

Università degli Studi di Milano
Scuola di dottorato *Humanæ Litteræ*
Dipartimento di Filologia Moderna
Corso di dottorato in
Storia della lingua e della letteratura italiana
XXVIII ciclo

UN CONTRIBUTO ALLO STUDIO DELL'ITALIANO DELLA COMUNICAZIONE EPISTOLARE
NEL SEICENTO: LE LETTERE DI JAN BRUEGHEL IL VECCHIO
A FEDERICO BORROMEO ED ERCOLE BIANCHI

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/12

Tesi di dottorato di
Rosa Argenziano

Tutor: Chiar.ma Prof.ssa Gabriella Cartago Scattaglia
Coordinatore del dottorato: Chiar.mo Prof. Francesco Spera

Anno accademico 2014/2015

INDICE

PREMESSA

CAPITOLO I. I FIAMMINGHI E L'ITALIA, I FIAMMINGHI E L'ITALIANO

- I.1 «*Le grand et classique voyage d'Italie*».....p. 9
I.2 *Jan Brueghel in Italia*.....p. 18
I.3 *L'italiano nelle Fiandre e nei Paesi Bassi (XV-XVIII sec.)*.....p. 22

CAPITOLO II. IL CARTEGGIO DI JAN BRUEGHEL CON BORROMEO E BIANCHI

- II.1 *Contenuto e destinatari delle lettere*.....p. 28
II.2 «*Il stoffron per far bell'oro, e snella tentura*».....p. 37
II.3 *Riflessioni metalinguistiche nell'epistolario di Brueghel*.....p. 41
II.4 *Pieter Paul Rubens e gli altri segretari di Brueghel*.....p. 43

CAPITOLO III. TRASCRIZIONI DELLE LETTERE DI BRUEGHEL

- III.1 *Criteri di trascrizione*.....p. 51
III.2 *L'edizione Crivelli*.....p. 55
III.3 *Trascrizioni*.....p. 59

CAPITOLO IV. L'ITALIANO DI BRUEGHEL

- IV. 1 *Grafia e ortografia*.....p. 184
IV. 2 FONETICA
IV. 2.1 VOCALISMO TONICO
IV. 2.1.1 *Dittonghi e monottonghi*.....p. 203
IV. 2.1.2 *Dittonghi anomali*.....p. 205
IV. 2.1.3 *Oscillazione e/i*..... p. 209
IV. 2.1.4 *Oscillazione o/u*..... p. 210
IV. 2.1.5 *Altri fatti del vocalismo tonico*..... p. 211
IV. 2.2 VOCALISMO ATONO
IV. 2.2.1 *Protoniche*.....p. 211
IV. 2.2.2 *Postoniche*..... p. 216

IV. 2.2.3 <i>Finali</i>	p. 216
IV. 2.2.4 <i>Fenomeni generali del vocalismo</i>	p. 221
IV. 2.3 CONSONANTISMO	
IV. 2.3.1 <i>Scempie e geminate</i>	p. 223
IV. 2.3.2 <i>Sorde e sonore</i>	p. 227
IV. 2.3.3 <i>Assibilazioni</i>	p. 229
IV. 2.3.4 <i>Deaffricazioni</i>	p. 230
IV. 2.3.5 <i>Altri fatti notevoli</i>	p. 230
IV. 2.3.6 <i>Accidenti generali del consonantismo</i>	p. 231
IV. 3 MORFOLOGIA	
IV. 3.1 NOME	
IV. 3.1.1 <i>Metaplasmi e metaplasmi apparenti</i>	p. 232
IV. 3.1.2 <i>Formazione del plurale</i>	p. 235
IV. 3.2 ARTICOLO.....	p. 237
IV. 3.3 PREPOSIZIONI.....	p. 238
IV. 3.4 PRONOMI PERSONALI	
IV. 3.4.1 <i>Forme soggettive toniche</i>	p. 240
IV. 3.4.2 <i>Forme oggettive toniche</i>	p. 240
IV. 3.4.3 <i>Forme oggettive atone</i>	p. 240
IV. 3.5 PRONOMI RELATIVI.....	p. 243
IV. 3.6 PRONOMI E AGGETTIVI POSSESSIVI.....	p. 244
IV. 3.7 PRONOMI E AGGETTIVI DIMOSTRATIVI.....	p. 245
IV. 3.8 PRONOMI E AGGETTIVI INDEFINITI.....	p. 246
IV. 3.9 NUMERALI.....	p. 247
IV. 3.10 IL VERBO.....	p. 248
IV. 3.11 CONGIUNZIONI E AVVERBI.....	p. 254
IV. 4. SINTASSI E TESTUALITÀ.....	p. 255
IV. 4.1 <i>Struttura macrosintattica</i>	p. 257
IV. 4.2 <i>Ordine dei costituenti</i>	p. 262
IV. 4.3 <i>Collocazione dell'aggettivo</i>	p. 265

IV. 4.4 <i>Posposizione del numerale</i>	p. 267
IV. 4.5 <i>Uso dell'articolo</i>	p. 267
IV. 4.6 <i>Che polivalente e indeclinato</i>	p. 268
IV. 4.7 <i>Omissione e ripetizione di che</i>	p. 269
IV. 4.8 <i>Uso delle preposizioni</i>	p. 269
IV. 4.9 <i>Uso dei tempi e dei modi verbali</i>	p. 272
IV. 4.10 <i>Uso degli ausiliari</i>	p. 274
IV. 4.11 <i>Disaccordi di genere e numero</i>	p. 274
IV. 4.12 <i>Particolarità della negazione</i>	p. 276
IV. 4.13 <i>Enclisi e proclisi</i>	p. 276
IV. 4.14 ASPETTI DI TESTUALITÀ.....	p. 277
IV. 4.14.a <i>Esordio</i>	p. 277
IV. 4.14.b <i>Congedo</i>	p. 281
IV. 4.14.c <i>Narratio</i>	p. 282

IV. 5 LESSICO

IV. 5.1 <i>Formazione delle parole</i>	p. 285
IV. 5.2 <i>Forestierismi e dialettismi</i>	p. 290
IV. 5.3 <i>Voci generiche e polivalenti</i>	p. 293
IV. 5.4 <i>Colloquialismi e usi figurati</i>	p. 296
IV. 5.5 <i>Locuzioni polirematiche</i>	p. 298
IV. 5.6 <i>Cultismi, aulicismi e voci più ricercate</i>	p. 299
IV. 5.7 <i>Lessico commerciale</i>	p. 299
IV. 5.8 <i>Lessico artistico</i>	p. 300

CAPITOLO V. L'ITALIANO DEI SEGRETARI DI BRUEGHEL

V. 1 <i>Pieter Paul Rubens</i>	p. 305
V. 2 <i>Philip Rubens</i>	p. 332
V. 3 <i>Ferdinand Van den Eijnden</i>	p. 335
V. 4 <i>Segretario X</i>	p. 340

CAPITOLO VI. ALTRE LETTERE ITALIANE DI ARTISTI FIAMMINGHI CONSERVATE PRESSO
L'AMBROSIANA

VI. 1 *Jan Brueghel il Giovane*.....p. 343

VI. 2 *Josse e Philip de Momper*.....p. 349

VI. 3 *Paul Bril*.....p. 353

CAPITOLO VII. PAROLE DELL'ARTE.....p. 356

CONCLUSIONI.....p. 412

APPENDICE DOCUMENTARIA.....p. 421

BIBLIOGRAFIA.....p. 432

RINGRAZIAMENTI

PREMESSA

La curiosità intellettuale di Federico Borromeo unita al concomitante desiderio di arricchire culturalmente Milano portarono il cardinale a intrattenere una fitta corrispondenza con studiosi, artisti e letterati d'Italia e d'Europa, facendo della sua città e in particolare dell'Ambrosiana il centro nevralgico di una viva rete di contatti di continuo alimentata. Tra i suoi nodi trovano posto anche illustri personalità provenienti dalle terre di Fiandra: nel 1594 all'incirca iniziò la corrispondenza con l'umanista fiammingo Giusto Lipsio, consultato da Borromeo nella fase precedente la creazione del Collegio dei Dottori dell'Ambrosiana. Anche un altro erudito fiammingo allievo di Lipsio, Hendrik Van der Putten italianizzato Ericio Puteano, professore di eloquenza dal 1600 presso le Scuole Palatine di Milano, fu fondamentale aiuto di Borromeo nel reperimento di testi manoscritti e a stampa durante gli anni della fondazione della Biblioteca Ambrosiana e continuò a intrattenere stretti rapporti con il cardinale anche dopo il ritorno a Lovanio¹.

Se i due umanisti usavano comunicare con il cardinale nella lingua dei dotti, dunque il latino, l'artista fiammingo più apprezzato da Borromeo, il pittore Jan Brueghel il Vecchio, molto probabilmente non avviato agli studi delle lingue classiche, a partire dal 1596 scrisse al cardinale ricorrendo sempre all'italiano. La Biblioteca Ambrosiana conserva ventidue lettere italiane di Brueghel a Borromeo, a cui si aggiungono una lettera al nipote del cardinale, il conte Giovanni Borromeo, e ben cinquantaquattro inviate dal pittore a Ercole Bianchi, un mercante d'arte e collezionista appartenente alla cerchia borromaica il quale fece da intermediario per Brueghel nelle trattative con il cardinale (cfr. cap. II §1).

Questa corrispondenza, che si estende lungo un arco di tempo che va dal 10 ottobre 1596 fino al 5 luglio 1624, è venuta alla luce nel 1868, quando Giovanni Crivelli, dottore dell'Ambrosiana, diede alle stampe il suo volume *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*².

¹ Cfr. BORROMEI 1992, p. 38 e JONES 1997, p. 39 e pp. 182-183 (n. 25). Sulla relazione di Borromeo con Puteano e Lipsio il rimando va a FERRO 2005 e FERRO 2007.

² CRIVELLI 1868. Sul Crivelli cfr. *Schede su Giovanni Crivelli*, in *Brevi biografie di dottori e prefetti succedutisi alla Ambrosiana* (Ambr. ms. C. 322/1 inf. 43r-v) e PASINI 2001, pp. 90-93. Crivelli, che prima di diventare dottore subentrò ad Antonio Stoppani come custode del Catalogo dell'Ambrosiana, è ricordato anche per la sua opera sugli anni giovanili di San Carlo con alcune trascrizioni delle sue lettere: *Della giovinezza di S. Carlo Borromeo dietro le sue lettere di famiglia dai dodici ai ventisette anni* (Milano, 1893). Dopo la morte di Crivelli, il lavoro fu compiuto da Achille Ratti che decise però di mandare al macero le copie già stampate per i numerosi errori di trascrizione degli originali e per lo stile troppo ricercato e contorto (cfr. PASINI 2001 p. 93).

L'edizione Crivelli, benché criticata per la sua veste espositiva eccessivamente ricercata³, è stata e continua ad essere a tutt'oggi riferimento costante per gli storici dell'arte e gli studiosi che si sono interessati, più o meno marginalmente, al carteggio custodito dalla Biblioteca Ambrosiana.

Crivelli scelse simbolicamente di dedicare l'opera alla città di Anversa, nella quale fu principalmente attivo Brueghel anche se originario di Bruxelles, richiamando alla memoria gli antichi e intensi legami della città fiamminga con Milano⁴. In realtà, nell'edizione delle lettere di Brueghel da parte di Crivelli si può scorgere anche un implicito desiderio di omaggiare la figura di Borromeo. Non a caso, sulla copertina della copia offerta al Manzoni, conservata oggi nella biblioteca di via Morone, Crivelli appone la dedica: «1868, nel giorno di Sant'Alessandro ad Alessandro...all'autore del libro che m'ispirava il primo affetto pel cardinal Federigo», ponendo in primo piano la figura del cardinale, il quale pur non essendo protagonista assoluto né del romanzo manzoniano, né dell'edizione delle lettere di Brueghel, in entrambi i casi poteva vedere nuova gloria aggiunta alla propria immagine di arcivescovo benefattore di Milano e raffinato committente d'arte.

L'attività di committente e il collezionismo di Borromeo, che con i suoi acquisti portò alla creazione del primo nucleo costitutivo dell'attuale Pinacoteca Ambrosiana, la sua ampia dedizione nei confronti dell'arte pittorica, culminata nella stesura di un intero trattato, il *De pictura sacra* (1624), la creazione dell'Accademia del disegno nel 1620 erano tutte parti consustanziali e non accessorie dell'alto progetto di riforma post-tridentina del cardinale.

Come ha ben evidenziato Pamela Jones l'arte, nella concezione del cardinale, se ispirata dai tre principi cardine di decoro, sobrietà e semplicità poteva collaborare con la preghiera alla «trasformazione dell'uomo a immagine di Dio» (JONES 1997, p. 6).

Dalla descrizione della propria collezione che Borromeo fa nel *Musaeum* (1625), si nota che quasi la metà delle opere in suo possesso erano storie della tradizione cristiana, come quelli di Jacopo Bassano, del Giampietrino e del Sordo, ma tra quelle a soggetto profano le più numerose, ossia un buon 29%, erano i paesaggi, le nature morte, le Madonne inghirlandate di artisti del Nord-Europa specialmente fiamminghi, tra i quali Jan Brueghel aveva un posto di rilievo⁵.

³ Pasini (2001, p. 90) arriva ad affermare che la prosa del Crivelli, che fu anche insegnante di lettere e sacra eloquenza nei seminari milanesi, «mette a disagio» per i toni ampollosi e magniloquenti, ma che ciò nonostante la sua edizione delle lettere di Brueghel rimane di «indubbia utilità».

⁴ «Alla città di Anversa queste inedite memorie di illustri suoi concittadini segno di antiche né ancora spente simpatie dedica la Ambrosiana» (CRIVELLI 1868, p.V).

⁵ Traggio le percentuali sempre da JONES 1997, p. 48. Nel *Musaeum* figuravano anche alcuni ritratti (15%) e storie pagane (11%), per lo più copie di affreschi romani eseguiti da Raffaello.

Questi generi potrebbero di primo acchito apparire distanti da una visione sacra e devota dell'arte, ma per il cardinale Borromeo essi possedevano una religiosità implicita. I paesaggi dei fiamminghi e le nature morte, compresa la celeberrima *Canestra di frutta* di Caravaggio⁶, rappresentavano simbolicamente l'idea superiore di armonia del cosmo propria del cardinale in quanto i *naturalia* dipinti non erano altro che doni della sublime e benigna Intelligenza, testimonianza dell'amore di Dio. È dunque sulla base dell'*ottimismo cristiano*⁷ di Borromeo che si può comprendere appieno il suo gusto per la pittura di paesaggio e per i soggetti naturali, che non conoscevano ancora in Italia rappresentanti all'altezza dei maestri fiamminghi.

Borromeo conobbe Jan Brueghel mentre questi si trovava a Roma, durante la seconda tappa del suo viaggio italiano, pratica a quel tempo consolidata per gli artisti del Nord, come si dirà nel primo capitolo, nel quale ci si soffermerà anche sui riflessi linguistici delle relazioni tra le Fiandre e l'Italia riportando qualche documento relativo alla diffusione dell'italiano tra i connazionali di Brueghel, avviata grosso modo nel XV secolo e al suo apice tra il XVI e il XVII (cfr. I §3). Dopo l'incontro romano, il pittore divenne il fiammingo prediletto dal cardinale, che nel *Musaeum* usa per lui parole d'elogio che qualunque riassunto comprometterebbe:

Ioannis Brugueli manu sunt tenuissimae molis opera complexa quidquid fere in arte magnificum, praeclarumque est, ut magnitudinem uno tempore, et subtilitatem admirare possis. [...] Fuit in suo genere mirificus, potuitque corpusculis illis inserere tam generosos, vividosque spiritus, ut incertum relinquere videatur in spectantium animis, altane, an humili dimensione incluserit tenuium earum figurarum modum⁸.

La prima dote di Brueghel stimata da Borromeo era dunque la capacità di racchiudere la grandiosità dello spirito divino in corpi minuscoli, rappresentando tutte le realtà terrene manifestanti Dio in superfici ridottissime e senza la minima affettazione, con estrema semplicità, che è anche la massima virtù dell'arte a imitazione della natura:

Videtur penicillo suo per cuncta naturae voluisse pervagari. Pinxit enim, sicuti postea demonstrabimus, Maria, Montes, Antra, specusque subterraneos, et omnia ista spacijs

⁶ Borromeo acquistò con tutta probabilità la *Canestra* caravaggesca a Roma, dove si trovava nel 1592 anche Caravaggio e con il quale non è illecito supporre che il cardinale avesse contatti personali (cfr. DELL'ACQUA 1992, p. 300).

⁷ Per la definizione di *ottimismo cristiano* in seno al clima della Controriforma il rimando va ad ALPHONSE DUPRONT, *De l'optimisme Chrétien*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 49 (1932), pp. 219-259 e ID., *D'un 'Humanisme Chrétien' en Italie à la fin du XVIe siècle*, «Revue Historique», 175 (1935), pp. 296-307.

⁸ «Di mano di Giovanni Brueghel si hanno alcune opere di ridottissime dimensioni, che racchiudono in sé tutto quanto si può dare di sovraeccellente; il livello è tale che nel contempo vi si possono ammirare la grandiosità e la sottigliezza [...] Fu, nel suo genere, ammirevole: in quei minuscoli corpi seppe inserire valori spirituali tanto nobili e intensi che sembra lasciare nell'animo degli osservatori il dubbio se la dimensione di quelle figurine sia profonda o umile» (BORROME01997, pp. 25-27).

disiecta immanibus in angustum coegit, naturam ipsam imitatus non coloribus tantum, sed etiam *facilitate, quae sicuti nature, ita etiam artis summum decus est* (corsivo mio)⁹.

Nella sua biografia del cardinale, Francesco Rivola racconta l'episodio che più di tutti è significativo dell'elevata stima di Borromeo nei confronti dell'artista fiammingo: quando ricevette il *Vaso di fiori con gioiello, monete e conchiglie*, Borromeo rimase abbagliato dalla maestria, dalla resa coloristica del dipinto nel quale:

La sorprendente varietà di specie traboccanti dal vaso sembra prescindere dalla credibilità della collocazione nello spazio e quasi fare a meno della profondità a favore di un'esposizione tutta sul primo piano, che trasforma le forme vegetali in un caleidoscopio naturale che abbaglia con la sua vitrea lucentezza da mosaico (BORTOLOTTI 2003, p. 70).

Borromeo, racconta Rivola, fece stimare da un gioielliere di Milano il valore ipotetico di un prezioso identico in tutto e per tutto a quello realizzato dal pittore di fronte al vaso di fiori e proprio quella fu la somma che gli pagò¹⁰. Il gesto trova conferma anche nel *Musaeum*, ma se Rivola, coerentemente con il proprio fine apologetico, lo rammenta come iniziativa del tutto spontanea del cardinale, nei suoi stessi ricordi Borromeo, pur senza sminuire la propria munificenza, sostiene di esservi stato in qualche modo indotto dallo stesso fiammingo, che inviandogli il dipinto nel 1606 lo aveva effettivamente sfidato: «metta poi vs III^{no}. per Judicare si le fiori non passeno ori et gioii» (G 195 inf. 12r; cap. III §3-VI). Borromeo, cogliendo il messaggio, lesse nel gioiello rappresentato ai piedi del vaso la vera “fattura” del dipinto camuffata dall'artista:

At florum pugna non miror spectatur, quorum pretium Artifex ipse Bruguelus lepidissimo commento indicavit. Pinxit enim in imo vase adamantem, quo inspecto intelleximus id, quod etiam alioqui statuissimus; gemmarum scilicet aestimationi indicaturum par esse operis huius pretium; quod Artifici est à nobis ita persolutum¹¹.

⁹ «Pare che il suo pennello abbia voluto vagare attraverso tutta la realtà della natura. Dipinse infatti, come in seguito preciseremo, mari, monti, antri, spelonche sotterranee; tutte queste realtà, pur separate da spazi immensi, furono da lui racchiuse in una ridottissima superficie e la natura stessa fu seguita da presso non soltanto nei colori, ma anche nella scioltezza, che è appunto il massimo ornamento sia della natura sia dell'arte» (BORROMEIO 1997, pp. 24-26).

¹⁰ Cfr. RIVOLA 1656, p. 713. L'episodio è ricordato da Rivola per porre enfasi sulla magnanimità del cardinale, che non ebbe mai «un minimo affetto a danari» (p. 714).

¹¹ «Ma è ben evidente la non meno violenta battaglia dei fiori, il cui pregio fu sottolineato dallo stesso artista, Bruegel, con una garbatissima trovata: dipinse infatti sulla parte inferiore del vaso un diamante; una volta notatolo, abbiamo inteso quanto avremmo comunque riconosciuto: l'autore voleva cioè indicare che il valore della sua opera era pari a quello delle gemme; e questo è il prezzo da noi pagato all'artista» (BORROMEIO 1997, pp. 40-43).

Dopo quella di Crivelli, un'altra parziale edizione delle lettere italiane di Brueghel giunse nella prima metà del XX secolo, quando Maurice Vaes decise di collocarne una decina in appendice alla sua edizione del diario del figlio di Brueghel, Jan il Giovane, che prende avvio proprio nel 1625, quando il ragazzo si trovava in Italia e si accingeva a lasciare Palermo per tornare ad Anversa, dopo aver appreso la notizia della morte del padre¹². Per le sue trascrizioni, Vaes si è basato in via esclusiva sull'edizione Crivelli, alla quale rimanda precipuamente per ogni lettera posta in appendice¹³.

Nel 2010 è apparsa la prima traduzione tedesca delle lettere di Brueghel a cura di Regina Erbentraut, con la revisione di Maurizia Cantino Fracchia, basata sempre sull'edizione Crivelli del 1868 e offerta in appendice al quarto volume del più recente catalogo critico delle opere di Brueghel allestito da Klaus Ertz, *Jan Brughel der Ältere (1568-1625): Kritischer Katalog der Gemälde*¹⁴.

Fino ad oggi le lettere italiane di Brueghel sono state oggetto di studio degli storici dell'arte, che proprio grazie al copioso carteggio dell'Ambrosiana hanno ricostruito nel dettaglio la storia delle opere realizzate da Brueghel per il cardinale Borromeo, che si possono oggi ammirare nella VII sala della Pinacoteca Ambrosiana, tra le quali, oltre al già citato *Vaso di fiori*, una serie di paesini, le celebri allegorie dei *Quattro Elementi*¹⁵, il piccolissimo *Topolino con rose*, gli ovati incastonati nell'*Acquasantiera* d'argento sbalzato.

¹² Cfr. VAES 1926. Il diario di Jan Brueghel il Giovane, scritto in lingua fiamminga tra il 1625 e il 1651, fu scoperto nel Settecento, quando l'erudito di Anversa Jacques van der Sanden, segretario dell'Accademia del Disegno della città, scoprì che nella camera mortuaria della signorina Boonen, figlia di Clara Isabella Brueghels, discendente della famiglia di pittori, erano stati trovati alcuni appunti manoscritti di Jan II. Accortosi immediatamente dell'importanza del ritrovamento, Van der Sanden trascrisse buona parte delle annotazioni di Jan Brueghel II, purtroppo lacunose per il pessimo stato di conservazione del manoscritto, nel suo *Oud Konst-Toonel*, che avrebbe voluto dare alle stampe nel 1771, ma che rimase inedito. Oggi le trascrizioni di Van der Sanden sono conservate nell'Archivio della città di Anversa, nel II vol. del ms. *Jacob Van der Sanden, secretaris van de koniglyke Academie der Meet-Doorzigt en Bouwkonsten, als ook van de Teekenschilder en Beldhowkonsten der stat van Antwerpen*.

¹³ Cfr. VAES 1926, pp. 196-204. Le lettere trascritte da Vaes sono: 7 maggio 1622, 8 luglio 1622, 23 settembre 1622 e 17 maggio 1624 (al Bianchi); 19 agosto 1622, 23 settembre 1622, 7 dicembre 1623 e un poscritto dalla lettera dell'8 luglio 1622 (a Borromeo).

¹⁴ Cfr. ERTZ 2008-2010, in particolare il vol. IV (*Jan Brueghel d. Ä. als Mitarbeiter, Kat. 585-810, Addendum Kat. Add. 1-30. Briefe Jan Brueghels d. Ä.*), pp. 1673-1700.

¹⁵ La serie dei *Quattro Elementi*, realizzata tra il 1608 e il 1621, è tra le opere più stimate di Brueghel. Nei quattro dipinti l'intero cosmo trova una sua rappresentazione allegorica di grande impatto. Oggi, rimangono all'Ambrosiana solo l'*Elemento dell'Acqua* e l'*Elemento del Fuoco*: la serie era stata infatti sottratta nel 1796 durante i saccheggiamenti delle truppe francesi. Dopo il Congresso di Vienna, all'Ambrosiana ritornarono solo due dipinti, mentre l'*Aria* e la *Terra* si trovano oggi al Louvre di Parigi (cfr. RAVASI 2000, p. 35). Durante la mostra intitolata *Rizòmata*, 27 marzo-1 luglio 2012, curata da Marco Navoni, il Louvre ha concesso eccezionalmente dopo duecento anni il ritorno temporaneo dell'*Aria* e della *Terra* all'Ambrosiana. Per una descrizione completa e dettagliata dei dipinti di Brueghel esposti nella Pinacoteca Ambrosiana cfr. MEIJER-ROSSI-ROVETTA 2006, pp. 74-99 e NAVONI-ROCCA 2013, pp. 108-129.

In particolare Stefania Bedoni ha analizzato con grande accuratezza la corrispondenza di Brueghel con Borromeo e Bianchi nella sua tesi di laurea, pubblicata postuma nel 1983, che si può a buon diritto considerare ancora oggi il solo studio monografico per buona parte dedicato al carteggio dell'Ambrosiana¹⁶.

In altri casi, i riferimenti alle lettere o eventualmente brevi citazioni dalle stesse compaiono in via per lo più occasionale all'interno di contributi dedicati specificatamente a Brueghel o più in generale alla pittura fiamminga del Seicento, come ad esempio accade per i lavori di Marc Eemans, di Klaus Ertz o di Anne T. Woollett e Ariane van Suchtelen, che fanno tutti accenno al carteggio di Brueghel, in alcuni casi citandone brevi passi (cfr. EEMANS 1964, ERTZ 1998, ERTZ 2008-2010 e SUCHTELEN-WOOLLETT 2006). Delle lettere italiane di Brueghel si fa menzione anche in lavori non focalizzati in via esclusiva sull'arte fiamminga, che hanno guardato al rapporto tra Brueghel, Borromeo e Bianchi da prospettive diverse. Un esempio può essere quello del già citato lavoro di Pamela Jones (cfr. JONES 1997), che ha ricostruito in maniera analitica e dettagliata l'ideale artistico di Borromeo, collocandolo nel panorama della riforma post-tridentina, o anche quello di Mario Comincini, il quale nel 2010 ha pubblicato una monografia incentrata sulla posizione di Ercole Bianchi nel clima culturale della Milano seicentesca a partire dall'analisi della sua collezione privata, con lo scopo di rivalutarne l'attività di collezionista, generalmente oscurata dalla più imponente immagine del cardinale Borromeo e che si è pertanto servito delle lettere di Brueghel come fonte (cfr. COMINCINI 2010).

Lo straordinario valore delle lettere del fiammingo risiede anche nel fatto che tutte e settantasette sono in lingua italiana e costituiscono quindi una preziosa testimonianza sulle relazioni linguistiche e non solo artistico-culturali tra le Fiandre e l'Italia tra il XVI e il XVII secolo. Come si dirà nel secondo capitolo, dove si esaminerà da vicino il contenuto del carteggio e il rapporto di Brueghel coi suoi destinatari, le lettere del pittore non sono tutte autografe: consapevole di esprimersi in un italiano decisamente impacciato, per il quale trova l'etichetta di *mal scritto* (cfr. III §3), per ovviare a questo problema Brueghel chiese aiuto a diversi segretari più competenti di lui con la lingua italiana. Il nome del più illustre, Pieter Paul Rubens, era noto sin dal tempo dell'edizione Crivelli, che invece lasciava senza paternità le altre tre mani documentate nel carteggio; per due di queste si propone qui la possibile attribuzione ad altri fiamminghi vicini a Brueghel: Philip Rubens, fratello di Pieter, e Ferdinand Van den Eijnden, cognato di Jan il Vecchio (cfr. cap. II §4).

¹⁶ Cui si riserva il paragrafo intitolato *Il carteggio fra Jan, il cardinale Borromeo ed Ercole Bianchi* (cfr. BEDONI 1983, pp. 103-146).

L'obiettivo che ci si propone è quello di ricostruire la fisionomia dell'italiano di Brueghel offrendone un'analisi sistematica (cfr. cap. IV) e confrontando a seguito la prosa epistolare delle lettere autografe con quella delle missive scritte da Rubens e dagli altri segretari (cfr. cap. V). Il lavoro sull'epistolario bruegheliano, condotto direttamente sugli originali manoscritti, di cui si offre la trascrizione nel terzo capitolo (cfr. III §3), si è rivelato un terreno d'indagine particolarmente fertile da più punti di vista.

Innanzitutto, per la tipologia degli scriventi coinvolti, l'analisi si allinea agli approfondimenti dedicati alla lingua degli artisti scrittori, un settore di ricerca sempre più vivo nel quale si intersecano storia dell'arte e storia della lingua, due discipline solo apparentemente autonome, ma connesse in un rapporto di reciprocità favorito in primo luogo da significative coincidenze storiche. Si pensi solo alla centralità di Firenze impostasi in fase medievale sia nella costituzione del linguaggio figurativo che della lingua italiana, per il prestigio della scuola giottesca da un lato e del volgare delle Tre Corone dall'altro, consacrata in entrambi i casi nel Rinascimento grazie rispettivamente all'innovazione fiorentina della prospettiva e alla codificazione bembiana¹⁷. Al di là delle contingenze storiche, lo sviluppo di una lingua della critica d'arte e della storiografia artistica, l'affermazione di una precisa terminologia tecnica hanno reso l'interdipendenza tra le discipline ancor più inevitabile. Non sono stati rari, quindi, i casi di storici dell'arte occupatisi di fatti di lingua¹⁸, e ancor più frequente è la situazione opposta di storici della lingua interessatisi agli scritti di artisti, da quelli più sorvegliati, come i trattati, a forme di scrittura più spontanee, documenti di «un uso scritto più libero e più concreto» ai margini della letterarietà¹⁹. Ricordiamo almeno il pionieristico commento di Giovanni Nencioni sulla prosa epistolare di Michelangelo (cfr. NENCIONI 1965), gli studi di Maria Luisa Altieri Biagi sulla lingua dell'autobiografia di Cellini (cfr. ALTIERI BIAGI 1999), quelli di Gabriella Cartago su *Palladio e Bernini scrittori* (cfr. CARTAGO 1981b) e sugli esercizi linguistici di Canova (cfr. CARTAGO 1994 e CARTAGO 2005a), il lavoro di Folena sulle

¹⁷ La convergenza, ma anche le opposizioni, tra i tempi e i luoghi della storia artistica e linguistica in Italia, sono state messe a fuoco dal terzo convegno ASLI (*Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*) del 2002, durante il quale il confronto ha interessato anche questioni metodologiche e una sessione (la terza) era strettamente dedicata alla lingua degli artisti (cfr. CASALE-D'ACHILLE 2004). Nel più recente volume a cura di Monica Visioli, *La biografia d'artista tra arte e letteratura* (cfr. VISIOLI 2015), che raccoglie i testi di lezioni seminariali di Letteratura artistica tenutisi presso l'Università di Pavia tra il 2012 e il 2013, si pone invece in primo piano la relazione tra storia dell'arte e storia della letteratura, particolarmente forte nel caso delle biografie di pittori, architetti, scultori, privilegiati oggetti d'indagine interdisciplinare.

¹⁸ Impossibile non fare il nome di Paola Barocchi, curatrice con Rosaria Bettarini dell'edizione critica delle *Vite* del Vasari (cfr. VASARI 1966-1987), di cui si ricorda quanto meno il lavoro intorno al lessico della storiografia artistica (cfr. BAROCCHI 1981) e sulla terminologia tecnica vasariana (cfr. BAROCCHI 1996).

¹⁹ Cfr. SABATINI 1997, p. 16 (che si riferisce ai casi di Canova, Cellini, Michelangelo, Raffaello e Salvator Rosa).

lettere di Tiziano (cfr. FOLENA 1983b), le note di Milena Montanile sulla scrittura autobiografica ed epistolare di Segantini (cfr. MONTANILE 1986 e MONTANILE 1999).

A questi contributi si affianca dunque anche l'analisi del carteggio dell'Ambrosiana, che permette al contempo di offrire un nuovo tassello agli studi relativi all'eteroglossia italiana inaugurati negli anni '60 dai saggi di Granfranco Folena intorno all'italiano epistolare di Mozart e di Voltaire²⁰, che hanno aperto la via ai lavori dedicati agli stranieri che nel corso dei secoli si sono cimentati con la lingua italiana²¹.

Indubbiamente, in qualità di epistolario artistico, quello di Brueghel costituisce materiale utile anche per la ricognizione dei processi che portarono, specialmente nel corso del Cinque e Seicento, alla codificazione di un vocabolario artistico europeo a base italiana²².

Dopo una fase primo cinquecentesca in cui la lingua delle arti in Italia era ancora fortemente vincolata al modello latino e «una tradizione volgare restava ancora da fondare»²³, nella seconda metà del secolo si gettarono le basi della trattatistica d'arte italiana, con le opere di Serlio e Palladio per l'architettura e di Vasari per la pittura, che esercitarono immediatamente una notevole influenza nel resto d'Europa, concretata anzitutto in numerose riprese lessicali. L'ultimo capitolo (VII) sarà costituito proprio da un glossario delle voci dell'arte, per la cui compilazione si sono presi in considerazione oltre alle lettere di Brueghel anche altri documenti epistolari affini conservati sempre dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Si tratta di lettere di fiamminghi intimamente collegati a Brueghel per rapporti di amicizia (come i pittori Paul Bril, Josse e Philip de Momper) o anche di parentela (Jan Brueghel il Giovane) e che come lui si trovarono per necessità a scrivere in italiano (cfr. cap. VI).

²⁰ Raccolti negli anni Ottanta nell'ultimo capitolo di FOLENA 1983a (*Eteroglossia europea: il francese di Goldoni e l'italiano di Voltaire e di Mozart*).

²¹ Le ricerche nel campo dell'eteroglossia hanno percorso entrambi i binari della comunicazione pratica e degli scritti letterari. Per la prima tipologia di studi possiamo ricordare quanto meno le lettere italiane di Byron studiate da Gabriella Cartago e Francesco Bruni (cfr. CARTAGO 2000 e BRUNI 1999a), mentre per l'impiego dell'italiano con finalità letterarie (settore finora più sondato) si rimanda all'ampia casistica commentata in BRUGNOLO-ORIOLES 2002 e BRUGNOLO 2009. Più recentemente, il tema dell'espansione della lingua italiana e dell'immagine dell'italiano fuori d'Italia è ampiamente dipanato nei volumi di Emanuele Banfi, *Lingue d'Italia fuori d'Italia* (cfr. BANFI 2014) e di Harro Stammerjohann, *La lingua degli angeli* (cfr. STAMMERJOHANN 2013). Si vedano anche la voce *Italiano degli scrittori stranieri* dell'*Enciclopedia dell'italiano* Treccani compilata da Furio Brugnolo (cfr. BRUGNOLO 2011) e il contributo di SERAFINI 2002.

²² Per la diffusione europea del lessico dell'arte italiano cfr. da ultimo BIFFI 2012 e MOTOLESE 2012.

²³ CARTAGO 1981b, p. 245. Cartago si riferisce precisamente alla trattatistica architettonica, per la quale evidenzia come, pur non mancando a inizio secolo testi scritti direttamente in volgare e senza un'assoggettazione dichiarata al modello latino, essi rimasero tuttavia ancorati all'archetipo vitruviano sia nella sintassi che nel lessico. Una maggiore autonomia della lingua dell'architettura dal latino si avrà nel 1570, con *I quattro libri dell'architettura* di Palladio.

CAPITOLO I

I FIAMMINGHI E L'ITALIA, I FIAMMINGHI E L'ITALIANO

1. «*Le grand et classique voyage d'Italie*»²⁴

Se le lettere di Brueghel si collocano in un periodo nel quale il viaggio si avviava a diventare una vera e propria istituzione culturale europea, come ha ben rilevato Attilio Brilli nella sua ampia ricostruzione del fenomeno culturale e antropologico del Grand Tour (cfr. BRILLI 2006). A metà Cinquecento giungevano in Italia da più parti d'Europa studenti, intellettuali, letterati e soprattutto artisti, tra i quali i fiamminghi occuparono un posto di primo piano, sia dal punto di vista quantitativo che per gli importanti lasciti conferiti all'arte italiana, rilevanti non esclusivamente in campo figurativo.

Quello di cui ci occupiamo è pure il momento di «massima espansione dell'italiano come lingua della comunicazione artistica in Europa» (MOTOLESE 2012, p. 7), agevolata nel caso degli artisti fiamminghi anche dagli intensi contatti commerciali tra le Fiandre e l'Italia, particolarmente intensi tra XVI e XVII secolo, con un processo continuo di scambi di natura economica e commerciale e contatti culturali entro i quali si inserisce anche il viaggio di Brueghel in Italia e il suo legame col nostro Paese.

Prima di dare una sintetica ricognizione in prospettiva diacronica della presenza fiamminga in Italia, è opportuno *in primis* fare una precisazione prettamente terminologica, relativa dunque all'aggettivo *fiammingo*, usato in passato con un'estensione semantica più ampia di quella attuale e con una certa discrasia tra l'accezione politico-geografica e quella letterario-artistica. Dal punto di vista politico, per *fiammingo* si intendeva infatti storicamente un territorio abbastanza circoscritto, cioè quello dell'antica contea di Fiandra, la regione storica del Belgio con capoluogo Bruges compresa tra i fiumi Lys e Schelda e il Mare del Nord, che includeva in passato anche Douai, oggi francese; tuttavia, il termine veniva usato anche per gli abitanti del Brabante, nella parte settentrionale del Belgio, dell'Artois, dell'Hainaut, del Limburgo e, più a Nord, della Zelanda (cfr. VILLA 2012a, pp. 39-40). A ciò va aggiunto che mancava una demarcazione netta anche tra *Fiandre e Paesi Bassi*, per cui i due toponimi erano spesso intercambiabili, come dice esplicitamente Ludovico Guicciardini nel resoconto del suo viaggio in quelle terre:

²⁴ L'espressione si trova in EEMANS 1951, p. 7 ed è usata dall'autore in riferimento all'ampia schiera di pittori che tra il XV e il XVII secolo giunsero in Italia da più parti d'Europa.

Descrivendo io poco fa *questi paesi bassi, detti comunemente da noi forestieri, paesi di Fiandra*, appartenenti al re Filippo [...] mi deliberai alla fine, non ostante che molte difficoltà, & considerazioni d'insufficienza, & d'altro nell'animo mi si rappresentassero di fare à ogni modo un'trattato à parte; quasi un'compendio, ò vero comentario di tutte le cose piu notabili, che ne predetti paesi dalla pace di Cabrai dell'anno M.D.XXIX. infino à tuto l'anno M.D.LX. fussero occorse²⁵ (corsivo mio).

Come fa notare Nicole Dacos, l'ampliamento di significato tra Cinque e Seicento «si faceva ancora più vistoso per tutto ciò che riguardava la cultura artistica, che aveva radici comuni in tutta la zona» (DACOS 2012, p. 217). Al tempo di Brueghel, il termine *fiammingo* poteva infatti identificare anche gli artisti del Nord Europa in generale, ad esempio i tedeschi, qualora il loro stile fosse stato vicino alla maniera fiamminga²⁶.

Fatta questa necessaria premessa di ordine terminologico, cercherò di dare un quadro riassuntivo delle categorie di viaggiatori fiamminghi che scelsero di fermarsi in Italia tra il Cinque e il Seicento, cominciando dagli studenti, i quali trascorrevano lunghi periodi negli atenei italiani per apprendere arti e discipline ancora poco professate in patria.

Secondo Brilli agli studenti fiamminghi spetterebbe un notevole primato: se, infatti, durante il Rinascimento i viaggiatori iniziano ad essere animati dalla «curiosità intellettuale della nuova scienza che osserva i fenomeni culturali e quelli creati dall'uomo» (BRILLI 2006, p. 29), generalmente gli universitari stranieri non manifestavano il desiderio di approfondire le conoscenze topografiche della Penisola, i suoi costumi e quel che più conta per la nostra analisi, non avevano particolare interesse nemmeno verso la lingua italiana, considerando che le lezioni universitarie venivano impartite nel latino umanistico. Tuttavia, sia negli studenti britannici che in quelli fiamminghi, accomunati dalla tradizione puritana, era riscontrabile un elemento di grande novità:

Nella formazione universitaria dei giovani britannici o dei fiamminghi- *coloro che verranno in Italia non più come studenti, ma come viaggiatori*- balza in primo piano una cultura pragmatica, scientifica, sperimentale, una cultura operativa che la tradizione puritana predilige e che non tarderà a trasferire dalle sponde del Vecchio a quelle del Nuovo mondo (BRILLI 2006, pp. 28-29; corsivo mio).

Per Brilli, dunque, gli studenti fiamminghi sono i primi a meritare, con i britannici, l'appellativo di *viaggiatori* moderni, per la loro attitudine esplorativa.

²⁵ Dall'*incipit* di GUICCIARDINI 1565. Consultando l'enciclopedia Treccani on-line, alla voce *fiammingo*, questa confusione tra Paesi Bassi e Fiandre trova conferma nel terzo significato che viene dato, appunto quello di «delle Fiandre nel senso più largo del termine (inteso come sinonimo storico dei Paesi Bassi, senza peraltro limiti ben definiti)».

²⁶ Spesso, la doppia appartenenza stilistica ed etnica si rispecchiava nelle firme degli artigiani. Capitava, ad esempio, che un gioielliere si definisse «fiammingo da colonia» e che un artista si presentasse come «fiammingo vallone» (cfr. DACOS 2012, p. 217).

Oltre agli studenti, dalle Fiandre e dai Paesi Bassi giungevano in Italia anche letterati e intellettuali, che subivano la fascinazione dell'umanesimo italiano; per questa tipologia di viaggiatori basti citare i noti casi di Erasmo, che nel 1506 venne in Italia e vi rimase tre anni, ottenendo la laurea in teologia a Torino e collaborando all'attività editoriale di Manuzio a Venezia²⁷ e del Lipsio, già ricordato per i suoi rapporti con Borromeo, che dal 1570 fu a Roma per due anni, come segretario del cardinale di Granvelle. Proprio il Lipsio fu grande sostenitore del valore formativo del viaggio e soprattutto del viaggio in Italia, come testimonia la sua *Epistola de fructu peregrinandi et praesertim in Italia* scritta nel 1578, nella forma di lettera fittizia all'amico Filips de Lannoy. Al De Lannoy in procinto di partire per l'Italia, Lipsio dava suggerimenti per esplorare al meglio la terra che rappresentava per gli uomini di lettere il «modello della civilizzazione perfetta»²⁸, quello che trovava piena rappresentazione nel *Cortegiano* di Castiglione.

C'è da dire che sin dall'inizio del secolo la letteratura fiamminga, come quella europea in generale, subiva l'influsso del modello italiano e soprattutto petrarchesco, tant'è vero che il poeta Jean Baptiste van der Noot (Brecht, 1539 ca.-Anversa, 1595), autore della prima raccolta in versi in lingua neerlandese (*Het bosken*, 1570-1571), si dichiarava esplicitamente discepolo di Petrarca. Talvolta, il richiamo della tradizione umanistica italiana poteva agire anche a posteriori sui viaggiatori, ossia dopo il loro arrivo in Italia e non come motivazione alla partenza. Martin Gosman, ad esempio, ricorda l'esperienza del mercante olandese Pieter Cornelisz Hoof, partito con l'intento di far affari, ma che una volta giunto in Italia abbandonò il suo scopo originario e si convertì allo studio della cultura e in particolar modo della lingua italiana.

La più significativa e numerosa colonia fiamminga in Italia tra il Cinquecento e il Seicento era indubbiamente quella degli artisti, richiamati dalla patria di Raffaello e Michelangelo, dai tesori artistici della terra culla del Rinascimento, che esercitavano il proprio fascino su tutti gli artisti stranieri, ma in particolare su quelli d'oltralpe. Almeno fino a tutto il Seicento, l'Italia fu infatti il «sogno dell'uomo del Nord», che la concepiva «madre delle arti» (DE LAVERGNÉE 1989, p. 531).

²⁷ Ma c'è anche chi ha rimarcato il fatto che non fu tanto la suggestione del mondo umanistico italiano, guardato con generale disappunto per la sua corruzione da Erasmo, quanto più l'ambiente curiale ed ecclesiastico a richiamare l'erudito in Italia: «non era l'Italia dell'umanesimo come vien tradizionalmente rappresentato, era l'Italia ecclesiastica, l'Italia curiale, quella che Erasmo era venuto a cercare nelle biblioteche, della quale riconosceva e riconobbe sempre l'autorità, e dalla quale sperava aiuto e appoggio alla sua opera» (CANTIMORI 1937, p. 149).

²⁸ GOSMAN 1991, p. 39. L'epistola di Lipsio fu stampata per la prima volta in *Justus Lipsius Epistolarum selectarum Centuria prima miscellanea*, Lugduni Batavorum, ex officina Cristophori plantini, 1586.

Già nel XIV secolo in molti partivano per la Francia e per l'Italia per perfezionare il proprio stile, pervasi dal «miraggio mediterraneo» (FIERENS 1951, p. 11), mentre il flusso verso il nostro Paese si affievolì nel Quattrocento, quando anzi il rapporto sembrò invertirsi e generalmente «un fiammingo non varcava le Alpi per mettersi alla scuola dell'Italia. Non aveva complessi d'inferiorità» (FIERENS 1951, p. 13). In quel secolo erano più spesso gli artisti italiani a trasferirsi nelle botteghe dei maestri olandesi e fiamminghi per soddisfare le committenze dei collezionisti, ammiratori sempre più accaniti dei vari Van Eyck, Memling, Van der Goes. Non che la tendenza generale non conosca eccezioni, anzi, non mancano di certo esempi di artisti fiamminghi 'adottati' dalle corti d'Italia: tra gli altri ricordiamo quanto meno Joos van Wassenhove, giunto alla corte di Federico da Montefeltro (dove gli artisti fiamminghi erano particolarmente «accarezzati e benvisti»: VARESE 1937, p. 594) nel 1470 circa, il quale sancì la nuova identità acquisita adottando al nome Giusto da Guando²⁹. Le più importanti Signorie italiane quattrocentesche ospitarono anche musicisti fiamminghi: Guglielmo Dufay fu tra i prediletti di Leone X, grande estimatore della musica fiamminga, a Mantova fu attivo l'Okeghem, a Napoli Tinctoris, Hykaert e Guarnier. Anche a Ferrara i cantori fiamminghi erano numerosi, mentre nella Milano di Galeazzo Maria Sforza si trovavano i musicisti diretti dal maestro Gaspard van Werbecke. Proprio all'influenza dei fiamminghi si riconduce il passaggio, nel panorama musicale italiano, dal contrappuntismo vocale allo stile a cappella³⁰.

Anche i Borromeo apprezzavano l'arte musicale dei maestri di Fiandra, come riprova un interessante documento conservato presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella: si tratta di una partita doppia emessa nel 1507, relativa al pagamento da parte di madonna Camilla (responsabile della cassa di casa Borromeo) di 48 scudi ad «Andolpho flandrese», che fu al servizio dei Borromeo come organista della chiesa di Arona per tutto l'anno 1506³¹.

Fu però con il Cinquecento che si inaugurò il vero e proprio processo di italianizzazione degli artisti fiamminghi, nel contesto della *Rinascenza* settentrionale, fenomeno di ben più ampia portata in cui l'influsso del modello italiano investì architettura, ornamenti, moda e ovviamente pittura.

²⁹ La Dacos, tuttavia, specifica che l'artista venne chiamato alla corte di Montefeltro in qualità di pittore espressamente fiammingo in quanto a stile e che dunque la sua italianizzazione pittorica fu molto parziale (cfr. DACOS 2012, p. 49).

³⁰ Cfr. Enciclopedia Treccani on-line, alla voce *musica fiamminga*.

³¹ Archivio Borromeo Isola Bella (ABIB), Mastro Borromeo 1506-1511, conto in doppio a maestro Andolfo di Fiandra, organista, p. 9 (dare/avere): «m.ro Andolpho flandrese [*sic*] organista de' dare a di 29 zenaro l. 48 s.-d.- a luy com' per comissione del m.co conte per la sua provisione li dà per l'organo d'Arona per l'anno passato 1506 ala cassa de m. Camilla in c.o. in questo, fo. 38, l. 48 s.-d.-» e «m.ro Andolfo [*sic*] flandrese [*sic*] organista de' h.re adi ultimo dex.bre l. 48 s.-d.- sono per il suo selario de uno anno finito adi ultimo dex.bre 1506 a spexa generale in c.o., fo. 196, l. 48 s.-d.-».

Il gusto e lo stile italiani erano dilaganti nelle Fiandre: la corte di Malines, durante il regno di Maria d'Austria, era tutta italianizzante in fatto di vetrate, sia delle chiese che dei palazzi, nelle tappezzerie fino all'architettura dei giardini. Qui, furono attivi vari artisti italiani come Jacopo de' Barbari, Tommaso Vincidor (allievo di Raffaello) e lo scultore Pietro Torrigiani. Anversa, famosa soprattutto per le manifatture di arazzi e capitale dell'arte fiamminga dal 1530 circa, era pervasa dallo stile all'italiana e uno dei maestri della sua prestigiosa scuola di architettura e scultura era Jean de Boulogne, lo scultore originario di Douai formatosi a Firenze e divenuto il Giambologna (cfr. VILLA 2012a). Da Bruxelles s'irradiò il culto di Raffaello, a partire dal 1516-1517, quando giunsero i cartoni degli *Atti degli apostoli* per essere tradotti in arazzi e poi dal 1520, anno in cui si trasferì in città il Vincidor portando con sé progetti raffaelleschi da realizzare in loco (cfr. DACOS 2012, pp. 19-20).

Gli storici dell'arte concordano con l'indicare in Jan Gossaert, meglio noto come Mabuse, l'iniziatore effettivo della pratica del viaggio in Italia, il primo a considerare questa esperienza un viaggio di studio inaugurando una tendenza che di lì in avanti si fece regola fissa per gli artisti, al punto che la tappa italiana divenne obbligata. Le motivazioni del viaggio erano senz'altro legate all'apprendimento delle tecniche italiane in fatto di composizione, luce ed espressività, campi ancora poco esplorati dagli artisti del Nord che necessitavano pertanto del contatto diretto con i maestri italiani. Se questo discorso è valido per tutti gli artisti stranieri che conclusero la propria formazione col viaggio italiano durante il Rinascimento e il Barocco (spagnoli, portoghesi, francesi, tedeschi), lo è ancor di più per i fiamminghi, i quali come ha rimarcato lo Schlosser:

erano privi di ogni sapere e d'ogni riflessione teorica; i loro quadri, in quanto allo spazio, erano, come quelli degli antichi pittori, prospettive senza sfondo- ciò che il Burmester chiama *aspettiva*- annotazioni delle impressioni ed esperienze ottenute coll'osservazione ingenua della natura in modo puramente empirico, talvolta con diversi punti di distanza sul medesimo piano (SCHLOSSER MAGNINO 1967³, p. 260).

Spesse volte erano gli stessi sovrani a sovvenzionare il viaggio degli artisti, per dare lustro alla propria corte ed elevarla al modello italiano, come nel caso dello stesso Mabuse³², secondo una tendenza tipica anche di altri sovrani europei come il portoghese Giovanni III che inviò in Italia il pittore e scrittore Francisco de Holanda. Non bisogna dimenticare poi che i Paesi Bassi e le Fiandre stavano vivendo in quel tempo una drammatica temperie politica, impegnati nella guerra anti-spagnola, che aveva fortemente incentivato

³² Che accompagnò a Roma il suo protettore, Filippo di Borgogna, inviato dall'imperatore in missione diplomatica presso il pontefice Giulio II (cfr. DACOS 2001, p. 23).

l'emigrazione. La situazione peggiorerà drasticamente dopo il 1585, quando cadde Anversa e si arrivò alla separazione dei Paesi Bassi del Nord. Da quel momento dall'Olanda, ma soprattutto dalle Fiandre, dove iniziò un periodo di totale decadenza e la vita intellettuale e artistica andò a impoverirsi progressivamente, giunse una larga ed eterogenea schiera di artisti e artigiani: pittori, architetti, scultori, intagliatori, miniatori e vetrai non solo spinti dalla volontà di apprendere la maniera italiana, ma anche in cerca di fortuna economica³³.

Quanto alle mete generalmente predilette dagli artisti fiamminghi, dopo una prima fase in cui la Lombardia godeva di forte attrattiva, garantita dalla prospettiva del Bramantino, seguita da Firenze col modello del Perugino (cfr. DACOS 2012, p. 12), a partire dalla metà del Cinquecento il *punto di fuga* del viaggio artistico diventa Roma, con le sue rovine, le sue antichità e con la prestigiosa Accademia di San Luca di Federico Zuccari, fondata nel 1593. Accanto al gusto del rovinismo e al richiamo dell'antico, l'altra ragione storica della concentrazione di fiamminghi a Roma sta nell'elezione al soglio pontificio di Adriano VI, al secolo Adriaan Florensz o Florisz, prelado originario di Utrecht, succeduto a Leone X nel 1522, il quale portò con sé un ampio stuolo di cortigiani olandesi, fiamminghi e tedeschi³⁴. Nelle botteghe romane, gli stranieri collaboravano in vario modo con i maestri italiani ed è tuttora difficile circoscrivere la parte che spettò ai nuovi arrivati nelle pitture, negli affreschi, negli stucchi, nei cartoni e persino nei progetti elaborati. Il primo caso di opere realizzate autonomamente da un artista straniero a Roma è quello del fiammingo Jan Van Scorel, il quale realizzò al Belvedere una serie di ritratti di papa Alessandro VI, seguito immediatamente dopo da Michel Coxcie, che fu chiamato ad affrescare la cappella del cardinale Enckevoirt a Santa Maria dell'Anima. Quanto a Scorel, egli vanta un altro primato, ossia quello di essere stato il primo pittore fiammingo a viaggiare in Italia a spese proprie, non al seguito di principi o prelati, ma pagandosi il viaggio col proprio lavoro di pittore (cfr. DACOS 2001, p. 23 e DACOS, 2012, p. 63).

³³ Stefania Bedoni in particolare enfatizza il ruolo non secondario che ebbero i disagi provocati dalla guerra contro la Spagna nella scelta degli artisti fiamminghi e olandesi di partire per l'Italia (cfr. BEDONI 1983, p. 16).

³⁴ Roma allettava senz'altro anche per le concrete opportunità di lavoro offerte da mecenati romani (per lo più ecclesiastici) che volevano artisti nordici nelle imprese decorative di chiese e palazzi (per l'argomento (cfr. MEIJER 1997). Per procurarsi contatti lucrativi in città, fiamminghi, tedeschi e olandesi durante il Rinascimento potevano contare su confraternite nazionali (quella di San Giuliano era specificamente rivolta agli immigrati dalla contea delle Fiandre) istituite a Roma per dare sostegno a operai e artigiani che avevano valicato le Alpi in cerca di opportunità di lavoro (cfr. SCHULTE VAN KASSEL 1995, pp. 61-66). La fama dei nordici come decoratori a fresco si diffuse anche in territori laziali e umbri appartenuti allo Stato della Chiesa e in stretti rapporti con Roma (Terni, Narni, Farfa, Calvi), tanto che diversi artisti fiamminghi si spinsero in queste terre per affrescare ville nobiliari ed edifici sacri (cfr. SAPORI 1997).

Il mito romano trovò una sua consacrazione ad Anversa, dove venne fondata la ‘Società dei romanisti’ nel 1572, che prevedeva come requisito fondamentale per diventarne membri quello di aver soggiornato per un periodo a Roma. La società venne ad affiancarsi alla bottega ‘Ai quattro venti’ di Hieronymus Cock, inaugurata nel 1548 (cfr. DACOS 2012, p. 113), come nuovo centro d’irradiazione del gusto italiano in Europa e fu all’origine del movimento artistico detto appunto *romanismo*. Tra i vari artisti che ne fecero parte ricordiamo Otto Venius, maestro di Rubens, che fu per altro il primo pittore ad essere ammesso nella società nel 1597; poi ancora Hendrick van Balen, il nostro Jan Brueghel il Vecchio, che ne fu nominato decano nel 1609, e poi Rubens, Sebastian Vrancx, Abraham Janssen, Frans Snijders, Jan Fijt³⁵.

Gli artisti fiamminghi hanno a volte lasciato tracce del loro passaggio nella Città Eterna in graffiti o iscrizioni proprio sui monumenti che giungevano ad ammirare, come il Museo di Costantina e soprattutto la Domus neroniana. Le firme di Maarten van Heemskerck, Lamberto di Amsterdam e Herman Posthumus, iniziatori del paesaggio di rovine, sono ancora ben visibili nella Grotta Nera della Domus Aurea, mentre sulla volta gialla si leggono quelle di Willem van Nuelandt, Karel van Mander e Spranger³⁶. Proprio la riscoperta della Domus Aurea, avvenuta nel 1480, fu grande incentivo al viaggio italiano e fu anche alla base della nascita del genere delle *grotesche*, le decorazioni ispirate a quelle fastose a stucco o a fresco delle volte della Domus che adornavano i fregi dei palazzi. Il fiammingo Michiel Gast realizzò alcuni motivi decorativi ispirati al genere delle grotesche a Palazzo dei Conservatori e in seguito anche Hieronymus Cock sperimentò questa nuova moda ornamentale, che conobbe una rapidissima diffusione in Europa, a cui si accompagnò quella dello stesso vocabolo *grotesca*, che uscì ben presto dai confini nazionali³⁷.

A Roma gli artisti fiamminghi fondarono la ‘Bentvueghels’, una società artistica comprendente fiamminghi e olandesi (cfr. ERTZ 2012, p. 34), di cui fecero parte anche Abraham e Jan Baptist Brueghel, discendenti di Jan il Vecchio. Oltre a Roma, Firenze (cui spettava il primato assoluto del disegno), Venezia (patria della miglior pittura) e Napoli

³⁵ La società non ammetteva esclusivamente artisti. Si trattava in origine di una confraternita religiosa con scopi devozionali aperta a chiunque avesse visitato Roma e in particolare le tombe degli apostoli Pietro e Paolo. Sulla nascita del termine *romanista*, sulla sua contrapposizione a *manierista* e sulle varie opinioni in merito alla sua definizione cfr. DACOS 2012, pp. 219-232.

³⁶ Sulla base di un particolare presente nel *San Luca dipinge la Vergine* di Marten van Heemskerck, la Dacos (cfr. DACOS 2012, p. 21 e DACOS 2001, p. 99) ha dedotto che anche Scorel si inoltrò nella Domus. Nel dipinto di Heemskerck compare infatti il motivo di un uomo che cavalca girato di schiena un animale al galoppo, identico a quello di un medaglione della Volta dorata della Domus Aurea. Dato che Van Heemskerck realizzò il dipinto ad Haarlem nel 1532 prima di partire per Roma, la Dacos ritiene che egli lo apprese proprio da Scorel, suo maestro, che poteva averlo disegnato direttamente sul posto.

³⁷ Per la diffusione paneuropea del termine *grotesca* si veda MOTOLESE 2012, pp. 54-58.

erano gli altri itinerari classici degli artisti³⁸, ma nella pratica i percorsi subivano variazioni molto soggettive, per cui erano tante e diverse le vie battute da questi viaggiatori muniti di carta, matita e pennello, dalla Lombardia fino alla Sicilia. Seppure in percentuale meno vistosa, anche Bologna, Mantova, Parma e Torino hanno ospitato artisti fiamminghi: a Bologna in particolare Denis Calvaert, allievo di Prospero Fontana e Lorenzo Sabbatini, fondò un'Accademia frequentata anche da Guido Reni e dal Domenichino prima del loro ingresso in quella dei Carracci (cfr. FIERENS 1951, p. 20). Anche l'itinerario di Van Dyck risulta più eccentrico rispetto al solito, dato che si spostò da Genova a Venezia e poi a Padova, Roma, Firenze, Bologna spingendosi fino a Palermo.

Dopo il viaggio in Italia, gli artisti tornavano in patria con un bagaglio di esperienze che ne accresceva notevolmente la fama e il prestigio, fenomeno evidente anche agli occhi di un contemporaneo come Guicciardini:

[...] sono stati quasi tutti in Italia, chi per imparare, chi per vedere cose antiche, & conoscere gli huomini eccellenti della loro professione, & chi per cercar' ventura, & farsi conoscere, onde adempiuto il desiderio loro, ritornano il piu delle volte alla patria con esperienza, con facultà, & con honore³⁹.

Molti dei fiamminghi scesi in Italia tra Cinque e Seicento sono ricordati nelle *Vite* del Vasari, che ne conobbe personalmente diversi e che per primo si sforzò di reperire qualche informazione sul loro conto e li trattò con rispetto e simpatia nella sua opera, contribuendo non di poco ad accrescerne la fama in Italia, nonostante l'indubbio privilegio accordato nelle *Vite* alla tradizione italiana ed espressamente tosco-romanista⁴⁰. Vasari riconosce *in primis* la paternità fiamminga della pittura a olio, «bellissima invenzione et gran commodità [...] di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia», ossia Jan van Eyck, menzionato nel capitolo XXI dell'*Introduzione alle tre arti del Disegno*⁴¹, e sente l'esigenza di dedicare un'apposita sezione della Giuntina (*Di diversi artefici italiani e*

³⁸ Combacianti del resto con quelli che venivano suggeriti dalle guide, in particolare dalla prima guida d'Italia scritta da un fiammingo, padre Francis Schotte, edita ad Anversa nel 1600 col titolo *Itineraria Italiae Rerumque Romanorum Libri Tres* (cfr. MILIS 1991, p. 22).

³⁹ GUICCIARDINI 1567, p. 101. In alcuni casi, benché rari, gli artisti fiamminghi vollero difendere le proprie origini stilistiche, rinnegando la pratica del viaggio italiano con fierezza. Tra i paesaggisti che scelsero di non effettuare il viaggio di formazione in Italia vi fu Hans Bol, nativo di Malines, noto per i paesaggi e le eccellenti incisioni di piccole dimensioni (cfr. DACOS 2012, p. 146). Queste posizioni campanilistiche sono state difese da alcuni critici che hanno giudicato negativamente l'incontro dei fiamminghi con la maniera italiana, ravvisandovi una forma di snaturamento destinata a impoverire la pura semplicità dell'arte fiamminga delle origini. Si può ricordare ad esempio il caso di Max Friedländer, che nel 1921 pubblicò un *pamphlet* sui romanisti della prima ora, criticando il loro «desolante eclettismo» figlio della sovrapposizione della maniera del Nord e quella del Sud (cfr. DACOS 2012, pp. 220-222).

⁴⁰ Sul contributo delle *Vite* alla stima verso l'arte dei fiamminghi in Italia cfr. POZZI 1999 (un accenno anche in POZZI 2015, p. 55).

⁴¹ *Del dipingere a olio in tavola e su le tele*, in VASARI 1966-1987, vol. I, p. 132.

fiamminghi) a pittori, incisori, miniatori, scultori e architetti di Fiandra e Olanda. Molti pittori di questa rassegna vasariana, ai quali viene dedicato lo spazio maggiore⁴², sono semplicemente nominati in veloce carrellata, mentre per altri Vasari spende qualche parola in più, rilevandone i pregi più degni di nota. Gli attestati di stima vanno soprattutto ai discepoli di Van Eyck, abili nel dipingere a olio (come Ruggero van den Weyden) e ai coloristi in grado di ritrarre ottimamente *dal naturale* (Joris van Cleef, Antonis Moor, Maarten de Vos), ma anche l'invenzione fantasiosa delle storie dipinte è qualità autenticamente fiamminga che accomuna Frans Mostaer, Frans Floris, noto anche come 'Raffaello fiammingo', che meglio di chiunque seppe esprimere affetti, gioie, passioni ed emozioni nelle sue «bellissime e bizzarre invenzioni», Pieter Coek van Aelst, di cui si ricorda la «molta invenzione nelle storie», Martino von Hemskerk e Hyeronimus Cock, «bellissimi inventori di storie». Se il Vasari guarda benevolmente ai fiamminghi, lo fa senza dimenticare mai la supremazia dell'arte italiana. Così, quando loda il Cocxie (conosciuto a Roma nel 1532) per aver atteso «assai alla maniera italiana», Martino von Hemskerk e Hyeronimus Cock perché «molto osservatori della maniera italiana», e quando dice che Giovanni di Calker (conosciuto a Napoli nel 1545 e suo «amicissimo»), era «tanto pratico nella maniera d'Italia, che le sue opere non erano conosciute per mano di fiammingo», Vasari implicitamente rimarca la necessità per il fiammingo di perfezionarsi impadronendosi della tecnica italiana. Per questo menziona solo senza soffermarsi quegli artisti che «perché mai uscirono dal loro paese, tennero sempre la maniera fiamminga»⁴³. Oltre a quello del Vasari, è ben noto il parere più intransigente di Michelangelo, fiero sostenitore del primato dell'arte italiana quale erede diretta di quella greca e notoriamente avverso alla natura emozionale della pittura fiamminga, che induceva alle lacrime e pertanto poteva piacere «alle donne, soprattutto a quelle molto vecchie o molto giovani, e così pure a frati e monache, e a qualche nobiluomo insensibile alla vera armonia»⁴⁴. Commento sprezzante, che comunque tradisce il contrappunto inorgogliito di chi deve fare i conti con il successo crescente dei fiamminghi in Italia.

⁴² Ne sono ricordati all'incirca quaranta (cfr. VASARI 1966-1987, vol. VI, pp. 224-229).

⁴³ Ad esempio tale «Lodovico da Lovanio», «Luven Fiamingo» (forse Livinio d'Anversa), «Pietro Christa» (Pieter Christophasen), «Giusto da Guanto» e «Ugo d'Anversa». Per tutto il Rinascimento e il Barocco, del resto, l'influsso italiano agì sull'arte fiamminga e olandese anche in via indipendente dal viaggio in Italia. Chi non vi si era mai recato personalmente non avrebbe potuto evitare il contatto con i colleghi che una volta rientrati in patria portavano con sé disegni, incisioni, stampe e oggetti antiquari che contribuivano a perpetuare il gusto italianizzante.

⁴⁴ Nel suo *De pintura antiga*, il pittore portoghese Francisco de Holanda racconta che Michelangelo rispose così all'amica Vittoria Colonna, che gli chiese cosa pensasse dell'arte fiamminga, originando una sorta di filippica contro i fiamminghi che viene generalmente riportata dagli storici a sostegno dell'ostilità di Michelangelo verso questi ultimi. Il breve brano che ho citato è tratto dalla traduzione di Stefano Salpietro in DACOS 2012, p. 11, mentre il testo originale in portoghese si trova a p. 234.

2. Jan Brueghel in Italia

È in questo clima culturale che s'inserisce, dunque, il viaggio in Italia di Jan Brueghel il Vecchio, che incamminandosi verso Sud intorno al 1589, seguì le orme del padre⁴⁵: il primo Brueghel che toccò il suolo italiano fu infatti il capostipite della dinastia, Pieter il Vecchio, padre di Jan e allievo di Pieter Coecke van Aelst⁴⁶. Della permanenza di Pieter Brueghel in Italia non abbiamo testimonianze scritte, per cui le tappe italiane sono state ricostruite soprattutto sulla base dei disegni di luoghi italiani lasciati dal pittore⁴⁷, che intraprese il viaggio nel 1551 circa, dirigendosi verso l'Italia attraversando la Francia e sostando a Lione. Intorno al 1553 valicò le Alpi e giunse nello stesso anno a Roma, trattenendovisi per un anno prima di spostarsi a Messina. Durante tutto il suo soggiorno in Italia, Pieter il Vecchio, a giudicare dai suoi disegni, è stato sensibile alle bellezze della natura quanto a quelle dell'arte, rimanendo particolarmente affascinato dalle Alpi. Van Mander infatti dirà: «si diceva che, salito sulle Alpi, egli ne avesse inghiottito rocce e montagne, per risputarle poi, a casa, su tele e pannelli, ché egli era in grado d'emulare la natura in tutti i suoi aspetti»⁴⁸.

Jan Brueghel I era il secondogenito di Pieter, nato nel 1568 a Bruxelles. La data di nascita, sulla quale i biografi del passato hanno avuto molte incertezze (cfr. BEDONI 1983, p. 14), come Dézallier D'Argenville che proponeva il 1575 (cfr. DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1754, p. 133) o Descamps che la collocava addirittura nel 1589 (cfr. DESCAMPS 1753, p. 376), è confermata da una breve considerazione in una lettera del pittore a Ercole Bianchi, del 10 giugno 1611: «come io son passato 43 vorrei fare qualche cosa per mio figlioli. et comme vs desidera oigni ane queche cosa del mio mane ferremo tale che vs aura li prima quadretti del mia poca virta» («virta»=*virtù*)⁴⁹.

⁴⁵ In effetti la pratica del viaggio in Italia era una tradizione familiare, nella quale spesso era il padre a pagare il viaggio dei figli (cfr. MILIS 1991, p. 22).

⁴⁶ A Pieter Brueghel il Vecchio venne attribuito il soprannome di 'Pieter il Burlone' (in fiammingo 'den Drol': cfr. VAN MANDER 2000, p. 199, n. 57), o anche 'il Contadino', dal gusto per la rappresentazione della quotidianità popolare più spicciola, ereditato e rivisitato a partire dalla pittura di Hieronymus Bosch.

⁴⁷ Tra cui le vedute di Ripa Grande (Chatsworth, Devonshire Collection), di Tivoli, delle Alpi (Louvre). La sosta romana dell'artista è testimoniata anche da una fonte archivistica, in quanto l'inventario dei beni del miniaturista croato Giulio Clovio (attivo in Italia tra il 1516 e il 1578) menziona diverse opere di Pieter Brueghel, tra le quali una miniatura alla quale Clovio aveva collaborato congiuntamente al fiammingo (cfr. ALLART 1997, pp. 93-94). Sulla collaborazione Brueghel-Clovio cfr. anche GADDI 2012, p. 22. Più dubbia, invece, la permanenza di Pieter a Napoli; esiste infatti una veduta della città oggi alla Galleria Doria Pamphilj la cui attribuzione all'artista è discussa. Inoltre, i carteggi del geografo Scipio Fabius, attivo a Bologna, intorno agli anni '60 del Cinquecento paiono alludere a una sua conoscenza con Brueghel, ma le allusioni nelle sue lettere sono troppo vaghe perché si possa confermare il passaggio del pittore a Bologna (cfr. ALLART 1997, p. 100).

⁴⁸ VAN MANDER 2000, p. 199. Riguardo alla predilezione di Brueghel per il paesaggio alpino cfr. anche DESCAMPS 1753, p. 102.

⁴⁹ D'ora in avanti le citazioni dalle lettere di Brueghel verranno accompagnate dal numero di lettera delle mie trascrizioni (cap. III §3) e rispetteranno sempre i criteri di trascrizione esposti nel cap. III §1 (tipologia a), con la sola eliminazione delle barre verticali degli a capo e delle parentesi graffe per le aggiunte interlineari.

Il pittore era noto come ‘Brueghel dei Velluti’ per l’eleganza del tocco e la raffinatezza stilistica grazie alle quali riusciva a riprodurre sulla tela la morbidezza dei tessuti e dei fiori, e che gli permisero di diventare uno degli artisti più stimati anche al di fuori del suolo natio⁵⁰. Ricevette i primi insegnamenti di disegno e pittura dalla nonna, la pittrice Maycken Verhulst Bessemers, e più tardi poté entrare come apprendista nella bottega di Pieter Goetkindt, pittore e mercante di Anversa (VAN MANDER 2000, p. 201).

Una volta concluso l’apprendistato ad Anversa, Jan partì per un viaggio di formazione che dopo la prima tappa di Colonia lo condusse in Italia. La prima testimonianza certa del passaggio in Italia è del 1590, quando il suo nome compare su un documento di pagamento relativo a una miniatura per orologio commissionatagli dall’abate napoletano Francesco Caracciolo⁵¹.

Nella città partenopea Brueghel ebbe modo di farsi conoscere e stimare da illustri collezionisti, tra i quali Gaspar de Roomer, un ricco mercante d’arte, banchiere e per l’appunto collezionista nativo di Anversa, che acquistò diverse sue opere⁵². Rimasto a Napoli per circa un anno, in seguito Jan si spostò a Roma probabilmente già intorno al 1591-1592, anche se la traccia più sicura della sua presenza il pittore la lasciò nel 1593 con una firma accompagnata dall’indicazione dell’anno nella Catacomba di Domitilla (cfr. BEDONI 1983, p. 29). Sono questi gli anni decisivi del viaggio di formazione: Brueghel trovò infatti a Roma l’ispirazione per uno dei temi pittorici che contraddistinguono la sua arte, il paesaggio, e incontrò il favore di illustri committenti in primo luogo degli ambienti ecclesiastici. Il primo dipinto di Jan firmato e datato risalente al periodo italiano apparteneva alla collezione privata del cardinale Ascanio Colonna, altro appassionato di pittura fiamminga⁵³: l’*Ampio paesaggio fluviale con viandanti che riposano*, del 1594⁵⁴.

Le sottolineature dei manoscritti, sempre segnalate nelle trascrizioni *a* del cap. III, negli altri capitoli verranno riportate solo laddove se ne voglia mettere in rilievo il valore pragmatico (cfr. cap. II §1, p. 36); per evitare sovrapposizioni con l’indicazione di lacuna [...], le omissioni volontarie di parti di testo nelle citazioni verranno indicate con (...).

⁵⁰ L’appellativo ‘Dei Velluti’ è stato anche connesso alla passione dell’artista per il pregiato tessuto, acquistato in quantità senza troppe preoccupazioni per il dispendio di denaro (cfr. RINALDI 2012, p. 60).

⁵¹ Cfr. ERTZ 2012, p. 29 e BEDONI 1983, p. 20. La fattura, proveniente dagli antichi Banchi della città, è datata 23-06-1590 e riguarda il pagamento a «Gio: Battista Brueghel» per «pittura sopra al rame di un orologio dell’Ill.mo abate D. Francesco Caracciolo». Secondo alcuni, per esempio Mottini e A. T. Woollett, la prima tappa del viaggio di Brueghel in Italia sarebbe stata Venezia e non Napoli (cfr. MOTTINI 1929 e SUCHTELEN-WOOLLETT 2006, p. 6). Mottini in particolare basa la sua tesi su una veduta della città e un disegno raffigurante il ponte di Rialto, ma, tuttavia, questi due soli dati sono insufficienti per accreditare tale ipotesi, come giustamente ha commentato Bedoni (cfr. BEDONI 1983, pp.19-20), poiché non si può essere sicuri che la realizzazione delle due opere sia avvenuta dal vero. Per il viaggio in Italia di Brueghel si veda anche RINALDI 2012.

⁵² La pittura fiamminga, specialmente quella paesaggistica, era ben nota a Napoli. Il Roomer ne era un grande intenditore e collezionò, oltre a quelle di Brueghel, anche lavori del paesaggista Goffredo Wals, del quale il Roomer possedette ben 65 dipinti (cfr. ABBATE 2002, p. 130).

⁵³ Si ricordi che il cardinale Colonna aveva al suo servizio come bibliotecario un illustre fiammingo, Philip Rubens, fratello di Pieter Paul (cfr. ERTZ 1998, p. 133). Su Philip Rubens torneremo nel cap. II §4.

Oltre a stringere proficui legami con committenti d'alto rango, il fiammingo avviò collaborazioni con artisti giunti come lui a Roma per perfezionare la propria tecnica pittorica: il compatriota Paul Bril, maestro del paesaggio e considerato l'iniziatore in Italia dei generi delle scene di caccia e delle marine, attivo presso l'Accademia di San Luca almeno dal 1582⁵⁵ nonché il primo straniero ad esserne eletto principe e il tedesco Hans Rottenhammer, il quale nel 1596 si spostò a Venezia, dove venne a contatto con l'opera di Tintoretto e del Veronese e dove rimase fino al 1606⁵⁶. Carlo Ridolfi, autore della *Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto* (1642), nelle sue *Meraviglie dell'arte* ricorda gli umili inizi del tedesco, che ben prima di divenire «egregio nome tra i pittori ultramontani» con una fama tale da accattivare i potentati d'Europa, come l'imperatore Rodolfo II, vendeva rametti ai bottegai veneziani a prezzi decisamente bassi. A proposito del rapporto tra il Rottenhammer e Bril Ridolfi commenta: «alcuni signori gli [*a Rotthenamer*] facevano fare figure in rame, mandandole poscia a Paolo Brillo a Roma, acciò vi facesse il paese» (RIDOLFI 1867, p. 262 e p. 266).

Fu sempre a Roma che Brueghel fece l'incontro più importante della sua vita nonché della sua carriera di pittore, quello con Federico Borromeo. Il futuro cardinale aveva lasciato Milano già nel 1586, convinto dai cardinali Ferrerio e Altaemps a recarsi a Roma dal pontefice Sisto V per indurlo a concedergli la porpora cardinalizia. Giunta l'investitura il 22 dicembre del 1587, Borromeo rimase a Roma e si trasferì dal palazzo del cardinale Altaemps a Palazzo Vercelli, di proprietà del cardinale Ferrerio (cfr. STMI 1996, pp. 310-311). È stato ipotizzato che prima ancora di conoscere personalmente Brueghel, Borromeo ne avesse sentito parlare dal cardinale Enrico Caetani, che aveva commissionato al fiammingo un dipinto raffigurante l'incendio di Troia⁵⁷. L'incontro effettivo col pittore avvenne intorno al 1593-1594, in circostanze abbastanza ambigue: secondo la *vulgata* più diffusa Brueghel venne processato dal Sant'Uffizio per un suo coinvolgimento in una rissa o in una questione religiosa ottenendo la clemenza del tribunale proprio per intercessione di Borromeo⁵⁸, che aveva già acquistato alcuni suoi paesaggi e che lo accolse nella sua ampia famiglia a Palazzo Vercelli⁵⁹.

⁵⁴ Il dipinto venne poi acquistato nel 1714 da un collezionista tedesco.

⁵⁵ Oltre a Paul, anche il fratello Matijs Bril è menzionato tra i membri dell'Accademia di San Luca di Federico Zuccari nel 1582 (cfr. DACOS 2012, p. 146). Per Paul Bril cfr. HERRMANN FIORE 1997 e soprattutto CAPPELLETTI 2006.

⁵⁶ Quando rientrò in Baviera, stabilendosi ad Augusta. Per un approfondimento sulla vita e sulle opere del Rottenhammer cfr. SCHLICHTENMAIER 1988. Il Rottenhammer sposò una veneziana, Elisabetta de Fabris, da cui ebbe cinque figli (cfr. VAN MANDER 2000, p. 358 e SCHLICHTENMAIER 1988, p. 38).

⁵⁷ Secondo Amendola identificabile con l'*Incendio di Troia con Enea e Anchise* firmato e datato 1593 oggi in una collezione privata londinese (cfr. AMENDOLA 2011, pp. 63-65).

⁵⁸ Cfr. CRIVELLI 1868, pp. 69-74, BEDONI 1983, pp. 39-41, DELL'ACQUA 1992, p. 304 e DACOS 2012, p. 185. La Dacos ha posto l'accento sulla natura riottosa degli artisti stranieri di stanza in Italia, precisando che gli

L'episodio del carcere non è mai richiamato in via esplicita nella corrispondenza di Brueghel, ma viene in qualche modo alluso dalla lettera al cardinale del 17 giugno 1606 nella quale il pittore richiede la grazia per l'amico fiammingo «Alessander bolloigni» finito nella prigione del Sant'Uffizio, pregando Borromeo «d'scusarre sua arrori secondo lamoreuelesse de vs Jlls,^{no} mostrata verse de me de quel io me fede» (V). La vicenda carceraria dell'amico, non meglio identificato, pare ricollegata da Brueghel a un analogo momento disgraziato della sua vita, in cui giunse a confortarlo il perdono dall'amorevole Borromeo. In altre due lettere di raccomandazione del 26 settembre 1608, una al cardinale e l'altra al Bianchi, nelle quali Brueghel sostiene la causa dell'amico pittore Frans Snijders, egli allude ancora a una momento infelice (di «disgratcio») del proprio passato, durante il quale tutti lo abbandonarono eccetto lo Snijders, che gli offrì sollecito conforto. Un altro elemento che pare dar conferma all'ipotesi della detenzione di Brueghel e della successiva liberazione per intervento del cardinale viene dalle parole del Bosca, che subito dopo aver descritto l'*Allegoria del fuoco* di Brueghel commenta così:

Haec tabula aut commendat, aut accusat artificem; tanto enim studio elaboratam fuisse tulit fama, quod cum tunica molesta foret puniendus Bruguel, iam que tortor parasset fasciculos, ereptus flammis a Federico, flammam apprime reddiderit (BOSCA 1672, p. 123)⁶⁰.

Le fiamme così mirabilmente dipinte, sono motivo e di lode e di biasimo per il fiammingo, perché ricordano le fiamme dalle quali Brueghel, *puniendus*, fu sottratto dal cardinale.

Per alcuni, d'altronde, l'arresto di Brueghel resta un'ipotesi affascinante, ma priva di fondamento, in quanto un'indagine condotta presso l'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede non ha concesso di reperire alcun documento relativo a un'azione processuale o all'eventuale carcerazione subite da Brueghel (cfr. AMENDOLA 2011, pp. 65-66 e RINALDI 2012, p. 58).

archivi criminali delle città italiane sono ricchi di informazioni preziose a loro riguardo, dal momento che ebbero spesso a che fare con la giustizia. Fierens (FIERENS 1951, p. 27) sostiene che i fiamminghi in particolare fossero grandi bevitori e assidui frequentatori delle osterie, come diceva anche uno di loro, Dominique Lampson, il quale in una celebre lettera al Vasari (per cui cfr. §3) allude ai giovani artisti fiamminghi «fra' quali ve n'è alcuno pare debba far assai bona riuscita; ma l'imbriacheria et la gola li guasta tutti» (25 aprile 1565; cito da MOTOLESE 2012, p. 128).

⁵⁹ La famiglia allargata di Borromeo comprendeva una ecclesiastici e gentiluomini, ma anche rappresentanti dei ceti inferiori, come la servitù più intima e gli aiutanti di camera (cfr. RIVOLA 1656, pp. 131-132). Si ricordano anche alcuni stranieri nel numero dei *familiari* del cardinale all'altezza del 1587, ossia uno spagnolo e un portoghese. Per quel tempo, non sono menzionati invece ospiti fiamminghi [cfr. STMI 1996, p. 311].

⁶⁰ Propongo la traduzione del passo fornita da Crivelli (CRIVELLI 1868, p. 72): «Tal quadro sta come una lode, o vuoi come un'accusa per chi lo ha dipinto. Poiché portò la fama, che fosse il quadro dipinto con tanto ingegno per questo, che, sendo Brueghel in procinto d'essere punito colla malcomoda camiciuola, e già preparando il carnefice i fascinetti, sottratto lui il pittore, alle fiamme dall'istesso Federigo, abbia perciò le fiamme dipinto con tanta maestria».

Quando Borromeo venne nominato arcivescovo di Milano, il 25 aprile del 1595, Brueghel lasciò assieme a lui Roma e si trasferì a Milano, dove rimase come suo ospite.

Il soggiorno milanese durò tuttavia poco: Crivelli sostiene infatti che il pittore arrivò con Borromeo a Milano nell'agosto del 1595 e vi rimase fino alla primavera successiva, quando spinto dalla «puntura del rimpatrio» (CRIVELLI 1868, p. 2) decise di lasciare per sempre l'Italia e tornare ad Anversa⁶¹.

3. *L'italiano nelle Fiandre e nei Paesi Bassi (XV-XVIII sec.)*

Significativi contributi allo studio della diffusione dell'italiano in ambiente neerlandofono vengono dai lavori di Vincenzo Lo Cascio (cfr. LO CASCIO 1997) e Serge Vanvolsem, il quale si è focalizzato principalmente sul processo di effettiva istituzionalizzazione dell'apprendimento dell'italiano in territorio fiammingo e olandese. Lo studioso ha anzitutto rimarcato come le Fiandre, terre di scambi commerciali e culturali strutturalmente cosmopolite e plurilingui, già nel Quattrocento si configurassero come vero e proprio:

melting pot avant la lettre in cui coesistevano e interferivano fra loro [...] i dialetti fiamminghi della gente comune, il francese degli ambienti della corte borgognona e di gran parte della nobiltà, ed inoltre, fra le varie lingue straniere, l'italiano e lo spagnolo delle comunità di commercianti presenti soprattutto nei porti di Brugge e di Anversa (VANVOLSEM 2007, p. 33).

Sin dal XV secolo, dunque, l'italiano era ben diffuso negli ambienti mercantili al punto che poteva essere adottato nella corrispondenza di affari o nella stesura della contabilità (cfr. VANVOLSEM 2007, pp. 34-35). Se già a quel tempo circolavano pratici frasari bilingui italiano-neerlandesi ad uso dei mercanti⁶², le prime grammatiche di italiano concepite espressamente per neerlandofoni vennero però più tardi, a circa un secolo di distanza da quelle per francesi e inglesi (la *Grammaire italienne* di Jean-Pierre de Mesmes, pubblicata nel 1548, e le *Principal rules of the Italian grammar* di William Thomas, del 1550). Fino alla seconda metà del Seicento, le grammatiche di italiano a disposizione dei neerlandofoni erano prevalentemente in latino, a partire da quelle di Scipione Lentolo (*Italicae Grammatices praecepta et ratio*, Genève, 1567) e di Catherin Ledoux (*Schola Italica, in qua Praecepta Bene Loquendi facili methodo proponuntur*, Francoforte, 1605).

⁶¹ Probabilmente lo fece poco dopo il 30 maggio del 1596, data della lettera nella quale Borromeo raccomanda Brueghel al vescovo di Anversa (cfr. CRIVELLI 1868, pp. 3-5).

⁶² Si può citare il manoscritto della British Library con un frasario bilingue databile grosso modo al 1450, noto sin dalla fine dell'Ottocento ed edito una decina di anni fa da Josè Van der Helm (cfr. VAN DER HELM 2001). L'autore del frasario, composto *ad hoc* per un apprendista mercante in partenza per Venezia, è senza dubbio un fiammingo (dati i numerosi errori di italiano) probabilmente originario del Brabante orientale (cfr. anche VANVOLSEM 2007, pp. 35-36).

Nel 1631 uscì la *Linguae Italiacae Compendiosa Institutio* di Carolus Mulierius, seguita un decennio dopo dalle *Institutiones Linguae Italiacae* di Johannes Franciscus Roemer (1649). La prima grammatica italiana scritta in lingua olandese, la *Italiaansche Spraakkonst*, fu invece data alle stampe nel 1672 in forma anonima; nel 1986 venne attribuita al medico, linguista e drammaturgo Lodewijk Meijer⁶³.

Nonostante questo ritardo della manualistica, tracce di un interesse nei confronti della lingua italiana oltre la dimensione del commercio si hanno già nel Rinascimento, al tempo in cui «gli scambi squisitamente letterari, da un lato, i legami pratici, politici ed economici dall'altro, gli ambiti e le circostanze storiche [...] favoriscono e promuovono il decisivo confronto-incontro degli stranieri con la lingua italiana» (BRUGNOLO 2009, p.15). L'incontro linguistico era senza dubbio favorito dall'affermazione della pratica del viaggio e dalle principali teorie pedagogiche a riguardo, come quella esposta da Francis Bacon nel suo celebre saggio *On travel* (1597):

Il viaggiare per i giovani fa parte dell'educazione, per gli adulti dell'esperienza. Chi va in un paese straniero senza una qualche conoscenza della lingua, vada prima a scuola e non in viaggio. Approvo in pieno che i giovani viaggino sotto la guida di un tutore o di un domestico serio, purché questi sappia la lingua del paese e vi sia già stato⁶⁴.

Nell'*Epistola* di Giusto Lipsio già menzionata (cfr. §1), l'umanista fiammingo suggerisce all'amico De Lannoy di recarsi in Toscana per apprendere il miglior volgare italiano, ma non indica Firenze come luogo ideale a tale scopo, bensì Siena, coerentemente con il giudizio espresso più tardi da numerosi viaggiatori inglesi⁶⁵.

⁶³ Una riproduzione facsimile della prima edizione è stata curata da Vincenzo Lo Cascio nel 1995 (cfr. MEIJER 1995). Tra le fonti di Meijer, oltre alle grammatiche di Lentolo e Ledoux, anche la *Grammaire Italienne* (Paris, 1610) di César Oudin, *Le Guidon de la Langue Italienne* (Leiden, 1641) di Nathanael Duez, il *Nouvelle Methode pour apprendre facilement et en peu de temps la Langue Italienne* (Leiden, 1659) di Claude Lancelot. Serge Vanvolsem ha ipotizzato che Meijer si sia ispirato anche al *Traicté de l'Accent Italien* di Antoine Oudin, figlio di César, pubblicato in appendice alla grammatica del padre, a partire dall'edizione del 1631. L'ipotesi di Vanvolsem poggia su evidenti coincidenze, rinvenute soprattutto negli esempi riportati a sussidio delle regole dell'accentazione italiana (capp. VIII e IX della *Italiaansche Spraakkonst*): per citarne una delle tante, tra le parole parossitone terminanti in *-chia*, Meijer fa i soli esempi di *monarchia* e *Turchia* proprio come Oudin, quando avrebbe potuto scegliere voci come *autarchia*, o *foschia*, ugualmente diffuse al tempo (cfr. VANVOLSEM 2000, pp. 98-99). Sull'*Italiaansche Spraakkonst* cfr. anche STAMMERJOHAN 2013, p. 35-36 e VANVOLSEM 2001.

⁶⁴ La traduzione italiana del passo (*Del viaggiare*, in Francis Bacon, *Saggi*, Palermo, 1996, p. 71) è citata in BRILLI 2006, p. 31.

⁶⁵ Cfr. GOSMAN 1991, p. 51 e CARTAGO 1990a, pp. 25 e ss. Proprio a Siena, nel 1589, fu infatti istituita la prima cattedra di lingua toscana, mentre all'epoca Firenze, nella percezione dei viaggiatori stranieri, non era tanto la terra della miglior lingua *tout court*, quanto sede delle Accademie sorte in sua difesa, fra le quali troneggiava ovviamente la Crusca (cfr. STAMMERJOHAN 2013, p. 16 e p. 209).

A inizio Seicento, le guide di viaggio specificamente destinate al pubblico neerlandese, contenevano pragmatiche istruzioni per imparare le basi della conversazione in lingua italiana, concretate in una serie di dialoghetti bilingui collocati in appendice⁶⁶.

Il contatto con la lingua italiana tra Cinque e Seicento non era tuttavia garantito solo dal traffico di persone, ma anche dalla circolazione di libri. È significativa a questo proposito l'indagine di Paul van Heck intorno alla presenza di libri italiani nei cataloghi seicenteschi delle biblioteche private dei Paesi Bassi settentrionali (cfr. VAN HECK 2000), dalla quale è risultato che, dopo quelli in latino, francese e olandese, i libri in lingua italiana fossero i più numerosi, a testimonianza di una competenza quanto meno passiva della lingua straniera da parte dei ceti colti olandesi del XVII secolo⁶⁷.

Ancor prima dell'arco cronologico considerato da Van Heck è sintomatica di una competenza non solo orale, ma anche scritta dell'italiano la pubblicazione ad Anversa, direttamente in lingua italiana, dei rapporti sulle Fiandre e sui Paesi Bassi di Guicciardini (cfr. GUICCIARDINI 1565 e GUICCIARDINI 1567). Come fa notare Villa a proposito della *Descrizione di tutti li Paesi Bassi* riedita nel 1581 presso il prestigioso editore Plantin di Anversa, l'opera nel suo «bell'italiano toscaneggiante era, oltre che agli eruditi, anche rivolta al pubblico locale e ai raffinati mercanti, poiché scritto nella lingua ben conosciuta dalla finanza» (VILLA 2012a, p. 59).

Ad accrescere le opportunità di contatto con l'italiano scritto per un artista fiammingo di inizio Seicento contribuì la circolazione sempre crescente della trattatistica italiana. L'erudito di Liegi Dominique Lampson, pur non essendo mai stato in Italia, esibisce un'elevata competenza linguistica nelle sue lettere del 30 ottobre 1564 del 25 aprile 1565 a Giorgio Vasari, fornendo nella prima anche una preziosa informazione riguardo all'apprendimento dell'italiano:

Ma io allora non sapea pure una parola italiana, dove ora, con tutto che io non abbia mai veduto l'Italia, la Dio mercé, con leggere detti vostri scritti, n'ho imparato quel poco che mi ha fatto ardito a scrivervi questa.

⁶⁶ Così è per la *Delitiae Italiae*, pubblicata per la prima volta nel 1602, ad Arnhem e adattamento di un'edizione tedesca pubblicata in occasione dell'anno giubilare (1600) e la *Delitiae Urbis Romae* che apparve nel 1625 ad Amsterdam, anch'essa versione neerlandese di un'edizione precedente in latino e pubblicata da Domenicus Custodi ad Augusta (Germania). Sulle due guide cfr. VAN DER HELM 2014.

⁶⁷ Nella sua indagine Van Heck non ha considerato solo libri in italiano, ma anche libri di autori italiani in traduzione o in latino, ugualmente importanti per ricostruire la circolazione della cultura italiana in ambito olandese. L'autore italiano più presente nelle biblioteche dell'élite olandese secondo i dati di Van Heck sarebbe Machiavelli (in particolare quello dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* e del *Principe*), seguito da Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso. In più, una percentuale non trascurabile di biblioteche vantava una o due edizioni in lingua originale della *Commedia* dantesca.

Et a questo desiderio d'imparare detta lingua mi hanno indotto essi vostri scritti: il che forse non avrebbero mai fatto quei d'altro nessuno, tirandomi a volergli intendere uno incredibile e naturale amore che fin da piccolo ho portato a queste tre bellissime arti, ma più alla piacevolissima ad ogni sesso, età e grado, et a nessuno nociva arte vostra, la pittura⁶⁸.

Ha senza dubbio ragione Motolese a parlare di *captatio benevolentiae* verso il Vasari⁶⁹, grazie al quale Lampson dichiara di aver «apparato una bellissima lingua et a dipignere», ma è comunque plausibile supporre che anche chi non avesse avuto contatti diretti con l'Italia potesse avvicinarsi al suo idioma tramite gli scritti italiani circolanti al tempo nelle Fiandre. Quelli sulla pittura, in particolare, saranno a lungo letti in Europa senza il tramite della traduzione, comprese le stesse *Vite* del Vasari, che circoleranno almeno fino all'Ottocento in lingua originale e si imporranno come punto di riferimento per chiunque volesse cimentarsi con l'argomento pittorico (cfr. MOTOLESE 2012, pp. 119-120).

È anche vero, però, che a partire dal 1539 il pittore Pieter Coecke van Aelst, dopo un lungo soggiorno a Roma, scelse di tradurre il *Terzo* e il *Quarto libro* delle *Regole generali di architettura* di Serlio in neerlandese, francese e tedesco, spiegando così la sua scelta nella prefazione alla II edizione in neerlandese: «Dato che non tutti gli amanti dell'architettura comprendono l'italiano, ho tradotto queste regole (a mio giudizio) certissime e chiarissime, dall'italiano in neerlandese»⁷⁰. Questo passo è doppiamente rilevante, perché da un lato documentata una competenza ancora scarsa dell'italiano da parte di una porzione degli ipotetici lettori fiamminghi di Serlio, ma dall'altro il «non tutti» di Coecke lascia comunque supporre una buona parte di amanti dell'architettura in grado di leggere direttamente nella nostra lingua. Di certo, le traduzioni di Coecke contribuirono parecchio alla diffusione del lessico architettonico italiano, a partire dagli stessi termini *architettura* e *architetto* (nelle forme adattate *architecture* e *architect*: cfr. MOTOLESE 2012, p. 83 e ss. e 95-100) attestati per la prima volta proprio nella traduzione di Serlio. Nel 1604 venne pubblicato presso l'editore olandese Passchier van Wesbusch di Haarlem lo *Schilder-boek* del pittore Karel van Mander, che aveva viaggiato anch'egli in Italia tra il 1573 e il 1577⁷¹, trattato fondamentale per la storia dell'arte fiamminga e fonte di irradiazione di un lessico pittorico neerlandese di matrice vasariana.

⁶⁸ La lettera originale di Lampson è andata perduta, ma è tramandata dalla seconda edizione delle *Vite* vasariane, a conclusione dell'*excursus* dedicato dall'autore agli artisti fiamminghi (cfr. VASARI 1966-1987, vol. VI, pp. 228-229). Il testo della lettera è citato anche in MOTOLESE 2012, pp. 124-125.

⁶⁹ In più la padronanza pressoché perfetta dell'italiano da parte di Lampson può lasciar supporre l'intervento correttivo di uno degli italiani risiedenti a Liegi.

⁷⁰ La traduzione italiana del passo, che prelevo da MOTOLESE 2012 p. 97, è di Francesca Terrenato.

⁷¹ Spingendosi fino in Umbria, a Terni, dove realizzò gli affreschi del salone del Palazzo Spada (cfr. SAPORI 1997, p. 77).

Lo *Schilder-boeck* infatti, organizzato in sei parti complementari, nelle sezioni in cui raccoglie i profili biografici dei massimi pittori antichi e, a seguire, dei più grandi italiani, olandesi, fiamminghi e tedeschi palesa un forte debito sotto più punti di vista, compreso quello linguistico, nei confronti delle *Vite* del Vasari⁷².

Gli artisti viaggiatori hanno talvolta lasciato commenti e annotazioni nelle loro raccolte di disegni e incisioni realizzati durante il viaggio in Italia, dalla singola parola a qualche frase in cui possono comparire forme locali o tecnicismi prelevati dal lessico artistico italiano⁷³. Impossibile non fare riferimento agli «schitzi» di Van Dyck, raccolti nel suo taccuino di appunti ora conservato presso il British Museum di Londra. Si tratta di una raccolta di figure realizzate prevalentemente in presa diretta dal pittore, il quale sente però il bisogno di annotare di volta in volta i nomi degli autori dei quadri visionati, i nomi di colori, dei materiali, delle tecniche adoperate arrivando talvolta ad aprire la sua scrittura ad annotazioni più distese, cimentandosi con l'italiano che si fa «lingua dominante e quasi esclusiva»⁷⁴.

Non sempre, ad ogni modo, gli artisti di ritorno dall'Italia sfoggiavano una competenza perfetta di italiano. Nella lettera del 1565 al Vasari, Lampson annuncia l'invio di una vita in latino dell'amico Lambert Lombard e allega una lettera dello stesso, anch'essa in italiano. Paradossalmente, l'italiano di Lombard, che a differenza di Lampson era stato in Italia, appare meno disinvolto, al punto che il fiammingo sente il bisogno di scusarsi col suo destinatario per il cattivo italiano:

Io vi haverei volentieri scritto più chose, ma la cagione che mi tiene la mano lenta et la mia voglia pocho ardita, è che io non sono pratico in scriver italiano, perché già sono

⁷² La prima traduzione italiana integrale della sezione dello *Schilder-boeck* riservata alle vite degli artisti fiamminghi e olandesi (*Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hoogduytsche Schilders*) è quella di Ricardo de Mambro Santos (cfr. VAN MANDER 2000). Sulla presenza del modello vasariano nell'impostazione e nella prosa del trattato di Van Mander cfr. MOTOLESE 2012, pp. 129-137. Per la traduzione di Serlio di Pieter Coecke van Aelst cfr. sempre MOTOLESE 2012, pp. 83-88.

⁷³ I resoconti di viaggio reperiti per fiamminghi e olandesi, intendendo non esclusivamente gli artisti, sono comunque piuttosto rari: Gosman nel 1991 contava una ventina di relazioni di viaggio tra Cinquecento e Settecento. Inoltre, il carattere di queste relazioni è generalmente episodico e frammentario, si tratta per lo più di brevissime note di carattere pratico scritte nella lingua madre, eventualmente completate dagli scriventi una volta tornati a casa, prelevando in molte circostanze le informazioni mancanti dalle guide turistiche (cfr. GOSMAN 1991, pp.40-49). Interessante notare come, quasi sempre, questi viaggiatori non fanno riferimenti a contatti umani, paiono anzi ignorare gli abitanti dei luoghi visitati, interessati solo a monumenti e antichità. Gosman ha definito quindi tali resoconti «scritture automaticamente autoritarie», «impersonali e superficiali» focalizzate su dati puramente esteriori e caratterizzate da uno stile prettamente «formulare». Il primo resoconto di viaggio esteso (più di 500 pagine) finora noto è quello settecentesco di Corneile van den Branden, pubblicato parzialmente da Charles Terlinden, *Le voyage en Italie du chavalier van den Branden de Reeth (25 octobre 1713-23 septembre 1714)*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», XXXII, 1960, pp. 211-237.

⁷⁴ MOTOLESE 2012, p.170. Il taccuino di viaggio di Van Dyck, oggi al British Museum (BL 1957-12-14-207), è stato edito anche da Jaffé in *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, Torino, Allemandi, 2002, vol. I. *Van Dick-Rubens*.

XXV anni ch'io son stato fuor d'Italia et dipoi ho praticato pochi italiani; et ordinariamente le persone s'infastidiscono d'una cosa mal scritta⁷⁵.

I casi di Lampson e di Lombard non sono di certo *hapax* per il tempo. Gli storici della lingua hanno da tempo dimostrato come nel Cinquecento l'italiano stesse acquisendo una portata internazionale anche oltre la dimensione letteraria. Il prestigio dell'italiano pervase anzitutto le corti europee rinascimentali, largamente italianizzate nel cerimoniale e anche negli usi linguistici (cfr. MARASCHIO 2002)⁷⁶, mentre studi più recenti, avviati da Francesco Bruni, stanno ricostruendo la fisionomia di un italiano impiegato nel bacino del Mediterraneo come «lingua veicolare del commercio e della diplomazia» (TRIFONE 2007, p. 53) assolvendo di fatto la funzione di lingua franca svolta dal latino, la cui espansione è stata originariamente indotta dalla fiorente attività delle città marinare (Venezia, naturalmente, ma anche Genova, Pisa) e le cui primissime testimonianze sono già di fine Quattrocento⁷⁷.

Fra gli epistolari artistici, l'esempio più significativo di un impiego non accidentale dell'italiano è senza dubbio quello di Pieter Paul Rubens, se si tiene conto che su un totale di duecentocinquanta lettere fino ad oggi portate alla luce, quasi duecento sono in lingua italiana, usata dal pittore per discorrere ben più spesso di questioni politiche e diplomatiche che artistiche, e per di più con destinatari di diversa nazionalità⁷⁸. Su Rubens, il cui nome è intrinsecamente connesso al carteggio di Brueghel, e sulla sua elevata competenza di italiano torneremo nel prossimo capitolo (cfr. II §4).

⁷⁵ La lettera di Lampson del 1565 è oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze (CdA, II, V, n. 2), dove si trova anche l'inclusa di Lombard (CdA, II, V, n.3): cfr. MOTOLESE 2012, pp. 123-129.

⁷⁶ Per il Seicento un caso celebre di corte italianizzata, anche nella lingua, è quella degli Asburgo, per cui cfr. KANDUTH 2002.

⁷⁷ Già Bruno Migliorini aveva fatto accenno, nella sua *Storia della lingua italiana*, al fatto che non di rado l'italiano era la lingua scelta nelle relazioni della Turchia con Firenze (MIGLIORINI 1978⁵, p. 381). Anche se si è parlato di varietà «fantasma» perché affidata per lo più all'oralità (MARAZZINI 2007, p. 208), non mancano tuttavia documenti che dal XV al XIX secolo attestano l'esistenza di una lingua ibrida di base italiana (originariamente dal colorito settentrionale e veneziano, ma che col tempo diede spazio al fiorentino), pervasa di elementi alloglotti (in prevalenza orientali e iberici, per ragioni storiche dopo il 1492, nell'epoca del colonialismo ispano-portoghese, favoriti dall'affinità tra spagnolo e italiano). Per questo italiano detto «d'oltremare» o «di Levante» (recuperando la definizione byroniana di «Levant italian»), adottato per relazioni diplomatiche, trattati, affari stipulati tra Oriente e Occidente (anche in cui l'Italia non era protagonista) si rimanda a BANFI 2014 (pp. 213-252), BRUNI 1999b, BRUNI 2007, BAGLIONI 2011, TRIFONE 2007 e alla bibliografia ivi indicata.

⁷⁸ Nel 1987 è stata pubblicata l'edizione delle lettere italiane di Rubens a cura di Irene Cotta (cfr. RUBENS 1987); per l'intera corrispondenza del pittore si rimanda innanzitutto al *Codex Diplomaticus Rubenianus*, opera in sei volumi curata da Max Rooses e Charles Ruelens tra il 1887 e il 1909 che alla trascrizione delle lettere del pittore accompagna brani di quelle delle personalità con cui fu in contatto che lo riguardano da vicino. Per ciascuna lettera vengono forniti una traduzione francese e un commento. Si veda, inoltre, la traduzione francese dell'epistolario a cura di Paul Colin (cfr. RUBENS 1926-1927), distinta nei volumi *Vie publique et intellectuelle* (I) e *Chronique de Flandres* (II).

CAPITOLO II

IL CARTEGGIO DI JAN BRUEGHEL CON BORROMEO E BIANCHI

1. *Contenuto e destinatari delle lettere*

Durante il suo viaggio di ritorno ad Anversa, Brueghel passò attraverso le Fiandre e l'Olanda alla ricerca di disegni, stampe e dipinti da inviare al cardinale Borromeo che doveva aver richiesto in particolare opere di un «dodesco», come attesta la prima lettera del carteggio di Brueghel conservata dall'Ambrosiana, datata Anversa 10 ottobre 1596 (I). Sia Crivelli che Bedoni identificano questo tedesco con il Rottenhammer, del quale Borromeo possedeva già la *Gloria d'angeli* e il *Paesaggio invernale con gloria d'angeli*.

Da quel momento, Brueghel continuò a lavorare incessantemente per il suo committente milanese che, come ha ben osservato la Bedoni, si differenziava dalla maggior parte dei collezionisti del tempo come i Barberini, gli Orsini o i Borghese per il ruolo attivo che ricoprì nella fase preparatoria dei dipinti: «li commissionava sapendo ciò che voleva, partecipava alla creazione dell'artista e seguiva la realizzazione» (BEDONI 1983, p. 193). Tra la prima e la seconda lettera a Borromeo passano nove anni (10 ottobre 1596-8 luglio 1605), troppi perché si possa ipotizzare l'interruzione volontaria della corrispondenza tra i due. È sicuramente più lecito supporre che in quei nove anni Brueghel avesse scritto molte altre lettere al cardinale, purtroppo ad oggi non reperite, ipotesi confermata da una lettera del 16 novembre 1603 inviata da Anversa dal mercante milanese Gioanpietro Annoni in cui si parla di Brueghel. Annoni, uno dei vari mercanti italiani di stanza nelle Fiandre di cui spesso il pittore si servì per l'invio dei suoi dipinti a Milano (come anche tali Lavelli, Robbiani, Vergani diverse volte citati nelle sue lettere) informa il cardinale che «Giò Brueghel si troua anchora in bona desposicione», che ha iniziato un quadro commissionatogli da Borromeo e che non ha potuto scrivergli a causa della morte della prima moglie, Isabella de Jode, di «mal contagioso»⁷⁹.

Dopo questa grande lacuna tra il 1596 e il 1605, la corrispondenza con Borromeo è documentata con regolarità fino alla morte del pittore per colera, nel 1624. Delle settantasette lettere italiane di Brueghel conservate dall'Ambrosiana, tuttavia, più di due terzi sono indirizzate a Ercole Bianchi: a partire dal 1° febbraio 1608, data della prima lettera al Bianchi (VII), la corrispondenza con quest'ultimo s'infittisce notevolmente, mentre si fa dirada quella con il cardinale Borromeo.

⁷⁹ Ambr. G 191 inf. 80r; cfr. BEDONI 1983, p. 106.

