'incisione la chiarezza del paesaggio, con rocce squadrate digradanti verso il fiume, e le ombre provocate sul bastone dalla luce solare, indicano l'ora diurna in cui si svolge la scena. Ciò avvicina maggiormente il foglio al *San Cristoforo* di Gelves (figura 24), che è ambientato a luce diurna; ciò potrebbe essere un ulteriore motivo per pensare che il "S. Cristoval quadro muy grande original del detto Borgian" registrato nell'Inventario del 1631 dei dipinti del diplomatico spagnolo possa essere identificato col grande dipinto di Gelves. Sull'attività grafica e incisoria di Borgianni, oltre il breve capitolo in Papi 1993a, pp. 149-150, si vedano i due volumi di Fiorentino 2010, dedicati alle incisioni di Orazio.