Questi numeri suggeriscono da sé che è il Bianchi e non Borromeo l'interlocutore prediletto dal fiammingo, tant'è che, sempre a partire dal 1° febbraio 1608, furono più le volte in cui Brueghel scrisse contemporaneamente a Borromeo e Bianchi, ripetendo ai due più o meno le stesse cose, (ossia il 1° febbraio 1608, il 26 settembre 1608, il 6 marzo 1609, il 3 aprile 1609, il 12 marzo 1610, il 19 aprile 1613, il 24 dicembre 1614, il 13 marzo 1616, il 23 settembre 1622 e il 5 settembre 1621) che quelle in cui il pittore si rivolse esclusivamente a Borromeo, suo primo committente (il 19 agosto 1622, il 16 novembre 1622, il 30 giugno 1623, il 7 dicembre 1623 e il 5 luglio 1624).

Le sole e lacunose informazioni riportate sul conto di Ercole Bianchi da Crivelli ci dicono che egli era un «Nobile, simpatico Milanese [...] amator di pittura e un po' pittore egli stesso [...] l'erede dell'Ambrogio Figino, pittore di sì buon nome in quel tempo» (CRIVELLI 1868, p. 60). Crivelli non dà altre notizie in merito a questo personaggio (se non un breve giudizio del Bosca, che lo definì «Vir ornatissimus atque studiosissimus») e conclude sostenendo che la sua memoria nel tempo sarebbe stata garantita solo dalle lettere dell'Ambrosiana.

Il Bianchi rimase effettivamente nell'ombra, offuscato dalla figura di Borromeo, pur essendo il principale corrispondente epistolare di Brueghel, anche nello studio di Bedoni, la quale non approfondisce oltre la definizione di Crivelli (cfr. BEDONI 1983, p. 112). Tuttavia, grazie al recente lavoro di Mario Comincini, dal titolo *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi* (cfr. COMINCINI 2010), oggi disponiamo di un ritratto più completo di Bianchi, che ha riportato alla luce la notorietà e l'autorevolezza di cui questi dovette godere nel XVII secolo. Ercole Bianchi (1576 ca.-1636) apparteneva alla nobile famiglia Bianchi di Velate, era figlio di Giovanni Battista Bianchi e Caterina Figino (sorella del pittore)⁸⁰, ma non ereditò il titolo nobiliare paterno poiché si cimentò in attività commerciali. Oltre a quella molto sintetica del Bosca, Comincini cita un'altra testimonianza secentesca relativa al Bianchi, *l'Anfiteatro romano* di Giovanni Pietro de Crescenzi (1648), dove offre una succinta biografia del Bianchi:

⁸⁰ Il Bianchi ereditò quindi numerosi quadri del Figino alla sua morte, le cui vicende di successione e vendita, assieme a quelle degli altri dipinti della collezione Bianchi, sono state ricostruite da Comincini a partire da un verbale di sequestro redatto nel 1633 da un funzionario del senato milanese che inventariò i beni della tenuta di San Zenone al Lambro del Bianchi (all'epoca appartenente al Lodigiano): *Nota della descrizione dell'i mobili, quali si trovano al presente nella casa del signor Hercole Bianchi nella terra di S. Zenone* (Archivio Storico Comunale di Lodi). Tra le fonti indagate da Comincini anche il carteggio (gennaio 1663-dicembre 1664) tra i figli di Bianchi, Carlo, Lodovico e Giuseppe e monsignor Cesare Biandrate, vicario generale della diocesi di Milano nominato arbitro per la divisione della quadreria del Bianchi fra i tre fratelli. Il carteggio si trova oggi presso l'Archivio Diocesano di Milano (cfr. COMINCINI 2010, pp. 81-92).

Mori (non è guarì) mentre gli era destinata la Questura. Si dovea quest'onore al merito della lunga, e fedelissima servitù ch'egli avea prestata alla Corona di Spagna, ne gli affari di guerra, come di Stato.

Havea molte parti [*qualità*], che lo singolarizzavano tra'molti de'più stimati da i Ministri del Re. Era Gentilhuomo di varia erudizione, e di spirito abile ad ogni affare. Valeva molto nelle matematiche, attendente si dimostrò delle cose di guerra, infaticabile in servire alla Patria. Fu all'assedio di Ostenda, e passò nelle fazioni di Fiandra i primi anni della sua gioventù, si trovò poi sotto don Pietro di Toledo, ne' campeggiamenti del Piemonte [...] Quivi terminò col corso della vita la carriera delle sue honorate fatiche, lasciando a penna molti volumi di Astrologia, Arimmetica, Geometria, ed Architettura: hebbe amicizia co' primi professori di queste facultà, nelle quali gran cognizioni mostrò, onde da Principi fu molto amato, ed honorato (COMINCINI 2010, pp. 69-70)⁸¹.

Più che gli incarichi politici e militari cui fa riferimento il De Crescenzi, merita attenzione per il nostro discorso l'accento alle «fazioni di Fiandra» frequentate dal Bianchi sin dall'adolescenza: la sua prima partenza per le Fiandre è infatti documentata da un atto notarile del 1591, quando cioè doveva avere all'incirca quindici anni, e sempre nelle Fiandre risiedette tra il 1593 e il 1594 (cfr. COMINCINI 2010, p. 70).

È probabile che ad Anversa, dove il nome del Bianchi era dunque da tempo ben noto, avvenne il primo incontro con Brueghel, come testimonia la lettera di questi a Borromeo del 25 agosto 1606 (VI) in cui il fiammingo menziona il signor «Herculi Bianco», al quale dice di aver consegnato personalmente il «quadro deli fiori» (*Vaso di fiori con gioiello, monete e conchiglie*) e la «prosession» (*Processione col Santissimo Sacramento*). Un'altra informazione utile è fornita dalla lettera al Bianchi del 3 febbraio 1612 (XXXI*), nella quale si allude a tali signori «lusson» che a quanto risulta dalle parole di Brueghel gli avrebbero presentato Bianchi: «poi che s^r lusson m'indussero con molti persuasione e buone relazioni della qualita di vs a farci questo piacere ben che non la cognoscessi di presenza ne mi pento punto d hauerlo fatto»⁸². Viste le sue frequentazioni con le Fiandre, il Bianchi intrattenne intensi legami anche con altri pittori di Anversa, i cui saluti compaiono spesso nelle lettere di Brueghel al milanese. Tra questi Sebastiaen Vrancx⁸³, per la prima volta menzionato nella lettera del 24 dicembre 1614⁸⁴ col nome di «franco»: «Il Sig^r van Balen Momper et franco, resalutan vs parimente con ogni affetto et Io con molto maggior obbligo il faccio di vero core» (42). Il Momper citato è il paesaggista Joos (o Josse) de Momper (cfr. VAN MANDER 2000, p. 357), mentre Hendrick Van Balen, anch'egli di

⁸¹ Le stesse notizie biografiche vengono riprese nell'*Ateneo dei letterati milanesi* di Picinelli (1670) e nella *Bibliotheca scriptorum mediolanensium* dell'Argelati (1734): cfr. COMINCINI 2010, p. 70.

⁸² «Lusson, d'Anversa? o non forse *Lissoni, Lucioni*, qualch' altro mercante qui di Milano che capitasse egli pure colà ad Anversa pe' suoi negozi» (CRIVELLI 1868, p. 97).

⁸³ Giunto a Roma sul finire del Cinquecento, dove aveva frequentato la bottega di Paul Bril. Sull'esempio di Bril eseguì vedute archeologiche della città nelle quali inserì talvolta soggetti sacri. Tornato ad Anversa nel 1601 entrò nella Gilda di San Luca e poi in quella dei Romanisti, distinguendosi come pittore di battaglie. Sul viaggio in Italia di Vrancx cfr. in particolare NAPPI 1997. Qualche accenno anche in CAPPELLETTI 2006: pp. 24-25 e DACOS 2012, p. 186.

⁸⁴ Poi in 45 («Sebastiano franck»), 47 («Sebastiano Vrancx»), LXVI («vrancx»), 76 («Sebastian Vrancx»).

Anversa, fu uno dei più prolifici collaboratori di Brueghel: allievo di Adam van Noort e successivamente maestro nella pittura di paesaggi, piccoli cavalli e figure (cfr. VAN MANDER 2000, p. 357), nel 1609-10 era decano della gilda di San Luca e, dopo il viaggio a Roma, divenne decano pure della Società dei Romanisti, nel 1613.

L'Ambrosiana conserva un'unica lettera di Bianchi, del 22 novembre 1613, indirizzata a Borromeo. Bianchi scrive da Bellinzona, è in procinto di partire per le Fiandre e si scusa di non essere riuscito a *far riverenza* a Borromeo prima di lasciare Milano (poiché il cardinale era occupato in altri impegni):

Ill.^{mo} et R.^{mo} sig.^r

Giovedì fui per far riverenza a V.S. Ill.^{ma} et ricever li suoi | comandi, che in questo viaggio di Fiandra si fosse compiaciuta d'impormi. La resolutione fu di poche | hore prima, et parimenti l'essecutione di essa, onde | p(er) esser all'hora stato VS Ill.^{ma} ocupato col Marchese | Gevir.^e non potei rimaner consolato; perciò, p(er) non | restar con questo ram[m]arico⁸⁵, sebene ho lasciato à Milano | chi dichiarì a VS Ill.^{ma} q(ues)ta voluntà mia, nondimeno | anco di camino, mi son preso ardire di significarla | che non è argomento altro che della devot(io)ne mia | et seruitù che professo con VS. Ill.^{ma}. Resta solo che | veria l'honore di q(ua)lchi suo commando mentre sarò in | q(ue)lle parti, ove mi conduco non per negotio mio proprio | né di gusto, ma p(er) compir all'obbligo della carità | christiana, verso l'amico et parente; intanto prego | N(ostro) S(ignor) p(er) ogni felicità di VS Ill.^{ma} et vero bene. |

Di Bilinzona li 23 novembre 1613 |

Di VS Ill.^{ma} et R.^{ma}

ser.^e divot^{mo}
Hercole Bianchi ||⁸⁶.

Bianchi era dunque amico di Borromeo, nonché suo punto di riferimento per le relazioni artistiche con le Fiandre, pronto ad eseguire i suoi comandi (ordini di quadri o eventuali commissioni).

L'argomento portante dell'intera corrispondenza di Brueghel con Borromeo e Bianchi è sempre il lavoro intorno ai suoi dipinti, sul quale il fiammingo si sofferma dettagliatamente, rivelando aspetti importanti del suo modo di operare.

Veniamo a sapere che i dipinti più complessi da realizzare per Brueghel solo quelli di fiori, «fastioso afarle» (XXVIII), molto più dei paesaggi, perché ritratti dal naturale: «quanto il desiderio de vs del compartimento de fiore vs mecrede che quel e de grandisma opera:

⁸⁵ Mi pare che Bianchi abbia aggiunto una *m* a un precedente *ramarico*, ma la correzione non è chiara.

⁸⁶ Ambr. G 213 inf. 678r n. 348. Nella trascrizione della lettera (di cui si dà fotoreproduzione nell'*Appendice documentaria*, doc. 10), sono intervenute normalizzando secondo l'uso corrente la distribuzione di *u* e *v*, di maiuscole e minuscole, di accenti e apostrofi, separando le scritture unite e sciogliendo le abbreviazioni tra tonde (lascio però quelle della soprascritta, del titolo onorifico *vostra Signoria illustrissima* e quelle per *signor*). Non sono riuscita a capire chi si celi dietro quel marchese «Gevir.^e», abbreviato dal Bianchi.

fastidioso afaire tutto del natural che piu volonteiro farei doi altri quadretti de paiesi» (X). Il pittore sottolinea la fatica dell'esecuzione dal vero: «ma non fa mencion del quadret dei fior[i] quale e fatte con stente al sole soper il pranto» (XVI; s'intende *prato*), che lo costringe a seguire i ritmi stagionali, ad aspettare la primavera e talvolta a ritardare le consegne per cause di forza maggiore: «per il caldo. gli fiori nasceno foire il stagiono per tale non se po perder il Tempo daprilli» (XXVIII). L'inverno non è stagione adatta neppure per realizzare lavori ricchi di dettagli minuti come gli *Elementi*, per i quali c'è bisogno di luce:

Con mio piacer. entende. il contento che vs ha in el quadreta ellementa del fuco. gli altri tre Aria Terra et Aqua Non serrane mancho che el primo. con questa Gorni belli. sta per finirli. et con le prima bale. de sig^f lauelli. inuiera detti vs me scuse delle tardance. simile cose. non ce po fare in tempo diuernato scura (XXVII).

Dal 1609, dopo essere entrato al servizio degli arciduchi Alberto e Isabella e aver ottenuto l'incarico di decano della Società dei Romanisti, Brueghel è sopraffatto dagli impegni, per cui rallenta i ritmi del lavoro per Borromeo:

Per Molto occupacioni. delli opera del. Artseduca Albert[o] ha Manchato de seruirle VS III^{no}. del quadretto desiderato de me: preganda de non piglare in Male mia Tardance. io son stato tretenuta a Brussello in corta tre meza per Cominciare mia opera in presenza del ser^{ma}. duca et enfanto. che me Comandeno. afaire ondici quadri grandio. con molto opera de figuri et paiesi del Natural poi e venute liuerna fredda con altre ocupacioni (XXIII).

Dal canto suo il cardinale doveva essere un committente particolarmente esigente; purtroppo le sue risposte a Brueghel sono andate perdute, come lamentava già Crivelli⁸⁷, ma presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella sono conservate tre minute, rispettivamente del 3 dicembre e dell'8 febbraio 1616 e del 25 luglio 1620, che costituiscono un documento prezioso per indagare il rapporto col fiammingo.

Dalla lettura di queste minute, le alte pretese avanzate da Borromeo nei confronti di Brueghel trovano conferma, facendosi evidenti soprattutto nel caso dell'*Elemento dell'Aria*. In quella del 3 dicembre 1616 Borromeo ad esempio scrive:

Accuso la reciuuta de i due quadretti, che mi haueti inuia=| ti; e con la p(rese)nte inuia l'ord.^{ne} di trenta ducatonì | milanesi, ch'io vi mando. Aspetto doppo la pri=| mavera l'ultimo che resta dei quattro elementi | nel quale desidero et anche mi prometto d' a | vere diligenza mag(gio)re di quella che è negl'altri, | piacendomi che così richieda l'arte istessa di andar | sempre più perfettionando le cose ultime et il | suo valore. Sebene tutti

⁸⁷ «Ma va te la pesca le lettere scritte a Brueghel da Federico» (CRIVELLI 1868, p. 57).

veram(en)te sono eccellenti | et sarano collocati insieme con gl'altri miei | quadri in una
Accademia del Disegno, la | quale io voglio fundare ||⁸⁸.

Importante notare l'enfasi sulla *diligenza* (cfr. IV §5 e VII. *Parole dell'arte*) richiesta al fiammingo, che doveva superare quella degli altri tre *Elementi*. Interessa anche il riferimento alla futura Accademia del Disegno che nel 1616 il cardinale stava progettando; quando ormai, nel 1620, l'Accademia era già sorta, Borromeo continua a incitare Brueghel all'invio dell'*Elemento dell'Aria*, rimarcando ancora l'invito, o meglio l'imposizione, alla *diligenza*:

Sebene dall'amorevolezza di V.S. e dall'esibitione ch'ella mi | fa co(n) la sua de 3 mi
prometto ogni possibile diligenza | ed arte nell'Elemento dell'Aria, che co(n) l'altra mia |
le imposi di fare, nondim(en)o essendosi eretta | qui un'Accademia del Disegno de pittori
e scultori, | alla q(ua)le hò d(e)stinati tutti i miei quadri, saran(n)o | quei di V.S. posti in un
luogo. Desidero che in | q(ue)llo che resta a farsi ella procuri d'avanzar anc(he)⁸⁹ | se
[stesso]⁹⁰, e p(er) mag(gio)r sua lode, e per mia sodisfattione. | Per alcune opere, che qui s'
hanno a stampare, ho biso= | gno d'un intagliatore di figure et altri ornam(en)ti in rame, | e
piacendomi assai la maniera di q(ue)lle che si veggono | nel libro intitolato *Optica P(ader)*
*Fran(cis)ci Aquilonij Societas [...]*⁹¹, | stampato costi dai Plantin l'anno 1613, | vorrei
che V.S. trovasse chi ne fu l' intagliatore | e me n'avvisasse et in primis mi dicesse se |
costi ci è altro migliore di lui⁹². N' aspetto risposta et | a V.S. auguro ogni bene ||.

Come rivela la seconda parte della lettera, a volte Brueghel fece da intermediario per il cardinale interessato agli intagli di mano fiamminga, di cui si parla anche nella minuta dell'8 febbraio 1616:

Mando a VS. acclusi questi dui disegni dell'impresa o motto del nostro | Collegio
Ambr(osia)no accioché si contenti operare che si faccia di l'uno e | dell'altro
separatam(en)te l'intaglio di rami con la mag(nifi)ca squi= | sitezza, che sia possibile;
volendosene seruire questi Dottori del | Collegio per improntar l'istesso motto nell' opere
che si vanno appa= | rechiando di dar alla stampa. La prego ad usar in questo | intaglio la
diligenza che mi prometto dalla sua amorevolezza | e di mandarmi a suo tempo con
l'istesso intaglio di rame | questi disegni originali. Alla spesa poi supplirò p(er) mezzo |
del s.^r Herculi Bianchi che di p(rese)nte scriue l'allegata, | e mi conseruarò a lei
part(icolarmen)te obligatissi(mo) ||.

Questa minuta del cardinale non ha data, ma sono riuscita a risalirvi grazie alla risposta di Brueghel del 13 marzo 1616:

⁸⁸ Desidero ringraziare a tal proposito il dottor archivistista Alessandro Pisoni, che mi ha fornito le fotocopie delle minute del cardinale. Per i criteri di trascrizione cfr. n. 86.

⁸⁹ Non ci sono segni di abbreviazione, ma probabilmente l'ultima sillaba manca per prossimità al margine.

⁹⁰ Grafia poco chiara.

⁹¹ Idem. Non mi è stato possibile identificare l'opera citata da Borromeo.

⁹² Prima di *lui*, <q.lo> cancellato.

Vista la gratissima di VS JII^{ma} delli 8 di febraro hò subito dato quei disegni in mano di un Intagliator di rame valenthuomo JI quale non ha mancato d'usarui quella diligenza che VS III^{ma} vedrà dalli rami istessi colle stampe qui Incluse (46).

Tornando alla partecipazione attiva del cardinale nella realizzazione dei dipinti di Brueghel, si possono senz'altro individuare due importanti frutti di questa collaborazione testimoniata dalla corrispondenza epistolare. Innanzitutto, fu per sollecitazione di Borromeo che Brueghel si avvicinò al genere delle *Madonne della ghirlanda*, il più rappresentativo della concezione devozionale dell'arte del cardinale, perché «genere misto» (JONES 1997, p. 71) in cui le figure sacre della Madonna e di Gesù (massimo dono di Dio all'umanità) sono incorniciati da elementi naturali: i fiori, per i quali Borromeo nutriva una vera passione comune a quella di altri aristocratici del suo tempo, e talvolta anche i frutti⁹³. Gli interessi naturalistici del cardinale, come Brueghel ben sapeva, trascendevano l'arte in senso stretto e comprendevano le realtà più disparate tant'è che, quando gli invia la *Processione con Santissimo Sacramento*, Brueghel nella stessa scatola pone anche qualche conchiglia, «12 coccilli delli piu belli et raro che vengeno del india con li navi hollandesi» (VI). Questo dettaglio è solo apparentemente superfluo, sia perché testimonia un tipo di commercio esotico praticato dalle compagnie olandesi nel Seicento, sia perché documenta indirettamente l'interesse di Borromeo per le realtà naturali e dunque per le *wunderkammer*- ossia collezioni di oggetti, piante e animali spesso volte provenienti dai nuovi mondi⁹⁴. Infatti Crivelli commenta:

Pure non s'è di pressa, che si tralasci di notare averci qui per pe' coccilli mandati da Brueghel, forse marcato il primo globuletto, per così dire, a cui sia venuta succrescendo dattorno quella piccola raccolta di conchiglie e d'altri oggetti di studi naturali, che pur si trova nell' Ambrosiana (CRIVELLI 1868, p. 80).

Nel suo recente saggio, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, Massimo Bucciantini ha posto enfasi sulle fascinazioni astronomiche del cardinale sorte in seno alla neonata Rivoluzione scientifica, che giocarono un ruolo per nulla casuale o estemporaneo nella creazione della «cittadella culturale» (BUCCIANTINI 2008, p. 355) di Borromeo. Bucciantini

⁹³ L'interesse floreale di Borromeo è testimoniato da una sua *Lista di varij fiori*, nella quale sono elencati venticinque tipi di fiori che il granduca di Toscana Ferdinando I aveva fatto arrivare a Firenze dalla Francia, dalle Fiandre e da Costantinopoli (cfr. JONES 1997, p. 69 n. 85). Le Madonne con ghirlande di fiori avevano comunque almeno due precedenti: uno era il genere dei cosiddetti *béguines* o *besloten hoffies* delle Fiandre, ossia i temi della Vergine col Bambino sotto vetro e circondati da fiori di seta risalenti al XV secolo. L'altro antecedente era dato dai dipinti con la Vergine in trono, col bambino in grembo e festoni di frutta e fiori attorno o sopra il trono stesso, diffusi in Italia settentrionale nella prima metà del XV secolo (cfr. JONES 1997, p. 72).

⁹⁴ Era un interesse tipico del XVII secolo, che nell'arte paesaggistica fiamminga si concretava nella riproduzione di soggetti del mondo animale o vegetale particolarmente ricche di dovizia e minuzia (cfr. la descrizione di *Volatili in una palude* dell'anversese Jan van Kassel, donato alla Pinacoteca Ambrosiana nel 1827, in NAVONI-ROCCA 2013, p. 207).

apre significativamente la sua trattazione con un'accurata descrizione dell'*Elemento dell'aria* di Brueghel, verso il quale abbiamo visto Borromeo nutrire altissime aspettative, soffermandosi sugli oggetti che occupano la posizione centrale del dipinto, una sfera celeste e un cannocchiale puntato verso il cielo da un genietto. Se è vero che in altre due occasioni Brueghel aveva dato ospitalità al nuovo strumento ottico nei suoi dipinti (nell'*Allegoria della vista* e nell'*Allegoria della vista e dell'olfatto*), nell'*Elemento dell'aria* esso figura proprio al centro della composizione, assumendo una forte valenza simbolica. Questa scelta dipende in buona misura, secondo Bucciantini, dall'interesse stesso del cardinale per l'astronomia, soprattutto se si tiene in conto che quando finalmente ricevette il dipinto, nel 1621, stava progettando la costruzione di un planetario meccanico e la pubblicazione di un'opera che raccogliesse le sue osservazioni astronomiche riportate alle recentissime scoperte galileiane (cfr. BUCCIANTINI 2008, p. 365).

Il rapporto tra Brueghel e Borromeo in ogni caso va oltre il semplice legame tra committente e artista, al punto che il 30 giugno del 1623 (74) il pittore chiedeva al cardinale di tenere a battesimo la figlia prossima alla nascita chiamata Clara Eugenia, come la sua insigne madrina, l'Infanta Isabella Clara Eugenia.

Il ruolo principale di Bianchi fu quello di intermediario tra Brueghel e Borromeo: alcune volte il cardinale gli chiedeva di sollecitare Brueghel nell'invio dei quadri, come si coglie ad esempio dall'incipit della lettera di Brueghel a Bianchi del 26 settembre 1608: «Per sua gra.^{mo} lettra del 10 de questa mesa intende che il sig^f Cardinal aspetto il quader mio: Ellemento del fuoco» (XI); al contempo era Brueghel stesso che si serviva di Bianchi per scusarsi col cardinale dei suoi ritardi nelle consegne: «Io me vergoigni d'auer tartato tanto per inuiaro le desseigni del Danielo in laissi de lioni. vs me fara gracio. scusarme a su sig^{ra} Ill^s^{mo}» (XXII), o per porgli i suoi omaggi: «Prega vs in mia nome d bagiare le mani as sig^a/ Ill^s^{mo}. con darle noue che il quadretto del Danili finira quanta prima» (XXIV).

Il Bianchi doveva godere di un certo ascendente sul cardinale se il 26 settembre 1608 (XI) Brueghel lo supplicò di presentare a Borromeo l'amico pittore Francesco Snijders, giunto da poco in Italia, e di convincerlo a prestargli alcuni quadri della sua collezione da poter copiare⁹⁵. Sovente, Brueghel incita nelle sue lettere il Bianchi a fargli sapere la valutazione del cardinale (qualora questi tardasse nelle risposte) e soprattutto era col Bianchi che il pittore si lamentava nel caso di pagamenti insoddisfacenti. Quando riceve 300 filippi e 175 fiorini dal cardinale per la sua *Ghirlanda di fiori con al centro Madonna e bambino* (sala 7

⁹⁵ Brueghel era interessato in particolare a un quadro di Tiziano in possesso del cardinale, al centro di altre successive lettere nelle quali chiederà insistentemente al cardinale di far copiare il quadro a Snijders e al Bianchi di supportarlo in questa richiesta; per maggiori dettagli riguardo all'intera vicenda alle note introduttive alle trascrizioni del cap. III.

della Pinacoteca Ambrosiana; cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 121), Brueghel immediatamente chiarisce al Bianchi che avrebbe preso quella cifra per una «gentilezza» (IX) e poco dopo sottolinea (anche graficamente) il suo scontento con toni più espliciti

Ho ancho reciuto filipo 3[0]0 quale io tengo per una gentilezza ma non per pagamento. le cornici mecostai. 4 filipi. et le madone in mezo dun ramo d'argento i2 filipi io spera che il s.^f cardinal in altre serra piu splendido (X).

A onor del vero, i prezzi dei quadri di Brueghel furono causa di disguidi anche col Bianchi: il 3 febbraio 1612 il pittore scrive a Bianchi di essere disposto a 'scontare' una ghirlanda di fiori che l'amico gli aveva commissionato da duecento filippi a cento scudi solo in nome della loro amicizia, ma non rinuncia a sottolineare (anche in questo caso con l'aiuto della grafica) il suo disappunto:

Per conto delli nostri interessi ch'abbiamo insieme non sapera che dire se non che mi rincresce di douer venir a questi termini con amici della sorte che stimo vs, ma poi ch'ella mi stringe tanto a' dichiarar il pretzo della girlanda de fiori, diro con liberta di vera amicisia, che persone al mondo non la cauerrebbe di mia mano, per manco di ducento filippi con tutti cio'conciderando li fauori nel passato et al presente da lei reciuti', me contentera di un centenare solo de scudi doro in oro, i' s'assecuri vs pur che a questo pretzo la putra Tenerci ben seruita, computarci mpastato un bon boccon del amicitia nostra (XXXI*)

Le lettere al Bianchi, s'intuisce già da qui, sono di certo più schiette e confidenziali («scritte più a fidanzata» dice CRIVELLI 1868, p. 98) rispetto a quelle a Borromeo. L'intimità tra i due può arrivare ad espressioni un poco irriverenti verso il cardinale: quando questi, ad esempio, non accoglie un *Paradiso* di Brueghel lamentando non il prezzo troppo alto, bensì la qualità inferiore rispetto a un *Paradiso* precedente di sua mano, Brueghel sbotta col Bianchi:

«Ch'el Sig.^f Card.^{lc} non habbia pigliato persè il paradiso, non mi marauiglio poi chè ha un altro di mia mano, mà ben mi par strano che le pare d'esser usata maggior diligenza nel suo che in questo, sapendo ben io quanto çì sia dà dire di bonta, da l'uno à laltro, pùr lasciamolo con questa openione» (38)⁹⁶.

Il *Paradiso* in questione era stato originariamente dipinto da Brueghel per il nipote del cardinale, il conte Giovanni Borromeo (che lo aveva rifiutato) e al quale è indirizzata una delle lettere di Brueghel, del 25 gennaio 1613 (35).

⁹⁶ Si sarà senz'altro notato, in questa pur breve citazione, un assetto linguistico differente (più sicuro e maturo); la mano, infatti, non è più quella di Brueghel, ma del suo segretario d'eccezione, Rubens, che presumibilmente ha aiutato Brueghel nella scrittura anche della lettera XXXI*, come verrà spiegato nel §4.

Anche nelle trattative con il conte Borromeo e con altri nobili milanesi di cui si parla nelle lettere (Guido Mazenta, Ludovico e Francesco Melzi⁹⁷) l'intermediario era il Bianchi, che però fu anche committente in prima persona di Brueghel. Per lui il fiammingo realizzò diverse opere tra le quali una serie dei *Quattro Elementi* del tutto analoga a quella per il cardinale⁹⁸ e con Bianchi, più che con Borromeo, Brueghel si sente libero di entrare nel dettaglio tecnico, specialmente in merito alla doratura delle cornici, tema che doveva essere particolarmente caro al collezionista e amatore d'arte milanese. Nella lettera del 13 giugno 1608 (IX), Brueghel gli spiega i passaggi necessari a una doratura brillante e lucida, per la quale era anzitutto meglio usare l'oro in foglie piuttosto che l'oro macinato e cospargere la cornice di un collante per evitare che il colore seccasse; infine chiede al Bianchi se avrebbe gradito ricevere una spiegazione più dettagliata in fiammingo («si us piace io gli farra scriuere in fiamengo»), che Brueghel avrebbe fatto scrivere a un pittore di Anversa esperto in dorature e menzionato poco prima.

Che il Bianchi, dunque, conoscesse il fiammingo? L'ipotesi è di per sé probabile, considerate le relazioni che questi intrattenne con le Fiandre, i suoi svariati soggiorni ad Anversa (vi tornò ancora a novembre del 1613), ma a far dedurre che l'eventuale competenza di fiammingo del Bianchi non dovesse essere comunque molto alta sta il fatto che quando Brueghel, tre anni dopo, gli inviò la ricetta per la doratura delle cornici, scelse di farla tradurre in italiano (con buona probabilità su esplicita richiesta del Bianchi).

2. «*Il stoffron per far bell'oro, e snella tentura*»

Nella traduzione della ricetta erano presenti, come Brueghel ben sapeva, termini settoriali che avrebbero potuto ostacolarne la comprensione, ma di certo non quella di un esperto d'arte come il Bianchi, specifica il fiammingo l'11 marzo del 1611: «Manda a vs il beigletto Translato in lingu Italiano et comm alcuni paroli sone pittoresci, et vs pron [ossia *padrone*] de nos^{ro}. proffession serra facil d'entendre» (XXVI). Il biglietto, intitolato *Il stoffron per far bell'oro, e snella tentura* accluso alla lettera, di cui si dà trascrizione nel cap. III (§3, n. XXVI²) è trascurato sia da Crivelli, che da Bedoni, e stranamente neppure Comincini vi si sofferma, pur trattandosi di una testimonianza direi abbastanza significativa degli interessi artistici di Ercole Bianchi.

⁹⁷ Per i quali cfr. cap. III, introduzioni alle lettere III, 53 e 54.

⁹⁸ Molto interessante l'osservazione di Comincini: «Il cardinale deve aver certamente visto l'*Aria* e l'*Acqua* realizzate per il Bianchi prima delle proprie ed è quindi possibile che abbia preso spunto da queste due opere per dare indicazioni al pittore» (COMINCINI 2010, p. 36). La conclusione è ricavata dallo studioso sulla base della cronologia riportata nelle lettere a Bianchi e a Borromeo: l'*Acqua* e l'*Aria* sono datate rispettivamente 1614 e 1621, ma Bianchi ricevette tutti e quattro gli *Elementi* prima del cardinale, intorno al 1610-1611.

L'identità del traduttore (*T*) non è esplicitata da Brueghel, per cui questo poteva tanto essere un italiano di stanza ad Anversa quanto un fiammingo con una buona competenza della nostra lingua. La grafia del biglietto è disinvolta e corsiva, indice di una certa familiarità di *T* con la scrittura, confermata da un'ortografia sostanzialmente corretta: nessuna titubanza nell'uso di *i* e *h* diacritiche, l'*h* anetimologica solo in «tengha» e «sbrisigha», /ŋ/ e /k/ sono rappresentati sempre da *-gn-* e *-gli-*; *T* accenta correttamente «acciò» (l'accento è acuto nell'originale), conosce l'apostrofo e lo usa per segnalare l'elisione («d'oro», «l'oro»), o l'afèresi («sopra 'l legno»), mentre lo inserisce a sproposito dopo *e* («e'quello») e *o* («o'metter»⁹⁹). Anche il possesso delle doppie risulta abbastanza solido («acciò», «appresso», «bell'oro», «correre», «grasso», «metter», «netta», «tutto», «vecchio»), fatta eccezione per gli scempiamenti di «abastanza», «bolire», «incolato» e l'ipergerminata in «cossa». Qualche dettaglio fono-morfologico e lessicale pare diatopicamente marcato, in direzione dei volgari settentrionali. Mi riferisco nello specifico al passaggio si /ʃ/ a /s/ in «sugar» (per *asciugare*, con afèresi di *a*) e a /ss/ in «lassarlo» e «lassarla» (contro un «lasciarlo»), alle numerosi apocopi, all'articolo *el*, dominante contro un unico *il* (nel titolo del biglietto). Più riconducibili al milanese le voci «olio di linosa» ('linseme, seme di lino') e «sbrisigha» (*sbrissegà/sbrissigà* lo stesso che *scarligà*, 'sdruciolare, scivolare') entrambe registrate nella II edizione del *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini (cfr. *CHERUBINI* 1839-1843) come forme circoscritte però nell'Ottocento al contado¹⁰⁰. Questi tratti suggeriscono dunque o una provenienza settentrionale, presumibilmente milanese, di *T* (qualora questi fosse un italiano), oppure una sua frequentazione del nord Italia o di parlanti di tale area (supponendo *T* fiammingo). Nella prima parte della ricetta offerta da Brueghel al Bianchi si parla della creazione di un impasto a base di «olio di linosa» fatto bollire con aceto e aglio da stendere sul legno per far meglio scorrere la tintura d'oro. Tutti questi ingredienti erano da tempo presenti nelle botteghe dei pittori e figuravano nelle formulazioni sia di vernici pittoriche che di mordenti; l'olio di linseme entrò nella tradizione italiana tra XIII e XIV sec. per influsso della pittura nordeuropea e specialmente fiamminga (anche Cennino Cennini lo menziona nel suo *Libro dell'arte*, il primo trattato sulle tecniche artistiche in volgare scritto a cavallo

⁹⁹ Anche se in quest'ultimo caso non è ben chiaro se il segno sul manoscritto rappresenti un apostrofo o un accento.

¹⁰⁰ Cfr. il veneziano *sbrissar* ('sdruciolare') e *sbrissar via* ('scorrere, sfuggire'; cfr. *PATRIARCHI* 1775 e *BOERIO* 1829). Per *linosa*, Cherubini riporta un dettaglio curioso: «questa nostra *linosa* ha fatto fare un pajo di castellucci in aria anche a quel gran valentuomo del Redi allorché, ignaro della nostra voce, volle spiegare al Dati cosa fosse la farina d'*alenosa*, diventata tale in un manoscritto di mascalcia pei soliti errori de' copisti (*farina de linosa, da lenosa, d'alenosa*)».

tra XIV e XV sec.¹⁰¹. Anche l'aglio non era sconosciuto alle ricette medievali: sempre Cennini consiglia un mordente ottimo per la doratura a base di aglio tritato misto a biacca e bolo¹⁰². La ricetta inviata al Bianchi ha alcuni punti di contatto con quella della doratura a bolo così come viene descritta nell'*Enciclopedia del negoziante ossia gran dizionario del commercio, dell'industria, del banco e delle manifatture*, edita a Venezia da Giuseppe Antonelli tra il 1838 e il 1841¹⁰³. Qui, si riportano diciassette fasi per questo tipo di doratura, la prima delle quali consisterebbe nella creazione di un composto coloso per proteggere il legno dai tarli, da preparare così:

Si fa bollire nell'acqua dell'assenzio con qualche spicchio d'aglio, vi si aggiunge alquanto sal comune ed un quinto d'aceto. Questa composizione, che ha per oggetto di preservare il legno dai tarli, si mescola con altrettanta buona colla bollente (*ENC* 1839-1843, tomo III, 1841, p. 1387).

Nonostante alcuni elementi di scarto quali l'assenzio e il sale, non menzionati nella ricetta tradotta dal fiammingo all'italiano, che invece contiene l'«olio di linosa», assente dal preparato di cui parla l'enciclopedia, le affinità tra la preparazione seicentesca e quella ottocentesca sono notevoli.

L'interpretazione della ricetta offerta al Bianchi comporta alcuni problemi a causa di una parola di non immediata decifrazione per il lettore moderno quale lo «stoffron» che dà il titolo al biglietto, e che dunque coincideva con il vero e proprio trucco del mestiere svelato al Bianchi. La ricerca di *stofforone* (e *stoffrone*) sui maggiori dizionari storici italiani (*CRUSCA*, *GDLI*, *TB*, *GB*, *PETROCCHI*), compreso il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (cfr. *BALDINUCCI* 1681) non ha dato risultati; quel che è

¹⁰¹ Cfr. la voce *olio di linseme* nel *Dizionario di Termini e materiali* in CENNINI 2013, p. 302. *Il libro dell'arte* venne pubblicato per la prima volta nel 1821, da Giuseppe Tambroni. A seguire vennero l'edizione dei fratelli Milanesi (1859), di Renzo Simi (1913) e dello storico della chimica e delle materie tintorie Franco Brunello (1971). L'edizione di cui mi sono servita è quella più recente curata da Fabio Frezzato (cfr. CENNINI 2003), basata sui due testimoni significativi del trattato, il Codice Mediceo Laurenziano P.78.23 e il Codice Riccardiano 2190, che ha voluto dare una lettura pluridisciplinare del trattato cenniniano, sottolineando a tutto campo la sua importanza storico-artistica e scientifica.

¹⁰² Nel cap. CLIII, *Il modo di fare un altro mordente coll'aglio, e dove sia meglio adoperarlo* (cfr. CENNINI 2003, pp. 175-176).

¹⁰³ Come si legge nella prefazione di Antonelli al I tomo (*ENC* 1839-1843, tomo I, 1839, pp. 10-14), l'opera, stilata da un consesso di negozianti, voleva colmare la scarsità di conoscenze in campo industriale e manifatturiero tipica dell'Italia del tempo, fornendo a commercianti, banchieri, manifattori, fabbricatori, spedizionieri una *summa* delle cognizioni teoriche e pratiche utili al commercio e all'industria, in forma di dizionario. I settori coperti dall'*Enciclopedia* erano disparati: le singole merci, i pesi, le misure, fiere, dogane, tecniche di lavoro ecc. Negli stessi anni, Antonelli stava curando l'edizione del *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante compilato dai signori Lenormand, Payen, Molard Jeune et al.* (1830 e il 1859), ossia la prima traduzione italiana «fatta da una società di dotti ed artisti, con l'aggiunta della spiegazione di tutte le voci proprie delle arti e dei mestieri italiani» del *Dictionnaire technologique, ou Nouveau dictionnaire universel des arts et métiers, et de l'économie industrielle et commerciale par une société de savans et d'artistes*. La voce *doratura* del *Nuovo dizionario universale tecnologico* (tomo LVIII, 1858) ricalca in buona parte quella dell'*Enciclopedia*.

certo è che lo «stoffron» dovesse essere qualcosa da incollare sul legno prima di applicare l'oro: «El stofforon sopra'l legno nudo, bisogna prima avanti tutto sij ben incolato là dove voi tirare o metter sopra la tentura d'oro, acciò tengha appresso che non sbrisigha». Visto il colorito settentrionale della traduzione, si sono consultati anche alcuni dizionari dialettali di quest'area diatopica, ma neppure tra quelli è stato possibile risalire al tecnicismo¹⁰⁴.

Si proverà quindi a fare qualche ipotesi intorno a questa voce a partire dal suo aspetto esteriore. Dietro *stofforon* potrebbe forse celarsi il neerlandese *saffraan* (ant. *saffraen*; si pensi anche all'inglese *saffron*), spezia spesso usata nel processo di doratura per rendere il color oro più brillante. A questa possibilità¹⁰⁵, ritengo si possa affiancare quella di un pezzo di tessuto, vista la maggiore somiglianza grafo-fonetica con *stoffa* e con la variante *stoffo*, ormai desueta ('fibra tessile'), che giustificherebbe anche l'articolo maschile (*il/el*). L'unico esempio riportato dal *GDLI* proviene dalla *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Guicciardini: «Questa cosa delle tele è stimata per la principal ricchezza di quella provincia, perché si fa del medesimo stoffo che abbondantemente nasce nel proprio paese». Anche il neerlandese conosce *stof*<fr. ant. *estophe* (voce documentata dal 1358 col significato di tessuto, 'materiale composto da fili intrecciati, usato per abbigliamento'; *MNW* ed *EWN*). Questa seconda ipotesi non mi pare irragionevole se si fa nuovamente riferimento all'*Enciclopedia del Negoziante*, dove viene detto che nel procedimento della doratura a bolo si poteva eventualmente incollare sul legno «con una sostanza composta d'olio grasso e di colla di pesce o di Fiandra una tela fina su tutte le parti che devono essere dorate» (*ENC 1839-1843*, tomo III, 1841, p. 1390). Ovviamente le affinità col procedimento della doratura a bolo fin qui messe in rilievo, non implicano una totale coincidenza: a prescindere dal fatto che di bolo, nel biglietto per il Bianchi, non si parla, il dato forse più notevole è che non si parla neppure di foglie d'oro (applicate nella doratura a bolo), bensì di una tintura dorata da ottenere con l'aggiunta di «vetro pesto» (tritato), probabilmente per accrescerne la brillantezza¹⁰⁶. Supponendo che «stoffron»/«stofforon» possa essere il risultato dell'italianizzazione di una voce di bottega fiamminga, alla sua origine potrebbe stare un composto del tipo *goud-stoff*, dal duplice significato in neerlandese di 'stoffa intrecciata con un tessuto o panno d'oro' e quello più generico di

¹⁰⁴ Si sono spogliati nello specifico *CHERUBINI* 1814 e *CHERUBINI* 1839-1843, *BANFI* 1870, *ARRIGHI* 1896, *ANGIOLINI* 1897, *PATRIARCHI* 1775, *BOERIO* 1829.

¹⁰⁵ Sugeritami dalla professoressa Bianca Silvia Tosatti, che ringrazio.

¹⁰⁶ Prima di stendere questa tintura d'oro, si dice inoltre di tirare «sopra tutto e bel stofforon» «el roris», altra voce dubbia di questo biglietto per la quale è ancor più arduo formulare ipotesi.

‘materia d’oro’ (cfr. *WNT*), di cui la voce in esame sarebbe quindi una sorta di calco con normale inversione di determinante e determinato (*stoff-oro* + suffisso accrescitivo)¹⁰⁷.

L’esortazione finale affinché Bianchi tenga la ricetta per sé, in «gran secreto», è in perfetta sintonia con il carattere di esoterismo, di segretezza, che la creazione di pigmenti e coloranti aveva ereditato dall’alchimia. Sin dai tempi medievali, infatti, la preparazione dei colori era stata una pratica artigianale in stretta interdipendenza con l’alchimia: non a caso le ricette per colori, collanti e mordenti che circolavano nei cosiddetti *Libri di segreti* si trovavano accanto a ricette culinarie, mediche e a formule magiche.

3. *Riflessioni metalinguistiche nell’epistolario di Brueghel*

Le fonti (monografiche e non) relative a Brueghel consultate non riportano informazioni circa il modo con il quale il pittore sia venuto in contatto con la lingua italiana, in particolare se prima o dopo il suo arrivo in Italia, se esclusivamente per via orale o eventualmente anche scritta. Crivelli avanza l’ipotesi che il fiammingo, vista la mediocrità stilistica e le sgrammaticature delle sue lettere, avesse una conoscenza dell’italiano prettamente orale, ma comunque acquisita parzialmente prima di mettersi in viaggio per l’Italia. La difficoltà ad esprimersi nella L₂, che non subisce particolari evoluzioni in diacronia, è inoltre riflesso, sempre secondo Crivelli, di un apprendimento agrammaticale e basato sul solo uso vivo parlato anche della lingua madre¹⁰⁸.

La possibilità di un contatto precedente al viaggio è senz’altro plausibile se solo si considera il fatto che Brueghel abbia eseguito l’apprendistato pittorico in una città poliglotta e italianizzata come Anversa:

In quella piccola Londra, per usare di una anacronistica figura, ch’era Anversa ancor di quel tempo, la prima piazza di commercio in Europa, e zeppa tutta come d’ogni merce così d’ogni gente e d’ogni lingua, chi si desse appena un po’ pel porto e per le calli di scarico, ne andava ben presto con tagliato il filello a varie lingue, e forse prima che ad altre alla italiana, pel grande scambio e la frequenza che ci avevano pure i commercianti d’Italia, e specialmente que’ di Milano anche per comunanza dello stato.

¹⁰⁷ L’ipotesi particolarmente suggestiva mi è stata suggerita dalla dott.ssa Nicoletta Serio della Biblioteca d’Arte di Milano, che naturalmente ringrazio, dopo il suo reperimento della forma *Goldstuff* nel *Vollständiges Wörterbuch Der Englischen Sprache Für Die Deutschen* (1796) di John Ebers; dato a sconforto di questa possibilità sta nelle date di attestazione solo primo ottocentesche del tipo *goudstoff* nel *WNT*, ben più tarde rispetto al periodo di nostro interesse.

¹⁰⁸ «E forse avendo appreso pur la natia sua lingua più per uso che per grammatica e libri, gli era men facile di ben orientarsi anco nell’altre, sia le parlasse, sia si facesse ad usarle anch’ in iscritto» (CRIVELLI 1868, p. 8).

Tra gli artisti poi se appena di conto, era ben raro chi poc' o tanto non si sapesse di italiano, perchè o ci era già stato o si apparecchiava a recarsi per istudi in Italia. Più ch'altra fu tale probabilmente la scuola anche per Brueghel¹⁰⁹.

È probabile che anche il padre di Jan, Pieter il Vecchio, conoscesse l'italiano; infatti, anche se non ci sono testimonianze dirette di una conoscenza dell'italiano da parte del capostipite dei Brueghel, ci sono almeno due indizi a favore di quest'ipotesi: ovviamente il viaggio in Italia tra il 1551 e il 1553 e, ancora prima, la formazione presso la bottega di Pieter Coecke van Aelst, cioè proprio il già menzionato traduttore di Serlio nonché suocero di Pieter Brueghel il Vecchio¹¹⁰. Pieter tuttavia morì nel 1569, per cui è impossibile che abbia fornito i primi insegnamenti di italiano al figlio, che aveva a quel tempo solo un anno.

Nelle sue lettere Brueghel non fa mai riferimento allo studio o alla pratica della lingua italiana, ma le osservazioni di Crivelli trovano conferma nelle riflessioni metalinguistiche che invece puntellano numerose l'epistolario. Più volte, infatti, lo scrivente si rivela conscio del proprio italiano scorretto, e sente l'esigenza di scusarsene ricorrendo a moduli abbastanza ripetitivi che si trovano più spesso in chiusura che in apertura di lettera, nelle quali il sintagma fisso è *mal scritto/a*, reso con grafie incerte e oscillanti, talvolta come sinonimo di *scrittura* talaltra come attributo di un *lettera* esplicito o sottinteso. Le formule di *captatio indulgentiae* per il suo *mal scritto* si affastellano in modo particolare nelle lettere al Borromeo, a partire dalla prima lettera del corpus, del 10 ottobre 1596:

«quatre settimana son che io me troue in anuerso: Con molto pietceir della mia amisi: cosi non ha uoluto manchar: per darle fastidio con questo mio mal schrito» (I); «per metermi in memoria di vs Jlls^{mo}: seruira questo mia mal schrito accompainnito con un rametto: fatto d' me con molto diligenci» (II); «io non manchera usara oigni diligenza comme io son oblig^{to} a quanti primo: me perdonne mio mal schritto» (IV); «danuersa a di xxv Agosto 1606 et me perdono il mio mal scritto letra» (VI); «in tempe del mio disgratcio: veniue in casa mi[a] a consolarme et seruire: quanda tute il mondo me abandonaue io schriue pieu large al s Hercole. meperdone mio mal schritto» (XII); «io non desidero altre che seruire vs Jlls^{no}. et tenerme in sua grat[cia] al quale io con oigni humilta me recomando: et me perdone mio mal schritto» (XVI); «con questa io me recomanda de Core. et avs Jlls^{no}. Bago lemani. et me perdone. mia mal schrita» (XXIII).

Ma si vedano anche quelle al Bianchi:

¹⁰⁹ CRIVELLI 1868, p. 8. L'espressione *tagliare il filello*, qui usata da Crivelli, significa 'iniziare a parlare', essendo il filello lo stesso che *scilinguagnolo* (GHERARDINI 1852-1857, vol. III, 1854, al lemma *filello*) ossia quel «Filelto, o Legamento valido, e membranoso posto nel mezzo della parte di sotto della lingua, che concilia alla medesima forza, e fermezza, e che si taglia, perchè alle volte impedisce il parlare» (CRUSCA^{IV}).

¹¹⁰ Il quale sposò nella chiesa di Notre-Dame de la Chapelle di Bruxelles la figlia di Pieter Coecke, Mayken, nel 1563. Jan I non conobbe invece Coecke, morto nel 1550, ma imparò dalla nonna a dipingere con la tempera e poi da Pieter Goe-Kindt la tecnica della pittura a olio (cfr. VAN MANDER 2000, p. 201).

«Prega vs. de bagiarele mane in nome mio al sig cardinal mio sig^f et pron: con che finse et me perdone mio mal schrito» (XIV); «con che finnisse, vs me perdone mia mal schritto in grandis^{ma} fretto» (XX); «et con questo io me li recomando decore. adi 29. dottobri 1621 in Anuersa et me perdono mio mal schrito» (LXV).

Tra gli esempi appena riportati vale la pena di soffermarsi sulla lettera del 4 luglio 1609 al Bianchi (XX), nella quale Brueghel addita come motivazione della scarsa cura linguistica la *grandissima fretta* (che con metaplasma di genere si fa maschile nel suo italiano) con cui ha dovuto scrivere la lettera. Non è questo il solo caso in cui il fiammingo punta l'accento, nelle lettere al Bianchi, sulla fretteolosità della stesura, altrove utilizza infatti l'espressione «in pressa»¹¹¹ (XVII, XXII, XXVI, XXVII, XXIX). Specie dal 1610, quando entrò al servizio dell'arciduca Alberto e della consorte Isabella, Brueghel dovette realisticamente trovarsi costretto a scrivere al Bianchi, come anche a Borromeo, in rari e brevi ritagli di tempo della sua attività di pittore di corte. Tuttavia, le allusioni alla *pressa* nascondono a mio avviso anche una giustificazione ai suoi errori grammaticali e ortografici. Effettivamente altrove, parlando sempre al Bianchi, Brueghel ammette con più sincerità di avere poca dimestichezza con la scrittura *stricto sensu*: «Non vorrei chel poco scriuer mia: perla poca pratica cho in quel mesteiro: causasse a vs qualche sospetto raffreddandoci lamicisia nostra» (XXX*), affermazione che parrebbe legittimare il pensiero di Crivelli circa una competenza prevalentemente orale anche della lingua madre. L'*impasse* linguistica di esprimersi nella L₂ era ad ogni modo tale da poter addirittura essere la causa del ritardo nelle risposte del pittore: «si le risposta andaue in lingua fiamengo. io non restaro tanto. per respiondere» (VII).

4. Pieter Paul Rubens e gli altri segretari di Brueghel

Viste le difficoltà con lo scrivere in italiano, Brueghel si affidò a diversi segretari per la stesura delle sue lettere, il nome del più illustre e più importante dei quali lo svela lui stesso nella lettera autografa dell'11 febbraio 1622 al Bianchi: «mio secretario Rubens sta in francia. altramento io Haura schritto. al mio sig^f et pron» (LXVI).

La definizione di Rubens quale suo *secretario* è in verità precedente, venendosi a trovare in un poscritto che Brueghel aggiunge alla lettera del 9 dicembre 1616 al Bianchi (50),

¹¹¹ «*Pressa*» nel significato di «*fretta*» era voce d'origine settentrionale, attestata già milanese antico, («im presa» av. 1315, Bonvesin de la Riva: *DELI*). Nella sua revisione del romanzo, Manzoni scelse di eliminare il sostantivo *pressa*, percepito come idiomatismo lombardo, seppur con riscontri nella tradizione letteraria, sostituendolo con *furia* o *fretta* (cfr. VITALE 1992, p. 19 n. 108 e 109).

stesa invece proprio da Rubens: «mio segretario Rubens. e partita per Brussello. per finire i ritratti de sua altess[*a*] ser^{ma}».

Brueghel torna ancora a chiamare Rubens *secretario* più avanti, di nuovo in un poscritto di suo pugno aggiunto alla lettera del 7 maggio 1622 al Bianchi (67): «mio segretario Rubens se recomando avs». L'identificazione certa del *secretario*, a partire da queste dichiarazioni di Brueghel appena viste, è stata possibile a Crivelli tramite una collazione con l'unica lettera autografa di Rubens al cardinale Borromeo conservata dalla Biblioteca Ambrosiana, dell'8 luglio 1622, nella quale Rubens ringrazia il cardinale per una medaglia d'oro ricevuta in dono¹¹².

Il raffronto permise di rinvenire la mano dell'illustre pittore dietro quasi la metà delle lettere di Brueghel, trentaquattro in tutto, a cominciare da quella al Bianchi del 7 ottobre 1610 (25)¹¹³.

Che Brueghel, conscio dei propri limiti linguistici, scegliesse come suo «secrétaire bénévole»¹¹⁴ Rubens, amico e collaboratore nell'arte almeno dal 1598,¹¹⁵ era fatto inevitabile, dato che, come abbiamo già avuto modo di ricordare, tra gli artisti fiamminghi vissuti tra il XVI e il XVII secolo, Rubens è senz'altro quello che si è maggiormente distinto per il suo uso consapevole ed elegante della nostra lingua (cap. I §3). Senz'altro l'apprendimento dell'italiano da parte di Rubens, che pure aveva una solidissima formazione umanistica alle spalle¹¹⁶, si legò inequivocabilmente al contatto coi parlanti incontrati nel suo lungo soggiorno in Italia (1600-1608), durante il quale si spostò tra le maggiori città italiane (Venezia, Firenze, Roma, Genova), stabilendo però i contatti più solidi e duraturi con la corte mantovana di Vincenzo I Gonzaga. Conosciuto personalmente a Venezia, circa quattro settimane dopo la sua partenza da Anversa, Rubens seguì poi il Duca a Mantova, restando al suo servizio per più di otto anni¹¹⁷. Già al momento del suo

¹¹² Ambr. G 236 inf. 105r; cfr. la lettera n. 69² delle mie trascrizioni. Non si conoscono altre lettere di Rubens a Borromeo. Paul Colin, traducendo in francese quella dell'Ambrosiana, infatti commenta: «La lettre suivante, qui est d'un intérêt documentaire assez minime, est la seule que nous connaissions qui puisse témoigner de relations quelconques entre Rubens et le fameux cardinal Frédéric Borromée» (RUBENS 1926-1927, p. 102).

¹¹³ Per l'elenco completo e la segnatura delle lettere stese da Rubens cfr. cap. III §3.

¹¹⁴ EEMANS 1964, p. 17.

¹¹⁵ A questa data risale il primo dipinto noto realizzato assieme dai due pittori, *La battaglia delle Amazzoni*. Sulla collaborazione artistica tra Brueghel e Rubens, che proseguì fino alla morte del primo, cfr. VAN SUCHTELEN-WOOLLETT 2006.

¹¹⁶ Dovuta in buona parte agli insegnamenti del suo ultimo maestro, dopo Tobias Verhaecket e Adam van Noort, ossia Otto van Veen (Leida 1556-Bruxelles 1629), noto anche come Vaenius, romanista che aveva collaborato al fianco di Federico Zuccari, a Roma, tra il 1575 e il 1580: «Fu presso Vaenius e nella atmosfera erudita della stamperia plantiniana dove l'aveva introdotto l'amico Baltazar Moretus, che il giovane Pietro Paolo si iniziò alla cultura classica, alla filosofia stoica, alla letteratura e allo stile dell'antichità, preparandosi al viaggio in Italia» (FIERENS 1951, p. 21).

¹¹⁷ Proprio per conto del Duca di Mantova, il pittore poté viaggiare molto per l'Italia, incaricato di varie missioni diplomatiche e di rappresentanza, che nel 1603 lo condussero fino in Spagna, presso Filippo III, che

arrivo a corte, tuttavia, stando a quanto sostiene Gustave Geffroy, Rubens si distinse subito presso i potentati mantovani per la sua raffinatissima cultura e per il fatto di saper conversare in ben cinque lingue: fiammingo, tedesco, francese, inglese e italiano¹¹⁸. Tra tutte l'italiano, in particolare, fu la lingua prediletta da Rubens nel suo carteggio personale, che documenta duecento lettere italiane, gran parte delle quali indirizzate -e questo è ciò che più conta rimarcare- a destinatari inglesi, francesi, tedeschi e fiamminghi¹¹⁹, quindi al di fuori della pura necessità contingente. Il fatto, inoltre, che raramente nel suo epistolario italiano si affrontino questioni legate all'attività pittorica, mentre il discorso si focalizza più spesso su vicende diplomatiche e politiche, è da sé indizio di un uso a tutto tondo e tutt'altro che monotematico della nostra lingua, piegata da Rubens a esigenze diverse.

Si deve anche ricordare che il ricorso all'italiano da parte di Rubens travalicò la sfera del privato e delle comunicazioni diplomatiche con la stesura dei *Palazzi di Genova* (Anversa, 1622), una raccolta di incisioni, disegni di facciate e interni di edifici realizzate dal vivo dal pittore, le cui parti testuali, seppur minoritarie rispetto all'apparato iconografico, sono tutte in lingua italiana, dalla lettera prefatoria al lettore, fino alle didascalie. Uno straordinario esempio, dunque, di «un libro italiano rivolto a un pubblico europeo da parte di un non italiano»¹²⁰.

Riguardo alla particolare collaborazione tra Brueghel e Rubens nella corrispondenza con Borromeo e Bianchi, va detto che in qualche circostanza il *secretario* non scrisse personalmente per Brueghel, ma piuttosto lo guidò nella scrittura, probabilmente arrivando a dettargli. Mi riferisco alle lettere al Bianchi del 9 dicembre 1611 (XXX*), del 3 febbraio 1612 (XXXI*), del 15 giugno 1612 (XXXII*) e quella a Borromeo del 19 agosto 1622 (LXX*), nelle quali, pur essendo la grafia senz'altro quella di Brueghel, si registrano una maggiore correttezza grammaticale e soprattutto una sintassi più disinibita e articolata al punto tale da far supporre un aiuto, se non proprio una dettatura esterna. Crivelli riteneva che per queste lettere la penna di Brueghel avesse infatti seguito il dettato di Rubens¹²¹, una possibilità che ritengo anch'io fondata, soprattutto se si considera la presenza di alcuni

Vincenzo I avrebbe voluto accattivarsi consegnandogli doni preziosi per tramite di Rubens. Per le tappe del viaggio in Italia del pittore si veda JAFFÈ 1984 (in particolare le pp. 7-14) e l'introduzione di BRUNO 2007.

¹¹⁸ «Bon cavalier, adroit aux exercices du corps; non moins bien doué au moral; parlant le flamand, l'allemand, l'anglais, le français, l'italien, l'espagnol et le latin; l'esprit ouvert à l'art, aux lettres, aux sciences» (GEFFROY 1903, p. 35).

¹¹⁹ Un'analisi delle lettere italiane di Rubens è stata condotta da Valentina Renzetti, allieva di Serianni, nella sua tesi di laurea intitolata *La lingua delle lettere italiane di Rubens* (cfr. RENZETTI 1989-1990), basata sull'edizione Cotta della parte italiana dell'epistolario del pittore (cfr. RUBENS 1987).

¹²⁰ MOTOLESE 2012, p. 181. La prima visita di Rubens a Genova fu nel 1604, dopo la sua missione a Madrid (cfr. n. 117) e vi tornò successivamente tra il 1606 e il 1607. Dopo Mantova e Roma, Genova fu la città nella quale il fiammingo rimase più a lungo e nella quale incontro i suoi più munifici protettori (fuori casa Gonzaga). Cfr. JAFFÈ 1984, pp. 12-13.

¹²¹ CRIVELLI 1868, pp. 187-188 e p. 308.

“marchi di fabbrica” dell’italiano di Rubens, tra i quali il più notevole è senz’altro il ricorso alla congiunzione *i* (iberismo tipico del suo epistolario italiano)¹²². Anche per la lettera di Brueghel a Borromeo del 5 settembre 1621 (LXIV*) Crivelli dubita che sia «di tutta sua propria composizione»¹²³. Effettivamente, accanto alle solite incertezze nelle terminazioni vocaliche, ai mancati accordi di genere, si ha un impianto sintattico ben più sicuro e anche qui troviamo papabili spie di un intervento o quanto meno di un suggerimento di Rubens, che verranno sottolineate di volta in volta in sede di analisi (cap. IV)¹²⁴.

Si è detto che la prima lettera stesa da Rubens per Brueghel è del 7 ottobre 1610¹²⁵, ma ben prima, tuttavia, ossia il 3 aprile 1609, Brueghel scrisse a Borromeo servendosi di un altro segretario. Come già Crivelli notava, la lettera in questione (18; cfr. *Appendice documentaria*, doc. 2), scritta in un italiano corretto e piuttosto elegante, è infatti senz’altro «d’altra mano»¹²⁶. Rimasto sconosciuto fino ad oggi, il segretario del 1609 potrebbe aver trovato un nome: sfogliando il primo volume del *Codex Diplomaticus Rubenianus* (cfr. RUBENS 1887-1909), mi sono infatti imbattuta nelle riproduzioni di due lettere che Rubens inviò da Roma ad Annibale Chieppio¹²⁷, rispettivamente del 29 luglio e del 2 dicembre 1606, ma non scritte in prima persona dal pittore, bensì dal fratello maggiore Philip (a quel tempo i Rubens si trovavano entrambi a Roma e condividevano la stessa abitazione)¹²⁸. Nella prima, Rubens chiede a Chieppio di intercedere per lui presso Vincenzo Gonzaga, affinché questi continui a elargirgli lo stipendio necessario ai suoi studi in Roma, nella seconda lo esorta a convincere il Duca a procrastinare il suo rientro a Mantova. Il pittore aveva appena ottenuto il pregevolissimo incarico di realizzare la pala dell’altare maggiore della Chiesa di Santa Maria in Vallicella, dei Padri dell’Oratorio di Roma, e un rifiuto sarebbe stato molto controproducente per la sua carriera. Forse perché troppo impegnato per le commissioni crescenti in seno alla corte romana, Pieter chiese a Philip di scrivere in sua vece al Chieppio¹²⁹. Del resto in quegli anni Philip, erudito allievo di Giusto Lipsio e perito poliglotta, era presumibilmente più abile del fratello nell’estensione di lettere in

¹²² Cfr. RENZETTI 1989-1990, pp. 137-138.

¹²³ CRIVELLI 1868, p. 274.

¹²⁴ Possiamo ora fare solo l’esempio del mantenimento di *-e* in «esquesitezza» e della presenza di geminata in «baccio» (cfr. RENZETTI 1989-1990, pp. 79-91).

¹²⁵ Posteriore quindi al ritorno di Rubens ad Anversa nel 1608, a seguito della notizia di una grave malattia della madre (che morì prima del suo arrivo), e alla nomina come pittore di corte ricevuta dagli arciduchi Alberto e Isabella nel 1609.

¹²⁶ CRIVELLI 1868, pp. 130-131.

¹²⁷ Il Segretario di Stato del Duca e amico fedele di Rubens. Fu su raccomandazione di Chieppio che Vincenzo I scelse Rubens come diplomatico da inviare presso re Filippo di Spagna nel 1603 (cfr. n. 117). Le lettere originali sono conservate presso l’Archivio Gonzaga di Mantova.

¹²⁸ Cfr. RUBENS 1887-1909, tomo I (1887), pp. 346-348 e pp. 354-357.

¹²⁹ Ivi, p. 358.

italiano, vista la sua esperienza come bibliotecario e segretario personale del cardinale Ascanio Colonna. La grafia di queste due lettere di Pieter Paul scritte però dal fratello Philip (*Appendice documentaria*, docc. 3 e 4) coincide con quella della lettera di Brueghel a Borromeo dell'aprile 1609. Anche la collazione con una lettera autografa (in latino) che Philip inviò a Balthasar Moretus¹³⁰ il 23 giugno 1606, in possesso della Bibliothèque royale di Bruxelles (cfr. *Appendice documentaria*, doc. 5)¹³¹, mi pare confermare questa proposta di identificazione per l'estensore della lettera di Brueghel del 1609 (18).

Possiamo supporre che il 3 aprile 1609, dovendo scrivere a Borromeo, Brueghel si diresse in cerca d'aiuto in casa Rubens e, non trovando probabilmente Pieter, il pittore decise di rivolgersi al fratello di questi, sapendo di non commettere in questa scelta un errore.

Durante la vecchiaia, Brueghel si servì occasionalmente di altri due scrivani: resta ignoto l'estensore della lettera del 23 marzo 1621 al Bianchi (62; cfr. *Appendice documentaria*, doc. 6), omessa dall'edizione Crivelli, quasi sicuramente perché di argomento extravagante rispetto alle trattative e discussioni intorno a quadri e opere d'arte che dominano nella corrispondenza: Brueghel chiede al Bianchi di raccomandare a Borromeo un giovane fiammingo, Antonio Van den Perxe, che dopo aver ultimato gli studi in patria era partito per l'Italia per «pigliare la pratica et scienza della medicina et medicinare» e aveva bisogno d'aiuto per trovare una sistemazione in un ospedale o presso un dottore famoso. La lettera è menzionata invece da Bedoni, che la attribuisce però erroneamente a Rubens¹³².

Sono invece riuscita a identificare la mano delle lettere a Borromeo del 30 giugno e 7 dicembre 1623 (74 e 75) e del 5 luglio 1624 (77), e di quella al Bianchi del 17 maggio 1624 (76), risultata di fatto coincidente con quella del cognato di Brueghel, Ferdinand Van den Eijnden, grazie alla collazione con una lettera autografa di questi a Borromeo, inviata da Anversa il 22 agosto 1625 (cfr. *Appendice documentaria*, docc. 7 e 8 e doc. 9)¹³³.

¹³⁰ Membro della celebre famiglia di stampatori di Anversa che continuò l'attività tipografica dei Plantin (Jean Moretus era infatti genero di Ch. Plantin). Balthasar era umanista raffinato, come Philip Rubens allievo e amico del Lipsio, autore di versi latini di grande eleganza. In rapporti anche con Pieter Paul, assieme a questi ideò il tipo del bell'in-folio di Anversa del sec. XVII, arricchito da illustrazioni e incisioni su rame, progettate dallo stesso Rubens ed eseguite dai Galle e da altri maestri incisori (cfr. la v. *Moretus* dell'*Enciclopedia Treccani* compilata da Maurits Sabbe nel 1934 e consultabile sul sito www.treccani.it).

¹³¹ Ms. III/1483-84 (collezione del barone de Renette; prima appartenente all'archivio Plantin and Moretus di Anversa); edita in RUBENS 1887-1909, Tomo I (1887), pp. 333-334. Oltre a questa, tutte le lettere autografe di Philip Rubens trascritte nel *Codex Diplomaticus Rubenianus* (tomi I e II), quattordici, sono in latino; nel II tomo (pp. 70-71) viene trascritta una lettera di Philip a Puteano, del 4 novembre 1602, particolarmente significativa perché testimonianza dell'incontro con Borromeo, che aveva accolto il fiammingo in viaggio per l'Italia mostrandogli la sua ricchissima biblioteca (cfr. FERRO 2007, p. 215).

¹³² Cfr. BEDONI 1983, p. 135.

¹³³ Ambr. G 244 inf. 40r.

Anche Van den Eijnden scrive in italiano, dopo la morte di Brueghel, e annuncia di aver spedito alla volta di Roma un quadro di Pieter il Vecchio che il pittore aveva lasciato in eredità al cardinale nel suo testamento¹³⁴. Che anche il cognato di Brueghel conoscesse l'italiano non è dato che debba stupire più di tanto: appartenente a una famiglia rinomata ad Anversa, Ferdinand, nato nel 1584, era un mercante e amatore d'arte che commerciò particolarmente con Roma, dove risiedeva il suo principale corrispondente fiammingo, Zacchée von Lippelloo. Alla morte della moglie Suzanne de Jode (sorella della prima moglie di Brueghel, Elizabeth), nel 1626, Van den Eijnden si trasferì definitivamente a Roma, dove morì, nel 1630¹³⁵. Crivelli, pur trascrivendo la lettera di Van den Eijnden nel suo volume (cfr. CRIVELLI 1868, p. 342), non dice nulla circa la possibilità che questi abbia steso per Brueghel le lettere del 1623-1624, limitandosi a constatare che dal settembre 1622 venne meno la mano di Rubens, «sottentrando altra mano, rimasa ignota, a stendere le lettere di Brueghel» (CRIVELLI 1868, p. 351)¹³⁶.

Nel carteggio si rinvennero ancora altre due mani, che però non sono di segretari alternativi a Rubens: il poscritto alla lettera del 25 gennaio 1613 (35), stesa per Brueghel da Rubens e diretta al conte Giovanni Borromeo, è addebitato a Brueghel da Crivelli¹³⁷, nonostante la calligrafia sia totalmente diversa da quella del pittore.

Di fatto il poscritto (colonna di destra), è una copia della conclusione della lettera di Brueghel al Bianchi del 13 giugno 1608 (IX), inerente la doratura delle cornici (colonna di sinistra):

¹³⁴ *Cristo e l'adultera*. Secondo Rivola, il cardinale ne tenne una copia (perduta) e rispedì l'originale ad Anversa corredandolo dapprima di una cornice d'avorio. Il dipinto, un tempo nella collezione Seilern, fu rubato dalle Courtauld Institute Galleries nel 1982. Cfr. JONES 1997, p. 244.

¹³⁵ Cfr. BEDONI 1983, pp. 22-23.

¹³⁶ Dopo la trascrizione della lettera del 30 giugno 1623 Crivelli commenta: «Solo la firma è di mano di Brueghel; pel rimanente chi può dire, a chi si fosse Brueghel diretto per questo caso?» (CRIVELLI 1868, p. 320) e introduce così quella del 7 dicembre 1623: «Or segua pur Brueghel per mano ancora di quel suo nuovo segretario, a darne notizia del come veniva difatti celebrato l'illustre battesimo di sua neonata (CRIVELLI 1868, p. 322). Per le due lettere del 1624 (pp. 328-329 e pp. 331-332) Crivelli non commenta la mano diversa, ma nell'*Elenco delle cose più notabili* in fondo al volume esse sono segnalate tra quelle «Trascritte da Brueghel o solamente da lui firmate» (CRIVELLI 1868, p. 399).

¹³⁷ «Nol dicesse la mano, lo dice il rimanente che il poscritto ci fu aggiunto da Brueghel» (CRIVELLI 1868, p. 200).

<p>quant[o] inporto l oro delli cornici e fatto comme se usa: in italia et altri parti a oigni ornimento di quadri grando et piccoli. non e oro maginte: ma oro battuta in foigli. loro maginate. non e cosi bello ne ancho durable: prima fatto con il pinello con colori grasso a oglio maginato bene et fine at cio che loro sia lissi et belle: noi habiame un pittor qua che da su Giouentu in qua non ha fatte altri. non sia altra pratico che diligenci et usanci con una mane ferme: adorare sopra leigni bisoigni metter un collo prima at cio che il color del or non entra secka si us piace io gli farra scriuere in fiamengo: con che [fin]isse et avs bagio le mane a di 13 Giugno 1608 in Anuersa.</p>	<p>In quanto importo l'oro delli Cornici è fatto come s'usa in Italia et altri parti a <...> oigni ornimento di quadri grando et piccoli non è oro maginte ma oro ba[tt]uta¹³⁸ in foigli. l'oro maginate non è cosi bello ne anco durable Prima fatto con il Pinello con colori grassi a oglio, maginato bene et fine atcio che loro sià lissi, et belli. Noi habbiamo un pittor qua che da su giouentu in qua non ha fatto altri non hà altro parttico, che diligenci, et usanti con une une mane ferma. adorare sopra leigni bisoigni metter un collo prima at cio che il color del or non entra secho. Si VS piace io gli farra scriuere in fiamengo con che a VS <...> biagio le m 13 giugno 1613.</p>
---	--

Come si nota, la copia del 1613 si discosta solo per alcuni aggiustamenti grafici («quant[o] inporto»>«In quanto importo», «l oro»>«l'oro», «e fatto»>«è fatto», «comme se usa»>«come s'usa», «italia»>«Italia», «non e oro maginte»>«non è oro maginte», «loro maginate»>«l'oro maginate», «non e cosi bello»>«non è cosi bello», «ancho»>«anco», «at cio»>«atcio», «secka»>«secho», ma anche «non ha altro pratico»>«non hà altro parttico», «loro sia lissi»>«loro sià lissi») e per varie regolarizzazioni morfologiche («con colori grasso»>«con colori grassi», «noi habiame»>«Noi habbiamo», «non ha fatte altri»>«non ha fatto altri», «il color del or non entra secka»>«il color del or non entra secho»). Rispetto alla lettera del 1608 cambia anche la punteggiatura, che vede l'ingresso di virgole e punti fermi e la cancellazione sistematica dei due punti “esuberanti” di Brueghel («se usa: in italia»>«s' usa in Italia», «non e oro maginte: ma oro battuta in foigli»>«non è oro maginte ma oro ba[tt]uta in foigli», ecc.ecc.).

La data posta in calce al poscritto, «13 giugno 1613», mantiene giorno e mese della lettera del 1608, ma prende l'anno da quella che ospita la copia per probabile svista del trascrittore, la cui identità resta ignota.

Il dato di fatto è che, chiunque fosse, costui doveva senz'altro essere in possesso sia della lettera a Giovanni Borromeo del 1613 che della lettera al Bianchi del 1608 e dunque poteva essere o uno dei due¹³⁹, oppure a copiare dall'una lettera all'altra fu un terzo a posteriori, cioè dopo che la lettera al conte venne inserita nel faldone G 280 inf. dell'Ambrosiana, dove si trovano tutte quelle al Bianchi.

¹³⁸ Macchia di inchiostro.

¹³⁹ Mi sembra che la grafia non coincida con quella del Bianchi, ma non mi sento di escludere perentoriamente questa possibilità poiché le divergenze di *ductus* potrebbero anche dipendere dal fatto che, per ragioni spaziali, la scrittura del poscritto di 35 è piuttosto contratta.

Venendo infine alla lettera al Bianchi del 19 aprile 1613 (37), che lo stesso Crivelli diceva di essere «né di mano di Brueghel, né di Rubens, ma di tutt'altra e la sola fra tutte di questa mano»¹⁴⁰, il *ductus* e la calligrafia sono risultati di fatto combacianti con quelli della lettera autografa del Bianchi stesso a Borromeo del 23 novembre 1613¹⁴¹, tanto che la lettera del 19 aprile può quasi certamente dirsi una copia dell'originale eseguita personalmente dal Bianchi (cfr. *Appendice documentaria*, docc. 10 e 11).

¹⁴⁰ CRIVELLI 1868, p. 202.

¹⁴¹ Citata nel §2 del presente capitolo.

TRASCRIZIONI DELLE LETTERE DI BRUEGHEL

1. *Criteri di trascrizione*

Nel caso delle edizioni di testi conservati da un unico testimone originale, le alternative possibili sono fra trascrizione diplomatica e interpretativa, essendo l'edizione propriamente detta critica di per sé impossibile¹⁴². Per le trascrizioni delle lettere di Brueghel, presentate al §3 del presente capitolo, si è cercato di rispondere a un duplice scopo: in primis quello di documentare con assoluta fedeltà la fisionomia linguistica e la condizione materiale degli originali manoscritti e, in secondo luogo, di garantire al tempo stesso una buona fruibilità dei testi. Pertanto, si è scelto di offrire due trascrizioni per ciascuna lettera; nella prima (indicata con *a*) si aderisce totalmente alla *mise en page* dei manoscritti, nel rispetto integrale di tutte le scelte grafiche, ortografiche e interpuntorie, che restano inalterate: non si correggono sviste e fraintendimenti, si riproducono senza modifiche accenti (acuti, gravi e circonflessi) e apostrofi, sono sempre mantenuti compendi e abbreviazioni tachigrafiche, sia quelle per troncamento (es. *s* per *signore*) che per contrazione, anche con parte finale di parola in apice (*Ill^{ma}*, *no^{ro}*, *sig^{ria}*)¹⁴³. Anche le sottolineature e gli eventuali spazi bianchi interni al rigo, sono degli originali¹⁴⁴.

Questa trascrizione (diplomatica, dunque) rigorosamente conservativa è necessaria per testimoniare i fenomeni commentati in sede di analisi linguistica, tenendo soprattutto conto del fatto che per ricostruire il profilo linguistico di uno scrivente straniero, specie se poco avvezzo alla scrittura come Brueghel (per sua stessa ammissione), anche elementi apparentemente di poco rilievo (scrizioni unite, segmentazioni erronee, errori ortografici) acquisiscono importanza¹⁴⁵. La scelta di rispettare anche la punteggiatura è stata dettata innanzitutto dalla volontà di lasciare inalterata la struttura testuale delle lettere, inevitabilmente riassetata dall'aggiustamento interpuntorio¹⁴⁶, oltretutto per forza di cose invasivo nel caso delle lettere autografe, caratterizzate da una forte irrazionalità nel puntare.

¹⁴² Venendo meno la *collatio*. Cfr. STUSSI 1988², p. 165.

¹⁴³ Rispettando anche la presenza o meno di punteggiatura a segnalare l'abbreviazione. Non ho però riprodotto, qualora presenti, i segni adottati al posto di una o più lettere, di cui i più notevoli sono l'archetto (es. *gr̄a* per *grazia* e soprattutto *pr̄on* per *padron*), il titulus, o anche un segno simile a tilde (~), per *m* o *n* e la *p* con asta che risale verso l'alto e occhiello prolungato indietro per il *per*.

¹⁴⁴ Si cambia solo la collocazione dei poscritti, che vengono sempre trascritti dopo la firma, anche se spesso sono posti nel lato sinistro del foglio manoscritto, alla stessa altezza della firma o poco più in alto.

¹⁴⁵ Per questa stessa ragione, il criterio della massima conservatività è anche quello che si è imposto tra gli editori di testi dei semicolti (cfr. CIAMPAGLIA 2008, p. LXXVIII, n. 165).

¹⁴⁶ Prendendo le mosse dall'assunto di Bice Mortara Garavelli, formulato tuttavia riferendosi a tempi pienamente contemporanei, che «un uso insufficiente o improprio dei segni di punteggiatura sarà sintomo di quel male oscuro che è l'incapacità di costruire un testo» (MORTARA GARAVELLI 2003, pp. 45-46).

Inoltre l'uso o meno di un segno di punteggiatura, anche se abusato o inserito arbitrariamente, è pur sempre sintomatico del contatto con la lingua scritta, specialmente tenendo conto del fatto che, nel periodo di nostro interesse (1596-1625), in concomitanza con la codificazione del sistema grafico e ortografico dell'italiano, anche quello d'interpunzione era divenuto più ricco e articolato, grazie all'opera teorica di grammatici e trattatisti di fine Cinquecento¹⁴⁷. Nel Seicento, al puntare veniva riconosciuta natura in primo luogo empirica e pratica e proprio per questo l'interpunzione, trascurata dalla maggior parte delle grammatiche, si fece invece oggetto di argomentazioni nella trattatistica dedicata all'epistolografia. Divenne cioè progressivamente requisito richiesto al buon segretario, quale estensore di testi pratici¹⁴⁸. Per tali ragioni la punteggiatura può dirsi anch'essa elemento utile nella ricostruzione del profilo culturale di Brueghel, che viene messo a confronto con quello di Rubens e degli altri suoi segretari.

In questa prima trascrizione l'intervento si limita all'adozione del seguente sistema di segni:

-una barra verticale (|) per gli a capo e doppia barra (||) per la fine di ciascuna lettera e il passaggio da recto a verso;

-[...] per le lacune irrecuperabili per danneggiamento meccanico del codice (macchie, abrasioni, eccessiva colatura di inchiostro ecc., di cui si dà specificazione in nota) e per le parti illeggibili per contrazione della scrittura o grafia poco chiara. Le ricostruzioni congetturali sono in corsivo;

-{ } per le aggiunte interlineari e a margine (in nota si chiarirà l'effettiva collocazione dell'aggiunta);

-<...> per le cancellature illeggibili; in corsivo le parti depennate ancora leggibili¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Castellani fa risalire al *De Aetna* di Bembo, del 1496, «i principali elementi per i quali il nostro sistema paragrafematico si distingue da quello delle prime stampe di testi latini o volgari: la virgola di forma moderna, il punto e virgola, l'apostrofo, gli accenti» (cfr. CASTELLANI 1995, p. 4). La trattazione più completa e sistematica in merito alla punteggiatura è comunque più tarda, ad opera di Orazio Lombardelli, *l'Arte del puntar gli scritti* (1585), ma non vanno dimenticate le riflessioni sullo stesso tema contenute in opere di più ampio respiro come i *Quattro libri delle Osservazioni* (1550) di Ludovico Dolce, il *De la lingua che si parla et scrive in Firenze* (1552) del Giambullari, l'*Orthographiae ratio* (1561) di Aldo Manuzio il Giovane, l'*Orthografia delle voci della lingua nostra* (1568) di Sansovino e gli *Avvertimenti della lingua sopra l'Decamerone* (1584) del Salviati. Per una ricognizione in chiave comparatistica di questi trattati, delle loro rispettive proposte di espansione e classificazione del sistema interpuntorio, con una sensibile eterogeneità di soluzioni e scelte nomenclatorie, cfr. MARASCHIO 2008.

¹⁴⁸ In realtà, già il primo vero trattato sull'epistolografia, il *Secretario* di Francesco Sansovino del 1564, accoglieva raccomandazioni circa la *puntatura*, alla quale viene implicitamente ricondotta una funzione sintattico-testuale, e non solo intonativa (cfr. MATT 2005, p. 24). Solo con l'*Orthografia* del Bartoli, stampata a Roma nel 1670, si avrà una trattazione organica e scientifica sulla punteggiatura nel XVII secolo (cfr. MARAZZINI 2008, pp. 138-139). In ogni caso, nelle scritture private l'uso interpuntorio rimase spesso ridotto, per la tipologia sintattica e testuale generalmente poco complessa della scrittura diaristica o epistolare (cfr. MARASCHIO 1993, p. 143).

¹⁴⁹ Rifacendomi al sistema elaborato da Arrigo Castellani per le edizioni diplomatico-interpretative dei testi antichi (cfr. CASTELLANI 1985, p. 241).

Il segno = per indicare la divisione di parole negli a capo nelle lettere di mano di Rubens, non è invece mio inserimento, ma riprodotto dagli originali, laddove presente.

Per favorire una lettura più agile e garantire anche una certa godibilità delle lettere, a questa prima trascrizione farà seguito una versione interpretativa (*b*), priva di apparato di commento e di segni (già forniti nella diplomatica). Pur osservando un rispetto rigoroso della grafia degli originali (si mantengono il digramma *tc* di Brueghel, la *ç* di Rubens, i vari *ti* e *ci* per *z*, *h* etimologiche e non, i raddoppiamenti di consonante dopo consonante liquida o nasale del tipo *verssa*, ecc.), si sono apportati i seguenti interventi normalizzanti, necessari per snellire la fruizione dei testi:

1) scioglimento delle abbreviazioni, generalmente senza indicazione dell'integrazione. Qualora le possibilità di scioglimento fossero più di una, si è scelta la corrispettiva forma piena con più occorrenze nelle lettere, a seconda dello scrivente considerato (es. *gr̃a*>*gracia*, *diligen*>*diligensa* nelle lettere autografe di Brueghel; *gra^a*>*gratia* quando a scrivere è Van den Eijnden¹⁵⁰). In particolare la *d* (puntata e non), frequente doprattutto nelle sottoscritte delle lettere al posto dell'intera preposizione *di*, è trascritta con *de* negli autografi di Brueghel (es. *D. VS o D VS*>*De vostra Signoria*), con *di* in quelle dei segretari, mentre il possessivo abbreviato con la sola *s* in *s sig^{ria}*/*S Sig^{ria}* si trascrive *su* nelle lettere autografe di Brueghel e in quelle stese da Rubens, altrimenti *sua*;

2) distinzione dei grafemi *u* e *v* secondo l'uso moderno;

3) riduzione delle oscillazioni tra i grafemi *i*, *j* e *y*, con mantenimento però di *j* al posto di /dʒ/ e del gruppo *-ij* nel caso dei plurali in *-io*¹⁵¹ e di voci alloglotte (es. *meij* per *maggio*), nelle quali si lascia anche *y* (es. *Parys*). Nella scrizione dei numeri, la *j* è eliminata (es. *xiii*>*XIII*), mentre la *i* si trascrive *I* se seguita da cifra araba (es. *i0*>*10*); si elimina la *x* usata in *xcembre*>*dicembre*;

4) correzione di *lapsus calami* (es. *anursa*>*Anversa*, *Jll^{no}*>*Illustrissimo*, *fanilli*>*famigli*). Nei casi di più correzioni possibili, si sceglie quella più in linea con l'*usus* dello scrivente, come per il punto 1 (es. *tut ul monde*>*tut il monde*, perché *il* è maggioritario rispetto a *el* nelle lettere autografe di Brueghel);

5) introduzione di accenti e apostrofi, nonché loro cancellazione laddove inseriti inopportunamente. L'apostrofazione ha necessariamente richiesto raddoppiamento dell'ultima consonante in alcuni casi (es. *quel amico*>*quell'amico*; *nouel*

¹⁵⁰ È infatti tendenza del cognato di Brueghel scrivere i derivati di *grazia* col *ti*. I vari *S. A.*, *S. A ser^{ma}* ecc., nelle lettere di sua mano, sono sciolte con *sua Alteza*, perché la parola occorre integra sia nella forma «Alteza» che «Altesa», di cui si rispetta dunque la scempia.

¹⁵¹ «Data la precisa funzione di *j* in tale sede» (CASTELLANI 1985, p. 244).

anno>*novell'anno*), ma quando sono le preposizioni articolate ad essere senza apostrofo e senza raddoppiamento fonosintattico segnalato, si scindono (es. *del amico*>*de l'amico*, *col Ill^{mo}*>*con l'Ill^{mo}*; negli altri casi sempre in forma sintetica: *ala fine*, *deli fiori*).

Nei casi in cui la preposizione *di* viene apostrofata da Brueghel prima di consonante, la vocale è ripristinata sulla base della preferenza accordata nelle lettere autografe del pittore per il tipo con *e* protonica (es. *d'deuocion*>*de devocion*; cfr. anche punto 1). Si inserisce apostrofo anche per aferesi (del tipo '*mpertunente*'), è mantenuto quello che segnala apocopi (es. *i'*, *cardina'*) e introdotto per *de=dei* (ma non nel caso delle lettere autografe, dove è abbastanza frequente l'omissione dell'articolo determinativo); si ricorre all'accento per distinguere le forme del presente indicativo del verbo *avere* prive di *h* nei manoscritti (es. *me a fatto*>*me à fatto*);

6) le parole separate si uniscono secondo l'ortografia corrente (es. *fin che*>*finché*, *prima uera*>*primavera*). Si lasciano separati però il tipo *at cio ché* con preposizione latineggiante, *non di meno* (in modo da preservare le occorrenze della prep. *de* in *non de meno*), e *sì come* nel senso di 'come, nel modo in cui' (in grafia invece concretata se corrisponde a *poiché*). Nell'unione delle parole non si riprodurrà graficamente il raddoppiamento fonosintattico non segnalato nel ms. (es. *fra tanto*>*fratanto*; *si benne che*>*sibenne che*). Si uniscono anche le parole segmentate impropriamente; in particolare nel caso di *grand'e'stimo* e sim., negli autografi di Brueghel, si adotta *grand estimo*, essendo la forma con *e* iniziale la sola documentata per il sostantivo *stima*;

7) si separano le scrizioni unite (es. *laltro*>*l'altro*, *lafine*>*la fine*). La scrizione *chel*, presente nelle lettere stese da Rubens, e solo una volta in una lettera dalla grafia di Brueghel, ma stesa con probabile suggerimento del *secretario* (XXX*), si trascrive *ch'el*, tenendo conto del fatto che l'articolo *el* è usato da entrambi i pittori e soprattutto che in due lettere di mano di Rubens (43 e 45), alla *scripta continua* si abbina però l'apostrofo, collocato chiaramente dal pittore dopo la *h*. Il tipo *cho*, attestato nella stessa lettera appena menzionata scritta da Brueghel con probabile aiuto di Rubens (XXX*) e in una redatta da quest'ultimo (33) è sciolto in *ch'ho*, considerato che Rubens non perde mai l'*h* diacritica per la I p.s. di *avere* e a sua volta Brueghel la dimentica solo per la III p. s.;

8) l'uso delle maiuscole viene regolato in tal modo: sempre presenti a inizio paragrafo, abolite per i gradi politici, religiosi, militari, nobiliari che siano seguiti da toponimo o nome proprio, mantenute o inserite in caso contrario (es. *re d'Inghilterra*, *cardinale Borromeo*, ma *il Re* e *il Cardinale*). Nelle formule allocutive solo il sostantivo è in maiuscolo (es. *vostra Signoria illustrissima*), mentre *Signore* e *Padrone* sono in maiuscolo solo nelle soprascritte. Sempre maiuscoli i sostantivi riferiti alle divinità (es. *Dio*, *Iddio*) e

anche il possessivo in *Nostro Signore*, gli appellativi *San* e *Santo*, i nomi propri (compresi i toponimi) e i nomi dei popoli (es. *Fiamminghi*, ma *fiamminghi* agg.). La maiuscola è preservata e semmai introdotta per i nomi comuni comuni *Acqua*, *Aria*, *Terra* e *Fuoco*, che indicano i concetti astratti personificati nei dipinti di Brueghel; nella locuzione *Elemento dell'acqua*, *dell'aria* ecc., si adotta o si mantiene la maiuscola solo per *Elemento*. La maiuscola enfatica si mantiene laddove presente (es. *nostra Arte*), vanno in maiuscolo i numeri romani, sempre in minuscolo, invece, i nomi dei mesi;

9) la punteggiatura è disciplinata secondo criteri moderni, per cui punto fermo per pausa forte, segnalata talvolta anche dal punto esclamativo (usato con parsimonia); punto e virgola per pausa semiforte; virgola o due punti per pausa debole. Le parentesi per gli incisi sono usate solo laddove presenti negli originali, altrimenti verrà impiegata la virgola (o eventualmente il trattino). Nel caso di citazioni interne al testo si adottano le virgolette caporali («...»)¹⁵².

2. L'edizione Crivelli

Dell'edizione Crivelli, rivelatasi di fatto inaffidabile da un punto di vista filologico, verrà dato conto, in apparato, solamente nel caso di grafie dubbie, poco chiare, o per lacune di non immediata ricostruzione. Nonostante, infatti, le esplicite dichiarazioni di conservatività, la prassi ecdotica di Crivelli è spesso irrispettosa degli originali, concretandosi in un intervento massiccio sui testi, per di più senza sistematicità o omogeneità di azione¹⁵³.

Crivelli afferma di non aver aggiunto «niun tocco» alle lettere, ad eccezione di qualche punto o virgola inserito «qua e là» per facilitare la comprensione¹⁵⁴ e ammette di aver manomesso la lingua degli originali (ma esclusivamente in fatto di ortografia) solo nel caso di nove lettere al Bianchi di mano di Rubens, per rendere ancor più palese l'abilità con l'italiano del primo *secretario* di Brueghel:

¹⁵² Per l'elaborazione di questi criteri mi sono ispirata sia a quelli elaborati dall'équipe del progetto *EpistolART* (Dipartimento Transitions dell'Università di Liegi) coordinata dalla professoressa Paola Moreno, che sta approntando l'edizione digitale del celebre *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI* (a cura di J. Gaye, 3 voll., 1839-1840), che alle scelte editoriali messe a punto dai curatori del progetto *IDEA* (Isabella d'Este Archive) per la digitalizzazione dell'ampio epistolario di Isabella d'Este, realizzato in collaborazione tra l'Archivio di Stato di Mantova e l'University of California, Santa Cruz. Sono venuta a conoscenza dei criteri di trascrizione dei due gruppi di lavoro partecipando al proficuo workshop *L'édition des textes épistolaires vulgaires à la Renaissance italienne* svoltosi a Liegi il 23 aprile 2015, al quale erano presenti, per il progetto *IDEA*, la co-direttrice Daniela Ferrari (Archivio di Stato di Mantova) e il professor Roberto Vetrugno (*Nicolaus Copernicus University, Toruń*), co-responsabile scientifico.

¹⁵³ Le carenze di Crivelli come trascrittore sono già state messe in evidenza a proposito *Della giovinezza di S. Carlo Borromeo dietro le sue lettere di famiglia dai dodici ai ventisette anni* (Milano, 1893): cfr. *Premessa*, n. 2.

¹⁵⁴ Cfr. CRIVELLI 1868, p. 9.

Così verrà visto quasi meglio come Rubens si avesse facile e bono anche lo scrivere italiano; ed anzi, lo si permetta, precisamente a questo intento si vuol sospender per un istante, ossia per questo mazzetto speciale, il fatto proposito di non toccar nulla nel dar le lettere. Non ismovendo, né mutando parole, verranno queste nove, e sole queste, qui presentate nella moderna ortografia. Egli è per un saggio, e ben può accadere che 'l farlo non riesca discaro nemmen ad altri (CRIVELLI 1868, p. 248).

A questo *dire* corrisponde però tutt'altro *fare*: oltre a toccare la punteggiatura (e dunque anche uso di maiuscole e minuscole), Crivelli occasionalmente corregge gli errori di penna (es. «collotarmi» III>«collocarmi» p. 62¹⁵⁵; «danuesa» LXIV*>«d Anversa» p. 273), elimina *h* etimologica (es. «io haueua» III>«io aveva» p. 62) e *ch* prima di velare (es. «ancho» IX>«anco» p. 105), introduce *h* diacritica mancante («longiss^a» 18>«longhissima» p. 131), separa le scrizioni unite (es. «dhauerlo» XXXI*>«d hauerlo» p. 190; «non sene potuto» 51> «non se n'è», p. 244), non sempre trascrive *ç* nelle lettere stese da Rubens (es. «circonuicini» 50>«circonuicini», p. 240) e *-tc-* in quelle autografe di Brueghel («cornitci» XI>«cornici» p. 110). Le sovversioni dell'aspetto linguistico delle lettere sono anche più profonde; le più notevoli, per frequenza, sono:

1. riassetamento di scempiamenti e ipergeminazioni (es. «accettara» I>«accettara» p. 7; «metermi» II>«mettermi» p. 50; «animali» IV>«animali» p. 63; «dispiacçere» 47>«dispiacere» p. 235; «raggione» 52>«ragione» p. 246);
2. normalizzazione della finale di parola (es. «sone» VII>«sono» p. 99; «commo» VII>«come» p. 99; «doi pennellato» XI>«doi pennellate» p. 110; «esseguita çio» 47>«esseguito ciò» p. 235);
3. redistribuzione di *ar/er* intertonici (es. «mandara» VIII>«mandera» p. 92; «auiSarette» IX> «auiserette» p.104);
4. alterazione del rapporto *el/i* e *o/u* in protonia (es. «retrare» IV>«ritrare» p. 63; «settemani» VII>«settimani» p. 98; «vertu» 52>«virtu» p. 245; «strumenti» 50>«stromenti» p. 240; «voluntieri» 52>«volontieri» p. 245);
5. eliminazione di deaffricazioni /tz/ > /s/ (es. «ansi» 51>«anzi» p. 243; «sua altess[a]ser^{ma}» 50> «sua altezza ser^{ma}» p. 240; «sensa» LXV> «senza» p. 274; «sforsato» LXVI> «sforzato» p. 282, ecc.);
6. cancellazione di dittonghi atipici (es. «inseime» XIX> «insieme» p. 136; «coertesia» XX> «cortesia» p. 139);
7. alterazione delle uscite desinenziali (es. «si rallegramo» 52>«si ralleghiamo» p. 245).

¹⁵⁵ Questa correzione può anche essere stata involontaria, poiché all'interno di parola i grafemi *t* e *c*, nelle lettere di mano di Brueghel, si somigliano. In tutti gli esempi, la prima lezione è quella dell'originale accompagnata dal numero di lettera delle mie trascrizioni, la seconda è quella di Crivelli, con la sola indicazione della pagina.

Gran parte degli interventi, si sarà notato, sono normalizzanti e modernizzanti e spostano la lingua delle lettere verso il tipo tosco-fiorentino di tradizione. Così sembra anche quando Crivelli dittonga «mei» (50)>«miei» (p. 240), «leuare li suoi figlioli» (74)>«levare li suoi figliuoli» (p. 319), quest'ultima scelta fedele a quella fatta da Manzoni nella Quarantana, dove tra tutti i suffissati in *-uolo* solo *figliuolo* restava dittongato.

Non che si possa parlare, in questo caso, di linea programmatica da parte di Crivelli, visto che sono lasciati intatti tutti gli altri *figliol*, *figlioli*, *figliolina* ecc. delle lettere¹⁵⁶. Proprio l'assenza di metodicità e gli esempi in controtendenza¹⁵⁷ rendono difficile dire se questo tipo di cambiamenti apportati da Crivelli rispondano sempre a scelta volontaria, o piuttosto a semplice distrazione, tenendo anche conto del fatto che le manomissioni possono andare anche in direzione opposta alla normalizzazione («quelche fara» XI, per *farà*> «quel che farra» p. 111), oppure normalizzano solo parzialmente (es., «ardentissimo desideria» III> «ardentissimo desiderì» p. 62; «quadri grandò» IX> «quadri grande» p.105).

Altre sostituzioni sono più espressamente “anarchiche”, come per le due occorrenze di «ouati» (‘dipinto di forma ovale’) in 47 mutati entrambe le volte da Crivelli in «ouali» (pp. 234-235)¹⁵⁸ e non mancano neppure inequivocabili *lapsus* del trascrittore («al qualo io bagio le mane» VII>«El qualo» p. 9; «orefci» IX>«orefri» p. 104; «che vs li disse» 51> «che vs li disce» p. 244), dimenticanze («con un paiesetto» VIII>«con paiesetto» p. 92) e veri e propri errori di lettura con conseguente distorsione del senso:

-«ancho ho comparato un quadrettin de Hendric van steenbijck: una cheisa *al usance* de questa paieso ben fatte» (XVI)>«Ancho ho comparato un quadrettin de Hendric Van Sleenlbyck: una cheisa *al u sante* de questa paieso ben fatte» (p.119);

-«Ho reciuto la lettera de vs et del Jll^{no} sig^r Cardinal con oigni desiderato contento. tanto del presento et ancho del dinare vs piacera mandare mia *in clusa*» (XVII)>«Ho reciuto la lettera de VS et dell Ill.mo sig. Cardinal con oigni desiderato contento, tanto del presento, et ancho del dinare. VS piacerà mandare mia *in scusa*» (p.130);

-«Al ultimo de luglio son inuiato. per via. de Enoni una casse. con doi quadri. per mi[a] sig^r et pron Boromeo. intant[e] *reciue*. una letra devs per fare. consignaro in mano sua detta casse» (LXVI)> «Al ultimo de Luglio son inuiato per via de Enoni una casse con doi quadri per mio Sig. et Pron Boromeo. Intante *scriue* una letra de VS per fare consignaro in mano sua detta cassa» (p. 282).

¹⁵⁶ Anche nella stessa lettera 74, stesa da Van den Eijnden, «molti figlioli» resta tale.

¹⁵⁷ Ad es. restano voci con *s* in luogo di *z* e voci assibilate («amorevolessa» p. 75, «amisi», p. 167; «amisici», p. 238, «sensa» p. 295 ecc.), con dittongo atipico («pietceir», p. 7, «peidi» p. 167, «beicheiro» p. 168, ecc. ecc). Quanto al “toscaneggiare” l’italiano delle lettere, ci sono vari esempi in senso opposto, uno su tutti «tut ul monde» (probabile scorso di penna di Brueghel) corretto in «tu el monde» (non si sceglie dunque *il*).

¹⁵⁸ Altrove però *ovato* resta tale («ouato» XXVIII, XXX*> «ouato» p. 168, p. 188; «ouati» 58>«ovati» p. 254; «ouati» 59>«ovati» p. 256).

-«Spero però che gli Impiegarà bene il suo tempo in Italia essercitandosi nel arte con quel studio che *ricerca* la difficulta di essa» (68)>>«Spero però ch egli impiegara bene il suo tempo in Italia essercitandosi nel arte con quel studio che *merta* la difficulta di essa» (p. 296).

Nel penultimo esempio, tratto da una lettera autografa al Bianchi, la lezione errata di Crivelli oltre a determinare un'inversione nel senso logico (è infatti Bianchi che scrive a Brueghel, non viceversa), comporta anche anomalia nella reggenza preposizionale ('scrivere una lettera' *de* Vostra Signoria e non *a*), in realtà non commesso da Brueghel.

Nell'ultima citazione, invece da una lettera di mano di Rubens, la grafia del verbo è in effetti poco chiara, ma scarto l'ipotesi «merta» di Crivelli, comunque dotata di senso (*quello studio che merita* -nel senso di *esige*- *la difficultà dell'arte*), basandomi sull'osservazione del primo e del penultimo grafema, lontani dalla *m* e dalla *t* usuali di Rubens, e senz'altro identificabili con *r* e *c*, dunque «quel studio che ricerca la difficulta di essa».

In merito alle lettere stese dal *secretario* è necessaria a questo punto una puntualizzazione relativa alla distribuzione di *e* e *i*, che nella calligrafia del pittore, molto corsiva, tendono a confondersi, perché la prima a volte perde l'occhiello e la seconda non sempre presenta puntino sovrascritto. Per alcune voci, dunque, non è sempre semplice scegliere tra l'una e l'altra vocale e, spesso, in tali circostanze le mie scelte divergono da quelle di Crivelli. In particolare, a me pare inequivocabilmente di poter leggere *i* in «timendo» (41), «affirmar» (42), «fiaminga» (45), «Kermisse» (45), «mantinga» (39), «ristando» (61) e «filicità» (61), laddove Crivelli ha invece sempre *e*¹⁵⁹. Del resto, il comportamento dell'editore ottocentesco è incoerente su questo punto: ad es. nella lettera del 19 aprile 1613 (39) a Bianchi egli adotta «Riuerend.ma» nella sottoscritta (giustamente, a mio avviso)¹⁶⁰ anche se la *i* non ha puntino, ma «Reueren.mo» nella soprascritta, pur essendo la prima sillaba graficamente identica a quella dell'epiteto omonimo della sottoscritta.

Questa stessa ambivalenza si ripete nella lettera a Borromeo del 24 dicembre 1614 (43), dove in apertura abbiamo «Reverend.mo» e invece «Riuerd.ma» nella sottoscritta, pur di fronte a identità grafica¹⁶¹.

¹⁵⁹ Rispettivamente alle pp. 212, 219, 224, p. 204, pp. 258-259. Puntualizzo che i tipi «ristando» e «filicità» si incontrano nell'ultima delle lettere al Bianchi stese da Rubens per le quali Crivelli confessa effettivamente un "ritocco", che dovrebbe essere solo ortografico, ma in verità più invasivo (es.: «li altri cento»>>«gli altri cento; «li prego del Cielo»>>«gli prego del Cielo», «filicità i contentezza»>>«felicità e contentezza»).

¹⁶⁰ Aggiungendo la *d* nell'abbreviazione.

¹⁶¹ Cfr. CRIVELLI 1868, pp. 203-204 e pp. 220-221. In non poche occasioni, anche le preposizioni articolate sembrerebbero avere *i* in posizione tonica (dunque *dil*, *dilla*, *dilli* ecc.), una soluzione che però mi pare azzardato accogliere a testo, innanzitutto perché prerogativa non riscontrata nelle lettere italiane di Rubens (cfr. RENZETTI 1989-1990, pp. 128-132) e, in secondo luogo, perché poco conciliabile con l'ottima conoscenza dell'italiano scritto da parte del pittore.

Un'ultima precisazione relativa all'edizione Crivelli riguarda la sua scelta di non trascrivere due lettere del carteggio: oltre alla lettera al Bianchi del 23 marzo 1621 (62) in cui si raccomanda a Borromeo il giovane medico Antonio Van den Perxe¹⁶², viene trascurata pure la lettera del 16 novembre 1622 a Borromeo, con tutta probabilità perché anche questa *sui generis* rispetto al resto della corrispondenza¹⁶³. Anche qui non si parla infatti di quadri, ma si raccomanda il latore della lettera, padre Nicolao Ianssonio, giunto in Italia per informare Gregorio XV e la congregazione *De propaganda fide* circa lo stato della dottrina cattolica nel regno di Danimarca¹⁶⁴, dove tale Ianssonio era stato inviato in missione evangelizzatrice dal Nunzio di Fiandra.

3. *Trascrizioni*

L'ordine di trascrizione è rigorosamente cronologico, ma solo nel caso delle lettere inviate da Brueghel nello stesso giorno al Bianchi e a Borromeo si è scelto di osservare il criterio alfabetico, presentando dunque prima quelle al Bianchi; la decisione è puramente convenzionale, nell'impossibilità di determinare l'effettivo ordine di scrittura di Brueghel. Si includono nelle trascrizioni anche il biglietto tradotto dall'italiano al fiammingo da ignoto e accluso da Brueghel alla sua lettera al Bianchi dell'11 marzo 1611¹⁶⁵, la lettera autografa di Pieter Paul Rubens al Cardinale Borromeo inclusa a quella al Bianchi dell'8 luglio 1622 (rispettivamente n. XXVI² e 69²)¹⁶⁶.

Prima delle trascrizioni si riporta qui di seguito la segnatura di ciascuna lettera nei codici ambrosiani, con la precisazione che, mentre le lettere a Borromeo sono sparse in faldoni diversi, le lettere al Bianchi sono tutte raccolte in un unico codice, il G 280 inf., che reca il seguente titolo, a mano, sul frontespizio:

Lettere di Giouanni Brueghel Insigne Pittor Fiamingo Dirette al Nobile Sig.^r Ercole Bianco In occasione d'alcuni quadri operati per comissione del medesimo e massime Per l'Em.^{mo} Sig.^r Card. Federico Borromeo li quali di presente si ritrouano nella celebre Galeria Ambrosiana.

Vengono indicate con numero romano le lettere autografe (contrassegnate con asterisco quelle per le quali è probabile una dettatura, o comunque un intervento, di Rubens); non

¹⁶² Cfr. cap. II §4.

¹⁶³ Come ritiene anche Bedoni (cfr. BEDONI 1983, p. 141).

¹⁶⁴ Nel ms. si legge in verità «Gre^{io} XIV», senz'altro un errore dal momento che Gregorio XIV morì nel 1591 e che il dicastero della Santa Sede *De propaganda fide* venne eretto nel 1622 da papa Gregorio XV.

¹⁶⁵ *Il stoffron per far bell'oro e snella tentura* di cui si è già parlato.

¹⁶⁶ Nel caso di questo biglietto e della lettera autografa di Rubens, non facenti parte propriamente del corpus di interesse in sede di analisi linguistica, verrà data esclusivamente la trascrizione modernizzata.

sono numerate, ma indicate con DA e NS, un *dare e avere* databile intorno al 1611 e una nota di spese riconducibile al 1612 entrambi autografi¹⁶⁷:

- I. Al cardinale Borromeo, 10 ottobre 1596; G 173 inf. 106r n. 108¹⁶⁸
- II. Al cardinale Borromeo, 8 luglio 1605; G 194^a inf. 60r
- III. Al cardinale Borromeo, 27 gennaio 1606; G 195 inf. 2r
- IV. Al cardinale Borromeo, 14 aprile 1606; G 251^a inf. 228r n. 114
- V. Al cardinale Borromeo, 17 giugno 1606; G 195 inf. 11r
- VI. Al cardinale Borromeo, 25 agosto 1606; G 195 inf. 12r
- VII. A Ercole Bianchi, 1 febbraio 1608; G 280 inf. 6r n. 1
- VIII. Al cardinale Borromeo, 1 febbraio 1608; G 198^{bis}. inf. 239r
- IX. A Ercole Bianchi, 13 giugno 1608; G 280 inf. 7r n. 2
- X. A Ercole Bianchi, 1 agosto 1608; G 280 inf. 8r n. 3
- XI. A Ercole Bianchi, 26 settembre 1608; G 280 inf. 9r n. 4
- XII. Al cardinale Borromeo, 26 settembre 1608; G 198^{bis}. inf. 258r
- XIII. A Ercole Bianchi, 12 dicembre 1608; G 280 inf. 10r n. 5
- XIV. A Ercole Bianchi, 6 febbraio 1609; G 280 inf. 11r n. 6
- XV. A Ercole Bianchi, 6 marzo 1609; G 280 inf. 13r n. 7
- XVI. Al cardinale Borromeo, 6 marzo 1609; G 202^a inf. 106r n. 107
- XVII. A Ercole Bianchi, 3 aprile 1609; G 280 inf. 14r n. 8
- XIX. A Ercole Bianchi, 14 maggio 1609; G 280 inf. 15r n. 9
- XX. A Ercole Bianchi, 4 luglio 1609; G 280 inf. 16r n. 10
- XXI. A Ercole Bianchi, 27 agosto 1609; G 280 inf. 17r n. 11
- XXII. A Ercole Bianchi, 12 marzo 1610; G 280 inf. 18r n. 12
- XXIII. Al cardinale Borromeo, 12 marzo 1610; G 203 inf. 20r
- XXIV. A Ercole Bianchi, 21 maggio 1610; G 280 inf. 19r n. 13
- XXVI. A Ercole Bianchi, 11 marzo 1611; G 280 inf. 21r n. 15
- XXVI². A Ercole Bianchi, 11 marzo 1611. *Il stoffron per far bell'oro e snella tentura*;
G 280 inf 22r n. 15^{bis}
- XXVII. A Ercole Bianchi, 25 marzo 1611; G 280 inf. 23r n. 16
- XXVIII. A Ercole Bianchi, 22 aprile 1611; G 280 inf. 24r n. 17
- XXIX. A Ercole Bianchi, 10 giugno 1611; G 280 inf. 27v n. 18
- XXX*. A Ercole Bianchi, 9 dicembre 1611; G 280 inf. 29v n. 19
- DA. Dare e avere (1611); G 280 inf. 97r n. 62
- XXXI*. A Ercole Bianchi, 3 febbraio 1612; G 280 inf. 30r n. 20
- XXXII*. A Ercole Bianchi, 15 giugno 1612; G 280 inf. 31r n. 21
- NS. Nota di spese (1612); G 280 inf. 96r n. 61
- XLVIII. A Ercole Bianchi, 23 luglio 1616; G 280 inf. 50r n. 32
- LXIII. A Ercole Bianchi, 5 settembre 1621; G 280 inf. 81r n. 50
- LXIV*. Al cardinale Borromeo, 5 settembre 1621; G 231 inf. 131r n. 65
- LXV. A Ercole Bianchi, 29 ottobre 1621; G 280 inf. 83r n. 51

¹⁶⁷ Dei quali si darà solo trascrizione diplomatica.

¹⁶⁸ Alcune lettere presentano doppia numerazione nel faldone di riferimento dell'Ambrosiana: oltre al numero di carta, posto nell'angolo alto a destra del foglio, è infatti presente il numero di lettera, in alto a sinistra nei mss.

LXVI. A Ercole Bianchi, 11 febbraio 1622; G 280 inf. 84r n. 52

LXX*. Al cardinale Borromeo, 19 agosto 1622; G 235 inf. 385r n. 194.

In cifra tonda, invece la numerazione delle lettere stese dai segretari di Brueghel. Le seguenti di mano di Rubens:

25. A Ercole Bianchi, 7 ottobre 1610; G 280 inf. 20r n. 14

33. A Ercole Bianchi, 22 novembre 1612; G 280 inf. 33r n. 22 (firma, secondo poscritto e indirizzo di Brueghel)

34. A Ercole Bianchi, 25 gennaio 1613; G 280 inf. 35r n. 23 (firma e indirizzo di Brueghel)

35. Al conte Giovanni Borromeo, 25 gennaio 1613; G 280 inf. 36r n. 24 (firma e indirizzo di Brueghel)¹⁶⁹

36. A Ercole Bianchi, aprile 1613; G 280 inf. 38r n. 25

38. A Ercole Bianchi, 19 aprile 1613; G 280 inf. 42r n. 27

39. Al cardinale Borromeo, 19 aprile 1613; G 215 inf. 38r n. 22

40. A Ercole Bianchi, 9 agosto 1613; G 280 inf. 43r n. 28 (firma di Brueghel)

41. A Ercole Bianchi, 31 ottobre 1614; G 280 inf. 44r n. 29 (firma di Brueghel)

42. A Ercole Bianchi, 24 dicembre 1614; G 280 inf. 46r/v n. 30

43. Al cardinale Borromeo, 24 dicembre 1614; G 218 inf. 20r n. 14

44. A Ercole Bianchi, 13 febbraio 1615; G 280 inf. 48r n. 31

45. A Ercole Bianchi, 13 marzo 1616; G 280 inf. 51r/v e 52r n. 33

46. Al cardinale Borromeo, 13 marzo 1616; G 253 inf. 340r n. 183

47. A Ercole Bianchi, 13 maggio 1616; G 280 inf. 55r/v n. 35

49. A Ercole Bianchi, 17 agosto 1616; G 280 inf. 57r n. 36

50. A Ercole Bianchi, 9 dicembre 1616; G 280 inf. 59r/v n. 37 (secondo poscritto di Brueghel)

51. A Ercole Bianchi, 3 febbraio 1617; G 280 inf. 60r/v n. 38

52. A Ercole Bianchi, 15 giugno 1618; G 280 inf. 62r/v n. 39

53. A Ercole Bianchi, 12 ottobre 1618; G 280 inf. 64r n. 40

54. A Ercole Bianchi, 6 novembre 1618; G 280 inf. 66r/v n. 41 (postilla a margine di Brueghel)

55. A Ercole Bianchi, 15 marzo 1619; G 280 inf. 68r/v n. 42

56. A Ercole Bianchi, 10 maggio 1619; G 280 inf. 70r n. 43 (indirizzo di mano di Brueghel)

57. A Ercole Bianchi, ultimo di maggio 1619; G 280 inf. 71r n. 44

58. A Ercole Bianchi, 6 dicembre 1619; G 280 inf. 72r/v n. 45

59. A Ercole Bianchi, 7 febbraio 1620; G 280 inf. 74r/v n. 46

60. A Ercole Bianchi, 4 giugno 1620; G 280 inf. 76r n. 47

61. A Ercole Bianchi, 26 novembre 1620; G 280 inf. 78r n. 48

67. A Ercole Bianchi, 7 maggio 1622; G 280 inf. 85r n. 53 (indirizzo e poscritto di Brueghel)

68. A Ercole Bianchi, 8 luglio 1622; G 280 inf. 86r/v n. 54

69. Al cardinale Borromeo, 8 luglio 1622; G 234 inf. 1r n. 1

69². Lettera autografa di Pieter Paul Rubens al cardinale Borromeo; G 236 inf. 105r n. 55

71. A Ercole Bianchi, 23 settembre 1622; G 280 inf. 89r n. 56

72. Al cardinale Borromeo, 23 settembre 1622; G 234 inf. 435r n. 213

73. Al cardinale Borromeo, 16 novembre 1622; G 236 inf. 241 r/v-242r n. 125.

¹⁶⁹ Poiché del tutto esuberante dal contenuto della lettera, non ho riportato il poscritto di mano β, semplice copia di un passo dalla lettera n. IX, come si è detto, e trascritto in II §4.

Lettere scritte da Ferdinand Van den Eijnden:

- 74. Al cardinale Borromeo, 30 giugno 1623; G 280 inf. 2r n. a (firma di Brueghel)
- 75. Al cardinale Borromeo, 7 dicembre 1623; G 280 inf. 4r n. b (firma di Brueghel)¹⁷⁰
- 76. A Ercole Bianchi, 17 maggio 1624; G 280 inf. 92r n. 58 (firma di Brueghel)
- 77. Al cardinale Borromeo, 5 luglio 1624; G 243^b inf 383r n. 196 (firma di Brueghel).

Lettere di mano diversa da quella di Brueghel, Pieter Paul Rubens e Van den Eijnden:

- 18 Al cardinale Borromeo, 3 aprile 1609; G 202 inf. 91r n. 92 (probabilmente mano di Philip Rubens, firma di Brueghel)
- 37. Copia del Bianchi della lettera a lui rivolta del 19 aprile 1613; G 280 inf. 40r n. 26
- 62. Mano X. A Ercole Bianchi, 23 marzo 1621; G 280 inf. 79r n. 49 (indirizzo, sottoscritta e firma di Brueghel).

¹⁷⁰ Crivelli riporta una segnatura diversa per entrambe, ossia G 239 P.I. (CRIVELLI 1868, p. 319 e p. 322). Il ms. G 239 inf. dell'Ambrosiana contiene le «Lettere di diversi a Federico Borromeo del 1623» (CERUTI 1975, p. 177), di cui l'ultima lettera è quella del pronipote del cardinale, Federico Borromeo, inviata però nel mese di aprile. Per l'incongruenza tra la segnatura di Crivelli e l'effettiva collocazione delle lettere, si può da un lato pensare che le lettere siano state spostate da G 239 inf. a G 280 inf. dopo il 1868, dall'altro ad un banale errore da parte di Crivelli. Bedoni, che si affidava alla segnatura di Crivelli, dichiarava di non essere riuscita a trovare gli originali delle due lettere (cfr. BEDONI 1983, p. 241 n. 286 e n. 287).

I

Indirizzo (G 173 inf. 110v): «Al Jlls^{mo} et Rsmo: sigr Mons:r | Cardinalo Boromeo in | Milano».

Anversa, 10 ottobre 1596: Brueghel si trova ad Anversa da quattro settimane e, per scusarsi del ritardo col quale gli ha scritto, invia a Borromeo un dipinto che chiama «bagatello» (secondo Crivelli il *Topolino con rosa* della Pinacoteca Ambrosiana¹). Informa il cardinale che durante il viaggio di ritorno in patria non ha reperito alcuna opera di «quello d'Italia» (pittore per il quale non è data altra specificazione), né del «dodesco» (identificato con Hans Rottenhammer). Pertanto, il fiammingo esorta Borromeo a tenere in gran pregio i quadri di Rotthenamer che già possedeva: la *Gloria d'angeli* e il *Paesaggio invernale con gloria d'angeli*². Infine annuncia l'invio di alcune stampe a carattere devozionale (probabilmente si tratta di alcune tra le antiche stampe nord-europee oggi in Ambrosiana opera di Aldegrever, Dürer, Goltzius, Lucas van Leyden, Matham e Massys³).

a) Jll_s^{mo} et R_s^{mo}: sig^{ro}: pron mio semper oss^{mo}

Si bene VS Jll_s^{mo}: ha occ^{ne}: di dolersi della poca | diligenza mia nondimeno m'assicuro che con la | grandessa delle anima sua accettara per scusa il difetto {mio} | lincomodita, la quale non uoglio che mi facio colpeuole⁴ | appreso di lei | quatre settimana son che io me troue in anuerso: Con | molto pietceir della mia amisi: cosi non ha uoluto| manchar: per darle fastidio con questo mio mal schrito | questo bagatello che io le mande non e per darle | occasione de ringratciarmi: ma per darle segno del | immortal obligo che io lo tengo: si bene che questo e' | una cosetta indegno: non di meno me assicuro: che | VS: ill^{mo}: acettera. il bon animo mio | Jo son stato per tutti in hollandia e' fiandro. per veder | la pittura di nostra: ma veramento non troue cosa | nisuno appreso quello ditalia: et d' quel dodesco | per questo prego. VS: Jll_s^{mo}: de tenir: le cosa sua in | grand grand' e' stimo: si quel Giouene Cognitoissesa la | virtu suo non resterebbe in luoco doue non e Cognitoissut[o]⁵ | Con la primo occasione mandera alcuni stampi de varie | allegri et deuoti cosi: et con questo uiuera con un | continniuo desiderio di seruirla bacio humilmento le mani | a vs: ill_s^{mo} et le prego da dio largo copia della sua gratcia | danuerso a di i0: ottobri 1596 |

D.V.S. Jll_s^{mo} et R_s^{mo}

oblig^{mo}: et Deuotiss^o
ser^{re}
Gio: Bruegel ||

¹ Cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 120.

² Cfr. BEDONI 1983: 103. Entrambi i dipinti sono frutto della collaborazione tra Brueghel e Rotthenamer (cfr. BEDONI 1983, p. 44 e NAVONI-ROCCA 2013, p. 110 e pp. 117-118).

³ Cfr. JONES 1997, p. 279.

⁴ Sulla *e* un punto sovrascritto. Crivelli sceglie di trascrivere «colpevoli» (CRIVELLI 1868, p. 7), anche se la *e* non è rimodellata in *i*.

⁵ Logorio del margine.

b) Illustrissimo et reverendissimo Signoro Padron mio semper osservandissimo.

Sibene vostra Signoria illustrissimo ha occasione di dolersi della poca diligenza mia, non di meno m'assicuro che, con la grandezza delle anima sua, accettara per scusa il difetto mio, l'incomodità, la quale non voiglio che mi facio colpevole appreso di lei.

Quatre settimana son che io me trove in Anverso, con molto pietceir della mia amisi, così non ha voluto manchar per darle fastidio con questo mio mal schrito. Questo bagatello che io le mande non è per darle occasione de ringratiarmi, ma per darle segno de l'inmortal obbligo che io lo tengo. Sibene che questo è una cosetta indegno, non di meno me assicuro che vostra Signoria illustrissimo acettera il bon animo mio.

Io son stato per tutti in Hollandia e Fiandro per veder la pittura di nostra, ma veramento non trove cosa nisuno appreso quello d'Italia et di quel dodesco; per questo prego vostra Signoria illustrissimo de tenir le cosa sua in grand grand estimo. Si quel giovene cognoissesa la virtù suo non resterebbe in luoco dove non è cognoissuto. Con la primo occasione manderà alcuni stampi de varie allegri et devoti così et con questo viverà con un continuiuo desiderio di servirla. Bacio humilmento le mani a vostra Signoria illustrissimo et le prego da Dio largo copia della sua gratcia.

D'Anverso, a di 10 ottobri 1596.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

obligatissimo et devotissimo servitore
Gio Bruegel.

II

Indirizzo (G 194 inf. 63dv): «Illsmo: et Rsmo: sigr mio pron smper | ossmo: il s:r cardinal Borromea. | in Milano».

Anversa, 8 luglio 1605: Brueghel invia a Borromeo un «rametto» eseguito con colori ad olio¹, e comunica che a breve gli avrebbe spedito anche un quadretto raffigurante la storia della dea Cerere, con figure realizzate da Hendrick van Balen (*Cerere con allegorie dei quattro elementi*)². Prima dei saluti, il pittore ricorda che sta aspettando altri quadri da ornare con paesaggi.

a) Jll_s^{mo}: et Reu_s^{mo}: s^r. et mio pron. oss^{mo}

per metermi in memoria di vs. Jll_s^{mo}: seruira questo mia <mal e'> mal schrito | accompainnito con un rametto: fatto d' me con molto diligenzi. |

¹ Secondo Bedoni sarebbe questo rametto e non il «bagatello» della lettera precedente a dover essere identificato col *Topolino* dell'Ambrosiana: «Tutti i quadri di Jan dell'Ambrosiana sono su rame e tutti sono dipinti con colori a olio, per cui il problema resta aperto. L'unica possibilità è che questo 'rametto' sia il *Topolino con rosa*, e in questo caso il bagatello del 1596 sarebbe da identificare con uno dei quadretti di eremiti o con qualche altro oggetto, per esempio una conchiglia o un rosario» (BEDONI 1983, p. 108). Per le discussioni intorno alla datazione e alla paternità del *Topolino con rosa* cfr. anche JONES 1997, p. 241. Per il «bagatello», sempre Bedoni propone anche l'identificazione con l'*Apparizione della Vergine ai naviganti* incastonata nell'*Acquasantiera* in argento sbalzato della Pinacoteca Ambrosiana, di cui non si parla mai esplicitamente nelle lettere (cfr. BEDONI 1983, pp. 143-144).

² Cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 114.

pregando vs Jlls^{mo} d'acettarle in bona parte: credo che non e piu visto | con colori in oglio
cosi miniato opiu diligente |

Ancho seruira questo per auiso: che fra otte Giorni io mandera a vs Jlls^{m[o]3} | per via de s:^f
vergaini: un quadret delle grandese ordinario: finito con | gusto et piatcer: et spera d'auer
honor: l'istoria. e le dea ceres con le corne copia peina d frutti in bratci. acompainniato con
quater | putini: significandi: gli quatri ellimenti. Terra con frutti fior et | animali l'Aqua con
molti coccilli raro et pessi vario et altri bisaria | lario con molti sorti d'oitcelli in tuti ben
finite. fra tanto io | stara aspettando gli quadri de vs Jlls^{mo} per ornare de paiesi et altri | cosi
seconde l'istori delli figuri. con che finisse. et con oigni reuerense | bacio le mane de vs
Jlls^{no} : danuersa a di 8 luglio 1605|

D' vs Jlls^{mo}. et Rs^{mo}.

obliga^{no} et deu^{no}. ser^{re}.

Jean

Brueghel ||

b) Illustrissimo et reverendissimo Signor et mio Padron osservandissimo.

Per metermi in memoria di vostra Signoria illustrissimo servirà questo mia mal schrito,
accompainnito con un rametto fatto da me con molto diligenci, pregando vostra Signoria
illustrissimo d'acettarle in bona parte. Credo che non è più visto con colori in oglio così
miniato o più diligente.

Ancho servirà questo per avviso che fra otte giorni io manderà a vostra Signoria
illustrissimo per via de signor Vergaini un quadret delle grandese ordinario finito con gusto
et piatcer, et spera d'aver honor. L'istoria è le dea Ceres con le cornecopia peina di frutti in
bratci, acompainniato con quater putini significandi gli quatri ellimenti: Terra con frutti
fior et animali, l'Aqua con molti coccilli raro et pessi vario et altri bisaria, l'Ario con molti
sorti d'oitcelli in tuti ben finite. Fratanto io starà aspettando gli quadri de vostra Signoria
illustrissimo per ornare de paiesi et altri cosi seconde l'istori delli figuri. Con che finisse et
con oigni reverense bacio le mane de vostra Signoria illustrissimo.

D'Anversa, a di 8 luglio 1605.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo

obligatissimo et devotissimo servitore,

Jean Brueghel.

³ Si legge solo la *m* della sillaba *-mo* per una limatura del margine destro del foglio, successiva a usura.

III

Indirizzo (G 195 inf. 5bv): «Al. Jllustris^{mo}: et Reu^s^{mo}: mon signori et | pron mio oss^{mo}: il s^r: Cardinal Borromeo | artsuescouo de Millan. | a Millano».

Anversa, 27 gennaio 1606: Brueghel si scusa per non aver ancora risposto a una lettera che il cardinale gli ha inviato ad agosto. Non riuscendo a trovare l'ispirazione giusta per avviare qualche nuovo progetto, ha deciso di proseguire un'opera già cominciata, nella quale dipingerà molti fiori dal naturale con l'arrivo della bella stagione (è il *Vaso di fiori con gioiello, monete, conghiglie*)¹. Inoltre, comunica al cardinale di aver inviato a Milano tramite Guido Mazenta² un altro quadretto (non identificato) e anticipa l'invio futuro di una testa di San Giovanni copiata da Raffaello³.

a) Jll^s^{mo}: et R^s^{mo}: monsig^{re} et pron mio oss^{mo}

Fin adesso non ho dato risposta a quella che vs Jlls^{ma}. si e | degnata de scriuermi al mese d'Agosto. per laferma sperance | che io haueua d'apparecciare qualche altra cose conforma il | mio ardentissimo desideria di seruiria: ma non hauendo | anchora potuta a dimpire la mia buona volonta per finiro | lopera gia Cominciata, fra tanto nasceno i belli fiori | che serrano in quantita in detto quadro: non desidero altro | in questa mondo che di puoter fare che gli mio lauori | siano al gusto de vs Jlls^{no}. et sodisfatciono di tal principi | chi mi fa l'honnore collotarmi al numro de suoi seruitori et | per tale gli bascio hummilmento lemani pregando. Jdio che | conserui vs Jlls^{mo} in oigni filicita danuers adi 27 genaro | 1606 |

D vs Jll^s^{mo} et R^s^{mo}

Humil.^{no} et obidient^s^{no} ser^{re}

Gio: Brueghel

questo tempi passato mandaue per vs Jlls^{no} | un quadret. Consinmate in mane de s^r | Guidi Masenti: spero che sarra in mane | de vs Jlls^{mo} |

Con le primo Comodita mandera ancho. Una | testa de' s^t Jean. morto: Copiato de Rafael s'tremomento ben fato. ||

¹ Cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 122.

² Membro della nobile famiglia milanese dei Mazenta, prefetto della città nel 1605 nonché amico di Federico Borromeo. Cfr. BEDONI 1983, p. 108 e CRIVELLI 1868, p. 59. I Mazenta avevano ottimi legami con Borromeo e avevano favorito l'ampliamento della raccolta di disegni e manoscritti leonardeschi del cardinale. Guido, in particolare, nel 1603 aveva donato a Borromeo il ms. C, datato tra il 1490 e il 1491, riguardante problemi di luci e ombre e alcune particolarità del moto delle acque, che finì all'Institut de France durante le requisizioni napoleoniche (cfr. ROSSI 1999, pp. 303-304); la trascrizione critica e diplomatica del ms. C di Leonardo è di A. Marinoni (Firenze, 1986).

³ Crivelli identifica il quadro con la *Testa di San Giovanni Battista* presente nell'atto di donazione di Borromeo alla Pinacoteca Ambrosiana del 1618 (ora nella sala 1 della pinacoteca; cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 45 e p. 346) e sostiene che Brueghel non avesse copiato un dipinto di Raffaello, ma di Leonardo, forse con l'aiuto di Van Balen (CRIVELLI 1868, pp. 82-86). Si tratta comunque di un'ipotesi dubbia, messa in discussione da Bedoni (cfr. BEDONI 1983, p. 113) e tuttora in verificata.

b) Illustrissimo et reverendissimo Monsignore et Padron mio osservandissimo.

Fin adesso non ho dato risposta a quella che vostra Signoria illustrissima si è degnata di scrivermi al mese d'agosto, per la ferma speranza che io haveva d'apparecciare qualche altra cosa conforma il mio ardentissimo desiderio di servirla, ma non havendo anchora potuta adempire la mia buona volontà per finiro l'opera già cominciata. Fratanto nascono i belli fiori che serrano in quantità in detto quadro. Non desidero altro in questo mondo che di puoter fare che gli mio lavori siano al gusto de vostra Signoria illustrissimo et sodisfatcino di tal Principi chi mi fa l'honneur collocarmi al numero de suoi servitori et per tale gli bascio hummilmente le mani, pregando Idio che conservi vostra Signoria illustrissimo in ogni felicità.

D'Anversa, a di 27 genaro 1606.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

humilissimo et obidientissimo servitore
Gio Brueghel.

Questo tempi passato mandave per vostra Signoria illustrissimo un quadret consinmate in mane de signor Guidi Masenti, spero che sarrà in mane de vostra Signoria illustrissimo. Con le primo comodità manderà ancho una testa de Saint Jean morto copiato de Rafael 'stremomento ben fato.

IV

Indirizzo: n.p.

Anversa, 14 aprile 1606: Jan parla ancora del *Vaso di fiori* («Massa de vario fiori») già menzionato nella lettera III, prevede che sarà di gran valore, sia perché eseguito dal vero che, soprattutto, per la rarità dei fiori dipinti a Bruxelles. Finito tale quadro, inizierà quello degli animali (il futuro *Elemento della terra*¹) e intanto attende che il cardinale gli rispedisca un «quader de miniatura» inviatogli tramite il Mazenta, per inserirvi una processione secondo il volere di Borromeo ed eventualmente una composizione floreale (si tratta della miniatura su avorio con la *Processione col Santissimo Sacramento dell'Acquasantiera* in argento sbalzato della Pinacoteca Ambrosiana)².

a) Jll^{mo}: et R^{mo}: mon s^r: et pron mio oss^{no}

Haundo reciuto il. gra^{mo} letre: de. vs. Jll^{mo}: me son stato allegrato | dauer occasioni de poter seruire de noua: non de meno. senza ordine | ho principiata et destinato a vs Jll^{mo}: una Massa de vario fiori | gli quali reucerani molto. molto bello: tanta per le naturallezza | comme ancho delle bellesza et rarita de vario fiori in questa parto | alcuni inconita et non peiu visto: per quella io son stata a Brussella | per retrare alcuni fiori del natural: che non si troue in Anversa | vs Jll^{mo}. sarra maruaigliato in detta opera: Si piatce no^{ro} sig^r | io spera auer finito detto quader al primo Giunio et subito mandera | gli fiori son grande comme il

¹ Crivelli per primo suggerì che il quadro raffigurante molti animali qui menzionato sia stato trasformato nell'*Elemento della terra* tra il 1608 e il 1618; cfr. CRIVELLI 1868, pp. 94-97 e JONES 1997, p. 242.

² Cfr. BEDONI 1983, p. 111, JONES 1997, p. 244 e NAVONI-ROCCA 2013, p. 112).

natural finita detto: comincira | il quadro delli animali delle grandezza ordinario: quando serra | consinniate a me el quadre de già mandato: io farra uigni diligen | per. farre una processioni con acti d'euotcioni: anche. si piatce | vs Jll^{no}. mandarme il quadro de miniatura. per esser ornato de | fiori. io non mancherà usara oigni diligenza comme io son oblig^{to} | a quanti primo: me perdonne mio mal schritto. danuersa a di xiiij | April 1606 |

D VS: Jll^{mo}. et Reue^{mo}

obligatis^{no}: et humil^{no}. ser.^{re}

Gio: Brueghel ||

b) Illustrissimo et reverendissimo Monsignor et Padron mio osservandissimo.

Havendo reciuto il gratissimo letre de vostra Signoria illustrissimo, me son stato allegrato d'aver occasioni de poter servire de nova. Non de meno senza ordine ho principiata et destinato a vostra Signoria illustrissimo una massa de vario fiori gli quali reucerani molto molto bello, tanta per le naturallezza, comme ancho delle bellesza et rarità de vario fiori in questa parto, alcuni inconita et non peiú visto. Per quella io son stata a Brussella per retrare alcuni fiori del natural che non si trove in Anversa: vostra Signoria illustrissimo sarrà marvaigliato in detta opera. Si piatce Nostro Signor, io spera aver finito detto quader al primo giugno et subito manderà: gli fiori son grande comme il natural. Finita detto, comincirà il quadro delli animali delle grandezza ordinario. Quando serrà consinniate a me el quadre de già mandato, io farrà oigni diligenza per farre una processioni con acti de devotcioni; anche si piatce vostra Signoria illustrissimo mandarme il quadro de miniatura per esser ornato de fiori, io non mancherà usara oigni diligenza, comme io son obligato, a quanti primo. Me perdonne mio mal schritto.

D'Anversa, a di XIII april 1606.

De vostra Signoria illustrissimo er reverendissimo,

obligatissimo et humilissimo servitore

Gio Brueghel.

V

Indirizzo (G 195 inf. 16g₂¹): «Al. Jllsmo: et Reusmo: mon sigr: semperossmo | il s: Cardinal Borromeo artuescouo de Millano | a Millan».

Anversa, 17 giugno 1606: dopo aver ringraziato il cardinale per tre medaglie e tre corone benedette donategli, Brueghel torna ancora sul *Vaso di fiori*, che saranno più di cento e tutti di grandezza naturale. Passa poi a quello che sarebbe diventato l'*Elemento della terra* (il «quader d animali»), dicendo che lo avrebbe inviato tramite un tale signor Vergani².

¹ Nel manoscritto dell'Ambrosiana le carte che conservano gli indirizzi della presente lettera e di quella successiva hanno la stessa numerazione (16g), pertanto ho utilizzato i pedici 1 e 2 per distinguerle.

² Probabilmente mercante milanese attivo ad Anversa. Cfr. CRIVELLI 1868, p. 61.

Avvisa che la miniatura a cui doveva aggiungere una processione non è ancora arrivata ad Anversa e, prima di congedarsi, chiede a Borromeo di tentare d'aiutare l'amico «Allessander Bolloigni», un pittore fiammingo non meglio identificato rinchiuso nella prigione del Sant'Uffizio.

a) Jll^{mo} et R_s^{mo}: mon sig^{ro}: et pron semper osser^{mo}

Jo me troua molta obligato a. vs Jll^{mo}: della affetcion versa di me | hauendo reciuta. il gratismo letra con tre medaigli et tre corona benedetta | con indulgenci lequali io tengo in grand e'stima comme deue <...> | et seruire per una perpetua memorie per mio figlioli et mia consorte | JI quader de vs Jll^{no} sta in bona termine. et con grandismo diligenci | et gusta mio attendo oigni giorni. vs Jll^{mo}. credo per certo che io non | Habio mai fatto un³ quadro simili. credo che serrano de fiori fatta. | grandio comme il natural: in nomre pieu⁴ d'centi. il maigior parta tutti | raro et belle: fiori communo son lilia. rosa. Garofli et violi: gli altri | son s'tra ordinario alcuni che non son piu vista in questa paiesi | si piatco [N]o^{ro5}. sig^r: spera auer finita in un⁶ mesa d tempo: |

gli animali de musci et altri vermi: Con quatre Coccilli del mare. | farrane un bel vedere: detto quader mandera per via d vergainni | Mercato: lalter quadrettini per faire le procession. non e venuta | hauendo. farra il desiderio de vs Jll^{no}: Comme farra in quel quader | danimali che io farra il maigior parto del natural |

si pare vs Jll^{no}. io farra il quader piu grandio che le misura ordinario | se troua in prigion alla s^t officia un fiamengo danuersa <...> {Allessander}⁷ bolloigni | il qualo e de bone parenti. fratelli et seurrelli: che Hano molte figlioli| pregame. a vs. Jll^{mo}: per gratcia: si se po scusaro su arror: Con le | virtu et bone vite de sua parenti: et ancho per amor de tanto | figlioli che sarrano in vita dishonorate et per amor de nostro nacion| pregamo per luy⁸ io ne ancho le parenti son son informato delli | fatte sua. però⁹. prega de noua aVS Jll^{mo} d'scusarre sua arrori | secondo lamoreuelesse de vs Jll^{no} et R_s^{no}. mostrata verse de me | de quel io me fede: et me comando comme il minimo ser^{re} per tale | gli bascio humilmento le mani pregando nos^r sig^r idio | che concerui vs Jll^{no} in oigni filicita danuersa a di | 17 Giugno 1606 ||

D VS Jll^{mo} et R_s^{mo}.

obligatissimo et devotiss^{no}

ser^{re}

Gioanni

Brueghel ||

³ Punto sovrascritto sulla *u*.

⁴ Anche qui puntino sulla *u*.

⁵ Lacuna dovuta a lacerazione della carta.

⁶ Vedi note 3 e 4.

⁷ Il nome dell'amico di Brueghel, «Allessander», è inserito sopra la cancellatura.

⁸ Punto sovrascritto sulla *y*.

⁹ L'accento è molto sbiadito.

b) Illustrissimo et reverendissimo Monsignore et Padron semper osservandissimo.

Io me trova molta obligato a vostra Signoria illustrissimo della affetion versa di me, havendo reciuta il gratismo letra con tre medaigli et tre corona benedetta con indulgenci, le quali io tengo in grand estima comme deve et servirà per una perpetua memorie per mio figlioli et mia consorte. Il quader de vostra Signoria illustrissimo sta in bona termine et con grandissimo diligenci et gusta mio attendo oigni giorni. Vostra Signoria illustrissimo credo per certo che io non habio mai fatto un quadro simili; credo che serrano de fiori fatta grandio comme il natural, in nomre pieu de centi, il maigior parta tutti raro et belle: fiori communo son lilia, rosa, garofli et violi, gli altri son straordinario, alcuni che non son più vista in questa paiesi. Si piatco Nostro Signor, spera aver finita in un mesa de tempo. Gli animali de musci et altri vermi con quatre coccilli del mare farrane un bel vedere: detto quader manderà per via de Vergainni mercanto. L'alter quadrettini per fairre le procession non è venuta, havendo, farrà il desiderio de vostra Signoria illustrissimo, comme farrà in quel quader d'animali che io farrà il maigior parto del natural. Si pare vostra Signoria illustrissimo io farrà il quader più grandio che le misura ordinario.

Se trova in prigion alla Sant' Officia un fiamengo d'Anversa, Alessander Bolloigni, il qualo è de bone parenti, fratelli et seurrelli, che hano molte figlioli. Pregame a vostra Signoria illustrissimo per gratcia, si se pò scusaro su arror con le virtu et bone vite de sua parenti et ancho per amor de tanto figlioli che sarrano in vita dishonorate et per amor de nostro nacion, pregamo per lui. Io neanche le parenti son son informato delli fatte sua, però prega de nova a vostra Signoria illustrissimo de scusarre sua arrori secondo l'amorevellesse de vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo mostrata verse de me, de quel io me fede, et me comando comme il minimo servitore. Per tale gli bascio humilmento le mani, pregando Nostro Signor Idio che concervi vostra Signoria illustrissimo in oigni filicità. D'Anversa, a dì 17 Junio 1606.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

obligatissimo et devotissimo servitore
Gioanni Brueghel.

VI

Indirizzo (G. 195 inf. 16g_{1v}): «Al Illsmo: et Reuermo: sigr Cardinal | Borromeo Artsuescouo de millano | Millano».

Anversa, 25 agosto 1606: il pittore riferisce al cardinale di aver consegnato il *Vaso di fiori* ad Ercole Bianchi, che viene nominato qui per la prima volta. Ribadisce poi l'eccezionale pregio del quadro, nel quale ha posto anche un gioiello, lasciando a Borromeo l'arbitrio di decidere «si le fiori non passeno ori et gioii». Al Bianchi ha consegnato anche una scatola con la processione preannunciata, dodici conchiglie di grande rarità provenienti dall'India e la testa di San Giovanni copiata da Raffaello (di cui avrebbe voluto comprare l'originale, tuttavia troppo caro). Assicura infine al cardinale che a breve avrebbe iniziato il «quadro delli animali».

a) Jll_s^{mo} et Rev_s^{mo} sig^r et pron mio semper oss^{mo}

Con comodita del s^r: Herculi Bianco. mando a VS Jll_s^{mo}. il quadro | deli fiori fatta tutti del naturel in detto quadro ho fatto | tanto quanto sapir farre. credo che non sia mai fatto tanti | raro et vario fiori finita con simila diligensa d'inuerna | farra un belvedere alcuni Colori arriueno apressa poca il | natural. sotti i fiori ha fatta una Gioia con manefatura | de medaiglie con rarita del maro metta poi vs Jll_s^{no}. per Judicare si le fiori non passeno ori et gioii |

Con il s Herculi: manda un schattoli. con il quadrettin delli | possession spera che sarra aproposita. in detto schattoli | ho misso 12 coccilli delli piu belli et raro che vengeno | del india con li nauai hollandesi prega vs Jll_s^{no}. accettar | per una¹ cosetta de poca pretci |

Mando ancho una testa copiato d Rafael dur bin molto bella | per un soget. melanconica. se ueda un bellezza. et mouamento | d' deuocion, pensauae dcompararo loriginal ma Me era tropo | caro et in qulche parto guastato |

quanta il quadro delli animali Comencera quanta prima et non | manchera de fatigare et studiare. at cio che riesse belle | per auer queche perfecion. in animali et paiesi. farra il | ramo delli grandessa d questa fiori et spera d'auer honor | Ringratcio ancho dell'amoreuolessa. verssa nostra nacion. fiameng[a]² | qualli io recomanda d noua. per amor dei parenti mio ammicci | prega vs Jll_s^{no}. tenirme in numero del suoi minimo seruitori | per talo io gli bagio le mani pregando nos^{ra} sig idio che conserue vs Jll_s^{no} in oigni feicita. danuersa a di xxv Agosto 1606 et | me perdono il mio mal scritto letra.

D vs Jll_s^{mo}. et Rever^{mo}.

Humillis^{no} et
oblig^{no} ser^{re}
Jean Brueghel ||

b) Illustrissimo et reverendissimo Signor et Padron mio semper osservandissimo.

Con comodità del signor Herculi Bianco, mando a vostra Signoria illustrissimo il quadro deli fiori fatta tutti del naturel. In detto quadro ho fatto tanto quanto sapir farre: credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori finita con simila diligensa; d'inverna farrà un bel vedere. Alcuni colori arriveno apressapoca il natural. Sotti i fiori ha fatta una gioia con manefatura de medaiglie con rarità del maro: metta poi vostra Signoria illustrissimo per giudicare si le fiori non passeno ori et gioii. Con il signor Herculi manda un schattoli con il quadrettin delli possession, spera che sarrà a proposita. In detto schattoli ho misso 12 coccilli delli più belli et raro che vengeno de l'India con li navi hollandesi: prega vostra Signoria illustrissimo accettar per una cosetta de poca pretci.

Mando ancho una testa copiato da Rafael d'Urbin molto bella per un soget melanconica: se veda un bellezza et movimento de devocion. Pensave de compararo l'original, ma me era tropo caro et in qualche parto guastato.

¹ Punto sovrascritto sulla *u*.

² La lacuna è probabilmente dovuta a usura e successiva rifilatura del foglio.

Quanta il quadro delli animali, comencerà quanta prima et non mancherà de fatigare et studiare at ciò che riesse belle per aver qualche perfecion in animali et paiesi. Farrà il ramo delli grandessa de questa fiori et spera d'aver honor. Ringratcio ancho dell'amorevolessa verssa nostra nacion fiamenga, qualli io recomanda de nova per amor dei parenti mio ammicci. Prega vostra Signoria illustrissimo tenirme in numero del suoi minimo servitori; per talo io gli bagio le mani, pregando Nostra Signor Idio che conserve vostra Signoria illustrissimo in oigni felicità.

D'Anversa, a dì XXV agusto 1606, et me perdono il mio mal scritto letra.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

humilissimo et obligatissimo servitore

Jean Brueghel.

VII

Indirizzo (G 280 inf. 6v): «Al Molto Mag^{co} sig^{ro} Hercolo | Bianco mio pron Car^{mo} | in [Milano]¹».

Anversa, 1 febbraio 1608: è questa la prima lettera di Brueghel a Ercole Bianchi. In apertura, il pittore si scusa per aver tardato a rispondere al cardinale e addebita la mancanza alla sua difficoltà a scrivere in italiano. Allude poi alla commissione di due quadretti da parte di Bianchi, uno raffigurante l'allegoria del *Fuoco* e l'altro dell'*Aria*, che realizzerà con «oigni diligensi». Entro due settimane gli invierà un'altra composizione floreale con una Madonna da consegnare al cardinale (*Vergine col bambino in una ghirlanda di fiori*)², fino ad allora non inviata per le cattive condizioni climatiche.

a) JI_s^{no} sig^r et pron mio oss^{mo}

Alcuni settemani sone che io me troue per rispondere al gratis^{no} | let^{ra}. del JI_s^{no} s^r Cardinal mio pron. si le risposta andae in | lingua fiamengo. io non restaro tanto. per respiondere | Jo me me troua con grand^{no} obligo verso <de> vs et commo vs a piaciuto | commandarme a serui[r]li³ in 2 quadretti io non mancherà d'usarle | oigni diligensi comme ho fatto in quelli ultimo quadretti vs me farra | fauor. mandarme le grandessa et io seguitera lordine de vs | et farra in un lelemento del fuoco et laltro del Aria. | Fra 14 Giorni mandera a vs. il compertemento di fiori Con una | madoni dentro. {per consignare al | JI_s^{mo} sig.^r Cardinal}⁴ et vs me credo che io non habbio mai | fatto simile per qualo ho destinato detto quadrette al mio mag^{co} | pron et si non fusso questo grand freddo. de gia sarrebe consigna{to} | per mandarle a vs. al qualo io Bagio le mane. et si io posso | seruiri in qualche cosa mecomando. danuersa adi primo febraro 1608 |

D vs Molto mag^{co}

affet^{no} seruitore

Gio Brueghel ||

¹ Strappo della pagina.

² Cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 121. Falchetti identificò Hendrick van Balen come autore della Madonna e del Bambino (cfr. JONES 1997, p. 237).

³ Colatura eccessiva di inchiostro.

⁴ Postilla inserita a margine.

b) Illustrissimo Signor et Padron mio osservandissimo.

Alcuni settemani sone che io me trove per respondere al gratissimo lettera de l'illustrissimo signor Cardinal mio padron. Si le risposta andave in lingua fiamengo, io non restarò tanto per respiondere. Io me trova con grandissimo obligo verso vostra Signoria et commo vostra Signoria à piaciuto commandarme a servirli in 2 quadretti, io non mancherà d'usarle oigni diligensi comme ho fatto in quelli ultimo quadretti. Vostra Signoria me farrà favor mandarme le grandessa et io seguirà l'ordine de vostra Signoria et farrà in un l'Elemento del fuoco et l'altro de l'aria. Fra 14 giorni manderà a vostra Signoria il compertemento di fiori con una Madoni dentro per consignare a l'illustrissimo signor Cardinal et vostra Signoria me credo che io non habbio mai fatto simile, per qualo ho destinato detto quadrette al mio magnifico padron et si non fusso questo grand freddo de già sarrebe consignato per mandarle a vostra Signoria, al qualo io bagio le mane et si io posso servirli in qualche cosa me comando.

D'Anversa, a dì primo febraro 1608.

De vostra Signoria molto magnifico,

affettuosissimo servitore
Gio Brueghel.

VIII

Indirizzo (G 198^{bis} inf. 241cv): «Jlls^{mo}. et. Reusmo: sigro: | il sigr Cardinal Borromeo artsuescouo de Millano | in Millan».

Anversa, 1 febbraio 1608: Jan è lieto che il cardinale abbia apprezzato l'*Elemento della terra*. Chiarisce di dover dare solo un'ultima mano al «compertemento delli fiori» nel quale, su richiesta di Borromeo, aveva posizionato la Madonna e un paesaggio (cfr. lettera VII). A causa del freddo, non ha invece ancora iniziato l'*Elemento del fuoco* e sta invece per ritoccare un dipinto con un paesaggio notturno e infuocato¹.

a)Jlls^{mo} et Rs.^{mo} sig^r et mio pron. oss^{mo}

Per la gra d'vs Jlls^{no} ho hauuto ultimamente doi lettere per quale | entende che vs Jlls^{mo} habbia riceutto il quadro delli animali | il che mi allegro somamente che le habbia piaceutto e sodisfatto | Non mancho d'industriarme² intorno al quadretto del compertemento | delli fiori nel quale secondo l'ordine d vs Jlls^{ma} accomodero dentro | una madona con un paesetto. spero et credo che si alcuna opera | mia habbia piaceuto a vs Jlls^{ma} o dato gusto che questa habbia | da suportare tutte. sto adesso per metter l'ultima³ mano et fra | quindecì giorni mandara a vs Jlls^{mo} |

¹ Per Jones è una *Scena infernale* databile al 1595 ca. e ritoccata secondo le indicazioni di Borromeo nel 1608. Questa giunse alla Pinacoteca Ambrosiana con l'atto di donazione di Borromeo del 1618, inserita su un unico supporto insieme ad altre cinque opere (*Cerere con allegorie dei quattro elementi*, *Due paesaggi con eremiti in preghiera*, *Gesù e gli apostoli sul mare di Galilea* di Brueghel e un *Paesaggio con acquitrino* di Paul Bril). Cfr. JONES 1997, p. 240 e NAVONI-ROCCA 2013, pp. 114-115.

² Sulla e finale compare un puntino. Non ci sono comunque tratti grafici che facciano supporre una *i* originaria, modificata poi da Brueghel in *e*.

³ Scrizione unita.

A quello della notte e fuoco non mancherò anchora de metter mano | quanto prima. et si non fossò stato questo grand^{no}. freddo. de | già saria cominciato con qualche inuentione del ellemento del fuoco | che spera che piacerà a vs Jll^{no} alla quale Bagliando | humilmente le mani prego nos^r sig^r per la lunga conseruatione|
danuersa adi primo febraro 1608 _____|

D vs Jll^{no} et Reuer^{no}

obligatis^{no} et deuotismo seruitore

Gio: Brueghel ||

b) Illustrissimo et reverendissimo Signor et mio Padron osservandissimo.

Per la gracia de vostra Signoria illustrissimo ho havuto ultimamente doi lettere, per quale entende che vostra Signoria illustrissimo habbia riceutto il quadro delli animali, il che mi allegro somamente che le habbia piaceutto e sodisfatto. Non mancho d'industriarme intorno al quadretto del compertemento delli fiori, nel quale, secondo l'ordine de vostra Signoria illustrissima, accomoderò dentro una Madona con un paesetto. Spero et credo che si alcuna opera mia habbia piaceuto a vostra Signoria illustrissima o dato gusto, che questa habbia da suportare tutte; sto adesso per metter l'ultima mano et fra quindeci giorni mandarà a vostra Signoria illustrissimo. A quello della notte e fuoco non mancherò anchora de metter mano quanto prima et, si non fossò stato questo grandissimo freddo, de già saria cominciato con qualche inuentione de l'Ellemento del fuoco, che spera che piacerà a vostra Signoria illustrissimo, alla quale bagliando humilmente le mani prego Nostro Signor per la lunga conseruatione.

D'Anversa, a di primo febraro 1608.

De vostra Signoria illustrissimo er reverendissimo,

obligatissimo et devotissimo servitore

Gio Brueghel.

IX

Indirizzo (G 280 inf. 7v): «Al Molto mag^{co}: sig^r: Hercole | Bianchi: mio pron Car^{mo} | Milano».

Anversa, 13 giugno 1608: Brueghel spiega al Bianchi che sta attraversando un brutto periodo, la moglie è stata a lungo malata e anche lui ha avuto problemi di salute, per cui non ha potuto sfruttare il bel tempo per dipingere all'aperto. Chiede al Bianchi di portare i suoi ringraziamenti al cardinale per i 300 filippi e 175 fiorini ricevuti per la *Ghirlanda*, pur considerando quella cifra non come pagamento, ma semplice gentilezza del cardinale. Inoltre vuole che Bianchi riferisca a Borromeo che sta lavorando al quadro del *Fuoco*¹ e che desidera dipingere alcuni tulipani, da poco sbocciati ad Anversa (rappresentati nei *Fiori in un bicchiere*)².

¹ Sempre la *Scena infernale* per cui cfr. lettera VIII, n. 1.

² Cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 123.

Ritorna poi sulle allegorie di *Fuoco* e *Aria* per il Bianchi, che non ha ancora iniziato perché ha perso la misura dei dipinti inviategli dal milanese. La lettera si chiude con una nota tecnica sulla doratura delle cornici, in cui Brueghel accenna a un suo giovane concittadino esperto in tale arte, che avrebbe potuto scrivere al Bianchi in fiammingo la ricetta per un'ottima doratura su legno.

a) Molto Mag^{co} s^r. pron mio

Del giorno de pasque: in qua. me troua assaij trauagliate d'una | malattia grand^{mo}. venuta
almia consorte tale che oigni ora | a'spetasmo il fine. ma idio Ha fatte gratcio: quel
trauagli | causae una febre a me con un altre infermita quael me a fatte | perdere il bel
tempo sin a hora: per auiso. e scusa | Ho reciuta il gra^{mo} let^{ra} del s^r Cardinal. intende
volonteiro | che ha piaceute il mio quadretine. vs mecrede che io non ho mai | fatto simile:
ho reciuto hogi filipi trcento: [et]³ fiorini i75: il quael | ha reciute per ordine del s^r Cardinal
per una gentilessa comme me | schriue. vs piacera in nome mia. bagiare le mane al s^r
Cardinal | et auisarette. che ha in mane il quadro del fuoco quael sera de | uario inuencione
diabolica. peina de lauor. et ancho son da | voigli mandare in pittura tre tulipans con altre
fiori raro. nate | questa prima vera |

vs me ordina a fare doi quadri l uno del fuoco et l altre del aria | delle medesimo grandessa
delli altri: le misura delle grandessa | ho persso. vs me mande. in carte detta misura et
mettereme in | opera at cio che vs sia seruita bene et presto |

Ha ancha reciuto il gra^{mo}. sua let:^a ho uista volonteira che | il quadroto e state caro al s^r
Cardinale io ha spesa alle cornici | orefci et ale. pittura delle madona. alcuni scudi: cosi
voigle dire | che questa filipi trcento non e per pagamento. ma per une gentilessa | et
amoreuolessa del s^r Cardinale. al quael io son ser^{re} oblig^{mo} |

quant[o]⁴ inporto l oro delli cornici e fatto comme se usa: in italia | et altri parti a oigni
ornamento di quadri grando et piccoli. non e | oro maginte: ma oro battuta in foigli. loro
maginate. non e cosi | bello ne ancho durable: prima fatto con il pinello con colori | grasso⁵
a oglio maginato bene et fine at cio che loro sia lissi | et belle⁶: noi habiame un pittor qua
che da su Giouentu in qua | non ha fatte altri. non sia altra pratico che diligenci et usanci |
con una mane ferme: adorare sopra leigni bisoigni metter | un collo prima at cio che il color
del or non entra secka | si us piace io gli farra scriuere in fiamengo: con che [fin]isse⁷ | et
avs bagio le mane a di 13 Giunio 1608 in Anuersa |

D vs affet.^{mo} seruitore

Gio: Brueghel ||

³ Sbavatura dell'inchiostro.

⁴ Idem.

⁵ La *o* finale è sormontata dal puntino. Crivelli (1868, p. 105) trascrive «grassi», ma non ci sono segni che attestino con evidenza la correzione *o>i* da parte del pittore.

⁶ Vedi nota precedente.

⁷ La prima parte della parola è annerita dal sigillo della lettera.

b) Molto magnifico Signor Padron mio.

Del giorno de Pasque in qua me trova assai travagliate d'una malattia grandissimo venuta al mia consorte, tale che oigni ora aspetamo il fine, ma Idio ha fatte gratcio. Quel travaigli causave una febre a me con un altre infermità quael me à fatte perdere il bel tempo sin a hora, per aviso e scusa. Ho reciuta il gratissimo lettera del signor Cardinal: intende volonteiro che ha piaceute il mio quadretine, vostra Signoria me crede che io non ho mai fatto simile. Ho reciuto hogi filipi trecento et fiorini 175, il quael ha reciute per ordine del signor Cardinal per una gentilessa, comme me schrive. Vostra Signoria piacerà in nome mia bagiare le mane al signor Cardinal et avisarette che ha in mane il quadro del fuoco quael serà de vario invencione diabolica, peina de lavor, et ancho son da voigli mandare in pittura tre tulipans con altre fiori raro nate questa primavera.

Vostra Signoria me ordina a fare doi quadri l'uno del Fuoco et l'altre de l'Aria, delle medesimo grandessa delli altri: le misura delle grandessa ho persso, vostra Signoria me mande in carte detta misura et mettereme in opera at ciò che vostra Signoria sia servita bene et presto.

Ha ancha reciuto il gratissimo sua lettera: ho vista volonteira che il quadroto è state caro al signor Cardinale; io ha spesa alle cornici, orefici et ale pittura delle Madona alcuni scudi, così voigle dire che questa filipi trecento non è per pagamento, ma per una gentilessa et amorevolessa del signor Cardinale, al quael io son servitore obligatissimo.

Quanto inporto l'oro delli cornici, è fatto comme se usa in Italia et altri parti a oigni ornimento di quadri grandio et piccoli. Non è oro maginate, ma oro battuta in foigli: l'oro maginate non è così bello neanche durable. Prima fatto con il pinello con colori grasso a oglio maginato bene et fine at ciò che l'oro sia lissi et belle: noi habiame un pittor qua che da su gioventù in qua non ha fatte altri, non sia altra pratico, che diligenci et usanci, con una mane ferme. A dorare sopra leigni bisoigni metter un collo prima at ciò che il color de l'or non entra secka: si vostra Signoria piace, io gli farrà scrivere in fiamengo. Con che finisse et a vostra Signoria bagio le mane.

A dì 13 Giugno 1608, in Anversa.

De vostra Signoria affetionatissimo servitore,

Gio Brueghel.

X

Indirizzo (G 280 inf. 8v): «Al Molto mag^{co} sig^f Hercole Bianchi | mio pron Car^{no} | in Milano».

Anversa, 1 agosto 1608: Brueghel ringrazia il Bianchi per la sua lettera del 16 luglio e al contempo gli chiede di ringraziare il cardinale Borromeo per due medaglie d'oro inviategli (ribadisce però la sua insoddisfazione per l'esiguo pagamento della *Vergine col bambino in una ghirlanda di fiori*). Prosegue parlando degli altri quadri che lo impegnano: l'*Elemento del fuoco* per il cardinale, un dipinto floreale per il Bianchi, che potrà però iniziare solo con l'arrivo della primavera (perché i fiori vanno dipinti dal naturale), e due quadretti promessi al fratello di un certo conte Maurizio (non meglio identificato)¹.

¹ Cfr. BEDONI 1983, p. 116.

Sul finire suggerisce al Bianchi, probabilmente interessato all'arte dell'intaglio, di rivolgersi a tal proposito ai giovani olandesi e fiamminghi di stanza in Italia, esperti del mestiere. Da ultimo, comunica il costo di alcune cornici dorate.

a) Molto mag:^{co} sig^r Car^{mo}

Jo ha reciuta il gra.^{mo} letra de vs delli 16 passato quale me | e stato caro: ancho ho reciuto da su sig^r ill^s.^{mo} una letra. | con le medaigli dore: quale me e stato tanto caro: piu che | io posso dire con paroli o letra. prega vs: in nome | mia bagiare le mane a su sig^{rio} ill^s.^{ma} et ringratciale delle | parta mio del presento mandato a me: qualo io tengo. per | uno vera ceigno del affetcion et amoreuolesso versa de me | et restera con grandis^{mo} obliga. |

Ho ancho reciuto filipo 3[0]0² quale io tengo per una gentilezza | ma non per pagamento. le cornici mecostai. 4 filipi. et | le madone in mezo dun ramo dargento i2 filipi io spera che | il s.^r cardinal in altre serra piu splendido: |

Jo attendo oigni Giorno afinire il quadro Elemento del | fuco spera questa mesa d'agosto hauere il fine: non manchera | d'auisare³ al sig^r cardinal et ringratciarle⁴ in debita forma | quanto il desiderio de vs del compartimento de fiore vs | mecrede che quel e de grandisma opera: fastidioso afaire | tutto del natural che piu volonteiro farei doi altri | quadretti de paiesi: gli fiori de questo ane son passato | detto quadretto besougnaria cominciare. il prima vera. a venir | al meza de febraro. fin al mesa d'agosto per auiso |

Jo ha in mane doi quadri per il fra^{lo} del conto mauritzi | in ramo. quallo son promesso doi ane fa. il quader del | sig.^{ro} cardinalo mio pron finira prima. dopoi questa doi | mettera mane. alle doi de vs. seconda le misura mandatame | in questa letra: spera che vs sarra seruuta bene et presto | quanto inporta le virtu dintaigliare non se nisuno che ha | piu desseigne. che peitro de | Jobe: in anuersa non <...> | e: nisun giouene che serria bone: per: detta oper. |

vs ferrei meglio farra Seruire dalcuni giouini che | vengeno del paiesi per vedere Italia: gli olandesi | fano piu proffession comme se uede: in roma e venetia| sone assai de nostra fiamengi che desidarebbeno simile| occasio per auiso. |

quanto li cornisi e poca spesa le cornici del sig^r cardinalo Coste | per dorare doi filipo. comme ancho quillo. del compartimento | de fiore qual e fate piu minuta. si us desidero esser | seruito in simile cosa. me dia le comission libramento | et subito farra seruire vs bene. e presto e bon mercato | et si io son bone in altri me comando libramento |

nos^{ra} sig vi gardi danuersa adi prima agosto 1608

D Vs affet^{mo} seruitore: Gio: Brueghel ||

² Il primo zero non è chiaramente leggibile per una forte sbavatura dell'inchiostro. Prima del 3, s'intravede una *i* (usata altre volte da Brueghel per *l*), che farebbe pensare a 130, cifra che da un lato giustificerebbe di più lo scontento del fiammingo, ma dall'altro è in contraddizione con quella riportata nella lettera precedente (IX) per lo stesso quadro. Anche Crivelli (1868, p. 107) trascrive «filipo 300».

³ Scrizione unita.

⁴ Sotto la seconda *r*, che appare più calcata rispetto alle altre lettere, si distingue una *l* originaria che fa supporre una correzione *ringratcialle* > *ringratciarle*.

b) Molto magnifico Signor carissimo.

Io ha reciuta il gratissimo letra de vostra Signoria delli 16 passato, quale me è stato caro; ancho ho reciuto da su Signoria illustrissimo una letra con le medaigli d'ore, quale me è stato tanto caro, più che io posso dire con paroli o letra. Prega vostra Signoria in nome mia bagiare le mane a su Signorio illustrissima et ringratciarle delle parta mio del presento mandato a me, qualo io tengo per uno vera ceigno de l'affetcion et amorevolleso versa de me et resterà con grandissimo obliga.

Ho ancho reciuto filipo 300, quale io tengo per una gentilezza, ma non per pagamento: le cornici me costai 4 filipi et le Madone in mezo d'un ramo d'argento 12 filipi; io spera che il signor Cardinal in altre serrà più splendido.

Io attendo oigni giorno a finire il quadro Elemento del fuoco, spera questa mesa d'agosto havere il fine; non mancherà d'avisare al signor Cardinal et ringratciarle in debita forma. Quanto il desiderio de vostra Signoria del compartimento de fiore, vostra Signoria me crede che quel è de grandissima opera, fastidioso a faire tutto del natural, che più volonteiro farei doi altri quadretti de paiesi. Gli fiori de questo ane son passato, detto quadretto besoigneria cominciare il primavera a venir, al meza de febraro fin al mesa d'agosto, per aviso.

Io ha in mane doi quadri per il fratello del conto Mauritz, in ramo, quallo son promesso doi ane fa; il quader del signoro Cardinalo mio padron finirà prima, dopoi questa doi metterà mane alle doi de vostra Signoria seconda le misura mandatame in questa letra. Spera che vostra Signoria sarrà servita bene et presto. Quanto inporta le virtù d'intaigliare non s'è nisuno che ha più desseigne che Peitro de Jobe: in Anversa non è nisun giovane che serria bone per detta oper. Vostra Signoria ferrei meglio farra servire d'alcuni giovini che vengeno del paiesi per vedere Italia: gli Olandesi fano più proffession comme se vede; in Roma e Venetia sone assai de nostra Fiamengi che desidarebbeno simile occasio, per aviso.

Quanto li cornisi, è poca spesa: le cornici del signor Cardinalo coste per dorare doi filipo, comme ancho quello del compartimento de fiore, qual è fate più minuta. Si vostra Signoria desidero esser servito in simile cosa, me dia le comission libramento et subito farrà servira vostra Signoria bene e presto e bon mercato, et si io son bone in altri me comando libramento. Nostra Signor vi gardi.

D'Anversa, a dì prima agosto 1608,

De vostra Signoria affetionatissimo servitore,

Gio Brueghel.

XI

Indirizzo (G 280 inf. 9v): «Al Molto mag^{co}: sig^r Hercoli Bianhi | Milano».

Anversa, 26 settembre 1608: Jan spiega che assieme all'*Elemento del fuoco* per il cardinale manderà anche il quadro coi tulipani (*Fiori in un bicchiere*) e una copia delle sue *Tentazioni di Sant'Antonio* male eseguita, ma modificata da Brueghel in modo da poter sembrare l'originale¹. Annuncia poi che l'amico pittore Franz Snijders, a quel tempo a Roma, arriverà presto a Milano e chiede al Bianchi innanzitutto di dargli accoglienza e, in secondo luogo, di convincere Borromeo a far copiare allo Snijders un quadro di Tiziano e altre opere della sua collezione, da spedire poi ad Anversa.

a) molto mag^{co} sig^r et pron mio

Per sua gra.^{mo} letra del i0 de questa mesa intende che il sig^r Cardinal aspetto | il quader mio: Ellemento del fuoco: qual serra accompaigniato con un quadret | de fiori qualo io retraue. con discomede alli giardini. simili fiori son trop | in e'stimi per auer in casa io spera che su sig^r Jlls.^{no} a'ura gusto questa iuerna | io mandera ancho il quader de s^t antoni. un copia del mio mal fatto: detto | quader e transformate che potra seruire per orriginal. ornate tutti con lor | cornitci belli ___ et comme vs schriue che mette doi pennellato de piu | io non manchera de metter 50: de piu. Si fa 2 giorni il sole. io gli mandera fra 14 giorni seguramento in case del s^t Lauelli |

veramento io son meruaigliato de quello che us me schriue del honor | che s sig Jlls. me vol mandare lecattene per le medaiglio. |

Delli quadri de vs non pigliato penseiri io fera. che vs vedera che io non | sia ingrato. laisse fare ame in quella doi. et ancho in quel compartemen{to} | fara una cosa bella |

De roma veindra un amico mio fiamengo pittor francesco snijders. vs al su² | arriue pagareto alcuni scudi. al su³ piatcer. sia trenta. o cinquante o cont | qualche vs contera serra ben pagati: con questa incluse: et vs me {serra fauor} farre | Cognoisere al s.^r Cardinal. io desidera che resta questa i verna a millan | suplica a vs parlare quater parolli al s s Jlls.^{no} per auer in prestato alcuni | quadri belli: qualche fara. consignerà in mane de vs. per mandare ame | et me crede che le copia serrane tenuto in estime.. io spera che il s^r | cardinal farra tanto per amor mio...io son obligate a detto giouene. per | vera fatte damico. in tempo del mio disgratcio quande tut ul monde me | abandonaue. lui veniue da me et resto giorni et notte aseruirme et | confortarme comme amicho vero..io fa motte al s^r Cardinal in questa | letra. ma io non schriue delli pittura: <us> Jo Ha uisto un quader de | Titcian bello in case del sig^r card^{al}: | detto quader e copiate altre volte | gli seruitci che vs ferra a detto giouene: io ne tengera obliga tanto | si erena fatte al mio persone propia: et si io son bone in altre | cose me serra fauor esser comandato de vs al qual io bagie l[e mani]⁴ |
d anuersa adi 26 settembri 1608__|

¹ Il lavoro venne rinvenuto da Chiodaroli in una collezione privata milanese nel 1956. Forse Borromeo arrivò a cedere l'opera perché si trattava di una copia ritoccata da Brueghel e non di un suo originale e forse anche per l'eccessiva somiglianza con la scena infernale dell'*Elemento del fuoco* (cfr. JONES 1997, p. 238). Il tema delle tentazioni sottoposte dal diavolo all'eremita era particolarmente caro a Brueghel che ne eseguì più versioni a inizio Seicento (cfr. ERTZ 1998, pp. 152-154).

² Sulla *u* un puntino sovrascritto.

³ Vedi nota precedente.

⁴ Lacuna dovuta a lacerazione della carta. Crivelli trascrive «le man» (CRIVELLI 1868, p. 112).

b) Molto magnifico Signor et Padron mio.

Per sua gratissimo letra del 10 de questa mesa, intende che il signor Cardinal aspetto il quader mio, Ellemento del fuoco, qual serrà accompaignato con un quadret de fiori, qualo io retrace con discomede alli giardini: simili fiori son trop in estimi per aver in casa, io spera che su Signoria illustrissimo avrà gusto. Questa invernà io manderà ancho il quader de Sant'Antoni, un copia del mio mal fatto; detto quader è transformate che potrà servire per orriginal, ornate tutti con lor cornitci belli, et comme vostra Signoria scrive che mette doi pennellato de più, io non mancherà de mettor 50 de più. Si fa 2 giorni il sole, io gli manderà fra 14 giorni seguramento in case del signor Lavelli. Veramento io son mervaigliato de quello che vostra Signoria me scrive de l'honor che su Signoria illustrissima me vol mandare le cattene per le medaiglio.

Delli quadri de vostra Signoria non pigliato penseiri: io ferà che vostra Signoria vederà che io non sia ingrato; laissez faire a me in quella doi et ancho in quel compartimento farà una cosa bella.

De Roma veindrà un amico mio fiamengo: pittor Francesco Snijders; vostra Signoria al su arrive pagareto alcuni scudi, al su piatcer, sia trenta o cinquante o cont, quel che vostra Signoria conterà serrà ben pagati con questa incluse et vostra Signoria me serrà favor farre cognoisere al signor Cardinal. Io desidera che resta questa invernà a Millan: suplica a vostra Signoria parlare quater parolli al su Signoria illustrissimo per aver inprestato alcuni quadri belli; quel che farà consignerà in mane de vostra Signoria per mandare a me et me crede che le copia serrane tenuto in estime. Io spera che il signor Cardinal farrà tanto per amor mio, io son obligate a detto giovene per vera fatte d'amico: in tempo del mio disgratcio, quande tut il monde me abandonave, lui venive da me et restò giorni et notto a servirme et confortarme comme amicho vero. Io fa motte al signor Cardinal in questa letra, ma io non scrive delli pittura. Io ha visto un quader de Titcian bello in case del signor Cardinal: detto quader è copiate altre volte. Gli servitci che vostra Signoria ferrà a detto giovene, io ne tenerà obliga tanto si erena fatte al mio persone propia et si io son bone in altre cose me serrà favor esser comandato de vostra Signoria, al qual io bagie le mani. D'Anversa, a di 26 settembri 1608.

De vostra Signoria molto magnifico,

affezionatissimo servitore

Jean Brueghel.

XII

Indirizzo (G 198^{bis} inf. 260cv): «Illustris^{no} et Reue^s^{no} sig^r | et mio pron semper oss^{no} | il sig^r Cardinal Borromeo: artsues de Millan | in Millan».

Anversa, 26 settembre 1608: Brueghel ripete a Borromeo quanto scritto nella lettera dello stesso giorno al Bianchi (XI). Raccomandando Snijders al cardinale, tuttavia, non dice nulla riguardo al suo desiderio affinché l'amico possa eseguire la copia di un Tiziano e di altri quadri della collezione di Borromeo.

a) Jll^s^{mo} et Reue^s^{no} sig^r et mio pron semper oss^{mo}

In pochi giorni mandera il quadro Ellementa del fuoco in quael | e de uedere oigni sorte darmeria metali oro argento e fuoco ancho | l'alchimio e distilaccioni. tutti fatte del natural con grandismo diligenc | Remande ancho il quader de s^t Antonio Copiate del mio: transformato | in tal maneire che seruira per un bon quadro |

Ancho ho fatto con grandis^{no} diligenze un quadrettin de fiori con alcuni | Tulipans. comme le nature ha fatte questo meso de Meij: non ha | vista in fiori simile varieta. detti quadri son ornate con gli cornici | belli. spera che l'une et l'altre serra al gusto de vs Jll^s^{no}. al qual io | son obligato in uita et comme s^r Hercole me schriue: che habbi | duei pennellate de piu. non manchera in quella che io posse. io me | trouo tante obligato delle promeso fatto al s^r Hercole. comme ancho | delle medaigli dore: deigni desser. donate de vs Jll^s^{mo}. al qualo | io restera obligate in vita. bagiante Humls^{to} le mani¹ |

Jo recomando alle gratcio de vs Jll^s^{mo}: un pittor che vein de roma | fiamengo. francesco snijders. un giouene de bona vita: al qual io | son obligato: in tempe del mio disgratcio: veniue in casa mi[a]² | a consolarme et seruire: quanda tute il mondo me abandonaue | io schriue pieu large al s Hercole. meperdone mio mal schritto | prega nos^r sig. che conserue su sig^r Jll^s^{no}. in sanita et vita longa | danuersa a di 26 settembri 1608 |

D vs Jll^s^{mo} et R^s^{no}

deuotissimo et obligati^{no} ser^{re}

Jean Brueghel ||

b) Illustrissimo et reverendissimo Signor et mio Padron semper osservandissimo.

In pochi giorni manderà il quadro Ellementa del fuoco, in quael è de vedere oigni sorte d'armeria: metali, oro, argento e fuoco, ancho l'alchimio e distilaccioni, tutti fatte del natural con grandissimo diligenca. Remande ancho il quader de Sant'Antonio copiate del mio, transformato in tal maneire che servirà per un bon quadro. Ancho ho fatto con grandissimo diligenze un quadrettin de fiori con alcuni tulipans, comme le nature ha fatte questo meso de meij: non ha vista in fiori simile varietà. Detti quadri son ornate con gli cornici belli, spera che l'une et l'altre serrà al gusto de vostra Signoria illustrissimo, al qual io son obligato in vita et comme signor Hercole me schrive che habbi duei pennellate de più, non mancherà in quella che io posse. Io me trovo tante obligato delle promeso fatto al signor Hercole, comme ancho delle medaigli d'ore deigni d'esser donate de vostra Signoria

¹ La *i* è ricalcata su una *e* precedente.

² L'ultima lettera è caduta a seguito di una limatura del margine.

illustrissimo, al qualo io resterà obligate in vita, bagiande humilissimamente le mani. Io recomando alle gratcio de vostra Signoria illustrissimo un pittor che vein de Roma fiamengo, Francesco Snijders, un giovene de bona vita al qual io son obligato: in tempe del mio disgratio, venive in casa mia a consolarme et servire, quanda tute il mondo me abandonave. Io schrive pieù large al signor Hercole, me perdone mio mal schritto. Prega Nostro Signor che conserve su Signoria illustrissimo in sanità et vita longa. D'Anversa, a di 26 settembri 1608.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

devotissimo et obligatissimo servitore
Jean Brueghel.

XIII

Indirizzo (G 280 inf. 10v): «Al Molto Mag^{co}: sig^r et pron | mio oss^{mo}: il sig Hercole | Bianchi in | Milano».

Anversa, 12 dicembre 1608: Brueghel ha appreso dell'arrivo di Snijders a Milano da una precedente lettera di Bianchi. Ha consegnato al signor Lavelli l'*Elmento del fuoco*, i *Fiori in un bicchiere* e la copia delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, che spera verranno ben pagati dal cardinale. Il pittore ha bisogno di soldi perché l'imperatore Rodolfo II è in debito con lui di 2400 scudi: non gli ha infatti ancora pagato alcune opere di Pieter Brueghel il Vecchio, acquistate per la sua collezione di Praga¹.

Il fiammingo, infine, riferisce di essere molto impegnato coi quadri dei suoi allievi («seruitori»), da ritoccare prima di inviarli alla fiera di Parigi².

a) Mag^{co} sig^r et pron mio oss^{mo}

Del gratismo letra de vs entendo l'arriua del mio amico | francesco snijders: ho reciuto ancho suo letra con asur oltramarin | ben condizionato: ancho il gratismo. let.^{ra} del s^r Cardinal mefa | promesso. per amor mio ferra fauor. VS me farra gratcio. fauorire | detto giouene per auer inprestato alcuni quadri belli che non | mancheno in casa de su si^r Jll^{mo}: Jo ho ancho reciuto | alcuni animali. aspettera l'ordine del sig^r mio pron | Jo ho consigliato in mane del s^r lauelli. un cassetto benconserua[*to*]³ | tre quadri un de st Antonio. laltre un quader de fiori. raro e belli | un quader ellemento del fuoco vs mecredo che in detto quader | ho speso quel bel tempo de stato passato. pero i' son mandato | via ben ben finito: il sig cardinal me da ordine de non inuiargl[*i*]⁴ | in un meso. detta ordine. vein troppo tardi: vs me^a⁵ fatto | fauor auer pagato. ducaton trento afrancesco snijders | quando il sig^r cardinal auera detti tre quadri spero che | subito fara aus sodisfatcion piu: realmento che non faceue | del Compartemento dei fiori: del Promesso fatto a vs. delle Cateno | remetto a vs. fare recordare a tempo |

¹ Cfr. BEDONI 1983, p. 119.

² Si trattava della fiera di Sant Germain a Parigi, durante la quale venivano venduti quadri di grandi maestri, ma anche repliche eseguite dai loro allievi alle quali generalmente il maestro aggiungeva solo qualche tocco (BEDONI 1983, p. 119 e VAES 1926, pp. 167-168).

³ Usura del margine.

⁴ Idem.

⁵ Scrizione unita.

io sto con discomode aspettando. il pagamento del imperator: | scudi 2400 doro. per quello:
il dinaro del sig^r Cardinal serra⁶ | ben venuto. per auiso __ io sta per adesso intrigato. con
molto | quadri dil mio seruitori per mandarle alle foire de Parys⁷: questa | mesa che vein: io
non serra senza recordare gli quadri de vs | quanta prima. et aus bagio le mane. a di 12
Decembri 1608 | in Anuesa |

D vs Molto mag^{co}

affet^{mo} seruitore
Gio Brueghel ||

b) Magnifico Signor et Padron mio osservandissimo.

Del gratissimo letra de vostra Signoria entendo l'arriva del mio amico Francesco Snijders;
ho reciuto ancho suo letra con asur oltramarin ben condizionato, ancho il gratissimo lettera
del signor Cardinal: me fa promesso per amor mio ferrà favor. Vostra Signoria me farrà
gratcio favorire detto giovene per aver inprestato alcuni quadri belli che non mancheno in
casa de su Signoria illustrissimo. Io ho ancho reciuto alcuni animali, aspetterà l'ordine del
signor mio padron.

Io ho consigniato in mane del signor Lavelli un cassetto ben conservato, tre quadri: un de
Sant'Antonio, l'altre un quader de fiori raro e belli, un quader Ellemento del fuoco; vostra
Signoria me credo che in detto quader ho speso quel bel tempo de stato passato, però i' son
mandato via ben ben finito. Il signor Cardinal me dà ordine de non inviargli in un meso:
detta ordine vein tropo tardi. Vostra Signoria me à fatto favor aver pagato ducatonni trento a
Francesco Snijders; quando il signor Cardinal averà detti tre quadri, spero che subito farà a
vostra Signoria sodisfatcion più realmento che non faceve del compartemento dei fiori. Del
promesso fatto a vostra Signoria delle cateno, remetto a vostra Signoria fare recordare a
tempo.

Io sto con discomode aspettando il pagamento de l' Imperator: scudi 2400 d'oro; per quello
il dinaro del signor Cardinal serrà benvenuto, per aviso. Io sta per adesso intrigato con
molto quadri dil mio servitori, per mandarle alle foire de Parys questa mesa che vein. Io
non serrà senza recordare gli quadri de vostra Signoria quanta prima et a vostra Signoria
bagio le mane.

A di 12 Decembri 1608, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico

affetionatissimo servitore
Gio Brueghel.

⁶ Sulla seconda *r* compare un puntino. Crivelli (1868, p. 114) trascrive «seria», ma il grafema *r* non è né cancellato, né ricalcato in *i* per avvallare l'opzione del condizionale.

⁷ Sulla *y* un punto sovrascritto.

XIV

Indirizzo (G 280 inf. 12v): «Al Molto mag: sig^r Hercole | Bianchi in | Millano».

Anversa, 6 febbraio 1609: Jan torna a supplicare il Bianchi di convincere il cardinale a far copiare qualche quadro della sua collezione a Snijders, assicurando che avrebbe poi tenuto per sé quelle copie, in ricordo di Borromeo. Comunica inoltre di aver iniziato i due quadretti dell'*Aria* e del *Fuoco* per il Bianchi e che aspetterà ordini precisi prima di realizzare le cornici.

a) Molto mag^{co} sig^r et pron mio semper oss^{mo}

Sin a hora sta a'spettande nuoua delli quadri mandat[*i*]¹ per il sig^r | cardinal mio sig^r et pron. con deuotcioni sta aspettando laltro | ordinario: Prego in tante vs: pigliare bone occasione verse s sig^r | ill^s^{mo}. quanto a me io credo Hauer fatto il debita mia, per | tale io mi recomando a vs. comme amico. trouandomi obligato | de tanto amoreuolesse et coertesia che io restera sempre condebita | gli quadri che io desiderai. auer copiata: sone per me. et io gli | tenera in casa mio in uita: per memoria del Jll^s^{no}. sig^r Cardina | si francesco snijders ha la gratcio per copiare alcuna rarita: | detta quadri consignera in mane de vs per inuiare a me. questo | e mio intencione e non altro vs pra fermare per le uerita | Jo Ha Principiato gli 2 quadretti in rame per vs laria | et fuoco: con questa belli giorni dele prima vera finira | in tal modo che vs vederà che io teingo obligo a' amici: tanto | piu per vs che se deletto et intendo della virtu |

io stara spettande gli ordine per fargli cornici. miniate dore | si io posse seruire in altre vs me commandera a tempi. | per che io son tante occupato. che a nisuno da mio paralo: | io reserue semper tre mesi del stato per su sig Jll^s^{no}: et | vs seruira oigni ane. p duoi quadri. Prega vs. de bagiarele | mane in nome mio al sig cardinal mio sig^r et pron: con che finse | et me perdone mio mal schrito d anuersa adi 6 febraro 1609 |

D vs Molto mag

affet^{no} et oblig^{mo} ser^{re}

Gio: Brueghel ||

b) Molto magnifico Signor et Padron mio semper osservandissimo.

Sin a hora sta aspettande nuoua delli quadri mandati per il signor cardinal mio signor et padron; con deuotcioni sta aspettando l'altro ordinario. Prego intante vostra Signoria pigliare bone occasione verse su Signoria illustrissimo; quanto a me, io credo haver fatto il debita mia, per tale, io mi recomando a vostra Signoria comme amico, trovandomi obligato de tanto amoreuolesse et coertesia, che io resterà sempre con debita. Gli quadri che io desiderai aver copiata sone per me et io gli tenerà in casa mio in vita, per memoria de l'illustrissimo Signor Cardina'. Si Francesco Snijders ha la gratcio per copiare alcuna rarità, detta quadri consignerà in mane de vostra Signoria per inuiare a me: questo è mio intencione e non altro, vostra Signoria potrà fermare per le verità.

Io ha principiato gli 2 quadretti in rame per vostra Signoria: l'*Aria* et *Fuoco*; con questa belli giorni dele primavera finirà, in tal modo che vostra Signoria vederà che io teingo

¹ Lacerazione del foglio.

obligo a amici, tanto più per vostra Signoria, che se delecto et intendo della virtù. Io starà
'spettande gli ordine per far gli cornici miniate d'ore; si io posse servire in altre, vostra
Signoria me commanderà a tempi, perché io son tante occupato che a nisuno dà mio
paralo. Io reserve semper tre mesi del stato per su Signoria illustrissimo et vostra Signoria
servirà oigni ane per duoi quadri. Prega vostra Signoria de bagiare le mane in nome mio al
signor Cardinal mio signor et padron. Con che finisse et me perdone mio mal schrito.
D'Anversa, a di 6 febraro 1609.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo et obligatissimo servitore
Gio Brueghel.

XV

Indirizzo (G 280 inf. 13v): «Al Molto Mag^{co}. sig^r: Hercle | Bianchi mio pron Car^{mo}».

Anversa, 6 marzo 1609: Brueghel lamenta di non aver ancora ricevuto risposta alla sua lettera del 6 febbraio. Promette di terminare *Aria* e *Fuoco* per il Bianchi entro la Quaresima e gli comunica di avere in casa un dipinto raffigurante *San Sebastiano*, che corrisponde probabilmente al quadro di Tiziano della collezione Borromeo che Brueghel voleva far copiare a Snijders¹.

a) Molto mag^{co} sig^r mio pron

Jo Ho schritto a vs dato 6 febraro: [a]spettande² risposta de quello et ancho | sta aspettando
auis delli quadri mandato al su sig Jll^s^{mo}: per fare recordare | de me io mando questa letra.
vs potra dare al mio amico per fauorirle | io spera che il quader sarra cominciato: poi che il
prima vera e [alla]³ | mane che detto francesco. vol vonir in questa parte |
io non manch[e]ra⁴ a finire le dui quadretti de vs. questa quaresim[a]⁵ | secondo mio
prommesso. ancho ho in case quel s^t sebastian. per | copiarlo. de gia cominciato. del

¹ La vicenda di questo dipinto è piuttosto intricata; innanzitutto non è chiaro quale fosse l'originale di Tiziano in questione, perché «fra tutte le opere di Tiziano o della sua bottega esistenti oggi all'Ambrosiana non vi è alcun San Sebastiano» (BEDONI 1983, p. 120). Bedoni ritenne che in realtà i *San Sebastiano* fossero due, uno appartenente a Borromeo e copiato da Snijders e uno dipinto personalmente da Jan per il Bianchi. Nell'inventario dei beni di Ercole Bianchi del 1633 figura un quadro di San Sebastiano senza cornice, mentre trent'anni dopo (nel 1663), nell'inventario redatto dai figli del Bianchi, si menziona un «S. Sebastiano copia del Titiano con paese di Brueghel incorniciato». Per Comincini questi non sono due quadri distinti, ma coincidono con un unico *San Sebastiano* copiato da Snijders e ritoccato da Brueghel, che aggiunse un paesaggio sullo sfondo servendosi di un collaboratore pagato 4 filippi al giorno (cfr. lettera XXIV). Il Bianchi, considerando l'innovatività di quel lavoro a più mani, che si presentava come una reinterpretazione sperimentale dell'originale posseduto dal cardinale, scelse di tenerlo per sé (cfr. COMINCINI 2010, pp. 28-30). In questa lettera del 6 marzo, si menziona però un maestro «d Snijders» che avrebbe iniziato la copia del *San Sebastiano*; né Bedoni né Comincini vi si soffermano, per cui si potrebbe forse pensare che quella *d* fosse di troppo (dunque *maestro Snijders*).

² La vocale iniziale non è facilmente decifrabile per una forte sbavatura di inchiostro. Crivelli la omette, trascrivendo *spettande* (CRIVELLI 1868, p. 117).

³ Strappo del margine. Crivelli ha *alla* (cfr. CRIVELLI 1868, p. 117).

⁴ Anche qui una macchia d'inchiostro.

⁵ Vedi nota 3.

Maistro d francesco suiijders⁶. un delli | primi pittore danuerso. et vs sarra seruito bene et presto: non desidera | altri. che mantenere lamicitcio de vs. con che finisse et avs bagio | le mane danuersa a di 6 de Marso 1609 |

D vs Molto Mag^{co}

affet ser^{te} de core
Gio: Brueghel

io aspetta. da giorni in giorni letre. | de vs. per sodisfatcion delli quadri | mandato al su sig Jll^{no}. vs non perdo | occasion: de farle recordare ||

b) Molto magnifico Signor mio Padron.

Io ho schritto a vostra Signoria dato 6 febraro: aspettande risposta de quello et ancho sta aspettando avis delli quadri mandato al su Signoria illustrissimo. Per fare recordare de me, io mando questa letra: vostra Signoria potrà dare al mio amico per favorirle. Io spera che il quader sarra cominciato, poiché il primavera è alla mane, che detto Francesco vol vonir in questa parte.

Io non mancherà a finire le dui quadretti de vostra Signoria questa Quaresima, secondo mio promesso; ancho ho in case quel Sant Sebastian per copiarlo, de già cominciato del maistro de Francesco Snijders, un delli primi pittore d'Anverso; et vostra Signoria sarra servito bene et presto: non desidera altri che mantenere l'amicitcio de vostra Signoria. Con che finisse et a vostra Signoria bagio le mane.

D'Anversa, a di 6 de marso 1609.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo servitore de core
Gio Brueghel.

Io aspetta da giorni in giorni letre de vostra Signoria per sodisfatcion delli quadri mandato al su Signoria illustrissimo: vostra Signoria non perdo occasion de farle recordare.

⁶ A margine una postilla di mano diversa, probabilmente del Bianchi: «Il S. Sebastiano | di titiano copiato dal Snyder».

XVI

Indirizzo (G 202 inf. 110cv): «Jll^{mo} et R^s^{mo}: sig: | il sig^r Cardinal Borromeo | artsuescouo de Milan | in Milano».

Anversa, 6 marzo 1609: Brueghel si lamenta di non aver avuto alcun riscontro da Borromeo riguardo ai *Fiori in un bicchiere*. Spiega al suo protettore che intende fare un uso del tutto personale delle copie di Tiziano eseguite da Snijders, che saranno per lui un cimelio del «valento Pittori ditalia». Ha cercato qualche opera di suo padre per il cardinale, ma non ha trovato nulla, dal momento che sono state tutte acquistate da Rodolfo II. In compenso, ha comprato un quadro di Van Steenwijck¹, che gli invierà dopo averlo adornato con figure di sua mano (il futuro *Interno della Cattedrale di Anversa*)².

a) Jll^s^{mo} et R^s^{mo}. sig^{ro}: etmio pron simpler oss^{mo}

Alcuni mesi son che io mandauo a vs Jll^s^{no}: tre quadri ornate d[eli]³ | cornici: un Ellement del fuoco: un alter de fiore: et il quader de | S^t Antonio retocate: intendo del mio amico: detti dui quadri sone | consignate in mane d vs Jll^s^{no}. ma non fa mencion del quadret dei fior[i] | quale e fatte con stente al sole soper il pranto: per lore bellezza e[t] | rarita: spera che su sig Jll^s^{no} sarra in qualche parte sodisfatto: si⁴ | io non ha {manchato} de bone voigli da fare ben: aspettande auiso de quell[i] | delli fiori: |

Jo spera auere la gratcia D vs Jll^s^{mo}: per mio amico francesco snijders | auer quache copia dalcuni quadri Belli per tener in Casa mia per | memoria de quelli grand valento Pittori ditalia: poi che mia | Borsa. non concede a comparare originale: me content[e]⁵ d'una cop[i]a | ben fato. Il fauor et gratcia che vs Jll^s farra al detto f[r]ancesco⁶. ne | tengera obligo. comme fatte al mio persone propria |

sin a hora Ha cercate un quader del mio pader. per mandare avs | Jll^s^{mo}: ma non troue niente a proposit: limperator. ha fatto gran spe[se] | per auer tutti sua opera: io Ha destinato un quader de sua man | con tiaer e scura: fra poce giorn. mandera le desseigni: ancho | ho comparato un quadrettin de Hendric van steenbijck: una cheisa | al usance de questa paesio ben fatte: io farra in detto quadret. al[cuni] | figurini. et comme sone de poca pesa: facilmento potra inuiarle | a vs Jll^sⁿ: et si non gustene a vs Jll^s^{no}. ne potra remandarle | io non desidero altre che seruire vs Jll^s^{no}. et tenerme in sua grat[cia] | al quale io con ogni humilta me recomando <...>: et me perdone | mio mal schritto. danuersa a di 6 de Marzo 1609 |

¹ Si tratta di Hendrick Van Steenwijck il Vecchio (Steenwijck 1550-Francoforte 1603), noto pittore di vedute architettoniche allievo di H. Vredeman de Vries, ritenuto il primo pittore ad aver dipinto interni di chiese (cfr. PIPER 2000, p. 436).

² Cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 110.

³ L'estremità destra del foglio è annerita e l'inchiostro parecchio sbiadito. Io credo di leggere «deli», mentre Crivelli ha «de lor» (CRIVELLI 1868, p. 118). Le sillabe finali di quasi tutte le parole a fine rigo presentano lacune dovute alla stessa motivazione, che non ripeterò, dunque, specificando solo danneggiamenti di altra natura.

⁴ Crivelli vuole «si com» (CRIVELLI 1868, p. 118), effettivamente più adatto al valore causale della subordinata, ma il *com* non è nemmeno parzialmente visibile, visto l'annerimento del margine di cui sopra. Non è perciò possibile chiarire se si tratti di una congettura dello stesso Crivelli, o se il *com* fosse ancora leggibile all'altezza del 1868.

⁵ A causa di una colatura eccessiva d'inchiostro, non è ben chiaro se qui si abbia una *e* o una *a* finale. Io opto per *e* e mi discosto da Crivelli che adotta invece «contenta» (CRIVELLI 1868, p. 119).

⁶ Usura della carta.

D VS Jll^m: et R_s^{no}:

Humilis^{no} et deuotismo

Gio: Brueghel ||

b) Illustrissimo et reverendissimo Signoro et mio Padron simper osservandissimo.

Alcuni mesi son che io mandavo a vostra Signoria illustrissimo tre quadri ornate deli cornici: un Ellement del fuoco, un alter de fiore et il quader de Sant'Antonio retocate; intendo del mio amico detti dui quadri sone consignate in mane de vostra Signoria illustrissimo, ma non fa mencion del quadret dei fiori, quale è fatte con stente al sole soper il prato. Per lore bellezza et rarità, spera che su Signoria illustrissima sarrà in qualche parte sodisfatto, si io non ha manchato de bone voigli da fare ben, aspettande aviso de quelli delli fiori.

Io spera avere la gratcia de vostra Signoria illustrissimo per mio amico Francesco Snijders: aver qualche copia d'alcuni quadri belli per tener in casa mia per memoria de quelli grand valento pittori d'Italia. Poiché mia borsa non concede a comparare originale, me contente d'una copia ben fato. Il favor et gratcia che vostra Signoria illustrissimo farrà al detto Francesco, ne tenerà obligo comme fatte al mio persone propia.

Sin a hora ha cercate un quader del mio pader per mandare a vostra Signoria illustrissimo, ma non trove niente a proposit: l'Imperator ha fatto gran spese per aver tutti sua opera. Io ha destinato un quader de sua man con tiaer e scura, fra poce giornie manderà le desseigni; ancho ho comparato un quadrettin de Hendric van Steenbijnck, una cheisa a l'usance de questa paieso ben fatte: io farrà in detto quadret alcuni figurini et, comme sone de poca pesa, facilmento potrà inviarle vostra Signoria illustrissimo et, si non gustene a vostra Signoria illustrissimo, ne potrà remandarle. Io non desidero altre che servire vostra Signoria illustrissimo et tenerme in sua gratcia, al quale io con ogni humiltà me recomando et me perdone mio mal schritto.

D'Anversa, a dì 6 de Marzo 1609.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

humilissimo et devotissimo

Gio Brueghel.

XVII

Indirizzo (G 280 inf. 14v): «Al Molto mag^{co} sig^{ro}: Hercole | Bianco mio pron oss^{no} a | Milano».

Anversa, 3 aprile 1609: Brueghel si dice sodisfatto per il denaro ricevuto dal cardinale; ha saputo che Bianchi ha in casa un altro quaro di Tiziano per cui spera che Snijders potrà restare qualche mese ancora a Milano, eventualmente per copiarlo quando Borromeo sarà fuori città per impegni istituzionali. Sta lavorando intanto ai dipinti per il Bianchi e avvisa che il *San Sebastiano* sarà concluso entro pochi giorni.

a) Molto mag^{co} sig^r mio pron

Ho reciuo la lettera de vs et del JII^{no} sig^r Cardinal | con oigni desiderato contento. tanto del presente et ancho del | dinare vs piacera mandare mia in clusa |

Per hora non possa farre parole macon effetti monstra | che io teing oblige a vs et io non sarra in grato | ringrattiandoli delli fastidio et gran fauor et honor che | vs si¹ deigni da farne |

ancho intenda che vs ha in case un quader de Ticio | per copiare spera che mia amico restera alcuni mesi | amilano per auer altra occasione quando su sig^r JII^{no} | starra foire.. Jo attendo alli quadretti² de vs et | spera che reusirane belli al mia diligensa non manchera | il s^t sebastiano sarra finito questa settemane che vein | con che finisse in pressa. et avs bagio le mane |

danuersa a di 3 April 1609 |

D vs Molto mag^{co}

affet^{mo} seruitore
Jean Bruegh[el]³ ||

¹ La *i*, realizzata con tratto più marcato, è modellata su una *e* precedente ancora visibile.

² Sulla *e* un punto sovrascritto.

³ Strappo del foglio.

b) Molto magnifico Signor mio Padron.

Ho reciuuto la lettera de vostra Signoria et de l'illustrissimo signor Cardinal con oigni desiderato contento, tanto del presento et ancho del dinare. Vostra Signoria piacerà mandare mia inclusa.

Per hora non possa farre parole ma con effetti monstra che io teing obligo a vostra Signoria et io non sarrà ingrato, ringrattandoli delli fastidio et gran favor et honor che vostra Signoria si deigni da farre. Ancho intenda che vostra Signoria ha in case un quader de Ticio per copiare, spera che mia amico resterà alcuni mesi a Milano per aver altra occasione quando su Signoria illustrissimo starrà foire. Io attendo alli quadretti de vostra Signoria et spera che reusirane belli: al mia diligenza non mancherà; il Sant Sebastiano sarrà finito questa settemane che vein. Con che finisse, in pressa, et a vostra Signoria bagio le mane.

D'Anversa, a di 3 april 1609.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo servitore
Jean Brueghel.

18

Indirizzo (G 202 inf. 94dv): «Al Illust.^{mo} et Reuer.^{mo} | Signor et Patrone mio Colendiss.^o | il Sig.^r Cardinale Borromeo | In Milano».

Anversa, 3 aprile 1609: Brueghel è lieto di aver appreso che i quadri inviati al cardinale sono stati di suo gradimento e garantisce che applicherà la medesima diligenza anche nel quadro degli animali (*l'Elemento della terra*). Ringrazia poi Borromeo per alcuni doni ricevuti.

a) Illust.^{mo} et Reu.^{mo} Sig.^r mio Colend.^{mo}

Ho riceuuto la lettera di V.S. Ill.^{ma} del primo del passato | et con essa grandissimo contento per quello che mi scriue | intorno il quadro, che le sia piacciuto, et ch'io habbia | conseguito il mio fine, qual é stato di seruir V.S.^{ria} | Illust.^{ma} il meglio che fosse possibile alle deboli forze | mie, come son obligato di far sempre, et in particolare | farò del quadro de'animali, quando saperò | la mente et i pensieri di VS. Ill.^[ma]¹ et in tutto quello | che in oltre si degnerà di commandarmi. In tanto | sommam^{te} la ringratio delli premij et presenti | mandatimi, quali attribuisco non già alli meriti miei, mà alla liberalità et al heroico animo di | V.S. Ill.^{ma}, et inchinandomele con ogni riuerenza | insieme colla famigliuola le prego dal S.^r Iddio | longiss^a vita per utile publico et bene dela Christ^{tà} | D'Anuersa li 3. d'Aprile 1609. |

Di V.S. Ill.^{ma} et Reu.^{ma}

Humiliss.^o et deuotiss.^o servitore
Gio: Brueghel ||

¹ Lacerazione della carta.

b) Illustrissimo et Reverendissimo Signor mio colendissimo.

Ho ricevuto la lettera di vostra Signoria illustrissima del primo del passato et con essa grandissimo contento per quello che mi scrive intorno il quadro, che le sia piaciuto, et ch'io habbia conseguito il mio fine, qual è stato di servir vostra Signoria illustrissima il meglio che fosse possibile alle deboli forze mie, come son obligato di far sempre, et in particolare farò del quadro de animali, quando saperò la mente et i pensieri di vostra Signoria illustrissima et in tutto quello che in oltra si degnerà di comandarmi. Intanto, sommamente la ringratio delli premi et presenti mandatimi, quali attribuisco non già alli meriti miei, ma alla liberalità et a l'heroico animo di vostra Signoria illustrissima et inchinandomele con ogni riverenza, insieme colla famigliuola le prego dal signor Iddio longissima vita per utile publico et bene dela Christianità.

D'Anversa, li 3 d'aprile 1609.

Di vostra Signoria illustrissima et reverendissima,

humilissimo et devotissimo servitore
Gio Brueghel.

XIX

Indirizzo (G 280 inf. 15v): «Al Molto Mag^{co} sig^r: il sig^r | Hercole Bianco: mio Car^{mo} pron | Milano».

Anversa, 14 maggio 1609: una volta appreso che Snijders è partito per Anversa, Brueghel scrive al Bianchi di vergognarsi per aver disturbato tanto il cardinale in merito ai quadri copiati dall'amico, ma giustifica la sua impertinenza sulla base del legame d'amicizia con il suo committente. Comunica poi al Bianchi di aver consegnato al signor Lavelli il *San Sebastiano* e un «quadro de perspettiu» (ossia l'*Interno della Cattedrale di Anversa* di Hendrick van Steenwijck; cfr. lettera XVI). A breve inizierà il disegno preparatorio per il «Daniello con lioni» commissionato dal cardinale (*Daniele nella fossa dei leoni*)¹. Prima di salutare Bianchi, lo ringrazia calorosamente per aver prestato 200 scudi allo Snijders prima del suo rientro.

a) Molto mag sig mio pro

Questa mia seruirea per risposte della sua di 15. et 29 Aprilli | entende che mia amico snijders che de gia e per viago | in bon ora: Jo me vergoigni dauer inportunate su sig^r Jll^{no} | per auer parte della sua studio de pittura: io non aura | mai usato simile. mpertunente familiarra²: Ma in tempo mio | i2 Ani fa il sig^r cardinal inprestai alcuni quadri a certe gentilhomi | de case: et io. che per sua gratcio. me po tenner in nomere | de sua amici. pensaue detta tempo durai anchore. prega vs. | fare con comodita mia scusa et mia recomandatione |

io Aspetto gli dui quadri fatte per vs et al uenuto dara auiso | comme se accompagnerano insieme. le cornici io farra fare | tanto gentile et belli che serra cosa raro de vederli | questa prima giorni conseignera in mane de s^r lauelli il | s^t sebastiano con un quadro de perspettiu per su sig^{ra} Jll^{no} | vs me schriue dun quadro d. Daniello. con leoni. io

¹ Cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 120.

² Crivelli trascrive «familiarita» (CRIVELLI 1868, p. 135). Effettivamente sulla seconda *r* c'è un puntino, ma mancano cancellature o evidenti rimodellamenti che lascino supporre una correzione *r>i*.

commence{ra} | de lontano il desseignio et aspettera³ altro auiso: forta che | su sig^f Jll^s^{mo}.
mutera dopinione. vs mecredo che io | laissera oigni altri opera per seruire JI sig^f cardinalo
al | qualo io son tanto in obligo |
ringratcio vs dauer accomodato francesco con gli scudi 200- | per tale ho parlato al sig^f
lauelli. per dare sodisfatcion | me disse de non auer ordine de vs. io tein gran obligo | a vs.
del fauor fatta a detto snijders. per amor mio spera | con il tempo che vs conoissera nostra
bona intenciono |
con che finisse. Bagiano a vs lemane. adi 14 Meij 1609 | in Anuersa |

D vs molto mag^{co}
affet^{no} et obligatis^{no}
seruitore Jean Brueg[*hel*]⁴ ||

b) Molto magnifico Signor mio Padron.

Questa mia servirà per risposte della sua di 15 et 29 aprilli: entende che mia amico Snijders che de già è per viago in bon ora. Io me vergoigni d'aver inportunate su Signoria Illustrissimo per aver parte della sua studio de pittura, io non avrò mai usato simile 'mpertunente familiarità, ma in tempo mio, 12 ani fa, il signor Cardinal inprestai alcuni quadri a certe gentilhomi de case et io, che per sua gratcio me pò tenner in nomere de sua amici, pensave detta tempo durai anchore. Prega vostra Signoria fare con comodità mia scusa et mia recomandatione. Io aspetto gli dui quadri fatte per vostra Signoria et al venuto darà aviso comme se accompagnerano insemi; le cornici io farrà fare tanto gentile et belli che serrà cosa raro de vederli.

Questa prima giorni conseignerà in mane de signor Lavelli il Sant Sebastiano con un quadro de prospettivo per su Signoria illustrissimo. Vostra Signoria me schrive d'un quadro de Daniello con leoni: io commencerà de lontano il desseignio et aspetterà altro aviso, forta che su Signoria illustrissimo muterà d'opinione. Vostra Signoria me credo che io laisserà oigni altri opera per servire il signor Cardinalo, al qualo io son tanto in obligo. Ringratcio vostra Signoria d'aver accomodato Francesco con gli scudi 200, per tale ho parlato al sig^f Lavelli per dare sodisfatcion: me disse de non aver ordine de vostra Signoria. Io tein gran obligo a vostra Signoria del favor fatta a detto Snijders per amor mio, spera con il tempo che vostra Signoria conoisserà nostra bona intenciono. Con che finisse, bagiano a vostra Signoria le mane.

A dì 14 meij 1609, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo et obligatissimo servitore
Jean Brueghel.

³ Sulla prima *a* compare un segno simile all'archetto usato da Brueghel per le abbreviazioni. Io propenderei per considerarlo un apostrofo, visto che l'errata segmentazione *a'spett-* è già comparsa (cfr. la lettera XIV al Bianchi: «a'spettande»), ma non accolgo tale soluzione a testo poiché generalmente l'apostrofo è chiaramente reso con ' da Brueghel. Escludo invece la possibilità dell'accento, segno grafico praticamente assente nelle lettere autografe. Crivelli (1868, p. 136) trascrive «aspettera» senza alcuna specificazione in merito.

⁴ Usura e successiva limatura della pagina.

XX

Indirizzo (G 280 inf. 16v): «Al Molto Mag^{co}: sig^r: il sig^r | Hercole Bianco in | Milano».

Anversa, 4 luglio 1609: Brueghel si scusa per il ritardo della sua risposta, è stato impegnato con parenti e amici giunti ad Anversa durante la tregua dalla guerra¹. Ha ricevuto da Snijders, anch'egli arrivato in città, due paesaggi realizzati per Bianchi tempo addietro: Bianchi vuole che diventino la *Terra* e l'*Acqua*, ma il pittore non li ritiene idonei². Crede di riuscire a inviare l'*Aria* e il *Fuoco* al Bianchi ad agosto e, ultimati questi, procederà anche a mandare il disegno del *Daniele nella fossa dei leoni* per Borromeo.

a) Molto Mag^{co} sig mio pron

VS Haera ragiono [*d*]³esser meruailito. della mia | Tarde risposta. causa. questa Tempa de treuis. et | gli amici che uengeno. con milliare auisitare nostra | cita danuersa io ha persa 4 settimane d' tempo | con parente et amici de quella parta | mio amico snijders e uenuto. ringratiandoli vs. delle | fauori et coertesia mostrato. et io resta con oblige | gli doi paesetto me sonnecapitate. ma quella non vengono⁴ aproposita. per terra et aqua. poi che | laria et fuoco. sonne fatte con figurini nudi | detta doi. con gli altri farra farre di cornici belli | et io darra certa botte del pinello. che tornerane | a millano transformate. laria et fuoco io spera | auer finita questo mesa dagosto. et subito. serra⁵ | inuiata. vs se resoluera alore per doi altri per | accompaigni qusta dui che son della meigli che habi | fatte in vita mia ___|

prega vs. innome mia. Bagiare le mane. al Jll^{no} | sig^r cardinal, e' secondo l'ordine del quader de | Danielo. in cauerno de liono. io mandera le disseigni | subito quanda mia quadri serrano finita ___|

con che finnisse, vs me perdone mia mal schrrtto | in grandis^{ma} fretto. et aus bagio le mane a di | 4 de luglio 1609 in Anuessa |

D vs Molto mag^{co}

affet^{no} et obliga^{no}
seruitore. Gio Brueghel ||

¹ È la tregua di dodici anni tra Spagna e Paesi Bassi.

² Probabilmente perché presentano figure vestite e non «figurini nudi» come l'*Aria* e il *Fuoco*. Cfr. BEDONI 1983, p. 121.

³ Inchiostro sbiadito.

⁴ Dalla vocale successiva alla *g* partono due collegamenti alla *n*, uno basso (che farebbe pensare a una *a*) e uno alto (che invece fa supporre si tratti di *o*). Nell'impossibilità di individuare la scelta definitiva di Brueghel, adottato il tipo corretto *vengono*. Crivelli sceglie invece «uengano» (CRIVELLI 1868, p. 139), dove la *u* iniziale è dovuta probabilmente a una svista.

⁵ Anche qui, come nel caso esposto poco sopra (XIX, n. 3), si trova un archetto sulla *a*. Potremmo leggere *serrà*, ma ho già detto che l'accento è segno scarsamente padroneggiato da Brueghel, che non accenta mai neppure le forme tronche del futuro. È vero però che in altri contesti il pittore apostrofa invece di accentare, per cui si potrebbe tuttalpiù pensare alla soluzione *serra*'. Crivelli (1868, p. 139) trascrive «serra», senza dar conto del segno.

b) Molto magnifico Signor mio Padron.

Vostra Signoria haerà ragione d'esser mervailito della mia tarde risposta, causa questa tempa de trevis et gli amici che vengeno con milliare a visitare nostra città d'Anversa: io ha persa 4 settimane de tempo con parente et amici de quella parta.

Mio amico Snijders è venuto ringratiandoli vostra Signoria delle favori et coertesia mostrato et io resta con obligo. Gli doi paesetto me sonne capitate, ma quella non vengono a proposita per Terra et Aqua, poiché l'Aria et Fuoco sonne fatte con figurini nudi. Detta doi con gli altri farrà farre di cornici belli et io darrà certa botte del pinello, che tornerane a Millano transformate. L'Aria et Fuoco io spera aver finita questo mesa d'agosto et subito serrà inviata; vostra Signoria se resolverà alore per doi altri per accompaigni questa dui, che son della meigli che habi fatte in vita mia.

Prega vostra Signoria in nome mia bagiare le mane a l'illustrissimo signor Cardinal e, secondo l'ordine del quader de Danielo in caverno de lione, io manderà le disseigni subito quanda mia quadri serrano finita. Con che finnisse, vostra Signoria me perdone mia mal schritto in grandissima fretto et a vostra Signoria bagio le mane.

A dì 4 de luglio 1609, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo et obligatissimo servitore

Gio Brueghel.

XXI

Indirizzo (G 280 inf. 17v): «Al Molto Mag^{co}: sig^r: il sig^r | Hercole Bianco mio pn car^o | Milano».

Bruxelles, 27 agosto 1609: Brueghel è al servizio degli Arciduchi che gli hanno commissionato quattro quadri. Chiede a Bianchi di porgere le sue scuse a Borromeo per non aver ancora inviato il disegno del *Daniele nella fossa dei leoni*. Agli impegni gravosi a corte si era aggiunta anche una disgrazia: la morte della figlia (la secondogenita Anna)¹. Invia comunque al cardinale il «quadre de perspectiuo» (*l'Interno della Cattedrale di Anversa*), pagato 220 scudi, nel quale ha ritratto la moglie e due figli dal vero. Chiude chiedendo notizie del *San Sebastiano* inviato mesi prima e assicurando Bianchi che, una volta tornato ad Anversa, si occuperà solo dei quadri per lui.

a) Molto mag^{co} sig^r mio car^{mo}

Seruira questa per risposta della letra de vs dato 22 luglio | Con mio grand discomedo me troua in Brussella per seruire nostra | Artsduca et le ser^{mo} Enfanta. che desidero del mia mane in | presentci d'auer quatro quadro gli tre sone de gia comminciato | et comme io vede il gusto che metteno nel vedere oigni giorno | starra aspettando occasio per tornara a case. per seruire gli amici | Prega vs in nome mia Bagiare le mane all ill^{no} s^r cardinal | et scusarme che non habio mandato il desseigno del Danielo | io son stato molto trauaigliato dun mio figliole che moriua un | mesa fa. per passare le melancolia son andato aspasso con le | famigli. poi e venuta questa occasio del nostra p[ri]ncipi² | cosi prega de noue dare auis al Jll^{no} s^r cardinal che subito tornand | a case io farra le desseigni io me troua con tanto

¹ Cfr. CRIVELLI 1868, pp. 144-146 e BEDONI 1983, p. 121.

² Foro della carta.

obligo che | io deue laisser oigni cose per seruire su sig Jll^{no}. io manda | al Jll^{no} sig^r
cardinal un quadre de perspettiu. me costa 220 scudi | gli figurini Ho fatto al modo mio:
mia moigli et doi figlioli | Ho fatto del natural |
alcuni mesi sone che io mandaue il s^t sebastiano spera che | de gia sarra a milano. Tornande
a case non farrà altri | che le quadri de vs et con il tempo Comencira l'altri dui aqua | et
Terra: et io remanderà gli dui con gli cornici belli |
con questa finisse et avs Bagio le mane a di 27 Agosto | 1609 in Brussello |

D vs Molto Mag^{co}

affet^{no} seruitore
Gio Brueghel ||

b) Molto magnifico Signor mio carissimo.

Servirà questa per risposta della letra de vostra Signoria dato 22 luglio. Con mio grand
discomedo me trova in Brussella per servire nostra Artsduca et le serenissimo Enfanta, che
desidero del mia mane, in presentci, d'aver quatro quadro: gli tre sone de già cominciato
et comme io vede il gusto che metteno nel vedere oigni giornè, starrà aspettando occasio
per tornara a case per servire gli amici. Prega vostra Signoria in nome mia bagiare le mane
a l'illustrissimo signor Cardinal et scusarme che non habio mandato il desseigno del
Daniello: io son stato molto travaigliato d'un mio figliole che moriva un mesa fa. Per
passare le melancolia son andato a spasso con le famigli, poi è venuta questa occasio del
nostra Principi; così prega de nove dare avis a l'illustrissimo signor Cardinal che subito,
tornand a case, io farrà le desseigni. Io me trova con tanto obligo, che io deve laisser oigni
cose per servire su Signoria illustrissimo. Io manda a l'illustrissimo signor Cardinal un
quadre de perspettivo, me costa 220 scudi. Gli figurini ho fatto al modo mio: mia moigli et
doi figlioli ho fatto del natural. Alcuni mesi sone che io mandave il Sant Sebastiano, spera
che de già sarrà a Milano. Tornande a case, non farrà altri che le quadri de vostra Signoria
et con il tempo comencirà l'altri dui, Aqua et Terra, et io remanderà gli dui con gli cornici
belli. Con questa finisse et a vostra Signoria bagio le mane.
A dì 27 agosto 1609, in Brussello.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo servitore
Gio Brueghel.

XXII

Indirizzo (G 280 inf. 18v): «Al Molto Mag^{co} sig.^r il | sig.^r Hercole Bianco mio pron | Caris^{mo} in |
Milano».

Anversa, 12 marzo 1610: Brueghel annuncia l'invio del *Daniele nella fossa dei leoni* e chiede a Bianchi
di scusarsi a suo nome col cardinale per il ritardo. Gli Arciduchi gli hanno commissionato ben undici
quadri, per cui fatica a districarsi tra i vari impegni. Si scusa poi col Bianchi stesso, al quale non ha
ancora spedito i quattro *Elementi*: spera di inviarne uno a Pasqua, uno dopo tre mesi e gli altri due a fine
anno. Sempre per Pasqua vorrebbe mandare a Bianchi due paesaggi ritoccati.

a) Molto Mag^{co} sig^r [*mio*]¹ pron oss^{mo}

Jo me vergoigni d'auer tartato tanto per inuiaro le | desseigni del Danielo in laissi de lioni. vs me fara | gracio. scusarme a su sig^{ra} Jll^s mo. io son stato tanto | occupato con ondici quadri del artssa ducca Alberto che | sin a hora non Habbia auto tempo. con questo io | manda le desseigni. si non e [*a*]² gusto de su sig^r Jll^s [m]^{o3} | me contento d' fairle alcuni al[*tr*]i⁴. per darle sodisfacion | Trouandomi in grand obligo del affetcion et oigni bene che | su sig^{ra} Jll^s mo. me porto |

Ancho seruira questa per scusarme versa vs. delli 4 | ellimenti. Et con questo prometta a vs si Piatce nos^{r[io]5} | sig^r: d mandare una a pasque poi un altra in tre mesa | et gli altri doi al fine del ane. vs vedera una | diligensa terribila creda che la vista non me serui | molti ani. gli altri doi con li cornici belli serrano | inuiato aparque con il sopra detta quadra. | quanto il quadretto mandato al sig cardinal deper[*spettiua*]⁶ | laisseremo auer su tempo. trouandomi sodisfatto. auer intezo detto quadreto era ben venuto. con questo farafin[*e*]⁷ | et avs bagio le mane danuersa a di xii Marzo | 1610 in pressa |

D vs Molto Mag^{co} sig^r

affetionatissimo seruitore

Gio: Bruegh[*el*]⁸ ||

b) Molto magnifico Signor mio Padron osservandissimo.

Io me vergoigni d'aver tartato tanto per inuiaro le desseigni del Danielo in laissi de lioni; vostra Signoria me farà gracio scusarme a su Signoria illustrissimo: io son stato tanto occupato con ondici quadri de l'artssaducca Alberto, che sin a hora non habbia auto tempo. Con questo, io manda le desseigni: si non è a gusto de su Signoria illustrissimo, me contento de fairle alcuni altri per darle sodisfacion, trovandomi in grand'obligo de l'affetcion et oigni bene che su Signoria illustrissimo me porto. Ancho servirà questa per scusarme versa vostra Signoria delli 4 Ellimenti et con questo prometta a vostra Signoria, si piatce Nostro Signor, de mandare una a Pasque, poi un'altra in tre mesa et gli altri doi al fine de l'ane. Vostra Signoria vederà una diligensa terribila: creda che la vista non me servi molti ani. Gli altri doi con li cornici belli serrano inuiato a Pasque con il sopradetta quadra. Quanto il quadretto mandato al signor Cardinal de prospettiva, laisseremo aver su tempo, trovandomi sodisfatto aver intezo detto quadreto era benvenuto. Con questo farà fine et a vostra Signoria bagio le mane.

D'Anversa, a di XII marzo 1610, in pressa.

¹ Eccessiva colatura di inchiostro e successivo foro della carta.

² Foro del foglio. S'intravede lo stesso segno ad archetto per cui cfr. lettera XIX (n. 3). Crivelli ancora una volta non lo segnala (CRIVELLI 1868, p. 149).

³ Altro foro.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Lacuna dovuta a lacerazione del margine. Crivelli ha «perspetivo» (CRIVELLI 1868, p. 149); nell'interlinea dell'originale è parzialmente visibile solo la sillaba *-ti-*.

⁷ Foro della carta.

⁸ Strappo dell'angolo destro del foglio.

De vostra Signoria molto magnifico Signor,

affetionatissimo servitore

Gio Brueghel.

XXIII

Indirizzo: n.p.

Anversa, 12 marzo 1610: Brueghel ripete a Borromeo quanto detto nella lettera precedente a Bianchi. Dopo essersi scusato per il ritardo nella consegna del disegno del *Daniele*, ribadisce di essere disposto a modificarlo secondo le sue istruzioni. Ringrazia infine il cardinale a nome di sua moglie per un dono ricevuto.

a) Jllust^{mo} et Reu^{mo} sig^{re} mioColand^{mo}

Per Molto occupacioni. delli opera del. Artseduca Albert[o]¹ | ha Manchato de servirle VS Jll^{no}. del quadretto | desiderato de me: preganda de non piglare in Male mia | Tardance.

io son stato tretenuta a Brussello | in corta tre meza per Cominciare mia opera in presenza | del ser^{ma}. duca et enfanto. che me Comandeno. afaire | ondici quadri grandio. con molto opera de figuri et | paiesi del Natural poi e venute liuerna fredda | con altre occupacioni |

Jo Manda le desseigni del danielo A vs Jll^{no}. | si detta non e comme deua. io fara alcuni altri | in varia forma per sodisfare vs Jll^{no}. Comme io son | obligato in perpetua. |

Mia consorta con oigni Humilta se recomande con ringraci | ande del presento mandato de vs Jll^{no} a lei. et io | tengo grand obligo del affetcion che su sig^r Jll^{no} porto | a me et mia moigli et famiglio. qul poco virtu cho| Domi^{no} dio me adonnato serra semper. per seruira | vs Jll^{no} al quali di noua ui rendo gratie del presento | et Honori. con questa io me recomanda de Core. et avs | Jll^{no}. Bago lemani. et me perdone. mia mal schrita. Danursa | adi xii Marzo 1610

De vs Jll^{no} et R^{no}seuer^{no}

Humilismo et deuotismo

seruitore

Gio: Brueghel ||

b) Illustrissimo et reverendissimo Signore mio colandissimo.

Per molto occupacioni delli opera de l'artseduca Alberto ha manchato de servirle vostra Signoria illustrissimo del quadretto desiderato de me, preganda de non piglare in male mia tardance.

Io son stato tretenuta a Brussello in Corta tre meza per cominciare mia opera in presenza del serenissima Duca et Enfanto, che me comandeno a faire ondici quadri grandio, con molto opera de figuri et paiesi del natural; poi è venute l'inverna fredda con altre

¹ La lettera finale non è più leggibile per usura e successiva rifilatura del foglio.

ocupacioni. Io manda le desseigni del Danielo a vostra Signoria illustrissimo: si detta non è comme deva, io farà alcuni altri in varia forma per sodisfare vostra Signoria illustrissimo, comme io son obligato in perpetua.

Mia consorta con oigni humiltà se recomande con ringraziande del presento mandato de vostra Signoria illustrissimo a lei et io tengo grand'obligo de l'affetion che su Signoria illustrissimo porto a me et mia moigli et famiglio. Quel poco virtù che Dominodio me à donnato serrà semper per servira vostra Signoria illustrissimo, al quali di nova vi rendo gratie del presento et honori. Con questa io me recomanda de core et a vostra Signoria illustrissimo bago le mani; et me perdone mia mal schrita.

D'Anversa, a di XII marzo 1610.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

humilissimo et devotissimo servitore
Gio Brueghel.

XXIV

Indirizzo (G 280 inf. 19v): «Al molto mag^{co} sig^r. il | sig^r Hercole Bianco mio pro | Car^{mo} in | Milano».

Anversa, 21 maggio 1610: finalmente Brueghel può inviare al Bianchi l'*Elemento del fuoco* mentre sta lavorando agli altri tre, che saranno più *gustosi* e *allegri* per le moltitudini di varietà naturali e animali rappresentate. Riferisce che la cornice del quadro, d'ebano, è stata dorata con una nuova tecnica mai sperimentata prima ad Anversa. Per ammortizzare le spese (che sono tutte riportate dopo i saluti), per altri due paesini ha scelto una cornice di legno noce. Chiede di riferire al cardinale che a breve ultimerà il quadro di San Daniele: sta solo aspettando che Bianchi gli faccia riavere il disegno preparatorio inviato al cardinale per la sua approvazione. Con quello, manderà anche un nuovo dipinto floreale. Da ultimo, ricorda i suoi impegni presso la corte di Bruxelles, che lo avevano trattenuto alcuni mesi fuori casa. Nel poscritto, accenna a un amico che lo ha aiutato a terminare il *San Sebastiano*, lavorando per 4 filippi al giorno.

a) Molto Mag^{co} s^r mio pron car^{mo}

VS. me scusera che ha tardato tanto. con questo | mio quadretto Ellemento del fuoco. spera che vs haura | grand^{mo}. contente in detto. et maior in quelli altri | che sone cominciato che da ce sone pui allegra et peiu | gustose con quelli verdure et frutti oitcelli animali | pessi et milli gallantaria. |

questa cornici debbeno e reucito bene ma con gran stento | e fatiga. non senza spesa vane per trouare il mode detta e le prima cornici che e fatte in Anuersa cosi dorato in questa mode. | gli altri doui quadretti son | retocate et meigliorate assai. non ha miso cornici | debbeno. per il spesa son de leigni noici. il pretci | comme desotto schritto |

Prega vs in mia nome d bagiare le mani as sig^a | Jll^{mo}. con darle noue che il quadretto del Danili | finira quanta prima. et con detta mandera ancho | quatre fiori rare et belli mai peiu visto. io non | desidero altro che seruire bene. per tenirme in gratcia | de su sig^{ra} Jll^{mo}. io son stato alcuni mesi foire de | mia case per seruire nostri principi cressenda | lopera tanto che in doi anni non sera finita per auiso | vs me remande le desseigni. de danieli mandato al

| sig^r. cardinal et con questa finisse et a vs bagio le | mane. adi xxi de Maigio 1610 in Anversa|

D vs Molto Mag^{co}

Afetionatismo ser^{re}

Gio: Brueghel

per 4 cornici debbeno a 10 fiorino
per cornici_____40_
per il dorare 8 fiorini luna_____32_
per doi cornici de leigni 4 fiori lun. 8_
per il dorare 4½ per cornici_____9_

quanto il s^t sebastiano mio amico. | ma fauorito. deuenire in casa mia lauorare in | giornata. a 4 filipi il giorni. finita in 4 dio | il paieso et altri coso sone del mia mane per quella | desidero altri che la gratcia d vs. quanto inporto | il pretci d'ellimenti. trattarema quanda sone finita | si piatce vs <per> {mandar} qualche dinare abonconto <me> mecontento | si detti cornici son da tropo spesa io me auisse io tenera per me ||

b) Molto magnifico Signor mio Padron carissimo.

Vostra Signoria me scuserà che ha tardato tanto con questo mio quadretto Ellemento del fuoco: spera che vostra Signoria havrà grandissimo contente in detto et maior in quelli altri che sone cominciato, che da cé sone pui allegra et peiù gustose con quelli verdure et fruitti, oitcelli, animali, pessi et milli gallantaria. Questa cornici d'ebbeno è reucito bene, ma con gran stento e fatiga, non senza spesa vane per trovare il mode: detta è le prima cornici che è fatte in Anversa così dorato in questa mode. Gli altri doui quadretti son retocate et meigliorate assai: non ha miso cornici d'ebbeno per il spesa, son de leigni noici, il pretci comme de sotto schritto.

Prega vostra Signoria in mia nome de bagiare le mani a su Signoria illustrissimo, con darle nove che il quadretto del Danili finirà quanta prima et con detta manderà ancho quatre fiori rare et belli, mai peiù visto. Io non desidero altro che servire bene, per tenirme in gratcia de su Signoria illustrissimo. Io son stato alcuni mesi foire de mia case per servire nostri Principi, cressenda l'opera tanto che in doi anni non serà finita, per aviso. Vostra Signoria me remande le desseigni de Danieli mandato al signor Cardinal. Et con questa finisse et a vostra Signoria bagio le mane.

A dì XXI de maigio 1610, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico,

afetionatissimo servitore

Gio Brueghel.

Per 4 cornici d'ebbeno a 10 fiorino: per cornici=40; per il dorare, 8 fiorini l'una=32; per doi cornici de leigni, 4 fiorini l'un=8; per il dorare, 4½ per cornici=9.

Quanto il Sant Sebastiano, mio amico m'`a favorito de venire in casa mia lavorare in giornata a 4 filipi il giorni, finita in 4 dio; il paieso et altri coso sone del mia mane. Per quella desidero altri che la gratcia de vostra Signoria.

Quanto inporto il pretci d'Ellimenti, trattarema quanda sone finita; si piatce vostra Signoria mandar qualche dinare a bon conto, me contento. Si detti cornici son da tropo spesa, io me avise, io tenerà per me.

25

Indirizzo (G 280 inf. 20v): «Al molto Illu^{re} Sig^f mio oss^{mo} | Il Sig^f Ercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 7 ottobre 1610: è questa la prima lettera stesa per Brueghel da Rubens. Il pittore si rammarica per il silenzio del Bianchi, ma sa che sta attraversando un periodo difficile per problemi di salute, per cui gli manifesta la propria solidarietà. Fa riferimento con toni desolati a un conflitto bellico che pareva alle porte¹, e nel farlo cita una massima di Orazio, *Quidquid delirant reges plectuntur Achivi* (*Epist.* I, 2, 14), circa l'inesorabile ripercuotersi delle scelte dei "grandi" sul popolo. Prima di congedarsi, rimarca però che il prezzo stabilito per i suoi quadri (200 fiorini ciascuno), di cui Bianchi dev'essersi lamentato in una lettera, è ragionevolissimo, vista la difficoltà di realizzazione.

a) Molto Illu^{re} Sig^f mio osser^{mo}

Ancor che so certo questo longo silentio non deriuar | di alcun suo mancamento, ma solo per difetto di cosa | Importante circa il fatto mio, i forse per l'absenza² | di quel Sig^{re}, C'on tutto ciò non mi par male a | proposito di salutarla con questa i condolermi | seco delli suoi traugli che secondo Intendo di continuo | la tengono molto occupata et astratta in cose difformi | dal suo Genio, pur Spero col fauore diuino i | mediante il valor suo che {ben presto} ogni cosa capitarà a | buon fine, i restituerà lei per dir cosi a sè medesima | Per conto della sanita non farò motto Sperando | chella sia del tutto ristorata in pristinam, Il | Sig^f Idio la conserui per lauenire {i quardi} d'ogni³ disgracia | Qui si dicono cose grandi di mouimenti di Guerra | et apparenti ruine tra quei stati tanto vi[cini]⁴ | a me par troppo per quelli populi i quali vinca pur chi voglia perderanno sempre, secondo il verso antico |

Quidquid delirant reges plectuntur Achiui

Altro non ho si non di bacciarli la mano poi ché | non occorre far mentione del prezzo di nostri quadri | ben che vs mene scriue non so chè hauendolo concertato | Inanzi tratto punt{u}almente in ducento fiorini çia[sc]uno⁵ {[che]⁶ mi par molto ragioneuole secondo la difficulta del [o]pera⁷} come appare per la sua scritta {allora} in quel proposito | mi

¹ Il riferimento è probabilmente alle tensioni tra i Savoia e la Spagna conseguenti il trattato di Bruzolo stipulato tra Carlo Emanuele ed Enrico IV, secondo il quale, in un progetto di guerra franco-spagnola, il ducato avrebbe dovuto aggredire i territori asburgici di Milano. La morte di Enrico IV, nel maggio 1610, costrinse Carlo Emanuele di Savoia a porgere le sue scuse alla Spagna.

² *Scripta continua*.

³ Idem.

⁴ Annerimento della carta dovuto al sigillo della lettera.

⁵ Foro della carta.

⁶ Vedi nota precedente.

⁷ Vedi nota precedente.

raccommand donq per fine nella sua bona gracia et | di nouo baccio a vs lemani d Anuersa
alli 7 d Ottobre 1610 |

Di VS Molto Illus^{re} seruitor deuotis^{mo}

[*Giouanni*] [*Brueghel*] ||⁸

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Ancor che so certo questo longo silentio non derivar di alcun suo mancamento, ma solo per difetto di cosa importante circa il fatto mio, i forse per l'absenza di quel signore, con tutto ciò non mi par male a proposito di salutarla con questa i condolermi seco delli suoi travagli che, secondo intendo, di continuo la tengono molto occupata et astratta in cose difforni dal suo genio. Pur spero, col favore divino i mediante il valor suo, che ben presto ogni cosa capitarà a buon fine i restituerà lei, per dir così, a sè medesima. Per conto della sanità non farò motto, sperando ch'ella sia del tutto ristorata in pristinam: il signor Idio la conservi per l'avenire i guardi d'ogni disgracia! Qui si dicono cose grandi di movimenti di guerra et apparenti ruine tra quei stati tanto vicini -a me par troppo!- per quelli populi i quali, vinca pur chi voglia, perderanno sempre, secondo il verso antico:

«Quidquid delirant reges plectuntur Achivi».

Altro non ho, si non di bacciarli la mano poichè non occorre far mentione del prezzo di nostri quadri, benchè vostra Signoria me ne scrive non so che, havendolo concertato inanzi, tratto puntualmente in ducento fiorini çiascuno -che mi par molto ragionevole secondo la difficultà de l'opera- come appare per la sua scritta allora in quel proposito. Mi raccomando donq per fine nella sua bona gracia et di nouo baccio a vostra Signoria le mani.

D' Anversa, alli 7 d'ottobre 1610.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor devotissimo
Giovanni Brueghel.

⁸ Della firma (sempre di mano di Rubens), a causa di una lacerazione del margine inferiore del foglio, sono ormai visibili solo parte della *G* e della *B*. Accolgo in questo caso la lezione di Crivelli (1868, p. 159).

XXVI

Indirizzo (G 280 inf. 21v): «Al molto mag^{co} sig.^r mio pron oss^{mo} | il sig.^r Hercole Bianchi in | Milano».

Anversa, 11 marzo 1611: Brueghel invia al Bianchi, assieme alla sua lettera, un biglietto tradotto in italiano dal fiammingo con la ricetta per un'ottima doratura delle cornici (cfr. XXVI²). Sta aspettando il bel tempo per ritoccare l'*Acqua*, la *Terra* e l'*Aria*, che ha dipinto dal naturale. Parla poi di una lettera per il cardinale inviata il 5 novembre a Roma (dove Borromeo si era recato per la canonizzazione di San Carlo), arrivata però quando Borromeo era già ripartito per Milano. Il pittore Paul Bril, di stanza a Roma, ha dunque recuperato la lettera e l'ha spedita a Borromeo assieme alla sua propria del 17 dicembre 1610¹.

a) Molto mag^{co} sig.^r et pron mio oss^{mo}

Manda a vs il beigletto Translato in lingu Italiano | et comm alcuni paroli sone pittoresci, et vs pron de | nos^{to}. proffession serra facil d'entendre | io sta d'giorni in giorni aspettande otto giorni bel Tempe | per Retocare le Tre quadretti Aqua Terra et Aria | vs me credo che in detti sia usato oigni diligenza quanta | posse fare. |

Jo sta aspettanda auise delli dui quadri mandato al Jlls^{no} | et Reu^{no} sig.^r cardinal mio sig.^r et pron. alli .5. d' nouembri | mandauo una let^{ra} a roma et comme su sig Jlls.^{no} era | partita. detta letra e mandato a millano de paulo | Bril pittor prega vs in nome mia bagiare le mane a Su | sig Jlls.^{no} con recorde che Bruegel serra semper sua. | Humilis^{no} seruitore. con che finisse et io me vi recomando | in pressa danersa a di ii d Marzo 16ii

D vs Molto mag^{co} affet^{mo} ser^e
Gio Brueghel ||

b) Molto magnifico Signor et Padron mio osservandissimo.

Manda a vostra Signoria il beigletto translato in lingua italiano et, comm alcuni paroli sone pittoresci et vostra Signoria padron de nostro proffession, serrà facil d'entendre. Io sta da giorni in giorni aspettande otto giorni bel tempe per retocare le tre quadretti Aqua, Terra et Aria: vostra Signoria me credo che in detti sia usato oigni diligenza quanta posse fare.

Io sta aspettanda avise delli dui quadri mandato a l'illustrissimo et reverendissimo signor Cardinal mio signor et padron: alli 5 de novembri mandavo una lettera a Roma et, comme su Signoria illustrissimo era partita, detta letra è mandato a Millano de Paulo Bril pittor. Prega vostra Signoria in nome mia bagiare le mane a su Signoria illustrissimo, con recorde che Bruegel serrà semper sua humilissimo servitore. Con che finisse et io me vi recomando.

In pressa, d'Anversa, a di II de Marzo 1611.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo servitore
Gio Brueghel.

¹ Solo la lettera di Bril è oggi conservata presso la Biblioteca Ambrosiana (G 204 inf. 21r), mentre della lettera di Brueghel del 5 novembre non si hanno notizie.

XXVI²

Il stoffron per far bell'oro e snella tentura

Bisogna prima avanti ogni cossa veder che la tentura d'oro sia ben fina e farla netta, e per farla ben correre bisogna pigliare olio di linosa vecchio e quello lasciarlo bolire con aceto de vino et aglio et lassarlo diventar ben grasso, e puoi fregar bene dove voi metter detta tentura et lassarla sugar abastanza avanti si metti sopra l'oro.

El stoffron sopra'l legno nudo, bisogna prima avanti tutto sij ben incolato là dove voi tirare o metter sopra la tentura d'oro, acciò tengha appresso che non sbrisigha, e con l'oro adepirino¹ vetro pisto avanti che tirano el roris sopra tutto e bel stoffron. E usasi per tutto per gran secreto.

XXVII

Indirizzo (G 280 inf. 23v): «Al molto Mag^{co} s^r mio pron | oss.^{mo} | il. sig^r Hercole Bianchi ni² | Milano».

Anversa, 25 marzo 1611: Brueghel è lieto che l'*Elemento del fuoco* sia piaciuto a Bianchi e assicura che gli altri tre saranno inviati a breve tramite il signor Lavelli. Aggiunge di aver spedito ormai da tempo il *Daniele nella fossa dei leoni* e un quadro di fiori per il cardinale, che però Bianchi aveva tenuto per sé: il pittore lo esorta quindi a consegnare il quadro (il «beicheiro de fiori» menzionato anche in XXVIII)³ al cardinale, dicendosi disposto a farne uno tutto per lui in primavera, allo sbocciare dei fiori. Ricorda di aver già inviato il biglietto sulla doratura delle cornici due settimane prima (probabilmente Bianchi deve averne chiesto notizie in una lettera).

a) Molto mag^{co} sig: et pron mio oss^{mo}

Con mio piacer. entende. il contento che vs ha in el quadreta | ellementa del fuco. gli altri tre Aria Terra et Aqua Non | serrane mancho che el primo. con questa Gorni belli. sta | per finirli. et con le prima bale. de sig^r lauelli. inuiera | detti vs me scuse delle tardance. simile cose. non ce po | fare in tempo diuernato scura | con questa schriua a s' sig Jll^s^{mo}. quanto il quadro de fiori | alcuni Mesi sone che auiso al Jll^s^{mo} sig^r. che detti fiori | gli mandaue per metterme da noue in memoria de su sig^r | ill^s^{mo}. per tale e fortce. che detta fiori sia consegnate | al s' sig Jll^s^{mo}. si l'auiso non era schrtta. io me | contentera che vs teneue⁴ dette per variare gli altri quadri | et si vs tein gusta in simile io mandera un altre | oigni prima vera. per gli belta et rarita de fiori. fa alcuni | quadri simile, per hora ho principiato un de 7 peidi de | haltessa et 4 in largure con milli fiori. detto fa per memo{ria} | per mio fanilli decasa. per auiso | quanto il beiglettino per dorare cornici ha inuiato 14 gioirni | fa: qunto in porte altri amisi con il tempo potra seruiri | per hora son tanto occupata. che non da la parole a | nisuno. et

¹ Si legga *adoperino*.

² Svista per *in*.

³ Con tutta probabilità, il Bianchi alla fine non cedette il dipinto a Borromeo, tenendolo nella sua collezione: cfr. BEDONI 1983, pp. 128-129.

⁴ Sulla seconda *e* compare un puntino.

io sta con gran vergoigni dauer tardato tanto | con vs. ma. mio quadri farrene scusi per me.
con questo | finisse et a vs bagio le mane. et prega in nome mo | con oigni reuernci farle
mio recomandacioni. al su sig Jll^{no} | al qualo io resto semper obligratismo. seruitore. | in
pressa a di 25 Marzo 16ii in Anuersa |

D vs Molto Mag^{co}

affet^{mo} seruitore decore
Gio Brueghel ||

b) Molto magnifico Signor et Padron mio osservandissimo.

Con mio piacer, entende il contento che vostra Signoria ha in el quadreta Ellementa del
fuoco, gli altri tre, Aria, Terra et Aqua, non serrane mancho che el primo: con questa gorni
belli sta per finirli et con le prima bale de signor Lavelli invierà detti. Vostra Signoria me
scuse delle tardance, simile cose non ce pò fare in tempo d'invernato scura. Con questa,
schriva a su Signoria illustrissimo quanto il quadro de fiori: alcuni mesi sone che aviso a l'
illustrissimo signor che detti fiori gli mandave per metterme da nove in memoria de su
Signoria illustrissimo; per tale, e fortce che detta fiori sia consegnate al su Signoria
illustrissimo, si l'aviso non era schritta, io me contenterà che vostra Signoria teneve dette
per variare gli altri quadri et, si vostra Signoria tein gusta in simile, io manderà un altre
oigni primavera. Per gli beltà et rarità de fiori, fa alcuni quadri simile: per hora ho
principiato un de 7 peidi de haltessa et 4 in largure, con milli fiori; detto fa per memoria,
per mio familli de casa, per aviso.

Quanto il beiglettino per dorare cornici, ha inviato 14 gioirni fa; quanto inporte altri amisi,
con il tempo potrà serviri, per hora son tanto occupata che non dà la parole a nisuno et io
sta con gran vergoigni d'aver tardato tanto con vostra Signoria, ma mio quadri farrene
scusi per me. Con questo finisse et a vostra Signoria bagio le mane et prega in nome mio
con oigni reverenci far le mio recomandacioni al su Signoria illustrissimo, al qualo io resto
semper obligatissimo servitore.

In pressa, a di 25 Marzo 1611, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo servitore de core
Gio Brueghel.

XXVIII

Indirizzo (G 280 inf. 25v): «Al Molto Mag^{co} sig^r et pron mio | oss^{mo} Il sig^r Hercole Bianchi | in |
Milano».

Anversa, 22 aprile 1611: il compenso inviato dal cardinale per il *Daniele nella fossa dei leoni* e
l'*Interno della Cattedrale di Anversa* non soddisfa Brueghel, che si lamenta col Bianchi. Pur essendo
molto occupato, vuole accontentare Bianchi, che gli ha commissionato una ghirlanda di fiori; dà quindi
ragguagli sulla sua tecnica nel dipingere i fiori, sempre ritratti dal vero e senza disegni preparatori. Ha
consegnato l'*Aria*, l'*Acqua* e la *Terra* per il Bianchi al Lavelli e ha scelto cornici dorate come quella del
Fuoco, pagate 18 fiorini l'una.

Accenna anche a un quadro raffigurante l'Arca di Noè commissionatogli dal cardinale, che però non gli ha ancora comunicato maggiori dettagli¹. Ringrazia Bianchi per un paio di calzette, inviategli da un «gentilhome» (non è qui chiaro se lo stesso Borromeo), per tramite di Lavelli.

a) Molto Mag^{co} sig^r mio pron oss^{mo}

Ho riceuto il grat^{mo}. lettera de vs de 30 passati con lincluse del | su sig^r ill^sno Ringrazio vs auer fatto loffitticio per me: et ci bene | che il dinari per il quadre deperspettiua et s^t daniele non e | comme io aspettaij non di mene io estimo il contento de su sig Jll^smo | piu che il dinari. in altre occasioni un giorno pager pui realmento | con principio non bisogno trattar misero. |

quanto il beicheiro dei fiori de gio ho schritto mio intencioni. | Per loccupacion del s^f lauella non ha reciuto il dinari | quanto il quadre in rama in meglio un ouato seconda le mesure | si ben che io me troua occupato in molte opera non de meno io | desidero seruire vs in questa. gli fiori sone fastioso afarle | il prima che io fece e quella del sig cardinal il secondo ho | fatto per le ser^{mo} Enfante in Brussello detta e tenuto in grandis^{mo} | estima comme io me a'segura che vs non fara Mancha in questa | ne in altre non me laisse aiutare gli fiori bisogno fare alle | prima senza desseigni o boitssaturo tutti fiori vengeno in quatra | mesi et sense inuencioni bisogno giu{n}gerè² in seime con gran discretcion | receuto sua letra fece tagliare un rama parenciato un ano fa | et il medesima giorno commico per il caldo. gli fiori nasceno | foire il stagiono per tale non se po perder il Tempo daprilli | le quadre de vs Terra aqua et Aria ho consegnato in case de | lauella. Del resto laisse JI Judcio a vs. simile cose non | cefa oigni di ma solo con bel Tempo Tiaro: gli cornici son Justo | comme quel del fuoco. Diuinamenta fatto. io pago 18 fiorina | per uno gli ultima mandato son del medesima mano: ma detta| gioueno e bon pittor: ma tanto fantastica che un perdo le | pacienci et non reusce semper {sone altri doratori | ma tutti cosa dosinala | et goffa}³. soper lebbeno e fastioso. per | un certa onta o uera oiglia che sta in certa vene debbeno | et tutti e fatto con oro in foigli. loro maginato non e bello per auiso | quemto il quadro del Jll^s cardina del arca d' noi: non ma | schritto. ne anco la letra. non va risposta. aspettera lordina sua | vs me fara fauore. Jn nome mio fare mio recomandacion | quel gentilhome che ma mandato un par de calcetta: ringratcio | vs per quello: io Ho piglato 200 fiorini del s^f lauello: | non per pagamento. ma per uno gentilezza per molti | obligacioni che io tengo vese il s^f lauella: et comme io | vede lamoreuolessa sua non mancherà seruire in un altro | quadrettin che lui desidero: con che finisse et avs Bagio le mane | a di 22 April 16ii in Anuersa |

¹ Crivelli ritenne di aver rinvenuto quest'Arca di Noè in quella della collezione De Pecis citata nella *Descrizione dei Quadri, Statue, Busti, d'altri oggetti di Belle Arti donati dal defonto Don Giovanni Edoardo de Pecis alla Biblioteca Ambrosiana* (ms. A 357 inf., 1830; cfr. CRIVELLI 1868, pp. 178-179), attribuzione però negata da Bedoni sulla base della data riportata su tale quadro, 1596, che fa escludere una commissione nel 1611 (cfr. BEDONI 1983, p. 128). Il quadro, non più menzionato nelle lettere di Brueghel, è stato successivamente identificato col *Paesaggio con l'ingresso degli animali nell'arca di Noè*, finito in collezione privata. Non si sa chi fu il primo possessore dell'opera, le notizie più recenti che possediamo risalgono a fine Settecento, quando il dipinto apparteneva alla collezione privata di Peeters d'Artsalaer de Cleydael di Anversa; dopo un passaggio tra collezioni di facoltosi amanti d'arte fiamminghi, viennesi, svizzeri e americani, l'Arca di Noè finì al J. Paul Getty Museum di Los Angeles nel 1922 (cfr. FABER KOLB 2005, p. 4).

² Il segno dell'accento è appena percettibile.

³ Nota a margine.

D VS Molto Mag^{co}:
affetiontismo ser^{re}

Gioanni Brueghel ||

b) Molto magnifico Signor mio Padron osservandissimo.

Ho riceuto il gratissimo lettera de vostra Signoria de 30 passati, con l'incluse del su Signoria illustrissimo: ringracio vostra Signoria aver fatto l'offittcio per me et cibene che il dinari per il quadre de prospettiva et Sant Daniele non è comme io aspettai, non di mene io estimo il contento de su Signoria illustrissimo più che il dinari; in altre occasioni, un giorno, pager pui realmento: con principio non bisogni trattar misero.

Quanto il beicheiro dei fiori, de giù ho schritto mio intencioni. Per l'occupacion del signor Lavella non ha reciuto il dinari. Quanto il quadre in rama in meglio un ovato seconda le mesure, siben che io me trova occupato in molte opera, non de meno io desidero servire vostra Signoria in questa. Gli fiori sone fastioso a farle, il prima che io fece è quella del signor Cardinal, il secondo ho fatto per le serenissimo Enfante in Brussello: detta è tenuto in grandissimo estima, comme io me asegura che vostra Signoria non farà mancha. In questa né in altre non me laisse aiutare. Gli fiori bisogni fare alle prima, senza desseigni o boittsaturato; tutti fiori vengeno in quatra mesi et, sense invencioni, bisogni giungere insieme con gran discretcion. Recevuto sua letra fece taigliare un rama parenciato un ano fa et il medesima giorno comminco. Per il caldo gli fiori nasceno foire il stagiono, per tale non se pò perder il tempo d'aprilli. Le quadre de vostra Signoria -Terra, Aqua et Aria- ho consegnato in case de Lavella, del resto laisse il judicio a vostra Signoria. Simile cose non ce fa oigni dì, ma solo con bel tempo tiaro. Gli cornici son justo comme quel del Fuoco, divinamenta fatto: io pago 18 fiorina per uno. Gli ultima mandato son del medesima mano, ma detta gioveno è bon pittor, ma tanto fantastica che un perdo le pacienci et non reusce semper. Sone altri doratori, ma tutti cosa dosinala et goffa. Soper l'ebbeno è fastioso per un certa onta overa oiglia che sta in certa vene d'ebbeno, et tutti è fatto con oro in foigli: l'oro maginato non è bello, per aviso. Quento il quadro de l'illustrissimo cardina' de l' arca de Noi, non m'à schritto, neanche la letra non va risposta. Aspetterà l'ordina sua, vostra Signoria me farà favore in nome mio fare mio recomandacione. Quel gentilhome che m'à mandato un par de calcetta, ringratcio vostra Signoria per quello. Io ho piglato 200 fiorini del signor Lavello non per pagamento, ma per uno gentilezza, per molti obligacioni che io tengo verse il signor Lavella et, comme io vede l'amorevolessa sua, non mancherà servire in un altro quadrettin che lui desidero. Con che finisse et a vostra Signoria bagio le mane. A dì 22 april 1611, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo servitore
Gioanni Brueghel.

XXIX

Indirizzo (G 280 inf. 26r): «Al Molto Mag^{co} sig^r mio pron oss^{mo} | il sig^r Hercole Bianchi in | Millano».

Anversa, 10 giugno 1611: nonostante i numerosi impegni, Brueghel sta lavorando al quadro di fiori ordinatogli dal Bianchi, che avrà una cornice pregiata in ebano come gli *Elementi*. Brueghel, che ormai ha superato i quarantatrè anni, vuole assicurare un buon futuro ai figli e anche per questo chiede al Bianchi di rispedirgli i dipinti nel caso in cui non fossero di suo gradimento o se il prezzo gli sembrasse eccessivo, per evitare che finiscano in mano di «ignorant et inemica» suoi in «hollandia». Riferisce infine che Snijders sta ultimando una natura morta per la quale sono stati già offerti 700 fiorini¹.

a) Molto Mag^{co} sig^{re} et pron mio oss^{mo}

Recieua lultima let^{re} d vs otto giorni passato et per occupationi | ha manchato dauiso | quanto il quadro ornamente di fiori sta in bon termini le | settimane seguente serra finita. et io assegura vs desser il primo | che io ha fatta in mia vita ben finito con diligenza buone dessegni | ben colirita et colri belisimo oigni uno sen allegra nel vedero | con desideria aspetto auiso delli quadretti ellimenti che son inuiate | 23 April io me asseguro che vs serra in tutti sodisfatto lornamento | et questi ellimenti darra fede che vs e in nombri delli amici mie | et me crede che io serui vs con afetcion. da bon core. Ma le occupation | et opera del artsa duca et altri signori meano sin a hora| ligate le mani: che poco Temepo me resto per le amici. in un an | non ha dato mia parola a nisuno. per esser libera. et come io son | passato 43 vorrei fare qualche cosa per mio figlioli. et comme | vs desidera oigni ane queche cosa del mio mane ferremo tale | che vs aura li prima quadretti del mia poca virta | li sei quadretti hanno li cornici debbeno et vs aura cose bella | per dispetto serrano venduto per che non uoigli che Andai in mane | dun ignorant et inemica mia in hollandia et comme sone delli | Meiglora quadretti mie et pretci honesto et VS Tante amator | del mio opera. veramento io haura manchato al debita mio | de non auer offerta a vs. li cornici del ornamento serra | debeno essendo un quader de merite simile con le prima bal inuiera | francesco snijders fa un Ramo con un Tatze de porcellano peino | de frutti diuni. lui fa cose miracolosa: dun quadro grande | de sua opera de frutti animali carno et altri: sta offerto 700 fiorini | et il pittor che ha detto quadro non voleua mancho che 300 scudi | con meglor comodita auisera[...] ² del poco sodisfatcion mandato | de su sig^r JII^{no}: al quale et ancho aVS bagio lemani | in pressa a di x Giugno 16ii in Anversa |

D vs Molto Mag^{co}

affet^{mo} seruitore³ de core
Gio Brueghel||

¹ Né Bedoni (Cfr. BEDONI 1983, p. 129), né Crivelli (CRIVELLI 1868, pp. 184-186) danno precisazioni su questo dipinto di Snijders.

² Macchia d'inchiostro. Crivelli, interpretando forse come cancellatura volontaria, trascrive «avisera» (CRIVELLI 1868, p. 185).

³ Sulla *e* finale punto sovrascritto.

b) Molto magnifico Signore et Padron mio osservandissimo.

Recieva l'ultima lettere de vostra Signoria otto giorni passato et per occupationi ha manchato d'avisio. Quanto il quadro ornamento di fiori, sta in bon termini: le settemane seguente serrà finita et io assegura vostra Signoria d'esser il primo che io ha fatta in mia vita ben finito con diligenca, buone dessegni, ben colirita et colori belisimo. Oignuno se n'allegra nel vederlo. Con desideria aspetto avisio delli quadretti Ellimenti che son inviate 23 april, io me asseguro che vostra Signoria serrà in tutti sodisfatto. L'ornamento et questi Ellimenti darrà fede che vostra Signoria è in nombri delli amici mie et me crede che io servi vostra Signoria con afetcion, da bon core, ma le occupation et opera de l'Artsaduca et altri signori me àno sin a hora ligate le mani, che poco temepo me resto per le amici. In un an non ha dato mia parola a nisuno, per esser libera, et come io son passato 43, vorrei fare qualche cosa per mio figlioli et, comme vostra Signoria desidera oigni ane qualche cosa del mio mane, ferremo tale che vostra Signoria avrà li prima quadretti del mia poca virtù.

Li sei quadretti hanno li cornici d'ebbeno et vostra Signoria avrà cose bella; per dispetto serrano venduto, perché non voigli che andai in mane d'un ignorant et inemica mia in Hollandia et, comme sone delli meiglora quadretti mie et pretci honesto et vostra Signoria tante amator del mio opera, veramento io havrà manchato al debita mio de non aver offerta a vostra Signoria. Li cornici de l'ornamento serrà d'ebeno, essendo un quader de merite simile: con le prima bal invierà. Francesco Snijders fa un ramo con un tatze de porcellano peino de frutti divini. Lui fa cose miracolosa: d'un quadro grande de sua opera de frutti, animali, carno et altri, sta offerto 700 fiorini et il pittor che ha detto quadro non voleva mancho che 300 scudi. Con meiglior comodità aviserà del poco sodisfatcion mandato de su Signoria illustrissimo, al quale et ancho a vostra Signoria bagio le mani.

In pressa, a dì X giugno 1611, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo servitore de core
Gio Brueghel.

XXX*

Indirizzo (G 280 inf. 28r): «Al Molto Mag^{co} sig^r et pron mio oss^{mo} | il sig^r Hercole Bianchi in | Milano».

Anversa, 9 dicembre 1611: Brueghel è amareggiato poiché Bianchi ha manifestato insoddisfazione per i quadretti ricevuti, probabilmente a causa del loro prezzo. Il pittore fa dunque leva sulla rarità e il gran pregio dei suoi lavori, oltre che sull'affettuosa riconoscenza da sempre riservata al Bianchi, che gli aveva anche causato problemi di gelosia con altri amici e committenti. Invita l'amico a tenersi stretto l'ovato di fiori interamente di sua mano, senza paragoni al momento.

a) Molto mag^{co} sig et pron mio

Non vorrei chel poco scriuer mia: perla poca pratica cho in | quel mesteiro: causasse a vs qualche sospetto che vada | raffreddandoci lamicisia nostra del canto mio, poi che colli | effetti ho mostrato semper il contrario in oigni occorrenca | secondo lobligo che ho a'di seruire persona tanto affetcionada | a questa virtu et a me perticolare come appare dalle

molti | buoni uffici¹ che mi ha fatto semper col diuulgar il mio | nome in luoci oue non sarebbe force penetrato giamai | di maniera che vs spinta di questo amore piu volte si e | compiacuta di comandarmi: et io in contracambia | (per dire libramente) non senza scommodo i galosia daltri | mei Amici epadroni |

Vnacosia pero' intende con pui maruaigli che desgusto² che | vs. di questa ultimi quadretti mei non resta sodisfattu | al solito confessando io Ingenuamente questi esser | secondo il gudicio mio (s'io non m'ingano al Jngrosso) | J forse li pui rari. per la varietà, che mai uscissene | di mia mano, Ma ben potria' esser che la diuersita del | pretzo causasse questa Inappetenza in lei, et in tal casa | deura saper che nel Tempo passato mi contentai di | poco premio per altri rispetti. et percio mi vado | scusando con tutti per non disgustarli nel mutar di pretcio | Al Jll^{no} Sig^r Cardinale me remette semper nelle cui discretcone | per li infinite fauori de s s Jll^{no} reciate mi remettara sempre | senza replica di sorte alcuna. similmente farrei torto | al buon giudicio di vs quando la trattasse daltra maniera | solo li seruira per auiso: per conto del ouato co i fiori | vs lo tenga {caro} poi che del mia mano ne d'altri' non si e | veduto il paragone. J con questo bacio a vs le mane con | tutti il cuore, adi 9 Decembri 16ii in Anursa |

D vs Molto Mag^{co}
affetionatismo ser^{ro}

Gio Brueghel ||

b) Molto magnifico Signor et Padron mio.

Non vorrei ch'el poco scriver mia, per la poca pratica ch'ho in quel mesteiro, causasse a vostra Signoria qualche sospetto che vada raffreddandoci l'amicisia nostra. Del canto mio, poichè colli effetti ho mostrato semper il contrario, in ogni occorrenca, secondo l'obbligo che ho a di servire persona tanto affetionata a questa virtù et a me perticolare, come appare dalle molti buoni uffici che mi ha fatto semper, col diuulgar il mio nome in luoci oue non sarebbe force penetrato giamai, di maniera che vostra Signoria, spinta di questo amore, piu volte si è compiacuta di comandarmi et io in contracambia (per dire libramente) non senza scommodo i gelosia d'altri mei amici e padroni.

Una cosa, però, intende con pui marvaigli che desgusto: che vostra Signoria, di questa ultimi quadretti mei, non resta sodisfattu al solito, confessando io ingenuamente questi esser secondo il gudicio mio (s'io non m'ingano a l'ingrosso) i forse li pui rari, per la varietà, che mai uscissene di mia mano. Ma ben potria esser che la diversità del pretzo causasse questa inappetenza in lei, et in tal casa devrà saper che nel tempo passato mi contentai di poco premio per altri rispetti, et percio mi vado scusando con tutti, per non disgustarli nel mutar di pretcio. A l'illustrissimo signor Cardinale me remette semper, nelle cui discretcone, per li infinite fauori de su Signoria illustrissimo reciate, mi remettarà sempre, senza replica di sorte alcuna. Similmente, farrei torto al buon giudicio di vostra Signoria, quando la trattasse d'altra maniera; solo li servirà per auiso.

¹ Con un puntino sopra.

² Sulla *e* un punto sovrascritto.

Per conto de l'ovato coi fiori, vostra Signoria lo tenga caro poiché del mia mano né d'altri non si è veduto il paragone. I con questo bacio a vostra Signoria le mane con tutti il cuore. A dì 9 decembri 1611, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo servitoro
Gio Brueghel.

DA

per 4 cornici debeno a 10 fiorini per una. fiorini _____	.40
per il dorare 8 fiorini luna _____ fiorini _____	.32
per doi cornici de leigni 4 fiorini luna _____	. 8
per il dorare 4½. per cornici _____	.9
per un s ^t sebastian copia del Titziano _____	40
fatto in Ramo gli ellimenti Terra aqua aria et fuoco	
a 50 scudi doro per uno. vein per 4 quadri fiorini _____	600
per un altra in rama un beicheiri de fiori _____	150

somma 879

1608

18 nouembri Reciuto del francesco snijders

ducatonì 30. fano fiorini _____ 80

1610

24 Agosto per ordine del s^t Hercole Bianchi. reciuto filipi

16. del s.^t Antonio Lauella per il s^t sebastian _____ .40

24. detto a bon conte filipi 50 _____ 125

23 Aprili 16ii a bon conte filipi 50 _____ 125

_____ 370¹

¹ Sotto il totale, d'altra mano: «diresto f. no 309».

XXXI*

Indirizzo (G 280 inf. 30v): «Al Molto Mag.^{co} sig^r et pron mio oss^{mo} | il sig^r Hercole Bianchi in | Millano».

Anversa, 3 febbraio 1612: Brueghel ringrazia Bianchi per averlo messo in contatto col conte Giovanni Borromeo, poi riprende la contrattazione economica intorno ai quadri. Si dice disposto a scontare la sua *Ghirlanda* per il Bianchi del 50% (da 200 a 100 filippi), ma è irremovibile sul prezzo degli altri due quadretti (300 filippi). Sul finire, Brueghel cita tale signor Lusson, che parrebbe aver svolto la funzione di intermediario tra il pittore e il Bianchi ancor prima che questi si conoscessero di persona². Nel poscritto comunica il futuro invio di un dipinto di Snijders.

a) Molto Mag^{co} sig^r mio oss^{mo}

Ringratio vs del buon officio, che mi laffatto³ col sig^r conto | Borromeo, alla cui lettera mando la risposta qui inclusa, dalla | quale per esser aperta vs potra intendere la mia buona | intencione di servir s s Jll^{mo}, mentre si contenti' d'indugiare | qualq poco sin che possa sbrigarne' delli pui' urgenti negocij | Perconto delli nostri interessi ch'abbiamo⁴ insieme non sapersa | che dire se non che mi rincresce di douer venir a questi | termini con amici della sorte che stimo vs, ma poi chella | mi stringe tanto a' dichiarar il pretzo della girlanda de | fiori, diro con liberta di vera amicitia, che persone al mondo | non la cauerrebbe di mia mano, per manco di ducento filippi | con tutti cio' conciderando li fauori nel passato et al presente | da lei reciuti', me contentera di un centenare solo de scudi | dorò in oro, i' s'assecuri vs pur che a questo pretzo la | putra Tenerci ben seruita, computarci mpastato un bon boccon | del amicitia nostra, <...> ma p quanto tocca li doi altri | quadretti la sapia chio non intendo de {perdere} un quattrino per senzaria⁵ | poi che mi costeno trecento filippi: quando vs non | fosse d'auiso di prestarmi fede in questo non saperai altro che far{ci}⁶ | la prego di non voler piglara male la mia realta nel | trattare | perche de quella quatra primo quadretti non bisogna tirar | il vil mercato in conseguenza poi che s^r lusson m'indussero | con molti persuasioni e buone relacioni della qualita di vs a | farci questo piacere ben che non la cognoscessi di presenza | ne mi pento punto d hauerlo fatto, mentre vs voglia continuar{e} | nella sua solita manniera de procedere et fauorirme' come | Spero sara et anco da parte mia non manchero de mantenero | la buono corrispondenzo del amicitia nostra con ogni feruor | con questa mi li raccomando in gracia et li baccio con [oigni]⁷ | afferti li mano a di 3 febraro 1612 in Anursa |

² L'identità di questa persona resta dubbia. Per Crivelli si tratterebbe di un mercante di Anversa, «o non forse Lissoni, Lucioni, qualch' altro mercante qui di Milano che capitasse egli pure colà ad Anversa pe' suoi negozi?» (CRIVELLI 1868, p. 97).

³ Questo «la» non è probabilmente da leggere *l'à* (III p.s. di *avere*), quanto scorso di penna per *ha* come suppone anche Crivelli, trascrivendo «mi ha fatto» (CRIVELLI 1868, p. 189), lezione che accolgo nella trascrizione interpretativa.

⁴ Scrizione unita.

⁵ Sotto la z si vede un'altra lettera, parrebbe una g, in tratto meno marcato.

⁶ L'ultima sillaba, aggiunta in interlinea, è molto sbiadita; io leggo «farci», Crivelli (1868, p. 190) ha «farre».

⁷ Crivelli (1868, p. 190) riporta «oigni», tuttavia illeggibile per via di una macchia d'inchiostro e conseguente lacerazione del foglio.

D vs Molto Mag^{co}

affet^{no} et oblig^{no} seruitori
Gio Brueghel

con la prima comodita serra inuiato | un quadrettin d francesco | snijders ||

b) Molto magnifico Signor mio osservandissimo.

Ringratio vostra Signoria del buon officio che mi ha fatto col signor conto Borromeo, alla cui lettera mando la risposta qui inclusa, dalla quale, per esser aperta, vostra Signoria potrà intendere la mia buona intencione di servir su Signoria illustrissimo, mentre si contenti d'indugiare qualq poco sin che possa sbrigarme delli pui urgenti negocij. Per conto delli nostri interessi ch'abbiamo insieme, non saperà che dire se non che mi rincresce di dover venir a questi termini con amici della sorte che stimo vostra Signoria, ma poi ch'ella mi stringe tanto a dichiarar il pretzo della girlanda de fiori, dirò, con libertà di vera amicisia, che persone al mondo non la caverrebbe di mia mano per manco di ducento filippi. Con tutti ciò, conciderando li favori nel passato et al presente da lei reciuti, me contenterà di un centenare solo de scudi d'oro in oro, i s'assecuri vostra Signoria pur che a questo pretzo la putrà tenerci ben servita, computarci 'mpastato un bon boccon de l'amicitia nostra. Ma per quanto tocca li doi altri quadretti, la sapia ch'io non intendo de perdere un quattrino per senzaria, poiché mi costeno trecento filippi: quando vostra Signoria non fosso d'aviso di prestarmi fede in questo, non saperai altro che farci.

La prego di non voler piglar a male la mia realtà nel trattare, perché de quella quatra primo quadretti non bisogna tirar il vil mercato, in conseguenza, poiché signor Lusson m'indussero, con molti persuasione e buone relazioni della qualità di vostra Signoria, a farci questo piacere benché non la cognoscessi di presenza. Né mi pento punto d'haverlo fatto, mentre vostra Signoria voglia continuare nella sua solita manniera de procedere et favorirme, come spero sarà, et anco da parte mia non mancherò de mantenero la buono corrispondenzo de l'amicitia nostra con ogni fervor. Con questa mi li raccomando in gracia et li baccio con oigni affetti li mano.

A dì 3 febraro 1612, in Anversa.

De vostra Signoria molto magnifico,

affetionatissimo et obligatissimo servitori
Gio Brueghel.

Con la prima comodità, serrà inviato un quadrettin de Francesco Snijders.

XXXII*

Indirizzo (G 280 inf. 32v): «Al Molto Mag^{co} sig^r et pron | mio oss^{mo} il s^r Hercole | Bianchi in | Milano».

Anversa, 15 giugno 1612: in questa lettera, affidata al Lavelli, Brueghel cerca di rimediare al ritardo nelle consegne ribadendo al Bianchi, con toni servizievoli, di essere disposto a eseguire ogni suo volere alla luce della loro amicizia, che gli manifesterà tutta in un suo nuovo quadro.

a) Molto Mag^{co} sig^r et pron mio

La causa di far questa ufficio decortesia per s^r | lauella fu chio, pui volontieri haurei mostrato | il buon anima mio verso. vs. con li fatti | che con parolle, pur cognoscendo che vs non | soffre questa dilacione, ne' potendo hauer in | pronto cio che' vorrei, li dico che veramente resto | sodisfattis^{no} in tutto i per tutto⁸ d'oigni⁹ nostro | negocio passato et obligatiss^{no} per lauenir[e]¹⁰ di | riseruirlo con tutte le mie forze, ache mi | rallegro che vs mi da occasione col quadro che | di noua desidera di mia mano, nel quale | (col fauor di vs) spera di mostrar che lamiccisia | nostra colla durata si vada sempre rinforssando, | se che questa mia mano Insieme con tutta la | persona e pui sua che mia, per il resto non | occorre altro del canto di vs per adesso di quanto | mi offerisse che la sua bona gratcia nella quale | mi recomando iprego del cielo oigni contento, d | Anuersa a di 15 Giugno 1612 |

D vs Molto Mag^{co}

obligatis^{mo} seru^r
Gioanni Brueghel ||

b) Molto magnifico Signor et Padron mio.

La causa di far questa ufficio de cortesia per signor Lavella fu ch'io pui volontieri havrei mostrato il buon anima mio verso vostra Signoria con li fatti che con parolle; pur cognoscendo che vostra Signoria non soffre questa dilacione, né potendo haver in pronto ciò che vorrei, li dico che veramente resto sodisfattissimo in tutto i per tutto d'oigni nostro negocio passato et obligatissimo per l'avenire di riseruirlo con tutte le mie forze. Anche mi rallegro che vostra Signoria mi dà occasione col quadro che di nova desidera di mia mano, nel quale (col favor di vostra Signoria) spera di mostrar che l'amiccisia nostra colla durata si vada sempre rinforssando, seché questa mia mano insieme con tutta la persona è pui sua che mia. Per il resto non occorre altro del canto di vostra Signoria per adesso di quanto mi offerisse che la sua bona gratcia, nella quale mi recomando i prego del Cielo oigni contento.

D'Anversa, a di 15 giugno 1612.

⁸ Sulle *o* finali di questo *tutto* e di quello precedente si trova un punto sovrascritto, ma solo la *o* del secondo *tutto* è resa con tratto più calcato, il che lascia pensare ad una correzione *i>o*.

⁹ Scrizione unita.

¹⁰ Sbavatura dell'inchiostro.

De vostra Signoria molto magnifico,

obligatissimo servitor
Gioanni Brueghel.

33

Indirizzo (G 280 inf. 34v): «Al Molto Mag^{co} s.^r il sig Hercole | Bianco mio pron Car^{mo} in | Milano».

Anversa, 22 novembre 1612: il pittore avvisa Bianchi di aver spedito sia un dipinto per il conte Borromeo che un quadro di fiori per lui. Nel primo poscritto, di mano di Rubens come l'intera lettera, Brueghel sostiene la causa dello Snijders, che aveva chiesto 60 fiorini per un suo quadro al Bianchi, il quale si era con tutta probabilità lamentato della cifra. Il secondo poscritto è invece steso direttamente da Brueghel, che annuncia l'invio di una *Maddalena* per Guido Mazenta¹ e di un quadro raffigurante scene contadinesche («question de villane»)².

a) Molto Mag^{co} Sig^r mio oss^{mo}

Questa serue per auiso, à vs come io hò gia³ | Inuiato alla volta di milano Il quadro per il | Sig^r Conte Giouanni Borromeo, Il quale Spero che su | S^{ria} III^{ma} i vs vedranno con qualq | SodiSfattione | hauendo fatto ciò cho potuto con tutte le forze del | Ingenio mio, ho mandato Insieme una cosetta | de fiori per vs che stimo potrà comparire al | paragone d'ogni⁴ altra de mia mano, VS sene | serui i l'acçetti con quella candidezza d'animo | con la quale io le l offerisco et mi mantenga in | gracia sua d Anuersa alli 22 di nouembre 1612 |

Di VS
Molto Magnifi^{ca}
Seruitor Affettio^{mo}
Gio: Brueghel

Quello tocca il negocio di francesco Snyders | non mi pare che vs habbia occasione | di lamentarsi circa il prezzo poi chè | a parlar liberamente con vs non mi | pare la sua dimanda si non molto | ragioneuole cioe sessanta fiorini |

VS trouera in quella cassa. vna Maddalena | depinta in Marmero per s^r Guida Massento | et un altro quader del mio mane: question de villane | io manda questo per cosa raro. si del Meigliori che habbio | fatto in mio vita ||

¹ Cfr. III, n. 2.

² «Forse una fiera o una danza di contadini o una Kermesse, sul tipo di quelle eseguite dal padre» (BEDONI 1983, p. 130). Il termine *questione*, potrebbe sottintendere anche una lite tra contadini come soggetto («litigio, diverbio»: XIII sec., DELI).

³ Sulla *a* compare un punto.

⁴ *Scripta continua*.

b) Molto magnifico Signor mio osservandissimo.

Questa serve per aviso a vostra Signoria, come io ho già inviato alla volta di Milano il quadro per il signor conte Giovanni Borromeo, il quale spero che su Signoria illustrissima i vostra Signoria vedranno con qualq sodisfattione, havendo fatto ciò ch'ho potuto con tutte le forze de l'ingenio mio. Ho mandato insieme una cosetta de fiori per vostra Signoria, che stimo potrà comparire al paragone d'ogni altra de mia mano, vostra Signoria se ne servi i l'acetti con quella candidezza d'animo con la quale io le l'offerisco et mi mantenga in gracia sua.

D'Anversa, alli 22 di novembre 1612.

Di vostra Signoria molto magnifica,

servitor affettionatissimo

Gio Brueghel.

Quello tocca il negozio di Francesco Snyders, non mi pare che vostra Signoria habbia occasione di lamentarsi circa il prezzo poiché, a parlar liberamente con vostra Signoria, non mi pare la sua dimanda sì non molto ragionevole, cioè sessanta fiorini.

Vostra Signoria troverà in quella cassa una Maddalena depinta in marmero per signor Guida Massento et un altro quader del mio mane, question de villane: io manda questo per cosa raro, sì del meigliori che habbio fatto in mio vita.

NS¹

fatto li figurini in 6 quadri del Momper a 25 fiorina per un___250___
li quatro stagioni f. del Mommper et laltro fatto in Casa
li figuri fatto del mio mane a 40 fiorina per petzo___160___
un alto in tela con pecori fugiendo a _____,25___
un s^t Jeronimo un s^t paulo s^t Catrina et s^t Magarita___,30___
{cornici per} un girland[*o*]² de³ frutti con angoli_____,90___
per li oitri 36 {24 a 3.piacri. on 12 a 2 ½} [...]⁴
mandato un peitro de marmore per li heredi de Guvido Mazenti: : 5___2
Con u altro quadro de vilana copia de Bruegel_____

¹ La lista delle uscite autografa non ha data, ma vi si menzionano un quadro di villani e un dipinto su marmo per Guido Mazenta, entrambi citati nella lettera stesa da Rubens il 22 novembre 1612 (n. 33).

² Forte sbavatura; io leggo -o finale, Crivelli invece trascrive -a (cfr. CRIVELLI 1868, p. 208).

³ Punto sovrascritto sulla e.

⁴ Foro della carta; Crivelli ha «5.2».

Indirizzo (G 280 inf. 35v): «Al Molto Mag^{co} sig^r et pron mio | oss^{mo} il sig^r Herchole Bianco | Milano».

Anversa, 25 gennaio 1613: il pittore ringrazia Bianchi il quale gli ha suggerito di scrivere direttamente al conte Borromeo (che aveva questionato circa il prezzo stabilito da Brueghel per il suo dipinto), riferendogli che nelle Fiandre qualunque amatore d'arte sarebbe disposto a pagare almeno 800 scudi (pungendolo quindi nell'orgoglio). Si rallegra che il Bianchi abbia apprezzato il dipinto floreale inviatogli e lo informa inoltre che scriverà a breve a Guido Mazenta per dargli notizia dei suoi quadri, già arrivati al Bianchi. Il pittore continua poi a farsi intermediario nella contrattazione tra Snijders e Bianchi, interessato a una natura morta («li frutti») dell'amico di Brueghel.

a) Molto Illu^s,^{re} Sig^r mio osser^{mo}

Ringraccio vs delli buoni auisi chè mi dà circa il gouernar= | mi con quel personaggio in materia tanto difficultosa | come con marauiglia da lei Intendo, Imaginandomi io | tutto al Contrario una Cochaigna à monti d'oro⁵ | perciò | scriuo al Sig^r Conte facendoli con buon termino Sapere | come quel quadretto mi sarebbe stato pagato qui in fiandra | ottocento scudi da qual si voglia amator di questa arte. | di maniera che si confrontaremo ben Insieme circa il prezzo | mi dispiace che vs per fauorirmi si sia allargato tanto | che sin hora stia in credito con S Sig^{ria} Illu^{ma}. per conto de S | Daniello Spero pur chè al fine sarà senza alcun suo danno, | ho caro che li fiori non li siano Spiacciuti et In vero | sono buoni ò belli quanto si può sperar di mia mano, per | conto de quadri per il Sig^r Guido scriuerò a lui proprio coll[a]⁶ | prima commodita i fra tanto vs sarà seruita di custodirli | bene, Il Sig^r Francesco Sniders si come ha fatto da | quell hora che vs il conobbe in milano grandissimo progresso | nell'arte sua cosi anco a proportione è cresciuto il | prezzo del opre sue i secondo l openion mia e unico | in quella professione et in questi paesi di continuo e⁷ | cargato dopre à qual si voglia maggior' prezzo che non | montano à rata li 60 fiorini per li frutti di vs, pur | mi dispiace chella non resti sodisfatta come io desidero | la sia d ogni cosa che passa per mia mano. di questo | s'assecuri chio sono i sarò sempre per seruirla con tutte | le mie forze i con questo li baccio le mani d Anuersa | alli 25 di Gennaro 1613 |

di V Sig^r Molto Illu^s,^{re}

seruitor Affettiona^{mo}

Gio: Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Ringraccio vostra Signoria delli buoni avisi che mi dà circa il governarmi con quel personaggio in materia tanto difficultosa, come con marauiglia da lei intendo, imaginandomi io, tutto al contrario, una cochaigna a monti d'oro. I perciò scrivo al signor Conte, facendoli con buon termino sapere come quel quadretto mi sarebbe stato pagato qui in Fiandra ottocento scudi da qualsivoglia amator di questa arte, di maniera che si confrontaremo ben insieme circa il prezzo.

⁵ Scripta continua.

⁶ Usura del margine.

⁷ Puntino sovrascritto.

Mi dispiace che vostra Signoria per favorirmi si sia allargato tanto, che sin hora stia in credito con su Signoria illustrissima per conto de San Daniello: spero pur che al fine sarà senza alcun suo danno.

Ho caro che li fiori non li siano spiacciuti et invero sono buoni i belli, quanto si può sperar di mia mano; per conto de quadri per il signor Guido, scriverò a lui proprio colla prima commodità, i fratanto vostra Signoria sarà servita di custodirli bene. Il signor Francesco Sniders, sì come ha fatto da quell' hora che vostra Signoria il conobbe in Milano grandissimo progresso nell' arte sua, così anco, a propotione, è cresciuto il prezzo de l' opre sue i secondo l' openion mia è unico in quella professione et in questi paesi di continuo è cargato d' opre a qualsivoglia maggior prezzo, che non montano a rata li 60 fiorini per li frutti di vostra Signoria. Pur mi dispiace ch' ella non resti sodisfatta, come io desidero la sia d' ogni cosa che passa per mia mano. Di questo s' assecuri: ch' io sono i sarò sempre per servirla con tutte le mie forze. I con questo li baccio le mani.

D' Anversa, alli 25 di gennaio 1613.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affettionatissimo
Gio Brueghel.

35

Indirizzo (G 280 inf. 37v): «Al Illus^{mo} sig^f et Patron mio | Colendiss^{mo}: Jl sig^f Conto | Giouaⁿⁱ Borromea in | Milano».

Anversa, 25 gennaio 1613: da questa lettera al conte Giovanni Borromeo apprendiamo che il quadro per lui realizzato da Brueghel è un *Paradiso terrestre* con «molte varietà di cose», per il quale il pittore chiede 800 scudi (come già scritto nella lettera dello stesso giorno al Bianchi).

a) Illus^{mo} Sig^{re}

Spero dh' auer¹ quella sorte, chè le mie fatiche fatte | nel quadro del paradiso non saranno dispiacçuite à VS Ill^{ma} | poi chio per dir il vero çì ho impiegato il mio poco | talento tutto, Intiero, Spinto à çio fare per l' antica² mia | seruitù et osseruanza verso l Illus^{ma} Casa Borromea come | anco per l estrema diligenza usata del Sig^f Ercole Bianchi | in solleçitare et Inçitarmi ad ogni Sforzo per seruirla bene | Il quale ancora par che voglia in ogni modo chio | ponga prezzo al opera fatta per VS Illus^{ma}, chio più | voluntieri haurei rimesso nella sua discrezione, pùr perche | non vorrei sotto pretesto di cortesia astringerla à maggior | obligo diro solo che quel quadro mi sarebbe pagato qui | in fiandra almeno ottocento scudi, per le molte varietà | di cose che çì entrono Con tutto çìò farò sempre maggior | conto della bona gratia di vs Illus^{ma} che d' ogni altro | premio Alla quale baccio 'umilmente le mani e li prego | del cielo ogni prosperità i contento d Anversa alli 25 | di Gennaro 1613 |

¹ *Scripta continua*. L'apostrofo cade dopo la *h*.

² *Scripta continua*.

D V Sig^{ria} Illus^{ma}
deuotiss^{mo} Seruitore
Gio: Brueghel ||

b) Illustrissimo Signore.

Spero d'haver quella sorte che le mie fatiche fatte nel quadro del Paradiso non saranno dispiacçiate a vostra Signoria illustrissima, poich'io, per dir il vero, çì ho impiegato il mio poco talento tutto intiero, spinto a çìò fare per l'antica mia servitù et osservanza verso l'illustrissima casa Borromea, come anco per l'estrema diligenza usata del signor Ercole Bianchi in solleçitare et inçitarmi ad ogni sforzo per servirla bene. Il quale ancora par che voglia in ogni modo ch'io ponga prezzo a l'opera fatta per vostra Signoria illustrissima, ch'io più volentieri havrei rimesso nella sua discretione; pur perché non vorrei, sotto pretesto di cortesia, astringerla a maggior obbligo, dirò solo che quel quadro mi sarebbe pagato qui in Fiandra almeno ottocento scudi, per le molte varietà di cose che çì entrono. Con tutto çìò, farò sempre maggior conto della bona gratia di vostra Signoria illustrissima che d'ogni altro premio. Alla quale baccio umilmente le mani e li prego del cielo ogni prosperità i contento.

D'Anversa, alli 25 di gennaio 1613.

Di vostra Signoria illustrissima,

devotissimo servitore
Gio Brueghel.

36

Indirizzo (G 280 inf. 39v): «Al Molto Mag^{co} Sig^r mio | Osse^ruan^{mo} Il Sig^r Ercole | Bianchi | In Milano».

Anversa, aprile 1613: Brueghel ringrazia apertamente il Bianchi per aver avuto l'accortezza di non consegnare subito il *Paradiso terrestre* al conte Borromeo, considerato che questi l'ha rifiutato. Venuto a sapere che il cardinale, dopo aver visto il dipinto presso il Bianchi, ha espresso il desiderio di tenerlo per sé, il pittore esorta quindi l'amico a procedere nella contrattazione¹.

a) Molto Mag^{co} Sig^r mio Osse^ruan^{mo}

Cognosco ogni hora più il sincero affetto di VS verso {mè} che in ogni | occasione non attende ad altro ch' à fauorirmi, si come ha | fatto nel particolare della mia pittura à non darla al | Sig^r Conte Borromeo, non curandosi d'incorrere forse qualq | poco nella sua mala gracia per amor mio. Io confesso perçio | ch'ancor² ch'il³ negocio non habbia sortito il desiderato effetto | chè resto col medesimo ò maggior obbligo verso VS, per la | molta prudenza et accortezza colle quali si e gouernata | a Sciffar alcun mio danno, Il Illus^{mo} i

¹ Il rifiuto di Giovanni Borromeo potrebbe essere dipeso dal prezzo del dipinto (cfr. BEDONI 1983, p. 129), ma il conte, come pensa Crivelli, potrebbe anche essersi indispettito per non averlo ricevuto subito e per aver inteso che Brueghel era pronto a cederlo al cardinale (cfr. CRIVELLI 1868, pp. 201-202).

² *Scripta continua*.

³ Idem.

Riuer^{m[o]4} | Sig^r Cardinale ancora si porta generosamente à vole[re]⁵ | quadro per sè, i questo ancora ò attribuisco gran parte | a qualq buona Impressione i persuasione datali per VS. | di maniera chè non resta altro che confessarmi obligati^{m[o]6} | à l'uno i laltro quanto humanamente esser si possa | Supplicando VS voler a mio nome bacciar umilmente | le mani a S Sig^{ria} III^{ma} i mantenermi in gracia sua; | del resto mi rimetto totalmente nelle mani di VS | quello tocca il complimento di questo negocio, il quale | essendo guidato del suo senno non potrà riuscir sinon a | felicissimo fine I con questo la prego mi tenga per | suo Affettionatiss^{mo} d Anversa alli d Aprile 1613 |

Seruitore

Giouaⁿⁱ Brueghel ||

b) Molto magnifico Signor mio osservandissimo.

Cognosco ogni hora più il sincero affetto di vostra Signoria verso me, che in ogni occasione non attende ad altro ch'a favorirmi, sì come ha fatto nel particolare della mia pittura, a non darla al signor conte Borromeo, non curandosi d'incorrere forse qualq poco nella sua mala gracia per amor mio. Io confesso, perciò, ch'ancor ch'il negocio non habbia sortito il desiderato effetto, che resto col medesimo o maggior obbligo verso vostra Signoria, per la molta prudenza et accortezza colle quali si è governata a sciffar alcun mio danno. Il illustrissimo i riverendissimo signor Cardinale ancora si porta generosamente a volere quadro per sé, i questo ancora io attribuisco gran parte a qualq buona impressione i persuasione datali per vostra Signoria, di maniera che non resta altro che confessarmi obligatissimo a l'uno i l'altro quanto humanamente esser si possa, supplicando vostra Signoria voler a mio nome bacciar umilmente le mani a su Signoria illustrissima i mantenermi in gracia sua. Del resto, mi rimetto totalmente nelle mani di vostra Signoria quello tocca il complimento di questo negocio, il quale, essendo guidato del suo senno, non potrà riuscir si non a felicissimo fine. I con questo la prego mi tenga per suo affettionatissimo.

D'Anversa, alli d' aprile 1613.

Servitore Giovanni Brueghel.

⁴ Lacerazione del margine.

⁵ Vedi nota precedente.

⁶ Vedi nota 4.

Indirizzo (G 280 inf. 41v): «All Molto Ill.^e S.^f mio oss^{mo} Il s. Ercole | Bianchi. In Milano».

Anversa, 19 aprile 1613: con toni decisi Brueghel esprime al Bianchi tutta la sua contrarietà per il rifiuto del conte, essendo il *Paradiso* un dipinto estremamente diligente. La rabbia è anche verso il cardinale, che avrebbe potuto (lui dal gusto così «fino») chiarire il valore dell'opera al nipote. Chiede quindi all'amico di rispedirla ad Anversa, dove avrebbe potuto, più che in Italia, essere accolta da uno dei tanti *virtuosi* d'arte. È comunque riconoscente per lo sforzo compiuto dal Bianchi in questa trattativa e si dice pronto a servirlo in qualunque cosa (allude in particolare alla vendita di medaglie e dipinti appartenuti a tale duca d'Arescot, a cui forse il Bianchi si stava interessando).

a) Molto Ill.^e. S.^f mio

Son restato non poco merauigliato della resolutione delli¹ S Conte Gioanni | etpcerto se il S. cardin.^e et V.S. non me lo hauessero commandato | tanto instantm^{te} mi sarei passato non dico di farlo, ma almeno | di usarui la esquisita deligenza che usato ui ho, essendo la piu | pfetta opera che di mia uita habbi intrapreso, et hauendo S S Ill^{ma}. | giudicio si fino bene potuto hauerebbe dalli parangone farne acurto il | S. Conte suo nipote, hora poco importa et cio seruiria p essemio di | altra occas.^e et son sicuro che ancoV.S. mi hauera p rispetto² di un | suo ser.^e come li sono poco gusto, ma non già è à me l'opera manco | grata che pero potra V.S. rimandarmela con primi commodita³ bene | accomodata, ne qui manchera subito sua uentura tra tanti uirt[uos]i⁴ | che se ne diletano, forse piu ancora con pace d V.S. di qllo si fa in | Italia, ni sara con danno mio anzi spero con maggiori utilita, in tanto | pregoV.S. scusarmi delli trauaglio gli do, pirchi sono desideroso di | reseruirlo in quanto posso et se mi haura command.^{to} circa le robba⁵ | chi si uendono delli S^f Duca d Arescot qlcosa intorno alle medaglie | e pitture non restero d' impiegarmi con ogni fedelta p seruirlo | in tanto pregoIlls.^f le doni prosperita et contento. D Anuersa | li 19 Apile 1613 |

DIV.S. M Ille

ser.^e oblig.^{mo}
Giouan Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio.

Son restato non poco meravigliato della resolutione delli signor conte Gioanni et per certo, se il signor cardinale et vostra Signoria non me lo havessero commandato tanto insistentemente, mi sarei passato non dico di farlo, ma almeno di usarvi la esquisita deligenza che usato vi ho, essendo la più perfetta opera che di mia vita habbi intrapreso. Et

¹ La grafia non è molto chiara, perché il puntino sovrascritto sulla *i* potrebbe essere identificato per resa grafica con un apostrofo (**dell'Conti*). Stessa cosa più avanti, per «dalli parangone» (**dall'parangone*), «delli trauaglio» (**dell'trauaglio*) e «delli S^f Duca d Arescot». Crivelli modernizza nei primi due casi, eliminando anche la geminata («del Conte», «dal paragone») e negli altri adotta «dell trauaglio» e «dell sig. Duca d'Arescot» (cfr. CRIVELLI 1868, pp. 202-203).

² Lacerazione della carta.

³ Sulla *a* un puntino.

⁴ Lacerazione della carta.

⁵ Dopo la *a* un segno simile all'apostrofo, ma più sbiadito, tanto che si potrebbe pensare a tratto involontario.

havendo sua Signoria illustrissima giudicio sì fino, bene potuto haverebbe dalli parangone farne acurto il signor Conte suo nipote. Hora poco importa, et ciò servirà per essemplio di altra occasione; et son sicuro che anco vostra Signoria mi haverà per rispetto di un suo servitore come li sono, poco gusto. Ma non già è a me l'opera manco grata, che però potrà vostra Signoria rimandarmela con primi commodità, bene accomodata. Né qui mancherà subito sua ventura tra tanti virtuosi che se ne diletmano, forse più ancora, con pace de vostra Signoria, di quello si fa in Italia, ni sarà con danno mio, anzi, spero con maggiori utilità. Intanto prego vostra Signoria scusarmi delli travaglio gli do, pirchè sono desideroso di riservirlo in quanto posso et se mi havrà comandato circa le robba chi si vendono delli signor duca d'Arescot -qualcosa intorno alle medaglie e pitture- non resterò d'impiegarmi con ogni fedeltà per servirlo. Intanto prego il Signor le doni prosperità et contento. D'Anversa, li 19 Aprile 1613.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitore obligatissimo
Giovan Brueghel.

38

Indirizzo: vedi lettera precedente.

Anversa, 19 aprile 1613: in preda a evidente risentimento, Brueghel fa scrivere a Rubens un'altra lettera al Bianchi, in cui si dissocia con fierezza dal parere espresso dal cardinale Borromeo intorno alla qualità del *Paradiso terrestre*, che Federico aveva rifiutato giudicandolo meno pregiato di un altro precedentemente inviatogli da Brueghel. Il pittore chiede dunque al Bianchi di rimandargli il dipinto o al massimo di venderlo a un mercante d'arte (per non meno di 800 scudi). Essendo morto Guido Mazenta, Brueghel chiede che siano i suoi eredi a pagare la *Maddalena* su marmo (cfr. lettera 33), del valore di 30 scudi.

a) Molto Mag^{co} Sig^r mio Osse^r^{mo}

Ch'el Sig^r Card^{le} non habbia pigliato persè il paradiso, non | mi marauiglio poi chè ha un altro di mia mano, mà ben | mi par strano che le pare d'esser usata maggior diligenza | nel suo che in questo, sapendo ben io quanto çì sia dà | dire {di bonta}, da l'uno¹ à laltro, pùr lasciamolo con questa openione | Io non mancarò di seruir sù S. Ill.^{ma} nel quadro di quel | Elemento che commanda si facerà, con ogni affettione et | Industria; per conto del Paradiso non ho da dir altro | si non che vorrei colla prima commodità <sinuiasse> sinuiasse a questa | volta, se non fosse che VS costi trouasse occasione di vender à qualq Mercante con auertenza di non pigliarne che e[...]² | per il ualore di 800 scudi d'oro³, poiche in questa maniera si auara | forse qualq poco d'auantaggio⁴ e la supplico mi perdoni del | fastidio et interpreti bene questa mia liberta di trattare | seco, sapendo bene non hauer mancato da lei il buon | successo anzi le resto con obligo di non auerlo sciocamente | consignato al Sig^r Conte. Quello tocca il particolar del Sig^r Guido Mazenta che sia in gloria VS potrà |

¹ *Scripta continua*.

² Foro della carta, Crivelli ha «effett.te» (CRIVELLI 1868, p. 205), ma non è chiaro se per sua congettura o perché ancora leggibile a suo tempo. *Ad sensum* sarebbe appropriato anche un *esatt.te*. Accolgo comunque la lezione di Crivelli nella trascrizione *b*.

³ *Scripta continua*.

⁴ Idem.

consignar la pietra alli suoi heredi mentre la paghino | trenta scudi Il qual prezzo (io credo) non li parerà si non | raggioneuole, i caso chessi non si curano di pigliarla | VS sarà seruita di tenerla in mano sin à nouo auiso | I con questo baccio a V S con ogni affetto le mani suppli= | candola di voler perdonarmi il continuo trauaglio chio | sono sforzato di darli, mi farà gracia di commandarmi | in contracambio cose concernenti al suo seruicio d Anuersa alli 19 d Aprile 1613 |

di VS Molto Mag^{ca}
Seruitor Affettionati[s]^{mo5}
Giouⁿⁱ Brueghe[l]⁶ ||

b) Molto magnifico Signor mio osservandissimo.

Ch'el signor Cardinale non habbia pigliato per sé il Paradiso, non mi maraviglio, poiché ha un altro di mia mano, ma ben mi par strano che le pare d'esser usata maggior diligenza nel suo che in questo, sapendo ben io quanto çì sia da dire di bontà da l'uno à l'altro: pur lasciamolo con questa openione! Io non mancarò di servir su Signoria illustrissima nel quadro di quell'Elemento che commanda: si facerà con ogni affettione et industria; per conto del Paradiso non ho da dir altro, si non che vorrei colla prima commodità s'inuiasse a questa volta, se non fosse che vostra Signoria costì trovasse occasione di vender a qualq mercante, con auertenza di non pigliarne che effettivamente per il valore di 800 scudi d'oro, poiché in questa maniera si avarà forse qualq poco d'avantaggio. E la supplico mi perdoni del fastidio et interpreti bene questa mia libertà di trattare seco, sapendo bene non haver mancato da lei il buon successo, anzi, le resto con oblige di non averlo scioccamente consignato al signor Conte. Quello tocca il particolar del signor Guido Mazzenta -che sia in gloria!- vostra Signoria potrà consignar la pietra alli suoi heredi mentre la paghino trenta scudi, il qual prezzo (io credo) non li parerà si non raggionevole, i caso ch'essi non si curano di pigliarla, vostra Signoria sarà servita di tenerla in mano sin a nouo auiso.

I con questo baccio a vostra Signoria con ogni affetto le mani supplicandola di voler perdonarmi il continuo travaglio ch'io sono sforzato di darli. Mi farà gracia di commandarmi in contracambio cose concernenti al suo seruicio.

D'Anversa, alli 19 d'aprile 1613.

Di vostra Signoria molto magnifica,

servitor affettionatissimo
Giovanni Brueghel.

⁵ Strappo della pagina.

⁶ Idem.

Indirizzo (G 215 inf. 41v): «Al Illus^{mo} i Riuerend^{mo} | Sig^r mio colendissimo Il Sig^r | Cardinal Borromeo | In Milano».

Anversa, 19 aprile 1613: sfogatosi col Bianchi per la questione del *Paradiso*, il pittore riprende i suoi toni più pacati in questa lettera a Borromeo, nella quale si dichiara pronto a eseguire con la massima accuratezza le nuove commissioni del cardinale, che chiedeva il dipinto di un altro elemento (*Acqua o Aria*) da accompagnare alla *Terra* e al *Fuoco*.

a) Illu^s^{mo} i Riueren^{mo} Sig^{re}

Con molto gusto ho inteso dalla amoreuoliss^{ma} di VS Ill^{ma} | come lei continua nel dilettersi delle opere mie poi che | si compiaccè di comandarmi un altro quadro per suo ser.^{[e]7} | cioè l'elemento del acqua o del aria per accompagnare, | colli altri che VS Ill^{ma} ha di mia mano. Io non mancarò | dimpiegar ogni mio talento per seruir VS Ill^{ma} con quella | maggior accuratezza che possibile mi sarà, con raccogliere | dalla natura tutte quelle diuersità che potranno abbellire | il Suggietto, Il quale da se mi darà campo largo | da SCapriççarmi, Spero chel Sig^r Idio mi concedirà | sanità et Ingenio per poter effettuar questa mia volunta | d'aççertar il gusto di VS Illus^{ma} la quale Supplico frà | tanto mi mantinga nella sua bona graçia, et per fine | li baccio umilmente le mani d Anversa alli 19 d Aprile | 1613

Di VS Illus^{ma} I Riueren^{ma}
deuotiss^{mo} Seruitore
Giouaⁿⁱ Brueghel ||

b) Illustrissimo i riverendissimo Signore.

Con molto gusto, ho inteso dalla amorevolissima di vostra Signoria illustrissima come lei continua nel dilettersi delle opere mie, poiché si compiaccè di comandarmi un altro quadro per suo servitore, cioè l'Elemento de l'acqua o de l'aria, per accompagnare colli altri che vostra Signoria illustrissima ha di mia mano. Io non mancarò d'impiegar ogni mio talento per servir vostra Signoria illustrissima con quella maggior accuratezza che possibile mi sarà, con raccogliere dalla natura tutte quelle diversità che potranno abbellire il soggetto, il quale da sé mi darà campo largo da scapriççarmi. Spero ch'el signor Idio mi concedirà sanità et ingenio per poter effettuar questa mia volontà d'aççertar il gusto di vostra Signoria illustrissima, la quale supplico fratanto mi mantinga nella sua bona graçia. Et per fine li baccio umilmente le mani.

D' Anversa, alli 19 d'aprile 1613.

Di vostra Signoria illustrissima i riverendissima,

devotissimo servitore
Giovanni Brueghel.

⁷ L'abbreviazione è poco chiara. Crivelli (1868, p. 204) trascrive «servizio», ma la lettera posta in apice mi pare una *e* (sunque *servitore*).

Indirizzo (G 280 inf. 43v): «Al Molto Illus^{re} Sig^r mio | Osseuan^{mo} Il Sig^r Erole | Bianchi | In | Milano». Accanto all'indirizzo compare l'indicazione «franca sino a Mantoua».

Anversa, 9 agosto 1613: Brueghel torna a ringraziare il Bianchi, che non solo era riuscito a vendere il *Paradiso terrestre* (non si sa a chi) per 800 scudi, ma si era ben destreggiato nella situazione spiacevole venutasi a creare coi Borromeo, comportatisi in un modo che, sottolinea fieramente il pittore grazie alla penna di Rubens, in persone comuni e prive di ruolo pubblico poteva dirsi ignorante o addirittura maligno.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Oss^{mo}

Veggio in effetto chè vs non si lascia giamai Scappar | alcuna cagione, da fauorirmi, maneggiando à punto | le cose mie con quella sincerità i destrezza come le | sue proprie

Al presente nel particular del Paradiso | vs non solo si è portata d'amico nel sciffar ogni | mio danno, ma da fratello non curandosi punto per | amor mio d'offender quei grandi. I quali certo non | occorreua pigliassero pretesto di simil bagatelle, per non | seruirsene, ch'in persona priuata dariano Indicio | de malignità, ò d'ignoranza, pur non voglio Interpret= | tarlo così in personaggi di quella sorte igrado, la | vendita ancora del quadro per ottocento scudi doro, e rag= | gioneuole poi chè era decaduto del suo primo destino et | nè hò à vs grandiss^{mo} obbligo Il quale del canto mio | v`di tal maniera crescendo, chio non so in che modo | discargarmene se vs non mi Suministra occasione di | poterla seruire al paragone et con questo baccio à vs | con tutto il cuore le mani d Anuersa alli 9 Agosto | 1613 |

Di VS Molto Illus^{re}
Seruitor Affet^{mo}
Gio: Brueg[hel]¹||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Veggio in effetto che vostra Signoria non si lascia giamai scappar alcuna cagione da favorirmi, maneggiando apunto le cose mie con quella sincerità i destrezza, come le sue proprie. Al presente, nel particular del Paradiso, vostra Signoria non solo si è portata d'amico nel sciffar ogni mio danno, ma da fratello, non curandosi punto, per amor mio, d'offender quei grandi. I quali certo non occorreua pigliassero pretesto di simil bagatelle per non servirsene, ch'in persona privata dariano indicio de malignità, o d'ignoranza. Pur non voglio interpretarlo così in personaggi di quella sorte i grado.

La vendita ancora del quadro per ottocento scudi d'oro è raggionevole poiché era decaduto del suo primo destino et ne ho a vostra Signoria grandissimo obbligo, il quale del canto mio va di tal maniera crescendo, ch'io non so in che modo discargarmene se vostra Signoria non mi suministra occasione di poterla servire al paragone. Et con questo baccio a vostra Signoria con tutto il cuore le mani.

D'Anversa, alli 9 agosto 1613.

Di vostra Signoria molto illustre,

¹ Strappo della pagina.

41

Indirizzo (G 280 inf. 45v): «Al Molto Illus^{re} Sig^r mio | Osseruand^{mo} Il Sig^r | Ercole Bianchi | In Milano». Anche qui leggiamo: «franca p mant», dunque *franca per Mantova*.

Anversa, 31 ottobre 1614: Brueghel è dispiaciuto per non aver ricevuto notizie del Bianchi, dopo la partenza di questi da Anversa (dove si era trattenuto da novembre ad aprile 1614). Il silenzio dell'amico, crede Brueghel, dev'essere dipeso da problemi nel servizio postale, che spiegherebbero anche il mancato arrivo di una lettera del cardinale Borromeo. Quando Brueghel parla, verso la fine della lettera, di una *burrasca* nella quale era coinvolto Borromeo, si riferisce forse a problemi derivanti dalla contesa tra l'arcivescovo e il governo civile sulla sfera di esercizio della giurisdizione ecclesiastica¹.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Io non soglio misurar L'affetto delli amici, secondo | il numero delle lettere {loro} pur confesso ch io sento un poco | di martello doppo la partita di V.S. per esser stato in un | punto priuato della gratissima sua presenza, et ancora | della corrispondenza delle sue lettere Il quale io attribuisco | alli² urgenti suoi negocij, i forse potria anco esser capitata | male alcuna sua, come quella del Illus.^{mo} Sig^r Cardinale | che vs m'auisa per il Sig^r L Auello dhauermi mandata | la quale senza altro deue esser andata à trauerso poi ch'io | nonne ho mai sentito altrimenti nouelle, Perçio tralascio di | scriuere al Sig^r Card^{le} timendo di dire qualq sproposito non | hauendo la sua, i prego vs mi fauorisca dh'auisarmi³ | come {in çio} debba gouernarmi; Ho ben Inteso per il Sig^r L Auello | Il negotiato circa il prezzo del quadro in ottocento Scudi | et anco della borasca Sopragiunta a casa Borromea | con grandissimo mio cordoglio per l'affettione antica | verso quella, pur Spero chel Sig^r Idio çì prouederà | fra tanto Supplico vs voler tener à petto la cura della | mia Sodisfattione col medesimo feruore che solita | di fauorirmi. et per fine baccio a vs con ogni affetto | le mani et me li raccomando in gracia come anco mi ha | pregato di fare da parte sua Il Rubens suo affettion.^{mo} | d Anuersa alli 31 dOttobre 1614 |

D V Sig^{ia} Molto Illus.^{re}
Vero Seruitore
Gio.Brueghel ||

b) Molto illustre Sig^r mio osservandissimo.

Io non soglio misurar l'affetto delli amici secondo il numero delle lettere loro, pur confesso ch'io sento un poco di martello doppo la partita di vostra Signoria per esser stato in un punto privato della gratissima sua presenza et ancora della corrispondenza delle sue lettere. Il quale io attribuisco alli urgenti suoi negocij i forse potria anco esser capitata male alcuna sua, come quella de l'illustrissimo signor Cardinale, che vostra Signoria m'avisa per

¹ Cfr. CRIVELLI 1868, pp. 214-215. Nel 1615 venne stipulata tra Borromeo e il governatore Pedro de Toledo Osoriola la *Concordia iurisdictionalis inter forum ecclesiasticum et forum saeculare Mediolani*, controfirmata da papa Paolo V e dal re Filippo III nel 1617 e pubblicata nel 1618.

² Sotto la *i* si vede una *e* di tratto meno calcato.

³ *Scripta continua*. L'apostrofo è segnato dopo la *h*, probabilmente per fretta.

il signor Lavello d’havermi mandata, la quale senza altro deve esser andata a traverso, poich’io non ne ho mai sentito altrimenti novelle.

Perçìò tralascio di scrivere al signor Cardinale, timendo di dire qualq sproposito non havendo la sua, i prego vostra Signoria mi favorisca d’havisarmi come in ciò debba governarmi. Ho ben inteso per il signor Lavello il negotiato circa il prezzo del quadro in ottocento scudi et anco della borasca sopraggiunta a casa Borromea con grandissimo mio cordoglio per l’affettione antica verso quella; pur spero ch’el signor Idio çì provvederà. Fratanto supplico vostra Signoria voler tener a petto la cura della mia sodisfattione col medesimo fervore ch’è solita di favorirmi. Et per fine baccio a vostra Signoria con ogni affetto le mani et me li raccomando in gracia, come anco mi ha pregato di fare da parte sua il Rubens suo affettionatissimo.

D’Anversa, alli 31 d’ottobre 1614.

Di vostra Signoria molto illustre,

vero servitore
Gio Brueghel.

42

Indirizzo (G 280 inf. 47v): «Al molto Illus^{re} Sig^r mio | Osseuand^{mo} Il Sig^r Hercole | Bianchi | In Milano».

Anversa, 24 dicembre 1614: il pittore manifesta la propria solidarietà al Bianchi, che sta attraversando un brutto momento per una serie di controversie con amici e potenti, alcune delle quali sorte in seno alle trattative inerenti i quadri di Brueghel (in particolare viene riferito di un disguido intorno al *Daniele nella fossa dei leoni*, non ulteriormente specificato). Comunica poi il prezzo di quattro quadri che Bianchi gli ha commissionato a nome di un amico (200 fiorini l’uno) e gli augura infine buone feste anche a nome degli altri suoi amici fiamminghi: Rubens, che ringrazia Bianchi per avergli suggerito un rimedio contro le vertigini, Van Balen, Joos de Momper e Sebastian Vranx.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osseuand^{mo}

Tanto è lontano da mè ogni mal talento verso vs per causa | del longo suo silentio, chè al contrario li hò una grandissima | compassione nelli trauagli chè patisse per esser stata troppo | amica delli amici Idio li conçeda d’uscirne quanto prima | poi chè non potiamo Seruirla d’alcun altro aiuto che de | preghi et voti. ma per non trattenerla troppo fra tante | occupationi dirò al proposito mio, come li mando qui In= | clusa una lettera mia al Illus^{mo} Sig^r Cardinale conforme | al ordine suo. Il resto rimetto totalmente alla discretione | di vs, poi che il compijmento di questo negotio dipende In | tutto i per tutto dalla sua destrezza solo mi dispiacçe che | la sua Cortesia tal volta li torna à danno oltra lincomodo¹ | come nel particolar del S^{to} Daniele che non haurei mai | pensato. Li quattri quadretti chè vs vorrebbe per quel | suo amico colli suggietti scritti per trattar liberamente con | lei et dir il netto del prezzo venerebbono à costar ducento | fiorini l’uno, a farli con quella perfettione che si deue | Sperar delle mie forze. per conto del tempo non posso | affimar altro si non che colla gratia diuina Spero | di finirli per tutta l’estate prossima. Il Rubens | rende a vs li suoi

¹ Sulla *m* titulus orizzontale per *m*, dunque *incommodo*.

bacciamani duplicati et augura a v[s]² | un felicissimo nouel anno con estermio delle sue liti | con ogni buon successo, et si marauiglia non poco della diuina | memoria di vs che si ricorda cosi puntualmente d'ogni³ mi= | nutezza circa quel rimedio per la vertigine Il quale adopre | rà con buona Impressione venendo di tal mano. Il || Sig^r van Balen Momper et franco, resalutan vs pari= | mente con ogni affetto et Io con molto maggior obligo | il faccio di vero core dandoli Insieme le bone feste et | un felice nouel anno. d Anuersa alli 24 di xcembre 1614 |

di V Sig^{ia} Molto Illus^{re}
deuotissimo Seruitore
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Tanto è lontano da me ogni mal talento verso vostra Signoria per causa del longo suo silentio, che al contrario li ho una grandissima compassione nelli travagli che patisse per esser stata troppo amica delli amici: Idio li conceda d'uscirne quanto prima, poiché non potiamo servirla d'alcun altro aiuto che de preghi et voti. Ma per non trattenerla troppo fra tante occupationi, dirò al proposito mio, come li mando qui inclusa una lettera mia a l'illustrissimo signor Cardinale, conforme a l'ordine suo. Il resto rimetto totalmente alla discrezione di vostra Signoria, poiché il compimento di questo negotio dipende in tutto i per tutto dalla sua destrezza. Solo mi dispiacçe che la sua cortesia talvolta li torna a danno oltre l'incomodo, come nel particolar del Santo Daniele, che non havrei mai pensato.

Li quattri quadretti che vostra Signoria vorrebbe per quel suo amico colli suggietti scritti, per trattar liberamente con lei et dir il netto del prezzo, venerebbono a costar ducento fiorini l'uno, a farli con quella perfettione che si deve sperar delle mie forze. Per conto del tempo non posso affirmar altro, si non che colla gratia divina spero di finirli per tutta l'estate prossima. Il Rubens rende a vostra Signoria li suoi bacciamani duplicati et augura a vostra Signoria un felicissimo novell'anno con estermio delle sue liti con ogni buon successo et si maraviglia non poco della diuina memoria di vostra Signoria, che si ricorda così puntualmente d'ogni minutezza circa quel rimedio per la vertigine, il quale adoprerà con buona impressione, venendo di tal mano. Il signor Van Balen, Momper et Franco resalutan vostra Signoria parimente con ogni affetto et io, con molto maggior obligo il faccio di vero core, dandoli insieme le bone feste et un felice novell'anno.

D'Anversa, alli 24 di dicembre 1614.

Di vostra Signoria molto illustre,

devotissimo servitore
Giovanni Brueghel.

² Lacerazione.

³ *Scripta continua.*

Indirizzo (G 218 inf. 23v): «Al Illust^{mo} et Riuerend^{mo} | sig^r et Patron mio Colendissimo | Il Sig^r Card.¹ Borromeo | In Milano».

Anversa, 24 dicembre 1614: dopo i convenevoli d'esordio, Brueghel si dice rammaricato per non aver ancora ricevuto dal cardinale pareri intorno all'*Elemento dell'acqua*, consegnato al Bianchi nove mesi prima.

a) Illuss^{mo} et Riuerend^{mo} Sig^{re}

Non posso tralasciar di non preualermi del oportunità di | queste feste à rinfrescar in V S Illuss^{ma} la memoria | della mia seruitù antica i deuotione verso lei con | assicurarla per l'auenire¹ di continuar la medesima osser= | uanza mentre hauero vita, I perçiò mi rallegrai molto | quando V S Illuss^{ma} si degnò di comandarmi quel quadro | del Elemento dell'acqua i condussi l'opra a quella | perfettionechel poco Ingegno e debol mano permiserò, | Pur al contrario non poco mi afflige doppo l'hauerlo | consigniato al Sig^r Ercole Bianchi noue mesi sono | non auerne mai Inteso noua alcuna nè del buon | ricapito nè come sia riuscito à gusto di V S Ill^{ma} | alla quale li maggior suoi negocij non permettono tal | volta d'attender à bagattelle² ma ben Sperai ch'el³ | Sig^r Ercole Bianchi douesse supplir à questo colla | Solita sua diligenza. Voglio non dimeno Sperar bene | è chè il tutto sarà passato meglio forse chio non penso | Augurando fra tanto a V S Illus^{ma} un felicissimo | nouel anno et humilmente di vero core li baccio le | mani d Anuersa alli 24 di xcembre 1614 |

Di V Sig^{ria} Illuss^{ma} et Riuerd^{ma}
Humiliss^{mo} serui^{re}
Giouanⁿⁱ Brueghel ||

b) Illustrissimo et riverendissimo Signore.

Non posso tralasciar di non prevalermi de l'oportunità di queste feste a rinfrescar in vostra Signoria illustrissima la memoria della mia servitù antica i deuotione verso lei, con assicurarla per l'auenire di continuar la medesima osservanza mentre haverò vita. I perçiò mi rallegrai molto quando vostra Signoria illustrissima si degnò di comandarmi quel quadro de l'Elemento dell'acqua, i condussi l'opra a quella perfettione ch'el poco ingegno e debol mano permisero. Pur al contrario non poco mi afflige, doppo l'haverlo consigniato al signor Ercole Bianchi nove mesi sono, non averne mai inteso noua alcuna, né del buon ricapito né come sia riuscito a gusto di vostra Signoria illustrissima, alla quale li maggior suoi negocij non permettono talvolta d'attender a bagattelle. Ma ben sperai ch'el signor Ercole Bianchi dovesse supplir a questo colla solita sua diligenza; voglio non di meno sperar bene e che il tutto sarà passato meglio, forse, ch'io non penso, augurando fratanto a

¹ Scrizione unita.

² La prima *e* pare rimodellata su una *i* precedente di cui resta il punto sovrascritto.

³ Scrizione unita; l'apostrofo è segnalato dopo la *h*.

vostra Signoria illustrissima un felicissimo novell'anno. Et humilmente, di vero core, li baccio le mani.

D'Anversa, alli 24 di dicembre 1614.

Di vostra Signoria illustrissima et riverendissima,

humilissimo servitore
Giovanni Brueghel.

44

Indirizzo (G 280 inf. 49v): «Al molto Illus^{re} Sig^r mio osser^{mo} | Il Sig^r HErcole Bianchi | Milano». Di mano diversa da quella di Rubens l'indicazione «franca p manto» (*franca per Mantova*).

Anversa, 13 febbraio 1615: Brueghel si lamenta ancora del silenzio del cardinale, che però a sua volta sosteneva di avergli spedito una lettera, forse smarrita nel viaggio da Milano alle Fiandre. Il pittore riferisce poi che il Momper è pronto a realizzare due quadretti commissionati dal Bianchi, ma ha bisogno delle misure. In uno di questi quadri, Momper deve raffigurare la luna, concepita per la prima volta «non come tradizionale complemento decorativo ma come tema autonomo e nuovo concettualmente»¹.

a) Molto Illure Sig^r mio Osser^{mo}

Si come mi dispiacce d'esser² necessitàto di dar tanto Inc[om]³= | modo à vs a procurar la mia Sodisfattione dal Sig^r Cardinale | cosi del altro canto mi rallegro di veder chella si piglia | questo negocio tanto à cuore che senza la sua destrezza non capi= | taria giamai à buon fine, et mi marauiglio non poco chel Sr | Cardinale facci mentione d hauermi Scritto poi chio nonne {ho} mai | Inteso nulla pur non Sogliono facilmente Smarrire le lettere | da Milano in Anuersa. Toccante quelli quattro quadretti | mi gouernarò in tutti ì per tutto secondo L'ordine di vs | sapendo quanto siano sicuri i ben fondati li suoi auisi è Spero | ancora di farsi chè vs haura onore. delle sue raccomandationi | Il Sig^r Momper è prontissimo à seruir vs con tutto il suo Ingeg= | no ma non vorria far errore nelle misure delli duoi quadretti che vs vorrebbe di sua mano perçìò vs sarà seruita di | mandar quanto prima la misura delli compagni, Il conçetto | di quella luna e molto bello i Spero che riuserà stupendo in| opra nè mancaremo a studiarlo bene I Con questo si racco= | mandiamo⁴ di vero core nella bona gracia di vs et li pregiamo | del cielo ogni compyta felicità, d Anuersa alli 13 di febra^{ro} 1615 |

Di V S Molto Illus^{re}
Seruitor Affett^{mo}
Giouanni Brueghel ||

¹ COMINCINI 2010, p. 73.

² *Scripta continua*.

³ Foro del foglio.

⁴ Titulus sulla *m* (*raccomandiamo*).

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Sì come mi dispiace d'esser neçessitato di dar tanto incommodo a vostra Signoria a procurar la mia sodisfattione dal signor Cardinale, così de l'altro canto mi rallegro di veder ch'ella si piglia questo negocio tanto a cuore che senza la sua destrezza non capitaria giamai a buon fine, et mi maraviglio non poco ch'el signor Cardinale facci mentione d'havermi scritto, poich'io non ne ho mai inteso nulla. Pur non sogliono facilmente smarrire le lettere da Milano in Anversa.

Toccante quelli quattro quadretti, mi governarò in tutti i per tutto secondo l'ordine di vostra Signoria, sapendo quanto siano sicuri i ben fondati li suoi avisi, e spero ancora di far sì che vostra Signoria havrà onore delle sue raccomandationi. Il signor Momper è prontissimo a servir vostra Signoria con tutto il suo ingegno, ma non vorria far errore nelle misure delli duoi quadretti che vostra Signoria vorrebbe di sua mano, perciò vostra Signoria sarà servita di mandar quanto prima la misura delli compagni. Il conçetto di quella luna è molto bello i spero che riuserà stupendo in opra, né mancaremo a studiarlo bene. I con questo si raccomandiamo di vero core nella bona gracia di vostra Signoria et li pregiamo del cielo ogni compita felicità.

D'Anversa, alli 13 di febraro 1615.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affettionatissimo
Giovanni Brueghel.

45

Indirizzo (G 280 inf. 52v): «Al Molto Illus^{te} Sig^r mio | Osser^{mo} | Il Sig^r Ercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 13 marzo 1616: Brueghel acclude a questa lettera due *rametti* (cioè due incisioni) per il cardinale Borromeo, scusandosi per essersi lamentato più volte del ritardo del pagamento dell'*Elemento dell'acqua*; si mostra compartecipe dei *travagli* di Bianchi, che dal 1614 si trovava in controversia giudiziale con i signori Vergani. Aggiunge che Momper ha terminato i suoi dipinti e che lui stesso ne ha ultimati quattro. Informa il Bianchi di aver consegnato un omaggio per il cardinale al Padre Priore dei Domenicani di Anversa, che si accinge a recarsi a Roma: un ovato d'avorio con la raffigurazione della passione di Cristo (miniatura *Gesù incontra le Pie donne*)¹. Non trovando il cardinale a Roma, il Padre Priore ha consegnato l'opera a un suo amico, al quale Brueghel presto scriverà affinché la invii a Milano². Riporta quindi i saluti di Van Balen, Momper e Rubens, assicura che la famiglia sta bene (la figlia ha avuto un problema di otturazione nasale, «botton delle nari», risolto) e gli ricorda che attende ancora notizie circa le trattative coi Mazenta per la *Maddalena*.

¹ Cfr. NAVONI-ROCCA 2013, p. 112.

² Sarà invece il Padre Priore in persona, Jacomo de Hazes, a inviare l'ovato per posta a Milano, come attesta un suo biglietto al Bianchi, anch'esso in italiano, inviato da Roma il 16 aprile 1616 (G 280 inf. 53r): cfr. CRIVELLI 1868, pp. 228-231. Ricordo che, in una lettera di Rubens al cardinal Serra del 2 marzo 1612, il De Haze è citato dal pittore come suo amico, incaricato di acquistare per lui alcune «bagatelle» a Roma e al contempo di consegnare al cardinale una polizza legata al pagamento dei dipinti eseguiti per la Chiesa di Santa Maria in Vallicella (cfr. RUBENS 1898, pp. 48-51).

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

La sua gratissima delli 13 di febraro mi è capitata | alli 2 del corrente unica doppo il suo ritorno di Roma | Giuntai ancora quella del Ill^{mo} Sig^r Cardinale il cui | ordine si è eseguito subito come appare per li rametti | qui Inclusi li quali sè forse non Saranno riusciti (come | pur Spero) conforme alla mente di S S^{ria} Illus^{ma} al primo | auiso, si prouara di farli migliori sè possibile sarà, Le | Scuse fatte con vs circa la tardanza della mia | Sodisfattione per il quadro de pesci sono Souerçie poich'io³ | ne resto contentiss^{mo} et sempre mai sarò pronto per Seruir | S S^{ia} Ill^{ma} con tutte le mie forze senza paghe anticipate | trouandomi in eterno obligato alla amoreuolezza sua che | si è compiaccuta sempre dusar meco. Li trauagli di | vs colli vergaigni tanto più io sento quanto mi trouo | secondo il mio modulo in simil pena di douer per | lite ricuperar il dinaro speso per sicurtà d'altri, di | chè Spero apunto questa quadragesima d'hauer sentenza | definitiua che prego il Sig^r Idio çì conceda ambidue | In fauore afine che potiamo ritornar alla Solita | quiete d'animo, poichè sentiamo con molto gusto che pur | questi fastidij non smorzano in vs la volunta di | ridamar la pittura. li quadretti del Sig^r Momper | sono finiti nè aspettano altro che quattro giorni di bel | Sole per ritoccar quelli quattro rami (douendo andar | in Compagnia, li quali vs mi ordinò di fare l'anno | passato uno de fiori, l'altro⁴ d'animali⁵ il terzo un || mercato et il quarto sendo rimesso in me çì ho fatto una | festa ò Kermisse alla fiaminga acanto al fiume con | barce et altre galantarie di maniera che Spero ch'el⁶ amico | hauera compyta Sodisfattione poichio nonne penso di | farne più deligenti nè migliori. Mettrò il tutto Insieme | quanto prima et l'inuiarò⁷ a VS per via di Sig^r Vergaign[i]⁸ | Io haueua mandato al Sig^r Cardinale un picciol ricordo | della mia seruitù d un ouato d'auorio depinto di due bande | della passione di Cristo in figurette minime con la maggior | accuratezza ch'usassi⁹ mai in cosa alcuna per il Padre | Priore de Domenicani d Anuersa ch'andaua¹⁰ a Roma, ma | hauendo ordine di consigniarlo in mano propria al Cardinale | et hauendo fallito di trouarlo in Milano lò ha consigniato | ad un amico suo in Italia il quale darò ordine che lo | Indiricçi subito à VS che da se saprà il resto por che | cognosco çiaramente che tutte le cose mie riescono più | felicemente passando per mano sua che d'altra persona | Il Sig^r Rubens Il Sig^r van Balen Momper et Sebastiano franck et {sopra tutti} Giouanni Brueghel tutti vostri affettiona= | tissimi si raccomandano di cuore et la ringratianno | per la memoria che ritiene dessi I colla famiglia per la Idio gracia mi trouo bene i quella figliolina | chebbe per disgratia quel botton nelle nari penò dodeci | settimane à quel modo et doppo Infiniti rimedji usati | in vano se nè scaricò alfine da sè senza alcun dolore | Supplico vs si ricordi d'auisarmi la volunta delli | eredi del Sig^r Guido mazzenti circa quel marmo | poichè saria hormai tempo che pigliassero qualq resolutio || ne. Iper no dar a VS tanti fastidij in una Sol | volta faro fine con raccomandarmi Infinite volte | nella sua bona gratia et di vero core li baccio la | mano di Anuersa alli 13 di Marzo 1616 |

³ Scrizione unita.

⁴ Idem.

⁵ Vedi note precedenti.

⁶ Vedi note precedenti.

⁷ Idem.

⁸ Ultima lettera coperta da un pezzo di carta incollato a posteriori.

⁹ Scrizione unita.

¹⁰ Idem.

Di V S Molto Illus^{re}
Seruitor affectionat^{mo}
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Sig^f mio osservandissimo.

La sua gratissima delli 13 di febraro mi è capitata alli 2 del corrente, unica doppo il suo ritorno di Roma. Giuntavi ancora quella de l'illustrissimo signor Cardinale, il cui ordine si è eseguito subito come appare per li rametti qui inclusi, li quali se forse non saranno riusciti (come pur Spero) conforme alla mente di su Signoria illustrissima, al primo aviso si proverà di farli migliori, se possibile sarà. Le scuse fatte con vostra Signoria circa la tardanza della mia sodisfattione per il quadro de pesci sono souerçie, poich'io ne resto contentissimo et sempre mai sarò pronto per servir su Signoria illustrissima con tutte le mie forze, senza paghe anticipate, trovandomi in eterno obligato alla amorevolezza sua, che si è compiacuta sempre d'usar meco. Li travagli di vostra Signoria colli Vergaigni tanto più io sento quanto mi trovo secondo il mio modulo in simil pena di dover per lite ricuperar il dinaro speso per sicurtà d'altri. Di che spero apunto questa Quadragesima d'haver sentenza definitiva, che prego il signor Idio çì conceda ambidue in favore, a fine che potiamo ritornar alla solita quiete d'animo, poichè sentiamo con molto gusto che pur questi fastidij non smorzano in vostra Signoria la volontà di ridamar la pittura. Li quadretti del signor Momper sono finiti, né aspettano altro che quattro giorni di bel sole per ritoccar quelli quattro rami (dovendo andar in compagnia) li quali vostra Signoria mi ordinò di fare l'anno passato: uno de fiori, l'altro d'animali, il terzo un mercato et il quarto, sendo rimesso in me, çì ho fatto una festa ò kermisse alla fiaminga acanto al fiume, con barce et altre galantarie, di maniera che spero ch'el amico haverà compita sodisfattione poich'io non ne penso di farne più deligenti né migliori. Mettrò il tutto insieme quanto prima et l'inviarò a vostra Signoria per via di signor Vergaigni.

Io haveva mandato al signor Cardinale un picciol ricordo della mia servitù, d'un ouato d'avorio depinto di due bande della Passione di Cristo, in figurette minime -con la maggior accuratezza ch'usassi mai in cosa alcuna- per il Padre Priore de Domenicani d'Anversa, ch'andava a Roma. Ma, havendo ordine di consignarlo in mano propria al Cardinale et havendo fallito di trovarlo in Milano, lo ha consignato ad un amico suo in Italia, il quale darò ordine che lo indiricçi subito a vostra Signoria, che da sé saprà il resto, perché cognosco çiaramente che tutte le cose mie riescono più felicemente passando per mano sua che d'altra persona.

Il signor Rubens, il signor Van Balen, Momper et Sebastiano Franck et, sopra tutti, Giovanni Brueghel -tutti vostri affectionatissimi- si raccomandano di cuore et la ringratianno per la memoria che ritiene d'essi. I colla famiglia -per la Idio gracia!- mi trovo bene, i quella figliolina ch'ebbe per disgratia quel botton nelle nari, penò dodeci settimane a quel modo et doppo infiniti rimedji usati invano se ne scaricò al fine da sé senza alcun dolore. Supplio vostra Signoria si ricordi d'avisarmi la volontà delli eredi del signor Guido Mazzenti circa quel marmo, poichè saria hormai tempo che pigliassero qualq resolutione. I per no dar a vostra Signoria tanti fastidij in una sol volta, farò fine con raccomandarmi infinite volte nella sua bona gratia et di vero core li baccio la mano.

Di Anversa, alli 13 di marzo 1616.

Di vostra Sigoria molto illustre,

servitor affettionatissimo
Giovanni Brueghel.

46

Indirizzo (G 253 inf. 344v): «Al Illus^{mo} et Riuerend^{mo} | Sig^{re} Il Sig Cardinal Borromeo | In Milano».

Anversa, 13 marzo 1616: Brueghel ha fatto realizzare da un noto intagliatore anversese, molto abile nel suo mestiere, le incisioni commissionategli da Borromeo in una lettera dell'8 febbraio 1616 (citata nel cap. I §1; cfr. anche l'Appendice documentaria):

a) Illus^{mo} et Riueren^{mo} Pad^{ne}

Vista la gratissima di V S Ill^{ma} delli 8 di febraro | hò subito dato quei disegni in mano di un Intag= | liator di rame valenthuomo Il quale non ha | mancato d'usarui¹ quella diligenza che V S Ill^{ma} | vedrà dalli rami istessi colle stampe qui Incluse | pur sè V S Illus^{ma} non sene trouasse Intieramente | Sodisfatta sarà seruita d'auisarmi² della sua mente | chè non mancharó di prouar di nouo ad açertarla | I per fine la supplico si degni di mantenermi | In Gracia sua come humilissimo suo seruitore | et mi fauorisca di commandare in ogni occorrenze | con che di vero{core} baccio a VS Ills^{ma} la mano | d Anuersa alli 13 di Marzo 1616 |

Di V Sig^{ria} Illus^{ma}
et Riuerend^{ma}
deuotiss^{mo} Seruitor
Giouanni Brueghel ||

b) Illustrissimo et riverendissimo Padrone.

Vista la gratissima di vostra Signoria illustrissima delli 8 di febraro, ho subito dato quei disegni in mano di un intagliator di rame valenthuomo, il quale non ha mancato d'usarvi quella diligenza che vostra Signoria illustrissima vedrà dalli rami istessi colle stampe qui incluse. Pur se vostra Signoria illustrissima non se ne trovasse intieramente sodisfatta, sarà servita d'avisarmi della sua mente, che non mancharò di provar di nouo ad açertarla.

I per fine la supplico si degni di mantenermi in gracia sua come humilissimo suo servitore et mi favorisca di commandare in ogni occorrenze; con che di vero core baccio a vostra Signoria illustrissima la mano.

D'Anversa, alli 13 di Marzo 1616.

¹ *Scripta continua.*

² *Idem.*

Di vostra Signoria illustrissima et riverendissima,

devotissimo servitor
Giovanni Brueghel.

47

Indirizzo (G 280 inf. 56v): «Al Molto Illus^{re} Sig^r | et patron mio Osseruandi^{mo} | Il Sig^r Ercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 13 maggio 1616: il pittore esprime la propria vicinanza emotiva al Bianchi che, a quanto pare, ha avuto problemi di salute piuttosto gravi. Ripete di aver inviato gli ovati e le incisioni di rame per Borromeo (e di queste specifica il prezzo di 20 fiorini) e anche sei quadri, due eseguiti da Momper e quattro invece suoi, destinati a un acquirente non meglio identificato. Brueghel si dice infine pronto a ricevere dal Bianchi la misura di altri quattro ovati per iniziarli.

a) Molto Illus^{mo} Sig^r mio Osser^{mo}

Ho Inteso con horrore il terribil caso di VS | Il quale tanto mi hà penetrato il cuore che quasi | posso dir d hauer parte nel dolor chè lei sente | Come ancora tutti li amici et seruitori suoi | sene sentono molto alterati Pur come suole ac= | cader nelli casi estremi çì consoliamo colla | ferma Speranza che çì da listesso Sig^r Lauello | che vs sia Scappata del pericolo di morte | rispetto il quale si deue stimar tanto minore | la perdita di qualche membro quanto la parte | e minore del tutto. Ho fatto per meglio il | mandar li duoi rametti Intagliati al Illus^{mo} Sig^r | Cardinale istesso che non posso dubitar di essere | ben capitati Insieme colli disegni poichè VS ha | riçeuuta la lett[e]ra¹ iui Inclusa, la Spesa fatta in | ambidue monta à 20 fiorini, L[i]² quattro ouati | si faranno {con affetcioni}³ quanto prima <...> | <et> io vorrei⁴ che VS fosse seruita di mandarci | la misura giusta come la vorrebbe.

Li duoi | quadri del S^r Momper Insieme colli quattro altri | di mia mano {tutti riccamente ornati delle loro cornici}⁵ già sono Incaminati desidero molto | di sentir noue del felice loro arriuo, si perchè Spero | che quel Sig^r nè restara molto sodisfatto come anco | potrei ben presto Sperarne il quiderdone⁶ del quale | rimetto la prontezza alla diligenza Solita di vs || usata da lei sempre in ogni occorrenza per | fauorirmi, Quelli ouati piccoli da Roma Inuiati | a vs per presentarli al Sig^r Cardinale Spero li | saranno capitati et haura vs eseguita çio che | concerneua a dar qualq lustro à questo piccol presente | Altro non hò per adesso si non di condolermi | di nouo con vs Insieme colli amici cioe Il Rubens | In primis che ha mostrato un Infinito dispiacçere | i compassione in questo suo miserabil caso, come ancor | il Sg^r Sebastiano Vrancx il Sg^r Momper et [alt]ri⁷ suoi | affetionati che pregeranno tutto con affetto la maesta | diuina per lintiera sua Salute et di vero core | li bacçiano la mano di Anversa alli 13 di Maggio | 1616 |

¹ Sbavatura dell'inchiostro.

² Idem.

³ L'aggiunta interlineare è di Brueghel.

⁴ La *i* è modellata sulla prima *s* di un precedente *vorressimo*, con desinenza *-simo* cancellata.

⁵ La postilla è nel margine sinistro del foglio.

⁶ La prima lettera non è chiaro se sia una *q* o una *g*; io propendo per *q*, mentre Crivelli (1868, p. 235) ha «guiderdone».

⁷ Foro del foglio.

Di VS Molto Illus^{re}
Seruitor Affettionat^{mo}
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustrissimo Signor mio osservandissimo.

Ho inteso con horrore il terribil caso di vostra Signoria, il quale tanto mi ha penetrato il cuore che quasi posso dir d'haver parte nel dolor che lei sente, come ancora tutti li amici et servitori suoi se ne sentono molto alterati. Pur come suole accader nelli casi estremi, çì consoliamo colla ferma speranza che çì dà l'istesso signor Lavello che vostra Signoria sia scappata del pericolo di morte, rispetto il quale si deve stimar tanto minore la perdita di qualche membro quanto la parte è minore del tutto. Ho fatto per meglio il mandar li duoi rametti intagliati a l'illustrissimo signor Cardinale istesso, che non posso dubitar di essere ben capitati insieme colli disegni, poichè vostra Signoria ha riçevuta la lettera ivi inclusa: la spesa fatta in ambidue monta a 20 fiorini. Li quattro ovati si faranno con affetcioni quanto prima: io vorrei che vostra Signoria fosse servita di mandarci la misura giusta come la vorrebbe. Li duoi quadri del signor Momper insieme colli quattro altri di mia mano, tutti riccamente ornati delle loro cornici, già sono incaminati: desidero molto di sentir nove del felice loro arrivo, sì perché spero che quel signor ne restarà molto sodisfatto, come anco potrei ben presto sperarne il quiderdone, del quale rimetto la prontezza alla diligenza solita di vostra Signoria, usata da lei sempre in ogni occorrenza per favorirmi.

Quelli ovati piccoli da Roma inviati a vostra Signoria per presentarli al signor Cardinale spero li saranno capitati et havrà vostra Signoria eseguita çìò che concerneva a dar qualq lustro a questo piccol presente. Altro non ho per adesso, si non di condolermi di novo con vostra Signoria insieme colli amici, cioè il Rubens in primis, che ha mostrato un infinito dispiacere i compassione in questo suo miserabil caso, come ancor il signor Sebastiano Vrancx, il signor Momper et altri suoi affettionati che pregeranno tutto con affetto la Maestà divina per l'intiera sua salute et di vero core li bacçiano la mano.

Di Anversa, alli 13 di maggio 1616.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affettionatissimo
Giovanni Brueghel.

XLVIII

Indirizzo G 280 inf. 50v: «Al Illus.^{re} sigr mio pron oss^{mo} | Il sigr Hercle Bianchi in | Milano».

Anversa, 23 luglio 1616¹: Brueghel riferisce di qualche trattativa avuta con Lavelli e un certo «Robbian»², riguardo a stoffe e calzette inviategli dal Bianchi, e in più scrive che invierà l'*Elemento dell'aria* e un altro quadro al cardinale per tramite del signor Annoni. Afferma che l'anno a venire avrebbe voluto mandare il figlio Jan II in Italia e inizia a raccomandarlo al Bianchi. Nel poscritto, datato 30 luglio, avvisa Bianchi di aver ricevuto una sua lettera riguardante un «Giouen dottor che e partito», accompagnata da sei paia di calze nere. Se davvero, come sosteneva Bedoni, questa lettera andrebbe spostata al 1621, il giovane dottore potrebbe essere il fiammingo Antonio Van den Perxe, sceso in Italia per progredire nella scienza chirurgica e di cui Brueghel parla nella lettera al Bianchi del 23 di marzo 1621 (n. 62). Sempre nel poscritto si dice soddisfatto della cifra di 200 filippi stabilita da Bianchi per le sue opere e allude anche a una lite sorta tra Bianchi e Lavelli per la quale si scusa, sentendosene dunque in qualche modo colpevole.

a) Mag^{co} s^r Mio Pron

Questa seruira per risposte del gratis^o sua. 7 dequest[e]³ | quanto inporte lauelle. me son sqasi sodisfatto. io ho reciu{ta} | un petza de veluto de {ani} 30½ a 6 fiorini lane. me resteno | anchora 6 par de calsette. si benne che io da{...}{ue} quitanci | desser sodisfatto: hora io sta con vergoini con s.^r Robbian | che me sborsa lefilipi conte alcune meso. lordine dvs | ere d riceuere Mercansia. con promesse de leuarne della | mane. perche quelle non sera mai venduto a quel pretze | Hora si robbiana vowl sua dinari io dara orden de | vendere quanto prima...io tein consideration dlle. grand^{mo} | trauaille. che e cause. de tutti. et per quella non voigli | che lamisici perde. ma voigli che vade Agumentande | et comme io son resoluto de mandar lane che vein | mio figliol in italia piglera segurta de recomandare aus | per aiutarle de Metterre in gracia d Jll^{no}. et reu^{no} sig | cardinal prega vs in mio nome di Bagiar le mane | et fatto mia scuse. del quader ellement del ario. qual e | stato in ordine doi mese et mai non ha trouato comodita | per inuiarli. ma lunedì s.^r <verga> enoni fa un bale. | con quella mandera doi quadri. comme a sua Tempe auisera | a us. spere che nos^{to} sig vi dara gratcia desser liber de | tanti ani de Trauaige: per godere le virtu delle virtuosi | quali si recomandene {tutti}. et con questa me vi recomando a di | 23 de lulgio 161[6]⁴ in Anuersa |

D vs Jll^{no}
Affettiona.^{mo} per seruirle
Jean Brueghel

¹ Sulla datazione di questa lettera al Bianchi sussistono alcuni problemi. L'anno riportato nella lettera originale parrebbe 1616, ma l'ultima cifra è dubbia per un'eccessiva colatura dell'inchiostro. Accanto all'indirizzo (G 280 inf. 50v), si legge invece la data 23 luglio 1615 (di mano diversa, forse del Bianchi). Bedoni ritiene però che la lettera risalga a molti anni dopo, ossia al 1621, poiché in essa il pittore parla della venuta del figlio Jan II in Italia, che avverrà nel 1622 e dell'*Elemento dell'aria*, dipinto menzionato nelle lettere di quell'anno e firmato e datato *BRUEGHEL 1621* (cfr. BEDONI 1983, p. 133 e p. 136).

² Crivelli pensa a un Robbioni, non meglio identificato, ma con tutta probabilità mercante o banchiere milanese di stanza ad Anversa. Cfr. CRIVELLI 1868, p. 236.

³ Per ragioni di spazio, Brueghel contrae molto la scrittura. Quindi la vocale finale, pur parendo una *e*, non è chiaramente distinguibile. Crivelli (1868, p. 237) ha «questa».

⁴ Macchia di inchiostro.

io ho Anche reciuta la letra de | vs. cause il Giouen. dottor che | epartito: ringraci vs delle | fatigi..et bone affecion | dopoi schritta⁵.s^f lauella mea parlate | dicendo dauer buona sorta decalsetta | io ha reciuto le sei pare Nero bello | che son in questo tempo ben volute | Jo son sodisfatto della doi cento filippo | vs non prende piu penseire| etsiio son bon in queche cose mecomando | Comme vera amico: s^f lauella era | unpoco altarrate per la letter mandato | io ha fatte le scusa io non vorrei che venisse. qualche disgusto | fra le amisi per amor mio. con che io me vi recomande de no[u]e⁶ | a di 30 de Julio. io ho tenute qusta. 8 giorni ||

b) Magnifico Signor mio Padron.

Questa servirà per risposte del gratissimo sua, 7 de queste. Quanto inorte Lavelle, me son squasi sodisfatto: io ho reciuta un petza de veluto de ani 30½, a 6 fiorini l'ane; me resteno anchora 6 par de calsette. Sibenne che io dave quitanci d'esser sodisfatto, hora io sta con vergoini con signor Robbian che me sborsa le filipi conte alcune meso. L'ordine de vostra Signoria ere de ricevere mercansia con promesse de levarme della mane, perché quelle non serà mai venduto a quel pretze. Hora, si Robbiana vuol sua dinari, io darà orden de vendere quanto prima. Io tein consideration delle grandissimo travaille che è cause de tutti et per quella non voigli che l'amisici perde, ma voigli che vade agumentande. Et comme io son resoluto de mandar l'ane che vein mio figliol in Italia, piglerà segurtà de raccomandare a vostra Signoria, per aiutarle de metterre in gracia de illustrissimo et reverendissimo signor Cardinal. Prega vostra Signoria in mio nome di bagiar le mane et fatto mia scuse del quader Ellement de l'ario, qual è stato in ordine doi mese et mai non ha trovato comodità per inviarli, ma lunedì signor Enoni fa un bale: con quella manderà doi quadri, comme a sua tempe aviserà a vostra Signoria. Spere che Nostro Signor vi darà gratcia d'esser liber de tanti ani de travaige, per godere le virtù delle virtuosi, quali si raccomandene tutti; et con questa me vi recomando.

A dì 23 de lulgio 1616, in Anversa.

De vostra Signoria illustrissimo,

affettionatissimo, per servirle
Jean Brueghel.

Io ho anche reciuta la letra de vostra Signoria, cause il gioven dottor che è partito: ringraci vostra Signoria delle fatigi et bone affecion. Dopoi schritta, signor Lavella me à parlate, dicendo d'aver buona sorta de calsetta: io ha reciuto le sei pare nero bello, che son in questo tempo ben volute. Io son sodisfatto della doicento filippo, vostra Signoria non prende più penseire et si io son bon in qualche cose, me comando comme vera amico.

⁵ Crivelli pone i due punti dopo la dicitura «Dopoi schritta», interpretandola come *Dopo Scritto*, l'equivalente volgare di *post scriptum*. Ci si può chiedere, però, perché Brueghel, che in genere non segnala i poscritti con tale formula, non l'abbia inserita ad apertura del poscritto, prima di «io ha reciuta». Il «dopoi schritta» è a mio avviso considerabile come participio assoluto dal valore di *dopo aver scritto questa lettera*, un'indicazione temporale che permette di collocare l'incontro col Lavelli dopo il 23 luglio ed entro gli otto giorni in cui Brueghel tenne la lettera prima di spedirla.

⁶ Foro nella carta.

Signor Lavella era un poco altarrate per la letter mandato: io ha fatte le scusa, io non vorrei che venisse qualche disgusto fra le amisi per amor mio. Con che io me vi recomande de nove.

A dì 30 de julio, io ho tenute questa 8 giorni.

49

Indirizzo (G 280 inf. 58v): «Al molto Illus^{re} Sig^r mio | Osser^{mo} Il Sig^r Hercole | Bianchi | In Milano».

Anversa, 17 agosto 1616: Brueghel avvisa il Bianchi che Lavelli si rifiuta di consegnargli 200 filippi che gli spettavano come pagamento per le sue opere¹.

a) Molto Ills^{re} Sig^r mio Oss^{mo}

Considerando le molte Cortesie riçeute [*da*]² | vs mi risoluo di contentarmi di tutto quello | ch'ella³ commanda; benche à dir il vero | mi pareua di prima faccia alquanto duretto | questo partito, Contutto çiò non posso per | qual si voglia cosa disgustar un amico cosi | vecçio i de si rare qualita, come lei, | che non tralascia mai occasione alcuna | di fauorir li amici, Ma il Sig^[r]⁴ | L Auello ricusa di pagar guelli ducento | filippi come dice di hauer scritto avs | propri[*a*]⁵ che non dubito sia per prouedermi | d'altronde⁶ de che ho voluto auisar | vs et Insieme Col Rubens et altri | amici e seruidori di vs li baccio con tu[*tto*]⁷ | il core le mani d Anuersa alli 17 dA= | gosto 161[6]⁸

Di VS molto Illus^{re}
Seruitor Affe^{mo}
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Considerando le molte cortesie riçevute da vostra Signoria, mi risolvo di contentarmi di tutto quello ch'ella commanda, benché, a dir il vero, mi pareua di prima faccia alquanto duretto questo partito. Con tutto çiò non posso per qualsivoglia cosa disgustar un amico così vecçio i de sì rare qualità come lei, che non tralascia mai occasione alcuna di favorir li amici. Ma il signor Lavello ricusa di pagar guelli ducento filippi come dice di haver scritto a vostra Signoria propria, che non dubito sia per provedermi d'altronde, de che ho voluto

¹ Forse è questo il motivo della controversia tra Lavelli e Bianchi cui accennava Brueghel nella lettera n. XLVIII.

² Macchia d'inchiostro e foro della carta.

³ Scrizione unita.

⁴ Foro della carta in corrispondenza del sigillo della lettera.

⁵ Sbavatura dell'inchiostro. Crivelli, forse pensando a volontaria cancellatura, trascrive «propri» (CRIVELLI 1868, p. 239).

⁶ Scrizione unita.

⁷ Inchiostro sbavato.

⁸ Idem.

avisar vostra Signoria. Et insieme col Rubens et altri amici e servidori di vostra Signoria li baccio con tutto il core le mani.

D'Anversa, alli 17 d'agosto 1616.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affetionatissimo
Giovanni Brueghel.

50

Indirizzo (G 280 inf. 59v): «Al Molto Illus^{re} Sig^r mio | Osser^{mo} Il Sig^r Hercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 9 dicembre 1616: Brueghel è addolorato per un incidente accaduto ad alcuni suoi quadri e ad altri di Momper durante il loro trasporto, sfortuna a cui si era aggiunta la morte del «Cauagliero» che li aveva ordinati. Entrambe le disgrazie erano dovute probabilmente alla guerra in corso, intorno alla quale parte un accorato commento nel quale si riconosce con evidenza il concetto e non solo la penna di Rubens anche per la citazione di Orazio (*Epist.* I, 12, 14), già presente nella lettera n. 25. Nel primo poscritto Brueghel, sempre per mano di Rubens, avvisa il Bianchi di aver consegnato una sua lettera a tale Jaques de Coster¹; nel secondo, steso da Brueghel in persona, lo avverte che Rubens è partito per Bruxelles e torna su de Coster, il quale ha promesso di finire il suo dipinto per il Bianchi dopo Natale ed è contento che il figlio (forse al tempo in Italia) si comporti sempre bene con l'amico milanese.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Egli è in effetto cosi come si dice chè una disgracia non | viene mai sola, poichè oltra il disbaratto et fracasso accaduto alli mei quadretti, vi è Sopraggiunta ancora | la morte del Cauagliero per il cui seruicio si fecero | ma questi sono casi del mondo ne si pò resistere al | voler diuino, et in quanto à me non posso dir altro | si non rimetter tutto il negocio nelle braccia di VS | con Speranza che conforme alla sua cortese offerta | ella si adoprerà à conuertirli quadri in dinari con quel | maggior auantaggio chè possibile sarà Credo bene che | la stagione di questi turbini di guerra non è troppo | opportuna per conto nostro et à dir il vero io | Compatisco grandemente à quel pouero stato di Milano | et alle miserie delli populi circonuicini che portano | la pena delle altrui pazzie Quicquid delirant reges plectuntur² | Achiui. La buona Inclinatione del Ill^r Sig^r^{[r]3} | Cardinale mi è sopramodo cara, tocca à vs di tener | S S Ill^{ma} in quel buon proposito con assicurarla chio | viuo desiderosiss^{mo} desser Impiegato nelli suoi Seruicij | Tutti li amici risalutano vs di core facendo piu | Spesso nelle nostre conuersationi di quello chella potria | credere onorata mentione del fatto suo et Insieme {con loro} | io baccio a VS le mani pregandoli del Cielo ogni | felicità i Contentezza alli 9 di xcembre 1616 |

D V S Molto Illus^{re}
Seruitor Aff^{mo}
Giovanni Brueghel

¹ Artista non meglio identificato sul quale tacciono sia Crivelli che Bedoni.

² Titulus sulla u (*plectuntur*).

³ Foro della carta.

Ho dato la sua lettera al Sig^r Jaques | de Coster et fatto Istanza per quelli strumenti | de quali spero vs sarà presto compiaçiuta |

mio secretario Rubens. e partita per Brussello. per finire i ritratti {de} sua altess[a]⁴ | ser^{ma}. Jaqus de Costee mia dato le parollo de finire lopera de vs. | dopoi le festa de Notal del suo figliol. se contento quanto fa bene | et mantenge lamicitcia de vs. al quale io mi recomand de noue ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Egli è in effetto così come si dice, che una disgracia non viene mai sola, poiché oltre il disbaratto et fracasso accaduto alli mei quadretti, vi è sopraggiunta ancora la morte del Cavagliero per il cui servizio si fecero, ma questi sono casi del mondo ne si può resistere al voler divino, et in quanto a me non posso dir altro si non rimetter tutto il negozio nelle braccia di vostra Signoria con speranza che, conforme alla sua cortese offerta, ella si adopererà a convertir li quadri in dinari con quel maggior vantaggio che possibile sarà. Credo bene che la stagione di questi turbini di guerra non è troppo opportuna per conto nostro et a dir il vero io compatisco grandemente a quel povero stato di Milano et alle miserie delli populi circonvicini che portano la pena delle altrui pazzie: «Quicquid delirant reges plectuntur Achivi». La buona inclinatione de l'illustre signor Cardinale mi è sopramodo cara: tocca a vostra Signoria di tener su Signoria illustrissima in quel buon proposito, con assicurarla ch'io vivo desiderosissimo d'esser impiegato nelli suoi servicij. Tutti li amici risalutano vostra Segnoria di core, facendo più spesso nelle nostre conversazioni di quello ch'ella potria credere onorata mentione del fatto suo; et insieme con loro io baccio a vostra Signoria le mani pregandoli del Cielo ogni felicità i contentezza.

Alli 9 di dicembre 1616.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affetionatissimo
Giovanni Brueghel.

Ho dato la sua lettera al signor Jaques de Coster et fatto istanza per quelli strumenti de' quali spero vostra Signoria sarà presto compiaçiuta.

Mio secretario Rubens è partita per Brussello per finire i ritratti de sua Altessa serenissima. Jaques de Costee mi à dato le parollo de finire l'opera de vostra Signoria dopoi le festa de Notal; del suo figliol se contento quanto fa bene et mantenge l'amicitcia de vostra Signoria, al quale io mi recomand de nove.

⁴ Foro della carta.

Indirizzo (G 280 inf. 61v): «Al Molto Illus^{re} Sig^r | mio osser^{mo} Il Sig^r | Hercole Bianchi | In | Milano».

Anversa, 3 febbraio 1617: Brueghel, venuto a sapere che i suoi quadri sono giunti a Milano in pessimo stato, chiede al Bianchi di rispedirglieli, così da poterli ritoccare e provare a venderli in terra fiamminga. Chiede anche di riavere la *Maddalena* rifiutata dagli eredi di Guido Mazenta. È anche lieto che il Bianchi abbia vinto la causa con i Vergani. Nel poscritto, ricorda al Bianchi di aver inviato da tanto tempo due rametti incisi per il cardinale (lettere n. 46 e n. 47), dei quali non ha però ricevuto alcuna notizia.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Benchè non ebbi quel fine col Ill^{mo} Sig^r Cardinale | d'astringerlo à ricompensa di sorte alcuna, con tutto | ciò non ardisco di rifiutarla anzi Supplico vs | sia sèruita di far da parte mia ogni buon officio | di ringraziamenti verso S S^{ia} Illus^{ma}. Ho | parlato col S Giorgio Annone che mi dice | non ricordarsi di tal cosa tra molte che vs li disse | In sul partire i perçio saria bene con nouo ordine | raffrescarli la memoria: A me pare che | essendo di tal maniera guasti li 4 quadretti | che difficilmente si potranno racconciare per l'altrui | mano non sarebbe mal à proposito di rimandarme= | li perçio possa rimetterli nella pristina perfezione | et a quel modo saranno piu vistosi à venderli con | auantaggio, forse in queste parti. et mi sarebbe | grato che vs ancora si ricordassi di far listesso | di quel marmo del S^r Guido Massenti poi che in | tanto tempo non sene potuto far altro: Mi perdoni | di gratia delli continui fastidij è trauagli che non | manco mai di darli a che la sua Cortesia mi | inanimisce i quasi riduce questa Importunita in abito | si rallegramo tutti della sentenza fauoreule hauuta | da vs contra vergani in quel senato la quale non | dubito che non sia per esser seguita della defini= | tiua di tutto il negocio che pregiamo il Sig^r Idio sia seruito di Conceder a vs quanto prima || perchè possa mettersi l'animo {in riposo} et attendere alla | vita contemplatiua col Solito suo gusto I per fine | baccio à vs con ogni affetto le mani con raccoma= | darmi¹ molto nella sua bona gratia d Anuersa | alli 3 di febraro 1617 |

Di VS Molo Illus^{re}
Seruitor affett^{mo}
Giouanni Brueghel

Mi sono Scordato sempre di Scriuere | a vs come già un pezzo fa mandai al | Sig^r Cardinale duoi rametti Intagliati | con certe Imprese sue fatti con ordine | espresso di S S Ill^{ma} pur non mi e giamai | stata accusata la riceuuta {d essi} desidero | Sommamente me fauorisca di farmi sapere se | ebbero buon ricapito et un'altra volta baccio | a vs le mani ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Benché non ebbi quel fine con l'illustrissimo signor Cardinale, d'astringerlo a ricompensa di sorte alcuna, con tutto ciò non ardisco di rifiutarla, anzi supplico vostra Signoria sia servita di far da parte mia ogni buon officio di ringraziamenti verso su Signoria illustrissima. Ho parlato col signor Giorgio Annone che mi dice non ricordarsi di tal cosa tra molte che vostra Signoria li disse in sul partire, i perçio saria bene con nouo ordine

¹ *Titulus* sulla a.

raffrescarli la memoria. A me pare che, essendo di tal maniera guasti li 4 quadretti, che difficilmente si potranno racconciare per l'altrui mano: non sarebbe mal a proposito di rimandarmeli perch'io possa rimetterli nella pristina perfezione et a quel modo saranno più vistosi a venderli con vantaggio, forse, in queste parti. Et mi sarebbe grato che vostra Signoria ancora si ricordassi di far l'istesso di quel marmo del signor Guido Massenti, poichè in tanto tempo non se n'è potuto far altro. Mi perdoni di gratia delli continui fastidij e travagli che non manco mai di darli, a che la sua cortesia mi inanimisce i quasi riduce questa importunità in abito. Si rallegriamo tutti della sentenza favoreule havuta da vostra Signoria contra Vergani in quel Senato, la quale non dubito che non sia per esser seguita della definitiva di tutto il negocio, che pregiamo il signor Idio sia servito di conceder a vostra Signoria quanto prima, perchè possa mettersi l'animo in riposo et attendere alla vita contemplativa col solito suo gusto. I per fine baccio a vostra Signoria con ogni affetto le mani, con raccomandarmi molto nella sua bona gratia.

D'Anversa, alli 3 di febraro 1617.

Di vostra Signoria molto illustre

servitor affettionatissimo
Giovanni Brueghel.

Mi sono scordato sempre di scrivere a vostra Signoria come già un pezzo fa mandai al signor Cardinale duoi rametti intagliati con certe imprese sue, fatti con ordine espresso di su Signoria illustrissima; pur non mi è giamai stata accusata la ricevuta d'essi. Desidero sommamente me favorisca di farmi sapere se ebbero buon ricapito et un'altra volta baccio a vostra Signoria le mani.

52

Indirizzo (G 280 inf. 63v): «Al molto Illus^{re} Sig^r | et patron mio osseruan^{mo} | Il Sig^r Hercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 15 giugno 1618: innanzitutto Brueghel ci tiene a ribadire la propria felicità e quella degli altri amici fiamminghi del Bianchi, per il lieto fine della controversia di questi col Vergani. Passa poi subito alle negoziazioni per i quadri: per i quattro quadretti rovinatisi nel trasporto (cfr. lettera 51), la cifra stabilita dal Bianchi era 500 fiorini, ma al pittore pare troppo bassa; quanto alla *Maddalena* rifiutata dai Mazenta, Bianchi deve cercare di venderla per 50-60 fiorini, oppure rispedirla ad Anversa. Infine, Brueghel riferisce di dover ricevere da Lavelli 118 fiorini per conto del Momper.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Oss^{mo}

Io In primis et il S Rubens con tutti li altri amici | i seruidori di vs, si rallegriamo Infinitamente | che li suoi fastidij e trauagli habbino conseguite cosi | buon essito, chella potra di nouo applicar il suo | Gentilissimo Ingegno alle solite contemplationi d'ogni | vertu et eleganza, ansi di più hauera fatto questo ac= | quisto chella stimara i gustara {per l'auenire} maggiormente la sua | felicità è quiete hauendo prouato la Sorte contraria, | Iper venire à negocij, mi disse Il Sig^r Lauello | dhauer ordine di VS da pagarmi Cinquecento fiorini | per li quattro rami fatto con ordine di vs per quel | Gentilhuomo, Concertati In

ducento fiorini ciascuno, di | maniera che mi par un poco strana questa bassezza di | prezzo, et a dir il vero io li repiglerei piu volentieri | in dietro se possibil fosse, pur io non voglio star | cosi puntualmente nel primo patto ne guardarei | a qualq Cinquantena de scudi d'oro¹ manco per | finir una volta questo negocio che tanto è scorso | In longo I per tanto non mi è parso d'accettar² questi | dinari dal S^r Lauello, fidandomi nella discretion | di vs che Spero si conformera colla raggione Si | deue ricordar ancora vs di un marmo depinto gia pe[r]³ | il S^r Guido Massenti {Marmo con la Madalena}⁴ che come appare per sue lettere me | la voluto donare piu duna volta perçiò se vs e | seruita di tenerlo per 60 ò 50 fiorini mi contento | o vero potra con qualq commodita mandarmelo, I[o]⁵ | riceuerò del S^r Lauelli li 118 filippi per conto del | S^r Momper li quali io gia Sborsai anni s[o]no⁶ si c[he]⁷ | non mi ricordo puntualmente quello costorono Insieme | colle Cornici pur io çì pensaro et ne daro auiso a vs || et In quel mentre mi raccomando Infinite volte | nella sua bona gratia et Insieme colli amici baccio | a vs con tutto il core lemani d Anuersa alli 15 di | Giugno 1618 |

Di VS Molto Illus^{re}
Seruitor Aff^{mo}
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Io in primis et il signor Rubens, con tutti li altri amici i seruidori di vostra Signoria, si rallegramo infinitamente che li suoi fastidij e travagli habbino conseguite così buon essito, ch'ella potrà di novo applicar il suo gentilissimo ingegno alle solite contemplationi d'ogni virtù et eleganza; ansi, di più haverà fatto questo acquisto: ch'ella stimarà i gustarà per l'auenir maggiormente la sua felicità e quiete, havendo provato la sorte contraria. I per venire a negocij, mi disse il signor Lavello d'haver ordine di vostra Signoria da pagarmi cinquecento fiorini per li quattro rami fatto con ordine di vostra Signoria per quel gentilhuomo, concertati in ducento fiorini ciascuno, di maniera che mi par un poco strana questa bassezza di prezzo et a dir il vero io li repiglerei più volentieri indietro se possibil fosse. Pur io non voglio star così puntualmente nel primo patto, né guardarei a qualq cinquantena de scudi d'oro manco, per finir una volta questo negocio che tanto è scorso in longo. I pertanto non mi è parso d'accettar questi dinari dal signor Lavello, fidandomi nella discretion di vostra Signoria, che spero si conformerà colla raggione.

Si deve ricordar ancora vostra Signoria di un marmo depinto già per il signor Guido Massenti -marmo con la Madalena- che, come appare per sue lettere, me l'ha voluto donare più d'una volta; perçiò, se vostra Signoria è servita di tenerlo per 60 o 50 fiorini, mi contento, overo potrà con qualq commodità mandarmelo.

¹ *Scripta continua.*

² Idem.

³ Lacerazione del margine.

⁴ Precisazione nel margine sinistro.

⁵ Vedi nota 3.

⁶ Foro del foglio.

⁷ Vedi nota 3.

Io riceverò del signor Lavelli li 118 filippi per conto del signor Momper, li quali io già sborsai anni sono, sicché non mi ricordo puntualmente quello costarono insieme colle cornici; pur io çì pensarò et ne darò aviso a vostra Signoria. Et in quel mentre mi raccomando infinite volte nella sua bona gratia et insieme colli amici baccio a vostra Signoria con tutto il core le mani.

D'Anversa, alli 15 di giugno 1618.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affetionatissimo
Giovanni Brueghel.

53

Indirizzo (G 280 inf. 65v): «Al molto Illus^{re} Sig^r mio Oss^{mo} | Il Sig^r hErcole Bianchi | In Milano».

Anversa, 12 ottobre 1618: il pittore informa Bianchi di aver dipinto una *Ghirlanda* per Ludovico Melzi¹, con la Madonna e gli angioletti al centro di mano di Van Balen². Prima di congedarsi Brueghel esorta l'amico ad essere più perentorio nelle sue lettere al Lavelli, il quale non è ancora intenzionato a consegnargli 200 filippi che gli spettano.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Seruirà questa per auisar vs come io ho fatto | una Girlanda de fiori de mia mano è fattoui far | dentro per il S^r van Balen la madonna colli ange= | letti etc Oltra che ho Speso nella Cornice d'ebbono | Cinquanta fiorini I quest'opera si fece per | il Sig^r Ludouico Mels con ordine è commissione | del S^r Lauello, et essendo nata differenza sopra | il prezzo mi sono contentato di mandar Il quadro | al detto S^r Mels sotto conditione che non piacçendoli | per il prezzo di [I]450³ fiorini, douesse subito consignarlo | In mano di vs pagando però come è di raggione | le Spese del viaggio, et In tal caso vs sarà | seruita di guardar quest'opera nelle sue mani | sino ad altro ordine Il Sig^r Lauello | sin adesso non si risolve di pagarmi li ducento | filippi conforme al ordine di vs ne manco mi da | del si ò del nò cira la sua resolutione, Perçió | Supplico vs lo voglia astringere {colle sue lettere} de finirla {pur} una | volta non gia chio resti con qualq disgusto mini= | mo {che sia} verso vs per questa dilacione sapendo non | deriuar da qualq suo difetto ansi al contrario | confesso

¹ Entrato giovane nell'Ordine dei cavalieri di Malta, nel 1579, Ludovico Melzi dopo sei anni passò nelle Fiandre a combattere tra le fila spagnole contro i ribelli calvinisti delle province settentrionali riuniti nella Lega di Utrecht, dapprima al seguito di Alessandro Farnese e poi dell'arciduca Alberto d'Asburgo. Oltre che per le sue doti belliche, il Melzi fu noto in tutta Europa per le *Regole militari sopra il governo e servizio particolare della cavalleria*, edite ad Anversa nel 1611 e subito tradotte in spagnolo, francese e fiammingo (cfr. BEDONI 1983, p.134 e DATTERO 2009). Al momento della stesura di questa lettera, Melzi era già morto (il 12 luglio 1617 perse la vita colpito da febbre alta durante l'assedio di Vercelli, nella guerra contro il duca di Savoia) e i suoi beni erano passati al nipote Francesco (cfr. lettera 54).

² Crivelli identifica questa *Ghirlanda* con quella pervenuta all'Ambrosiana dalla donazione Pecis, successivamente attribuita a Andries Daniels. Il problema dell'identificazione del quadro per il Melzi resta dunque aperto (cfr. BEDONI 1983, p. 135).

³ Prima del 4 nel ms. c'è un piccolo taglio, con annerimento della carta. Crivelli riporta 1450, seguito da Bedoni (cfr. CRIVELLI 1868, p. 249 e BEDONI 1983, p. 134), cifra ammissibile visto che la *Ghirlanda*, rifiutata dal Melzi, verrà venduta dal Bianchi per 800 filippi (lettera 59), ca. 2000 fiorini vista l'equivalenza tra 50 filippi e 125 fiorini che s'incontra nel *Dare e Avere* (DA) stilato dal pittore intorno al 1611.

uiuerli obligatiss^{mo} per Infiniti fauori | da lei riceuti I con tal animo bacio a vs | contutto il core lemani d Anversa alli 12 dOttobre | 1618 |
Di V S^{ia} Molto Illus^{re}
deuotiss^{mo} Seruitore

Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Servirà questa per avisar vostra Signoria come io ho fatto una girlanda de fiori de mia mano e fattovi far dentro per il signor van Balen la Madonna colli angeletti etc, oltre che ho speso nella cornice d'ebbono cinquanta fiorini. I quest'opera si fece per il signor Ludovico Mels con ordine e commissione del signor Lavello, et essendo nata differenza sopra il prezzo mi sono contentato di mandar il quadro al detto signor Mels sotto conditione che, non piacçendoli per il prezzo di 450 fiorini, dovesse subito consignarlo in mano di vostra Signoria, pagando però, come è di ragione, le spese del viaggio, et in tal caso vostra Signoria sarà servita di guardar quest'opera nelle sue mani sino ad altro ordine. Il signor Lavello sin adesso non si risolve di pagarmi li ducento filippi conforme a l'ordine di vostra Signoria, né manco mi dà del sì o del no circa la sua resolutione. Perçió supplico vostra Signoria lo voglia astringere colle sue lettere de finirla pur una volta, non già ch'io resti con qualq disgusto minimo che sia verso vostra Signoria per questa dilacione, sapendo non derivar da qualq suo difetto, anzi al contrario confesso viverli obligatissimo per infiniti favori da lei ricevuti. I con tal animo bacio a vostra Signoria con tutto il core le mani.

D'Anversa, alli 12 d'ottobre 1618.

Di vostra Signoria molto illustre,

devotissimo servitore
Giovanni Brueghel.

54

Indirizzo (G 280 inf. 67v): «Al Molto Illus^{re} Sig^r mio | osser^{mo} Il Sig^r Hercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 6 novembre 1618: Brueghel è a dir poco stupito del fatto che Ludovico Melzi non abbia tenuto la sua *Ghirlanda*. Il proprio disappunto è acuito dal ricordo che in passato, su esortazione di Lavelli, Brueghel aveva venduto al nipote del Melzi¹ alcune sue opere a bassissimo prezzo. Gentilezza privata, dunque, del giusto tornaconto. Il pittore chiede al Bianchi di mostrare la *Ghirlanda* al cardinale e, se anche questi l'avesse rifiutata, di rimandargliela tenendo però la cornice di ebano.

¹ Si tratta di Francesco Melzi, che dal 1601 aveva combattuto con lo zio nelle Fiandre per tornare in Italia tra il 1616 e il 1617 (cfr. BEDONI 1983, p. 134).

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Oss^{mo}

Non poco mi marauiglio che la mia Girlanda de fiori sia | consignata pur nelle mani di vs, essendo L'opera In sé | buona è di valor Superiore al prezzo costituito, La | Cornice Sola Insieme colla Indoratura mi costa 50 fiorini | e Similmente ho pagato bene al Sig^r Van Balen la sua | fattura, mi dispiacçe d'intendere² ancora che si stimi la Corni= | ce al pari del quadro, ma per dir il³ io ho hauuto sempre | poca sorte colle commissioni del Sig^r Lauello, questa però | sarà l'ultima. Egli mi condusse à casa un pezzo fa | il nepote del già Cauaglier Mels al quale mi Sforzo quasi | di vendere à vilissimo prezzo alcuni quadretti con promessa | che mi valerebbe questa vendita in altre cose dieci volte | altre tanto oltra ancora che mi manderebbe questo Gentil[huomo]⁴ | il ritratto del Illus^{mo} Sig^r Cardinal Borromeo mio Padrone fat[to]⁵ | di buonissima {mano} ma In vece di Cortesia me ne risulta del | danno volendo tirar Il prezzo di queste cosette parte donate | a persuasioni del Sig^r Lauello In conseguenza. Ma per | tornar alla Girlanda vs sarà seruita di mostrarla al | Illu^{mo} Sig^r Cardinale referendoli il caso et se Su S^{ia} Ill^{ma} | Gustarà di quella sarà à suo comando, <...> mi pare | esser cosa che douerebbe esser gratissima à qualq monast[e]⁶= | rio di monache, Ma non potendosi vendere a questo prezzo | vs mi farà gratia di remandar il quadro solo senza | la Cornice d ebbono {le cornici potra seruire met metter un cristal de venetia. la misura e Justa diun spetci:}⁷ mettendomi solamente attorno per conserua | tione di esso una picçiol cornicçietta ordinaria. Ho | trattato col Sg^r Lauello sopra li ducento filippi Il qual | mi dice çiaramente non poterli pagare ne volerli trattener || con parolle non essendo risoluto di farlo, Perçió Supplico | vs pensi di prouederui per altra via che li sarà | la piu commoda et mi perdoni del fastidio che certo | a gli amici di quel grado io non vorrei dal molestia | potendo far di meno Iperfine baccio à vs con tutt[o]⁸ | il core le mani come il Sig^r Rubens e Van Bale [si]⁹ | raccomandano nella sua bona gracia con ogni affetto | di Anuersa alli 6 diNouembre 1618 |

Di VS Molto Illus^{re}
Aff^{mo} Seruitore
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Non poco mi maraviglio che la mia girlanda de fiori sia consignata pur nelle mani di vostra Signoria, essendo l'opera in sé buona e di valor superiore al prezzo costituito: la cornice sola, insieme colla indoratura, mi costa 50 fiorini e similmente ho pagato bene al signor Van Balen la sua fattura. Mi dispiacçe d'intendere ancora che si stimi la cornice al pari del quadro, ma per dir il *vero*, io ho havuto sempre poca sorte colle commissioni del signor

² *Scripta continua.*

³ Probabile omissione di *vero*.

⁴ Inchiostro sbiadito e usura del margine.

⁵ Inchiostro sbiadito.

⁶ Idem.

⁷ La postilla, a margine, è di mano di Brueghel, ed è introdotta da un simbolo equivalente ad una barra obliqua (/) tagliata trasversalmente da una specie di C.

⁸ Strappo del margine.

⁹ Foro della carta.

Lavello: questa però sarà l'ultima! Egli mi condusse a casa un pezzo fa il nepote del già cavaglier Mels, al quale mi sforzò quasi di vendere a vilissimo prezzo alcuni quadretti, con promessa che mi valerebbe questa vendita in altre cose dieci volte altrettanto, oltre ancora che mi manderebbe questo gentiluomo il ritratto de l'illustrissimo signor cardinal Borromeo mio padrone, fatto di buonissima mano. Ma invece di cortesia me ne risulta del danno, volendo tirar il prezzo di queste cosette, parte donate a persuasioni del signor Lavello in conseguenza. Ma per tornar alla girlanda, vostra Signoria sarà servita di mostrarla a l'illustrissimo signor Cardinale, referendoli il caso et se su Signoria illustrissima gustarà di quella, sarà a suo commando -mi pare esser cosa che dovrebbe esser gratissima a qualq monasterio di monache-, ma non potendosi vendere a questo prezzo, vostra Signoria mi farà gratia di remandar il quadro solo, senza la cornice d'ebbono -le cornici potrà servire met metter un cristal de Venetia, la misura è justa di un spetci-mettendomi solamente attorno per conservatione di esso una picciol cornicçietta ordinaria. Ho trattato col signor Lavello sopra li ducento filippi, il qual mi dice çiaramente non poterli pagare né volermi trattener con parolle, non essendo risoluto di farlo. Perçio supplico vostra Signoria pensi di provedervi per altra via che li sarà la più commoda et mi perdoni del fastidio, che certo agli amici di quel grado io non vorrei dar molestia, potendo far di meno. I per fine bacçio a vostra Signoria con tutto il core le mani, come il signor Rubens e Van Bale si raccomandono nella sua bona gracia con ogni affetto. Di Anversa, alli 6 di novembre 1618.

Di vostra Signoria molto illustre,

affetionatissimo servitore
Giovanni Brueghel.

55

Indirizzo (G 280 inf. 69v): «Al molto Illus^{re} Sig^r mio oss^{mo} | Il Sig^r Hercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 15 marzo 1619: Brueghel avvisa Bianchi di aver incontrato un certo Emanuel Sueros¹, incaricato dal Bianchi di pagare al pittore la cifra di 200 filippi in due rate da 100, la prima delle quali gli sarebbe stata versata entro Pasqua. La notizia è appresa con gioia dal pittore, visto che il suo conto è in rosso di 9000 fiorini (per questa ragione, dovrà essere più *duretto* nello stabilire i prezzi dei suoi quadri). Brueghel ribadisce il disgusto per il comportamento di Francesco Melzi (cfr. lettera n. 54, n.1) e anche di Lavelli, che non si è schierato dalla sua parte, e chiede al Bianchi di rimandare ad Anversa la sua *Ghirlanda* in caso non riuscisse a venderla a un adeguato prezzo.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Hauendo Inteso per la sua gratiss^{ma} delli 23 di | Genaro come vs per altra via haueua prouisto | il pagamento di quelli 200 filippi fui dal | Sg^r Emanuel Sueros che mi mostro Il suo ordine | di Cento filippi Solamente li quali mi promise di | pagar à Pasqua prossima de che mi contentai | voluntieri, Sperando che vs prouederebbe Similmente | per il resto. La ringratio molto per la Cortese | offerta chella mi {fa} di Smaltire quella bella Girlanda | di fiori fatta con ordine del Sg^r Lauello che mi sara | molto à caro se però vs potra esser sicura

¹ Personaggio non identificato. Bedoni non lo cita neppure nel suo riassunto della lettera (cfr. BEDONI 1983, p. 134). Più avanti (lettera n. 60), Brueghel annovera questo Sueros tra i suoi *amici*.

chio | potrei preualermi delli denari per tutto quest'anno | corrente, perche à dir il vero io deuo giuntar u[na]² | buona massa de contanti per causa chio ho fatto | una spesa {un partito}³ con buona occasione de noue mille fiorini | Spirando il termino del ultima paga al fine di questo | anno, Perçio Supplico vs caso che non si possa | hauere certezza di questo chella sia seruita di | rimandar detta Pittura alla volta d Anuersa | quanto {prima} perchè ella mi valerà dauantaggio | quî che non In [qu]elle⁴ parti Resto pero con | obligo grande verso vs per l'affettione⁵ chella | dimostra di continuo In fauor mio, la causa chio | vado piu riseruato e la Sudetta che mi rendera | quest anno alquanto duretto à rappresentar la | somma scritta E ben vero che senza questo || mi restringo quanto posso circa le commissioni di fuori | (ecçettuando però li commandamenti del Ill^{mo} Sig^r Cardinal | e di VS) restando disgustatiss^{mo} In estremo per | il mal termino del S^f francesco Melzs che mi | promise di rimandar subito una Cortesia In ricom | pensa che pur sin hora non è comparsa et Il Sg^r | Lauello si porto tanto feruente in questo negocio | a fauore del Melzs fundandosi In oblii vec= | çhi del canto mio non so quali i promettendo monti | d'oro per dir cosi {che} mi espugno {quasi} a viua forza, | che tutto si verte In contrario In danno | mio col farmi cosi mal officio appresso li | amiçi costi bisogna pero Imparar con | qualq Spesa per esser più cauto à l'auenire⁶ | e far distinction di persone tra le quali | stimo i riuerisco VS come essemplio di vera | Cortesia i Gentilezza come vado provando | di continuo per ISperienza Che prego sia | seruita di conseruarmi In gratia sua et | con tutto il core li baccio le mani di Anuersa | alli 15 di Marzo 1619 |

Di VS Molto Illus^{re}
Seruitor Affet^{mo}
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Havendo inteso per la sua gratissima delli 23 di genaro come vostra Signoria per altra via haveva provisto il pagamento di quelli 200 filippi, fui dal signor Emanuel Sueros, che mi mostrò il suo ordine di cento filippi solamente, li quali mi promise di pagar a Pasqua prossima; de che mi contentai voluntieri, sperando che vostra Signoria provvederebbe similmente per il resto.

La ringratio molto per la cortese offerta ch'ella mi fa di smaltire quella bella girlanda di fiori fatta con ordine del signor Lavello che mi sarà molto a caro, se però votra Signoria potrà esser sicura ch'io potrei preualermi delli denari per tutto quest'anno corrente, perché a dir il vero io devo giuntar una buona massa de' contanti, per causa ch'io ho fatto una spesa, un partito, con buona occasione de nove mille fiorini, spirando il termino de l'ultima paga al fine di questo anno.

Perçio supplico vostra Signoria, caso che non si possa avere certezza di questo, ch'ella sia servita di rimandar detta pittura alla volta d'Anversa quanto prima, perché ella mi valerà d'avantaggio qui, che non in quelle parti. Resto però con obligo grande verso vostra

² Lacerazione del margine.

³ «Un partito» è inserito immediatamente sopra a *una Spesa*, che non è però cancellato.

⁴ Macchia d'inchiostro e foro della carta.

⁵ *Scripta continua*.

⁶ Idem.

Signoria per l'affettione ch'ella dimostra di continuo in favor mio. La causa ch'io vado più riservato è la sudetta, che mi renderà quest'anno alquanto duretto a rappresentar la somma scritta. È ben vero che senza questo mi restringo quanto posso circa le commissioni di fuori (ecçettuando però li comandamenti de l'illustrissimo signor Cardinal e di vostra Signoria), restando disgustatissimo in estremo per il mal termino del signor Francesco Melzs, che mi promise di rimandar subito una cortesia in ricompensa, che pur sin hora non è comparsa. Et il signor Lavello si portò tanto fervente in questo negocio a favore del Melzs, fundandosi in oblii vecchi -del canto mio non so quali- i promettendo monti d'oro -per dir così- che mi espugnò quasi a viva forza, che tutto si verte in contrario in danno mio, col farmi così mal officio appresso li amiçi costì. Bisogna però imparar con qualq spesa per esser più cauto a l'avenire e far distintion di persone, tra le quali stimo i riverisco vostra Signoria come essemplio di vera cortesia i gentilezza, come vado provando di continuo per isperienza, che prego sia servita di conservarmi in gratia sua; et con tutto il core li baccio le mani.

Di Anversa, alli 15 di marzo 1619.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affetionatissimo
Giovanni Brueghel.

56

Indirizzo (G 280 inf. 70v): «Al molto Illus^{re} Sig^{re} | mio osser^{mo} Il sig^r | Hercole Bianchi in | Millano».

Anversa, 10 maggio 1619: non avendo ricevuto risposta dal Bianchi, il pittore ripete in sostanza quanto comunicato nella lettera precedente, aggiungendo solo che gli è giunta una lettera nella quale gli si chiede di pagare dieci filippi di *porto* ('spesa di trasporto') relativi alla vendita della *Ghirlanda* rifiutata dal Melzi. Chiede dunque conferma del tutto al Bianchi, non avendo ricevuto direttamente avviso da lui.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Ho scritto à vs ultimamente alli 15 di marzo | non hauendo fra tanto riceuuto risposta da | parte sua In quel mentre mi è stata fatta | vedere una lettera nella quale mi vengono | richiesti dieci filippi di porto della Girlanda | di fiori, con auiso minuto del quando et à che | persona sia venduto tal quadro Specificando | ancora il prezzo, Io non so chè debb[*a*]¹ credere | non hauendone auiso da vs ne frà tanto | so come gouernarmi verso quelli che mi diman= | dano quel porto Io ne anco ho riceuuto li | Cento filippi dal Sg^r Emanuel Sueros credendo | sempre chi douesse sopragiunger ordine per | il resto che non essendo comparso sin adesso: penso di riceuer questi verso Pentecoste | Scrisi àvs colla passata d hauer fatto una | Spesa di noue mille fiorini la cui seconda | paga si termina à S Giouanni prossimo I perçio | douendo far massa prego VS sia seruita | caso che la Girlanda de fiori non e venduta | di mandarmela quanto prima che possibil sia | hauendo buona occasione per le mani di venderla {qui} | con maggior vantaggio et per fine mi raccomando | nella bona gracia di VS et con tutto il core li | baccio le mani |

¹ Macchia causata dal sigillo della lettera.

Di VS Molto Ill^{re}
Seruitor Aff^{mo}
Giouanni Bruegh[el]²

D Anuersa | alli 10 del mese | di Maggio | 1619 ||³

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Ho scritto a vostra Signoria ultimamente alli 15 di marzo, non havendo fratanto ricevuto risposta da parte sua. In quel mentre mi è stata fatta vedere una lettera nella quale mi vengono richiesti dieci filippi di porto della girlanda di fiori, con aviso minuto del quando et a che persona sia venduto tal quadro, specificando ancora il prezzo. Io non so che debba credere, non havendone aviso da vostra Signoria, né fratanto so come governarmi verso quelli che mi dimandano quel porto. Io neanco ho ricevuto li cento filippi dal signor Emanuel Sueros, credendo sempre chi dovesse sopragiunger ordine per il resto, che non essendo comparso sin adesso, penso di ricever questi verso Pentecoste.

Scrissi a vostra Signoria colla passata d'haver fatto una spesa di novemille fiorini la cui seconda paga si termina a San Giovanni prossimo i perçìò, dovendo far massa, prego vostra Signoria sia servita, caso che la girlanda de fiori non è venduta, di mandarmela quanto prima che possibil sia, havendo buona occasione per le mani di venderla qui con maggior vantaggio. Et per fine mi raccomando nella bona gracia di vostra Signoria et con tutto il core li baccio le mani.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affetionatissimo
Giovanni Brueghel.

D'Anversa, alli 10 del mese di maggio 1619.

² Lacerazione della carta.

³ Luogo e data sono collocati a sinistra, lungo il margine del foglio e allineati alla firma, per ragioni di spazio.

Indirizzo (G 280 inf. 71v): «Al molto Illus^{re} Sig^r | mio osseruand^{mo} Il Sig^r | Hercole Bianchi | In Milano»; accanto si legge: «franca p Mantoa».

Anversa, 31 maggio 1619: Brueghel avvisa Bianchi di aver finalmente ricevuto 100 filippi da Emanuel Sueros. Chiede nuovamente come debba comportarsi riguardo la richiesta di pagamento di dieci scudi di porto (che nella lettera precedente erano filippi), a suo avviso priva di reale motivazione, non avendo ricevuto notizie circa la vendita della *Ghirlanda* dal Bianchi.

a) Molo Ills^{re} Sig^r mio Oss^{mo}

Questa solo serue per auiso come il Sg^r Cauagli[er]¹ | Sueros m̀ ha pagato hieri li çento filippi | conforme al ordine di vs I non hauendo altro | da scriuere sarò breue pregando però vs | com ho fatto ancora colle passate di volermi | far Sapere come io debbo gouernarmi circa li dieçi | scudi di porto che pretendono debba pagar io | et me ne fanno di continuo Instanza benchè [secon]do² | il parer {mio} senza raggione, I perfine baccio | a vs le mane I con tutto il core mi raccomand= | mando nella sua bona gratia come fanno parimente | tutti li suos amici i seruitori aff^{mi} d Anuersa questo | ultimo di maggio 1619 |

Di VS molto Illus^{re}
Seruitor Aff^{mo}
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Questa solo serve per auiso come il signor cavaglier Sueros mi ha pagato hieri li çento filippi, conforme a l'ordine di vostra Signoria i non havendo altro da scrivere sarò breue, pregando però vostra Signoria, com'ho fatto ancora colle passate, di volermi far sapere come io debbo governarmi circa li dieçi scudi di porto che pretendono debba pagar io -et me ne fanno di continuo istanza- benché secondo il parer mio senza raggione.

I per fine baccio a vostra Signoria le mane i con tutto il core mi raccomando nella sua bona gratia, come fanno parimente tutti li suos amici i servitori affetionatissimi. D'Anversa, questo ultimo di maggio 1619.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affetionatissimo
Giovanni Brueghel.

¹ Foro della carta.

² Una macchia d'inchiostro rende illeggibile la prima parte della parola. Crivelli (1868, p. 254) sceglie *secondo*, scelta plausibile.

Indirizzo (G 280 inf. 73v): «Al Molto Illus^{re} Sig^r | et patron mio osser^{mo} | Il Sg^r Hercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 6 dicembre 1619: il pittore si scusa per non aver ancora dipinto gli ovati richiesti dal Bianchi ben tre anni prima (cfr. lettera 47), ma è stato molto impegnato a realizzare 38 miniature per gli arciduchi Alberto e Isabella. Sgravatosi dagli impegni di corte, non può ugualmente mettere mano agli ovati perché l'inverno con le sue giornate sempre più buie è di ostacolo a lavori così minuti, per i quali bisogna aspettare l'arrivo della primavera. Prima dei saluti, ribadisce per l'ennesima volta di rispedirgli la *Ghirlanda* rifiutata dal Melzi in caso non avesse trovato un acquirente.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Alcuni mesi sono, chio riçeuetti una lettera di VS | con la misura d alcuni piccioli ouati tagliati di carta | per depingere di quella grandezza Alla quale io non | risposi credendo di darla risposta e l'opera Insieme | hauendo vs già le Cornici Inpronto, la Causa del | mio mancamento Supplico vs acçetti per vera e valida | come è in effetto, hauendomi le loro Altezze Sereniss^{me} | noue mesi sono commandate¹ di fare di miniatura 38 | pezzetti di mia mano propria che mi hanno dato un | trauglio straordinario, come vs si po Imaginare | et mi hanno trattenuto sin adesso di maniera che al 1^o | di questo mese² li ho consignati alle loro Altezze con | molta sua Sodisfattione I lasciandole In buona | dispositione sono tornato In Anuersa alli 4 di questo | Ifra tanto hauendo L Inuerno per le mani che | per la breuita è Scurezza di giorni, non è proprio punto | per far lauori cosi minuti Supplico vs sia seruita | di patientar sino alla primauera che non mancarô | di seruirla col solito affetto i puntualità, Ho Inteso | che vs haueua dato ordine di tirar alcun dinaro perIl | Sg^r Emanuel Suoieros senza effetto de chè non mi mara= | uiglio essendoli mancato ogni credito in questa piazza | la mi farà gracia di prouederui per altra via per | le cause già auisate et se per sorte la madonna | colla Girlanda non fosse venduta mi contenterei {molto} di || rihauerla Altro non ho si non di raccomandarmi | molto nella bona gracia di vs come fa ancor Il Sg^r | Rubens et altri amici bacciando tutti avs con | tutto il core le mani d Anuersa alli 6 di dicembre | 1619 |

Di VS molto Illus^{re}
Seruitor Aff^{mo}
Giouanni Brueghel ||

¹ Sulla *e* finale un punto sovrascritto.

² Ancora un punto sovrascritto sulla *e* finale di *mese*.

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Alcuni mesi sono ch'io ricevetti una lettera di vostra Signoria con la misura d'alcuni piccioli ovati tagliati di carta per depingere di quella grandezza, alla quale io non risposi credendo di dar la risposta e l'opera insieme, havendo vostra Signoria già le cornici in pronto. La causa del mio mancamento supplico vostra Signoria acçetti per vera e valida - come è in effetto- havendomi le loro Altezze serenissime nove mesi sono comandate di fare di miniatura 38 pezzetti di mia mano propria, che mi hanno dato un travaglio straordinario -come vostra Signoria si pò imaginare- et mi hanno trattenuto sin adesso, di maniera che al 1° di questo mese li ho consignati alle loro Altezze con molta sua sodisfattione, i lasciandole in buona dispositione sono tornato in Anversa alli 4 di questo. I fratanto, havendo l'inverno per le mani, che per la brevità e scurezza di giorni non è proprio punto per far lavori così minuti, supplico vostra Signoria sia servita di patientar sino alla primavera, che non mancarò di servirla col solito affetto i puntualità.

Ho inteso che vostra Signoria haveva dato ordine di tirar alcun dinaro per il signor Emanuel Suoieros senza effetto, de che non mi maraviglio, essendoli mancato ogni credito in questa piazza: la mi farà gracia di provedervi per altra via, per le cause già avisate, et se per sorte la Madonna colla girlanda non fosse venduta, mi contenterei molto di rihaverla. Altro non ho si non di raccomandarmi molto nella bona gracia di vostra Signoria, come fa ancor il signor Rubens et altri amici, bacciando tutti a vostra Signoria con tutto il core le mani.

D'Anversa, alli 6 di dicembre 1619.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affetionatissimo
Giovanni Brueghel.

59

Indirizzo (G 280 inf. 75v): «Al Molto Illus^{re} Sig^r | mio osser^{mo} Il Sig^r | Hercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 7 febbraio 1620: Brueghel dapprima si dice rallegrato per aver appreso della buona salute del Bianchi, poi si lamenta perché versa in cattive condizioni finanziarie e non gli sono ancora giunti i restanti 100 filippi che gli spettano dal Sueros (cfr. lettere 55 e 57). Chiarisce l'equivoco sorto intorno alla *Ghirlanda* per il Melzi, per la quale gli sono stati chiesti 10 filippi di porto: avendogli Bianchi scritto, in una sua lettera, di aver sparso la voce di aver venduto il dipinto per 800 filippi, il fiammingo ha creduto che la vendita non fosse avvenuta sul serio. È lieto invece di sapere che Bianchi è riuscito effettivamente a vendere il dipinto a quel prezzo e lo ringrazia caldamente¹, promettendogli di iniziare invece gli ovati in primavera, assieme ad altre cose *curiose* di piccole dimensioni (che riesce ancora a dipingere visto che Dio lo sta preservando dai problemi di vista).

¹ Stranamente Bedoni dedica poche righe a questa lettera, affermando che dopo quella del 6 dicembre 1619 Brueghel non menzioni più la *Ghirlanda* rifiutata dal Melzi, quando invece qui se ne scopre finalmente la sorte (cfr. BEDONI 1983, pp. 134-135).

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Per la sua gratiss^{ma} delli 2 di Genna^{ro} ho Inteso | voluntieri la salute di vs et ne ho fatto | parte alli amici particolar^{te} al Rubens Il quale | Insieme contutti sen è rallegrato di vero core | i prega à vs dal Sig^r Idio un nouel anno più | felice è tranquillo che quelli ul^{te} passati, | Ma toccante il nos^{ro} negocio vs ha da Sapere | chio non {ho} riçeuto altro dal Sig^r Emanuel Sueros | che un Centinaro de filippi nel principio della | estate passata, e ben vero che vs mi scrisse che | à S Michele io riçeueri altri çento filippi, et nel | fine del anno tutto il restante pur non è seguito | altro Per conto della Girlanda de fiori io non | ho mai potuto Intendere perle sue lettere chella fosse | venduta ma sole mi scrisse queste formate parolle | Io ho Sparso voçe d'hauer² venduto la Girlanda per | ottocento filippi, onde io argumentaua non esser ven= | duta ma remaner ancora In mano di VS senza altra | resolutione et à quel modo io l hauerei voluta più | tosto di ritorno qui, Ma poi che vs mi scriue esser | venduta certamente, io mi contento, ansi nè ringratio | vs per il buon officio fattomi In questa come In ogni | altra occasione, Io credo ch almeno sia Capitata | In mano più meriteuole di quella per la qual | fu destinata, Io ho scritto à VS altre volte | la causa per la quale mi ritrouo in strettezza de | danari. I conforme à questa Supplico vs mi faccia || se in alcun modo la sua Commodita il permette | di rimettermi quanto prima questa summa che çerto | mi verrà molto à proposito et nè restarò con | obligo particolare, li ouati si faranno colla | graçia diuina à questa primauera Insieme con | molte altre cose curiose in forma picçiola Inanzi | che li anni mi vengano à debilitare la vista | de che sin adesso ringratio sua diuina Maiesta, Non | ho Inteso cosa alcuna un tempo In ça del Illus^{mo} | Sig^r Cardinale mio Padrone la cui bon[a]³ gracia | mi e sommamente cara, è perçio Supplico vs sia | seruita di mantenermi con ogni buon officio In quella | Si come ancora nella sua propria alla quale | Insieme colli amici con ogni affetto mi raccommdo | et di vero core baccio le mani |

Di Anuersa alli 7 di febro^{ro} | L A^o 1620 |

Di VS Molto Illus^{re}
Seruitor Affett^{mo}
Giouanni Brueghel

Il Rubens si arrossisse del preconio | che vs li da et mi dice che certo | egli vorrebbe esser tale qual vs | il stima per poterli rendere seruitio | et si professa diuotis^{mo} verso la suaSig^{ria} ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Per la sua gratissima delli 2 di gennaro ho inteso voluntieri la salute di vostra Signoria et ne ho fatto parte alli amici, particolarmente al Rubens, il quale, insieme con tutti, se n'è rallegrato di vero core i prega a vostra Signoria dal signor Idio un novell'anno più felice e tranquillo che quelli ultimamente passati. Ma toccante il nostro negocio, vostra Signoria ha da sapere ch'io non ho riçeuto altro dal signor Emanuel Sueros che un centinaro de filippi nel principio della estate passata: è ben vero che vostra Signoria mi scrisse che a San

² *Scripta continua*. Apostrofo dopo la h.

³ Macchia di inchiostro,

Michele io riçeverei altri çento filippi, et nel fine de l'anno tutto il restante, pur non è seguito altro. Per conto della girlanda de fiori, io non ho mai potuto intendere per le sue lettere ch'ella fosse venduta, ma sole mi scrisse queste formate parolle: «io ho sparso voçe d'haver venduto la girlanda per ottocento filippi», onde io argumentava non esser venduta, ma remaner ancora in mano di vostra Signoria senza altra resolutione et a quel modo io l'haverei voluta piuttosto di ritorno qui. Ma poiché vostra Signoria mi scrive esser venduta certamente, io mi contento, ansi ne ringratio vostra Signoria per il buon officio fattomi in questa, come in ogni altra occasione: io credo ch'almeno sia capitata in mano più meritevole di quella per la qual fu destinata. Io ho scritto a vostra Signoria altre volte la causa per la quale mi ritrovo in strettezza de danari i conforme a questa supplico vostra Signoria mi faccia, se in alcun modo la sua commodità il permette, di rimettermi quanto prima questa summa che çerto mi verrà molto a proposito et ne restarò con obbligo particolare. Li ovati si faranno colla graçia divina a questa primavera insieme con molte altre cose curiose in forma picçiola, inanzi che li anni mi vengano a debilitare la vista, de che sin adesso ringratio sua divina Maiestà.

Non ho inteso cosa alcuna un tempo in ça de l'illustrissimo signor Cardinale mio padrone, la cui bona gracia mi è sommamente cara, e perçiò supplico vostra Signoria sia servita di mantenermi con ogni buon officio in quella, sì come ancora nella sua propria, alla quale insieme colli amici con ogni affetto mi raccomando et di vero core baccio le mani.

Di Anversa, alli 7 di febraro, l'anno 1620.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affetionatissimo
Giovanni Brueghel.

Il Rubens si arrossisse del preconio che vostra Signoria li dà et mi dice che certo egli vorrebbe esser tale qual vostra Signoria il stima per poterli rendere servitio et si professa divotissimo verso la sua Signoria.

60

Indirizzo (G 280 inf. 77v): «Al molto Illus^{re} | Sig^r mio | osser^{mo} Il Sig^r Hercole Bianchi | In | Milano». Di mano diversa da quella di Rubens l'indicazione «franca p mant^a».

Anversa, 4 giugno 1620: Brueghel annuncia al Bianchi l'invio di sei «pezzetti di pittura» (probabilmente i già citati ovati)¹ e ripete le sue lamentele circa i ritardi nei pagamenti, inopportuni vista la sua pressante esigenza di denaro.

¹ Cfr. BEDONI 1983, p. 135. Nella lettera n. 47 se ne menzionavano però quattro.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio Osse^rmo

Ho tardato à posta di scriuere à vs sino al | complimento della mia promessa Iconforme | à quella mando à vs con quest'ordinario 6 pez= | zetti di pittura secondo le misure dalei ordina= | te. Non pensi già vs altra Cagione hauer | Causata tanta dilazione ecçetta quella delle | straordinarie occupationi del anno passato che | non mi permetteuano difare quanto desideraua, | Il Cauagloer Suoieros mi ha contato C'ento filippi | e mostrato la sualettera colla quale promette | di prouedere quanto prima peril restante Il che | Succedendo abolirà a fatto la precedente tar= | danza et mi Sarà Summamente grato ritrouando| mi al presente in summa necessità de dinari | Perçio sarei stato Sforzato di tirar Sopra vs | li 450 fiorini se li amici no me l hauessero SconSig= | liato particolar^{te} Il Sg^r Suoeros pregando fra | tanto li sia seruita di mantener la sua pro= | messa circa quel resto si come ancora toccante | li 6 quadretti Con che facendo fine mi raccom= | mando contutto il core nella bona gracia di | vs etli baccio le mani dAnuersa ali 4 di | Giugno 1620 |

Di VS Molto Illus^{re}
Ser^{re} Affett^{mo}
Giuanni Brueghel

Il Rubens parimente | li baccia le mani al solito | tutto suo ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Ho tardato apostata di scrivere a vostra Signoria sino al complimento della mia promessa i conforme a quella mando a vostra Signoria con quest'ordinario 6 pezzetti di pittura secondo le misure da lei ordinate. Non pensi già vostra Signoria altra cagione haver causata tanta dilazione, ecçetta quella delle straordinarie occupationi de l'anno passato, che non mi permettevano di fare quanto desiderava. Il cavagloer Suoieros mi ha contato cento filippi e mostrato la sua lettera colla quale promette di provedere quanto prima per il restante, il che succedendo abolirà afatto la precedente tardanza et mi sarà summamente grato, ritrovandomi al presente in summa necessità de dinari. Perçio sarei stato sforzato di tirar sopra vostra Signoria li 450 fiorini se li amici no me l'havessero sconsigliato, particolarmente il signor Suoeros, pregando fratanto li sia servita di mantener la sua promessa circa quel resto, sì come ancora toccante li 6 quadretti. Con che facendo fine, mi raccomando con tutto il core nella bona gracia di vostra Signoria et li baccio le mani. D'Anversa, ali 4 di giugno 1620.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitore affectionatissimo
Giovanni Brueghel.

Il Rubens parimente li baccia le mani, al solito tutto suo.

Indirizzo (G 280 inf. 78v): «Al molto Illu^{re} Sig^r mio oss^{mo} | Il Sig^r Hercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 26 novembre 1620: proseguono le lamentele col Bianchi per i compensi che tardano ad arrivare, mentre Lavelli continua a consegnare a Brueghel calzette e «armogini» (*ermisini*), invece di soldi.

a) Molto Illu^{re} Sg^r mio osser^{mo}

Dallasua gratissima del pr^o di Luglio ho Inteso | delli quadretti {piccoli} il felice arriuo, et Insieme Cognosçuto | la buona sua Intentione eperçiô ho patientato | sino à S Michele, ma non Comparendo sino adesso | alcuno ordine di esser pagato, e poi che IlSg^r Lauello | mi ha trattenuto sospeso un Mese mi ha offerto | senon Calcette di seta et armogini In pagamento, colli quali | non ristando io accomodato sono stato Sforzato di | gouernarmi conforme al ordine suo etcosi ho tirato | Sopra di lei Cento filippi à Cinquanta piacq per uno | pregando la sia seruita d accettar lapartita i so= | disfarla à suo tempo precisamente et li altri cento | jò penso di tirarli per il festo di Nostra donna | purificante ancor che vs mi ordina di farlo per | Natale Etperfine baccio a VS contutto | ilcore lemani et li prego del Cielo ogni filicita | I contentezza d Anuersa alli 26 di <...> {Nouembre} | 1620

per questi cento filippi si deuono pagar Costí | Scudi 90-12-10 gro[ssi]¹ |

Di vs moltoIllu^{re}
Seruitor Aff^{mo}
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Dalla sua gratissima del primo di luglio ho inteso delli quadretti piccoli il felice arrivo et insieme cognosçuto la buona sua intentione, e perciò ho patientato sino a San Michele, ma non comparando sino adesso alcuno ordine di esser pagato e poiché il signor Lavello mi ha trattenuto sospeso un mese -mi ha offerto se non calcette di seta et armogini in pagamento, colli quali, non ristando io accomodato, sono stato sforzato di governarmi conforme a l'ordine suo- et così ho tirato sopra di lei cento filippi a Cinquanta piacq per uno, pregando la sia servita d'acceptar la partita i sodisfarla a suo tempo precisamente; et li altri cento io penso di tirarli per il festo di Nostra Donna purificante, ancor che vostra Signoria mi ordina di farlo per Natale. Et per fine baccio a vostra Signoria con tutto il core le mani et li prego del Cielo ogni felicità i contentezza.

D'Anversa, alli 26 di novembre 1620. Per questi cento filippi si devono pagar costí scudi 90-12-10 grossi.

¹ Grafia molto dubbia. Crivelli (1868, p. 259) ha «gross.».

b) Magnifico Signor Hercole Bianco.

Come il portatore della presente, maestro Antonio Van den Perxe, m'ha recercato de volerlo costì raccomandare a qualche mio amico, il che gli non ho potuto recusare rispetto che il suo padre, maestro Waltero Van den Perre chirurgico de questa città, è molto mio amico et serve a questo reverendissimo sì come ha fatto ancora alli *prelati*, essendo persona catolica et di bona conversatione et governo. Onde, come io tengo vostra Signoria nel numero delli mei più intimi amici, ho preso ardire de raccomandarlo a lei, pregandola infinitamente che si contenti darli indrizzo acciò possi trovare recapito sia in qualche hospitale, overo apresso qualche dottor celebre et famoso dove con poca spesa possi pigliare la pratica et scienza della medicina et medicinare, essendo il detto a questo molto habile et a proposito per essere stato prima allevato in una botega d'apotecaro et dapoi si è messo al studio della medicina, dove ha avanzato di maniera ch'egli ha preso il grado de licenciato, come potrà mostrare per le sue lettere et anco per l'effetti. Però gli desideriria ben tanto di favore et ventura che il illustrissimo et reverendissimo signor cardinale Boromeo havesse bisogno suo servitio, al quale, mentre che vostra Signoria lo giudicasse a proposito, sarà contento de raccomandarlo da parte mia, ch'io lo tengo per idoneo et anco fidele. Il che facendo vostra Signoria, obligerà il portatore di questa et me de restarve per sempre con infinito obliigo per reservire in simile et magior occagione; et per fine prego Nostro Signore per ogni sua felicità et contento.

De vostra Signoria illustre,

affetionatissimo servitore
Gio Brueghel.

D'Anversa, a dì 23 di marzo 1621.

LXIII

Indirizzo (G 280 inf. 82v): «Al Molto Mag^{co} sig^r mio | Pron. il sig^r Hercoli Bianchi in | Milano».

Anversa, 5 settembre 1621: Brueghel ha inviato a Milano con la merce di Annoni l'*Elemento dell'aria* e con quello manda anche una *Ghirlanda* con Madonna dipinta da Rubens (il paesaggio e gli animali sono ritratti invece da Brueghel dal vero)¹. Prega Bianchi di fare visita al cardinale dopo l'arrivo dei due quadri, accompagnati da un rosario con un ritrattino di San Carlo.

a) Jllus^{ro} sig et Pron mio

Chinque settiuani sono che Mandai con le | Robbe del s Enoni una cassa con <...> il quadri | de pittura {elemento del Ario}² per Mio sig et pron Boromea vs | piacera alle venute di detta cassa Andare visi | tare. et scusarme dela longe Tardance vs | me crede che lano passato. non ho finito | per servirle Meiglar questa prima vera. | essenda finita non Trouai Mai comodita | de inviarle in doi Mesi de Tempi. et con | le Robbe de Enoni. et bone

¹ Per alcuni studiosi si tratterebbe della *Madonna della ghirlanda* oggi esposta al Louvre, ma è prevalsa la tesi per cui tale *Ghirlanda* sarebbe quella del Prado (cfr. BEDONI 1983, pp. 136-139; JONES 1997, p. 243 e RINALDI 2012, p. 60).

² La postilla a margine è segnalata da un segno grafico simile ad una X.

comodita mando. | un altro quadro il piu³ bello et [ra]ra⁴ Cosa che | che habbia fatta in vita mia Ancho s^f Rubens | hafatta ben Monstrande sua⁵ vertu. in el | quadro de meglio. essend una Madonna bell^{m[a]6} | li oitcelli. et Animali son fatto ad viuo <delle> | de Alcuni delli serr^{ma}. Enfanto. io credo per | le vagagessa et diligenza usata in quesa | che su sig Jll.^{ma} Aura guste..Jo prega vs | darne Auiso e fa[rm]e⁷ officio damico. Peral | io tenera in vita..Jo ho Reciuto la | letra de vs. con la prima comidita dara auisa | a vs del Jaques de Coster. Ancho me son | Capitate doi letra del Jll^{re} s Cordinol che | me schriue per detto quadro. quali inanci | questo. serrano Arriuato A milano. in detta | cassa manda una corone. o paternoster. de deici | ceigni⁸. damber bianchi mandatome de polonia | con il s^{to}. Boromeo: vs me fara fauor | de scusar il picoli presenta a su sig Jll^{re} | che io resta con lanimo obligato. et io gli tein | per fauor di poter seruirli in questa poca | Tempache ha da viuero. et con qu[est]a⁹ da vera | cor[a]¹⁰ li Bacio le mani a[d]i¹¹ 5 settembre 1621 d anuus¹² |

D vs Jll.^{[mo]13} Affet^{mo} serr^{re}

Jean Brueghel ||

b) Illustro Signor et Padron mio.

Chinque settimane sono che mandai con le robbe del signor Enoni una cassa con il quadri de pittura, Ellemento de l'ario, per mio signor et padron Boromea: vostra Signoria piacerà, alle venute di detta cassa, andare visitare et scusarme dela longhe tardance. Vostra Signoria me crede che l'ano passato non ho finito per servirle meigliar questa primavera; essenda finita, non trovai mai comodità de inviarle in doi mesi de tempi.

Et con robbe de Enoni et bone comodità mando un altro quadro il più bello et rara cosa che habbia fatta in vita mia; ancho signor Rubens ha fatta ben, monstrande sua virtù in el quadro, de meglio essend'una Madonna bellissima: li oitcelli et animali son fatto ad vivo de alcuni delli serrenissima Enfanto. Io credo, per le vagessa et diligenza usata in questa, che su Signoria illustrissima avrà guste. Io prega vostra Signoria darne aviso e farne officio d'amico, per tal io tenerà in vita.

Io ho reciuto la letra de vostra Signoria: con la prima comidità darà avisa a vostra Signoria del Jaques de Coster. Ancho me son capitate doi letra de l'illustre signor Cordinol che me schrive per detto quadro, quali inanci questo serrano arriuato a Milano. In detta cassa manda una corone, o paternoster, de deici ceigni d'amber bianchi mandatome de Polonia, con il Santo Boromeo: vostra Signoria me farà favor de scusar il picoli presenta a su

³ Puntino sulla *u*.

⁴ La prima sillaba, che si intravede parzialmente, è coperta da una macchia d'inchiostro.

⁵ Vedi nota 3.

⁶ Difficile leggere la vocale finale per la contrazione della scrittura.

⁷ Ancora una macchia d'inchiostro.

⁸ Arduo interpretare «ceigni»; Crivelli (1868, p. 272) si allontana molto dall'originale e trascrive «de deici oigni».

⁹ Anche qui un macchia d'inchiostro copre metà parola, ricostruita facilmente dal contesto.

¹⁰ Eccesso d'inchiostro. Mi pare *cora*, Crivelli (1868, p. 273) ha «core».

¹¹ Vedi nota precedente.

¹² Questa grafia per *Anversa* è anomala, difficile dire se frutto di un'abbreviazione (**Anves*) con scambio *e>u* per errore (*Anvus*). Crivelli (1868, p. 272) corregge con «Anvers».

¹³ La carta è forata.

Signoria illustre, che io resta con l'animo obligato et io gli tein per favor di poter servirli in questa poca tempa che ha da vivero. Et con questa da vera cora li bacio le mani.

A dì 5 settembre 1621, d'Anversa.

De vostra Signoria illustrissimo affetionatissimo serrvitore,

Jean Brueghel.

LXIV*¹

Indirizzo (G 231 inf. 132v): «Jllust^{mo} et Reu^s^{mo} sig mio | pron oss.^{mo} il sigr cardina | Boromeo Artsuescou de | Millan».

Anversa, 5 settembre 1621: il pittore ripete sostanzialmente a Borromeo quanto scritto al Bianchi (in LXIII), dunque si scusa per aver ritardato tanto la consegna dell'*Elemento dell'aria* e annuncia l'invio della *Ghirlanda* con la Madonna di Rubens, di raro pregio. Non dice nulla, però, del rosario per il cardinale (forse una sorpresa). Nel poscritto assicura a Borromeo di aver ricevuto per tempo due lettere del 10 agosto, una giunta tramite posta e l'altra da Lovanio, consegnatagli dal professor Ericio Puteano.

a) Jllus^{mo} et Reue^{mo} sig^r

Jo ho differito à posta d finire il quadro | del ellemento del'ario commandatomo da | vs Jll^s^{mo}. sino aquesta primauera | per poter la fare con pui esquesitezza | e perfettione e ben vero che essendo finito | si etardato a mandarlo per Mancamento de | condotta alla volta de Milano, per il | spatio di duoi Mesi ma finalmente e | Andata cinque settemani sona colle | robbe del sig^{re} Annoni, et ancora li ho | dato per Compagnia² un Altro quadro | rarissima pur de mia man[a]³ che per | esser tale Ho destinato tanto pui voluntei{ri} | A vs Jll^s^{mo}. quanto lei mostra di tener in | qualq preggio la mie cosette. con speranza che questa pittura debba dara A | vs Jll^s^{mo} una sodisfattiona straordinaria | non sola per la vagezza e politezza usata | da me nella fiori Aanimali et uitzelli ma | ancora per esser fatta lafigurina della | Madona di Mano del s^r. Rubens huomo | virtuosa et famoso in questa bande. | Con che mi raccomando humil^{te}⁴ nella bona | gracia di vs Jll^s^{mo} et di vero Core li | baccio le mani danuesa 5 settembri 162i |

D vs Jllus^{mo} et Reue^[mo]⁵

Humilis^{no} serui^e

Jean Brueghel

doi letra del x dagosto | me son venuta atempo un | per la posta et laltra de louaigni | del profsesor⁶ putiano ||

¹ In alto sinistra la seguente annotazione di mano diversa, probabilmente di Borromeo stesso: «si risponda amoreuoliss.^{te} et si | dica che si era replicato, non | p importarlo ma per dubio che le lettere non capitassero male. Riceuuto | il quadro mandato i denari».

² Sulla g compare un puntino sovrascritto.

³ La lettera finale è poco chiara per via di un eccesso d'inchiostro. Crivelli (1868, p. 273) trascrive «mano», io propendo piuttosto per una a.

⁴ Anche qui un'eccessiva colatura d'inchiostro.

⁵ Idem.

b) Illustrissimo et reverendissimo Signor.

Io ho differito a posta de finire il quadro de l'elemento de l'Ario comandatomo da vostra Signoria illustrissimo sino a questa primavera, per poterla fare con pui esquisitezza e perfettione. È ben vero che, essendo finito, si è tardato a mandarlo per mancamento de condotta alla volta de Milano, per il spatio di duoi mesi, ma finalmente è andata cinque settemani sona colle robbe del signore Annoni. Et ancora li ho dato per compagnia un altro quadro rarissima pur de mia mana, che per esser tale ho destinato tanto pui voluteiri a vostra Signoria illustrissimo, quanto lei mostra di tener in qualq preggio la mie cosette, con speranza che questa pittura debba dara a vostra Signoria illustrissimo una sodisfattion straordinaria, non sola per la vagezza e politezza usata da me nella fiori, animali et uitzelli, ma ancora per esser fatta la figurina della Madona di mano del signor Rubens, huomo virtuosa et famoso in questa bande. Con che mi raccomando humilmente nella bona gracia di vostra Signoria illustrissimo et di vero core li baccio le mani.

D'anversa, 5 settembri 1621.

De vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

humilissimo servitore
Jean Brueghel.

Doi letra del X d'agosto me son venuta a tempo, un per la posta et l'altra de Lovaigni, del profesor Putiano.

⁶ Sotto la *s*, di tratto più marcato, si legge una *f* di *proffesor* (lezione adottata da CRIVELLI 1868, p. 273). Scelgo tuttavia di trascrivere «profsesor», la *s* è in tratto più calcato, cosa che fa supporre una correzione *f*>*s* e non viceversa.

Indirizzo (G 280 inf. 83v): «Al Molto Jllus.^{ro} sig^r mio | pron JI sig^r Hercolo Bianchi | Millano».

Anversa, 29 ottobre 1621: il pittore non ha ancora avuto notizie dell'*Elemento dell'aria* e della *Ghirlanda* con la Madonna di Rubens. Rimarca al Bianchi il pregio di entrambi i dipinti e specifica di aver invece inviato la corona di ambra soprattutto per il ritratto di San Carlo, molto amato «in quel paesio»¹. Il pittore annuncia che in primavera avrebbe mandato il figlio in Italia e accenna poi alla prima guerra polacco-ottomana (1620-1621), dicendosi lieto per la vittoria polacca. Per celebrare l'occasione, ha inviato alcuni dipinti al re Sigismondo III². Anticipa infine di avere in mente un quadro che raffigurasse pittura, scultura e architettura.

a) Molto Jllus^{re} sig^r. mio pron

Hauenda reciuta la letra devs adi 15 d ottobri. son | andato in Casa. del s^e Enoni per metter ordine che la | Cassa mandato. per el s^r Cardinal fusse consignato in | mane de vs. me resposo che de giu era capitato | in millan. et senza dubia subito Mandato al s^[r] [C]a[r]di[na]³ | del qual[o]⁴ io non ha noua alCuni. Così prega vs danou{a} | de fare in questa negoci il solito officio damico | il quader ellemento del ario efatto con ordini mail | girlando de fiori gustoso per la diuina Madonne. del | s^r peitro paulo Rubens. con levagesse danimalerti | et oitcelli et molta gallanteria.,. quel io Manda sole | perfare seruitcio a su seg^{rie} Jllssis^{mo}. per esser un | quader [c]he⁵ merite d esser tenuta fra le altre rare | pittura in le studia del sig^r mia pron. ma si | persorta il sig^r Cardinal non gli piase tener | io Mettera altra ordina in tempa del prima | vera quando io mandera mio figliolo in Jtalia | quanto le corona dambero Bianco io Manda sole non | per il valor ma per il retratto. del s^{to}. Borromea | che <...> tengeno in quel paesio in grand e stimo⁶ et | deuocione. Heir hauema auta noua. della victoria | del principio d polonia contra il Turco. laudato sia di[o]⁷ | io. Ho mandato molti Pittura al Re che amemolta | nostra Arte. ma per quel occas[io]⁸. io son [in]⁹ stretta | de dinari spera. che le prouisiono vera seconde la | promessa prega vs. dandare in nome mio deBagiar | le mane al sig^r mio pro. JI sig.^r Cardinal. con dirgli | che io tenga un inuencion in penseiro..dun quader [de]¹⁰ | pittura scultura et Architettura. nosra sig^r me dia

¹ Brueghel intendeva Milano, dov'era stato inviato il ritratto, oppure Anversa, dov'era stato eseguito? Il deittico irrisolto non dà certezze. Achille Ratti (cfr. RATTI 1910) cita una lettera di Borromeo del 4 dicembre 1621 nella quale il cardinale esprime il suo gradimento sia per i due dipinti (e maggiormente per l'*Aria*) che per il rosario, che però gli rimanda con il desiderio che lo tenga per sé. L'originale della lettera non è però più stato trovato (cfr. BEDONI 1983, p. 139).

² Il suo appoggio fornito agli Asburgo contro il principe di Transilvania G. Bethlen aveva determinato l'intervento turco.

³ Lacerazione del foglio.

⁴ La vocale finale pare una *o*, ma non è chiaramente distinguibile per una macchia d'inchiostro. Crivelli (1868, p. 274), trascrive «qual», interpretandola forse come una cancellatura.

⁵ Sbvatura d'inchiostro, che copre solo la *c*, e parzialmente la *h*, di cui resta tuttavia integra la parte alta dell'asta.

⁶ Dopo la *e* compare l'archetto per il quale cfr. lettera XIX (n. 3). Crivelli (1868, p. 275) trascrive «grand e' stimo».

⁷ Lacerazione del margine.

⁸ L'inchiostro è sbavato in fin di parola. Crivelli ha «occaso», ma la presenza di un punto sovrascritto ancora leggibile fa pensare a un «occasio» (per *occasione*), già documentato nella scrittura di Brueghel.

⁹ Ancora sbavatura d'inchiostro.

¹⁰ La carta è forata; Crivelli (1868, p. 275) riporta «con le», ma io ritengo più probabile la particella di specificazione *de*.

v[it]a¹¹ | et comodita. per lano che vein. et con questo io me li | recomando decore. adi 29.
dottobri 1621 in Anuersa et | me perdono mio mal schritto |

D vs Molt JII_s^{ro}

affettiona^{no} seruitore

Jean Bueghel ||

b) Molto illustre Signor mio Padron.

Havenda reciuta la letra de vostra Signoria a dì 15 d'ottobri, son andato in casa del signore Enoni per metter ordine che la cassa mandato per el signor Cardinal fusse consignato in mane de vostra Signoria. Me resposo che de già era capitato in Millan et, senza dubia, subito mandato al signor Cardinal, del qualo io non ha nova alcuni. Così prega vostra Signoria da nova de fare in questa negoci il solito officio d'amico. Il quader Ellemento de l'ario è fatto con ordini, ma il girlando de fiori gustoso per la divina Madonne del signor Peitro Paulo Rubens, con le vagesse d'animaletti et oitcelli et molta gallanteria. Quel io manda sole per fare servitcio a su Segnorie illustrissimo, per esser un quader che merite d'esser tenuta fra le altre rare pittura in le studia del signor mia padron, ma si per sorta il sig^r Cardinal non gli piase tener, io metterà altra ordina in tempa del primavera, quando io manderà mio figliolo in Italia. Quanto le corona d'ambero bianco, io manda sole non per il valor, ma per il retratto del Santo Borromea, che tengeno in quel paesio in grand estimo et devocione. Heir havema auta nova della victoria del principio de Polonia contra il Turco: laudato sia Dio! Io ho mandato molti pittura al Re, che ame molta nostra Arte, ma per quell'occasio io son in stretta de dinari: spera che le provisiono verà seconde la promessa. Prega vostra Signoria d'andare in nome mio de bagiar le mane al signor mio padron, il signor Cardinal, con dirgli che io tenga un'invencion in penseiro, d'un quader de pittura, scultura et architettura: Nostra Signor me dia vita et comodità per l'ano che vein! Et con questo io me li recomando de core.

A dì 29 d'ottobri 1621, in Anversa; et me perdono mio mal schritto.

De vostra Signoria molto illustro,

affettionatissimo servitore

Jean Bueghel.

¹¹ Anche in questo caso la lacuna è dovuta a lacerazione del foglio.

LXVI

Indirizzo (G 280 inf. 84v): «Al Molto Jllus^{ro} sig^r | mio pron oss^{mo}. JI sig | Hercole Bianchi in | Milano». Accanto all'indicazione di luogo si legge «franca», di mano diversa (senza la specificazione solita *per Mantova*).

Anversa, 11 febbraio 1622: sono mesi che il pittore attende informazioni sull'*Aria* e sulla *Ghirlanda* inviati con il carico del mercante Annoni. La paura di Brueghel è che, visto il tempo di guerra, la cassa sia andata perduta. Ripete che si trova in una cattiva condizione finanziaria, avendo sulle spalle un debito di novemila fiorini. Tornando ai quadri, prega Bianchi di trovare una giusta locazione alla *Ghirlanda* con Madonna di Rubens nel caso di un mancato apprezzamento di Borromeo (eventualmente un monastero o una dimora principesca). Comunica alla fine che De Coster (cfr. lettera 50 e LXIII) ha chiesto diciannove giorni di tempo per un quadro destinato al Bianchi e che Rubens è in Francia¹. Manda infine i saluti di Rubens, Momper, Van Balen e Vrancx.

a) Molto Mesi sono che io non ha auto noua de vs. per | talo io son sforsato². dauisarle. del mio Misericio |

Al ultimo de luglio son inuiato. per via. de Enoni una | casse. con doi quadri. per mi[a]³ sig^r et pro Boromeo. intant[e]⁴ | reciue. una letra devs per fare. consignaro in mano sua | detta casse. ma parlanda Enoni. me Mostro una | lista. dicieua che degia era Cappitate. in Mane. de su | sig^{ra}. Jll^{mo}. _del quale io non ha Mai auto noua | alcuin. Ne ancho devs per letra de lauella non ha | mai uta noua. me dubbia Con questa tempa de | guerra in germania doue. son persa Cinque correiri | le disgracia me ferra parte. Comme de gia me Ho | Trouata in molta Trauigli con questa Banchi rotti | intressate per 9 Milli fiorini dinari contanti a doi | personi. dio me guard[a]⁵ daltri disgracio. io da auiso | avs. per fare parte a su sig^r Jll^{mo} io Ha Mandato | un quadro fatto per sua ordine. Ellement del Ari[o]⁶ | un altro mandai senso ordina un girlande defiori {per fare piaceir}⁷ | le Madonna fatto diuinamento de Mane de Rubbens | si detta Madonna. non e seconde il gusto de su sig^{ra} Jll^s | prega de Trouar comodita in quelhe Monesterro. o | a queche principio. perche me pare una cosa raro: io | me fede alle solito Antique amicitcio d vs- Jaques | deCoster Ha presa sola 19 giorni per finirla lopra | d vs. in tanto. io gli fera ricordaro oigni giorni | mio secretario Rubens sta in francia. altramento io | Haura schritto. al mio sig^r et pron..la⁸ regina | Mader del re Ha fabricato un pallatco e desideroso | dornaro de quadri de Rubens. gli altri amici Momper | van Balen vrancx⁹. serecomandeno aus et conquest[o]¹⁰ | io me vi recomando de core adi xi february 1622 in | Anuersa |

¹ Precisamente a Parigi, per dipingere le *Allegorie della vita di Maria de' Medici* per il palazzo di Lussemburgo. Cfr. BEDONI 1983, p. 136.

² La *f* è modellata su una *p* ancora leggibile.

³ L'inchiostro in eccesso rende poco chiaro il grafema, che pare una *a*. Crivelli (1868, p. 282) ha «mio».

⁴ Analoga situazione della nota precedente. Anche Crivelli (1868, p. 282) legge «intante».

⁵ La vocale finale non è chiaramente identificabile per una sbavatura d'inchiostro. Io propendo per una *a*, mentre Crivelli (1868, p. 283) ha «garde».

⁶ Vedi nota precedente. In questo caso la mia scelta concorda con quella di Crivelli (1868, p. 283).

⁷ Precisato nel margine sinistro.

⁸ Sulla *a* compare un punto sovrascritto.

⁹ Crivelli trascrive, erroneamente, «Vranex», e specifica in nota: «Vranex non è altro nuovo pittore, ma il Franks, che fra loro amici chiamavasi Vranx, come qui intese Brueghel di scrivere. E qui, difatti e in qualche altro luogo che c'è questo Vranx, non c'è il Frank» (CRIVELLI 1868, p. 283). In due lettere stese da Rubens, compariva effettivamente il nome Franck («franco» in 42 e «franck» in 45); per il resto l'artista è sempre citato come Vrancx. Tra *Vranx* e *Franck* ad ogni modo, contrariamente all'opinione di Crivelli, era infatti il

D vs Molti JI, sig^f
semper per seruirli
Jean Brueghel ||

b) Molto mesi sono che io non ha auto nova de vostra Signoria, per talo io son sforsato d'avisarle del mio miserio. A l'ultimo de luglio son inviato per via de Enoni una casse con doi quadri per mia signor et padron Boromeo, intante recive una letra de vostra Signoria per fare consignaro in mano sua detta casse; ma parlanda Enoni, me mostrò una lista: diceva che de già era cappitate in mane de su Signoria illustrissimo, del quale io non ha mai auto nova alcuin. Neanco de vostra Signoria per letra de Lavella non ha mai auto nova: me dubbia, con questa tempa de guerra in Germania, dove son persa cinque correiri, le disgracia me ferrà parte, comme de già me ho trovata in molta travigli con questa banchirotti intressate per 9 milli fiorini, dinari contanti, a doi personi. Dio me guarda d'altri disgracio! Io dà aviso a vostra Signoria per fare parte a su Signoria illustrissimo.

Io ha mandato un quadro fatto per sua ordine, Ellement de l'ario; un altro mandai senso ordina, un ghirlande de fiori, per fare piaceir, le Madonna fatto divinamento de mane de Rubbens. Si detta Madonna non è seconde il gusto de su Signoria illustrissimo, prega de trovar comodità in qualche monesterro o a qualche Principo, perché me pare una cosa raro: io me fede alle solito antique amicitcio de vostra Signoria. Jaques de Coster ha presa sola 19 giorni per finirla l'opra de vostra Signoria, intanto io gli ferà recordaro oigni giorni. Mio secretario Rubens sta in Francia, altramento io havrà schritto al mio signor et padron. La Regina, mader del Re, ha fabricato un pallatco: è desideroso d'ornaro de quadri de Rubens. Gli altri amici, Momper, Van Balen, Vrancx se recomandeno a vostra Signoria et con questo io me vi recomando de core.

A dì XI februari 1622, in Anversa.

De vostra Signoria molti illustre Signor,

semper per servirli
Jean Brueghel.

secondo il nomignolo familiarmente attribuito da Brueghel e compagni a questo pittore, che viene registrato come Sébastien Vrancx nel *Dizionario della pittura e dei pittori* Einaudi (DPP 1994, vol. VI, p. 231).

¹⁰ Sbavatura.

Indirizzo (G 280 inf. 85v): «Al Illus^{ro} sig^{ro} mio pron il | sig.^r Hercoli Bianchi in | Millano».

Bruxelles, 7 maggio 1622: Brueghel raccomanda al Bianchi il figlio Jan II, incamminatosi per l'Italia, pregandolo di introdurlo al cardinale Borromeo e di sorvegliarlo. Nel poscritto (aggiunto da Brueghel alla lettera stesa da Rubens), il pittore ricorda di non aver avuto ancora alcun riscontro né sull' *Elemento dell'aria*, né sulla *Ghirlanda con Madonna* di Rubens. Precisa inoltre che Jan II arriverà con altri giovani tra i quali Philips de Momper, figlio del suo amico e collaboratore Joos, e che porterà con sé alcuni disegni e delle *cose* (probabilmente dipinti) di Jaques de Coster per il Bianchi. Allude poi a un tale signor Dorco, in debito con lui per un affare non precisato¹.

a) Molto Illus^{re} Sig^r mio osser^{mo}

Desiderando mio figliuolo, di veder L Italia, i douendo | passar per Milano mi parrebbe² di far torto a' L'antica nos^{ra} | amicitia se gli non venesse con espresso ordine {mio} a far | riuerenza a vs la quale In tutte l'occasioni³ ha | mostrato colli effetti d'essermi amico e padrone. | E si come questi giouanotti non hanno ancora L'esperienza | del mondo Supplico vs sia seruita caso ch'egli⁴ si fermasse | qualq tempo in Milano di volerlo assistere col suo pruden= | te consiglio et Indirizzo, et In tutto che potra farsi senza | Interesse et Incommodo di vs, Io li ho commandato ancora | di far humiliss^{ma} riuerenza da parte mia al Illust^{mo} | Sig^r Cardinale appresso il quale vs m'è fara gratia | di fauorirlo della sua Introduttione che mi sarà summa= | mente caro Sapendo per Isperienza quanto vaglia il buon | mezzo di vs appresso Su Sg^{ria} Ill^{ma} Et perfine mi | raccomando col solito affetto nella sua bona gracia | et di vero Cuore li baccio le mani |

«d' *Anversa*»⁵ di Brussella alli 7 di maggio 1622 |

Di VS Molto Ill^{[re]6}
Seruitor affett^{mo}
Giuanni Brueghel

non ha Mai iuta noua delli quadri Mundati | al ullimo de Lulio 1521⁷. pur me sta ditto che | il s^r Cardinal ha dato ordine per il pagamento ma | senza letra <o altr> s.^r Dorco non me voel pagare | vs me piacerea auisare de questa negotci | et ancho del arriue delmia figlol. Che⁸ va in | Compaignia dalcuni giouene ancho il figliol del | mio amico Momper. che ma pregato per qualche | recomandacion. et con⁹ questa io me vi recomanda | da noue. mio secretario Rubens se recomando avs | Con alCuni desseigni del mio figliol mandera le | cose de Iaques de Corster per vs ||

¹ Su costui, né Bedoni (1983, p. 140) né Crivelli (1868, pp. 294-297) riportano notizie.

² Dopo la prima *b* troviamo un segno simile all'apostrofo.

³ Si distingue, nell'originale, una *e* corretta poi con una *i*.

⁴ *Scripta continua*.

⁵ Prima di aggiungere un poscritto di sua mano, Brueghel corresse l'indicazione di luogo precedentemente stesa da Rubens, di cui si leggono ancora la preposizione apostrofata e la *A* iniziale.

⁶ Lacuna dovuta a lacerazione del foglio.

⁷ Evidente svista di Brueghel per 1621.

⁸ Una *c* minuscola è corretta in maiuscola.

⁹ Sotto la *c* si intravede una *g* precedente.

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Desiderando mio figliuolo di veder l'Italia i dovendo passar per Milano, mi parrebbe di far torto a l'antica nostra amicitia s'egli non venesse con espresso ordine mio a far riverenza a vostra Signoria, la quale in tutte l'occasioni ha mostrato colli effetti d'essermi amico e padrone. E sicome questi giovanotti non hanno ancora l'esperienza del mondo, supplico vostra Signoria sia servita, caso ch'egli si fermasse qualq tempo in Milano, di volerlo assistere col suo prudente consiglio et indrizzo, et in tutto che potrà farsi senza interesse et incomodo di vostra Signoria. Io li ho comandato ancora di far humilissima riverenza da parte mia a l'illustrissimo signor Cardinale, appresso il quale vostra Signoria mi farà gratia di favorirlo della sua introduzione che mi sarà summamente caro, sapendo per isperienza quanto vaglia il buon mezzo di vostra Signoria appresso su Signoria illustrissima. Et per fine mi raccomando col solito affetto nella sua bona gracia et di vero cuore li baccio le mani.

Di Brussella, alli 7 di maggio 1622.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affettionatissimo
Giovanni Brueghel.

Non ha mai aut nova delli quadri mandati a l'ultimo de ludio 1621, pur me sta ditto che il signor Cardinal ha dato ordine per il pagamento, ma senza letra. Signor Dorco non me voel pagare: vostra Signoria me piacerà avisare de questa negotci et ancho de l'arrive del mia figlol che va in compaignia d'alcuni giovane, ancho il figliol del mio amico Momper, che m'à pregato per qualche recomandacion. Et con questa io me vi recomanda da nove; mio secretario Rubens se recomando a vostra Signoria. Con alcuni desseigni del mio figliol manderà le cose de Iaques de Corster per vostra Signoria.

Indirizzo (G 280 inf. 87v): «Al molto Illu^{re} Sig^r | osserua^o Il Sig^r Hercole | Bianchi | In Milano»¹.

Anversa, 8 luglio 1622: Brueghel ringrazia il Bianchi per l'accoglienza riservata al figlio e prega nuovamente l'amico di presentare Jan II a Borromeo. È anche contento che il cardinale abbia deciso di tenere la sua *Ghirlanda* con la Madonna di Rubens. Avvisa il Bianchi di avergli spedito da Bruxelles un pacco di colori, qualche stampa e qualche disegno (tutti franchi fino a Mantova). Congedandosi, porta i saluti di Rubens e Momper.

a) Molto Illu^{re} Sig^r mio Osser^{mo}

Mi sono capitate diuere lettere di vs, per l[e]² quali | Cognosco l'obligo grande chio li tengo per conto del mio | figliuolo al quale vs ha usato tante Cortesie e | Carezze che non so come lui potra corrispondere a | tanta amoreuolezza, Spero però chegli Impiegarà | bene il {suo} tempo in Italia essercitandosi nel arte con | quel studio che ricerca la difficulta di essa, per Seguir | L orme et il grado delli suoi maggiori, I perçìò | li concedo piena liberta d'andar vedendo quei luoci | che più li pareranno à proposito per studiar et per gua= | dagnarsi la vita Le mie perdite quest'anno sono | state grandi et ancora li carichi et la vecchiasa semi | va approssimando, di maniera che mio figliuolo si | douera far valere da se senza fidarsi più delle mie | fatiche le quali colla eta cominciano a fastidirmi | Supplico vs sia seruita d'Introdurlo quanto prima | dal Illustriss^{mo} Sig^r Cardinale tanto per far riueranza | à S S Ill^{ma} quanto per dar ricapito alle lettere mie | gia scritteli, La quale si e compiacciuta di rite= | ner il quadro della Girlanda difiori et sopra | çio scriuo con quest'ordi^{nio} Ho mandato {da Brussellis} alli 25 | di Giugno un pacchetto di colori francho sino | à Mantoua et Indrizzato a vs et ancora per via | delli Sig^r Annoni un mazzo di stampe e disseyni con | qualq poco di tela simil^{te} franco che spero sia per || capitar a suo tempo a saluamento et per fine | baccio a VS con tutto il cuore le mani et mi | raccomando nella sua bona gracia come mi | ha pregato di far {di parte sua} il Rubens di uiuo affetto | et ancora Il S^r Momper | d Anversa alli 8 di Gulio | del A^o 1622 |

Di VS Molto Illu^{re}
seruitor Affett^{mo}
Giouanni Brueghel ||

¹ Accanto all'indirizzo della lettera si legge l'annotazione (forse del Bianchi): «Anversa 8 Giugno 1622. Il Giovanni Brughel ha ricevuto li 300 scudi con la medaglia d'oro», con indicazione del mese errata.

² Lacuna dovuta a un piccolo foro della carta.

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Mi sono capitate diverse lettere di vostra Signoria, per le quali conosco l'obbligo grande ch'io li tengo per conto del mio figliuolo, al quale vostra Signoria ha usato tante cortesie e carezze che non so come lui potrà corrispondere a tanta amorevolezza. Spero però ch'egli impiegarà bene il suo tempo in Italia essercitandosi ne l'arte con quel studio che ricerca la difficoltà di essa, per seguir l'orme et il grado delli suoi maggiori. I perçìo li concedo piena libertà d'andar vedendo quei luoci che più li pareranno a proposito per studiar et per guadagnarsi la vita.

Le mie perdite quest'anno sono state grandi et ancora li carichi et la vecchiaia se mi va approssimando, di maniera che mio figliuolo si doverà far valere da sé senza fidarsi più delle mie fatiche, le quali colla età cominciano a fastidirmi. Supplico vostra Signoria sia servita d'introdurlo quanto prima da l'illustrissimo signor Cardinale, tanto per far riverenza a su Signoria illustrissima, quanto per dar ricapito alle lettere mie già scritte.

La quale si è compiacciuta di ritener il quadro della girlanda di fiori et sopra ciò scrivo con quest'ordinario. Ho mandato da Brussellis alli 25 di giugno un pacchetto di colori francho sino a Mantova et indirizzato a vostra Signoria et ancora per via delli signor Annoni un mazzo di stampe e disseyne con qualq poco di tela similmente franco, che spero sia per capitar a suo tempo a salvamento. Et per fine baccio a vostra Signoria con tutto il cuore le mani et mi raccomando nella sua bona gracia, come mi ha pregato di far di parte sua il Rubens di vivo affetto et ancora il signor Momper.

D'Anversa, alli 8 di gullo de l'anno 1622.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor affettionatissimo
Giovanni Brueghel.

69

Indirizzo (G 234 inf. 18v): «Al Illustriss^{mo} et Riuerend^{mo} | Sig^r et Patron mio Colend^{mo} | Il S^r Cardinal Borromeo In Milano».

Anversa, 8 luglio 1622: il pittore ringrazia il cardinale per i 300 scudi e la medaglia con l'effigie di San Carlo ricevuti per l'*Elemento dell'aria* e la *Ghirlanda* con la Madonna di Rubens; nel poscritto, chiede al cardinale di concedere la sua protezione al figlio, che spera sia già stato a *fargli riverenza*. Annette alla sua una lettera di ringraziamento personale di Rubens (69²), che ha ricevuto anch'egli in dono una medaglia col ritratto di San Carlo.

a) Illustris^{mo} et Riuerend^{mo} Sig^{re}

Ho riceuto li trecento scudi et la medaglia | di S Carlo et altri fauori da VS Ill^{ma} In ricom=
| pensa delli duoi quadri mandatili ultima^{te}, de che | resto col solito obligo verso lei, si
come ancora Il | Sig^r Rubens al quale ho consignato una delle | due medaglie che mi dice
non auer alcun merito | verso V S Ill^{ma} di questo fauore, i perçìo vuole rin=
| gratiarla con

lettera sua particolare, che v`a qui | annessa Se per l'auenire¹ occorrer`a altro per | il seruicio
di VS Illus^{ma} mi trouar`a sempre prontis= | simo per ubidire `a tutti suoi Commandamenti `E |
con quest animo baccio a VS Illus^{ma} Con tutto | il cuore le mani et mi raccomando
humil^{te} nella | sua bona gracia |
d Anuersa alli 8 di Giulio 1622 |

Di V Sig^r Illust^{ma}
Humiliss^{mo} Seruitore
Giuanni Brueghel

Spero chel mio figliuolo hauera compyto | col fare humilissima riuerenza conforme | al
ordine mio a V S Illus^{ma} che Supplico | sia seruita di fauorirlo dolla sua bona | gracia i
protezzione conforme alla solita | sua Cortesia et amoreuolezza verso li | suoi seruitori
benche di poco merito ||

b) Illustrissimo et riverendissimo Signore.

Ho ricevuto li trecento scudi et la medaglia di San Carlo et altri favori da vostra Signoria
illustrissima in ricompensa delli duoi quadri mandatili ultimamente, de che resto col solito
obligo verso lei, s`i come ancora il signor Rubens, al quale ho consignato una delle due
medaglie, che mi dice non aver alcun merito verso vostra Signoria illustrissima di questo
favore, i perç`o vuole ringratiarla con lettera sua particolare, che va qui annessa. Se per
l'auenire occorrer`a altro per il seruicio di vostra Signoria illustrissima, mi trouar`a sempre
prontissimo per ubidire a tutti suoi commandamenti. E con quest'animo baccio a vostra
Signoria illustrissima con tutto il cuore le mani et mi raccomando humilmente nella sua
bona gracia.

D'Anversa, alli 8 di giulio 1622.

Di vostra Signoria illustrissima,

humilissimo seruitore
Giuanni Brueghel.

Spero ch'el mio figliuolo haver`a compito col fare humilissima riuerenza conforme a
l'ordine mio a vostra Signoria illustrissima, che supplico sia seruita di fauorirlo della sua
bona gracia i protezzione, conforme alla solita sua cortesia et amoreuolezza verso li suoi
seruitori, bench`e di poco merito.

¹ *Scripta continua.*

Indirizzo: vedi lettera precedente.

b) Illustrissimo et riverendissimo Signore.

Il signor Brueghel mi ha consignato una medaglia d'oro con effigie di San Carlo Borromeo da parte di vostra Signoria illustrissima, che stimo essere un favor singolarissimo non solo per il merito del presente, ma ancora per venirmi da vostra Signoria illustrissima di spontanea sua cortesia, senza alcun servizio mio precedente. La quale si è compiacçuta d'anticipare et obligarmi con questo regalo alla perpetua sua servitù. Perciò la supplico sia servita di contarmi per l'avenire tra li suoi servitori, benché di minimo talento, più di prontezza i buona volonta tra migliori. Et con quest'animo baccio a vostra Signoria illustrissima le mani et con mille ringraziamenti per il fauor da lei ricevuto mi raccomando nella sua bona gracia.

D'Anversa, alli 8 di giulio 1622.

Di vostra Signoria illustrissima et riverendissima,

humilissimo servitore
Pietro Pavolo Rubens.

LXX*

Indirizzo (G 235 inf. 394v): «Al Jllu^{ma} et Reu^{mo} sig^{re} et | Mio pron. colend.^{mo} JI sig Cardinal | Boromeo Artsuescouo de | Millano».

Anversa, 19 agosto 1622: il pittore ringrazia il cardinale per aver aperto le porte di casa Borromeo al figlio, ma teme che Jan II non saprà essere all'altezza di simile onore, per cui si premurerà di ragguagliarlo tramite le sue lettere al giusto contegno da tenere con un ospite del calibro di Borromeo.

a) Illus^{mo} et R^{mo} sig^{re}

Ho Inteso volunteiri per lettere del mio figliulo | la gracia et onore che vs JII^{ma} le ha fatto | di riceuerlo fra le suoi seruitori domestico, | JI qual loco ben che fosse il minimo deCasa | sua mi par tanto honorato, chio non so come | lui et io potremo giamai esser grati verso | vs JII^{ma} ne renderli mediante la seruitu nostra | qualq minimo Contracambio di un tanto fauore | Temo ancora chel mia figliuolo non haura le qualita¹ | Competenti a questa grado, ma ben spero chel | esempio duna famiglia cosi ben regolata et | accostumata come quella divs JII^{ma} lo render[a] | in parte partecipe di qualq virtu et Jo non | Mancaro d essortarlo colle mie lettere ad ogni² | humilta i rispetto et di far ogne suo Capitale | della bona gracia di vs JII^{ma} nella quale | humil^{te} mi raccomando et con tutto il Cuoro li | bacio le mani danuersa alli 19 d Agosto 1622 |

¹ In questo caso, come per il «rendera» successivo, la vocale finale è del tutto illeggibile per consunzione del margine destro. Supponendo che questa fosse una *a* (il che non può dirsi certo viste le numerose oscillazioni di Brueghel nel campo delle finali), si sarà trattato di una *a* non accentata poiché l'accento è segno paragrafematico di fatto assente negli autografi di Brueghel.

² Sulla *g* compare un punto sovrascritto e l'occhiello della *g* è reso con tratto più marcato, forse a indicare un rimodellamento a partire da *i*. Ritengo probabile che Brueghel avesse iniziato a scrivere *oigni*, ben frequente nelle sue lettere, fermandosi a *oi* e correggendo quindi la *i* in *g*.

Di vs Jll^{no} et Reue^{no}
Humilis^{no} seruitore
Jean Bruege[l]³||

b) Illustrissimo et reverendissimo Signore.

Ho inteso volunteiri, per lettere del mio figliuolo, la gracia et onore che vostra Signoria illustrissima le ha fatto di riceverlo fra le suoi servitori domestico, il qual loco, benché fosse il minimo de casa sua, mi par tanto honorato, ch'io non so come lui et io potremo giamai esser grati verso vostra Signoria illustrissima né renderli mediante la servitù nostra qualq minimo contracambio di un tanto favore. Temo ancora ch'el mia figliuolo non havrà le qualità competenti a questa grado, ma ben spero ch'el essempro d'una famiglia così ben regolata et accostumata come quella di vostra Signoria illustrissima lo renderà in parte partecipe di qualq virtù. Et io non mancarò d' essortarlo colle mie lettere ad ogni humiltà i rispetto et di far ogne suo capitale | della bona gracia di vostra Signoria illustrissima, nella quale humilmente mi raccomando et con tutto il cuoro li bacio le mani.

D'Anversa, alli 19 d'agosto 1622.

Di vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

humilissimo servitore
Jean Bruegel.

71

Indirizzo (G 280 inf. 90v): «Al molto Illus^{re} Sig^r mio | osser^{mo} Il Sig^r Hercole Bianchi | In Milano».

Anversa, 23 settembre 1622: dopo essersi scusato per il proprio silenzio, determinato dai numerosi obblighi alla corte di Bruxelles, Brueghel ringrazia caldamente Bianchi per la disponibilità mostrata verso il figlio, che però ha un comportamento che non piace al pittore: ha forse mancato di rispetto al Bianchi o altri (così lascerebbe intendere la lettera) ed è senz'altro stato scorretto verso la madre, alla quale non ha mai mandato i saluti nell'arco di sei mesi. Nella speranza di Brueghel, il viaggio per l'Italia, e poi per la Spagna e la Francia, potrebbe aiutare Jan II a maturare e imparare quella *discrezione* di cui è ancora privo.

³ Usura del margine.

a) Molto Illus^{re} Sg^r mio Osser^{mo}

Ho differito di rispondere à vs per molte et | straordinarie occupationi ho però commesso [à]¹ mio fig= | luolo di fare le mie scuse con vs, essendo [i]o² stato | qualq tempo a Brussellis Impeditis^{mo}, Seruirà {pur} questa | per ringratiar vs di tante cortesie usate à mio | figliuolo che forse non li conueniuano, perche la gio= | uentù s'attribuisce tal volte le carezze fatteli per | il rispetto d'altri al proprio merito, et le tirano | in conseguenza si come le stente e traugli la disin= | gannano i rendono soleccita è diligente, Con tutto ciò io | resto obligatiss^{mo} a vs et acçetto questi suoi fauori | usati a mio figluo¹⁰ et li sento come se li hauessi | riçeuuti in persona propria L'intention mia | e chegli si fermi In Italia per il tempo di quattro | o cinq anni studiando di continuo dietro alle rarit[a]³ | di quella, et doppo faccia al ritorno un gijro⁴ per | Spagna e Francia verso casa, affine che colla | esperienza Impari quella discretione chegli non ha | da sè; ad usare quelli termini che conuenghino | ad un par suo e tra gli altri di salutar la sua | madre tanto verso lui benigna della quale In sei | mesi della sua assenza si è scordato {in tutte le sue lettere} di fare alcuna | mentione de che vs sara seruita dauertirlo et | per fine baccio a vs con tutto il cuore le mani | et mi raccomando nella sua bona gracia | d Anuersa alli 23 di septembr 1622 |

Di VS molto Illust^{re}
Seruitor Aft^{mo}
Giouanni Brueghel ||

b) Molto illustre Signor mio osservandissimo.

Ho differito di rispondere a vostra Signoria per molte et straordinarie occupationi; ho però commesso a mio figliuolo di fare le mie scuse con vostra Signoria, essendo io stato qualq tempo a Brussellis impeditissimo. Servirà pur questa per ringratiar vostra Signoria di tante cortesie usate a mio figliuolo, che forse non li convenivano, perché la gioventù s'attribuisce tal volte le carezze fatteli per il rispetto d'altri al proprio merito et le tirano in conseguenza, sì come le stente e travagli la disingannano i rendono soleccita e diligente. Con tutto ciò io resto obligatissimo a vostra Signoria et acçetto questi suoi favori usati a mio figliuolo et li sento come se li havessi riçevuti in persona propria. L'intention mia è ch'egli si fermi in Italia per il tempo di quattro o cinq anni, studiando di continuo dietro alle rarità di quella et doppo faccia al ritorno un giro per Spagna e Francia verso casa, affinché colla esperienza impari quella discretione ch'egli non ha da sé: ad usare quelli termini che conuenghino ad un par suo e, tra gli altri, di salutar la sua madre tanto verso lui benigna, della quale in sei mesi della sua assenza si è scordato in tutte le sue lettere di fare alcuna mentione. De che vostra Signoria sarà servita d'avertirlo. Et per fine baccio a vostra Signoria con tutto il cuore le mani et mi raccomando nella sua bona gracia.

¹ A causa di una lacerazione della carta è visibile soltanto l'accento, reso come grave.

² Lacerazione del foglio.

³ La vocale finale è illeggibile per usura del margine.

⁴ Crivelli (1868, p. 313) ha «gyro». Pur essendo la grafia non molto chiara, sono portata a escludere la y per la presenza dei punti sovrascritti. Tutt'al più si potrebbe ipotizzare una ÿ (nella lettera seguente a Borromeo abbiamo invece a tutti gli effetti «Gyro»).

D'Anversa, alli 23 di septembr 1622.

Di vostra Signoria molto illustre,

servitor afetionatissimo
Giovanni Brueghel.

72

Indirizzo (G 234 inf. 454v): «Al Illustrissimo et Riue^{mo} | Sig^f et Patron mio Colend^{mo} | Il S^r Cardinal Borromeo | In Milano».

Anversa, 23 settembre 1622: in questa lettera si ripete più o meno il contenuto di 71, ma vengono meno le note di demerito per Jan II.

a) Illustriss^{mo} Sig^{re}

Resto obligatissimo à VS Illu^{ma} per causa | del mi[o]¹ figliuolo, al quale lei {usa} tanti² e tali | fauori che non posso Imaginarmi In che modo | potrò giamai mostrarmi grato, verso VS Illu^{ma} | i quello che maggiormente mi obliga, è che | non solo lo tratta meglio che da par suo In | casa sua, ma ancora li offerisce di mandarlo | a Roma sotto l'ombra ì protettione di [V]S³ Ill^{ma}, | la quale è veramente L intention mia chegli | si trattenga In Roma et altre parti d Italia | per il spatio di quatto ò Cinque anni attendendo | con ogni Industria è diligenza al studio della | pittura e di poi faccia un Gyro verso la Spagna | oue li procurarò buon Indirizzo mediante il fauo= | re della Sereniss^{ma} Infanta mia Pad^{na}, essendo | passata una occasione che si presentaua adesso | di far quel viaggio, sarà meglio chal ritorno | vegga di passo quelli duoi regni famosi di | Spagna e francia I fra tanto mi raccomma | do⁴ humil^{te} nella bona gracia di V S Illu^{ma} | et con tutto il cuore li baccio le mani | Di Anuersa alli 23 di settembre 1622 |

Di VS Illust^{ma}
deuotiss^{mo} et humilis^{mo}
seruitore
Giouanni Brueghel ||

b) Illustrissimo Signore.

Resto obligatissimo a vostra Signoria illustrissima per causa del mio figliuolo, al quale lei usa tanti e tali favori che non posso immaginarmi in che modo potrò giamai mostrarmi grato verso vostra Signoria illustrissima, i quello che maggiormente mi obliga è che non solo lo tratta meglio che da par suo in casa sua, ma ancora li offerisce di mandarlo a Roma sotto l'ombra i protettione di vostra Signoria illustrissima. La quale è veramente l'intention mia ch'egli si trattenga in Roma et altre parti d'Italia per il spatio di quattro o cinque anni attendendo con ogni industria e diligenza al studio della pittura e dipoi faccia un giro verso

¹ La vocale finale non è chiara a causa di un colatura eccessiva d'inchiostro.

² Sopra la *n* di compare un segno simile ad un apostrofo. Anche se nelle lettere stese da Rubens si incontra spesso l'apostrofo con *scripta continua*, ritengo del tutto improbabile da parte del pittore una segmentazione volontaria come *tan'ti*.

³ Usura della carta.

⁴ Titulus sulla *a* (*raccommando*).

la Spagna, ove li procurarò buon indrizzo mediante il favore della serenissima Infanta mia padrona. Essendo passata una occasione che si presentava adesso di far quel viaggio, sarà meglio ch'al ritorno vegga di passo quelli duoi regni famosi di Spagna e Francia. I fratanto mi raccomando humilmente nella bona gracia di vostra Signoria illustrissima et con tutto il cuore li baccio le mani.

Di Anversa, alli 23 di settembre 1622.

Di vostra Signoria illustrissima,

devotissimo et humilissimo servitore
Giovanni Brueghel.

73

Indirizzo: n.p.

Anversa, 16 novembre 1622: Brueghel raccomanda a Borromeo padre Nicolao Ianssonio. Questi è appena tornato da un viaggio in Danimarca (dov'era stato inviato dal nunzio di Fiandra a Roma) per riferire alla congregazione *De propaganda fide* il grado di diffusione del cattolicesimo in quelle terre. Parte quindi una divagazione sulla spiritualità della città di Anversa, ricca di uomini religiosi e pii, *exempla* di virtù cristiana.

a) Illustriss^{mo} et Riuierend^{mo} Sigre

Ho preso ardire In virtù delle buone qualità | del portator di questa Il R^{do} Pad^{re} Nicolao Ianssonio | di raccomandarlo a VS Illus^{ma}, che seruirà solo | per dargli Introduttione, Sapendo che del resto | egli si farà valere per li suoi meriti proprij, j per | Limportanza del negocio che porta, essendo | Spedito dal Illus^{mo} Monsig^r Nunzio alla Santita di | N S^{re} Grego^{io} XIV¹ per far relatione nella Congrega= | tione propaganda fidei, del stato nel quale ha | ritrouato Il Regno di Denemarcka Toccante | la fede Catholica, Alla volta del quale era | stato Inuiato Insieme con un altro Padre suo | Compagno dal Istesso Monsig^r Nunzio di fiandra | per ricognoscere quel Regno quattro mesi sono. | Ne dubito punto che VS Illus^{ma} non sia per fauo= | rire à questa Impresa tanto pia, et hauera | caro d'esserne Informata minutamente, con | Speranza ancora chella sarà seruita di accompag= | nar detto Padre colli suoi fauori e lettere à | quelli Illus^{mi} Sig^r Card^{li} et altri Personaggi che li | pareranno opportuni a questo negocio nella Corte Ro= | mana Certo che quest'ordine fiorisce di || tal maniera in questi Paesi di fiandra i partico= | lar^{te} nella Citta d'Anuersa colla dottrina, i buon | esempio d una vita irreprensibile et ogni sorte | d'essercitio Spirituale, et assidui trauagli nella | vigna di Dio, che nè riportano grandissimo | honore dalli huomini I grand^{mo} merito appresso | sua Maiesta diuina², Hauendo nella loro relligione | molti Soggetti di straordinario valore, i tra molti | Il R Pad^{re} Ophouio {Michael Ophonius}³ già Prouinçiale huomo | Singolariss^{mo}, i dotato non solo d'ogni virtu Eccle= | siastica, ma concorrono

¹ Senz'altro un errore dal momento che Papa Gregorio XIV morì nel 1591. Il dicastero della Santa Sede *De propaganda fide* venne fondato nel 1622 per volere di Gregorio XV, come organo centrale e supremo per la propagazione del cristianesimo nei territori in cui non era ancora giunto e combattere le eresie dilaganti attraverso missioni evangelizzatrici.

² Sulla *a* un segno non chiaramente identificabile come accento o apostrofo.

³ Nome aggiunto nel margine.

ancora In lui {tutte} quelle⁴ parti | et gratia gratis data, che vagliono assai in rebus | agendis
si come ancora Il R^{do} Pad^{re} Ioannes | Bocquetuus gran Predicatore, et di molta autorita | fra
questi Cittadini propter bonos fructus, quos | quotidie congerit in horrea Domini, In Somma
| questi duoi personaggi Insieme con molti loro | compagni çì obliganno tutti ad amare è
riuerirgli | Iperçìò mi ha parso di far un opera meritoria | col raccomandar, il portator di
questa a VS Ill^{ma} | I certo mi sarebbe molto à ca[r]o⁵ di poter render | qualq seruicio i
causar qualq bene mediante il | fauor di V S Illus^{ma} a questi Relligiosi tanto utili | i
necessarij alla Republica Cristiana. Del || resto mi vergognerei d'Importunar VS Illus^{ma} per
| altra persona che per mio figliuolo sapendo esser | molto maggior loblìgo che tengo verso
VS Ill^{ma} | per li fauori a lui conferiti che tutto il seruicio | chio giamai potrò Insieme con
tutta la mia famiglia | renderli mentre haueremo vita I Per fine baccio a VS Illus^{ma}
humil^{te} le mani et mi raccomand= | mando nella sua bona gracia. |
d Anuersa alli 16 di nouembre 1622 |

Di V S Illustriss^{ma}
et Riuerend^{ma}

Humiliss^o Seruitore
Giouanni Brueghel ||

b) Illustrissimo et riverendissimo Signore.

Ho preso ardire, in vertù delle buone qualità del portator di questa, il reverendo padre Nicolao Ianssonio, di raccomandarlo a vostra Signoria illustrissima, che servirà solo per dargli introductione, sapendo che del resto egli si farà valere per li suoi meriti proprij i per l'importanza del negocio che porta, essendo spedito da l'illustrissimo Monsignor Nunzio alla Santità di Nostro Signore Gregorio XV per far relatione nella congregatione Propaganda Fidei del stato nel quale ha ritrovato il regno di Denemarcka toccante la fede catholica, alla volta del quale era stato inviato, insieme con un altro padre suo compagno, da l'istesso Monsignor Nunzio di Fiandra per ricognoscere quel Regno quattro mesi sono. Né dubito punto che vostra Signoria illustrissima non sia per favorire a questa impresa tanto pia et haverà caro d'esserne informata minutamente, con speranza ancora ch'ella sarà servita di accompagnar detto padre colli suoi favori e lettere a quelli illustrissimi signori Cardinali et altri personaggi che li pareranno opportuni a questo negocio nella Corte romana. Certo che quest'ordine fiorisce di tal maniera in questi paesi di Fiandra, i particolarmente nella città d'Anversa, colla dottrina i buon essemplio d'una vita irreprensibile et ogni sorte d'essercitio spirituale et assidui travagli nella vigna di Dio, che ne riportano grandissimo honore dalli huomini i grandissimo merito appresso sua Maiestà divina, havendo nella loro relligione molti soggetti di straordinario valore, i tra molti il reverendo padre Ophonio -Michael Ophonius- già provinçiale huomo singolarissimo i dotato non solo d'ogni virtù ecclesiastica, ma concorrono ancora in lui tutte quelle parti -et gratia gratis data- che vagliono assai in rebus agendis. Sì come ancora il reverendo padre Ioannes Bocquetuus, gran predicatore et di molta autorità fra questi cittadini, propter bonos fructus, quos quotidie congerit in horrea Domini.

⁴ Sulla e finale un punto sovrascritto.

⁵ Sbavatura dell'inchostro.

Insomma questi duoi personaggi, insieme con molti loro compagni, çì obliganno tutti ad amare e riverirgli i perçìo mi ha parso di far un'opera meritoria col raccomandar il portator di questa a vostra Signoria illustrissima.

I certo mi sarebbe molto a caro di poter render qualq servizio i causar qualq bene mediante il favor di vostra Signoria illustrissima a questi relligiosi tanto utili i necessarij alla Republica cristiana. Del resto mi vergognerei d'importunar vostra Signoria illustrissima per altra persona che per mio figliuolo, sapendo esser molto maggior l'obbligo che tengo verso vostra Signoria illustrissima per li favori a lui conferiti, che tutto il servizio ch'io giamai potrò insieme con tutta la mia famiglia renderli mentre haveremo vita.

I per fine baccio a vostra Signoria illustrissima humilmente le mani et mi raccomando nella sua bona gracia.

D'Anversa, alli 16 di novembre 1622.

Di vostra Signoria illustrissima et riverendissima,

humilissimo servitore
Giovanni Brueghel.

74

Indirizzo (G 280 inf. 3v): «All, Ill^{mo} et Reuerd.^{mo} s.^r | il sig.^r Cardenal Borromeo | Archiuescouo di Milano | In | Milano».

Anversa, 30 giugno 1623: Brueghel dà a Borromeo la lieta notizia della gravidanza della moglie. Il pittore ha chiesto alla serenissima Infanta di fare da madrina al nascituro e vorrebbe avere l'onore che il cardinale ne diventasse il padrino. Dunque gli chiede di delegare qualcuno (eventualmente il vescovo di Anversa) che possa farlo al suo posto.

a) Ill.^{mo} et Reued.^{mo} sig.^r

Fra molte gratie concessomi dall'onnipotente Iddio mi ha | dato molti figlioli et hora mia moglie grauida | et prossimo al parto et come S. Alteza Ser.^{ma} | piglia in bona parte che alcuni delli suoi | seruitori la pregano di leuare li suoi | figlioli al S.^{to} Battesimo et essendo che S.A.S. | mi ha adoperato in molte opere cosi ancora | per sua Ma.^{ta} Cat.^{ca} mi confido che a me non | negara Un¹ opera tanto pio. Et professendo | d'esser seruitore antico di S. SS.^{ra} Ill.^{ma} ho preso | ardire di pregarla ancor a lei onde sara seruito | di commettere in risposta di questa qualche | persona sia il Reuerd.^{mo} Vescouo d'Anuersa | ouero qualcheduno altro per essere testimonio | in compagnia di quello che S.A.Ser.^{ma} piaccera | ordinare al S.^{to} Battesimo della creatura che | Iddio mi piaccera dare. Et receuendo io | fauor tanto segnalato che personaggi tanto | grandi si hanno degnato di honorare loro | seruitore restaro con obligo et in perpetuo | Di S. SS.^{ra} Ill.^{mo} et Reued.^{mo} |

Humiliss.^{mo} Ser.^{re}
Gioan: Brueghel

¹ La grafia della vocale, di corpo maggiore rispetto agli altri grafemi, non è chiarissima. Crivelli legge «on» (CRIVELLI 1869, p. 319).

In Anversa A di 30 Giug^o 1623 ||

b) Illustrissimo et Reverendissimo Signor.

Fra molte gratie concessomi dall'onnipotente Iddio, mi ha dato molti figlioli et hora mia moglie gravida et prossimo al parto et come sua Alteza serenissima piglia in bona parte che alcuni delli suoi servitori la pregano di levare li suoi figlioli al Santo Battesimo et essendo che sua Alteza serenissima mi ha adoperato in molte opere, così ancora per sua Maestà cattolica, mi confido che a me non negarà un'opera tanto pio. Et professendo d'esser servitore antico di sua Signoria illustrissima, ho preso ardire di pregarla ancor a lei, onde sarà servito di commettere in risposta di questa qualche persona -sia il reverendissimo vescovo d'Anversa overo qualcheduno altro- per essere testimonio in compagnia di quello che sua Alteza serenissima piacerà ordinare al Santo Battesimo della creatura che Iddio mi piacerà dare. Et ricevendo io favor tanto segnalato, che personaggi tanto grandi si hanno degnato di honorare loro servitore, restarò con obbligo et in perpetuo.

Di sua Signoria illustrissimo et reverendissimo,

humilissimo servitore
Gioan Brueghel.

In Anversa, a di 30 giugno 1623.

75

Indirizzo (G 280 inf. 5v): «All, Ill.^{mo} et reuerd.^{mo} sig.^{re} | il sig.^r Cardinal Borromeo | Archiuescouo di Milan | In Milano».

Anversa, 7 dicembre 1623: il pittore è venuto a sapere che Borromeo era a Roma quando la sua lettera del 30 giugno è arrivata a Milano; gli comunica quindi che la moglie ha partorito una bambina. Il nome scelto è Isabella Clara Eugenia, in onore della serenissima Infanta, la quale ha inviato ad Anversa due membri della sua casa per fare da padrino e madrina alla piccola (in vece sua e di Borromeo). Informa poi il cardinale che il figlio Jan II ha rischiato la morte per una febbre contratta a Palermo, dove era andato (sconsideratamente) senza l'approvazione del padre, ma per fortuna è ora fuori pericolo.

a) Ills.^{mo} et Reued.^{mo} sig.^r

Io le scrisse alli 29 del mese di Giug^o p laquale le pregai | fauorirmi dileuare al S.^{to} Battesimo Vna figlioglin[a]¹ | etgia che S. Altesa la Ser.^{ma} Infanta se degnaua di | non refutarmi tal gra^a mi daua ardimento d'impor= | tunarlo²: ma alla Venuta d'essa mia Ira era V.S. Ill^[ma]³ | partito per Roma et in sua assenza fu aperta dal s[uo]⁴ | segretario et la risposta d'esso p bocca riferito a | S.Alt.^a la quale ha trouato bono di mandare doi | personaggi della sua Casa il marito in nome di | V.S. Ills.^{ma} et la moglie p S.Alt.^a et fatta chiass[o]⁵ | del suo

¹ Usura e successiva limatura del margine.

² Sulla *u* un segno non chiaramente distinguibile, a metà tra l'accento e l'apostrofo.

³ Vedi nota 1.

⁴ Inchiostro molto sbiadito. Si legge parzialmente solo la *u*.

⁵ Macchia di inchiostro.

nome Clara Eugenia il che spero sara cosi | approbato da V.S. Ills.^{ma} mi sarebbe singolar | fauor fosse in risposta di questa p puoterlo mostr[ar]⁶ | similmente a S.Alt.^a Quanto al mio figliolo è partito senza mia licenza p Palermo doue è stato | ammalato fino alla morte ma hora sta bene. Io | hauerei Voluto che fosse rimasi in quelli contorni | et ito doue V.S.Ills.^{ma} l'haueua raccomandato ma | gia che ha fatto il contrario conuiene attribuirli | alla sua poca esperienza et col fine di questa m offe[ro]⁷ | al seruitio et comando V.S. pregando NS chele dia | il colmo di felicità | D.V.S. Ills.^{mo} et Reud.^{mo} |

humills.^{mo} et deuots.^o ser
Gio: Brueghel

In Anuersa Adi 7 Decemb 1623 ||

b) Illustrissimo et reverendissimo Signor.

Io le scrisse alli 29 del mese di giugno, per la quale le pregai favorirmi di levare al Santo Battesimo una figliolina, et giacché sua Alteza, la serenissima Infanta, se degnava di non refutarmi tal gratia, mi dava ardimento d'importunarlo. Ma alla venuta d'essa mia lettera, era vostra Signoria illustrissima partito per Roma et in sua assensa fu aperta dal suo secretario et la risposta d'esso per bocca riferito a sua Alteza, la quale ha trovato bono di mandare doi personaggi della sua casa -il marito in nome di vostra Signoria illustrissima et la moglie per sua Alteza- et fatta chiasso del suo nome Clara Eugenia, il che spero sarà così approbato da vostra Signoria illustrissima. Mi sarebbe singolar favor fosse in risposta di questa per puoterlo mostrar similmente a sua Alteza.

Quanto al mio figliolo, è partito senza mia licenza per Palermo, dove è stato ammalato fino alla morte, ma hora sta bene. Io haverei voluto che fosse rimasi in quelli contorni et ito dove vostra Signoria illustrissima l'haveva raccomandato, ma giacché ha fatto il contrario conviene attribuirli alla sua poca esperienza. Et col fine di questa m'offerò al servitio et comando vostra Signoria pregando Nostro Signore che le dia il colmo di felicità.

Di vostra Signoria illustrissimo et reverendissimo,

humillissimo et devotissimo servitore
Gio Brueghel.

In Anversa, a dì 7 Decembre 1623.

⁶ Vedi nota 1.

⁷ Idem.

Indirizzo (G 280 inf. 93v): «All, Ill.^{re} sig.^r mio oss.^{mo} | il s.^r Ercoe Bianchi | In | Milano».

Anversa, 17 maggio 1624: Brueghel informa Bianchi che Philips Momper, tornato dall'Italia (cfr. lettera 67), gli ha consegnato una sua lettera. Ringrazia ancora l'amico per la gentilezza usata verso il figlio Jan II, di cui torna a lamentarsi perché ha saputo che è appena partito per Malta senza il suo permesso. Da ultimo dà al Bianchi qualche notizia di Rubens, la cui fama e la cui ricchezza stanno crescendo progressivamente nelle Fiandre, e di Joos de Momper, che continua a dipingere con sempre maggior perfezione.

a) Ill.^{re} sig.^r mio pron osser.^{mo}

Per mancamento d'occ^{ne} in molto tempo non le ho scritto | et ho bene receuuto la sua lra p
mano del | figliolo del s.^r Momper ritrouando il suo bon | affetto verso di me et fin hora mi
trouo molto | obligato di tante cortosie che il mio figliolo | ha receuuto dalei qual'obligo
spero di mostrare | quando le piaccera di comandarmi in quello ch'io | potrebbe essere
capace che presto potrebbe | mancare per la vechezza che molto mi | auicina. Io hauerebbe
ben voluto che il | sud mio figliuolo si hauesse vn poco meglio | comportato et mi è
conuenuto mandarli | fuora giouine per altri rispetti et non | hauerei pensato che senza mio
ordine | sarebbe partito da Genua per Palermo doue | è stato ammalato fin alla morte d'vna
grand | febre per il grandissimo caldo ch'esso non era | acostumato et quasi
miracolosamente | ha mantenuto la vita. Hora intendo ch'è | partito per Malta io li ho
mandato per | imparare et aduansare nell'arte ma non per | viaggiar p li Paesi. Spero che il
tempo lo | dara instruttione et di nouo la ringratio | di tutti li benefici et boni consigli datoli
da | V.S. Quanto che tocca all'arte il s.^r Rubbens | auansa continuamente nella scienza et |
oltre di quello è fauorito della fortuna di | modo che in honore et ricchezza passa a tutti
quelli del | nro tempo. Il s.^r Momper ancora esso dipinge pezzi | che auanzano a quelli che
ha fatti nel suo | giouentú et s'io sapesse fare cosa grata a V.S. | le ne mandarei mezzo
donsena per che io non so | pitture che sono migliori per il loro prezzo et | quello p la bona
pratica che tiene. Van Balen | Snýders Sebastian Vranx et altri se raccomandon | alei et
non puotendo io con le parole mostrare | la mia bona volonta verso dilei lo riseruaro | fin a
tanto che si presenta occ^{ne} di puoterlo | seruire et l'auguro dall'omnipotente Iddio vita |
longha con Sanita In Anuersa A di 17 Maggio | 1624 |
D V.S. Ill.^{re}

Deuotiss.^{mo} Ser.^{re}
Jean Brueghel ||

b) Illustre Signor mio Padron osservandissimo.

Per mancamento d'occasione in molto tempo non le ho scritto et ho bene ricevuto la sua
lettera per mano del figliolo del signor Momper, ritrovando il suo bon affetto verso di me;
et finhora mi trovo molto obligato di tante cortosie che il mio figliolo ha ricevuto da lei,
qual obligo spero di mostrare quando le piacerà di comandarmi in quello ch'io potrebbe
essere capace, che presto potrebbe mancare per la vechezza che molto mi avicina.

Io haverebbe ben voluto che il suddetto mio figliuolo si havesse un poco meglio comportato et mi è convenuto mandarli fuora giovine per altri rispetti, et non haverei pensato che senza mio ordine sarebbe partito da Genua per Palermo, dove è stato ammalato fin alla morte d'una grand febre per il grandissimo caldo ch'esso non era acostumato et quasi miracolosamente ha mantenuto la vita. Hora intendo ch'è partito per Malta: io li ho mandato per imparare et advansare nell'arte, ma non per viaggiar per li paesi! Spero che il tempo lo darà instruttione et di novo la ringratio di tutti li benefici et boni consigli datoli da vostra Signoria. Quanto che tocca all'arte, il signor Rubbens avansa continuamente nella scienza et oltre di quello è favorito della fortuna di modo che in honore et ricchezza passa a tutti quelli del nostro tempo. Il signor Momper ancora esso dipinge pezzi che avanzano a quelli che ha fatti nel suo gioventú et s'io sapesse fare cosa grata a vostra Signoria, le ne mandarei mezzo donsena perché io non so pitture che sono migliori per il loro prezzo et quello per la bona pratica che tiene. Van Balen, Snýders, Sebastian Vrancx et altri se raccomandon a lei et non puotendo io con le parole mostrare la mia bona volontà verso di lei, lo riserverò fin a tanto che si presenta occasione di puoterlo servire et l'auguro dall'omnipotente Iddio vita longha con sanità.

In Anversa, a dì 17 maggio 1624.

Di vostra Signoria illustre,

devotissimo servitore

Jean Brueghel.

77

Indirizzo (G 243bis inf. 386v): «All, Ill.^{mo} et Reuerend.^{mo} sig.^r il s.^r Cardinal Borromeo Archiuescouo di Milano | Milano».

Anversa, 5 luglio 1624: il pittore ringrazia il cardinale da parte dell'Infanta Isabella, che è stata molto contenta di ricevere una reliquia e un ritratto di San Carlo, al quale è devota, inviati da Borromeo.

a) Ills.^{mo} sig.^r mio oss.^{mo}

Hebbi la gratiss.^{ma} sua di 2 febraro receuuta alli 28 patto¹ non | sapendo doue habbia tardata detta Ira tanto tempo ne | meno posso sapere per che viami sia peruenuta²; et | con occ.^{ne} che me conueniua andar a parlar a S.A. | Ser.^{ma} per consegnarla alcuni quadri per la M.^{ta} di | Spagna, la presentai la scatoletta con le reliquie | mandate da S. S.^{ria} Ills.^{ma}, et S. A. mi commandaua | che douesse ringratiare S.S.^{ria} da parte sua, et | scriuerla che non puoteua fare piu grand fauore | et piu grand presente di quello ha fatto con quelle | S.^{te} Reliquie, laquale S.A. stima grandiss.^{te} et tiene | in molta deuotione, et l'ha in tanta stima che non | si puoteua presentare cosa (di quanto valore fosse) | che sarebbe tanto agradito come questo: onde ne | ringratia molto .S.S. Ills.^{mo} come ancora del retratto³ | perche di quanti ne ha hauuti, non somigliano tanto | al naturale come questo hauendomelo S.A. mostrato |

¹ Abbreviazione dubbia, suppongo *passatto* (accolto nella trascrizione *b*).

² Dopo la *r* e la *n* un segno vicino per forma ad un apostrofo. La scrizione resta tuttavia unita (difficile pensare alla segmentazione *per'ven'uta*).

³ Che le reliquie e il ritratto menzionati siano entrambi di San Carlo lo dice l'annotazione sul retro della carta (386v): «nel presentar le reliquie et il ritratto di S. Carlo à qlla Ser.^{ma} | Infanta», forse di mano del segretario di Borromeo.

Io da parte mia resto obligatiss^o ser.^{re} di .S.S Ills.^{ma} | ringratiandole molto che habbia hauuto p bene il mio | ardire, maggiormente che con questa sua Ira sono leuato | del dubio chela tardansa mi apportaua, et augurando | che si pnti occ^{ne} per mostrar la mia bona volonta | pregaro NS. chele conceda vita longha con Sanita |

D. S.S.^{ria} Ill.^{mo}

Humill.^{mo} et deuotiss s.^{re}

Jean Brueghel

In Anuersa Adi 5 luglio 1624 ||

b) Illustrissimo Signor mio osservandissimo.

Hebbi la gratissima sua di 2 febraro ricevuta alli 28 passatto, non sapendo dove habbia tardata detta lettera tanto tempo; nemeno posso sapere per che via mi sia pervenuta. Et con occasione che me conveniva andar a parlar a sua Alteza serenissima per consegnarla alcuni quadri per la maestà di Spagna, la presentai la scatoletta con le reliquie mandate da sua Signoria illustrissima et sua Alteza mi commandava che dovesse ringratiare sua Signoria da parte sua et scriverla che non puoteva fare più grand favore et più grand presente di quello ha fatto con quelle sante reliquie, la quale sua Altezza stima grandissimamente et tiene in molta devotione, et l'ha in tanta stima che non si puoteva presentare cosa (di quanto valore fosse) che sarebbe tanto agradito come questo. Onde ne ringratia molto sua Signoria illustrissimo, come ancora del retratto, perché di quanti ne ha havuti non somigliano tanto al naturale come questo, havendomelo sua Alteza mostrato.

Io da parte mia resto obligatissimo servitore di sua Signoria illustrissima, ringratiandole molto che habbia havuto per bene il mio ardire, maggiormente che con questa sua lettera sono levato del dubio che la tardansa mi apportava. Et augurando che si presenti occasione per mostrar la mia bona volontà, pregarò Nostro Signore che le conceda vita longha con sanità.

Di sua Signoria illustrissimo,

humillissimo et devotissimo servitore

Jean Brueghel.

In Anversa, a dì 5 luglio 1624.

CAPITOLO IV L'ITALIANO DI BRUEGHEL

IV.1. Grafia e ortografia

L'*usus* grafico di Brueghel appare eclettico, caratterizzato da una commistione di soluzioni tradizionali e latineggianti (per quanto modiche), scelte invece più moderne e al contempo tratti grafici coincidenti con quelli propri degli scriventi italiani più incolti, cui si aggiungono grafie 'esogene', riconducibili cioè al fiammingo o tuttalpiù al francese. Sono particolarmente significative le incertezze e le oscillazioni nel settore dei digrammi e dei trigrammi e nell'uso di *i* diacritica e *h*, i frequenti scambi di lettera «tipici dello scrivente distratto» (MARASCHIO 1993, p. 195) e sprovvisto di una preparazione retorico-grammaticale accurata, poiché rispecchiano sia la scarsa padronanza dell'italiano che la poca dimestichezza con la scrittura in sé più volte lamentate da Brueghel nelle sue lettere, che si manifestano anche nell'arbitrio che domina l'ambito dei segni paragrafematici e dell'interpunzione.

-Oscillazione *u/v*: notoriamente tra XVI e XVII secolo i grafemi *u* e *v* erano ritenuti lettera unica e usati indistintamente per la vocale, la semivocale e la labiodentale sonora. Brueghel aderisce in linea di massima al sistema affacciatosi già nell'uso tipografico italiano dei primi decenni del Cinquecento e divenuto poi dominante nel Seicento, dunque ricorre a *V* maiuscola iniziale, prevalentemente per le abbreviazioni di *Vostra Signoria*, ma anche in «Vnacosa» (XXX*), a *v* per la minuscola d'inizio parola, più spesso per la consonante, ma anche per la vocale di «vna Maddalena» (PS-33) e a *u* per la minuscola interna, sia vocale che consonante (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 202, MARAZZINI 1993, p. 205 e TESI 2007, pp. 221-222). Alcuni casi di *u*- minuscola iniziale per la labiodentale (es. «ueda» VI, «uede» X, «uedere» XII, «us» XLVIII per *Vostra Signoria*) rimandano a un tipo di grafia sorpassata, più tipicamente incunabolare o delle prime cinquecentine. All'opposto, le occorrenze di *-v-* minuscola interna (es. «devotis^{no}» V, «Rev^{mo}» VI) si allineano al tipo più moderno con distinzione tra *u* vocale e *v* consonante che iniziò ad attecchire nell'uso intorno alla fine del Seicento e che ebbe tra i suoi pionieristici sostenitori il Trissino¹.

-Uso dell'*h*: partendo dal presupposto che l'*h* era il grafema sul quale massimamente si potevano saggiare (a partire dal Cinquecento) «le opposte tensioni tra retaggio umanistico e adeguamento alla pronuncia del toscano» (TESI 2007, p. 220), va detto che Brueghel si mostra decisamente propenso al tipo latineggiante e contemporaneamente extra-toscano nelle sue lettere.

¹ Il quale recuperò l'idea dell'Alberti di usare *u* prima di consonante (dunque *uno*) e *v* prima di vocale (dunque *vedo* o *diva*): cfr. TESI 2007, p. 222 e MARASCHIO 1993, p. 145.

L'*h* etimologica ha infatti buonissima tenuta, a partire dal paradigma di *avere*: è anzitutto quasi sempre presente in *ho*, *ha* e *hanno*, dove al valore etimologico si affianca quello grafico-distintivo², eccettuate alcune occorrenze di *a*, scrizione erronea e incolta per *ha*: «me a fatte» (IX), «vs a piaciuto» (VII), «me adonnato» (XXIII), spesso agglutinana al pronome proclitico *me*: «mio amico. ma fauorito» (XXIV); «non ma schrito» (XXVIII); «quel gentilhome che ma mandato» (XXVIII); «s^r lauella mea parlate» (XLVIII), «mia dato» (PS-50), «ma pregato» (PS-67); *ano* per *hanno* in «meano sin a hora ligate le mani» (XXIX)³. Nelle altre forme di *avere* l'uso di Brueghel oscilla; se infatti per l'infinito sono maggioritari i tipi «auer» e «auere» (ma «Hauer» XIV, «hauere» X), così come non mancano attestazioni di «auera» (XIII) o «aura» (XIX) per il futuro e un «ch'abbiamo» (però in XXXI*), sono tuttavia frequenti nel corpus anche le varianti etimologizzanti: «habbia» (VIII; XXII: «Habbia», LXIII), «habio» (XXI, X: «Habio»)/«habbio» (PS-33)⁴, «hauendo» (III, V), «haueua» (III), «hauuto» (VIII) ecc ecc. L'*h* etimologica iniziale resiste anche in «honesto» (XXIX), «honor» (II, XI, XVII), «honnore» (III), «Honorì» (XXIII) «honorato» (LXX*) con estensione all'interno di parola in «dishonorate» V, «hora» (IX), «huomo» (LXIV*, quindi «gentilhomi» XIX/«gentilhome» XXVIII)⁵, nei vari «Humil^{mo/no}», «humilmente» (VIII) e «humilmento» (I, V), «humilta» (XVI, XXIII: «Humilta»), «heredi» (NS) e financo in «Heir» (LXV) per *ieri* e «hogi» (IX). Anche per il nome proprio *Ercole*, Brueghel propende sempre per il tipo culto con *H*. Di *h* iperetimologica iniziale si parlerà invece per «haltessa» (XXVII). D'altra natura l'*h* di «hollandia» (XXIX), che rispetta la grafia del toponimo neerlandese (oggi *Holland*), la cui forma più arcaica *hollandia* è attestata a partire dal 1285 e derivata da *Hollant* con uscita in *-ia* analogica su *Ghermania*, *Italia* ecc (cfr. *VNMW*).

È presente anche l'uso di *h* per la rappresentazione del suono velare di *c* davanti ad *a* e *o* in forme quali «ancho» (III, IV, V, VI e passim; II, XII, XXII, LXIII: «Ancho»), «anchora» (III, VIII, XLVIII) e «anchore» (XIX), «amicho» (XI), «Biancho» (per il cognome *Bianchi* in VI, VII e in vari indirizzi: XVII, XIX e passim; per l'agg. in LXV), «Mancha» (per 'manco', avv.: XXVIII), «manchar» (I), «manchato» (XVI, XXIX; XXIII: «Manchato»), «mancho» (sia verbo: VIII che avv.: XXIX), «schattoli» (VI). Il digramma *-ch-* per /k/ preconsonantica, scrizione in disuso nel Seicento e invece caratteristica dei manoscritti, specie quelli meno colti, del Quattrocento e del

² Postulato in prima istanza dalle *Regole della lingua fiorentina* del Giambullari (cfr. TESI 2007, pp. 220-221).

³ Più ambigua la scrizione unita «cho» in «perla poca prattica cho in quel mesteiro» (XXX*), per la quale l'*h* potrebbe tanto considerarsi parte del relativo precedente, dunque «ch'o», che della prima persona di *avere*, ossia «c'ho». Il fatto che non si registrino casi di *o* per la I p.s. di *essere* porta comunque a ritenere più probabile la seconda ipotesi.

⁴ Corrispondenti a un congiuntivo presente di I p.s. con uscita in *-o* analogica sull'indicativo.

⁵ Si ricordi che le scrizioni colte *hora* e *huomo* sopravviverano per lungo tempo, ammesse anche dai sostenitori cinquecenteschi dell'eliminazione dell'*h* priva di valore distintivo, come Salviati (*Avvertimenti dela lingua sopra 'l Decamerone*) e ancora lemmatizzate dalla prima edizione del Vocabolario della Crusca (cfr. TESI 2007, p. 221).

primo Cinquecento⁶ si fa più frequente davanti a vibrante per le forme del verbo *scrivere*: «schrita» (XXIII), «schrito» (I, II, XIV, XXVIII), «schritto» (IV, XII, XXIV, XXVIII, LXVI), «schriue» (IX, XI, XII, XIX, LXIII) ecc., che trova consonanza col neerlandese *schrijven* (participio *geschricht*). Decisamente minoritarie sono le varianti correnti con *-cr-*: «scriuermi» (III), «scritto» (VI), «scriuere» (IX)/«scriuer» (XXX*). Si segnalano infine alcune omissioni di *h* dal valore diacritico in «fiamengi» (X), «girlanda» (XXXI*)/«girlando» (LXV)/«girlande» (LXVI), «poce giornie» (XVI), «pater» (XXVIII per *pagare*), «pittoresci» (XXVI), «vagesse» (LXV) e viceversa il suo inserimento inappropriato in «chinque» (LXIV*, LXIII: «Chinque»).

-Scrizioni latineggianti: al di là degli esempi di *h* etimologica appena visti, le scrizioni latineggianti non sono particolarmente frequenti nella prosa di Brueghel; va però senz'altro rimarcato l'uso quasi esclusivo della congiunzione *et* (*e* è usata raramente dal pittore: «farra seruira vs bene. e presto e bon mercato» X; «oro argento e fuoco ancho l'alchimio e distilaccioni» XII; «con gran stento e fatica» XXIV; «esquesitezza e perfettione» LXIV*; anche apostrofata: «in hollandia e' fiandro» I «e' secondo l'ordine del quader» XX) e quello effettivamente esclusivo ma meno rilevante per il dato numerico di *at* in unione con *ciò* («at cio»: VI, IX: 3occ.). Si registra anche qualche sporadico mantenimento di nessi latini: *-ct-* in «acti» (IV) e «victoria» (LXV), *-nj-* in «Giunio» (IV), *-lj-* e *-llj-* in «Lulio» (PS-67) e «milliare» (XX), *-ns-* in «transformato» (XII) e «transformate» (XI, XX) e «Translato» (XXVI) e *-qu-* in «Antique» (LXVI) e «consequenza» (XXXI*). Viene inoltre conservato, anche se di rado, *j* semiconsonantico in «Judcio» (XXVIII), «Judicare» (VI), «Julio» (XLVIII), «Justa» (postilla in 54) «Justo» (XXVIII), «s^t Jeronimo» (NS) e «maior» (XXIV). Quanto alla grafia culta *-ij* per il plurale dei nomi in *-io*, se ne registra un'occorrenza in «negocij» (XXXI*) e oltre la dimensione dei sostantivi in «assaij» (IX) e nel perfetto di *aspettare*, «aspettaij» (XXVIII)⁷, mentre nella scrizione della data «a di xiiij April 1606» (IV), *j* indica l'ultima unità delle cifre romane minuscole secondo una prassi attestata in Italia sin nei manoscritti più antichi e perdurata nei secoli successivi almeno fino al Cinquecento (cfr. MARASCHIO 1993, p. 146, n. 22 e PALERMO 1994, p. 13)⁸. Forse si deve a semplice refuso il tipo *-ii* di «gioii» (VI)⁹.

⁶ Cfr. MIGLIORINI 1955, p. 204. Nel Seicento il digramma rimarrà piuttosto vitale proprio nelle scritture più incolte: cfr. MORGANA 1987, p. 228.

⁷ Notoriamente fin dal Cinquecento l'uso dei grafemi *i* e *j* è stato assai incerto; la prima Crusca tentò di regolamentare l'allografia adoperando *j* per le desinenze di sostantivi e aggettivi plurali in *-io*, ma anche per alcune terminazioni verbali assimilabili all'«aspettaij» di Brueghel, come *sentij* (cfr. MARASCHIO 1993, p. 145).

⁸ A proposito della scrizione delle date, faccio notare che in alcune lettere Brueghel alterna nella medesima indicazione dell'anno cifre arabe e cifre romane: «a di ii d Marzo 16ii» (XXVI), «25 Marzo 16ii» (XXVII), «22 April 16ii» (XXVIII), «X Giugno 16ii» (XXIX) e «9 Decembri 16ii» (XXX*)

⁹ Plurale metaplasmatico di *gioia* ('gioiello') plausibilmente ascrivibile alla patina settentrionale dell'italiano di Brueghel. I plurali maschili in *-i* per sostantivi femminili in *-a*, infatti, erano caratteristici della *koinè* settentrionale di

La sequenza *-ij* ha origine extra-italiana e non latineggiante nel caso di «Meij» (XII) (‘maggio’), oggi *mei* in neerlandese¹⁰. Va rilevato inoltre l’uso costante di *J* come allografo maiuscolo di *i* (dunque sempre «Jo», «JII^{mo}» ecc.).

-y, k e x: La *y*, uno dei grafemi «inutili» (MARASCHIO 1993, p. 180) con *k* e *x*, nelle nostre lettere compare solo come allografo di *i* in finale di parola in «luy» (V) e nel plurale «ufficy» (XXX*), secondo una consuetudine scrittoria tipica soprattutto del Quattro-Cinquecento¹¹ e in «Parys» (XIII), toponimo presumibilmente prelevato dalla lingua materna del pittore (attualmente in neerlandese *Parijs*, ma la grafia *Parys* è ben documentata sia nel *MNW* che nel *WNT*). Non ci sono attestazioni di *x* latina e greca, sostituita dalla doppia *s* nei nomi propri «Alessander» (V), «Brussella» (IV, XXI) e «Brussello» (XXI, XXIII, XXVIII) e nel prefisso latino *ex-*, trascritto con *ess-* in «esempio» ed «essortarlo» (queste in XXXVI*), grafia sostenuta da classicisti e toscanisti rinascimentali e soppiantata a inizio Seicento dalla *s* scempia, la cui promozione ha ricevuto input decisivo dalle scelte tipografiche venete¹². Solo nella scrizione delle date è possibile incontrare *x*: (es. «xiiij April»: IV, «xii Marzo»: XXII, «xxi de Maigio»: XXIV).

Per il suono velare di «secka» (IX) Brueghel ricorre al grafema *-k-*, che si era affermato nella scrittura volgare in più aree italiane (specialmente al Sud e Nord-Est) nel Duecento, ma era stato ben presto abbandonato nell’uso, arrivando al dileguo nel corso del Cinquecento. Pertanto ritengo più probabile considerare tale grafia come segnale del modello neerlandese, dove il digramma *-ck-* in particolare era ben attestato, specie tra vocali¹³.

-Affricate alveolari: un settore particolarmente oscillante è quello delle affricate, specialmente le alveolari, che hanno conosciuto una proliferazione di grafemi, digrammi e trigrammi per la loro rappresentazione sin dalle carte latine medievali e la cui rappresentazione nella scrittura rimarrà alquanto instabile nell’uso anche a seguito della codificazione cinquecentesca. Partendo dalla grafia di *z<-tj* latino, nelle lettere di Brueghel si registra l’alternanza tra le grafie *-ci-* e *-ti-*, tipica dei testi d’area extra-toscana del periodo, mentre è decisamente meno adoperata la scrizione con *-z-* proposta

fine XVI inizio XVII secolo (cfr. PIOTTI 2013, p. 179). Il fenomeno, per il quale rimando alla sezione dedicata alla morfologia, ricorre più volte nell’epistolario del fiammingo.

¹⁰ La grafia *meij* è attestata nel *WNT* alla voce *herrie* (‘rumore’) in una citazione del 1636, tratta dal registro compilato dai membri della Compagnia delle Indie Orientali di stanza nell’odierna Jakarta, in India (il *Dagh-Register gehouden int Casteel Batavia vant passerende daer ter plaetse als over geheel Nederlandts-India*, 1623-1680).

¹¹ Molto vitale nella *scripta* settentrionale (cfr. PIOTTI 2013, p. 163 e FUMAGALLI 1983, p. 132), ma non sconosciuta neppure in area mediana: si può citare a tal proposito il riferimento di Maraschio (1993, p. 187) agli interventi correttori dell’anonimo editore cinquecentesco del *Canzoniere* di Lorenzo Spirito (poeta perugino del XV secolo), tra i quali vi erano le espunzioni delle grafie locali *luy>lui* e *ley>lei*.

¹² Per la questione si vedano MIGLIORINI 1955, pp. 206-208 e PRADA 2000, pp. 119-120; quest’ultimo, in particolare, rileva grafie come *esempio*, *essercitate*, *essiglio* nell’epistolario del Bembo (p. 123 n. 293).

¹³ Per esempio in *backen*, *dicke* ecc., ecc. (cfr. VAN LOEY 1976⁷, p. 101 § 110).

dalla riforma ortografica del Salviati¹⁴, affermatasi in primo luogo in Toscana e definitivamente sancita dal *Vocabolario della Crusca* (cfr. TESI 2005, p. 13 e TESI 2007, p. 221). La grafia latineggiante *-ti-* (e talvolta *-tti-*), ossia quella che prevalse effettivamente nell'uso concreto della scrittura privata come della stampa per tutto il Cinquecento e buona parte del Seicento, sostenuta anche dagli scritti teorici di Dolce, Ruscelli e Bontempi (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 209), è discretamente rappresentata nel corpus (non di rado nelle lettere per le quali è sospetto un intervento di Rubens)

«Afetionatismo» (XXIV), «affetiontismo» (XXVIII) e «affetionatismo» (XXX*), «Affetiona^{mo}» (XLVIII), «amicitia» (XXXI*) e «amiccitia» (XXXI*), «conseruatione» (VIII), «consideration» (XLVIII), «gratie» (XXIII), «occupation» (XXIX) e «occupationi» (XXIX), «perfettione» (LXIV*), «recomandatione» (XIX), «ringratiandoli» (XX), «ringrattiandoli» (XVII), «Ringratio» (XXXI*), «sodisfattion» (LXIV*), «spatio» (LXIV*), «venetia» (X) ecc.

ma appare minoritaria rispetto a *-ci-*, soluzione invece attestata prevalentemente negli scritti nostrani semicolti, e prediletta da quelli di provenienza settentrionale¹⁵. Tale grafia è presente sia in posizione intervocalica che dopo nasale, quindi:

«deuocion» (VI), «deuocione» (LXV), «dilacione» (XXXII*), «disgracia» (LXVI), «disgracio» (LXVI), «gracia» (XLVIII, LXIV*), «gracio» (XXII), «inanci» (LXIII), «intencione» (XIV), «intencioni» (XXVIII), «intencion» (XIX), «inuencion» (LXV), «inuencione» (IX), «inuencioni» (XXVIII), «mencion» (XVI), «nacion» (V), «negocio» (XXXII*), «negoci» (LXV), «negocij» (XXXI*), «obligacioni» (XXVIII), «ocupacioni» (XXIII), «occupacion» (XXVIII), «occupacioni» (XXIII), «perfeccion» (VI), «recomandacion» (PS-67), «recomandacione» (XXVIII), «recomandacioni» (XXVII), «relacioni» (XXXI*), «ringraci» (XLVIII), «ringraciande» (XXIII), «Ringracione» (XXVIII), «usance» (XVI) e «usanci» (IX) ecc.

¹⁴ Le forme con *-zi-*, oltre che da Salviati, erano predilette da Giambullari e da Varchi, e anche Lombardelli, in due lettere del 1568 e del 1585 edite poi nel volumetto *La difesa della zeta*, si era schierato a favore della grafia fonetica toscana (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 210).

¹⁵ L'oscillazione dei digrammi *-ti-* e *-ci-* (quindi *petie*, *portione*, ma *precio* e *condicionem* ecc.) ha in verità radici molto antiche, a partire dalle carte latine medievali (cfr. MARASCHIO 1993, p. 152). Tra Cinque e Seicento le grafie *-ci-* e *-c-* per *-zi-* e *-z-* ebbero grande vitalità nelle scritture popolari settentrionali, arrivando almeno fino a fine XVII secolo (cfr. MORTARA-GARAVELLI 1979-1980, p. 154; MORGANA 1984, p. 10 e MORGANA 1987, pp. 230-231). Nei testi semicolti milanesi del Seicento analizzati da Morgana, pur nella maggioranza di esiti *-ci-da -tj-* latino, erano invece esclusivi i tipi *-enza* e *-anza* (cfr. MORGANA 1987, p. 230). Per attestazioni della grafia popolareggiante *-ci-* al di fuori del contesto settentrionale cfr. PALERMO 1994, p. 46. Per l'alternanza di *-ti-* e *-ci-* nella *scripta* settentrionale cinquecentesca, ma non necessariamente d'impronta semicolta, cfr. BONOMI 1983, pp. 250-251; FUMAGALLI 1983, p. 133; MENGALDO 1962, p. 463 e MORGANA 1983, p. 327. Bonomi in particolare, nei cantari milanesi cinquecenteschi spogliati, registra tale grafia in posizione intervocalica (dove alternava con quella latineggiante *-ti-*), mentre nota la predilezione di *-z-* in posizione postconsonantica. Nell'edizione delle *Opere volgari* di Boiardo, invece, Mengaldo mantiene la scrizione *-ci-* nei tipi *ocio* ecc., che ritiene però non «riconducibile con tranquillità a *-zi-*» e probabilmente pronunciato con sibilante dal parlante settentrionale. Anche Piotti riscontra nella prosa scientifica di Niccolò Tartaglia la consuetudine grafica di *-ci-* in talune forme quali *spacio*, *specie*, *pacia* ecc., di contro però al mantenimento pressoché costante del digramma latineggiante *-ti-* (cfr. PIOTTI 1998, p. 56 e pp. 84-85).

Talvolta troviamo *-ci-* anche a partire da *-ctj-* nel caso di «affecion» (XLVIII), «affecionatismo» (XI), «sodisfacion» (XXII; <*affectiōnem* e *satisfactiōnem*) e da *-cj-* latino per «condicionado» (XIII), «Judcio» (XXVIII) e «gudicio» (XXX*; <*condiciōnem* e *iudīcium*)¹⁶. Anche nei suffissati in *-anza* e *-enza* (<*-antiam* e *-entiam*) è ben documentata la grafia *-ci-*, dunque «diligencia» (I), «diligenci» (II, V, IX), «indulgenci» (V), «pacienci» (XXVIII), «quitanci» (‘quietanza’) e anche «diligencia» (XXIX), «occorrenca» (XXX*), «Tardance» (LXIII; ‘tardanza’), con la sola *c* per *z*. Per «quitanci», ad ogni modo, potrebbe aver avuto un peso il modello francese di riferimento (<fr. *quittance*).

Spesse volte *-ci-* viene per così dire rafforzato da una *t* anteposta, generalmente in corrispondenza dell’esito toscano /ts/<*-tj* latino e in due sole circostanze da *-ctj-* originario («affetcion» e derivati e «sodisfatcion»), per cui:

«affetcion» (V, X, XXII, XXIII) e «afetcion» (XXIX), «affetcioni» (postilla in 47), «affetcionata» (XXX*), «amicitcia» (PS-50) e «amicitcio» (LXVI), «deuotcioni» (IV), «discretcion» (XXVIII), «disgratcio» (XI), «gratcia» (I, V, XVI, XXIV, XXXII*, XLVIII), «gratcio» (IX, XII, XIII, XIV, XIX), «inuentcion» (VIII), «pretci» (VI, XXIV, XXIX), «pretcio» (XXX*), «presentci» (XXI), «ringratciale» (X), «ringratciarle» (X), «ringratciarimi» (I), «ringratcio» (XXVIII; VI: «Ringratcio»), «seruitci» (XI), «seruitcio» (LXVI), «sodisfatcion» (XIII, XV, XIX, XXIX), «sodisfatcion» (III), «Titcian» (XI), «Titciano» (XVII).

Può trovarsi anche solo *-tc-*: «discretcone» (XXX*)¹⁷, «pallatco» (LXVI); come si può notare questa soluzione grafica compare quasi sempre in posizione intervocalica, con le sole eccezioni di «inuentcion» e «presentci». Ciò potrebbe suggerire l’ipotesi di una grafia fonetica, rispondente cioè all’intento di rappresentare graficamente la pronuncia geminata dell’affricata alveolare, che altrove è resa anche con *-tz-*. Tale digramma, documentato sin dal *Codice diplomatico longobardo* per la rappresentazione dell’affricata dentale sorda (cfr. MARASCHIO 1993, p. 151), è usato in «petza» (XLVIII) e «petzo» (NS), «pretzo» (XXX*) e «pretze» (XLVIII), per i nomi propri «maurizi» (X) e «Tiziano» (DA); in un caso anche per l’affricata alveolare geminata non dipendente dal nesso *-tj-* latino («Tatze» XXIX, ‘tazza’<ar. *ṭasa*: *DELI*). Brueghel rappresenta la geminata alveolare anche con *-cci-* («distilaccioni» XII) e *-tss-* («boitssaturo» XXVIII; per *abbozzatura*: cfr. VII. *Parole dell’arte*), mentre la grafia moderna e cruscante con doppia zeta si trova solo nei suffissati in *-ezza* (molti dei quali concentrati nelle lettere di dettato rubensiano): «belezza» (VI), «esquisitezza» (LXIV*), «gentilezza» (X), «grandezza» (IV), «politezza» (LXIV*) e «vagezza» (LXIV*), una sola volta scempia in «naturallezza» (IV). Va rilevato che sporadicamente il grafema *z* ricorre in corrispondenza della sibilante sonora, quindi «meza», «mezo» (per ‘mese’) e «intezo», in

¹⁶ Scrizione che si ritrova, per intenzionalità etimologiche, nelle lettere volgari del Bembo (cfr. PRADA 2000, p. 128).

¹⁷ Qui forse per banale svista.

coincidenza con una prassi scrittoria attestata in periodo rinascimentale e originaria dell'area lucchese (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 215).

-Affricate palatali /tʃ/ e /dʒ/: queste sono generalmente rappresentate con *-ci-* e *-gi-* davanti a *a*, *o* e *u* (es. «cio» VI, IX, XXXI*: «cio'»); «cominciare» X, «Cominciata» III, «cominciato» VIII, «comminciato» XXI; «facio» I; «francia» LXVI; «gia» III. IV, VII, VIII e passim; «giouene» X; «giorni» XI, II: «Giorni»; «maigior» V) e *-c-* e *-g-* prima di vocale palatale («accettar» VI, «accettara» I, «acettarle» II, «acettera» I, «centenare» XXXI*, «centi» V, «cercate» XVI, «ceres» II, «Comencera» VI, «compiaceuta» XXX*, «concede» XVI, «Decembri» XXX*, «dicendo» XLVIII, «faceue» XIII), ad eccezione di «cielo» (XXXII*) con *i* relitto grafico del regolare dittongo da *ae* latino.

È rara l'estensione indebita di *i* diacritica prima di palatale, ritenuta per il Seicento tratto semicolto e dialettale assieme (cfr. MORGANA 1987, p. 228) e rinvenuta solo in «dicieua» (LXVI), «Recieua» (XXIX) e «fugiendo» (NS), mentre sul versante opposto si collocano «Bago» (XXIII), «Gorni» (XXVII), «gudicio» (XXX*), «viago» (XIX) e «angoli» (NS; per *angioli*), forme dimentiche dell'indicatore grafico di palatalità. La palatale derivata dal nesso *-sj* latino di *basium* è il più delle volte risolta con *-gi-*: «Bagiar» (XLVIII, LXV), «bagiare» (IX, X, XVI, XX e XXI: «Bagiare», XXIV, XXVI), «Bagiando» (VIII, XIX), «bagiande» (XII) e «bagio» (VI, VII: «Bagio», IX, XIII e passim), che potrebbe tradire una pronuncia settentrionale /z/ (cfr. §2)¹⁸. Minoritaria invece la grafia *-ci-*: «bacio» (I, II, XXX*, LXIII: «Bacio», LXX*), geminata in due lettere scritte con l'aiuto di Rubens («baccio» XXXI* e LXIV*), che era solito raddoppiare nelle forme di *bacciare* (cfr. V §1. Fonetica); solo due occorrenze invece della grafia antica e toscaneggiante «bascio» (III, V)¹⁹.

Vengo ora a un caso più problematico, che riguarda le occorrenze del nesso *-tc-* in alcune voci in cui il toscano ha *-c-*, cominciando dalle varianti di *piacere*: «piatce» (IV, XXII: «Piatce», XXIV), «piatcer» (II, XI), «pietceir» (I), «piatcera» (VIII), «piatco» (V, per *piace*), ma anche «bratci» (II), «cornitci» (XI), «offittcio» (XXVIII), «oitcelli» (LXIII).

Il dubbio che qui si pone è quale valore fonetico attribuire a queste scrizioni: da una parte si potrebbe leggere normalmente *piace*, *bracci* ecc., ma considerando che, come abbiamo visto, *-tc-*

¹⁸ Nell'Italia settentrionale il risultato di *-sj-* è talvolta la fricativa prepalatale sonora /z/, talaltra la sibilante sonora /z/. Il primo esito è tipico anzitutto del ligure, del piemontese settentrionale, del romagnolo e delle colonie gallo-italiane della Sicilia. Mentre /z/ si riscontra in ticinese, piemontese, lombardo e veneziano (cfr. ROHLFS I § 287). CHERUBINI 1839-1843 alla voce *basin* (<*basà*>), che rappresenta l'esito assibillato più autenticamente milanese, specifica «e con voci antiche o idiotiche *Bagio* e *Paggino*». A inizio Settecento i tipi *bagio* e *bagiare* erano considerati poetici e letterari, infatti per *bagio* la Crusca specifica: «Fu detto in rima per Bacio, da alcuno antico» (CRUSCA^{II}).

¹⁹ La grafia *bascio/basciare* è grafia fonetica toscaneggiante, l'esito indigeno di *-sj* latino è infatti in Toscana /ʃ/, graficamente reso in epoca antica sia con *-ci-* che *-sci-*: è nota l'operazione di ammodernamento grafico condotta da Salviati sulla versione del *Decameron* tramandata dal codice Mannelli, dove si leggeva infatti *bascio*, *basciare*, *camiscia* e via discorrendo, corrette sistematicamente con le forme con *-ci-* (cfr. ROHLFS I § 287).

(+i ma anche solo, si veda ad es. «pallatco»: LXVI) nella grafia di Brueghel equivale generalmente a -z-, si affaccia anche la possibilità di *piaze*, *piazer*, *brazzi* ecc.

Pur premettendo che ogni interpretazione, per il confine labile tra grafia e fonetica, può essere presentata come semplice possibilità, propenderei per la seconda ipotesi, per più motivazioni: partendo da un dato interno al corpus, non credo probabile che Brueghel attribuisca doppio valore al digramma -tc- (quasi sempre -z-); in più, una pronuncia dentale sarebbe plausibile per una duplice spiegazione fonetica, rintracciabile anzitutto nell'eventuale influsso della pronuncia settentrionale, in quanto il passaggio /tʃ/>/ts/ e /dʒ/>/dz/ è tratto tipico dei dialetti settentrionali²⁰. In pieno Cinquecento nei testi d'area milanese o più genericamente lombarda ricorrevano forme con affricata alveolare come *piaze* (cfr. FUMAGALLI 1983, p. 133), più frequentemente nel caso delle geminate -cc- (e anche -gg-) che non di rado erano rese con -zz- o -z- come in *abrazato*, *brazzo*, *cazar/cazzare*, *deschaza*, *fazza*, *mazzo* ('maggio'), *prechaza* ecc. (es. da FUMAGALLI 1983, p. 133, MORGANA 1984, p. 21, PIOTTI 1998, p. 82 e PIOTTI 2013, p. 175).

Non si dimentichi inoltre che nell'uso vivo e colto del milanese secentesco, col quale venne senz'altro a contatto Brueghel per la frequentazione dell'ambiente borromaico, si diffuse una notevole tendenza ipercorrettiva a pronunciare come z la palatale sorda c toscana, quel «parlà per zetta», cioè, contro cui si scagliò la satira del Maggi (cfr. MORGANA 2012, p. 74).

Non è da escludere che l'eventuale pronuncia con affricata alveolare per le suddette voci si ricollegli alla matrice fiamminga. Nella prima parte della *Italiaansche Spraakkonst* di Lodewijk Meijer, si trova infatti un'interessante nota ortoepica relativa alla pronuncia della c italiana davanti a vocale palatale: per le parole *Cicerone* e *cecità*, Meijer suggerisce le trascrizioni fonetiche «Tʃifʃerone» e «ʃefʃità»²¹, ricorrendo dunque al simbolo *fʃ*, che nella grammatica è usato per l'affricata dentale sorda (cfr. MEIJER 1995, p. 15):

«The *fʃ* pronunciation- spiega Vanvolsem- comes of course from the widespread pronunciation of the Latin *c*» (cfr. VANVOLSEM 2000, p. 104, n. 18) tipica delle lingue germaniche e verrebbe dunque a far parte di quelle approssimazioni fonetiche che costellano la parte iniziale dell'*Italiaansche Spraakkonst* (cfr. VANVOLSEM 2000, p. 104)²². Illuminante per il caso di Brueghel anche un'altra indicazione della *Italiaansche Spraakkonst*, relativa alle geminate di *accecare*, *bacello*, *uccello* e

²⁰ Cfr. CASTELLANI 2000, p. 256. La z sorda si è poi talvolta ridotta a s sorda e la z sonora a s sonora (cfr. anche ROHLFS I § 214 e § 275).

²¹ «Maar voor *e* en *i* moet *zy* uitgesproken worden, als by ons *fʃ*; zo wordt'er geschreeven *Cicerone* Cicero, *cecità* blindheit, en gesproken *Tʃifʃerone* *ʃefʃità*» (MEIJER 1995, p. 7). La stessa trascrizione fonetica si trova anche nella grammatica di Mulerius, tra le fonti dichiarate da Meijer (cfr. VANVOLSEM 2000, p. 104, n. 18).

²² Sulla base sia dei numerosi errori commessi da Meijer nella sezione ortoepica della *Italiaansche Spraakkonst* che dell'assenza, nei suoi riferimenti bibliografici, delle maggiori grammatiche italiane note al tempo («there is no Bembo, no Fortunio, no Dolce, none of the many others that circulated even outside Italy»), Vanvolsem ritiene plausibile che Meijer non solo ignorasse tali grammatiche, ma che non fosse neppure mai stato in Italia (cfr. VANVOLSEM 2000, p. 107).

derivati, per le quali voci Meijer suggerisce di pronunciare la prima *c* avvicinandola a una *t*, dato rilevante se si pensa alle scrizioni «oitcelli» (II) e «uitzelli» (LXIV*) di Brueghel²³. Sempre Vanvolsem interpreta questa puntualizzazione ortoepica di Meijer come suggerimento di una pronuncia dentale: «maybe something like ut-tsello» (VANVOLSEM 2000, p. 105). Alla luce di queste considerazioni, si potrebbe quindi considerare *-tc-* come digramma dal valore costante di affricata alveolare nelle lettere di Brueghel²⁴.

-Africate palatali /ɲ/ e /ʎ/: la nasale palatale è generalmente resa da Brueghel con *-gn-*, ma con *-nni-* in «acompainniato» (II) e «accompainnito» (II), «consinniate» (IV), mentre solo in un caso troviamo *-gni-* («Giugno» XXIX) con *i* superflua, mentre è assente il tipo *-ngn*. Quanto alla resa della laterale palatale, accanto alla grafia toscana moderna *-gli-*, una sola volta troviamo anche il tipo più arcaico *-lgl-* in «lulglio» (XLVIII), consuetudine grafica progressivamente scomparsa in Italia nel corso del Cinquecento (cfr. MIGLIORINI 1955:, p.216) e più spesso *-gl-* sprovvisto di *i* diacritica: «figlol» (PS-67), «figluolo» (LXX*), «pigliare» (XXIII), «pigliara» (XXXI*), «piglera» (XLVIII) ecc. Mancano attestazioni della grafia *-li-* considerata semi-dialettale (anche se supportata dal latino; cfr. MORGANA 1987, p. 229), mentre troviamo *-ll-* in «fanilli» (XXVII per *famiglia*) e in «meruaillo» (XX) e «trauaille» (XLVIII), con possibile debito verso il francese (cfr. *famille*, *merveille* e *travaille*)²⁵. Nel caso di *lilia* per *gigli*, la grafia latina combacia con quella neerlandese (*lilia* nell'*ONW* è attestato a partire dal 1100, il tipo attuale *lelie* dal 1240, *VNMW*)²⁶.

-Altri fatti notevoli: tratto grafico comune alla *scripta* dei semicolti italiani è l'uso di *n* davanti a labiale (*-nm* e *-np-*), stigmatizzato dalle grammatiche cinquecentesche che prescissero l'uso di *m* in tale sede (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 217): «inmortal» (I), e in «inporta» (X), «inporto» (XXIV),

²³ «Uitgenomen *acceccare* verblinden, *baccello* pel; *uccello*, vogel, met alle der zelve *Derivata* of afspruitelingen, in welke de essrste *c* klinkt, als of'er eene *t* stonde: doch de meeste schrijven de twee laatste woorden maar met eene enkele *c*, aldus, *bacello*, *ucello*» (MEIJER 1995, p. 9).

²⁴ Due casi ambigui sono però «fortce» e «paretciato»: «gli mandaue per metterme da noue in memoria de su sig^f ill^{mo}. per tale e fortce. che detta fiori sia consegnate al s' sig Ill^{mo}. si l'auiso non era schrta. io me contentera che vs teneue dette per variare gli altri quadri» (XXVII); «receuuto sua letra fece tagliare un rama paretciato un ano fa» (XXVIII). Impossibile qui pensare a *forze* (incompatibile semanticamente col contesto di occorrenza) né a **parezzato*; le ipotesi più probabili *ad sensum* sono a mio avviso *forte*, quindi *forte (del fatto) che detti fiori siano consegnati* e (ap)parecchiato, come variante aferetica di *apparecchiato (un rame parecchiato un anno fa)*. La locuzione *forte che* non è infatti estrane all'uso di Brueghel, che vi ricorre in un'altra lettera, seppur con vocale finale mal restituita: «forta che su sig^f Ill^{mo}. mutera dopinione»; allo stesso modo troviamo il verbo *apparecchiare* («apparecciare qualche altra cose») per alludere alla preparazione di nuovi quadri.

²⁵ In particolare *travaille* è un francesismo attestato in nederlandese nella forma *travael* (poi *travail* o *travaille*) sin dal 1574 (cfr. *WNT*).

²⁶ L'esito *li* da *-lj-* latino era del resto frequente nelle coeve scritture dell'Italia settentrionale, e aveva probabilmente un valore puramente grafico (cfr. MORGANA 1983, p. 340, MORGANA 1987, p. 229 e PIOTTI 2013, p. 173), nonostante Petrolini suggerisca l'ipotesi che la scrizione avesse autonomo valore fonetico di mancata palatalità (cfr. PETROLINI 1981, p. 81, n. 174).

«inprestai» (XIX) e «inprestato» (XIII), queste semicolte e settentrionali al contempo (cfr. MORGANA 1987, p. 228)²⁷. Il ricorso a *q* per l'occlusiva velare in «qualq» (XXXI* e LXIV* e LXX*) è chiara spia dell'intervento di Rubens (cfr. V §1. Grafia e Morfologia).

-Errori materiali di scrittura: una caratteristica evidente delle lettere di Brueghel è la generale cacografia. Gli errori di distrazione sono infatti frequenti, a partire dagli scambi di lettera, in primis quelli consonantici come *n* per *m*, ad esempio in «fanilli» (XXVII), e spesso nelle abbreviazioni del titolo onorifico *Illustrissimo*, soventemente reso con «Jll^{no}/Jl^{no}»²⁸, seguito poi dai vari «grati^{no}» (VII, *gratissimo*), «grand^{no}» (VII, *grandissimo*), «affet^{no}» (XVI, *affettuosissimo*), «R^{no}» (XVI, *Reverendissimo*).

Quando poi Brueghel scrive «Consinmate» (III) avviene lo scambio opposto *n*>*m*, supponendo che il pittore intendesse scrivere **consinnate* o più probabilmente **consinniate* (variante documentata nel corpus, che abbiamo già considerato per la rappresentazione della nasale palatale mediante -*nni*); lo stesso scambio *n*>*m* spiega «quemto» (XXVIII) per *quanto*. Al posto di *s* troviamo *r* in «parque» (XXII, per *Pasqua*), *m*>*u* in «settiuani» (LXIII) e così via. In qualche circostanza, lo scambio tra grafemi ha l'apparenza di metatesi (*professor*>«*profesor*» LXIV*), assimilazione (*Anversa*>«*Anuesa*» XX, *ultimo*>«*ullimo*» PS-67) o dissimilazione (*affetti* e *animaletti*>«*afferti*» XXXI* e «*animalerti*» LXV, *mandati*>«*Mundati*» PS-67, *Natale*>«*Notal*» PS-50), dal valore però puramente grafico, prive cioè di una motivazione fonetica alla base. Non mancano neppure scambi di vocali come *a* per *e* («*galosia*» XXX*) oppure per *o* («*Meiglar*» LXIII) e *i* per *a* in «*iuta*» (PS-67) per *avuta*.

Per le vocali finali, la cui resa è particolarmente incerta nelle lettere di Brueghel, mi limito qui a menzionare le forme «*pager*» (XXVIII) per *pagherà*, «*virta*» (XXIX) per *virtù* e «*de gio*» (XXVIII) e «*de giu*» (LXV) per *di già*, motivabili come sviste grafiche, in quanto l'ossitonia smentisce da sé l'eventualità che si tratti di apocope nel primo caso o di cattive restituzioni di finali apocopate negli altri²⁹.

Altro *lapsus* tipico è quello dovuto alla caduta di un grafema: tra le consonanti perse dal fiammingo c'è la *l* in «*feicita*» (VI) e «*Trauaige*» (XLVIII, che si comprende pensando a un **trauaigle* per *travaglio*), la *n* in «*iuerna*» (XI per *inverno*), la *r* in «*Anuesa*» (XIII), «*ringratciale*» (X) e «*vese*»

²⁷ Ma la medesima incertezza nella resa della nasale seguita da *p* o *b* è riscontrata anche in area meridionale (cfr. CIAMPAGLIA 2008, p. CXI).

²⁸ In un caso addirittura «Jllⁿ» (XVI), con caduta della *o* finale che leggo come fatto grafico e non fonetico, cioè dovuta a banale dimenticanza dello scrivente.

²⁹ La -*a* di «*virta*» potrebbe anche rispondere a una strategia di regolarizzazione morfologica con applicazione della desinenza più chiaramente riconoscibile come quella propria del genere femminile; infatti «*virta*» concorda con «*mia*» e «*poca*», tuttavia con anteposizione erronea di articolo maschile («*del mia poca virta*»; cfr. §3.1.1).

(XXVIII, per *verso*), la *s* del digramma *-sc-* per /ʃ/ in «reucerani» (IV) e «reucito» (XXIV), la *t* in «quesa» (LXIII) e la *v* in «Anersa» (XXVI); Brueghel si scorda anche di qualche vocale come la *a* iniziale in «uta» (LXVI, per *avuta*), quella finale in «lingu» (XXVI), quella interna in «maginte» (IX, per *macinato*), «qunto» (XXVII) e «Trauigli» (LXVI)³⁰; si perde anche la *e* in «Anursa» (XXX*, XXVIII: «anursa»), «dlle» (XLVIII), «quollo» (X, XIII) e «qul» (XXIII), «qusta» (XLVIII) e «reuernci» (XXVII), la *i* in «diuni» (XXIX), «familiarra» (XIX), «Judcio» (XXVIII), «mo» (XXVII, per *mio*) e «schrtto» (XV)/«schrta» (XXVII), la *o* in «colri» (XXIX) e «fuco» (X), la *u* dei nessi labiovelari *-gu-* e *-qu-* in «gardi» (X) e «sqasi» (XLVIII, per *quasi*). L'indefinito *qualche* in particolare è quasi sempre 'monco', mancante di una lettera, quindi di volta in volta «quache», «qulche», «queche» o «quelhe».

Opposte a queste omissioni le aggiunte non dovute di grafemi come la *s* in «a'spetasmo» (XI, 1^a p.pl. presente indicativo **aspettamo*), la *i* in «respiondere» (VII); quanto alla *r* in «obligratismo» (XXVII) forse dipende dalla confusione tra *obligatissimo* e *gratissimo*. L'aggiunta può interessare anche intere sillabe, ad esempio nel caso di «vagagessa» (LXIII) per *vaghezza*. Altre volte si assiste all'iterazione di uno o più grafemi, così in «Aanimali» (LXIV*), «frutti» (XXIX), «trecento» (XXXI*), fino ad arrivare alle ripetizioni di parole: «son son informato» (V), «che che habbia fatta» (LXIII). Nella postilla alla lettera 54, di mano di Rubens, «lecornici potra seruire met metter un cristal de venetia», quel «met metter» può essere sì errore di questo tipo, ma resta il dubbio di un'interferenza del *met* neerlandese (*con*).

Per i raddoppiamenti presenti in alcuni nessi consonantici quali «monstrra» (XVII), «persso» (IX), «schrrito» (XVI e anche «schrrtto» XV e «schrta» XXVII), «rinforssando» (XXXII*), «verssa» (VI, *verso*) vale la spiegazione riportata da D'Achille, che definisce simili esiti grafici, documentati nelle scritture semicolte di tutti i tempi, come tentativi di riproduzione grafica del suono «medioforte» (cfr. D'ACHILLE 1994, p. 67).

-Accenti e apostrofi: se da un lato Brueghel mostra di conoscere alcune tra le più recenti novità del sistema ortografico italiano nate dalla collaborazione di Manuzio e Bembo, quali l'accento e l'apostrofo³¹, dall'altro l'uso di tali segni non può dirsi sistematico ed è inoltre spesso improntato alla massima arbitrarietà.

³⁰ In questo caso parlo di caduta di *a* considerando che quasi sempre Brueghel scrive la parola *travaglio* con *ai* tonico.

³¹ In verità gli accenti apparvero precocemente nelle carte latine del X-XII secolo (specie l'acuto e il circonflesso), ma caddero in disuso tra il XIII e il XIV secolo per essere poi riscoperti in epoca umanistica. Ad ogni modo, già il *De Aetna* di Bembo stampato da Manuzio nel 1496 conteneva «tutti insieme gli elementi per i quali il nostro sistema paragrafematico si distingue da quello delle prime stampe di testi latini e volgari» (cfr. CASTELLANI 1995, p. 4) tra cui proprio l'apostrofo e l'accento. Il primo testo a stampa volgare al quale venne applicato questo moderno sistema di segni fu invece il Petrarca aldino del 1501 (cfr. MARASCHIO 1993, p. 179 e TROVATO 1991, p. 144).

Tra l'accento e l'apostrofo le incertezze maggiori di Brueghel riguardano l'accento: sempre e solo in forma grave, è correttamente inserito una sola volta per la congiunzione «però» (V), compare inoltre sul monosillabo *a* in «à posta» (LXIV*) con debito nei confronti di Rubens (cfr. V §1. Grafia). Il pittore risulta più a proprio agio con l'apostrofo, che infatti usa correttamente in un discreto numero di occasioni:

«ch'abbiamo» (XXXI*), «d'acettarle» (II), «d'Agosto» (III), «d'auer» (VI, XXI, XXII), «d'auisare» (X), «d'auiso» (XXXI*), «d'ellimenti» (XXIV), «d'entendre» (XXVI), «d'indugiare» (XXXI*), «d'industriarme» (VIII), «d'inuerna» (VI), «d'oigni» (XXXII*), «d'oitcelli» (II), «d'una» (IX), «d'usarle» (VII), «del'ario» (LXIV*), «dell'amoreuollessa» (VI), «l'Aqua» (II), «l'arriua» (XIII), «l'auiso» (XXVII), «l'istoria» (II), «l'istori» (II), «l'ordine» (VIII), «l'ultima» (VIII), «m'assicuro» (I) ecc.

Solo una volta il segno indica il troncamento per il pronome *io*: «i' son mandato via ben ben finito» (XIII), mentre si ha apostrofazione laddove ci attenderemmo accento in «e' una cosetta indegno» (I). Le occorrenze di apostrofi correttamente adoperati sono senz'altro significative, se si tiene conto che il segno si diffuse nella prassi scrittoria italiana con discreta lentezza (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 222) e che, specialmente nel Cinquecento, i manoscritti potevano o esserne totalmente privi³² o esibirne un uso assolutamente arbitrario. Anche nel Seicento, a fronte di una norma sempre più stabile elaborata in particolar modo da Leonardo Salviati e Daniello Bartoli (che decretarono ad esempio l'assenza di apostrofo per troncamenti davanti a consonante o di parole terminanti per liquida o nasale)³³, l'uso concreto dei singoli autori era ancora molto oscillante.

Ciò detto, gli apostrofi ben usati da Brueghel sono comunque controbilanciati da varie omissioni:

«Al ultimo» (LXVI), «d Agosto» (LXX*), «d anuersa» (XI), «d esser» (LXV), «d essortarlo» (LXX*), «d hauerlo» (XXXI*), «d Jll^{no}» (XLVIII), «d ottobri» (LXV), «del Aria» (VII), «del ellemento» (VIII), «del imperator» (XIII), «del or» (IX), «del ornamento» (XIX), «l uno del fuoco et l altre» (IX) e anche «laltre» (XIII), «l oro» (IX), ecc.,

e da inserzioni superflue: «in hollandia e' fiandro» (I). Nella prima lettera del corpus si legge «grand grand' e' stimo», oltretutto con segmentazione erronea della catena fonica che si ripete identica più avanti negli anni, quando ritroviamo «grand e' stima» (V) e «in e'stimi» (XI). Quest'ultimo esempio in particolare chiarisce che probabilmente anche nei «grand'e stimo» e

³² Come poteva accadere per le stampe di inizio secolo, ad esempio quelle milanesi dei cantari profani analizzati da Bonomi (cfr. BONOMI 1983, p. 251).

³³ Una regola non per forza rispettata dagli autori. Tesauro e Marino, per citarne due, usano il segno indifferentemente per elisioni e troncamenti (cfr. DEMARTINI 2010 § 2).

«grand e' stima» precedenti non era tanto la *e* finale dall'aggettivo *grande* ad essere erroneamente discretata, quanto la *e* prostetica (o dovuta a suggestioni iberiche) di *estima*.

Le preposizioni *di* e *da* subiscono in vari casi apostrofazione erronea davanti a consonante: «d' quel dodesco» (I), «d' centi» (V), «d' me» (II), «D' vs» (II), «d' deuotcioni» (IV), «d' deuocion» (VI), «d' fairle» (XXII), «d' giorni» (XXVI), «arca d' noi» (XXVIII), «d' nouembri» (XXVI), «d' scusarre» (V), «d' tempo» (XX)³⁴. Anche la *a* viene apostrofata senza necessità in «a' amici» (XIV)³⁵, «a' gusto», «a' di seruire» (XXX*), «a' dichiarar» (XXXI*) e, come risultato di deagglutinazione errata, in «a' spettande» (XIV), «a' spetasma» (IX), «a' segura» (XXVIII) e «a' ura» (IX, per *avrà*).

Altre apostrofazioni arbitrarie, accompagnate o meno da segmentazioni scorrette, sono «s'tremomento» (III), «s'tra ordinario» (V), «me'a fatto» (XIII), «e' secondo» (XX), «a s' sig Jll_s^{mo}» (XXVII). Da notare l'abuso del segno, anche in luogo di accento, nelle lettere scritte dal pittore sotto dettatura di Rubens, dove ad apostrofazioni corrette si accompagnano anche: «potria' esser» (XXX*), «d'altri'» (XXX*), «a' dichiarar» (XXXI*), «si contenti' d'indugiare» (XXXI*), «sbrigarne' delli piu'» (XXXI*), «i' (per *e* cong.) s'assecuri» (XXXI*), «fauorirme'» (XXXI*), «con tutti cio'» (XXXI*), «ne' potendo auer» (XXXII*).

Oltre a quelli incontrati sopra, nella scrittura di Brueghel compaiono altri malintesi nella divisione delle parole, che si possono sempre considerare «a metà strada tra errore grafico e 'reinterpretazione' popolare» (MORGANA 1984, p. 8) poiché riconducibili a una «scarsa percezione dei confini della parola nel *continuum* fonico» (D'ACHILLE 1994, p. 68):

«a dimpire» (III), «Rafael dur bin» (VI), «i verna» (XI, per *inverno*), «in prestato» (XI), «in tante» (XIV, per *intanto*), «in clusa» (XVII), «in grato» (XVII), «artssa ducca» (XXII) e «artsa duca» (XXIX), «in porte» (XXVII, per *importa*), «in seime» (XXVIII), «o uera» (XXVIII, per *ovvero*)³⁶.

Parallele e di segno analogo alle divisioni errate sono le scrizioni unite, decisamente frequenti, che non coinvolgono solo gli articoli (es.: «lincomodita» I, «laferma» III, «lopera» III, «lemanì» III, «lequali» V, «unpoco» XLVIII), ma anche preposizioni (es.: «danuerso» I, «ditalia» I e XVI, «dauer» IV, «dalcuni» X), pronomi (es.: «mecrede» IX, «mecomando» VII, «meano» XXIX, «mefa» XIII, «serecomandeno» LXVI), congiunzioni (es.: «epadroni» XXX*, «mail» LXV), e

³⁴ Però anche «d bagiare» (XXIV), «d. Danielo» (XIX), «d finire» (LXIV*), «d francesco» (XV), «d mandare» (XXII), «d noua» (VI), «d polonia» (LXV), «d questa fiori» (VI), «d Rafael» (VI), «d riceuere» (XLVIII), «d tempo» (V), «per via d vergainni» (V), «D vs» (V, VI, VII, VIII e passim) e «d vs» (VIII, XVI, XXIX, XXIV, LXVI), senza apostrofo (forse con finalità abbreviative).

³⁵ Anche se potremmo pensare a un troncamento **agli* (o *ad*) *amici*.

³⁶ Meno rilevanti in questo senso, le scrizioni separate di parole composte: «corne copia» (II), «Banchi rotti» (LXVI, *bancarotta*), «prima vera» (IX).

avverbi agglutinati alle parole seguenti o precedenti. Un caso significativo è quello di «gli doi paiesetto me sonnecapitate» (XX), in cui ad essere univerbati graficamente sono ausiliare e participio passato (*sono capitati*) e si supera la semplice giunzione delle proclitiche.

La concrezione grafica, interessa qualche volta anche un'atona preceduta da parola ossitona, ad esempio «farafin[e]» (XXII), «efatto» (LXV), «si etardato» (LXIV*), «epartito» (XLVII), dove la *e* corrisponde alla III p.s. di *essere*. Sebbene tali modalità grafiche siano state e siano tuttora particolarmente caratteristiche delle produzioni scritte degli illetterati³⁷ come spie dell'aderenza della scrittura alla lingua parlata, nei secoli passati fenomeni simili erano frequenti anche nelle carte manoscritte di scriventi non professionisti, ma dotati di certa cultura (è il caso degli artisti scrittori come Michelangelo), come anche negli autografi di veri e propri letterati tra i quali Machiavelli o Guicciardini³⁸.

-Maiuscole/minuscole: la distribuzione delle maiuscole è assai irregolare. Non sono sistematiche quelle dei titoli onorifici e in particolare il tipo minuscolo «vs» (o anche «us») per *Vostra Signoria* prevale nettamente su quello maiuscolo «VS». La grafia di Brueghel oscilla anche per i nomi propri per cui accanto a vari «vergaini» (II), «s^t antoni» (XI), «francesco snijders» (XI), «putiano» (LXIV*) ecc., s'incontra pure qualche «Guidi Masenti» (III), «Allessander» (V, ma il cognome «bolloigni» minuscolo), «Hercole» (XII), «Lauelli» (XI) ecc.; analoga fluttuazione interessa i toponimi («anuersa» II, IV, V e passim; «millan» XI, LXV e «millano» XX, XXVI; «polonia» LXIII, «roma e venetia» X ecc., ma anche «Anuersa» IV, IX, XIX, XXIV e passim; «Brussella» IV, XXI «Milano» LXIV* ecc.) e i nomi dei mesi («agusto» X; «febraro» XIV, XV, XXXI*; «genaro» III, «settembri» XI, LXIV* ecc., accanto ad «Agosto» III/«Agusto» LXX*, «April» IV e «Aprilli» XIX, «Giunio» IV, «Marso» XV ecc.). Più spesso minuscolo anche il sostantivo sacro *Dio*: «dio» (I, XXIII, LXVI) e «idio» (V, VI, IX), contro «Jdio» (III).

L'indecisione tra maiuscola e minuscola riguarda anche i titoli dei quadri appartenenti alla serie dei *Quattro elementi*: spesso infatti Brueghel propende per la maiuscola: «Elemento del fuco» (X), «Ellemento del fuoco» (XI, XXIV) ed Ellementa del fuoco (XII), Ellement del fuoco (XVI),

³⁷ Le agglutinazioni e deagglutinazioni grafiche possono dirsi tratti congeniti delle scritture semicolte di tutti i tempi. Per il Cinque e Seicento cfr. MORGANA 1984, p. 8, MORGANA 1987, p. 229 e MORTARA GARAVELLI 1979-1980, p. 153. Tuttavia, come fa notare Cortelazzo nel suo capitale studio dedicato all'italiano popolare, fenomeni di questa natura hanno avuto riscontri anche nell'italiano letterario, benché in fondo limitati prevalentemente all'articolo. Al contrario, nell'italiano popolare essi hanno assunto proporzioni più ampie, coinvolgendo anche pronomi e preposizioni (cfr. CORTELAZZO 1972, p. 120).

³⁸ Per il caso di Michelangelo il rimando va a Nencioni, che ha sottolineato le sequenze ininterrotte di parole tipiche della scrittura epistolare dell'artista quali «chelarte mifecidole» (cfr. NENCIONI 1965, p. 131); per la grafia di Machiavelli, le sue agglutinazioni sovrabbondanti del tipo «infralquale» e le contemporanee divisioni anomale del corpo di parola come «la more», «de putato» cfr. GHIGLIERI 1969, p. 319. Entrambe le testimonianze sono comunque ricordate da MARASCHIO 1993, pp. 195-198. Delle scrizioni unite di Guicciardini dà nota Migliorini (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 222).

«Ellement del Ari[o]» (LXVI), ma altrove altrove opta per la minuscola («elemento del fuoco» VIII, XIII; «elementa del fuco» XXVII, «element del ario» XLVIII, «elemento del ario» LXV). Allo stesso modo si registra indecisione per l'iniziale di parola anche qualora il pittore si riferisca al singolo quadro della serie direttamente con il nome dell'elemento raffigurato (l'unico stabile è *fuoco*, sempre minuscolo).

Segnalo infine l'estensione della maiuscola anche a nomi comuni, aggettivi, preposizioni e forme verbali, svincolata e da particolari strategie di messa a fuoco e da quell'esagerazione di maiuscole tipica della tronfiezza e dei canoni enfatici barocchi (cfr. DE MALDÈ 1983, pp. 141-142), data l'assenza di preoccupazioni retoriche nelle lettere in esame. Qualche esempio di questo vezzo grafico di Brueghel:

A: «io Aspetto gli dui quadri fatte per vs» (XIX); «non uoigli che Andai in mane dun ignorant et inemica mia» (XXIX); «non senza scommodo i galosia daltri mei Amici epadroni» (XXX*); «non voigli che lamisici perde. ma voigli che vade Agumentande» (XLVIII); «io ho Anche reciuta la letra de vs.» (XLVIII); «piacera alle venute di detta cassa Andare visitare» (LXIII);

B: «quadri Belli per tener in Casa mia» (XVI); «et avs Bagio le mane» (XXI); «in mio nome di Bagiar le mane» (XLVIII); «corona dambero Bianco» (LXV); «in nome mio deBagiar le mane» (LXV); «me Ho Trouata in molta Trauigli con questa Banchi rotti» (LXVI);

C³⁹: «si quel Giouene Cognitoessa la virtu suo non resterebbe in luoco doue non e Cognitoissit[o]» (I); «lopera gia Cominciata» (III); «Con le primo Comodita» (III); «Con quatre Coccilli del mare» (V); «farra il desiderio de vs Jll^{no}: Comme farra in quel quader danimali» (V); «farra un belvedere alcuni Colori arriueno apressa poca il natural» (VI); «quanta il quadro delli animali Comencera quanta prima» (VI);

G: «si quel Giouene Cognitoessa la virtu suo» (I); «sotti i fiori ha fatta una Gioia con manefatura de medaiglie» (VI); «fra otte Giorni io mandera a vs Jll^{mlol}» (VII); «Fra 14 Giorni mandera a vs. il compertemento di fiori» (VII); «noi habiame un pittor qua che da su Giouentu in qua non ha fatte altri. non sia altra pratico che diligenci et usanci» (IX); «Jo attendo oigni Giorno afinire il quadro Elemento del fuco» (X); «cause il Giouen. dottor che epartito» (XLVIII);

H: «fratelli et seurrelli: che Hano molte figlioli» (V); «ma idio Ha fatte gratcio» (IX); «Jo Ha uisto un quader de Titcian bello» (XI); «quanto a me io credo Hauer fatto il debita mia» (XIV); «Jo Ha Principiato gli 2 quadretti in rame per vs» (XIV); «sin a hora Ha cercate un quader del mio pader»; «io Ha destinato un quader de sua man» (XVI);

I (J): «per Judicare si le fiori non passeno ori et gioii» (VI); «gli cornici son Justo comme quel del fuoco» (XXVIII); «Del resto laisse JI Judcio a vs» (XXVIII);

M: «de gia cominciato. del Maistro d francesco suijders» (XV); «Per Molto occupacioni. delli opera del. Artseduca Albert[o] ha Manchato de seruirle VS Ill^{no} (XXIII)»; «preganda de non piglare in Male mia Tardance» (XXIII); «Jo Manda le desseigni del danielo» (XXIII); «alcuni Mesi sone che auiso al Ill^{no} sig^r.» (XXVII); «io me a'segura che vs non fara Mancha in questa» (XXVIII); «ere d riceuere Mercansia» (XLVIII);

³⁹ Per questo grafema va specificato che il riconoscimento della maiuscola negli autografi non è così immediato poiché spesso Brueghel realizza la *c* con corpo maggiore, prolungandola in basso, scendendo anche di una o più righe. Allora ho valutato *C* e non *c* qualora il prolungamento della lettera interessasse piuttosto (o anche) l'interlinea e le righe superiori.

N: «paiesi del Natural» (XXIII); «Aria Terra et Aqua Non serrane mancho che el primo» (XXVII); «le sei pare Nero bello» (XLVIII);

P: «del Promesso fatto a vs. delle Cateno remetto a vs. fare ricordare a tempo» (XIII); «Jo Ha Principiato gli 2 quadretti» (XIV); «con questo prometta a vs si Piatce nos^{ro} sig^r: d mandare una a pasque» (XXII); «Ho mandato molti Pittura al Re che amemolta nostra Arte» (LXV);

R: «francesco snijders fa un Ramo con un Tatze de porcellano» (XXIX); «per Retocare le Tre quadretti» (XXVI); «le Robbe de Enoni» (LXIII); «Io ho Reciuto la letra de vs» (LXIII);

S: «vs ferrei meiglio farra Seruire dalcuni giouini che vengeno del paiesi per vedere Jtalia» (X);

T: «Tarde risposta. causa. questa Tempa de treuis» (XX); «Manda a vs il beigletto Translato in lingu Italiano» (XXVI); «io sta d'giorni in giorni aspettande otto giorni bel Tempe per Retocare le Tre quadretti» (XXVI); «per tale non se po perder il Tempo daprilli» (XXVIII); «simile cose non cefa oigni di ma solo con bel Tempo Tiaro» (XXVIII).

Migliorini notava la «preferenza per scrivere maiuscole determinate lettere, quando sono all'iniziale di parola», in particolare la *C* negli scritti di Boiardo e Castiglione, e la *G* in quelli di Giucciardini (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 219 n. 2), tuttavia i dati non mostrano nel nostro caso una schiacciante predilezione per l'uno o l'altro grafema maiuscolo, quindi al gusto soggettivo subentra l'arbitrarietà, che si spinge fino alle maiuscole in interno di parola per «*auis*Sarette» (IX) e «*al*Cuni» (LXV e PS-67).

-Uso interpuntorio: si è già anticipato, presentando i criteri di trascrizione, che nel secondo Cinquecento si assiste in Italia a una decisiva svolta nella regolamentazione della punteggiatura, per azione combinata di teorici e tipografi. Grammatici e letterati iniziarono infatti a riconoscere all'interpunzione un valore nuovo, tanto che nell'*Arte del puntar gli scritti* di Orazio Lombardelli (1585), il puntare è definito qualità necessaria allo «scrivere regolatamente» (cfr. MARASCHIO 2008, p. 96). Si è anche sottolineato che nel Seicento le norme relative alla punteggiatura trovavano spazio non tanto nelle grammatiche quanto più specialmente nella trattatistica d'uso comune per i segretari (cfr. MARAZZINI 2008, pp. 110-111). Alla crescente attenzione riservata ai segni di punteggiatura in sede teorica corrispondeva pur sempre una pratica ancora incerta e oscillante, sia nelle stampe che soprattutto nelle scritture private manoscritte anche di scriventi colti (cfr. BIANCONI 1992 e MARASCHIO 2008, p. 97). La situazione dei paesi neerlandofoni non era differente, in quanto proprio nel Cinquecento s'impose la questione della codifica di un sistema interpuntorio e ortografico coerente, la cui ideazione fu esposta al triplice influsso del modello ortografico e tipografico manuziano, di quello tedesco e di quello francese.

Il sistema di punteggiatura nelle Fiandre e nei Paesi Bassi conobbe quindi un ampliamento rispetto a quello più arcaico comprendente solo il punto, la *virgula* (cioè la barra verticale) e il punto di domanda⁴⁰.

Le lettere di Brueghel attestano la conoscenza da parte del pittore dei due punti, del punto (seguito da minuscola o maiuscola) e della virgola⁴¹.

Il segno adoperato più raramente è la virgola, che compare sin dalla prima lettera a Borromeo, prima di relativa («accettara per scusa il difetto mio lincomodita, la quale non uoiglio che mi facio colpeuoli appreso di lei») e che poi ritroviamo saltuariamente nel corpus (III, VI, XIV, XX). L'uso, per quanto parco, di questo segno è interessante se si considera che in Italia la virgola era apparsa per la prima volta, come gli accenti, nel *De Aetna* aldino e la sua prima attestazione in area neerlandese si ebbe poco dopo, a inizio Cinquecento, anche se solo nel Seicento la virgola di forma moderna sostituì definitivamente la vecchia *virgula*. L'impiego parsimonioso del segno è tradito nelle lettere del 3 febbraio 1612 (XXXI*, con ben tredici virgole) e del 15 giugno 1612 (XXXII* in cui la virgola è inserita nove volte), numeri che si potrebbero spiegare considerando che la virgola era il segno d'interpunzione più frequentemente adoperato da Rubens (nelle lettere ch'egli scrisse per Brueghel; cfr. V § Grafia).

Il tocco dell'illustre segretario in quanto a punteggiatura si palesa più inequivocabilmente nelle parentesi tonde che vengono a racchiudere un inciso nella lettera del 9 dicembre 1611 (XXX*), poiché questa è l'unica occorrenza del segno nelle lettere di pugno di Brueghel: «et io in contracambia (per dire libramente) non senza scommodo i galosia daltri mei Amici epadroni».

Quanto al punto, è piuttosto raro quello seguito da maiuscola, lo si ritrova per la prima volta nella lettera del 1 febbraio 1608 (VII): «et farra in un lelemento del fuoco et laltro del Aria. Fra 14 Giorni mandera a vs. il compertemento di fiori» e in qualche altra occasione nelle lettere successive. Più

⁴⁰ Anche se l'attenzione riservata alla punteggiatura nei trattati teorici sarà comunque marginale: il primo trattato di ortografia ad occuparsi anche di punteggiatura fu il *Néderlandsche spellijnghe, uutghesteld by vraghe ende andwoorde* del maestro e stampatore J. Lambrecht di Gent, del 1550. Qui la riflessione intorno alla punteggiatura si basa sostanzialmente sul principio retorico o fonetico-intonativo per cui i segni d'interpunzione garantiscono pause che delimitano gli enunciati per prendere fiato. Il principio fonetico-intonativo dominerà le osservazioni teoriche successive fino al primo Seicento, ma in questo secolo si affaccia la tendenza a usare i segni di punteggiatura con ragione sintattica; le oscillazioni e le varietà degli usi reali rimarranno comunque notevoli fino all'Ottocento (cfr. GAETA 2008, pp. 495-497).

⁴¹ In qualche occasione compaiono anche una barra orizzontale, di lunghezza variabile, e due o tre puntini di seguito per i quali è arduo stabilire se si tratti di semplici scorsi di penna o di segni effettivamente distinti dal semplice punto, come nei seguenti esempi: «quelche fara. consignerà in mane de vs. per mandare ame et me crede che le copia serrane tenuto in estime.. io spera che il s^r cardinal farra tanto per amor mio...» (XI); «spera che mia amico restera alcuni mesi amilano per auer altra occasione quando su sig^r JII^{mo} starra foire.. Jo attendo alli quadretti de vs» (XVII); «Hora si robbiana voul sua dinari io dara orden de vendere quanto prima...io tein consideration dille. grand^{mo} trauaille» (XLVIII); «ringraci vs delle fatigi..et bone affecion dopoi schritta..s^r lauella mea parlate» (XLVIII); «io credo per le vagagessa et diligenza usata in quesa che su sig JII^{ma} Aura guste..Jo prega vs darne Auiso e fa[rm]e officio damico. pertal io tenera in vita..Jo ho Reciuto la letra de vs.» (LXIII).

spesso l'inizio di un nuovo periodo, qualora segnalato graficamente, vede la maiuscola senza punto precedente, o tutt'al più l'a capo.

I segni onnipresenti nel corpus e usati in modo sovrabbondante da Brueghel sono invece il punto seguito da minuscola, accostabile a quello che Lombardelli chiamava *punto mobile o minore*⁴² (attestato anche nei manoscritti italiani del Cinquecento e Seicento per una pausa inferiore al punto) e i due punti. Questi ultimi in particolare sono assai frequenti come 'segni polifunzionali' nella prosa di Brueghel: trascurando il loro uso nelle abbreviazioni (dove si alternano al punto), spesso sono adoperati con modalità simili a quelle della virgola moderna (ad esempio prima di *e* e *ma*), come mostrano i seguenti passi tratti dalla prima lettera di Brueghel:

«questo bagatello che io le mande non e per darle occasione de ringratciarmi: *ma* per darle segno del immortal obligo che io lo tengo»; «Jo son stato per tutti in hollandia e' fiandro. per veder la pittura di nostra: *ma* veramento non troue cosa nisuno appreso quello ditalia: et d' quel dodesco»; «Con la primo occasione mandera alcuni stampi de varie allegri et deuoti cosi: *et* con questo uiuera con un continuiuo desiderio di seruirla»⁴³.

Non è possibile però attribuire al segno un valore univoco:

io mandera a vs Jll^{m[o]} per via de s:^r vergaini: un quadret delle grandese ordinario: finito con gusto et piatcer: et spera d'auer honor: l'istoria. e le dea ceres con le corne copia peina d frutti in bratci. acompainniato con quater putini: significandi: gli quatri ellimenti. Terra con frutti fior et animali l'Aqua con molti coccilli raro et pessi vario et altri bisaria lario con molti sorti d'oitcelli in tuti ben finite.⁴⁴ (II).

In questo brano i due punti sono in eccesso dopo «vergaini», prima e dopo «significandi», approssimabili invece all'odierna virgola dopo «ordinario» e «piatcer», mentre a quelli prima di «l'istoria» potrebbe corrispondere oggi un punto fermo o anche i due punti con valore esplicativo (non ancora pienamente affermatosi a inizio Seicento).

Interessante che, di rado, i due punti paiono assumere un valore che potrebbe ricordare la loro attuale funzione sintattico-descrittiva (cfr. SERIANNI 1988, p. 63), in quanto esplicitano i particolari di un insieme. Si vedano per esempio i due punti dopo «Jtalia» e «belle» nei brani seguenti: «vs ferrei meiglio farra Seruire *dalcuni giouini* che vengeno del paiesi per vedere Jtalia: *gli olandesi* fano piu proffession comme se uede: in roma e venetia sone assai de nostra fiamengi che

⁴² Tuttavia la distinzione tra punto fermo, ossia quello seguito da maiuscola, e punto mobile, seguito da minuscola, risale ad Aldo Manuzio il Giovane (cfr. MARASCHIO 2008, p. 102). Il Bartoli, nella sua *Ortographia* escluse invece il punto seguito da minuscola, nell'intento di razionalizzazione e semplificazione del sistema (cfr. MARAZZINI 2008, p. 120).

⁴³ Sempre nella stessa lettera i due punti racchiudono un inciso: «quatre settimana son che io me troue in anuerso: *Con molto pietceir della mia amisi*: cosi non ha uoluto manchar: per darle fastidio con questo mio mal schrito».

⁴⁴ Nella trascrizione modernizzata (b) della lettera scelgo il punto fermo per evitare accumulo del segno, dato che i due punti mi paiono più opportuni subito dopo «ellimenti».

desidarebbero simile occasio per auiso» (X); «serrano de fiori fatta. grando comme il natural: in nomre pieu d'centi. il maigior parta tutti raro et belle: fiori communo son lilia. rosa. Garofli et violi» (V), o quelli dopo «modo mio» e «miracolosa» in questi passi: «io manda al Jll^{no} sig^r cardinal un quadre de perspettiu. me costa 220 scudi *gli figurini* Ho fatto al modo mio: *mia moigli et doi figlioli* Ho fatto del natural» (XXI); «francesco snijders fa un Ramo con un Tatze de porcellano peino de frutti diuni. lui fa *cose miracolosa: dun quadro grande* de sua opera de fruttu animali carno et altri: sta offerto 700 fiorini» (XXIX)⁴⁵.

I due punti possono anche essere seguiti da maiuscola, come a marcare una pausa maggiore, una possibilità che era alquanto diffusa nella prassi tardo cinquecentesca, quando i due punti segnalavano talvolta una pausa d'intensità simile al punto e virgola (cfr. MARASCHIO 2008, p. 107):

«io son stata a Brussella per retrare alcuni fiori del natural: che non si troue in Anuersa vs Ill^{mo}. sarra maruaigliato in detta opera: *Si piatce no^{ro} sig^r io spera auer finito detto quader al primo Giunio*» (IV); «io fa motte al s^r Cardinal in questa letra. ma io non schriue delli pittura: *Jo* Ha uisto un quader de Titcian bello in case del sig^r card^{al}» (XI); «Sin a hora sta a' spettande nuoua delli quadri mandat[*i*] per il sig^r cardinal mio sig^r et pron. con deuotcioni sta aspettando laltro ordinario: *Prego* in tante vs: pigliare bone occasione verse s sig^r ill^{mo}» (XIV); «io non aura mai usato simile. mpertunente familiarra: *Ma* in tempo mio i2 Ani fa il sig^r cardinal inprestai alcuni quadri» (XIX).

Tuttavia, l'arbitrarietà nell'uso delle maiuscole di Brueghel non consente di stabilire con certezza l'equivalenza "pausa di maggiore intensità=maiuscola", considerato inoltre che in molte circostanze i due punti potrebbero efficacemente essere sostituiti da un punto e virgola se non proprio da un punto fermo, anche se seguiti da minuscola:

«io farra uigni diligen per. farre una processioni con acti d' deuotcioni: anche. si piatce vs Jll^{no}. mandarme il quadro de miniatura. per esser ornato de fiori. io non manchera usara oigni diligenza» (IV); «io non manchera usara oigni diligenza comme io son oblig^{to} a quanti primo: me perdonne mio mal schritto» (IV); «Del gratisimo letra de vs entendo l'arriua del mio amico francesco snijders: ho reciuto ancho suo letra con asur oltramarin» (XIII); «Jo attendo oigni Giorno afinire il quadro Elemento del fuco spera questa mesa d'agosto hauere il fine: non manchera d'auisare al sig^r cardinal et ringratciarle» (X).

Detto questo, resta il fatto che quasi sempre è praticamente impossibile discernere un'evidente funzione sintattica o un criterio razionale e assoluto nel modo d'interpungere di Brueghel. I segni d'interpunzione non scandiscono cioè con chiarezza le gerarchie degli elementi del testo aiutando a

⁴⁵ Tra Cinque e Seicento iniziò ad affermarsi la funzione presentativa dei due punti, cioè quella d'introdurre un'esemplificazione, riconosciuta però piuttosto tardi dai teorici: Maraschio rinviene negli *Avvertimenti* del Salviati la prassi di introdurre un'esemplificazione tramite i due punti (cfr. MARASCHIO 2008, p. 108) e Marazzini sostiene che la funzione presentativa è embrionalmente documentata in varie stampe originali del Seicento (cfr. MARAZZINI 2008, p. 126).

definire l'articolazione logica del discorso, né hanno chiara funzione segmentatrice (non segmentano il testo distanziandone chiaramente i componenti costitutivi; cfr SERIANNI 1988, p. 63). L'impiego di punti e due punti appare invece piuttosto «perplesso ed erratico» (CORTELAZZO 1972, p. 121), al punto che il periodo è spesso frammentato da un accumulo di segni che conferiscono un andamento tachigrafico al discorso, frangendo anche sequenze di soggetto e verbo o verbo e complemento. Un solo esempio:

quant[o] inporto l oro delli cornici e fatto comme se usa: in italia et altri parti a oigni ornimento di quadri grandio et piccoli. non e oro maginte: ma oro battuta in foigli. loro maginate. non e cosi bello ne ancho durable: prima fatto con il pinello con colori grasso a oglio maginato bene et fine at cio che loro sia lissi et belle: noi habiame un pittor qua che da su Giouentu in qua non ha fatte altri. (IX).

La scarsa praticità di Brueghel con l'italiano scritto non si traduce quindi nell'assenza di punteggiatura, ma piuttosto in quello che possiamo dire «smarrimento interpuntorio», generato probabilmente da una conoscenza visiva, ma probabilmente non normata dei segni d'interpunzione⁴⁶.

IV.2. FONETICA

IV.2.1. VOCALISMO TONICO

2.1.1 *Dittonghi e monottonghi*⁴⁷

L'alternanza tra voci con dittongo e voci con monottongo attraversa l'intero corpus, ma appaiono comunque complessivamente maggioritarie le forme con conservazione delle vocali monottongate, dunque riconducibili a una fonetica di tipo extra-toscano. Per la serie palatale gli esempi utili scarseggiano, si segnala infatti solo il monottongo dopo consonante +r in «prega» (18 occ.: V, VI, X, XII e passim) e «prego» (I, VIII, XIV: «Prego», XXXI*), tipico anche del fiorentino più moderno, e nel possessivo dialettale «mei» che ricorre due volte in XXX* (quando è Rubens che probabilmente detta all'amico), al quale non fa mai riscontro l'allotropo *miei*. Questa può dirsi un'eccezione delle lettere di suggerimento rubensiano, nelle quali infatti generalmente prevale il dittongo *ie*, che si attesta in «insieme» (XXXI* e «Jnsieme»: XXXII*), nel suffisso *-ier* di

⁴⁶ Di «smarrimento interpuntorio» parla Cortelazzo in merito alle scritture incolte e lo spiega come il «trasferimento del parlato sulla carta» che «provoca sempre un dramma latente, maggiormente sofferto da chi non domina il complesso meccanismo delle corrispondenze verbali scritte» (CORTELAZZO 1972, p. 119).

⁴⁷ Per comodità e per maggior linearità d'esposizione, nel caso dei dittonghi e dell'anafonesi (in 2.1.3 e 2.1.4) tratterò unitariamente vocalismo tonico e atono.

«maniera» (XXX* e XXXI* e «manniera»: XXXI*) e «volontieri» (XXXII*), difforme dal corrispettivo di *koinè* monottongato⁴⁸.

Per la serie velare il monottongo è predominante, quindi abbiamo «bon» (I, X, XII, XIX, XXIV, XXVIII, XXIX: 2occ., XXXI*, XLVIII, DA: 2occ.), «bona» (II, V, XII, XIX, XXXII* e LXIV*), «bone» (V: 2occ., X: 2occ., XI, XIV, XVI, XLVIII, LXIII), «core» (XV, XXIII: «Core», XXVII, XXIX: 2occ., LXIV*: «Core», LXV, LXVI), «gentilhome» (XXVIII), «gentilhom» (XIX), «noua» (IV, V, VI, XXIII, XXXII*, LXV: 2occ., LXVI: 3occ., PS-67), «noue» (XXI, XXIV, XXVII, PS-50, PS-67), «po» (V, XIX, XXVII, XXVIII, per *può*), «vol» (XI, XV); si trova sempre la scempia anche dopo palatale in «Gioia» (VI) e *figliolo*: «figliol» (XLVIII, PS-50, PS-67) e anche «figlol» (PS-67), «figliole» (XXI), «figlioli» (V: 3occ., XXI, XXIX), «figliolo» (LXV), secondo una tendenza dialettale, ma anche antitradizionale; solo una volta «figluolo» in LXX* (forma senza *i* diacritica tipica delle lettere stese da Rubens)⁴⁹.

È esclusivo il monottongo dopo consonante +*r* per «troua» (V: 2occ., VII, IX, XXI: 2occ., XXVIII), «troue» (I: 2occ., IV, VII, XVI) e «trou» (XII), anche questa soluzione anticlassica, ad ogni modo condivisa anche dalla prosa fiorentina moderna più sorvegliata (cfr. PIOTTI 1998, p. 59)⁵⁰. Di estrazione latineggiante, anche per il mantenimento della velare sorda, il «loco» di LXX*, che compare ancora una volta quando la penna di Brueghel segue il dettato di Rubens.

Si contrappongono alle varianti monottongate appena viste quelle dittongate di tipo toscaneggiante e al contempo tradizionale quali «fuoco» (15 occ: VII, VIII: 2occ., IX: 2occ. e passim), mai alternato a *foco*, «nuoua» (XIV), «suoi» (III, VI, LXX*, mai *soi*, con un ribaltamento rispetto a quanto accade, dunque, per i tipi *mei* e *miei*)⁵¹, e «voul» (XLVIII) con inversione di *o* e *u* a mio avviso puramente grafica. Alcune varianti dittongate hanno poche occorrenze nel corpus, che per di più si concentrano in modo significativo o esclusivo nelle lettere dettate da Rubens:

⁴⁸ La desinenza monottongata *-ere* era quella più diffusa in area settentrionale, anche nella lingua della burocrazia: ben presente, con pochi riscontri dittongati, nella lingua della cancelleria milanese di Ludovico il Moro (cfr. VITALE 1983, p. 210), era al contempo quasi costante nella *koinè* cancelleresca ferrarese (cfr. MATARRESE 1990, p. 245, ma nella forma *-ero*). Sul finire del '500 Piotti individua rare occorrenze dei tipi *-iere/o/a* nello *Statutino* di Pezzoro, di contro alla netta prevalenza delle desinenze con scempia (cfr. PIOTTI 2013, p. 165).

⁴⁹ Nella stessa lettera il «figliulo» del primo rigo può essere storpiatura grafica di Brueghel per *figliuolo* (supponendo che il pittore seguisse il dettato di Rubens o copiasse dalla sua scrittura).

⁵⁰ Le varianti con dittongo palatale o velare dopo cons+*r* rimangono nel Seicento prettamente caratteristiche della prosa toscanista più aulicizzante (cfr. VITALE 1965, p. 195). Per l'atteggiamento, piuttosto reticente ma nella sostanza permissivo, dei grammatici secenteschi verso tali forme cfr. COLOMBO 2007, pp. 69-71.

⁵¹ Il tipo toscano *suoi* cominciò ad affermarsi nell'uso settentrionale già a inizio Cinquecento: nei cantari profani milanesi analizzati da Bonomi si alternava infatti al tipo dialettale *soi* (cfr. BONOMI 1983, p. 251) e lo stesso accadeva nelle gride e nei documenti dell'ultima età sforzesca (cfr. MORGANA 1983, pp. 349-350); Piotti, nello *Statutino* di Pezzoro, trova solo due occorrenze di *soi* rispetto alle numerose attestazioni dell'allotropo con dittongo (cfr. PIOTTI 2013, pp. 164-165). Negli scritti di semicolti milanesi del Seicento presi in esame da Morgana, invece, il monottongo velare, anche per il possessivo, è esclusivo solo nei testi di livello più basso (cfr. MORGANA 1987, p. 239).

buono> «buon»: XXX*; XXXI*; XXXII*;
«buona»: III, XXXI*, XLVIII;
«buone»: XXIX, XXXI*;
«buoni»: XXX*;
«buono»: XXXI*;

cuore> «cuore»: XXX*;
«Cuoro»: LXX*;

luogo> «luoco»: I;
«luoci»: XXX*

uomo>«huomo» (LXIV*)⁵².

In «puoter» si registra un'estensione del dittongo in sede atona probabilmente dovuta a ipercorrettismo (ma «poter» IV, «potuta» III).

Il dittongo *au* è mantenuto in posizione tonica solo per il nome proprio «paulo», sia questo riferito a Bril (XXVI), a Rubens (LXV), o a «s^t paulo» (NS) in accordo con la fonetica latina⁵³; in atonia *au* compare solo nella formula d'ispirazione ecclesiastica «laudato sia [d]io».

2.1.2 Dittonghi anomali

Una peculiarità di rilievo dell'italiano di Brueghel è la presenza di alcuni dittonghi “anomali”, tra cui in primo luogo *ai*, *ei* e *oi*, che puntellano le lettere in tutta la loro estensione cronologica, in posizione tonica e anche in atonia. Generalmente questi dittonghi figurano prima di consonante palatale (/k/ o /ɲ/, più raramente /dʒ/ e /tʃ/), quindi *ai* in «accompaigni» (XX), «accompaignerano» (XIX), «accompaigniato» (XI) e «accompainnito» (II), «Compaignia» (PS-67), «intaigliare» (X), «louaigni» (LXIV*), «Maigio» (XXIV), «maigior» (V), «medaigli» (V), «medaiglie» (VI), «taigliare» (XXVIII), «Trauaige» (XLVIII), «trauaigli» (IX), «trauaigliato» (XXI); *ei*: «beigletto» (XXVI) e «beiglettino» (XXVII), «ceigno» (X, per *segno*) e «ceigni» (LXIII)⁵⁴, «consegnate» (XXVII), «consegnato» (XXVIII), «consegnera» (XIX), «deici» (LXIII), «deigni» (XII, XVII), «desseigne» (X), «desseigni» (XVI, XX, XXI, XXII: 2occ., XXIII, XXIV, XXVIII, XXIX, PS-67), «desseignio» (XIX), «desseigno» (XXI), «leigni» (IX, XXIV: 2occ., DA), «meiglio» (X) e «meigli» (XX), «Meigliori» (PS-33), «meigliorate» (XXIV); *oi*: «besoigneria» (X), «besoigni» (XXVIII:

⁵² Come si vedrà, Rubens oscilla tra monotongo e dittongo per le coppie *bono/buono*, *core/cuore*, per cui la possibilità che il dittongo sia effettivamente addebitabile a sua scelta in queste lettere si fa più alta per *uomo* (non alternato ad *omo* quando Rubens scrive per Brueghel) e anche per *luoci*, forma documentata in una lettera di mano del *secretario* (cfr. V §1. *Fonetica*).

⁵³ E anche neerlandese, che non viene però rispettata totalmente per l'inserimento della vocale finale.

⁵⁴ Non è facile stabilire il significato di questo *ceigni*: «manda una corone. o paternoster. de deici ceigni. damber bianchi». Crivelli, forse per ovviare deliberatamente al problema interpretativo più che per svista, dà proprio un'altra lettura: «una corone o Paternoster, de deici *oigni*, d amber bianchi» (corsivo mio, CRIVELLI 1868, p. 273). Vista anche l'occorrenza di «ceigno» per *segno* («io tengo. per uno vera ceigno del affetcion et amoreuolesso versa de me»), si potrebbe propendere per *dieci segni* (comunque semanticamente non così convincente).

3occ.), «bisogni» (IX; il regolare «Bisogna» solo in XXXI*), «bolloigni» (V), «foigli» (IX, XXVIII), «moigli» (XXI, XXIII), «noici» (XXIV), «oigni» (esclusivo per *ogni*, che compare solo in XXXI* e LXX*; una sola volta «uigni»: IV, probabile lapsus), «oiglia» (XXVIII), «uoiglio» (I), «uoigli» (XXIX), «voigli» (IX, XVI, XLVIII), «vergoigni» (XIX, XXII, XXVII).

La frequenza di *ai*, *ei* ed *oi* prima di palatale porterebbe ad attribuirvi un valore puramente grafico più che fonetico, interpretando la *i* di questi gruppi vocalici come esempio di *i* diacritica indebitamente usata per la resa del suono palatale successivo, prassi non estranea all'*usus* di Brueghel (cfr. IV.1).

A far vacillare l'ipotesi puramente grafica, tuttavia, sta il fatto che i medesimi dittonghi compaiono anche al di fuori dei contesti di palatalità appena visti, per cui troviamo *ai* nelle voci di *fare*: «faire» (X, XXIII), «fairle» (XXII), «fairre» (V) e *lasciare* (*lassare*): «laisser» (XXI), «laissera» (XIX), «laisseremo» (XXII); *ei* in «beicheiro» (XXVIII) e «beicheiri» (DA), «cheisa» (XVI), «correiri» (LXVI), «Heir» (LXV), «inseime» (XIX), «maneire» (XII), «mesteiro» (XXX*), «peidi» (XXVII), «peina (II)/o» (XXIX), «peitro» (sia per il nome proprio *Pietro*: «peitro de Jobe»: X, «peitro paulo Rubens»: LXV, che di *pietra*: «un peitro» in NS), «penseiri» (XI) e «ponseire» (XLVIII), «pietceir» (I), «teing» (XVII), «teingo» (XIV), «veindra» (XI), «vein» (XLVIII, LXV, DA), «volonteiro (IX, X)/a (IX)» e *oi* in «boitssaturo» (XXVIII), «cognoissiu[t]o» (I)⁵⁵, «conoissera» (XIX), «Cognoissesa» (I), «foire» (XIII, XVII, XXIV, XXVIII), «gioirni» (XXVII) e «oitcelli» (LXIII)⁵⁶.

Per alcune di queste forme si può ravvisare una forte somiglianza grafica (ed è lecito chiedersi se le corrispondenze abbiano anche valore fonetico) con le equivalenti voci francesi: così ad esempio *ai* nelle forme dei verbi *fare* e *lasciare* pare ricalcare quello di *fair* e *laisser*; abbiamo già detto che *travaille* è francesismo attestato a fine Cinquecento in neerlandese (cfr. IV.1), quindi i vari «Trauaige», «trauaigli», «trauaigliato» potrebbero derivare quell'*ai* proprio dal modello *travaille*. Sulla base di un possibile influsso francese si possono rivedere anche altre forme come «besoigni», «intaiglire», «lovaigni», «medaigli» e «meigliore», che la presenza di *oi*, *ai* ed *ei* avvicina a *besoin*, *tailler*, *Lovain*, *medaille*, *meilleur*; in *veindra* il consonantismo in modo particolare suggerisce l'affinità con il francese (*viendra*), seppur con inversione *ie*>*ei*, viceversa in «oitcelli» il legame con *oiseau* è più debole, stando in effetti solo nell'*oi* iniziale.

Un caso particolare è «foire»: nella sua prima attestazione («io sta per adesso intrigato. con molto quadri dil mio seruitori per mandarle alle foire de Parys» XIII) è indubbiamente identificabile col

⁵⁵ Qui si potrebbe anche interpretare la sequenza *-issi-*, che compare in quest'occasione soltanto, come un quadrigramma indicante la fricativa palatale sorda. Tuttavia, il pittore rende sempre /ʃ/ con *-sc-* o *-sci-*, per cui sono più portata a considerare «Cognoissiu[t]o» come esempio di esito sibilante settentrionale al pari di «conoissera», «conoisessa» ecc., fenomeno discretamente attestato nelle lettere (cfr. §2.3.3).

⁵⁶ Qui supponendo che *-tc-* corrisponda a *z* nella pronuncia (cfr. §1).

francesismo *foire* (<lat. tardo *fēriam*, 'fiera'), come interpreta anche Crivelli⁵⁷. Le restanti tre volte in cui compare, tuttavia, «foire» corrisponde all'avverbio *fuori*: «spera che mia amico restera alcuni mesi amilano per auer altra occasione quando su sig^r Jll^{no} starra foire» (XVII); «son stato alcuni mesi foire de mia case per seruire nostri principi» (XXIV); «gli fiori nascono foire il stagiono» (XXVIII). L'uso di *foire* per *fuori* e, dunque, del dittongo *oi* per /wo/, potrebbe a mio avviso corrispondere a fraintendimento dipeso dall'attrazione della pronuncia francese, ricordando che al gruppo vocalico *oi* nel francese del XVII sec. corrispondeva da un lato la pronuncia popolare /wa/ (prevalsa dopo la Rivoluzione, cfr. CELLA 2010 §3), dall'altro /we/, che caratterizzava il parlato dotto, dei giuristi (cfr. PRINCIPATO 2000, p. 35)⁵⁸.

L'ipotesi di una matrice originaria extra-italiana si fa più sicura per *ei* in *desseigni* anche nella variante con *i* protonica *disseigni*, dove la pura interpretazione di *i* diacritica è riduttiva se si pensa a *dessein*, voce attestata in nederlandese sin dal 1596 come prestito dal francese *desseing*<*des(s)(e)igner*, a sua volta derivato dall'it. *disegnare* (cfr. WNT e EWN alla voce *dessin*). Venendo poi a «beicheiro», «cheisa», «correiri», «deici», «Heir», «inseime», «mesteiro», «peidi», «peina/o», «peitro», «penseiri», «pietceir», «ponseire», «vein», «volonteiro/a», «peitro» (per *pietra*) è evidente che *ei* compaia al posto del dittongo *ie*<*ě*, cosa che può far pensare a metatesi a contatto o inversione *ie*>*ei* (cfr. §2.2.4). Questa spiegazione potrebbe valere anche per «teing» e «teingo», pensando eventualmente a **tieng* e **tiengo*, con dittongo irregolare qualificabile come ipercorrettismo⁵⁹, mentre è più arduo giustificare l'iniziale *ei* di «beicheiro», un po' faticosamente riconducibile a estensione analogica o ad assimilazione regressiva rispetto all'*ei* tonico.

Un'ipotesi suggestiva, che permetterebbe di spiegare quasi l'intera gamma di occorrenze di questi dittonghi anomali è che *ai*, *ei* e *oi* corrispondano alla rappresentazione grafica delle vocali lunghe del nederlandese *ā*, *ē* e *ō*; nella grammatica storica del medio nederlandese di Van Loey, infatti, viene specificato che la pronuncia delle vocali lunghe era resa di regola mediante una *e* aggiuntiva, per esempio *ā*>*ae*, *ō*>*oe* (cfr. VAN LOEY 1976⁷ § XV; potrebbero così trovare ragione «quael» per *quale* in IX: 4occ. e in XII, «voel» per *vole* in PS-67 e «coertesia» in XIV)⁶⁰. A queste grafie si affiancarono però anche altri tipi tra cui *ai*, *ei*, *oi*: *ai* comparve dapprima in sillaba chiusa sul finire del XIII sec. ed ebbe la sua massima espansione nel XV sec., quando si estese anche alla sillaba

⁵⁷ «Non gli si levi però pel di concetto, se lo si trovi *per adesso* tutto *intrigato* co' molti quadri del suo servitore, per poi mandarli il prossimo Gennajo alla gran fiera di Parigi» (CRIVELLI 1868, p. 115).

⁵⁸ Per la formazione, in francese, del dittongo *oi* a partire dal precedente *ei* (<*ē* tonica) cfr. ALESSIO 1951, pp. 58-60.

⁵⁹ Alcuni dialetti settentrionali conobbero anticamente uno sviluppo di /*ε*/>/*iε*/ in posizione tonica e in particolare la forma *tiengo* è documentata in antico veneziano, dove la dittongazione originariamente avveniva per contiguità con suoni palatali, ma successivamente si estese oltre i suoi confini originari per influssi stranieri. Anche l'antico genovese conobbe tale sviluppo sin dal XIV sec., ma con particolare frequenza nel XVII sec. quando si diffuse anche il tipo di nostro interesse *tiegno* (cfr. ROHLFS I § 90 e § 94).

⁶⁰ Se non banali inversioni del pittore per metatesi a contatto.

libera sia in Olanda, che nel Limburgo e Brabante; *ei* per \bar{e} (che in sillaba libera era trascritta generalmente con *e* e in sillaba chiusa con *ee*) è documentato a Bruges già sul finire del XIII sec. e si diffuse poi in modo particolare nella regione tra i fiumi Ijzer (fr. Yser) e Leie (fr. Lys) e tra il fiume Aa e il Mare del Nord; \bar{o} era invece solitamente scritta con *o* in sillaba libera, *oo* e infine con *oi* (raramente *oy*), in modo particolare in area orientale, soprattutto nel brabantino, dove compariva anche in sillaba chiusa (cfr. VAN LOEY 1976⁷ §41, §49 e §76).

Accogliendo questa ipotesi, andrebbe innanzitutto rivalutato il rapporto tra forme dittongate e monottongate presentato nel § 2.1.1, specialmente per la serie palatale, poiché tutte le voci in cui *ei* figura al posto di *ie*, quindi «beicheiro», «cheisa», «correiri», «Heir», «inseime», «maneire», «mesteiro», «peidi» ecc.ecc., andrebbero concepite come varianti monottongate di tipo extra-toscano (quindi «bechero», «chesa», «correrri», «Her», «inseme», «manere», «mestero», «pedi» ecc.ecc.) supponendo che la *e* fosse pronunciata lunga, alla fiamminga, da Brueghel. Lo stesso varrebbe per il «foire» usato col significato di *fuori*, alla cui base potrebbe anche stare, dunque, un **fori* privo di dittongo tosco-fiorentino. Sicuramente la spiegazione appena esposta ha dalla sua il vantaggio di giustificare anche i casi per i quali non è rinvenibile aggancio al francese, o questo risulta piuttosto labile (per es. «oitcelli»). D'altro canto, di fronte all'evidente somiglianza di alcune voci con le corrispettive francesi («faire», «fairle», «fairre», «laiszar», «laisseremo», «besoigni», ecc. ecc), non mi sento di scalzare definitivamente la possibilità di un'interferenza di tale lingua. Tenendo conto dell'una e dell'altra ipotesi è comunque arduo stabilire con sicurezza il valore dell'*oi* iniziale di «oitri», che si legge nella lista delle entrate compilata da Brueghel nel 1613 ca. (NS) in cui il pittore appunta: «per li oitri 36 24 a 3.piacri. on 12 a 2 ½», nota di difficile decifrazione anche per la presenza del termine *piacro*, assente dai dizionari storici dell'italiano e dal *WNT*, secondo l'ipotesi di Crivelli unità monetaria dal valore all'incirca di 12 centesimi (per cui 20 piacri=1 fiorino; cfr. CRIVELLI 1868, p. 208)⁶¹. Riconducendo *oi* a \bar{o} dovremmo supporre che il pittore avesse acquistato 36 *otri*, una spesa non impossibile, però incoerente con le altre elencate, tutte relative a quadri e cornici⁶².

L'*ui* di «fruitti» più che semplice svista grafica, ricalca il tipo dittongato del neerlandese *fruit* (cfr. VAN LOEY 1976⁷ §91) francesismo documentato già sul finire del XIII sec.⁶³

⁶¹ Nell'ipotesi di Crivelli il *piacro* corrisponderebbe a metà *plaque* o *plaqueette*, una moneta d'argento in uso nelle Fiandre e in Francia, equivalente a 29 centesimi secondo la teoria proposta nell'Ottocento da Guèrin de Thionville (*Tavole delle monete, pesi e misure dei principali paesi del globo e de' principali popoli dell'antichità*, Napoli, 1848; cfr. CRIVELLI 1868, p. 208).

⁶² Potremmo anche leggere *per li altri 36*, sottintendendo *quadri* o *dipinti*, ma in tal caso sarebbe la cifra richiesta da Brueghel a sembrare irrealistica, troppo bassa per i suoi standard se, come sosteneva Crivelli, il *piacro* corrispondeva a un'unità monetaria dal valore all'incirca di 12 centesimi (per cui 20 piacri=1 fiorino).

⁶³ Il prestito circolò in varie forme (tra le quali *froit*, *froeyt*, *freuit*, *frute*): la più antica fu *fruut*, attestata dapprima nel fiammingo occidentale dalla fine del XIII sec., ma se ne rinvencono occorrenze anche nel brabantino di fine XIV-inizio

Anche per un'altra forma con *ui*, apparentemente dovuta a inversione di grafemi, «alcuin» (LXVI), va tenuto conto della fonetica del medio neerlandese, in cui la *u* lunga dittongò in *ui*, un processo originatosi nei volgari brabantini e documentato almeno dal Cinquecento (cfr. VAN LOEY 1976⁷ § 88b); al contempo lo scambio tra *i* e *u* in «pui» per *più* (XXIV, XXVIII, XXX*: 2occ., XXXI*: «pui'», XXXII*: 2occ., LXIV*: 2occ.) potrebbe essere stato indotto dalla familiarità del fiammingo con la scrizione *ui* nella lingua madre. Da ultimo si consideri l'esito extra-italiano di *ǒ*>*eu* in atonia per «seurrelli» (V).

2.1.3. Oscillazione e/i

In un quadro che può dirsi complessivamente aderente agli usi del toscano e della lingua semiletteraria del tempo, spiccano alcune anomalie nella distribuzione di *e* ed *i* toniche: troviamo *e* in luogo di *i* tonica nel caso di «me fede» (<fīdo)⁶⁴ e viceversa *i* tonica al posto della *e* (<ī) di tradizione tosco-letteraria e dunque italiana in «ditto» (PS-67), «Maistro» (XV) e «misso» (VI)/«miso» (XXIV), forme con appoggio del latino che ebbero larghe attestazioni nella scrittura settentrionale fino almeno al Quattro e Cinquecento⁶⁵, ma che risultano sempre meno vitali nel corso del Seicento, per la progressiva fortuna del modello italiano letterario (cfr. MORGANA 1987, p. 239).

L'italiano di Brueghel non manifesta poi sensibile scarto dal modello toscano quanto ad anafonesi, privilegiando gli esiti con *i* tonica: «famigli» (XXI), «fanilli» (XXVII) e «famiglio» (XXIII), «lingua» (VII) e «lingu» (XXVI), «stringe» (XXXI*), «principi» (III), «principo» (XXVIII) e «spinta» (XXX*); anche in atonia prevalgono le varianti anafonetiche quali «cominciare» (X) e «Cominciare» (XXIII), «Cominciata» (III), «cominciato» (XXIV) e «comminciato» (XXI), «principiata» (IV), «principiato» (XXVII) e «Principiato» (XIV). Il sostrato dialettale si manifesta nelle forme con mancata anafonesi dell'aggettivo *fiammingo*, reso di volta in volta con «fiameng[a]» (VI), «fiamengi» (X), e «fiamengo» (V, VII, IX) cui si accompagna qualche sporadica occorrenza del nesso *-enc* atono per il verbo *cominciare*: «Comencera» (VI), «commencera» (XIX) e «comencira» (XXI).

XV sec. I tipi con dittongo *ui* si rinvencono a partire dal XVII sec.: *fruyt* (1600), *fruyte* (1599), *fruyten* (1602), *fruit* (1622). Cfr. VMNW e WNT.

⁶⁴ Per la quale si può ricordare che nella *koinè* settentrionale, sin dal Quattrocento, è registrato l'esito *ī*>*e* in sede tonica. Vitale in particolare rinviene nella lingua dei documenti della cancelleria visconteo-sforzesca forme quali *floreni*, *venesse*, *sentesse* (cfr. VITALE 1953, p. 52). Nel nostro caso, d'altro canto, non si può neppure escludere che il ricorso alla *e* tonica sia favorito dalla fonetica di frase.

⁶⁵ Sia letteraria (cfr. MENGALDO 1963, pp. 47-48 e POLEZZO SUSTO 1990, p. LII) che di natura burocratica e scientifica (cfr. MORGANA 1983, p. 331, PIOTTI 1998, p. 63, VITALE 1953, pp. 51-52, VITALE 1983, p. 183) e semicola (cfr. MORGANA 1984, p. 12).

È infine praticamente costante la chiusura di *e>i* in iato, per cui il pronome personale di I p.s compare sempre e solo nella forma *io* (72 occ., e «Jo»: 23occ.), così come esclusivi sono *mio* (64 occ.), *mia* (52occ.), «dio» (I, XXIII, LXVI) e «idio» (V, VI, IX)/«Jdio» (III).

2.1.4. *Oscillazione o/u*

Nell'avvicendamento tra *o* e *u* tonica si registra una situazione analoga a quella appena vista per le vocali palatali, per cui in un contesto pienamente adeguato al toscano meritano menzione le varianti con *u* tonica in luogo di *o* «Agusto» (VI, XXI, LXX*)/«agusto» (X: 2occ.), «fusse» (LXV) e «fusso» (VII per *fosse*), con conservazione di *ũ* latina, che si accompagnano agli allotropi «Agosto» (III)/«agosto» (X, XX, LXIV*) e «fosso» (VIII, XXXI*). Forme con *u* tonica vicina all'etimo latino erano assai diffuse in area settentrionale, spesso favorite dalla coincidenza con la fonetica dialettale (cfr. MORGANA 1983, pp. 331-332; PIOTTI 1998, p. 62; PIOTTI 2013, p. 166 e VITALE 1983, p. 183)⁶⁶.

Rispetto alla serie palatale, il dislivello tra esiti toscaneggianti con anafonesi e forme di *koinè* si riduce (considerata anche l'esiguità degli esempi offerti dal corpus), con un leggero scarto a favore dei tipi non anafonetici: a un unico «lunga» (VIII) si contrappongono infatti «longa» (XII) e «longe» (LXIII) così come a un «punto» (avverbio che compare, va specificato, in una delle lettere di dettato rubensiano: XXXI*), si contrappongono «onta» (XXVIII, per *unto*) e «ondici» (XXII). Le forme non anafonetiche di per sé non possono dirsi indizi specifici della settentrionalità dell'italiano di Brueghel, poiché esiti comuni all'intera area extra-toscana, ma si può comunque sottolineare che la *o* non anafonetica fu più persistente al Nord rispetto alla *e* (cfr. BONOMI 1983, p. 253 n. 18, MORGANA 1984, p. 12 e MORGANA 1987, p. 204 n. 76) e che l'aggettivo *longo*, latineggiante e dialettale assieme, era particolarmente radicato nelle scritture altoitaliane favorito dal riscontro con la forma latina, almeno fino al Settecento (cfr. CARTAGO 1999, p. 47 e CARTAGO 2000, p. 71).

L'unico caso di metaforesi registrato nelle lettere di Brueghel è il numerale «dui» (XV, XVI, XIX, XX, XXI: 2occ., XXVI), tipo ascrivibile al modello settentrionale, ma non ad esso confinato⁶⁷, ad ogni modo minoritario rispetto a «doi» (27occ.: VIII, IX, X: 3occ. e passim; anche «duoi»: XIV, LXIV*: cfr. §3.9).

⁶⁶ Può essere utile ricordare in particolare che Ariosto, nella revisione in chiave toscobembiana del suo poema, cambiò spesso i tipi *fussi* e *fusse* in *fossi* e *fosse*, lasciando invece gli allotropi con *u* prevalentemente in sede di rima (cfr. MIGLIORINI 1946, p. 183). Le varianti con *u* tonica del congiuntivo imperfetto di *essere*, affermatesi anche in Toscana nel periodo argenteo, erano comunque vitali nella scrittura d'autore secentesca (per es. in Galilei e Sarpi) e nell'epistolografia (ad es. nelle lettere di Tassoni), ma ricevettero la stigmata grammaticale, in particolare quella del Buommattei (cfr. COLOMBO 2007, pp. 96-97).

⁶⁷ *Dui* è forma assai diffusa, ad esempio, anche in area laziale (cfr. PALERMO 1994, p. 83) ed era quella prescritta dalla grammatica di Buommattei (1643) qualora il numerale ricorresse come sostantivo plurale; netta invece la censura di Pallavicino (*Avvertimenti grammaticali*, Roma-Varese, 1661) e Vincenti (*Il ne quid nimis della lingua volgare*, Roma, 1665): cfr. COLOMBO 2007, p. 74.

2.1.5 Altri fatti del vocalismo tonico

In «natturel» (VI), caso isolato rispetto a «natural» (IV: 2occ., V: 2occ., VI, X, XII, XXI, XXIII:«Natural») la *e* tonica potrebbe derivare dal condizionamento del francese *naturel*, mentre il passaggio *a>e* in «quel» per *quale* («secondo lamoreuelesse de vs Jll^{no} et R_s^{no}. mostrata verse de me de quel io me fede» V) e, in sillaba chiusa, in «quemto» per *quanto* (XXVIII), fa sospettare più probabilmente *lapsus* grafico.

IV.2.2 VOCALISMO ATONO

2.2.1 Protoniche

Per le protoniche della sillaba iniziale va anzitutto rimarcata l'alternanza tra i prefissi *re-/ri-* e *de-/di-*. Nella prima coppia il tipo con *e* protonica è nettamente predominante; talvolta si tratta di esiti di fatto coincidenti con quelli toscani e letterari, come per il paradigma di *restare* (quindi «resterebbe» I, «restaro» VII, «resterà» X, ecc.ecc.)⁶⁸, ma spesso il prefisso *re-* è quello tipicamente extra-toscano, quindi:

«reciuta (V, IX, X, XLVIII, LXV)/e (IX, XXX*)/o» (10occ: IV, IX: 2occ., X: 2occ., ecc.)/«Reciuto» (LXIII)⁶⁹, «recordare» (XIII: 2occ., XV: 2occ.) e «recordaro» (LXV), «recorde» (XXVI), «Recieua» (XXIX), «remandarle» (XVI), «Remande» (XII)/«remande» (XXVI), «remandera» (XXI), «remettara» (XXX*), «reserue» (XIV), «resoluera» (XX), «resoluto» (XLVIII), «respetto (LXX*)/i» (XXX*), «respiondere» (VII), «respondere» (VII), «resposo» (LXV), «Retocare» (XXVI), «retocate» (XVI, XXVI), «retrare» (IV), «retraue» (XI), «retrato» (LXV), «reuernci» (XXVII), «reuerense» (II).

Il prefisso *re-* sostituisce inoltre *ra-* nelle forme del verbo *raccomandare*, secondo una tendenza riscontrata nelle scritture padane del Cinque e Seicento⁷⁰, per cui di contro a due «raccomando» di probabile paternità rubensiana (XXXI*, LXIV*), troviamo «recomanda» (VI, XXIII, PS-67), «recomandare» (XLVIII), «recomande» (XXIII, XLVIII), recomandeno (LXVI) «recomandene» (XLVIII), «recomando» (LXVI); anche il deverbale *raccomandazione* ha sempre *re-* iniziale: «recomandacion» (PS-67), «recomandacione» (XXVIII) e «recomandacioni» (XXVII), «recomandatione» (XIX).

⁶⁸ Vale anche per il titolo onorifico *Reverendissimo*, nelle sue varie abbreviazioni.

⁶⁹ Per questi participi passati, tuttavia, non è da escludersi la possibilità che la *e* protonica sia dovuta a metatesi da **riceuta/e/o* (con sincope di *v*) a *reciuta/e/o*, similmente al «retinere» incontrato da Polezzo Susto nelle *Frottole* di Sachella, e collocato dalla studiosa tra i casi di metatesi (cfr. POLEZZO SUSTO 1990, p. LVII).

⁷⁰ Molto diffuso ad esempio il verbo *recogliere* coi suoi derivati (cfr. MORGANA 1983, p. 334 e PIOTTI 1998, p. 66); Piotti registra nello specifico l'uso di «recomando», quindi il tipo coincidente con quello scelto da Brueghel, da parte di Tartaglia, che comunque lo alternava agli allotropi con *ra* e *ri* iniziali.

Re protonica appare anche nel paradigma di *riuscire*, quindi «reucerani» (IV, per *riusciranno*), «reucito» (XXIV)⁷¹, forme che con tutta probabilità per meccanismo analogico stanno alla base del tipo rizotonico «reusche» (XXVIII) per *riesce*, che si affianca però nel corpus a «riesse» (VI). Il prefisso *ri* è comunque discretamente presente nelle lettere di Brueghel ed è prediletto soprattutto per i corradicali di *ringraziare*:

«riceuto» (XXVIII) e «riceutto» (VIII), «riceuere» (XLVIII), «riceuerlo» (LXX*), «rincesce» (XXXI*), «rinforssando» (XXXII*), «ringraciande» (XXIII), «ringraci» (XLVIII), «Ringraccio» (XXVIII), «ringratciale» (X), «ringratciarle» (X), «ringratciarli» (I), «ringratcio» (XIX, XXVIII)/«Ringratcio» (VI), «ringrattiandoli» (XVII) e «ringratiandoli» (XX), «Ringratio» (XXXI*), «riseruirlo» (XXXII*), «risposta» (III, VII, XV, XX, XXI, XXVIII), «risposte» (XLVIII).

L'alternanza tra *de-* e *di-* è più paritaria: sono tipi comuni alla lingua tosco-letteraria quelli con *de-* aderente al latino (come le forme di *desiderare*: «desidarebbeno» X, «desidera» XI, «desiderai» XIV, ecc. e *devozione*: «deuocion» VI, «deuocione» LXV e «deuotcioni» IV, «deuoti» I e *devotissimo* nelle sue varie abbreviazioni) e quelli con passaggio *e>i* («dichiarar» XXXI*, «dicieua» LXVI, «diffetto» I, «dilacione» XXXII*, *diligenza*: «diligenc» XII; «diligencia» XXIX; «diligenci» II, V, IX; «diligencia» I; «diligensa» IV, VI, XVII, XXII, XXVI; «diligensi» VII; «diligenza» LXIII; «diligenze» XII; «diligente» II; «dispetto» XXIX; «distilaccioni» XII, ecc.).

In «deletto» (XIV, per *diletta*) e «depinta» (PS-33), la fonetica latina si appoggia a quella di *koinè* mentre la *e* protonica per *disegno* («desseigne» X; «desseigni» XVI, XXI, XXII: 2occ., XXIII, XXIV, XXVIII, XXIX, PS-67; «desseignio» XIX; «dessegno» XXI), solo una volta sostituita da *i* («desseigne» XX), trova da una parte rispondenza nel latino *designare*, dall'altra nel neerlandese *dessein*.

Il prefisso *dis-* è pressoché assoluto («differito» <*dis-+ferre* LXIV*, «discomede» XI, «discomedo» XXI, «discomode» XIII, «discretcion» XXVIII, «discretcone» XXX*, «disgracia» LXVI, «disgratcio» XI, ecc.) fatta eccezione per un «desgusto», addebitabile forse a suggerimento di Rubens, poiché compare in XXX*⁷², nella quale però si trova anche «disgustarli»; costante anche il prefisso *in-* («inconita» IV, «incluse» XI, «industriarme» VIII, «infermita» IX, «informato» V, «ingrato» XI, ecc.), soppiantato dal tipo extra-toscano con *en-* solo nel caso di «entende» (XIX, XXVII) ed «entendo» (XIII), cui però si contrappongono «intendo» (XIV, XXXI*). Per queste voci con *en-* non escludo una matrice francese oltre a quella dialettale, possibilità che si affaccia soprattutto considerando l'infinito «entendre» (XXVI), anch'esso in coesistenza con «intendere» (però in XXXI*). Troviamo *en-* iniziale anche nell' iberismo *infanta* (titolo di Isabella Clara

⁷¹ Cfr. il «reuisse» per *riuscisse* attestato nello *Statutino* di Pezzoro del II Cinquecento (cfr. PIOTTI 2013, p. 167)

⁷² Per la presenza, nell'italiano di Rubens, di voci con *de* protonico della sillaba iniziale cfr. V §1. Fonetica.

Eugenia d'Asburgo), sempre reso con «Enfanta» (XXI), «Enfante» (XXVIII) ed «Enfanto» (LXIII)/«enfanto» (XXIII), probabilmente per spinta del francese *enfant*.

L'oscillazione di *e* e *i* protoniche prosegue oltre i limiti dei prefissi: se, da un lato, sono ben radicate nella scrittura di Brueghel forme con regolare *i* di tradizione toscaneggiante quali «cinquante» (XI), «finisse» (XV), il toponimo *Milano* (Milano/milano, «millan» e «millano»), «miniate» (XIV)/«miniato» (II), «minuta» (X), «pigliato» (XI e «piglato» XXVIII), «pittor» (IX, XI, XII, XXVIII, XXIX, XXVI) e «pittore» (XV)/«Pittori» (XVI), «pittoresci» (XXVI), «pittura» (I, IX, XI, XIX, LXIII, LXIV*, LXV) «prigion» (V), «virtu» (I, V, X, XIV, XXIII, XXX*, XLVIII, LXIII) e «virtuosa» (LXIV*)/«virtuosi» (XLVIII), ecc., dall'altro compaiono i tipi con mantenimento di *e* protonica «besoigneria» (X) e «besoigni» (XXVIII, ma anche «bisogni»: IX e la forma più corretta «bisogna», registrata però solo in XXXI*), per i quali è già stata evidenziata la vicinanza con il fr. *besoin*. «Decembri» (XIII, XXX*) è latineggiante e settentrionale al contempo (ma si veda anche il neerlandese *december*), e ugualmente lontani dal modello toscano sono «mesura» (IX: 2occ., X, postilla in 54) e «measure» (XXVIII), cui fa riscontro un «misura» (V) e «seg^{rie}» (LXV, però per il resto sempre *signor* e *Signoria*, variamente abbreviati); «seguramento» (XI) e «segurta» (XLVIII) sono varianti che sia il *se-* che la velare sonora indicano di settentrionalità (cfr. MORGANA 1983, p. 334 e VITALE 1953, p. 59), senza dimenticare il possibile concomitante influsso dello spagnolo (*seguro, seguridad*). Sul versante opposto, ma sempre discostanti dalle forme di tradizione toscana passate nella lingua comune, si collocano alcune voci in cui avviene lo scambio di *e* con *i* come «filicita» (III, ma anche «feicita»: VI, con omissione di *l* per svista grafica), «lione» (XX) e «lioni» (XXII), contro un «leoni» (XIX), «ligate» (XXIX), «nisuno» (I, X, XIV, XXVII, XXIX) e «nisun» (X), esclusivi per *nessuno*. Questo tratto era tipico della parlata e della *scripta* settentrionali, talvolta favorito dall'incontro col latino (così ad esempio per il tipo *ligare*), talaltra dalla prossimità di linguale (cfr. BONOMI 1983, p. 255; MENGALDO 1963, p. 64; PETROLINI 1981, p. 57; PIOTTI 1988, p. 68 e PIOTTI 2013, p. 168 e VITALE 1953, p. 59). Quanto a «pinello» (IX), la *i* atona potrebbe richiamarsi alla lingua madre (cfr. il medio neerlandese *pinceel* e *pinseel*<fr. ant. *pinceel*: WNT; cfr. anche il tedesco *pinsel*)⁷³.

Probabilmente di origine bizantina la *i* in «dinaro» (XIII), «dinare» (XVII, XXIV) e «dinari» (XXVIII: 3occ., XLVIII, LXV, LXVI), varianti di antica tradizione padana, molto frequenti tra Quattro e Cinquecento (cfr. BONOMI 1983, p. 255, MORGANA 1983, p. 335, PIOTTI 1988, p. 69, POLEZZO SUSTO, p. 358, VITALE 1983, p. 211), in deciso regresso però nel Seicento (cfr. MORGANA 1987, p. 232 n. 28), mai alternate nelle lettere di Brueghel ai tipi con *e* o *a* protoniche.

⁷³ La forma più schiettamente settentrionale per *pennello* sarebbe invece *penell* (o *penel*), stando ad ANGIOLINI 1897, BANFI 1870, CHERUBINI 1839-43, PERI 1847 e TIRABOSCHI 1873.

In protonia mediana la tendenza è molto simile, infatti dominano esiti regolari con *i* o *e* protonica quindi «animali» (II, V: 2occ., VI: 2occ., XIII, XXIX)/Animali» (LXIII), «Aanimali» (LXIV*) e «annimali» (IV), *cardinale* («cardinal» X: 2occ., XI, XIII: 2occ. e passim, «Cardinal» IX: 3occ., XI: 3occ., XIII: 2occ. e passim, «Cardinale» IX: 2occ., XXX*, «cardinalo» X: 2occ., XIX e «Cardinalo» nell'indirizzo di I), «ordinario» (II, IV, V: 2occ., XIV), ma non mancano neppure varianti con *i* per *e* quali «a dimpire» (III) e tutte le forme di *consegnare*: «consignare» (VII), «consignaro» (LXVI), «consignato» (VII, LXV)/«consignate» (XVI), «consigniato» (XIII), «consignera» (XI, XIV), «consinniate» (IV). Anche queste voci, cui si aggiungono «ellimenti» (XXII, ma ben più spesso «elemento» VII/«Elemento» X ecc.) e «lunidi» (LXVIII), si possono ancora una volta ricondurre alla fonetica settentrionale (cfr. MORGANA 1983, p. 334; PIOTTI 1998, p. 69; PIOTTI 2013, p. 169)⁷⁴, che potrebbe parimenti spiegare i tipi non toscani «manefatura» (VI), «settemane» (XX, XXI) e «settemani» (VII, LXIV*, ma anche «settimano» I), «Artseduca» (XXIII) come anche «compartemento» (X: 2occ., XI, XIII: «Compartemento») e «compertemento» (VII, VIII) per *compartimento*, o «correspondenzo» (XXXI*).

In fonetica sintattica prevale sensibilmente il mantenimento di *e* protonica: se non si ha infatti nessuna attestazione di *en* in luogo di *in*, la preposizione *de* invece domina (230 occ.) rispetto a *di* (66 occ. di cui ben 32 in XXX*, XXXI*, XXXII* e LXX*)⁷⁵; il discorso è analogo per i clitici poiché *me* (97 occ.) e *se* (11 occ.; anche «non ce po fare»: XXVII e «simile cose non cefa oigni di»: XXVIII⁷⁶) proclitici sono i tipi maggioritari contro *mi* (22 occ.) e *si* (9occ.). Va anche in questo caso rimarcato che, sul totale, gli allotropi toscaneggianti si addensano nelle lettere marcate da asterisco: in XXX*, XXXI*, XXXII* e LXX*, *mi*: 15 occ. (vs *me*: 2 occ.), *si*: 4occ.

Anche in enclisia *me* (20 occ.) ha la meglio su *mi* (12 occ.), invece *se* non è attestato di contro a *si* enclitico («dolersi» I, «la putra Tenerci⁷⁷ ben seruita» XXXI*).

Rispetto alla serie palatale, le oscillazioni tra *o* e *u* protoniche sono molto più limitate, così come limitate appaiono le deviazioni dalla norma tosc-letteraria. Brueghel accorda la sua preferenza alla *o* protonica in «officio» (XXXI*, LXIII, LXV) e «officia» (V), varianti di lunga vitalità nella lingua letteraria per l'appoggio del latino (incontriamo i tipi con *u* solo in XXX*: «ufficy» e XXXII*: «ufficio»), «obidient_s^{no}» (III) e «politezza» (LXIV*). Una forma interessante, che abbiamo già avuto modo di considerare (§1), è «oitcelli» (LXV): ribadendo il fatto che la possibilità di un aggancio a *oiseau* pare improbabile, e ammettendo invece che quell'*oi* corrisponda a *ō* nederlandese

⁷⁴ In particolare si veda MENGALDO 1963, p. 64, n. 4 per la possibilità che la chiusura *e>i* venga favorita da nasale palatale successiva, cosa che spiegherebbe ad esempio *consegnare>consignare*.

⁷⁵ Quando Brueghel scrive seguendo il dettato di Rubens, o copiando dalla sua scrittura, invece *de* compare in tutto solo sette volte (dato che trova conforto nell'impiego prevaricante di *di* nelle lettere stese dal *secretario*: cfr. V §1. Fonetica).

⁷⁶ In questi casi, come in «ceigno» e «ceigni» compare il grafema *c* per *s* (cfr. §2.3.3).

⁷⁷ Si veda la nota precedente.

(cfr. §2.1.2), ci troveremmo di fronte a una forma con *o* protonica iniziale che ha effettivamente riscontri diacronici nella *koinè* settentrionale⁷⁸; una volta, Brueghel scrive però «uitzelli» (LXIV*), con chiusura toscana *o>u* (per la presenza del dittongo *ui* cfr. §2.1.2).

Incontriamo *o* protonica anche in «numero» (VI) e «nomere» (XIX), che si alternano a «nomre» (V) e «nombri» (XXIX): quest'ultimo in particolare induce il sospetto che la *o* della sillaba iniziale possa dipendere dal francese *nombre*.

La lingua di Brueghel mostra una più decisa adesione al tosco-fiorentino nel passaggio di *-ar-* intertonico ad *-er-* nei futuri e nei condizionali:

«accomodero» (VIII), «accompaignerano» (XIX), «acettera» (I), «aspettera» (XII, XIX), «auisera» (XLVIII), «auisera[ne]» (XXIX), «besoigneria» (X), «cauerrebbe» (XXXI*), «commandera» (XIV), «consignera» (XIX), «contentera» (2occ.), «contera» (XI), «desiderai» (XIV), «desiderato» (XVII, XXIII), «inuiera» (XXVII, XXIX), «laissera» (XIX), «laisseremo» (XXII), «mancherà» (VI: 2occ., VII, X, XI, XII, XVII, XXVIII) e «mancherà» (VIII, XXXI*), «mandera» (14 occ.: I, II, III, IV e passim), «mutera» (XIX), «piglera» (XLVIII), «remanderà» (XXI), «resterà» (X, XII, XIV, XVII), «resterebbe» (I), «scuserà» (XXVI), «tornerane» (XX),

con rare eccezioni: «accettara» (I), «auiSarette» (IX), «comparare» (XVI) e «compararo» (VI), «comparato» (XVI, per *comperare/comperato*), «Mancaro» (LXX*), «mandara» (VIII), «pagareto» (XI), «remettara» (XXX*), «restaro» (VII), «trattarema» (XXIV), «usara» (IV). Fuori dal contesto verbale troviamo l'esito di *koinè* *er>ar* in «altarrate» (XLVIII), «gallantaria» (XXIV) e «s^t Magarita» (con omissione di *r*; NS), a cui fanno da contrappeso «gallanteria» (LXV) e «armeria» (XII).

Quanto a ulteriori oscillazioni in protonia, è da notare la presenza di *a* protonica per *e* in «arror» (V) e «arrori» (V), forse spiegabili riferendosi alla fonetica settentrionale⁷⁹ e, in medioprotonia, in «Coland^{mo}» (XXIII); in «oltramarin» (XIII) la *a* di *oltra-* combacia col latino, come anche quella di *altra-* nell'avverbio in *-mente* «altramento» (LXVI)⁸⁰, che potrebbe essere all'origine di «mouamento» (VI), per processi analogici. Non mancano neppure casi diametralmente opposti di *a>e* e *a>i* quali «Enoni» (LXVI: 2occ.) per il cognome *Annoni*, «perticolare» (XXX*) e «tretienuta»

⁷⁸ Per esempio «ocello» nella lingua del Boiardo lirico (cfr. MENGALDO 1963, p. 101) e «ocegli» nei cantari di primo Cinquecento presi in esame da Bonomi (1983, p. 255). Nel corpus OVI si contano più di centoquaranta occorrenze del tipo con *o* iniziale (ovviamente in varie forme come *oselo*, *oxelo*, *ocelo*, *ocello* ecc.), quasi tutte in testi di provenienza settentrionale (milanese, bergamasca, ligure, mantovana, veneziana ed emiliana).

⁷⁹ Il passaggio *e>a* in protonia davanti a liquida è documentato precocemente nei testi d'area milanese e più estesamente padana, in particolare prima di *l* ed *r*, ma anche dopo nasale e sibilante (cfr. *centanaro* in POLEZZO SUSTO 1990, p. LV e *carastia* in PIOTTI 1998, p. 72); *e>a* anche in contesti fonetici diversi (cfr. *accettuando*, *agguaglia* e *agguagliano* in PIOTTI 1998, p.71), mentre altre volte ancora era *i* a passare ad *a* (cfr. *franguelo* in POLEZZO SUSTO 1990, p. LV e il *raparate* in MORGANA 1983, p. 333).

⁸⁰ La tendenza a mantenere la finale *a* della prima parte degli avverbi in *-mente* si affaccia presto nella *scripta* del Nord Italia e ha notevoli attestazioni specie tra Quattro e Cinquecento (cfr. PIOTTI 1998, p. 72 n. 68; MATARRESE 1990, p. 246 e VITALE 1953, p. 56). Quanto a *oltramarin*, trovo la sua prima attestazione sull'OVI nel *De scriptura rubra* di Bonvesin de la Riva (v.77: «Li spin oltramarin, k'eran dexmesurai») e poi anche in area toscana, nel *Reggimento e costumi di donna* (VII-5: «Tutti di drappi oltramarin vestiti») di Francesco da Barberino.

(XXXIII, qui forse per assimilazione regressiva) e, in protonia mediana, i tipi «compertemento» (VII, VIII) per *compartimento*, e «ornimento» (IX, ma anche «ornamente» XXIX e «ornamento» XXIX: 2occ.). Trovandosi la *e* protonica in «compertemento» e «peticulare» davanti a consonante +*r*, pare opportuno ricordare che nel medio nederlandese in tale contesto fonetico la *a* subì un processo di palatalizzazione che ebbe la sua massima espansione nel Brabante, dando origine a forme quali *erbeit*, *ergument*, *erm*, *perlement* (cfr. VAN LOEY 1976⁷ §7)⁸¹; la *e* di «pietceir» (I, per *piacere*) credo ricalchi più schiettamente il neerlandese *plezier*.

2.2.2 Postoniche

Le vocali postoniche generalmente non manifestano scarti notevoli dal modello di tradizione, quindi per la serie palatale, in cui si ha sempre «anima» (I, XXXII*) e «animo» (I, LXIII), contro «minimo» (V, VI, LXX*: 2occ.) ecc., meritano segnalazione un solo «orden» (XLVIII), sovrastato dai vari «ordina» (IX, XXVIII, LXV, LXVI)/«ordine» (14occ.: IV, VII, VIII, IX e passim), il numerale «quindecim» (VIII), controbilanciato però da «ondici» (XXII), e *giouene* («Giouen» XLVIII, «giouene» PS-67 e «gioueno» XXVIII), forma non estranea al dominio letterario per l'affinità col latino⁸² e predominante sull'allotropo *giouine* (solo una volta infatti «giouini»: X; mai il tipo attuale *giouane*).

Per le velari l'unico caso notevole è il latinismo «Herculi» (VI: 2occ.) per il nome proprio dei Bianchi, minoritario rispetto al tipo con *o* postonica.

2.2.3 Finali

In posizione finale si registra una discreta tendenza al dileguo dell'atona diversa da *a*, di norma dopo *l*, *n* ed *r*, che com'è noto corrisponde a tratto tipico delle varietà settentrionali condiviso largamente dalla tradizione letteraria⁸³:

-dopo *l*> «April» (IV, XVII, XXVIII, XXIX), «cardinal» (X: 2occ., XI, XIII e passim) e «Cardinal» (VII: 2occ., IX: 3occ., XI e passim), «figliol» (XLVIII, PS-50, PS-67: 2occ.) e «figlol» (PS-67), «inmortal» (I), «mal» (11 occ.: I, II, IV, XI e passim), «natural» (IV: 2occ., V, VI, X, XII, XXI, XXIII: «Natural») e «natturel» (VI), «Notal» (PS-67), «qual» (X, XI: 2occ., XII: 2occ., XLVIII, LXX*; anche «de quel io me fede» V), «original» (VI) e «ororiginal» (XI), «Rafael» (III), «tal» (III, XII, XIV, XXX*), «vol» (XI);

-dopo *n*> «affetcion» (V, X, XXII, XXIII) e «afetcion» (XXIX), «ben» (11occ.: II, III, XI, XIII e passim), «bon» (I, X, XII, XIX, XXVIII, XXIX: 2occ., XXXI*, XLVIII), «comission» (X), «man» (XVI), «mencion»

⁸¹ In neerlandese è in effetti documentata la forma *compertement* (1667, WNT): cfr. cap. VII.

⁸² Attestata in milanese sin dalle sue fasi più arcaiche (cfr. POLEZZO SUSTO, p. LI) anche nella prosa cancelleresca (cfr. VITALE 1953, p. 57), con una progressiva riduzione nell'età di Ludovico il Moro (cfr. VITALE 1983: 211).

⁸³ Con la dovuta precisazione che l'apocope nella lingua toscana di tradizione è un'evenienza facoltativa e non tratto a frequenza tale da farsi costitutivo come per le parlate lombarde (cfr. SANGA 1990a, p. 107).

(XVI), «millan» (XI, LXV)⁸⁴, «nacion» (V, VI), «occasion» (XV), «oltramarin» (XIII), *Padron* (abbreviato sempre «pron»), «perfecion» (VI), «prigion» (V), «prosession» (VI), «quadretin» (VI, XII, XVI, XXVIII), «question» (PS-33), «recomandacion» (PS-67), «s^t sebastian» (XV), «sodisfacion» (XXII) e «sodisfatcion» (XIII, XV, XXIX: 2occ.), «son» (45 occ.: I: 2occ., IV: 4occ. e passim), «Titician» (XI), «un» (*uno*: «farra in un lelemento del fuoco» VII), «dur bin» (VI), «vein» (XII, XIII: 2occ., XVII, XLVIII, LXV);

-dopo *r*> «accettar» (I), «amor» (V: 2occ., VI, XI, XIII, XIX,), «arror» (V), «asur» (XIII), «auer» (26occ.: II, IV: 2occ., V e passim), «color» (IX), «esser» (15occ.: IV, X, XI, XII, e passim), «fauor» (11occ.: VII, XI: 2occ., XIII: 2occ., XVI e passim), «fior» (II), «honor» (II, VI, XI, XVII), «laur» (IX), «liber» (XLVIII), «lor» (XI, agg. poss. *loro*: «lor cornitci»), «maigior» (V: 2occ.), «manchar» (I), «metter» (VIII: 2occ.) e «mettor» (XI), «or» (IX, *oro*), «piatcer» (XI) e «pietceir» (I), «pittor» (IX, XI, XII, XXVI, XXVIII, XXIX), «poter» (IV, LXIII) e «puoter» (III), *signor* (variamente abbreviato «s^r», «sg^r», «sig^r» ecc.), «sapir» (VI), «tener» (XVI, LXIV*) e «tenir» (I), «Trouar» (LXVI), «venir» (X, XXXI*).

Per qualcuno di questi esempi altri elementi fonetici concorrono a ritenere preminente proprio la pressione del dialetto, come la *s* di «asur» o la *i* protonica di «nisun»; in altre occasioni la fonetica settentrionale coincide di fatto con quella neerlandese, come per «April» o anche per «Rafael» (*Rafaël*), senza possibilità di sceverare con sicurezza la prevalenza dell'uno o dell'altro influsso. Sono più interessanti le cadute delle finali oltre i casi contemplati dalla tradizione come «per la letter» (XLVIII) e «detta oper» (X), in cui si tronca *a* finale, e le apocopi dopo consonante diversa da *l*, *n*, *r* quali «auis» (XV), «comm» (XXVI), «grand discomedo» (XXI), «grand freddo» (VII), «grand valento Pittori» (XVI)⁸⁵, «mi recomand» (PS-50), «teing» (XVII) e «tornand» (XXI). Anche per le apocopi sillabiche di «bal» (XXIX), «quadret» (II, III, XI, XVI: 2occ.), «soget» (VI), «trop» (XI), «tut» (XI) e «cardina» (XXVIII, a meno che questo non sia semplice *lapus calami*) il sostrato dialettale risulta più evidente. Quanto a «Ellement» (XVI, LXVI)/«ellement» (XLVIII) e «ignorant» (XIX), bisogna comunque specificare che l'assenza di vocale finale potrebbe risalire al fiammingo: *element* è attestato infatti nella parte occidentale del Brabante sin dalla metà del XIII sec. (cfr. *VNMW*) così come *ignorant*, nel significato di *onwetend*, *dom* ('ignorante, stupido') è francesismo giunto in neerlandese dalla metà del XVI sec. (1548: *WNM*).

Notevole poi la forma «occasio» (X, XXI: 2occ.), affine ad alcune varianti con caduta di *-ne* delle parlate altoitaliane (cfr. i tipi *posesio* e *possesio* in PIOTTI 2013, p. 176) e combaciante con l'etimo latino.

Nell'economia generale delle lettere la percentuale di forme apocopate rimane comunque piuttosto bassa se confrontata con i casi di registrazione grafica delle finali, che tuttavia davvero raramente coincidono con quelle toscane e dunque italiane. A parte un'unica uscita in *-u* in «sodisfattu»

⁸⁴ Le varianti apocopate del toponimo sono comunque minoritarie rispetto alle forme piene «Milano» (LXIV*)/«milano» (XXI, LXIII) e «millano» (XX, XXVI); più netto il distacco tra varianti apocopate e non negli indirizzi di mano di Brueghel: «Millan» (III, V, VIII, XII: 2occ.) e «Milan» (XVI) contro «Milano» (15 occ.: I, II, X, XI e passim) e «Millano» (10 occ.: III, V, IX, XIV e passim).

⁸⁵ «grand obligo» (XXII, XXIII) ed «essend una» (LXIII) si possono ritenere, invece, casi di elisione con omissione dell'apostrofo.

(XXX*), che potrebbe essere tanto relitto latineggiante quanto semplice lapsus calami, innanzitutto va notata la presenza della desinenza in *-a* per gli indeclinabili, altro punto in comune tra la scrittura di Brueghel e quella di *koinè* settentrionale⁸⁶, anche se significativamente *contra*, cioè il tipo più frequentemente incontrato nel Nord Italia (ma con numerosi riscontri nella tradizione letteraria)⁸⁷, occorre solo una volta:

«ancha» (IX, *anche*); «contra il Turco» (LXV); «Mancha» (XXVIII, *manco*); «molta obligato» (V); «o uera» (XXVIII, *ovvero*); «quando» (XII, XX, XXIV); «quanta il quadro» (VI); «quanta prima» (VI, XIII, XXIV); «quatra mesi» (XXVIII), «quatra primo quadretti» (XXXI*); *sola*: «ha preso sola 19 giorni» (LXVI); «una sodisfattiona straordinaria non sola per la vagezza» (LXIV*); «seconda le misura» (X) e «seconda le misure» (XXVIII); «versa» (V, X) e «verssa» (VI); «volonteira» (IX)⁸⁸.

Il tipo con *-o* finale *como* («commo» VII), settentrionale (ma diffuso anche in altre aree)⁸⁹ e arcaico assieme, si ritrova solo una volta nel corpus, di contro al praticamente esclusivo *come* (quasi sempre «comme»; l'allotropo con scempia occorre cinque volte di cui quattro nelle lettere dettate da Rubens: XXIX, XXX*, XXXI*, LXX*: 2occ.); ben più presente è invece «ancho» (21 occ.: II: «Ancho», III, IV, V e passim), anche in unione con *ne*: «ne ancho» (V, IX) e «ne anco» (XXVIII), variante diffusa anche nella lingua di tradizione tosco-letteraria e poetica⁹⁰, cui corrispondono poche occorrenze di *anche* («anche» IV e «Anche» XLVIII).

Un tratto particolarmente vistoso dell'italiano di Brueghel, al punto da potersene dire elemento contraddistintivo, consiste nelle scrizioni non etimologiche, irregolari delle vocali finali; specialmente *e* e *o* si comportano da 'desinenze tuttofare', ricorrendo in modo inappropriato e interscambiabile come terminazioni di sostantivi, verbi, avverbi e altri indeclinabili. Qualche esempio:

-a>e in «me abandonaue» (XI, *abbandonava*); «alore» (XX, *allora*); «ame» (LXV, *ama*); «anchore» (XIX, avv. *ancora*); «andaue» (VII, *andava*); «causaue» (IX, *causava*); «le cornici Coste» (X, *costa*; con disaccordo rispetto a soggetto plurale «le cornici»); «ere» (XLVIII, *era*); «un quader [c]he merite» (LXV,

⁸⁶ Per la frequenza della desinenza *-a* per gli indeclinabili nel '400 settentrionale cfr. FUMAGALLI 1983, p. 137, MATARRESE 1987, p. 246, MENGALDO 1963, p. 67 e VITALE 1953, p. 56; per il '500 BONOMI 1983, p. 255, MORGANA 1983, p. 336, PIOTTI 1998, p. 74 e PIOTTI 2013, p. 170. Per il '600 cfr. MORGANA 1987, p. 232 e MORTARA GARAVELLI 1979-1980, p. 155.

⁸⁷ Come sicilianismo-latinismo di larga diffusione sin dai primi secoli, poi nel corso del tempo rimasto vitale sempre più spesso nel verso e nel XIX secolo in forte regresso in prosa (cfr. SERIANNI 2009, p. 190).

⁸⁸ *volontera* (anche nella forma *voluntera*) era il tipo più spiccatamente dialettale (cfr. MORGANA 1983, p. 336).

⁸⁹ Piuttosto frequente, a inizio Cinquecento, in orvietano (cfr. PALERMO 1994, p. 83). Effettivamente *como* era in regresso nella *scripta* padana: prevalente nella lingua cancelleresca del primo '400 (cfr. VITALE 1953, p. 56), venne progressivamente superato da *come* nel corso del Cinquecento (cfr. BONOMI 1983, p. 256, MORGANA 1983, p. 337 e PIOTTI 2013, p. 170).

⁹⁰ Affermatosi nel toscano (pisano, lucchese e senese) trecentesco, era solo sporadico in testi fiorentini prequattrocenteschi di carattere pratico, mentre si trovava in quelli letterari. Poiché costante nei *RVF* venne classificato come poetismo da Salviati e Muzio, ma la distinzione tra *anche* prosastico e *anco* poetico si allenta nelle teorizzazioni successive. Alcune grammatiche secentesche, specie quelle di Mambelli (1643) e Bartoli (1655) ammettono infatti l'uso di *anche* e *anco* indistintamente (cfr. COLOMBO 2007, p. 99-100).

merita); «pasque» (IX) e «parque» (XXII, *Pasqua*); «se recomande» (XXIII); «sense» (XXVIII, *senza*); «lui veniue» (XI);

-a>o in «o cinquanto o cont» (XI); «vs me credo» (XIII, XIX, *mi creda*); «enfanto» (XXIII, , LXIII, *infanta*); «habbio» (VII, PS-33, *che io abbia*); «quant[o] inporto» (IX, *importa*); «porcellano» (XXIX); «porto» (XXII, XXIII, egli *porta*); «quanti primo» (IV, *quanto prima*); «ducatoni trento» (XIII);

-e>a in «debba dara» (LXIV*); «deua» (XXIII, *deve*); «si erena (XI, *erano*)»; «farra Seruire» (X, *fare*) e «farra seruira» (X); «ordina» (LXVI, *ordine*); «piglara» (XXXI*); «rama» (XXVIII: 2occ.); «per tornara a case» (XXI); «usara» (IV);

-e>o in «altramento» (LXVI); «boitssaturo» (XXVIII, *abbozzatura*); «carno» (XXIX); «delle Cateno» (XIII); «compararo» (VI); «consignaro» (LXVI); «diuinamento» (LXVI); «facilmento» (XVI); «finiro» (III); «si non fusso» (VII) e «si non fosso» (VIII, *fosse*); «humilmento» (I, V) e «hummilmento» (III);

-i>a, o in «si io posso seruiri in qualche cosa mecomando» (*mi comandi*); «commandotomo»; «18 fiorina» (ma generalmente *fiorini*), «me perdono» (*mi perdoni*; 2occ.); «volonteiro» («volontieri» in XXX*);

-o>a in «auisa» (*avviso*); «in tal casa» (XXX*); «contracambia» (XXX*); «Ellementa» (XII); «gusta» (*gusto*); «intenda» (XVII, I p.s.); «un certa onta o uera oglia» (XXVIII); «parlanda Enoni» (LXVI); « sarra aproposita» (VI, *proposito*); «non possa farre (XVII, *non posso*)»; «prometta a vs» (XXII, *prometto*); «quadra» (XII);

-o>e in «Agumentande» (XLVIII); «altre» per *altro* («l uno del fuoco et l altre del aria» IX; «laltre un quader de fiori» XIII e «l une et l altre» XII; «non desidero altre» XVI); «ane» (X, XIV, XXII, XXIX, XLVIII, *anno*)⁹¹; «a'spettande» (XIV), «spettande» (XIV) e «[a]spettande» (XV); «auise» (XXIV, *avviso*); «bagiande» (XII); «io bagie» (XI); «bone» per *buono* («giouene che serria bone» X; «si io son bone» X); «quadre» (IV, XXI, XXVIII: 3occ.); «quande» (IV, XI); «quatre» (I, V, XXIV);

-a, e, o>i in «altri» per *altro* («da su Giouentu in qua non ha fatte altri» IX; «si io son bone in altri» X; «non desidera altri. che mantenere lamicitcio de vs.» XV; «non farra altri che le quadri de vs» XXI); «Aprilli» (XIX)/«aprilli» (XXVIII); «questa Banchi rotti» (LXVI); «besoigni», (XXVIII: 3occ.) e «bisoigni» (IX, *bisogna*); «Decembri» (XIII, XXX*).

Gli scambi possono coinvolgere anche i toponimi: «anuerso» (I, XV), «Brussella» (IV, XXI, 67⁹²) e «Brussello» (XXI, XXIII, XXVIII, PS-50), «fiandro» (I) e gli antroponimi: «Boromea» (LXIII)/«Borromea» (LXV), «Danili» (XXIV), «danieli» (XXIV), «Guidi Masenti» (III), «Hercoli» (indirizzo XI)/«Herculi» (VI: 2occ.), «lauelle» (XLVIII), «robbiana» (XLVIII).

Oscillazioni desinenziali di questo tipo non sono rare negli scritti eteroglotti: Enrico Testa, ad esempio, soffermandosi su una lettera inviata dal pascià di Alessandria d'Egitto a Ferdinando II di Toscana (4 aprile 1640)⁹³, annovera l'uscita in *-e* per i plurali di nomi terminanti in *-o* al singolare (come «comandamente» e anche «anne», cfr. «ane» per *anni* di Brueghel) tra i fenomeni che

⁹¹ Anche «doi ane fa» (X, *anni*).

⁹² Nell'indicazione della data corretta da Brueghel.

⁹³ Facente parte dei documenti concernenti le relazioni politiche e commerciali tra l'Impero ottomano e il Granducato di Toscana esaminati in BAGLIONI 2011, che offrono una preziosa testimonianza dell'italiano diplomatico-commerciale d'uso transnazionale tra Cinque e Seicento. Potremmo anche far riferimento, per le difficoltà degli stranieri con le desinenze italiane, alla traduzione italiana di tre lettere tedesche inviate dal Paraguay dal prete Dominikus Mayer (nativo di Wald, in Svevia) inserite nella seconda parte del *Cristianesimo felice* del Muratori (cfr. MARRI 1997): anche in queste lettere è evidente una incerta distribuzione dei morfemi d'uscita che Fabio Marri considera spia morfosintattica della non italoфонia e della scarsa preparazione grammaticale del traduttore, un tedesco risiedente a Venezia.

«paiono dipendere proprio dalla non italoфония dello scrivente, dal suo mancato possesso delle regole dell'italiano» (TESTA 2014, p. 267), e lo stesso vale per Brueghel.

D'altro canto le incongruenze nelle terminazioni vocaliche delle lettere di Brueghel hanno una notevole somiglianza con quelle individuate nelle scritture di semicolti del Nord del Cinque e Seicento, dove, specie in quelle più rozze, erano frequenti *-e*, *-o* e *-a* per altre vocali finali e l'oscillazione *e/o* come morfema plurale, maschile o femminile nominale, o verbale (quindi «vici curate»; «quante»; «diverse sorto»; «esero»; «mala» 'male'; «s.carla» ecc.ecc.; cfr. MORGANA 1987, pp. 232-233 e PETROLINI 1984, p. 101).

Le irregolarità nelle terminazioni vocaliche per gli scriventi settentrionali sono la conseguenza di cattivi risarcimenti grafici delle vocali finali cadute nel parlato, fenomeno apparso per tempo, in quanto già tra '300 e '400 in Lombardia, Veneto ed Emilia le finali erano sollecitate a ricomparire per l'occhio; sovente, questo reintegro grafico dava esiti impropri, tra i quali soprattutto la sovraestensione delle desinenze *-o* ed *-e*: più arcaica la prima, diffusasi inizialmente in area veronese e usata sia per desinenze verbali (in sostituzione di *-e*), che negli indeclinabili (specie gli avverbi in *-mento*, ben documentati nelle lettere di Brueghel; cfr. GRIGNANI 1990b, p. 42). Al contrario *-e* in luogo di *-o* (*piazande*, *de sote*, *io sone*, ecc.) era tipo più caratteristico della *koinè* quattrocentesca e ricopriva un'area geografica più estesa (cfr. GRIGNANI 1990a, pp. 64-65).

Supponendo, come i dati suggeriscono, che l'oralità dialettale di riferimento di Brueghel sia settentrionale, anche la confusione delle finali delle sue lettere potrebbe essere in buona parte spiegata come il risultato di cattivi ripristini grafici della vocale apocopata, tentativo mal riuscito del non italofono di sganciare il proprio scritto dall'oralità.

La medesima motivazione può interessare anche forme come «altre» e «altri» per *altro*, «Decembri», «quadra» e «quadre» per *quadro*, «quatra» e «quatre», voci presumibilmente giunte spesso all'orecchio di Brueghel come *alter*, *december*, *quater* e *quader* tant'è che nel corpus la variante anaptittica «quader» (28 occ.) ha di fatto la stessa frequenza di *quadro* (25 occ.) e anche «alter» (XVI) e «quater» (II e XI) sono documentate per quanto raramente (cfr. §2.2.4)⁹⁴;

Resta il fatto che la difficoltà di Brueghel nell'individuare correttamente la vocale d'uscita, specialmente per sostantivi, aggettivi, ma anche nelle desinenze verbali, è indice di un mancato riconoscimento delle marche di genere e di numero, quindi torneremo a parlare di terminazioni vocaliche irregolari nella sezione morfologica.

⁹⁴ Per l'abitudine dei dialetti settentrionali di aggiungere una *e* tra due consonanti in fine di parola si vedano MORGANA 1987, p. 234, PIOTTI 2013, p. 177, POLEZZO SUSTO 1990, p. LVII e ROHLFS I §338; nel caso dei nomi di mesi quali *ottobre*, *novembre* e *dicembre*, l'esito settentrionale di fatto coincide con quello neerlandese (*december*, *november* e *oktober*).

2.2.4 Fenomeni generali del vocalismo

Nelle lettere di Brueghel è abbastanza rappresentata tutta la serie di accidenti vocalici indotti dal parlato: di colorito dialettale può essere la prostesi di *a* in «apressa poca» (VI) e «appreso» (I, *presso*), fatto molto vitale nelle scritture settentrionali ma anche di altre aree d'Italia⁹⁵, anche se il tipo *appresso* è anche di tradizione (cfr. CRUSCA¹).

È di tipo tradizionale e letterario la prostesi di *i* davanti a *s* impura in «istoria» (II) e «istori» (II); in «inemica» (XXIX) la *i* più che rispondere a prostesi potrebbe dipendere dall'etimo latino, così come la *e* di «estima» (XXVIII) ed «esquesitezza» (LXIV*), <estimare ed *exquisitum*; per «esquesitezza» non si può però non notare la coincidenza con i vari «esquisita», «esquisiti», «esquisitamente» e proprio «esquesitezza» che caratterizzano le lettere italiane di Rubens, per probabile influsso delle corrispondenti voci spagnole a lui familiari (cfr. RENZETTI 1989-1990, p. 79).

L'aferesi, altro fenomeno gradito ai dialetti settentrionali, è documentata dopo vocale omologa in «io stara spettande» (XIV)⁹⁶, mentre cade *i* iniziale in «mpertunente» (XIX) e «mpastato» (XXX*); il tipo *state* (variante aferetica d'uso corrente in Toscana, ma anche della tradizione letteraria: cfr. PRADA 2000, p. 170) si registra in «de stato» (XIII, per *d'estate*) e «del stato» (XIV); «boitssaturo» (XXVIII) è variante aferetica per *abbozzatura* e credo si rinvenga aferesi sillabica anche in «fece tagliare un rama paretciato un ano fa» (XXVIII), interpretando quel «paretciato» (cfr. §1) come *apparecchiato* (cfr. il «si parecchierà» in MORGANA 1983, p. 337).

Anche la sincope ha le sue manifestazioni nel corpus: in protonia abbiamo caduta di *e* in «trcento» (IX), «intressate» (LXVI) e nel nome proprio «catrina»⁹⁷ (NS) nonché sincope sillabica in «fastioso» (XXVIII, ma «fastidioso» X)⁹⁸; in postonia si contano «Garofli» (V, *garofani*), «opra» (LXVI), «letra» (17 occ.: V, VI, X: 2occ. e passim), «letre» (IV, XV) e «lettre» (VIII)⁹⁹, e «orefci» (IX).

L'aggettivo sincopato «durable» (IX), come «medesma» (XXVIII), ma nella stessa lettera «medesima») e gli avverbi «libramento» (X: 2occ.) e «libramente» (XXX*) paiono modellati sulle

⁹⁵ Particolarmente presente nei documenti della cancelleria milanese (cfr. VITALE 1953, p. 62 e VITALE 1983, p. 212), con buone propaggini nelle varietà settentrionali cinque e seicentesche (cfr. BONOMI 1983, p. 256; MORGANA 1983, p. 337; MORGANA 1984, p. 16; MORGANA 1987, p. 234; MORTARA GARAVELLI 1979-1980, p. 155 e PIOTTI 1998, p. 75); la prostesi di *a-* è fenomeno che ricorre anche nel Meridione (per il napoletano cfr. CIAMPAGLIA 2008, p. CCXXXIII).

⁹⁶ Proprio l'aferesi di *a* era quella più cara alle varietà altoitaliane (cfr. MENGALDO 1963, p. 65, PIOTTI 1998, p. 76, VITALE 1953, p. 63, VITALE 1983, p. 212). Nella *Cronica* del milanese Burigozzo erano presenti molte forme aferetiche quali *bandonare*, *jutato*, *rivare*, *sassinare* (cfr. MORGANA 1983, p. 337 n. 69), cui potrebbe allinearsi il «non ha mai uta noua» (LXVI) di Brueghel, ma per questo caso ritengo più probabile la svista grafica.

⁹⁷ L'antroponimo femminile *Catharina* (o anche *Caterine*), che in neerlandese ha la sua più antica attestazione (1265) a Bruge, conosceva anticamente anche le varianti sincopate *catrine* (meno frequente) e *katrine* (cfr. VNMW).

⁹⁸ I vari superlativi «Afetionatismo», «affecionatismo» e «affetionismo» (dove cade anche *a* protonica), «devotismo», «grandismo/a», «gratismo», «Humilismo», «obligatismo» e «obligratismo», corrispondono facilmente a forme abbreviate senza segnalazione grafica.

⁹⁹ Per questi casi va considerata anche la vicinanza col francese *lettre*.

corrispondenti voci francesi *durable*, *medesme* e *librement*. All'opposto, troviamo qualche sporadica occorrenza di forme verbali di II classe non sincopate: «uiuera» (I), «sapera» e «saperai» (per *saprà* e *saprei*, entrambe in XXXI* e infatti ben documentate nelle lettere stese da Rubens; cfr. V §1. Fonetica).

Ricordando che l'inversione e la metatesi a distanza sono particolarmente ricorrenti nelle scritture più corrive e quotidiane (cfr. PETROLINI 1981, p. 95) e che possono rappresentare una tendenza fonetica, ma talvolta «dipendono o da veri e propri errori di ricezione di un vocabolo, o da tendenze eufoniche più o meno saltuarie e latenti nella base di articolazione» (BATTISTI 2000, p. 401), potrebbero essere addebitabili a metatesi a distanza le forme «paralo» (XIV, per *parola*) e «reciue» (LXVI, per *riceve*), dunque anche i vari participi «reciuta/o/e» (cfr. §2.2.1 n. 69). L'inversione tra la labiodentale e *a* in «maruaigli» (XXX*), «maruaigliato» (IV) e «meruailito» (XX) è più probabilmente indotta dal francese *merveille*.

L'anaptissi di *e* è abbastanza esibita, specie tra cons.+*r*, più tipicamente settentrionale e conseguente alla caduta di atona finale, dunque «alter» (V, XVI), «Mader» (LXVI), «pader» (XVI), «quader» (V: 5occ., X, XI: 5occ., XIII: 4occ., XV, XVI: 3occ., XVII, XX, XIX, PS-33, XLVIII, LXV: 3occ.), «quater» (II, XI), «soper» (XVI, XXVIII); il nome proprio «Allessander» (V), il sostantivo «paternoster» (LXIII) e l'avverbio «semper» negli indirizzi e formule di apertura e chiusura (I, V, VI, XII e passim) trovano comunque l'appoggio del latino e «amber» (LXIII), sostantivo reso anche come «ambero» (LXV, *ambra*) potrebbe da un lato essere dovuto ad anaptissi, ma dall'altro corrispondere al latinismo di mediazione francese *amber* documentato in neerlandese dal XIII secolo e che nel Seicento era alternato ad *ambra*, *ambar* e *ammer* (cfr. WNT).

Troviamo *e* epentetica in «Temepo» (XXIX, per *lapsus*?) ed è forse da leggersi come sviluppo di *e* epentetica di transizione tra *i* e *u* quella di «pieu» (V, XII) e «peiu» (IV, XXIV: 2occ.) per *più*¹⁰⁰.

Infine, veniamo a qualche sporadico caso di assimilazione vocalica regressiva che spiega la prima *i* di «colirita» (XXIX) e «comidita» (LXIII), la *e* mediana di «Monesterro» (LXVI) e quella postonica di «amoreuelesse» (V); la *o* in sillaba iniziale dell'aggettivo «dodesco» (I) è invece risultato di una dissimilazione ed è prevalentemente settentrionale (cfr. *todesco* in BONOMI 1987, p. 61; PETROLINI 1981, p. 63; PIOTTI 1998, p. 72; POLEZZO SUSTO 1990, p. LVII).

¹⁰⁰ Questa tendenza è registrata ad esempio in provenzale; cfr. ROHLFS I § 339.

IV.2.3 CONSONANTISMO

2.3.1 *Scempie e geminate*

Com'è noto, il settore delle consonanti doppie intervocaliche si colloca tipicamente a mezzo fra grafia e pronuncia ed è un ambito spinosissimo della nostra storia linguistica, contrassegnato da frequenti incertezze dovute all'incrocio tra tendenze latineggianti e scelte dipese dal sostrato dialettale, che sopravvissero a lungo nell'uso degli scriventi, nonostante sul piano teorico siano state risolte, per la maggior parte dei casi, dall'azione normante della prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (cfr. MARASCHIO 1993, pp. 182-183). Fino almeno a metà Settecento, non è quindi possibile individuare nell'oscillazione di scempie e doppie un discrimine netto tra scritture semicolte e colte, essendo scempiamenti e raddoppiamenti indebiti tratti comuni a entrambe¹⁰¹.

Tuttavia è innegabile che l'errore nella rappresentazione delle doppie si faccia più vistoso nel caso di scriventi sprovvisti di preparazione grammaticale, innanzitutto per la loro natura di digrammi, concepiti inconsciamente dallo scrivente 'senza lettere' come violazioni del principio naturale «un suono, un segno» (MARASCHIO 1993, p. 142), ma anche per fatti percettivi, basti pensare che l'acquisizione delle doppie è processo non immediato e che infatti esse «non vengono quasi mai spontaneamente rese dal bambino in prima fase d'apprendimento» (GIANNELLI 1978, p. 85).

Il discorso è analogo per gli stranieri, che indipendentemente dalla lingua madre acquisiscono generalmente a fatica il tratto di lunghezza consonantica per cui, anche nel caso di interlingue piuttosto sviluppate, gli errori di ortografia più diffusi negli scritti eteroglotti interessano proprio le doppie¹⁰². La percezione delle doppie da parte degli stranieri può essere condizionata da fattori prosodico-accentuali come struttura sillabica e dominio accentuale, che hanno un peso determinante nell'acquisizione del tratto di lunghezza per gli apprendenti di italiano L₂¹⁰³.

A partire da questa premessa, gli errori e le oscillazioni di Brueghel nella resa delle consonanti geminate paiono decisamente prevedibili, ma va a buon diritto rilevato che la percentuale di doppie correttamente trascritte supera quella degli errori di rappresentazione.

Trascurando per un attimo le lettere dietro le quali si nasconde presumibilmente la progettazione (se non la vera e propria dettatura) di Rubens, lo scenario che si presenta nel corpus è il seguente:

¹⁰¹ Si pensi ad esempio al caos che, nel Cinquecento, dominava le scritture di Castiglione, Pigafetta come anche le prime due edizioni del *Furioso* (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 217).

¹⁰² Potremmo fare riferimento allo studio di Serena Ambroso relativo agli errori commessi nella prova di composizione del certificato IT, ossia il certificato di italiano L₂ dell'Università Roma Tre, da studenti di diversa nazionalità (albanofoni, ispanofoni, francofoni e germanofoni) in possesso di interlingue avanzate. Dopo gli errori lessicali (29%), i principali errori commessi dagli scriventi non italo-foni erano di tipo ortografico (22%) e massimamente riguardanti scempiamenti e ipergeminazioni (cfr. AMBROSO 2000, p. 363).

¹⁰³ Cfr. GIANNINI-COSTAMAGNA 1998, p. 157; in questo modo, ad esempio, Baglioni giustifica la tendenza al raddoppiamento delle consonanti dell'ultima sillaba di parola registrata nelle lettere italiane dall'Impero ottomano collocate tra il XVI e il XVII secolo da lui studiate (cfr. BAGLIONI 2011, pp. 36-37)

A) Geminate correttamente rappresentate: ca. 600 occ.	B) Scempiamenti: ca. 270 occ. ¹⁰⁴	C) Ipergeminazioni: ca. 180occ.	D) Inversioni scempie e geminate: 14 occ.
--	---	--	--

Dunque i dati mostrano che ai casi di geminate ben rappresentate, numericamente molto consistenti si contrappone una propensione pressoché equipollente della scrittura di Brueghel allo scempiamento e all'ipergerminazione. La confusione di Brueghel è dovuta a un intreccio di spinte concomitanti (la sua condizione di straniero, il riferimento al dialetto settentrionale, eventuali suggestioni latineggianti) tra le quali non è sempre semplice o possibile individuare quella predominante.

Un discreto numero di voci compare unicamente nella forma scempia, quindi «abandonaue» (XI, XII), «Aqua» (II, XXVI, XXVII) e «aqua» (XX, XXI, XXVIII), «auisare» (PS-67) e derivati, «bagatello» (I), «beicheiro» (XXVIII), «bisaria» (II), «cita» (XX), «comission» (X), «distilaccioni» (XII), «fabricato» (LXVI), «febre» (IX), «fiameng[a]» (VI), «fiamengo» (VII, IX, XI, XII), «fiamengi» (X), «genaro» (III), «Jdio» (III), «inanci» (LXIII), «manefatura» (VI), «metali» (XII), «nisun» (X) e «nisuno» (I, X, XIV, XXVII, XXIX), «pinello» (IX, XX; anche se «pennellato»: XI e «pennellate»: XII), «quatra» (XXVIII, XXXI*), «quatre» (I, V, XXIV), «quatri» (II) e «quatro» (XXI), «sodisfare» (XXIII) e derivati e «viago» (XIX). Più frequentemente le varianti prive di geminata convivono con gli allotropi con doppia, con proporzioni variabili; ad esempio «madona» (VIII, IX, LXIV*: «Madona»), «madone» (X) e «madoni» (VII) superano di poco «Madonna» (LXIII, LXVI: 2occ.) e «Madonne» (LXV); ad «ane» (per *anno*: X, XIV, XXII, XXIX, XLVIII e una volta per *anni*: «doi ane» X), «ani» (XXII, XLVIII, XIX: «Ani») e «ano» (XXVIII, LXIII corrisponde un solo «anni»: XXIV); «filipi» (IX: 2occ., X: 2occ., XXIV, XLVIII) e «filipo» (X) domina, contro un solo «filippo» (LXVIII pl.; il pl. regolare «filippi» solo in XXXI*); al contrario «quadretine» (IX), «quadreta» (XXVII) e «quadreto» (IX) sono eccezioni rispetto ai vari «quadretti» (12occ.: VII: 2occ., X, XIV, XV e passim), «quadrette» (VII) e «quadretto» (6occ.), «quadrettin» (VI, XII, XVI, XXVIII) e «quadrettini» (V), mentre a «dubia» (LXV) corrisponde «dubbia» (LXVI) ecc.

Per alcune di queste voci l'assenza di geminazione coincide di fatto con il modello latino, per esempio in «Aqua»¹⁰⁵, «dubia», «fabricato», «febre», «febraro», «genaro», «inanci»¹⁰⁶, ma è

¹⁰⁴ Preferisco non far rientrare in questo conteggio le abbreviazioni «J_s^{no}», «J_s^{mo}» e «J_s» per *Illustrissimo*, poiché la grafia con una sola *l* potrebbe anche rispondere a strategia abbreviativa.

¹⁰⁵ Ma si noti che già la I Crusca lemmatizza *acqua* (anche se poi ha *aquario* e *aqueo*, per il quale rimanda comunque ad *acqueo*).

¹⁰⁶ In particolare *dubio* (e anche *dubia*) e *febre* furono latinismi assai vitali in poesia (il secondo fino a pieno Ottocento) e il tipo *inanzi* con scempia in giuntura di parola aveva connotazione culta nel Cinquecento quand'era prediletto in

improbabile che la scelta della scempia da parte di Brueghel corrisponda a volontaria finalità etimologica.

Piuttosto comune per l'epoca è invece la scelta latineggiante di «obligo» (12 occ.: I, VII, XIV, XVI e passim; anche «obliga»: X, XI,) e suoi derivati, come anche di «obidient^{no}» (III), per le quali può forse essere indicativo il fatto che la loro comparsa avvenga spesso nella sottoscritta o nelle formule di chiusura assoluta, dunque nelle parti più esposte e conservative del frasario epistolare (cfr. ANTONELLI 2003, p. 53)¹⁰⁷.

In fonetica sintattica si rilevano diversi casi di mancato raddoppiamento della consonante di preposizione articolata (es. «al Jll^{no}»: XX, XXI: 2occ., XXVI, XXX*: «Al Jll^{no}»/«al Jll^{mo}»: XXVII; «Al ultimo»: LXVI, «al usance»: XVI; «del affetcion» XXII, XXIII; «del amiccitia»: XXXI* e «del amicitia»: XXXI*, ecc.).

Il raddoppiamento anomalo è ben documentato: «ammici» (VI, ma sempre «amico» XI: 2occ., XIII, XIV, XV, XVI: 2occ., XVII, XIX e passim), «annimali» (IV, VIII, XXIV; di contro alle più numerose di «animali»: II, V: 2occ., VI: 2occ., XIII, XXIX, LXIII: «Animali»), «bolloigni» (V), «Cappitate» (LXVI, però anche «capitate»: XX, «Capitate»: LXIII e «capitato»: LXV), «cattene» (XI, ma «Cateno»: XIII), «cauerrebbe» (XXXI*), «diffetto» (I)¹⁰⁸, quasi sempre doppia *l* in «Ellement» (XVI)/«ellement» (XLVIII), «Ellementa» (XII) ed «ellementa» (XXVII), «ellimenti» (II, XXII, XXIV, XXIX: 2occ.), «ellemento» (XIII, LXIII, LXIV*, LXV)/«Ellemento» (VIII, XI, XXIV, LXVI), a cui si oppongono solo «Elemento» (X) ed «elemento» (VII), poi ancora «ferrei» (X, però anche «farei»: X), «honnore» (III, *unicum* rispetto alle forme con nasale scempia), «hummilmento» (III, altro *hapax* per i derivati di *umiltà*), «ferremo» (XXIX), «millan» (XI, LXV) e «millano» (XX, XXVI; ma «Milano»: LXIV*/«milano»: XXI, LXIII)¹⁰⁹, «naturel» (VI, ma generalmente «natural»), «original» (XI, ma «original»: VI e «originale»: XVI), «proffession» (X, XXVI), «seurrelli» (V), ecc. Per «communo» (V), «commandarme» (VII) e «commandera» (XIV, XXX*) la geminata combacia col prototipo latino (la forma scempia per i derivati di *comandare* è comunque la più frequente nel corpus).

Se è vero che la condizione prosodica preferenziale per la produzione di fonemi lunghi, anche per i nativi, coincide con la sillaba che segue immediatamente quella tonica (cfr. GIANNINI-COSTAMAGNA 1998, p. 158), sarà rilevante, nel nostro caso, che le ipergeminazioni appaiano spesso

poesia. *Abandonare*, invece, era francesismo ancora ampiamente documentato in poesia nel XVI secolo (cfr. SERIANNI 2009, pp. 80-81).

¹⁰⁷ L'alternarsi di *obligo* e *obbligò*, *obligare* e *obbligare* attraversa i secoli tanto che poteva dirsi ancora abbastanza normale nell'Ottocento (cfr. ANTONELLI 2003, p. 107).

¹⁰⁸ Ricordo che le incertezze per i composti con *di-* erano molto accentuate nel Rinascimento per la doppia origine del prefisso (*de-* o *dis-*) e che *diffetto*, condannato da Fortunio e Claricio, era particolarmente frequente negli scrittori del Nord tra i quali Castiglione e Ariosto (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 218)

¹⁰⁹ Anche negli indirizzi le varianti con scempia e geminata si avvicinano con sostanziale equilibrio.

in tale contesto e, in modo analogo a quanto aveva notato Baglioni, soventemente raddoppia la consonante della sillaba finale: «si benne» (XLVIII, ma sempre «bene»), «ebbeno» (XXIV: 3occ., XXVIII: 2occ., XXIX, contro un solo «ebeno»: XXIX), «fairre» (V), «farra» (X, per *fare*) e «farre» (VI, XI, XVII, XX), «Metterre» (XLVIII), «parolli» (XI), «perdonne» (IV), «piaceutto» (VIII e altrove «piacceuto»: VIII), «prattico» (IX), «riceutto» (VIII), «Robbe» (LXIII: 2occ.), «Rubbens» (LXVI), «schattoli» (VI), «scusarre» (V), «vergainni» (V). Sono inoltre particolarmente rilevanti per frequenza alcuni futuri di III p.s. con vibrante della sillaba finale geminata, per i quali anche l'ossitonia suggerisce l'eventuale incidenza del fattore accentuativo: «darra» (XX, XXIX, per *darà*, ma più spesso «dara»: XIX, XLVIII: 2occ., LXIII), «farra» (per *farà*, 17 occ.: IV, V: 4occ., VI e passim cui si aggiunge «ferra»: XI, XIII, LXVI contro «fara»: XI: 2occ., XIII, XXII: 2occ., XXIII, XXVIII: 2occ., LXIII), «sarra» (III, IV, VI, X, XV: 2occ., XVI, XVII: 2occ., XXI) e «serra» (18occ.: IV, X, XI: 4occ. e passim) per *sarà* (ben rari «sara»: XXXI* e «sera»: IX, XXIV, XLVIII), «starra» (per *starà*: XVII, XXI, anche «stara»: II, XIV). In «comme» (36 occ.), praticamente esclusivo assieme a «commo» (VII) e «comm» (XXVI; «come» in soli cinque casi, ma quattro volte in XXXI* e LXX*: cfr. §2.2.3), la geminata si potrebbe spiegare anche a partire dal modello francese. Distinguo dai casi di ipergeminazione appena considerati le forme «auiSarette» (IX), «farrane» (V) e «farrene» (XXVII) per *faranno*, «naturalleza» (IV), «sarrano» (V), «serrane» (XI, XXVII), «serrano» (III, V, XX, XXII, XXIX, LXIII) per *saranno* e «sarrebe» (VII), nelle quali la percezione fonica della lunghezza consonantica avviene, ma nella grafia scempie e geminate s'invertono e il raddoppiamento interessa erroneamente la consonante di parola da mantenere scempia, mentre quella effettivamente da raddoppiare rimane singola.

Considero a sé anche alcune voci che rivelano accordo col modello fiammingo quali «hollandia» (I) e «hollandesi» (VI, cfr. §1) e le varie forme con *s* geminata «desseigne», «desseigni», «desseignio», «desseigno» e «disseigni» (già citate in §1 e §2.1.2), modellate su *dessein/dessin*¹¹⁰. Pensando al possibile filtro della L₁ riconsidererei anche «febraro» e «genaro», in quanto la scempia è anche dei corrispettivi neerlandesi *januari* e *februari* (una volta infatti Brueghel non italianizza affatto e scrive direttamente «februari»: LXVI).

Dando uno sguardo alle lettere di dettato rubensiano, direi che le forme con scempia «auiso» (XXX* e XXXI*), «febraro» (XXXI*), «quatra» (XXXI*), «recomando» (XXXII*), «sodisfattu» (XXX*) e «sodisfattisno» (XXXII*), possano senza troppi problemi addebitarsi a Brueghel per i vari riscontri che hanno nelle lettere totalmente di suo pugno. Tra le forme scempie che compaiono

¹¹⁰ Anche nel dialogo posto in appendice all'*Italiaansche Sprakkonst* di Meijer, che esibisce una rilevante confusione nel settore delle consonanti geminate e scempie (cfr. VANVOLSEM 2001, p. 29, n. 10), *Del bere & del mangiare – Van eeten en drinken.*, troviamo la grafia *dissegno* (MEIJER 1995, p. 364), propria anche del medesimo dialogo bilingue in italiano e francese del *Guidon de la langue Italienne* di Duez (1641), usato appunto come fonte da Meijer.

solo in queste lettere, dunque «auenire», «contracambia» (XXX*) e «contracambio» (LXX*), «ingano» (XXX*), trovo più lecito pensare al suggerimento di Rubens per quelle testimoniate anche nelle lettere stese in prima persona dal *secretario*, dunque «auenire» e «contracambio» (cfr. V §1. Fonetica). Allo stesso modo, le varianti di *commandare* con geminata latineggiante «commandarmi» (XXX*), «commandatomo» (LXIV*) e «scommodo» (XXX*) sono quelle predilette da Rubens (cfr. V §1. Fonetica), laddove Brueghel usa sempre «comodita» solo due volte «commandarmi» e «commandera»; lo stesso può dirsi di «piacere» (XXXI*), caratteristico dell'italiano di Rubens (cfr. V §1. Fonetica) contro un solo «piacceuto» di Brueghel. Il tipo che ritengo però con maggior sicurezza di paternità di Rubens è comunque il «baccio» di XXXI* e LXIV*, perfettamente in linea con i numerosi «baccio» e «bacciare» delle lettere da lui scritte per Brueghel (cfr. V §1. Fonetica) e non documentato nelle lettere autografe di Brueghel.

Altre ipergeminazioni nelle lettere dettate da Rubens quali «ammicisia» (XXXII*) e «ammicitia» (XXXI*), «farrei» (XXX*), «manniera» (XXXI*), «parolle» (XXXII*), «prattica» (XXX*), «robbe» (LXIV*) e soprattutto «serra» (XXXI*) paiono più schiettamente 'bruegheliane', in quanto hanno riscontri nelle lettere di sua completa realizzazione (*parolle* è anche di Rubens: cfr. V §1. Fonetica)¹¹¹.

2.3.2 Sorde e sonore

La sonorizzazione delle occlusive intervocaliche è presente in minima percentuale nelle lettere di Brueghel e avviene prevalentemente per /k/, dunque «intrigato» (XIII), «fatiga» (XXIV), «fatigi» (XLVIII) e «fatigare» (VI), «segurta» (XLVIII), «seguramento» (XI) e i vari «a'segura» (XXVIII), «assegura» (XXIX) e «asseguro» (XXIX), cui corrispondono «assicuro» (I: 2occ.) e «assecuri» (ma in XXXI*); la dentale sonorizza solo in «dodesco» (I), «maladia» (IX) e «significandi» (II). Viceversa, la sorda sostituisce la sonora toscaneggiante in «luoco» (I) e «luoci» (XXXI*) e in «secretario» (PS-50, LXVI, PS-67), con appoggio al latino, e in «splendito» (X) e «tartato» (XXII). Essendo la lenizione delle consonanti intervocaliche uno dei tratti costitutivi dei dialetti settentrionali, possiamo certamente leggere nelle sonorizzazioni individuate nel corpus un'ulteriore conferma del sostrato di riferimento dell'italiano di Brueghel; anche l'occasionalità del fenomeno è in linea con i dati relativi all'uso scritto del Nord, dove gli esiti con sonora erano in notevole regresso sin dal Quattro-Cinquecento per la simultanea pressione esercitata dal toscano e dal latino (cfr. BONOMI 1983, p. 259; MENGALDO 1963, p. 85-88; MORGANA 1983, p. 339 e PIOTTI 1998, p. 80), tant'è che anche nel Seicento in area settentrionale si registrava una buona tenuta delle sorde

¹¹¹ Sospendo il giudizio per l'*hapax* «preggio» in LXIV*.

financo nelle scritte meno colte (cfr. MORGANA 1987, p. 242 e MORTARA GARAVELLI 1979-1980, p. 155 n. 12).

Ritengo d'altro canto indipendente dal movente dialettale e più dovuto a interferenza della lingua madre il tipo «dodesco», in primo luogo perché, come si è già visto, gli studi critici suggeriscono che l'allotropo prediletto dalla *koinè* settentrionale era quello con sorda *todesco* (cfr. 2.2.4) e inoltre perché non ci sono i presupposti fonetici per la lenizione settentrionale in quanto la dentale sonorizzata è qui quella iniziale di parola, che non viene a trovarsi in posizione intervocalica neppure in fonetica sintattica («quel dodesco»). La medesima forma *dodesco* è documentata nella traduzione italiana di una lettera dal Paraguay del padre tedesco Dominikus Meyer inserita nel *Cristianesimo felice* del Muratori: Fabio Marri la ritiene esempio della «confusione tra la dentale sorda e sonora tipica della lingua italiana in bocca tedesca» (cfr. MARRI 1997, p. 166)¹¹², commento che potrebbe valere anche nel caso di un madrelingua fiammingo come Brueghel.

Sullo stesso piano di un'incertezza tra dentale sorda e sonora si possono collocare anche «splendito» e «tartato»¹¹³, per i quali viene meno l'ipotesi di latinismo, a differenza della sorda di «secretario».

Sono infine interessanti le occorrenze di «bagiare» (9occ.), «bagiande», «bagiando» (2occ.), «bagie», «bagio» (10 occ.) e «Bagio» (3occ.; anche «Bago»), che superano di gran lunga i corrispettivi con *ci* «bacio» (4occ.) e «Bacio», *cci* (cfr. §1 e §2.3.1) e *sci* (cfr. il tipo «bascio», commentato in §1). La scrizione *gi<sj* potrebbe forse tradire una pronuncia fricativa palatale sonora /ʒ/, diffusa specialmente in alcune parlate di area settentrionale (ligure, piemontese settentrionale e romagnolo, mentre in lombardo si ha prevalentemente *s=/z/*) oltre che in Corsica¹¹⁴. Le varianti *bagio* e *bagiare*, pur attestate nella nostra lingua letteraria non ebbero comunque la meglio sulle forme con *c* (cfr. ROHLFS I § 286 e § 287)¹¹⁵. Anche in «maginte» (IX), «magine» (IX) e «maginato» (IX, XXVIII) per il participio *macinato* si trova palatale (che potrebbe essere affricata

¹¹² Quando Muratori venne a sapere dell'esistenza di un libro di lettere dal Paraguay di Meyer, nato a Wald, in Svevia, nel 1698 e morto in missione nel 1744, volle usarlo come materiale documentario per la parte II del *Cristianesimo felice*: non essendoci una versione latina delle lettere, fu assoldato un traduttore germanofono, ma poco esperto di italiano (cfr. MARRI 1997, p. 164).

¹¹³ Affini ai vari «atulti», «preticator», «preuetenza» (*provvidenza*), segnali della mano tedesca delle traduzioni italiane delle lettere di Meyer (cfr. MARRI 1997, pp. 166-177).

¹¹⁴ Va ricordato che talvolta gli allotropi con la grafia *gi* vennero modellati a partire dall'*is* francese, soprattutto in prestiti di moda alcuni dei quali sostituirono poi definitivamente le forme indigene toscane. Così le forme dell'antico toscano *cascione* e *priscione* vennero accantonate per *cagione* e *prigione*: cfr. ROHLFS I § 286.

¹¹⁵ *Bagiare* e *bagio* anche nelle *Frottole* del Sachella (cfr. POLEZZO SUSTO 1990, p. 343); *bagio* è lemmatizzato dalla IV Crusca, che commenta: «fu detto in rima per *Bacio*, da alcuno antico». Alcuni repertori puristi dell'Ottocento condannarono a più riprese la forma: «BAGIARE, BAGIO fuggasi, perché errore, per *bacio*, *baciare*; il nostro popolo dice *bascio* e *basciare*, e dice meglio di quelli che per una certa leziosaggine preferiscono il *bagio*» (UGOLINI 1859); «BAGIO, BAGIARE sono sconce maniere di pronunzia [...] Lascia questa sdolcinata proferenza a qualche dialetto e usa sempre in sua vece BACIO» (VALERIANI 1854).

quanto fricativa) sonora in luogo della sorda, stavolta a partire da *ci* latino (*macina*<**mācinam*; cfr. *DELI*).

2.3.3 Assibilazioni

Generalmente *c* e *g* davanti a vocale palatale non subiscono scarti rispetto al modello toscano nel corpus, ad eccezione di qualche esito assibilato, consono alla parlata settentrionale: *c>s* (o *ss*) in «amisi» (I, XXVII, XLVIII), «amisici» (XLVIII), «cornisi» (VIII), «piase» (LXV), «prosession» (VI) e, a inizio di parola, «non se nisun» (X, per *non c'è*), mentre vanno segnalati casi opposti di *c* per *s*: «calcetta» (XXVIII)¹¹⁶, «concerui» (V), «concederando» (XXXI*), «da ce sone pui allegra» (XXIV, *da sé*), «non ce po fare» (XXVII), «ci bene che il dinari» (XXVIII), «simile cose non cefa oigni di» (XXVIII), «che vada raffreddandoci lamicisia» (XXX*), «force» (XXX*), «la putra Tenerci ben seruita» (XXXI*), «reuernci» (XXVII), che potrebbero essere ricondotti a fatti ipercorrettivi.

Sono assibilate anche le forme di *arciduca*: «Artsduca» (XXI e «artsa duca»: XXIX), «artsaduca» (e «artssaducca» XXII) e «Artseduca» (XXIII) e *arcivescovo*: «artsuescou»/ (indirizzi: III, V, VI, VIII, XII; XVI, LXIV*, LXX*: «Artsuescou») e *uccello* («uitzelli» LXIV*); potrebbero allinearsi a queste anche quelle voci in cui troviamo grafia *-tc-*, solitamente usata da Brueghel laddove ci attenderemmo *z*, quali «piatce», «piatcer», «pietceir», «piatcera», «piatco», ma anche «bratci», «cornitci», «offitcio», «oitcelli» (cfr. §1).

È invece *g* a mutare in *s* nel caso di «prouision» (LXV, per *provvigione*); per «megio» (XXVIII, LXIII per *mezzo*), si potrebbe nuovamente parlare di ipercorrettismo di reazione all'assibilazione settentrionale (cfr. PETROLINI 1981, p. 75 n. 151 e PIOTTI 1998, p. 85)¹¹⁷, anche se nel corpus il passaggio *g>z* non è documentato.

Concordano con i dialetti settentrionali anche varie voci in cui si assiste a *sc>s* o (più spesso) *ss* quali «lissi» (IX) e «pessi» (II, XXIV) e le forme verbali «Cognoisere» (XI), «Cognoissesa» (I), «Cognoissiu[t]o» (I) e «conoissera» (XIX; «cognoscessi» e «cognoscendo» in XXXI* e XXXII*), «cressenda» (XXIV), «finisse» (10 occ.: II, XV, XVII, XIX e passim+ «finsse»: XIV e «[fin]isse»: IX), «laiszar» (XXI), «laissera» (XIX), «laisseremo» (XXII)¹¹⁸, «reusirane» (XVII, ma «reusche»: XXVIII e «uscissene»: XXX*) e «riesse» (VI).

¹¹⁶ Vero che qui la *c* potrebbe rappresentare anche /ts/, tuttavia, dal momento che nel corpus non occorre mai il tipo *calzetta* ma solo «calsetta», mi pare più probabile l'ipotesi che il grafema equivalga per l'appunto a /s/ e lo stesso vale per «reuernci» (cfr. §2.3.4).

¹¹⁷ Petrolini in particolare rimarcava che l'esclusività della scrittura «in meglio» nel diario del parroco di Berceto Giorgio Franchi fosse un chiaro segno della scarsa preoccupazione dello scrivente per il toscaneggiare, commento che forse torna utile anche nel caso di Brueghel.

¹¹⁸ L'oscillazione *lasciare/lassare* ad ogni modo non è particolarmente rilevante ai fini della definizione di settentrionalità, essendo i tipi assibilati già di tradizione letteraria dal Quattrocento (cfr. MENGALDO 1963, p. 93,

2.3.4 Deaffricazioni

Anche la perdita dell'elemento dentale nell'affricata alveolare, altro tratto «setentrionalmente diffuso» (PIOTTI 2013, p. 176), è discretamente attestata, per cui abbiamo «amicisia» (XXX*) e «amiccisia» (in XXXII*), «asur» (XIII), «bisaria» (II), «calsetta» (XLVIII), «diligensa» (IV, VI, XVII, XXII, XXVI) e «diligensi» (VII, comunque alternate a «diligenza», «diligenze», «diligencia», «diligencia», «diligenci»: cfr. §1), «dosinala» (XXVIII), «Marso» (XV, ma prevale «Marzo»: XVI, XXII, XXIII, XXVI, XXVII), «Mercansia» (XLVIII), «reuerense» (II), «rinforssando» (in XXX*), «sensa» (IV, XIII, XXIV, XXVIII, XXX*, LXV, PS-67+ «sense» XXVIII e «senso» LXVI; «senza» solo in XXX*) e «sforsato» (LXVI).

La sibilante è spesso preferita all'affricata specialmente nel suffisso *-ezza* (che diventa dunque *-essa*): *altezza* è reso solo con «haltessa» (XXVII) e «altess[a]» (PS-50); si ha sempre «amoreuelesse» (V), «amoreuolessa» (VI, IX, XXVIII), «amoreuolesse» (XIV) e «amoreuolesso» (X); a «belezza» (VI) corrispondono «bellessa» (XVI) e «bellezza» (IV), dove la grafia *-sz-* mi pare testimonianza dell'incertezza di Brueghel tra il tipo orale di marca settentrionale e quello toscano e letterario¹¹⁹; «gentilezza» (IX: 2occ., XXVIII) e «grandezza» (I, VI, VII, IX: 2occ.+ «grandese»: II) prevalgono su «gentilezza» (X) e «grandezza» (IV), così come si legge solo «vagagessa» (LXIII) e «vagesse» (LXV; «vagezza» in XXX*, accanto a «esquesitezza» e «politezza».

2.3.5 Altri fatti notevoli

Si segnalano qui altre testimonianze della patina settentrionale dell'italiano di Brueghel, caratterizzate da minor incisività per la presenza moderata, a partire dalla palatalizzazione di *-nj-*, in «cognoisere» (XI), «Cognoissesa» (I), «Cognoissiuto» (I)¹²⁰, «louaigni» (LXIV*, per *Lovanio*) e probabilmente anche in «continniuo» (I), con grafia *-nni* (cfr. §1); coincide con l'esito toscano popolare la palatale di «oglio» (II, IX, + «oiglia»: XXVIII; mai *olio*. Cfr. ROHLFS I § 280). In «apparecciare» (III) si potrebbe vedere una palatalizzazione del nesso *-cl-* intervocalico, ancora discretamente rappresentata nei testi d'area settentrionale coevi (MORGANA 1987, p. 234 ha proprio «appareciare»), però propenderei per una banale omissione di *h* diacritica data l'assenza di ulteriori attestazioni di questo fenomeno nel corpus.

PETROLINI 1981, p. 70, PIOTTI 1998, p. 84). Inoltre le forme di Brueghel «laiszar», «laissera», «laisseremo» concordano anche col francese, oltre che con le varietà settentrionali (la loro veste francesizzante si è già evidenziata per la presenza del dittongo *ai*) e lo stesso può dirsi di «lissi» per *liscio* (cfr. fr. *lisse*).

¹¹⁹ Questa grafia *sz*, iniziale e intervocalica, è discretamente documentata nelle lettere italiane dall'impero ottomano studiate da Baglioni (cfr. BAGLIONI 2011, pp. 34-35).

¹²⁰ Sostenuta anche dal latino, cfr. MENGALDO 1963, p. 89, MORGANA 1983, p. 340, PIOTTI 1998, p. 85 e VITALE 1983, p. 114.

Non si hanno testimonianze del suffisso toscano e italiano *-aio*, invece in «centenare» (XXXI*), «dinaro» (XIII), «dinare» (XVII, XXIV)¹²¹, «febraro» (VII, VIII, X, XIV, XV, XXXI*), «genaro» (III), «milliare» (XX), «pare» (XLVIII) e «par» (XXVIII, per *paia* e *paio*) cade la semivocale del nesso *-rj-*, secondo modalità estesamente extra-toscana (per «febraro» e «genaro» si vedano anche i neerlandesi *januari* e *februari*; cfr. 2.3.1).

-Rj- latino viene invece conservato nel suffisso *-ario* di «contrario» (XXX*), «ordinario» (II, IV, V: «s'tra ordinario», V, XIV) e «secretario» (PS-50, LXVI, PS-67) e «vario» (II, IV: 2occ., VI), in accordo con la tradizione e con l'italiano.

Complesso dare spiegazione della dentale iniziale di «tiaer» (XVI: «tiaer e scura»; *chiaroscuro*) e «Tiaro» (XXVIII: «Tempo Tiaro»); escludendo senz'altro un legame con una pronuncia lombarda (dove si avrebbe semmai *ciaro*)¹²², potrebbe essere che la *t* iniziale sia grafia (ipercorretta) dovuta a uno sforzo ortoepico del pittore, nella cui lingua madre il suono velare occlusivo era reso con *c*, *k* e *ck*, mentre a *ch* corrispondeva la pronuncia fricativa velare /X/ (cfr. VAN KERCKVOORDE 1993, pp. 10-11).

Un indizio interessante viene dal manuale di insegnamento della pronuncia e ortografia italiana del gallese John Rhys (*De italica pronunciatione er ortographia libellus*, 1579), destinato nello specifico a discenti inglesi, gallesi, francesi, spagnoli, portoghesi, tedeschi e polacchi. Fornendo indicazioni precise sulla predisposizione dell'apparato fonatorio nell'articolazione dei suoni toscani, per i tipi *chia*, *chie*, *chio* e *chiu* Rhys suggerisce di pronunciare «all'incirca»:

tia, *tie*, *tij*, *tio*, *tiu* monosillabici, in qualche modo attenuando la durezza della lettera *t* [...] non solo la lingua nella sua parte anteriore deve colpire gli incisivi, come avviene nella pronuncia effettiva della lettera *t*, ma anche, incurvata leggermente nel dorso, deve urtare il palato e i molari da entrambi i lati, per produrre un suono più complesso che non tende assolutamente al sibilo¹²³.

2.3.6 Accidenti generali del consonantismo

La sincope di *v* che, come le sincopi vocaliche, potremmo ricondurre a un sottofondo genericamente settentrionale con riscontri nella tradizione scritta di *koinè* (cfr. MORGANA 1983, p. 342 e PETROLINI 1981, p. 93) interessa prevalentemente il participio passato di *ricevere*, quindi sempre «reciuta/e/o»

¹²¹ I singolari *danaro* e *denaro*, quelli accolti dalla lingua comune, vennero lemmatizzati dalla Crusca (ma comunque accanto alle forme indigene toscane *danaio* e *denaio*) solo nella 3ª edizione del *Vocabolario*.

¹²² Crivelli in effetti trascrive nel primo caso «ciaer e scura» (CRIVELLI 1868, p. 119), e qui potremmo pensare a una svista anche perché *c* e *t* minuscole si somigliano nella grafia di Brueghel. Vien più difficile invece supporre il travisamento involontario nel caso di «tempo tciaro» (CRIVELLI 1868, p. 169), perché la dentale iniziale è stavolta maiuscola nel manoscritto e quindi inconfondibile. Crivelli la mantiene, ma aggiunge *c*, forse pensando di aggirare il dubbio interpretativo ricorrendo a un digramma consono all'uso di Brueghel, *-tc-*. La pronuncia con occlusione dentale del nesso /kj/ iniziale <*cl-* latino non è comunque estranea all'uso italiano, essendo propria di alcuni volgari toscani: si veda per esempio *tiave* in pisano (cfr. ROHLFS I § 179).

¹²³ Cito il passo nella traduzione di Nicoletta Maraschio (*Trattati di fonetica del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992, p. 281), in MARASCHIO 2002, p. 61.

e anche «riceuto e «riceutto», cui vanno aggiunte le occorrenze di «Gioanni» (V, XXVIII, XXXII*), il futuro «Haera» (XX), in cui cade la labiodentale e non *e* e il participio «auto» (LXVI). Quanto allo sviluppo di suoni di transizione tra vocali a contatto, di cui si è già detto (cfr. §2.2.4), in un caso il suono di transizione è la velare per «Agumentande» (XLVIII), è invece *v* per il nome proprio «Guvido» (NS). Infine, sono di tipo settentrionale la prostesi di *s* in «sqasi» (XLVII), tipicamente milanese (cfr. *squas* in MORGANA 1984, p. 15 e p. 23) e l'epitesi di *in-* in *invernata* («iuernato»: XXVII).

IV.3. MORFOLOGIA

3.1 NOME

3.1.1 *Metaplasmi e metaplasmi apparenti*

Ciò che più colpisce nell'ambito della morfologia nominale sono senz'altro le forti oscillazioni dei morfemi d'uscita, letteralmente brancolanti sia al singolare che al plurale.

Per il singolare, si segnala innanzitutto qualche metaplasma dalla III alla II classe (masch.) e dalla III alla I classe (femm.), fenomeni d'ascendenza popolare basati sul tentativo di regolarizzazione dei paradigmi nominali e aggettivali con il maschile singolare in *-o* e il femminile singolare in *-a* (cfr. D'ACHILLE 1994, p. 70 e FRESU 2014a, p. 213), diffusi in modo particolare nelle scritture settentrionali del tempo, ma documentati anche negli antichi volgari toscani¹²⁴. Si ha *-e>-o* nei maschili «beicheiro» (XXVIII), «cardinalo» (X: 2occ.+ «Cardinalo»: indirizzo I, XIX, ma anche «Cardinale»: IX: 2occ., XXX*), «conto mauritzi» (X), «il Cuoro» (LXX*, comunque eccezione rispetto ai vari «core» e «cuore»), «gioueno» (XXVIII, ma generalmente l'agg. esce in *-e*), «maro» (VI, però anche «mare»: V), «Mercanto» (V), «questo meso de Meij» (XII) e «in un meso» (XIII), «mesteiro» (XXX*), «paieso» (XVI, XXIV, LXV), «principo» (XXVIII, LXV), «ramo» (VI, X, XXIX: «Ramo», però anche «rame»: XIV), «sig^{ro}» (XVI, indirizzi: VII, VIII, XVII, 62, 67); anche l'antroponimo *Daniele* è per lo più uscente in *-o* («Danielo»: XIX, XX, XXI, XXII+ «danielo»: XXIII) contro un solo «daniele» (XXVIII, cui si aggiungono i tipi in *-i* per cui cfr. §2.3.3). Il medesimo metaplasma dalla III alla II classe coinvolge anche gli aggettivi, come illustro («Jllus^{ro}» LXIII, «Jll_s^{ro}» LXV) o anche il «grando» di «il quader piu grando» (V), e lo stesso vale per «fiori

¹²⁴ Per le documentazioni di tali passaggi di declinazione nei testi settentrionali del Quattrocento cfr. BONGRANI-MORGANA 1992, p. 124; MENGALDO 1963, pp. 102-103 e VITALE 1953, pp. 9-10; per il Cinquecento cfr. BONOMI 1983, p. 264, MORGANA 1983, p. 343 e PETROLINI 1984, pp. 30-33 e per il Seicento invece MORGANA 1987, p. 235. Quanto all'estensione in area extra-settentrionale e in particolare campana si veda ad esempio CIAMPAGLIA 2008, p. CCLXIX. Come solo esempio nel fiorentino aureo e letterario si può considerare il «Tevero» di *Italia mia benché 'l parlar sia indarno* (v. 5; cfr. SERIANNI 2009, p. 299 n. 5).

fatta. grando comme il natural» (V), «quadri grando et piccoli» (IX), «ondici quadri grando» (XXIII) e «fiori communo» (V) con disaccordo, però, di numero rispetto ai sostantivi *fiori* e *quadri*.

Per il femminile singolare, il metaplasma dalla III alla I classe (-e >-a) è abbastanza sporadico: «Mia consorta» (XXIII, ma «consorte»: V, IX), «quella parta» (XX, ma prevale «parte»: I, XV, XVI, XIX, LXVI: 2occ., LXX*), «buona sorta decalsetta» (XLVIII, contro «sorte»: XII, XXX*, XXXI*), «in corta» (XXII, *in corte*) e «una sodisfattiona straordinaria» (LXIV*), cui si aggiungono gli aggettivi *conforme* e *simile* di «quache altra cose conforma» (III, con disaccordo di numero tra sostantivo e aggettivi) e «simila diligensa» (VI).

Per i sostantivi maschili singolari, sono decisamente frequenti anche i casi opposti a quelli sopra considerati, ossia i passaggi -o>-e, quindi «ane» (per *anno*: X, XIV, XXII, XXIX, XLVIII), «arriue» (XI, PS-67), «auiſe» (XXVI), «contente» (XXIV per *contento*), «desseigne» (X), «discomede» (XI, per *discomodo*), «guste» (LXIII), «de merite simile» (XXIX), «monde» (XI), «io fa motte» (XI), «nomere» (XIX), «ornamente» (XXIX), «ponseire» (XLVIII), «quel pretze» (XLVIII), «quadre» (IV, XXI, XXVIII: 3occ.), «il mio quadretine» (IX), «detto quadrette» (VII), «con stente» (XVI), «tempe» (XII) e «Tempe» (XXVI, XLVIII).

Poiché questi scambi sono privi di quella ragione analogica che sta alla base degli effettivi metaplasmi di declinazione, prendo in prestito la definizione di «metaplasmi apparenti» usata da Petrolini:

Sotto questa etichetta consideriamo quei nomi, sost. e agg. m.s., che si comportano esattamente all'opposto di [...] quelli che conoscono il passaggio -o>-e [...] La vastità con cui il fenomeno si presenta nel nostro testo pare escludere l'ipotesi che possa trattarsi di semplici reazioni inverse alla tendenza morfologica a far confluire i maschili singolari della III decl. in quelli della II (Petrolini 1984, p. 33).

Trovo anch'io riduttivo parlare di fenomeno di reazione inversa ad -e>-o, vista la frequenza pari, se non lievemente superiore, dei passaggi -o>-e nelle lettere di Brueghel; piuttosto, non escludo che in molti casi vi si possa leggere una motivazione fonetica, interpretando la -e come cattivo ripristino di vocale finale apocopata (cfr. §2.2.3)¹²⁵, considerato il fatto che molti dei termini che presentano

¹²⁵ Anche Petrolini aveva individuato una matrice fonetica all'origine di -o>-e, documentato nel diario del Franchi, come in buona parte della tradizione scrittoria padana antecedente: recuperando una tesi di Contini (espressa nel saggio *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti*, in «Archivium Romanicum», XXII, 1938, pp. 218-319), Petrolini leggeva nella -e finale non etimologica la rappresentazione di quella vocale indistinta /ə/ (di grado intermedio tra *e* ed *o*) che ancor oggi sopravvive in alcune zone dell'Appennino tosco-emiliano. L'ipotesi dell'affievolimento, come ribadisce lo stesso Petrolini, non può essere però generalizzata per testi d'area differente o nei quali l'entità del fenomeno è pressoché irrilevante (cfr. PETROLINI 1984, pp. 35-36 n. 24). Gli studiosi si sono a lungo dibattuti su questi scambi -e>-o nei documenti settentrionali, che travalicava l'ambito della morfologia nominale: alla stessa opinione di Contini e poi di Petrolini aveva aderito Mengaldo per le lettere boiardesche (cfr. MENGALDO 1963, p. 118 n. 1) e inizialmente anche Maria Corti, nel suo studio sulla tradizione manoscritta del *Fiore di virtù* in due codici trecenteschi, rispettivamente bolognese e ferrarese (*Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del Fiore di virtù*, «Studi di filologia italiana», XVIII, 1960, pp. 29-68). In seguito, trovando nel ms. bolognese della *Vita di S. Petronio*

questa desinenza irregolare convivono nel corpus con le varianti troncate (es. «an»: XXIX, «auis»: XV, XXI «quadret»: II, III, XI, XVI: 2occ.) o anaptittiche (es. «quader»: cfr. §2.2.4). Del resto, la matrice fonetica non è estranea neppure ai metaplasmi nominali *-o>-e* ed *-e>-a*, che possono manifestarsi anche come «arbitrarie ricostruzioni regolarizzanti nei testi provenienti da aree che presentano un vocalismo finale assente o indistinto» (cfr. FRESU 2014a, p. 213).

Si incontra anche qualche metaplasma di genere, dal femminile al maschile: «ambero Bianco» (LXV), «questo bagatello» (I), «un collo» (IX, per *colla*), «quel bel tempo de stato passato» (XIII, *dell'estate passata*); «tre mesi del stato» (XIV, *dell'estate*), «il girlando» (LXV) e «un girlando» (NS), «del mio Miserio» (LXVI), «del mio disgratcio» (XI, XII), «del Promesso» (XIII), «mio promesso» (XV), «il stagiono» (XXVIII), «al uenuto» (XIX, *alla venuta*), «un peitro» (NS; per *una pietra*) e dal maschile al femminile: «alla s^t officia» (V), «questa tempa» (LXVI; XX: «questa Tempa»), «altra ordina» (LXV) e «lordina sua» (XXVIII), «questa iuerna» (XI), «questa i verna» (XI) e «liuerna fredda» (XXIII, per *inverno*) e «poce giorno» (XVI). Sono invece regolari i maschili «alcuni figurini» (XVI) e «figurini nudi» (XX), «gli figurini» (XXI), in quanto la Crusca registra accanto a *figurina* anche *figurino*: «Lo stesso che *figurina*; ma in questo senso è meno usato» (CRUSCA^V)¹²⁶; nel corpus il femminile occorre solo in LXIV*. Quanto al genere è da rilevare anche l'uso di «fine» sempre al maschile: «a' spetasma il fine» (IX), «spera questa mesa d'agosto hauere il fine» (X), «al fine del ane» (XXII)¹²⁷.

Ci sono poi situazioni per le quali torna utile, con nuova accezione, la categoria di «metaplasmi apparenti», a partire da qualche sostantivo femminile in cui avviene scambio desinenziale *-e>-o* o *-a>-o*, ma gli aggettivi e gli articoli che li accompagnano sono comunque al femminile: «la gratcio» (XIV), «nostra bona intenciono» (XIX), «della notte» (VIII), «questa parto» (IV)¹²⁸, «grandis^{ma} fretto» (XX), «iuernato scura» (XXVII). Analogamente alcuni maschili vogliono *-o>a* o anche *-e>-a*, con determinanti concordati al maschile: «al meza de febraro. fin al mesa d agusto» (X), «un mesa fa» (XXI, però abbiamo anche «questa mesa»: X, XI), «il mio ardentissimo desideria» (III), «grandis^{mo} obliga» (X), «al debita mio» (XXIX) ed «el quadreta ellementa del fuco» (XXVII, anche «il quadro Ellementa del fuoco»: XII, dove *-a* non è tanto un reale indizio di genere femminile, ma più probabilmente una vocale ripristinata in modo erroneo da «ellement»). In «dara auisa a» (LXIII)

abbondanti riscontri di *-e* per *-o* compresenti ad apocopi rappresentate, la studiosa ha preferito scorgervi indizi di vocali mal restituite nella grafia (in *Vita di San Petronio con un'appendice di testi inediti dei secoli XIII e XIV*, Bologna, 1962). Anche Maria Antonietta Grignani, nel suo contributo sulla *koinè* settentrionale, propende per il cattivo ripristino di vocale apocopata più che per la rappresentazione di vocale indistinta (cfr. GRIGNANI 1990b, in cui si trova una ricostruzione completa del dibattito intorno alla diffusione settentrionale di questa desinenza irregolare).

¹²⁶ Mentre *figurina* è lemmatizzato sin dalla III edizione del *Vocabolario*, il maschile è posto a lemma solo dalla V.

¹²⁷ Anche in Boiardo *fine* era quasi sempre maschile (cfr. MENGALDO 1963, p. 101).

¹²⁸ Si noti che, ancora a Cinquecento inoltrato, in aree lombardo-emiliane, nei documenti più umili, erano diffusi paradigmi quali *la parto* o *la carno*, che Grignani annovera ancora tra i casi di ripristino non etimologico di finale apocopata (cfr. GRIGNANI 1990b, p. 48).

la *-a* finale di *avviso* dipende da probabile assimilazione alla preposizione seguente come anche per «il piccoli presenta a su sig Jll^{re}» (LXIII).

In altre forme dalle desinenze apparentemente metaplasmatiche, il genere resta più opaco, talvolta per la compresenza di articolo maschile e aggettivo invece femminile e viceversa (es. «il debita mia» XIV, «il sopra detta quadra» XXII, «un certa onta o uera oiglia» XXVIII, «delle promeso fatto» XII), talaltra per l'assenza di articoli, aggettivi o participi chiaramente concordati al maschile o al femminile. Così è per la *-o* al posto di *-a* di «l'alchimio» (XII) e «l amicitcio» (XV), dove la *l* (apostrofata e non) potrebbe corrispondere tanto a *lo* quanto a *la*, «amoreuolesso» (X: «del afftecion et amoreuolesso»), «ario» («lario» II; «ellement del ario» XLVIII, LXV; «ellemento del'ario» LXIV*; «ellemento del Ario» LXIII), «boitssaturo» per *abbozzatura* (XXVIII: «gli fiori besoigni fare alle prima senza desseigni o boitssaturo»), «carno» (XXIX: «sua opera de fruttti animali carno et altri»), «cauerno» (XX: «del quader de Danielo. in cauerno de liono» XX), «dato» per *data* (XV: «dato 6 febraro», XXI: «dato 22 luglio»), «estimo» («in grand grand' e' stimo» I, «in grand e stimo» LXV), «senso ordina» (LXVI), «porcellano» (XXIX: «un Tatze de porcellano»), «perspettiu» (XIX, XXI), «mefa promesso» (XIII); di *-o* per *-e* di «quelche parto» (VI) e «ragiono» (XX: «VS Haera ragiono [d]esser meruailito») e infine per la *-a* di «arriua» (XIII: «entendo l'arriua del mio amico»), «in contracambia» (XXX*), «tiaer e scura» (XVI: «un quader de sua man con tiaer e scura») e «tempa» (LXV: «in tempa del prima vera»).

3.1.2 *Formazione del plurale*

Va rilevato anzitutto che il pl. «le mane» (20occ.: II, VII, IX: 2occ. e passim) è maggioritario rispetto a «le mani» (13occ.: I, V, VI, VIII e passim); il tipo *le mane*, sul quale nel Seicento si scagliò la scure grammaticale¹²⁹, era ben frequente nelle scritture settentrionali (cfr. MORGANA 1983, p. 344, MORGANA 1987, p. 235 e PETROLINI 1984, p. 38 n. 28bis) ed è al contempo tratto pancronico dell'italiano popolare, incline a estendere la desinenza *-e* a tutti i pl. femminili (cfr. D'ACHILLE 1990, p. 70).

Non di rado la *-e* interessa anche il singolare: «con una mane ferme» (IX), «metterà mane» (X), «del mio mane» (XXIX, qui forse con metaplasmo di genere) e nella locuzione «in mane» (10occ.: III: 2occ., IX, X e passim+ «in Mane»: LXVI¹³⁰).

È forse da ritenere uno scorcio di penna il plurale «li mano» in XXXI*¹³¹, che non è tuttavia caso isolato, ma si accompagna ad altri plurali femminili anomali «quatre settimano» (I), «delle Cateno»

¹²⁹ Nello specifico quella di Buommattei (cfr. COLOMBO 2007, p. 72).

¹³⁰ Anche il singolare *mane* aveva una certa circolazione nel Settentrione, già nel Quattrocento (cfr. POLEZZO SUSTO 1990, p. LXV e VITALE 1953, p. 91) e poi specialmente nel Cinquecento (si ricordi l'alternanza *la mano/la mane* nell'epistolario di Castiglione; cfr. MORGANA 1983, p. 344 e GRIGNANI 1990b, p. 47).

(XIII), «le medaiglio» (XI), «le prouisiono» (LXV) per i quali la frequenza di *-o* irregolare dopo nasale rende lecito supporre che alla ragione morfologica subentri ancora una volta quella fonetica di errati ripristini di vocale finale apocopata; lo stesso può valere per i pl. di *fiorino* in *-a* «18 fiorina», «25 fiorina» e «40 fiorina» (NS), del resto minoritari rispetto a *fiorini*. Per meccanismo analogico, Brueghel uniforma il plurale di *paio* al tipo più diffuso in italiano per il femminile optando per *-e* finale «le sei pare», in luogo della desinenza *-a* relitto dell'antico neutro (<lat. *paria*).¹³²

Altro aspetto notevole è la frequenza di pl. femminili di I classe uscenti in *-i*, anche questa una tipologia di plurale estesamente diffusa al Nord (cfr. MENGALDO 1963, p. 105, PETROLINI 1984, p. 38 n. 29, PIOTTI 2013, pp. 179-180, POLEZZO SUSTO 1990, p. LXV e ROHLFS II § 362): «Chinque settuani» (LXIII, *settimane*), «violi» (V), «gioii» (VI, *gioie*), «seurrelli» (V, questo forse dovuto ad attrazione del precedente *fratelli*: «fratelli et seurrelli»), «molto opera de figuri» (XXIII), «le medaigli» (X) e «delle medaigli» (XII), «delle fatigi» (XLVIII), «un perdo le pacienci» (XXVIII, *uno perde le pazienze*, con pl. in luogo di sing.), «con paroli» (X) e «quater parolli» (XI), «farrene scusi per me» (XXVII), «con pecori» (NS). Terrei distinti quei casi in cui compaiono articoli e gli aggettivi concordati in *-i*, per esempio «alcuni stampi» (I), «altri cosi» (I), «delli figuri» (I) e «li figuri» (NS), «alcuni paroli» (XXVI), «Alcuni settemani» (VII), «molti obligacioni» (XXVIII), «molti persuasioni» (in XXXI*), «li nauï hollandesi» (VI), «li quatro stagioni» (NS) che fanno supporre di non essere di fronte a femminili in *-i*, ma ad effettivi maschili; non mancano casi più incerti quali «varie allegri et deuoti cosi» (I) con due aggettivi maschili e uno femminile. Il plurale *cornici* è accompagnato da determinanti prevalentemente maschili («li cornici» XXIX: 2occ.; «li cornisi» X; «cornici belli» XII+«cornitci belli» XI, XX, XXI, XXII; «delli cornici» IX; «detti cornici» XXVII e «gli cornici» XXVIII), ma anche da regolari femminili («le cornici» X: 2occ., XIX, XX+«alle cornici» IX). Bisogna essere cauti nell'associare questi plurali in *-i* al sostrato dialettale di riferimento, poiché essi potrebbero piuttosto tradire la confusione, normale per uno straniero, tra le marche di genere e di numero con il conseguente disaccordo tra gli elementi del sintagma nominale (cfr. «gli cornici miniate» XIV). Un caso notevole e chiarificatore è quello della locuzione «molte figlioli» che «sarrano in vita dishonorate» usata da Brueghel in riferimento all'amico fiammingo «Alessander bolloigni» (V), raccomandato a Borromeo mentre si trovava imprigionato al Sant'Uffizio; ora, se prendiamo quel «figlioli» come pl. femminile in *-i* (come farebbero credere gli aggettivi «molte» e «dishonorate») dovremmo supporre che il «bolloigni»

¹³¹ Anche se il plurale *le mano* ha attestazioni in varie aree d'Italia, e in particolare anticamente lo si ritrova in Boiardo e in tempi più recenti nel Nordest e soprattutto nel romanesco (per esempio è molto frequente nei sonetti del Belli; cfr. ROHLFS II § 367).

¹³² Al singolare *paio* è regolarmente maschile nel corpus («un par»).

(*Bologna?*) avesse solo figlie femmine. Non sono riuscita a identificare questo personaggio per poterlo confermare, ma è impensabile, tuttavia, che questi avesse addirittura solo parenti donne, come lascerebbe immaginare Brueghel affermando che era «de bone parenti» (ma poi prosegue: «fratelli et seurrelli»). Questo esempio basta, a mio avviso, a chiarire che la presenza di determinanti femminili (come per l'appunto in «bone parenti») non è sufficiente, nel caso di Brueghel, a sancire il genere dei plurali in *-i* appena considerati. Altro tratto caratteristico dello scrivente straniero è l'estensione della desinenza pl. *-i* agli aggettivi di I classe che accompagnano regolari pl. femminili in *-i* (cfr. BAGLIONI 2011, p. 46) quali «altri parti» (IX) e «molti sorti» (II). Talvolta, la desinenza *-i* del pl., sia maschile che femminile, si estende al sing.: «leigni» (IX), «occasioni» (IV: «son stato allegrato dauer occasioni de poter seruire»), «tempi» (XIV: «vs me commandera a tempi»), «deuotcioni» (IV: «acti d'deuotcioni»), «il quader efatto con ordini» (LXV).

È chiaro segnale d'interferenza il segnacaso della lingua materna in «tulipans» (IX): nel neerlandese contemporaneo si ha la serie *tulp* s./-*tulpen* pl., ma storicamente si sono alternate diverse forme quali *tulipa* s./-*tulipans* pl. o *tulipan* s./-*tulipans* pl., allotropi attestati a fine XVI secolo (l'odierno *tulp* ha la sua prima testimonianza riportata dal *WNT* nel 1607; cfr. §5.2¹³³). Il pl. «lilia» (V) per *gigli* potrebbe ritenersi invece relitto dell'antico neutro latino.

3.2 ARTICOLO

Per il maschile singolare prevale nettamente l'articolo toscano letterario *il* (con oltre 130 occ.), mentre *el*, tipicamente settentrionale (ma anche del fiorentino argenteo), è sporadico: «el primo» (XXVII), «el quadre» (IV), «in el quadreta» (XXVII), «in el quadro» (LXIII), «chel mia figliuolo» (LXX*)¹³⁴.

In posizione post-consonantica si fa notare la quasi esclusività del tipo *per il* («per il fra^{lo}» X, «per il sig^r» XIV, «per il dorare» XXIV: 2occ., ecc.) con un solo caso di *per el* (LXV: «per el s^r Cardinal»); il tipo di marca bembiana *per lo*¹³⁵ solo in «per lauenir[e]» (XXXII* con elisione) e al pl. (*per li*) in «per li infinite fauori» (XXX*), «per li heredi» (NS) e «per li oitri» (NS). Anche davanti a *s* impura troviamo *il* («il stagiono» XXVIII) in disaccordo con le prescrizioni dei grammatici e secondo consuetudine tipica dell'area settentrionale¹³⁶, anche dopo *per*, dove la scelta di *lo* era ancora quasi obbligata nella norma secentesca¹³⁷: «per il spesa» (XXIV, qui usato impropriamente davanti a voce femminile) e «per il spatio» (LXIV*). Unico tratto notevole per gli

¹³³ Altre varianti di *tulp* del neerlandese secentesco erano anche *tulpaan* s./-*tulpaens* pl. o *tulpaan* s./-*tulpaanen* pl. e *tulpant* s./-*tulpanten* pl. (cfr. *WNT* alla voce *tulp*).

¹³⁴ Ma questo *chel* potrebbe pure corrispondere a *che l*.

¹³⁵ Diffuso però anche nella scrittura settentrionale tra Quattro e Cinquecento (cfr. PIOTTI 2013, p. 178).

¹³⁶ Cfr. PIOTTI 2013, p. 178 n. 102.

¹³⁷ Cfr. COLOMBO 2007, p. 77 n. 13.

indeterminativi è *un* prima si *s* implicata (VI: «un schattoli»), accanto all'uso di *uno* prima di consonante in «uno vera ceigno» (X). Una sola volta compare «ul» in «tut ul monde» probabilmente svista grafica per *il* indotta dal precedente «tut» (XI). Davanti a vocale sempre *lo* e sempre in forma elisa, con o senza segnalazione grafica, dunque «lalter» (V e «l altre» IX), «laltro» (XIV), «lane» (XLVIII), ecc.

Al maschile plurale, s'incontra più frequentemente *gli* (36 occ., nelle quali includo anche i casi in cui *gli* è davanti a sostantivi femminili come «gli cornici» per cui cfr. 3.1.1, «gli belta et rarita» XXVII, ecc.ecc.), nella maggior parte dei casi davanti a consonante (23 occ.: «gli doi» XX e «gli dui» XXI; «gli figurini» XXI; «gli quadri» II, XIII, XIV; «gli quatri ellimenti» II; «gli seruitci» XI ecc.), ma anche in posizione prevocalica («gli altri» V, XX, XXII: 2occ., XXIV, XXVII; «gli amici» XX, XXI; «gli animali» V; «gli olandesi» X; «gli ordine» XIV, «gli ultima» XXVIII). Segue *li*, ammesso dal Bembo come alternativa a *i* e *gli*¹³⁸, privilegiato dalla lingua burocratica (per questo canale estesosi anche all'italiano diplomatico d'oltremare: cfr. BAGLIONI 2011, p. 47), ma connotato diatopicamente nel Seicento per cui più in uso presso autori non ancorati alla tradizione toscana¹³⁹; quasi sempre compare davanti a consonante (12 occ.: «li nau» VI, «li cornisi» X, «li cornici» XII, «li prima quadretti» XXIX, ecc.) e solo due volte prima di vocale in «per li infinite fauori» (XXX*) e «li oitcelli» (LXIII). L'articolo *i* preconsonantico di stampo bembiano e letterario ricorre poche volte e sempre davanti al sostantivo *fiori* («i belli fiori» III, «i fiori» VI, «co i fiori» XXX*).

3.3 PREPOSIZIONI

Per quanto concerne le preposizioni semplici va rimarcato che la preposizione di tipo extra-toscano *de* (oltre 200 occ.) prevale in forma schiacciante su *di* (66 occ., che, come abbiamo detto nel §2.2.1 si concentrano per il 50% nelle lettere dettate da Rubens). Spostandoci nell'ambito delle preposizioni articolate, la presenza della preposizione *dil* («con molto quadri dil mio seruitori» XIII), comunque del tutto occasionale, parrebbe un ulteriore indizio della patina settentrionale della lingua di Brueghel, essendo tale preposizione caratteristica della *koinè* padana, anche se in

¹³⁸ Per Bembo, tuttavia, *li* era articolo usato solamente dai poeti, e poche volte dai migliori (cfr. SERIANNI 2009, p. 143).

¹³⁹ La grammatica di Strozzi (1630-1634) propone *li* come forma che «ha più del poeta o del forestiero» rispetto a *gli* e quella di Pallavicino (1661) lo ritiene non molto elegante e più tipico della pronuncia dei non toscani, specie romaneschi e «regnicoli» (cfr. COLOMBO 2007, p. 75). *Li* ricorre con intensità anche in scritti settentrionali: quasi assoluto nello *Statutino* di Pezzoro del 1579 (cfr. PIOTTI 2013, p. 178), prevalente davanti a consonante e vocale nelle prose semicolte milanesi del Seicento (cfr. MORGANA 1987, p. 243). Nel Settecento, quando *li* cadrà in disuso nella scrittura creativa, alcune eccezioni alla norma nel panorama autoriale dipesero per lo più da adeguamento al modello burocratico, come nel caso delle varie occorrenze nei romanzi di Piazza (cfr. ANTONELLI 1996, p. 133).

decadimento dal '500 (cfr. BONOMI 1983, p. 263 n. 35) e ormai del tutto disusata nel Seicento (cfr. MORGANA 1987, p. 236¹⁴⁰).

Va poi notata l'alternanza tra forme sintetiche e analitiche: sono sempre e solo in forma sintetica *al* (67 occ.), *alla* (4occ.), *alle* (7occ.+ «ale»: IX), *dalla* (in XXXI*) e *dalle* (XXX*: «dalle molti buoni ufficj»), *del* (>100 occ.), *della* (19 occ.+ «dela»: LXIII), *delle* (15 occ.+«dele»: XIV); al maschile plurale le preposizioni si agglutinano prevalentemente a *li*: *alli* (4occ.), *delli* (29 occ.+«deli»: VI), ma anche *dei* (VI, XIII, XVI, XXVIII). Viceversa, *per* e *fra* (mai l'allotropo *tra*) sono usate solo in modalità analitica quindi *per il* (10occ.), *per el* (LXV), *per li*, *per la* (7occ.), *per le* (5occ.) e *per l'* (anche senza apostrofo: «per lauenir[e]» XXXII*, «Per loccupacion» XXVIII) e *fra le* (XLVIII, LXV, LXX*). Oscillano invece tipi sintetici e analitici per *in* e *con*, comunque con preferenza per i primi: da una parte *nella* (LXIV*: 2occ., LXX*), *nelle* (XXX*) e *nel* (VIII, XXI, XXIX, XXX*: 2occ., XXXI*: 2occ., XXXII*), dall'altra «in le studia» (LXV), «in el quadreta» (XXVII) e «in el quadro» (LXIII), secondo una modalità comune nell'Italia settentrionale, ma poco gradita ai grammatici nonché allo stesso Borromeo, che la condanna nei suoi *Avvertimenti, e Regole della Grammatica Toscana cavate da buoni Autori e ridotte ad ordine d'alfabeto*¹⁴¹.

Le rare occorrenze di *col* (4occ.: XXX*, XXXI* e XXXII*), *colla* (XXXII*), *colle* (LXIV* e LXX**) e *colli* (XXVIII*) sono presumibilmente dovute a indicazione di Rubens (solito usare le preposizioni sintetiche: cfr. V §1. Morfologia), infatti nel resto del corpus sempre *con l'* (senza apostrofo: «con lincluse» XXVIII, «con lanimo» LXIII), *con il* (8occ.: «Con il s Herculi» VI, «con il quadrettin» VI, «con il pinello» X ecc.), *con la* («con la grandessa» I, «Con la primo occasione» I, «con la prima comodita» XXXI*, «con la prima comidita» LXIII), *con le* (9occ.: «con le corne copia» II, «Con le primo Comodita» III, «Con le virtu» V ecc.), *con li* («con li nauai» VI, «con li cornici» XXII, «con li fatti» XXXII*). Una volta *coi*, ma scritto «co i fiori» (XXX*), probabilmente per errata segmentazione della catena fonica (cfr. §1)¹⁴²; questo è il solo caso in cui una preposizione articolata è formata con l'articolo pl. *i*, mentre generalmente, come si è visto, solo *li* è usato in unione alle preposizioni.

¹⁴⁰ Forse potremmo ritenerla agglutinazione grafica per il tipo analitico *di il*, come fa del resto Baglioni quando rinvia *dil* nelle lettere del sangiacco di Seksar (cfr. BAGLIONI 2011, p. 47).

¹⁴¹ «In lo né in la, in le; né in li mai si dice, ma si bene *Nello, Nella, Nelle, Nelli* o *Ne gli*», cito da MORGANA 1988, p. 208. Il costrutto ricorre in Boiardo (cfr. MENGALDO 1963, p. 114) e nella lingua della cancelleria milanese (cfr. VITALE 1953, p. 87), anche se con scarsa frequenza durante l'età di Ludovico il Moro (cfr. VITALE 1983, p. 216); ebbe ancora discreta vitalità nel Cinquecento (cfr. MORGANA 1983, p. 347 e PIOTTI 1998, p. 95 n. 28), con qualche propaggine secentesca, specie in testi di carattere popolareggiante (cfr. MORGANA 1987, p. 236).

¹⁴² Eventualmente nel seguire il dettato di Rubens.

3.4 PRONOMI PERSONALI

3.4.1 *Forme soggettive toniche*

Nulla di particolarmente significativo in questo settore della morfologia pronominale, sostanzialmente in linea con l'italiano di base toscano-letteraria. Le uniche persone registrate nel corpus sono la I p.s. e pl. e la III p.s.: alla I p.s. si attesta solo il regolare *io*, che ha un indice di ricorsività molto alto (172 occ.+ 23 «Jo»); alla I p.pl solo *noi*, con un'unica occorrenza («noi habiame un pittor» IX), mentre per la III p.s. masch. abbiamo solo il tipo oralizzante *lui* («che lui desidero» XXVIII, «lui fa cose miracolosa» XXIX e «lui et io potremo»: LXX*) e, per il femminile, domina il *lei* allocutivo di cortesia («lei mostra» in LXIV*), cui corrisponde un unico *ella*, prevedibilmente in una lettera di dettato rubensiano («ma poi chella mi stringe tanto a' dichiarar il pretzo della girlanda» XXXI*); solo in questa lettera troviamo anche il *la* atono in qualità di soggetto, «s'assecuri vs pur che a questo pretzo la putra Tenerci ben seruita», caratteristico del dialetto settentrionale, ma proprio anche della tradizione toscana (cfr. PIOTTI 1998, p. 98 n. 38), impiegato con discreta larghezza nelle lettere italiane di Rubens, soprattutto in alcune espressioni tra le quali proprio *la sia servita* (cfr. RENZETTI 1989-1990, p. 135 e V §1. Morfologia).

3.4.2 *Forme oggettive toniche*

Anche nei casi obliqui nessuna irregolarità degna di nota: per la I p.s sempre il tipo di tradizione *me* («fatto d'me» II, «consinniate a me» IV, «versa di me» V ecc.), mentre alla III p.s troviamo solo *lui* e *lei* («per luy» V, «a lei» XXIII, «in lei»: XXX*, «da lei»: XXXI*). Nessun'altra persona è documentata nel corpus.

3.4.3 *Forme oggettive atone*

Il settore dei clitici è aperto a una maggiore polimorfia: come abbiamo già detto (cfr. §2.2.1) sia in proclisia che in enclisia il tipo dialettale extra-toscano *me* (117 occ. tot.) predomina nettamente sul tipo *mi* (42occ. tot. che si addensano soprattutto nelle lettere dettate da Rubens); raramente, davanti a vocale troviamo l'elisione, poche volte segnalata graficamente, quindi «m'assicuro» (I), «m'ingano» (XXX*), «ma fauorito» (XXIV), «non ma schrito» (XXVIII) e «ma mandato» (XXVIII). Per gli accusativi di III p.s. e pl. abbiamo *la* («uiuera con un continuiuo desiderio di seruirla» I) e *lo* («ho in case quel s^t sebastian. per copiarlo» XV, «hauerlo»: XXXI*, «mandarlo» LXIV*, «riceuerlo», «essortarlo» e «lo render[a]»: LXX*), *le* («accettarle» II, «mandarle» VII, «ringratiarle» X, «aiutarle» XLVIII, ecc.) e *li* («vederli» XIX, «ringratiandoli» XX, «finirli» XXVII, «disgustarli» XXX*). Spesso i clitici vengono confusi e usati impropriamente senza accordi di genere o numero coi sostantivi di riferimento, per cui si può avere *li* in luogo di *lo* (es. «del

quader ellement del ario. qual e stato in ordine doi mese et mai non ha trouato comodita per inuiarli» XLVIII), *le* invece di *lo* (es. «ho destinato detto quadrette al mio mag^{co} pron et si non fusso questo grand freddo. de gia sarrebe consignato per mandarle a vs» VII) e così via (cfr. §4.11). Più regolare l'uso, comunque raro, di *gli* oggetto diretto, solo come maschile di III p.pl., sempre in proclisia e in posizione pre-consonantica: «io gli mandera» (XI), «io gli tenera» (XIV), «detti fiori gli mandaue» (XXVII)¹⁴³. Quanto ai riflessivi *se* (9occ.: «se troua» V, «se po scusaro» V, «se ueda» VI ecc.) e *si* (11occ.) si alternano in maniera equilibrata, ma va pur ribadito che le occorrenze del tipo letterario si concentrano in modo particolare in XXX* («vada raffreddandoci», «si e compiaciuta», «non si e veduto»), XXXI* («si contenti», «la putra Tenerci»+ il tipo eliso «s'assecuri»), XXXII* («si vada»), LXIV* («si etardato»); nelle lettere di totale progettazione bruegheliana: «si deigni» (XVII), «si recomandene» (XLVIII).

Anche ai casi obliqui la lingua di Brueghel oscilla tra usi grammaticalmente corretti quali *le* per *a lei* come allocutivo di cortesia (es.: «darle» I, «le prego»¹⁴⁴ I, «usarle» VII, «le habbia» VIII, «farle recordare» XV) o *gli* per *a lui* («gli tein» LXIII, «non gli piase» LXV, «con dirgli» LXV, «gli fera recordaro» LXVI) e usi non propriamente canonici, come *gli* per *a lei*: «gli bascio» (III, V) e «gli bagio» (VI) nelle formule di saluto e «si us piace io gli farra scriuere in fiamengo» (IX)¹⁴⁵; talvolta anche *li* dativo, molto vitale nella koinè settentrionale e stigmatizzato dall'illustre destinatario di Brueghel, Borromeo¹⁴⁶, viene usato per *gli* («del sig^{re} Annoni, et ancora li ho dato per Compagnia un Altro quadro» LXIV*)¹⁴⁷ e spesso al posto di *le*: «me li recomando» LXV, «li seruira» (XXX*), «mi li raccomando» (XXXI*), «li baccio» (XXXI*, LXIV* e LXX*), «li dico» (XXXII*), «li ho dato» (LXIV*). La frequenza quasi assoluta di *li* per *le* nelle lettere dettate contrassegnate da asterisco non stupisce, ma anzi conferma l'ipotesi dell'aiuto di Rubens, nel cui epistolario italiano di sovente la forma dativale maschile è usata anche al femminile, specie in alcune locuzioni fisse come *li baccio* (cfr. RENZETTI 1989-1990, p. 135 e V §1.Morfologia).

¹⁴³ Che era sia forma toscana e letteraria, particolarmente frequente ad esempio, nei *Sacri ragionamenti* di Borromeo (cfr. MORGANA 1988, p. 213), ma attestata anche in scritture più corrive prive di ambizioni letteraria (cfr. PETROLINI 1984, p. 52).

¹⁴⁴ Nel senso di *prego per lei*, una sorta di dativo di vantaggio.

¹⁴⁵ Le *Prose* del Bembo riconoscono solo *le* per dativo femminile, ma d'altro canto i maschili *gli* e *li* come dativi di cortesia non raramente ricorrevano negli epistolari rinascimentali, anche di scriventi colti (cfr. MIGLIORINI 1946, p. 176).

¹⁴⁶ Che nei suoi *Avvertimenti* scriveva: «Li [...] mai si mette nel dativo» (cfr. MORGANA 1988, p. 208).

¹⁴⁷ *Li* dativo, nel Quattrocento, dominava nella *scripta* cancelleresca milanese (cfr. VITALE 1953, p. 89), anche se nella seconda metà del secolo iniziò a regredire a favore di *gli* (cfr. VITALE 1983, p. 216); ancora nel Cinquecento *li*, dativo sia maschile che femminile, era prevalente nella lingua burocratica settentrionale (cfr. MORGANA 1983, p. 349 e PIOTTI 2013, p. 182) e nella prosa scientifica di Tartaglia (cfr. PIOTTI 1998, p. 102) e ben documentato nelle scritture semicolte (cfr. PETROLINI 1984, p. 52). Significativo il fatto che *li* dativo continuava ad essere prediletto dagli scriventi semicolti milanesi del Seicento (cfr. MORGANA 1987, p. 245). Quanto alle scritture eteroglotte, anche nelle lettere italiane dall'Impero ottomano studiate da Baglioni *li* si alterna a *gli* dativale per ambedue i generi (cfr. BAGLIONI 2011, p. 48).

All'opposto, *le* per *gli* in «Ho Jnteso volunteeiri per lettere del mio figliulo la gracia et onore che vs Jll^{ma} le ha fatto di riceuerlo» (LXX*); l'uso di *le* per *la* in «D vs Jll^{no} Affettiona.^{mo} per seruirle» (XLVIII) e «non ho finito per seruirle Meiglar questa prima vera» (LXIII) si deve alla confusione, normale per uno scrivente straniero, tra forme accusative e dativali (cfr. BAGLIONI 2011, p. 48). Interessante il fatto che l'unico caso di sovraestensione del *ci* dativale, tipico delle scritture semicolte settentrionali e anche meridionali (cfr. D'ACHILLE 1994, p. 71 e FRESU 2014, p. 213) appaia solo in XXXI*, quando c'è Rubens a dettare: «poi che s^r lusson m'indussero (...) a farci questo piacere ben che non la cognoscessi»¹⁴⁸.

La I p.pl. non offre documentazione, però segnalo un caso dubbio:

(...) fra poce giorne. mandera le desseigni: ancho ho comparato un quadrettin de Hendric van steenbijck: una cheisa al usance de questa paieso [...] facilmento potra inuiarle a vs Jllⁿ:et si non gustene a vs Jll^{no}. *ne* potra remandarle (XVI)

dove il *ne* evidenziato dal corsivo parrebbe un dativo di I p.pl di tipo letterario e poetico¹⁴⁹, anomalo dunque sia per diastratia che per semantica (è lecito infatti domandarsi perché Brueghel dovesse usare il plurale se i dipinti inviati a Milano venivano poi rispediti a lui).

Le altre volte in cui troviamo *ne* nelle lettere, questo corrisponde a complemento indiretto (*di loro* e *di quello*) d'uso letterario, ma non estraneo alle scritture semicolte coeve (cfr. MORGANA 1987, p. 245): «gli seruitci che vs ferra a detto giouene: io ne tenera obliga» (XI), «quanto il quadro ornamente di fiori (...) oigni uno sen allegra nel vederlo» (XXIX).

Interessante rilevare qualche sporadica occorrenza del *vi* accusativo e dativo di II p.pl., presente come allocutivo di cortesia alternativo al tipo predominante *lei*; Brueghel dà del *voi* più spesso al Bianchi: «vi gardi» (X, *vi guardi*), «me vi recomando» (XXIV, XLVIII, LXVI), «me vi recomanda» (PS-67), «me vi recomande» (XLVIII) e «vi dara gracia» (XLVIII), e una sola volta lo usa per rivolgersi a Borromeo: «ui rendo gratie» (XXIII); in un altro caso (in una lettera al Bianchi) non è il pronome, ma la desinenza verbale a suggerire il *voi*: «Delli quadri de vs non pigliato penseiri» (XXI).

Per quest'oscillazione, inerente il galateo epistolare, è bene ricordare che, sebbene il *lei* si fosse consolidato nell'uso cortigiano e nella prassi epistolare nel corso del Cinquecento¹⁵⁰, alcuni tra i maggiori trattati di epistolografia cinque-secenteschi manifestarono un atteggiamento di chiusura

¹⁴⁸ Renzetti non accenna all'uso di *ci* dativale da parte di Rubens; del resto il pronome è assente anche dalle lettere stese per Brueghel.

¹⁴⁹ Già dal Cinquecento (cfr. SERIANNI 2009, p.176).

¹⁵⁰ Come risultato di quell'«ondata di cerimoniosità» (cfr. MIGLIORINI 1946, p. 196) d'influenza spagnola che aveva indotto a dare del *Signore*, e dunque della *Signoria Vostra*, a tutti, con una forte espansione dei pronomi di terza persona (comunque già in uso nelle corti italiane) a discapito della seconda persona plurale di cortesia più in voga fino a quel momento.

(più o meno parziale) nei confronti di questo allocutivo: così ad esempio Sansovino (*Il segretario*, 1564) e Capaccio (*Il segretario*, 1589), che preferivano il *voi*, pur ritenendo il *lei* più appropriato nel caso in cui ci si rivolgesse a principi o superiori; più compromissorio Costo (*Trattato intorno alla pratica e qualità che dee avere un buon segretario*, 1604), che riteneva il *voi* il «vero modo di parlar toscano», ma del resto anacronistico poiché sarebbe stato impossibile andare contro all'uso invalso al tempo (cfr. MATT 2005, pp. 66-67).

Nessun dato relativo alla III p.pl.

3.5 PRONOMI RELATIVI

Il pronome relativo usato con maggiore frequenza è l'invariabile *che* (46 occ.), sia con funzione di soggetto che di oggetto; del tutto occasionale il ricorso al *chi* masch. sing., di larga diffusione settentrionale (cfr. BONOMI 1983, p. 264, MENGALDO 1963, p. 161, PETROLINI 1984, pp. 60-61, PIOTTI 1998, p. 106 e VITALE 1953, p. 90): «tal principi chi mi fa l'honnore» (III), per il quale comunque non escludo la svista di penna da parte di Brueghel¹⁵¹, che credo stia alla base anche del «cho» di «qul poco virtu cho Domi^{no} dio me adonnato» (XXIII). In un caso *che* figura al posto di *quale*: «entende che vs JII^{no} habbia riceutto il quadro delli animali il che mi allegro somamente che le habbia piaceutto» (VIII) e più spesso, preceduto dalla preposizione *con*, assume valore di sostantivo neutro *la qual cosa* (cfr. *GDLI* §6) e introduce le formule di chiusura assoluta: «con che finisse» (II, IX, XV, XVII, XIX, XXVI, XXVIII + «con che finsse» XIV e «con che finnisse» XX), «con che io me vi recomande» XLVIII, «Con che mi raccomando» LXIV*. L'altro relativo adoperato da Brueghel è *quale s./ quali* pl. (37 occ. tot), che compare anche nella grafia metatetica «quael» (IX: 4occ., XII) e con ipergeminata «qualli» («verssa nostra nacion. fiameng[a] qualli io recomanda» VI). La variante apocopata *qual* si trova davanti a consonante («il sig^f Cardinal aspetto il quader mio: Ellemento del fuoco: qual serra accompaigniato con un quadret de fiori» XI), ma anche davanti a vocale («al qual io bagie I[e mani]» XI, «al qual io son obligato» XII: 2occ.; con *e* tonica per *a* -cfr. §2.1.5- in «lamoreuelesse de vs JII^{no} et R^{no}. mostrata verse de me de quel io me fede» V) e prima della III p.s. di *essere*: «del quader ellement del ario. qual e stato in ordine doi mese» XLVIII, «del compartemento de fiore qual e fate piu minuta» (X).

Spesso tali pronomi non sono preceduti dall'articolo (16occ.): «lamoreuelesse de vs JII^{no} et R^{no}. mostrata verse de me de quel io me fede» (V, *della quale*), «Ho ancho reciuto filipo 3[0]0 quale io tengo» (X, sing. per il pl. *i quali*), «non fa mencion del quadret dei fior[i] quale e fatte con stente» (XVI, *il quale*), «un altre infermita quael me a fatte» (IX, *la quale*) ecc. L'omissione dell'articolo prima del relativo, abbastanza frequente nel linguaggio cancelleresco sin dal Quattrocento, con

¹⁵¹ Facilitata dalle vocali contigue di «principi» (con desinenza pl. in luogo di *principe*) e «mi».

qualche riscontro nella lingua letteraria, si diffuse negli usi scritti più correvi probabilmente per emulazione del modello burocratico (cfr. PALERMO 1994, p. 179 e MORGANA 1984, p. 33). Al maschile singolare talvolta il morfema d'uscita è *-o*, sul modello dei metaplasmi nominali dalla III alla II declinazione per cui si rimanda al §3.1.1 (cfr. PETROLINI 1984, pp. 59-60):

«Allessander bolloigni *il qualo* e de bone parenti» (V); «per mandarle a vs. *al qualo* io Bagio le mane» (VII); «Jo ha in mane doi quadri (...) quallo son promesso doi ane fa» e «del presento mandato a me: *qualo* io tengo. per uno vera ceigno del affetcion» (X); «un quadret de fiori *qualo* io retraue. con discomede alli giardini» (XI); «deigni desser. donate de vs JII^{mo}. *al qualo* io restera obligate» (XII); «Jl sig^f cardinalo *al qualo* io son tanto in obligo» (XIX); «al su sig JII^{no} *al qualo* io resto semper obligatismo. seruitore» (XXVII)¹⁵²;

Due sole le testimonianze di *cui*, presumibilmente suggerito da Rubens: «nella cui discretcone» (XXX*) e «alla cui lettera» (XXXI*).

3.6 PRONOMI E AGGETTIVI POSSESSIVI

Praticamente esclusive, per la I p.s., le forme letterarie *mio* (109 occ., solo in due casi pronome: «io mandera ancho il quader de s^t antoni. un copia del mio mal fatto» XI e «Remande ancho il quader de s^t Antonio Copiate del mio» XII), *mia* (56 occ., solo una volta pronome, riferito a un sottinteso *lettera*: «Questa mia seruira per risposte della sua» XIX) e *mie* (5occ., sempre agg.), a cui si contrappone un'unica testimonianza della forma con mancata chiusura di *e* in iato *mei* (in XXX*: «non senza scommodo i galosia daltri mei Amici epadroni»; cfr. 2.1.1)¹⁵³.

Nessuna documentazione per la II p.s.; il possessivo di III p.s. vuole sempre la chiusura di *o* tonica>*u*, quindi *suo* («la virtu suo» I, «ancho suo letra» XIII, «ogne suo Capitale» LXX*) e *sua* (29 occ., due volte come pronome sostitutivo di un sottinteso *lettera*: «Questa mia seruira per risposte della sua di 15. et 29 Aprilli» XIX e «Questa seruira per risposte del gratis^o sua. 7 dequest[e]» XLVIII); al pl. sempre il dittongo in *suoi* «de suoi seruitori» (III), «suoi minimo seruitori» (VI), «le suoi seruitori» (LXX*). Come si può notare da alcuni esempi riportati, anche per i possessivi, come per tutti i determinanti del sintagma nominale va ribadita la frequente incertezza di Brueghel negli accordi di genere e numero, per la quale si rimanda alla sezione dedicata alla *Sintassi e testualità* (§4.11). È di rilievo il ricorso a *sua* con sostantivi masch. pl.: «sua parenti» (V), «delli fatte sua» (V), «sua arrori» (V), «sua amici» (XIX), tipo che inizia ad essere adoperato per il plurale sia

¹⁵² Caso ambiguo il «per qualo» di «vs me credo che io non habbio mai fatto simile per qualo ho destinato detto quadrette al mio mag^{co} pron», che si può forse leggere come locuzione causale ellittica rispondente a un *per il quale motivo*, dunque *per cui* (cfr. §4).

¹⁵³ Ritengo dovuto a banale lapsus calami il «me dubbia» di LXVI.

maschile che femminile (accanto a *mia* e *tua*) dal Quattrocento e per il quale si registrano attestazioni ancora tra Cinque e Seicento¹⁵⁴.

Ricorre con discreta frequenza anche la forma atona invariabile *su*, sia per il masch. che per il femm. singolare, sempre prima delle varie abbreviazioni per *Signoria* (X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XIX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXVI ecc.) ma anche in «su arror» (V), «su Giouentu» (IX), «su arriue» (XI), «su tempo» (XXII), forse di matrice iberica¹⁵⁵. Per la I p.s. sempre *nostro* («nostro nacion» V e «nostro negocio» XXXII*), *nostra* (13 occ., una volta come pronome «Jo son stato per tutti in hollandia e' fiandro. per veder la pittura di nostra» I¹⁵⁶) e *nostri* («nostri principi» XXIV e «nostri interessi» XXXI*).

Raramente troviamo il possessivo di III p.pl *loro*, una volta apocopato («lor cornitci» XI) e una volta con desinenza impropria *-e* («lore bellezza» XVI).

3.7 PRONOMI E AGGETTIVI DIMOSTRATIVI

La larghezza con la quale il pittore ricorre a *questo* (41 occ.) e *quello* (30 occ.)¹⁵⁷ è senz'altro coerente con l'alto tasso d'indessicalità che caratterizza un dialogo a distanza come quello epistolare (cfr. ANTONELLI 2008, pp. 84-88). Nel caso di uno straniero in difficoltà con la lingua italiana come Brueghel, tuttavia, il dispiego di dimostrativi trova la sua ragione anche nell'esigenza di coesione testuale, ostacolata da una sintassi altamente frammentata e singhiozzante. Anche i dimostrativi sono adoperati da Brueghel con le solite incongruenze di genere e numero (es.: «questo tempi» III, «questa filipi» IX, «questa belli giorni» XIV, «quelli grand valento Pittori» XVI).

Al plurale, nessuna occorrenza di *quei* o *quegli* davanti a vocale, dove abbiamo quindi *quelli* («quelli ultimo quadretti» VII, «quelli altri che sone cominciato» XXIV).

Altri dimostrativi attestati, ma in misura minore, sono *tale* e *medesimo*: sempre apocopato il primo davanti a consonante, quindi «tal principi» (III, per *tale principe*, col significato di 'così grande'), «tal maneire» (XII, per *tale maniera*), «tal modo» (XIV), «in tal casa» (XXX*, per *in tal caso*) e in forma intera in «per esser tale» (LXIV*); *medesimo*, più raro ancora, è usato con funzione identificativa («medesimo grandessa» IX «del medesima mano» XXVIII), e una volta compare

¹⁵⁴ L'uso viene per lo più trascurato dalle grammatiche del XVII secolo, con l'eccezione delle *Osservazioni intorno al parlare e scrivere toscano* (1630-1634) di Strozzi, in cui si condanna «discordanza sì fatta» di genere e numero del tipo *mia donne, tua donne, sua donne* (cfr. COLOMBO 2007, pp. 80-81).

¹⁵⁵ Questo è un punto in comune dell'italiano di Brueghel con quello usato in una lettera inviata nel 1631 dal *bey* di Scio a Ferdinando II (tra le testimonianze dell'italiano come lingua franca nella comunicazione epistolare con il Levante esaminate da Baglioni: cfr. BAGLIONI 2011, p. 49).

¹⁵⁶ Il cotesto non ha sostantivi cui possa riferirsi questo *nostra* (a un implicito *nazione*? A un eventuale *pittore*, con l'abituale disaccordo di genere di Brueghel?).

¹⁵⁷ Prima di consonante si predilige il tipo troncato *quel* («quel dodesco» I, «quel Giouene» I, «quel quader», «quelche fara», «quel trauaigli», «quel mesteiro», «quel bel tempo», «quel compartimento» ecc.), ma talvolta anche davanti a vocale e per di più in funzione di pronome («quel io Manda sole perfare seruitcio»; «vs mecrede che quel e de grandisma opera»).

nella forma con mancata epentesi «il medesma giorno» (XXVIII), che fa pensare al francese *medesme*, ma che coincide anche con i tipi milanesi *medesmo* e *medesma*¹⁵⁸. In particolare *questo* e *tale* possono essere usati anche come pronomi neutri, ossia col significato di *ciò*, nelle locuzioni di raccordo testuale *con questo* (che si alterna a *con che* come introduttore delle formule di chiusura assoluta: «et con questo uiuera con un continniuo desiderio di seruir[la]» I, «con questo farafin[e] et avs bagio le mane» XXII ecc.) e *per tale* nel significato di *perciò* (es.: «ringratcio vs dauer accomodato francesco con gli scudi 200- per tale ho parlato al sig^f lauelli. per dare sodisfatcion» XIX; cfr. §4). Le uniche volte in cui compare *ciò* è Rubens che presumibilmente detta: «con tutti cio'» (XXXI*) e «cio che' vorrei» (XXXII*).

3.8 PRONOMI E AGGETTIVI INDEFINITI

Alcuno (pronome o aggettivo) è quasi sempre usato col valore di *qualche*, quindi «alcuni stampi» (I), «alcuni inconita» (IV), «alcuni fiori» (IV), ecc., ma qualche volta assume significato di *nessuno* in presenza di avverbi di negazione: «senza replica di sorte alcuna» (XXX*), o in frasi negative introdotte da *non*, secondo un modulo caratteristico della lingua burocratica (cfr. MORGANA 1987, p. 247)¹⁵⁹: «non ha noua alCuni» (LXV), «non ha Mai auto noua alcuni (LXVI). Tra gli allotropi *nessuno* e *niuno*, Brueghel ricorre esclusivamente al primo, con *i* protonica (cfr. §2.2.1) e sibilante scempia («cosa nisuno» I, «non se nisuno» X, «a nisuno da mio paralo» XIV, «non da la parole a nisuno» XXVII, «non ha dato mia parola a nisuno» XXIX), apocopato in «nisun giouene» (X). Altro pronome negativo documentato è *niente*, che ha però una sola occorrenza: «non troue niente a proposit» (XVI, mai *nulla*).

Qualche, nella maggior parte dei casi privo di un grafema («quache» XVI) o con *e* tonica per *a* («queche» VI, XXIX, LXVI; «quelhe» LXVI; «quelche»: XXIV, XXIX, XLVIII), viene usato in modo sostanzialmente regolare da un punto di vista morfologico; solo «queche cose» (XLVIII) potrebbe suggerire un'interpretazione di *qualche* come plurale femminile, rispondente al «tentativo di interpretare in chiave morfosintattica, cioè di caratterizzare sul piano del genere e del numero, le finali atone» (PETROLINI 1984, p. 68; cfr. anche PIOTTI 1998, p. 108). Similmente la *-i* finale di *ogni* (31 occ.), l'indefinito più ricorrente nelle lettere con *altro* (38 occ.), pare essere letta come marca di numero quando si accorda a sostantivi plurali: «oigni reuerense» (II), «oigni giorni» (V, LXVI), «oigni diligensi» (VII), «oigni cose» (XXI), «oigni reuernci» (XXVII); in LXX* si attesta

¹⁵⁸ Che erano maggioritari nella lingua cancelleresca del secondo Quattrocento (cfr. VITALE 1983, p. 217).

¹⁵⁹ Sia col valore di *qualche* che di *nessuno* (in frasi negative), *alcuno* si ritrova anche nella prosa scientifica di Tartaglia (cfr. Piotti 1998: 108) e nel diario del Franchi (cfr. Petrolini 1984: 44). Relativamente all'uso di *alcuno* in luogo di *nessuno* in frasi con avverbi o preposizioni negative, Petrolini sostiene che si possa trattare di suggestione latineggiante, in quanto il latino nelle frasi negative prediligeva *ullus-a-um* e non *nullus-a-um* per evitare la doppia negazione (equivalente, nella sintassi latina, ad affermazione).

l'allomorfo con mantenimento di *-e* finale latina, «ogne Capitale». Quanto ad *altro* si rimarca solo l'alternanza tra i regolari *altro* e *altra*, più numerosi, la forma anapittica settentrionale «alter» (§2.2.4), il tipo «altre» con finale non etimologica e «altri», che oltre a ricorrere per il plurale (anche femminile, es.: «altri bisaria» II), può figurare al posto di *altro* specialmente in frasi negative in cui ha il valore di 'nessun'altra cosa' (cfr. §2.2.3, in particolare ess. di scambi desinenziali *o>e, a, e, o>i*).

Il pronome indefinito *uno* si trova alcune volte nella variante apocopata *un*, di probabile ascendenza settentrionale: «detta gioueno e bon pittor: ma tanto fantastica che un perdo le pacienci et non reusce semper» (XXVIII, qui nel sign. di *chiunque, uno qualunque*) e poi: tre quadri un de st Antonio. laltre un quader de fiori. (XIII), «suijders. un delli primi pittore danuerso» (XV), «fa alcuni quadri simile, per hora ho principiato un de 7 peidi de haltessa» (XXVII), «doi letra del x dagosto me son venuta atempo un per la posta et laltra de louaigni» (LXIV*), «farra in un lelemento del fuoco et laltro del Aria» (VII). In unione con *ogni, uno dà ognuno*, ma senza agglutinazione grafica: «oigni uno sen allegra nel vederò» (XXIX).

3.9 NUMERALI

Le forme indubbiamente più degne di nota sono quelle relative ai numerali *due* e *quattro*: per il primo si segnala la totale assenza della variante tosc-letteraria, soppiantata da *doi* (27 occ.: VIII, IX, X: 3occ. ecc.), *dui* (XV, XVI, XIX, XX, XXI: 2occ., XXVI) e dal più raro *duoi* (XIV, LXIV*), allotropi documentati in italiano tra i secoli XV-XVII¹⁶⁰ e particolarmente vitali nella *scripta* padana quattro-cinquecentesca¹⁶¹. Nella scrittura settentrionale questi tipi venivano generalmente usati come maschili in opposizione al femminile *due*: questo paradigma, ancora attivo a Nord nel Seicento (per le scritture semicolte milanesi cfr. MORGANA 1987, p. 246) è rispettato in parte da Brueghel il quale adopera sì *dui* e anche *duoi* solo come maschili, ma antepone *doi* anche a voci femminili («doi lettere» VIII, «doi letra» LXIV*). Una sola volta «duei» («duei pennellate» XII), a metà tra la svista di penna e la variante epentetica per *dui*¹⁶².

Quattro ricorre solo una volta con finale indeclinabile *-o*, ma precede sostantivo singolare: «quatro quadro» (XXI), dove forse la *-o* di *quadro* dipende da un accordo visivo con *quattro*; le restanti

¹⁶⁰ I numerali *dui* e *doi* hanno documentazioni nella scrittura letteraria almeno fino al Seicento, quando arriva la stigmatizzazione di alcuni grammatici come Pallavicino e Vincenti; Buommattei tenta una regolamentazione prescrivendo l'uso di *dui* solo come sostantivo plurale, dunque *i dui*. Non è severo il giudizio di Strozzi su *duoi*, accettato come non «mal detto» (cfr. COLOMBO 2007, p. 74).

¹⁶¹ Non solo ai piani più bassi della scala diastratica (cfr. MORGANA 1983, p. 350, MORGANA 1984, p. 27, PETROLINI 1984, p. 62, PIOTTI 1998, p. 109).

¹⁶² O *due* con *i* aggiunta per marcare il pl.; si veda anche *trei*, rarissimo nella lingua della cancelleria visconteo-sforzesca, ma frequente nella prosa di Niccolò Tartaglia (cfr. VITALE 1953, p. 90 e PIOTTI 1998, p. 109). Il tipo *trei* è anche dantesco: «e quando a noi fuor giunti, fenno una rota di sé tutti e trei» (*Inf.*, XVI-vv.20-21).

volte in cui compare si presenta nella forma *quater* («quater putini» II, «quater parolli» XI) o con finale indebita (-a o -e): «quatra mesi» (XXVIII), «quatra primo quadretti (XXXI*)», «quatre settimano» (I), «quatre Coccilli» (V), «quatre fiori» (XXIV) priva di un'evidente ragione morfologica che può invece vedersi nell'adozione della desinenza masch. pl. in «quatri ellimenti» (II)¹⁶³.

Tre viene usato sempre secondo norma (12 occ.; «tre tulipans» IX, «tre quadri» XIII, «tre mesi» XIV, ecc.) e così *cinque* («Chinque settiuani» LXIII, «cinque settemani» LXIV*, «Cinque correiri» LXVI), *dieci* («deici ceigni» LXIII) e *otto* («otto giorni» XXVI, XXIX) che però figura anche con vocale finale impropria («otte Giorni» II).

Quanto ad altri numerali, in «o cinquanta o cont» (XI) l'uscita anomala in -o come anche la *o* tonica di *cento* si possono spiegare per ragioni di fonetica sintattica (altrove «doi cento» XLVIII e «trecento» XXXI*, per *trecento* con diplografia). Secondo un'abitudine caratteristica degli scriventi provvisti di ridotta formazione grammaticale (cfr. PETROLINI 1984, 40), il numerale *mille* 'si torce' e adotta desinenza -i prima di pl. maschile («milli fiori» XXVII, «9 Milli fiorini» LXVI) ma anche davanti a femminile singolare, «milli gallantaria» (XXIV), in armonia col caos morfo-sintattico dell'italiano di Brueghel.

3.10 IL VERBO

Come si è detto, la frequenza di finali irregolari è una peculiarità che interessa trasversalmente l'italiano di Brueghel, ed è anche il tratto più vistoso della morfologia verbale, caratterizzata da una forte interscambiabilità delle desinenze da una classe all'altra indipendentemente da modo, tempo, coniugazione e persona considerati, spesso senza possibilità di capire se si tratti di effettivo metaplasma di coniugazione¹⁶⁴.

Partendo dal presente indicativo, per il quale non mancano esiti regolari, la desinenza non etimologica più frequente è senz'altro la -e: alla I p.s. «troue» (I, XVI) e «me troue» (I, VII), «mande» (I), «me fede» (V), «voigle» (IX), «bagie» (XI), «posse» (XII, XIV, XXVI), «io me vi recomande» (XLVIII), «Remande» (XII), «reserue» (XIV), «non me laisse aiutare» (XXVIII); alla III p.s.: «inporte» (XLVIII) e «in porte»: XXVII), «Coste» (X)¹⁶⁵, «se recomande» (XXIII), «si troue» (IV)¹⁶⁶, «ame» (LXV), «merite» (LXV); alla III p.pl.: «sone» (15 occ.: I, X, XIV, XVI ecc.) e «sonne» (XX: 2occ.) ecc.

¹⁶³ Nel diario del parroco Giorgio Franchi, annoverabile tra i semicolti del suo tempo, ad esempio vigeva l'opposizione *quatri* (sempre per il maschile) e *quatre* (quasi sempre femminile): cfr. PETROLINI 1984, p. 63.

¹⁶⁴ Per un quadro analogo riscontrato nell'italiano d'oltremare cfr. BAGLIONI 2011, p. 50.

¹⁶⁵ Qui la III p.s. si accompagna a un soggetto plurale, «le cornici» («le cornici del sig^f cardinalo Coste per dorare doi filipo»), erroneo poiché Brueghel intendeva la cornice di un unico quadro.

¹⁶⁶ Anche qui il soggetto è plurale: «per retrare alcuni fiori del natural: che non si troue in Anuersa».

Presenti, seppur più rare, *-i*, *-a* ed *-o* finali improprie: «me vergoigni» (XIX, XXII), «non uogli» (XXIX e «non voigli» XLVIII: I p.s. ind.)¹⁶⁷, «besoigni» (XXVIII: 3occ.; III p.s. ind.), «vs si deigni» (XVIII), «intenda» (XVII I p.s. ind.), «non possa farre parole» (XVII, I p.s. ind.), «prometta a vs» (XXII; I p.s. ind.), «comme deua» (XXIII) e «se ueda» (Vi entrambe III p.s. ind.)¹⁶⁸, «hauema» (LXV); «si piatco [N]oro. sig^f» (V; III p.s., *se piace a Nostro Signore*), «non pigliato penseiri» (XXI, II p.pl.). Si lega in qualche modo a questo ‘parapiglia’ di morfemi lo scambio tra la I e la III p.s.; in particolare la III persona è spessissimo usata con soggetto di I p.s., un tratto in verità più morfo-sintattico che prettamente morfologico che contraddistingue anche oggi l’italiano degli stranieri alle prime armi. Questa terza persona in luogo della prima è quasi la regola per alcuni verbi abbastanza ricorrenti nel corpus come *finire*, *sperare*, *pregare* e *trovare*:

«con che finisse» (II, XV, XVII, XIX, XXVI, XXVIII + «con che finsse» XIV, «con che finisse» XX) e «con questa/o finisse» (XXI, XXIV, XXVII); «spera d’auer honor» (II, VI); «spera con il tempo che vs conoissera nostra bona intenciono» (XIX); «io spera auer finito» (IV) e «io spera auer finita» (V); «spera che sarra aproposita» (VI); «spera che piatcera a vs Jll^smo» (VIII); «io spera che il s.^f cardinal in altre serra piu splendido» (X); «spera questa mesa d’agosto hauere il fine» (X); «spera che vs sarra seruita bene et presto» (X); «io spera che su sig^f Jll^smo a’ura gusto» (XI); «Jo me troua» (V); «Jo me me troua» (VII); «io me troua» (XXI, XXVIII) e «me troua» (XXI); «prega de noua» (V) e «prega de noue» (XXI); «prega vs» (VI: 2occ., XXVI, XLVIII, LXV) e «Prega vs» (XXI, XXIV); «prega nos^f sig^f» (XII); «prega in nome mo» (XXVII); «prega de Trouar» (LXVI).

Non ci sono occorrenze della regolare I p.s. *finisco*, solo una volta incontriamo «me trouo» (XII), mentre *spero* e *prego* sono rari: «spero che sarra in mane» (III), «spero et credo» (VIII), «spero che subito fara aus sodisfatcion» (XIII), cui aggiungiamo «come Spero sara» (XXXI*) e «ben spero» (LXX*); «prego. VS: Jll^smo» (I), «le prego da dio» (I), «prego nos^f sig^f» (VIII), «Prego in tante vs» (XIV), «la prego» (XXXI*). Gli esempi di III p.s. che accompagna il soggetto *io* vanno comunque ben oltre:

auere (anche ausiliare) > «non ha uoluto manchar» (I); «io ha spesa» (IX), «Jo ha reciuta» (X); «Jo ha in mane» (X), «Jo Ha uisto» (XI); «io Ha destinato» (XVI), «io ha persa» (XX), «io ha fatta» (XXIX); *desiderare* > «io desidera» (XI, ma è più ricorrente «desidero»: 5occ.); *dovere* > «io tengo in grand e’stima comme deue» (V), «io deue laissar» (XXI, mai *devo*); *fare* > «io fa motte» (XI), «non fa mencion» (XVI), «fa alcuni quadri» (XXVII), «detto fa per memoria» (XXVII, nessuna attestazione di *faccio*); *intendere* > «entende che vs Jll^smo habbia riceutto il quadro» (VIII), «entende che mia amico snijders che de gia e per viago» (XIX), «Con mio piacer. entende. il contento che vs ha» (XXVII), «intende volonteiro che ha piaceute il mio quadretine» (IX), «intende che il sig^f Cardinal aspetto il quader mio» (XI), «Vnacosa pero’ intende con pui maruaigli che desgusto» (XXX*; anche «entendo» (XIII) e «intendo» (XVI); *mandare* > «manda un schattoli» (VI); «Manda a vs» (XXVI), «io manda» (XXI, PS-33; LXV: «io Manda»), «Jo Manda» (XXIII), «in detta cassa manda una corone» (LXIII, «mando» VI, XV, XXXI*, LXIII+ «Mando» VI); *potere* > «io me po tenner» (XIX); *raccomandare* e *raccomandarsi* > «io recomanda» (VI; però eccezionale rispetto a

¹⁶⁷ Un caso di I p.s. in *-i* («meti») in PETROLINI 1984, p. 69.

¹⁶⁸ Il *se ueda*, però, si riferisce a due soggetti: «se ueda un beleza. et mouamento d’ deuocion» e andrebbe pertanto al plurale.

«recomando»: 8occ., mentre «raccomando» solo in XXXI*, LXIV* e LXX*); *restare*>«io resta» (XX; ma anche «resto»: XXVII, XXXII*); *scrivere*>«io schriue» (XII) e «io non schriue» (XI, mai *scrivo*); *vedere*> «io vede» (XXI), ecc.ecc.¹⁶⁹.

Di contro e forse per meccanismo ipercorrettivo, talvolta la desinenza di I p.s. figura al posto della III, ma molto meno frequentemente: «si us desidero esser seruito» (X), «il sig^f Cardinal aspetto il quader mio» (XI), «vs se delecto et intendo» (XIV), «del affetcion et oigni bene che su sig^{ra} Jll^{mo}. me porto» (XXII), «quadrettin che lui desidero» (XXVIII), «Jaqus de Costee (...) del suo figliol se Contento (*si contenta*) quanto fa bene» (PS-50).

Alla I p. pl si attesta l'uscita etimologica e regionale *-amo* in «pregamo» (V) e «pregame» (V, con finale indebita)¹⁷⁰ ed *-emo* nella forma dialettale *avemo* («hauema» LXV, sempre con finale irregolare)¹⁷¹, cui fa riscontro quella fiorentina e dunque italiana *-iamo* in «habiamo» (IX), con finale irregolare quando Brueghel scrive senza aiuti, e invece «abbiamo» quando segue il dettato di Rubens (in XXXI*).

Degna di nota la desinenza *-eno* (che talvolta diventa *-ene*) per la III p. pl., conforme all'uso milanese e genericamente settentrionale (cfr. BONOMI 1983, p. 267, MORGANA 1983, p. 353, MORGANA 1987, p. 237 n. 62, PETROLINI 1984, p. 70, PIOTTI 1998, p. 112, SANGA 1990a, p. 110 e VITALE 1953, p. 93), ma presente anche nei paradigmi grammaticali del Fortunio e del Trissino; nelle lettere di Brueghel si ritrova prevalentemente per verbi di I e II coniugazione, dunque «arriueno» (VI), «Comandeno» (XXIII), «costeno» (XXXI*), «gustene» (XVI)¹⁷², «mancheno» (XIII), «metteno» (XXI), «nasceno» (III, XXVIII), «passeno» (VI), «recomandeno» (LXVI) e «recomandene» (XLVIII), e occasionalmente in *venire*: «vengeno» (VI) e «uengeno» (XX). Esclusivamente in XXXII* appare il suffisso incoativo *-isce* per la III p.s di III classe: «soffrisce» e «offerisce», che ritengo ulteriori spie della presenza di Rubens, dato che simili forme si incontrano nel suo epistolario italiano (cfr. RENZETTI 1989-1990, p. 150).

Spostandoci all'imperfetto indicativo, meritano segnalazione le solite uscite atipiche in *-e*: per la I p.s. «mandau» (III, XXI), «pensaue» (VI, XIX), «retraue» (XI); per la III p.s.: «andaue» (VII), «causaue» (IX), «faceue» (XIII), «abandonaue» (XI, XII), «lui veniue» (XI), «vs teneue» (XXVII), che sono più numerose rispetto alle desinenze regolari documentate in «mandauo» (XVI, XXVI) e, per la III p.s., «non voleua» (XXIX), «dicieua» (LXVI), «moriua» (XXI). Anche per il verbo *essere*

¹⁶⁹ Anche nelle lettere italiane dall'impero ottomano studiate da Baglioni si registra un'estensione dei morfemi di III persona alla I, ma in percentuale nettamente più bassa e limitatamente alle lettere di un solo scrivente, il bey di Scio.

¹⁷⁰ E probabilmente anche in «a'spetasmo il fine» (IX) con aggiunta del grafema *s* dovuta a probabile svista.

¹⁷¹ Per il milanese cfr. «aveme scrite» e «avemo scritto» in MORGANA 1987, p. 237. Il tipo *avemo*, ad ogni modo, non era esclusivamente settentrionale, ma anticamente caratteristico anche dell'Italia centro-meridionale; vantava esempi petrarcheschi tanto da farsi poetismo vitale, nonostante la censura bembiana, fino al XVI secolo per poi essere recuperato quanto tale nel XIX (cfr. SERIANNI 2009, pp. 202-203).

¹⁷² In modo simile, nella scrittura di un semicolto milanese come il Casali si registrava «temene» per *temono* (cfr. MORGANA 1984, p. 28).

alla III p.s. abbiamo «ere» (XLVIII), che potrebbe essere rifatto sul pl. del dialetto milanese *eren* (cfr. MORGANA 1984, p. 29), attestato nel corpus con *-a* finale d'appoggio: «erena» (XI). Sporadicamente la I p.s. dell'imperfetto esce in *-a*: «io haueua» (III) e «Recieua lultima let^{re}» (XXIX, per *ricevevo*); nel caso di Brueghel, oltre a pensare al noto tipo letterario (e locale assieme), possiamo leggerci un'ulteriore confusione tra III e I p.s.

Al perfetto indicativo, poco attestato, troviamo le forme deboli regolari, ma non accentate *restò* («resto giorni et notte» XI) e *mostrò* («Enoni. me Mostro» LXVI) per la III p.s., *desiderai* («io desiderai» XIV), *aspettai* («comme io aspettaij» XXVIII), *mandai* (LXIII: «Mandai», LXVI) e *trovai* («non Trouai Mai comodita» LXIII) per la I p.s. In «le cornici mecostai. 4 filipi» (X) *costai* ha uscita di I p.s. concordata erroneamente con sogg. pl., ma il verbo singolare si accorda al soggetto logico della frase in quanto, anche se il contesto non chiarisce a quali cornici alluda Brueghel, il lamento per il pagamento riguardava di fatto un'unica *Madonna della Ghirlanda*¹⁷³. La desinenza *-ai* potrebbe anche essere plasmata sulla III p.s. del *Passé Simple* francese *costait* e lo stesso tipo di interferenza potrebbe valere per un'altra apparente I p.s. al posto della III nel passato remoto «il sig^r cardinal inprestai» (XIX, cfr. *prestait*). Altre forme dall'aspetto di perfetti deboli italiani di I p.s. slegati da *consecutio temporum* (cfr. §4.9) nel periodo, potrebbero invece corrispondere a III p.s. dei corrispettivi congiuntivi imperfetti del francese privati di *-t* finale: «pensaue detta tempo durai anchore» (XIX, cfr. cong. imp. fr. *duraît*), «li sei quadretti (...) per dispetto serrano venduto per che non uoigli che Andai in mane dun ignorant» (XXIX; cfr. *andaît*), qui in ogni caso con tempo e persona errati.

Due soli i perfetti forti registrati, ossia *disse* («me disse» XIX) e *fece*, che però si lega a soggetto singolare, «che io fece» (XXVIII).

Per il futuro va ricordata la prevalenza dei tipi fiorentini con *-er* intertonico su quelli extra-toscani con *-ar* già messa in luce (cfr. §2.2.1); sono inoltre rimarcabili le forme etimologiche del verbo *essere* con tema *ser-* quali «serra» (18 occ.: IV, X, XI: 2occ., ecc.; «sarra» 10 occ.: III, IV, VI, X ecc.), «sera» (IX, XXIV, XLVIII; solo un «sara»: XXXI*), «serrano» (III, V, XX, XXII, XXIX, LXIII) e «serrane» (XI, XXVII; «sarrano»: V), tipi molto comuni nei testi settentrionali quattrocenteschi (BONOMI 1983, p. 270, MORGANA 1983, p. 352, SANGA 1990a, p. 11 e VITALE 1953, p. 94), attestati anche in documenti d'area centromeridionale¹⁷⁴ e combacianti con i tipi iberici *serà*, *seràn*¹⁷⁵.

¹⁷³ In più, dalla noticina di spese posta in calce alla lettera del 21 maggio 1610: «per doi cornici de leigni 4 fiori lun. 8» veniamo a sapere che era una cornice singola di legno noce a costare 4 fiorini.

¹⁷⁴ Se ne trovano per esempio nel carteggio vaianese preso in esame da Palermo (cfr. PALERMO 1994, p. 58).

¹⁷⁵ La radice *ser-* è anche del francese; rilevante che anche nel campione di italiano d'oltremare analizzato da Baglioni s'incontrano i tipi con *ser-*, in sostanziale equilibrio con quelli in *sar-* (cfr. BAGLIONI 2011, p. 52).

Forse si possono motivare come esiti analogici su questi tipi in *ser-* i futuri «fera» (XI, LXVI), «ferra» (XI, XIII, LXVI) e «ferremo» (XXIX), comunque occasionali rispetto a quelli con *far-* «fara» (XI: 2occ., XIII, XXII, XXIII, XXVIII: 2occ., LXIII), «farra» (20occ.: IV, V: 4occ., VI: 2occ., ecc.), «farrane» (V) e «farrene» (XXVII), con finale impropria che interessa anche altre forme: «mettereme» (IX), «trattarema» (XXIV), «pagareto» (XI), «reusirane» (XVII, *riusciranno*), «tornerane» (XX); molto esibita, come per il presente, la III p.s. sostitutiva della I p.s.:

cominciare> «Comencera» (VI), «io commencera» (XIX) e il metaplastico «comincira» (IV); *contentarsi*> «me contentera» (XXXI*); *dare*> «io darra» (XX); *essere*> «io non serra» (XIII) e «io non sarra» (XVII); *fare*> «farra il desiderio» (V), «Comme farra» (V), «io farra» (V) e «io fera» (XI), «farra il ramo» (VI), «io gli farra scriuere» (IX), «farra in un» (VII); «fara una cosa bella» (XI), «farra fare» (XIX) e «farra farre» (XX); *manicare*> «io non mancherà» (IV, XI) e «non mancherà» (X, XII, XVII, XXVIII); *finire*> «io finira» (2occ.); *mandare*> «mandera alcuni stampi» (I), «io mandera» (II, XI), «Con le primo Comodita mandera ancho. una testa de' s' Jean» (III), «subito mandera» (IV), «io gli mandera» (XI), «In pochi giorni mandera il quadro» (XII), «detto quader mandera» (V), «Fra 14 giorni mandera» (VII), ««mandera le dessegni» (XVI) ecc.; *restare*> «io restera» (XII, XIV); *rimettersi*> «mi remettara» (XXX*); *seguire*> «io seguitera», (VII) ecc.ecc.

Abbiamo qualche futuro non sincopato¹⁷⁶: «vedera» (XI, XIV, XXII), «uiuera» (I) e «sapera» (XXXI*); in «Haera» (XX) a cadere è la labiodentale (forse per *lapsus*) mentre pare più interessante la I p.s. di *tenere* «tengera» (XI, XIV, XVI, XXIV, LXIII), anch'essa non sincopata e con inserzione dell'elemento velare per analogia con la I p.s. del presente indicativo *tengo* (si veda anche la I p.s. del pres. ind. «mantenge» in PS-50). Risente di probabile influsso francese (se non spagnolo) il futuro di *venire* «veindra» (XI, III p.s.); segnale infine *devrà* («deura»), in XXX*, con mancata labializzazione di *e* protonica¹⁷⁷.

Quanto al congiuntivo presente, per la I p.s. si segnalano oscillazioni dei morfemi d'uscita per il verbo *avere*, per cui il normale *abbia* («che habbia fatta» LXIII) si affianca al tipo in *-i* («che habbi» XII e «che habi» XX)¹⁷⁸ e a quello in *-o*, probabilmente dovuto all'estensione al congiuntivo del morfema *-o* di I p.s. del presente indicativo: «vs Jll_s^{mo}. credo per certo che io non Habio mai fatto un quadro simili» (V), «credo che io non habbio mai fatto simile» (VII), «Prega vs in nome mia (...) scusarme che non habio mandato il desseigno» (XXI), «del Meigliori che habbio fatto in mio vita» (PS-33). La stessa terminazione indebita figura per la III p.s. di *fare*: «lincomodita, la quale non uoglio che mi facio colpeuoli» (I).

¹⁷⁶ Di tradizione padana, specie nel Cinquecento (cfr. MORGANA 1983, p. 355, PIOTTI 1998, p. 117 e PIOTTI 2013, p. 185), ma ancora nel Seicento (cfr. *averai* in MORGANA 1987, p. 249).

¹⁷⁷ Le forme con *dev-*, di tradizione toscoguittoniana, furono vitali in poesia fino al Seicento.

¹⁷⁸ Tra i grammatici del Seicento nettamente contrari ai congiuntivi in *-i* e *-ino* Strozzi, Pallavicino, Buommattei e Mambelli; più cauti Bartoli, che elenca numerose testimonianze trecentesche del tipo (con implicito sostegno) e Vincenti, che affianca le forme *habbi* e *habbino* ad *habbia* e *habbiano* (cfr. COLOMBO 2007, pp. 94-95).

Regolare invece il *sia* di «che io non sia ingrato» (XI). La III p.s. dei verbi di I classe mantiene quasi sempre desinenza *-e* etimologica, quindi «pregando nos^{ra} sig idio che conserue» (IV), «prega nos^r sig che conserue» (XII), «vs me mande» (IX), «laisse fare a me» (XI), «me perdone» (XIV, XVI, XX, XXIII) e «me perdonne» (IV), «voigli che vade Agumentande» (XLVIII), «me auisse» (XXIV)¹⁷⁹. Più rara l'uscita tosco-letteraria in *-i*: «pregando idio che concerui» (V), «nos^{ra} sig vi gardi» (X), «si contenti» (XXXI*), «s'assecuri» (XXXI*) e in *-a* per *andare* («vada») solo in XXX*. La desinenza in *-i* per la III p.s. di III classe (*servire*) nei seguenti casi è dubbia: «vs vedera una diligensa terribila creda che la vista non me serui molti ani» e «me crede che io serui vs con afetcion. da bon core» (XXIX); potrebbe trattarsi di un congiuntivo in *-i* (per cui cfr. n. 178) usato però impropriamente al posto dell'indicativo (futuro nel primo esempio, presente nel secondo cfr. §4.9). Nella norma il *dia* di «me dia le comission» (X) e il *sia* di «at cio che vs sia seruita» (IX), «at cio che loro sia lissi» (IX). La I e la III p.s. dei verbi di II coniug. terminano regolarmente in *-a*, soprattutto se a dettare è Rubens: «metta poi vs per Judicare» (VI), «vs lo tenga caro» (XXX*), «sin che possa sbrigarne'» (XXXI*), «la sapia» (XXXI*) e «voglia» (XXXI*). Per la III p.pl. solo il normale «siano».

Al congiuntivo imperfetto, meno documentato, le desinenze sono improvvisate da Brueghel per le III pp. ss. «Cognoissesa» (I), «fusso» e «fosso» (XXXI*), cui fano da contrappeso quelle corrette di I p.s. «cognoscessi» (XXXI*) e di III p.s. «causasse» (in XXX*) e «venisse» (XLVIII). Una sola volta, in XXX*, la I p.s. esce in *-e*, «trattasse», un dato che si fa significativo se si pensa che la sola attestazione di I p.s. in *-e* per il cong. imperfetto nelle lettere italiane di Rubens si ha proprio per il verbo *trattare* («se io trattasse», cfr. RENZETTI 1989-1990, p. 150)¹⁸⁰. Per la III pl. «uscissene» («li pui rari. per la varieta, che mai uscissene di mia mano»: XXX*), si potrebbe parlare di un'estensione della desinenza dialettale *-eno* dell'indicativo¹⁸¹.

Il condizionale nettamente privilegiato è quello letterario e di tradizione fiorentina, quindi «sarrebe» (VII) e «sarebbe» (XXX*), «farei» (X) e «farrei» (XXX*), «ferrei» (X, usato erroneamente per la III p.s.), «vorrei» (XXIX), «cauerrebbe» (XXXI*), «haurei» (XXXII*); in «desidarebbero» (X, forma aplografica per un eventuale **desidererebbero*) nuovamente il morfema di III pl. *-eno*; non c'è sincope in «saperai» (in XXXI*: «quando vs non fosse d'auiso di prestarmi fede in questo non saperai altro che farci»), con *-ai* per *-ei* finale per fraintendimento. Il tipo dialettale e al contempo

¹⁷⁹ Baglioni incontra questa desinenza nelle lettere italiane dall'impero ottomano e la interpreta come iberismo morfologico (cfr. BAGLIONI 2011, p. 52) dal momento che nell'italiano coevo tale esito, destinato già dal Bembo all'«arcaizzare dei poeti», era confinato prevalentemente alla poesia (cfr. SERIANNI 2009, pp. 200-201). La desinenza etimologica *-e* era però diffusa anche nelle koinè cortigiane (cfr. sempre SERIANNI 2009, p. 201); la ritrovo ad esempio in BONOMI 1983, p. 270.

¹⁸⁰ Rubens adopera più spesso la desinenza *-sse* di III p. s. quando scrive per Brueghel (cfr. V §1. Morfologia).

¹⁸¹ Si vedano i vari «facesseno», «procuraseno» ecc. nel diario del falegname milanese Giovan Battista Casali (cfr. MORGANA 1984, p. 30).

letterario in *-ia* solo in «saria cominciato» (VII), «serria bone» (X, con stesso tema *-ser* incontrato per il futuro) e «besoigneria» (X).

Passando ai modi indefiniti, qualche uscita anomala in *-e* o *-a* per il gerundio: «Agumentande» (XLVIII), «aspettande» (XVI: 2occ., XXVI e «a'spettande» XIV, «spettande» XIV), «bagiande» (XII), «Monstrande» (LXIII), «preganda» (XXIII) e «parlanda» (LXVI), «Tornande» (XXI), «ringraciande» (XXIII). Anche l'infinito, qualora non apocopato, può uscire regolarmente in *-are/-ere/-ire*, ma pure in *-o* (es.: «compararo» VI, «consignaro» LXVI, «finiro» III, «inuiaro» XXII, «mantenero» XXXI*, «ornaro» LXVI), in *-a* (es.: «dara» LXIV*, «piglara» XXXI*, «tornara a case» XXI, «usara» IV) e una sola volta in *-i*: «seruiri» (VII). Si documenta lo slittamento dalla II alla III classe in «tenir» (I, ma «tener»: XVI, LXIV*+«tenner» XIX e «mantenere» XV, «mantenero»: XXXI*), «tenirme» (VI, ma anche «tenerme»: XVI e «Tenerci»: XXX*) e «sapis» (VI) e dalla I alla III in «intaigliare» (X).

Per il participio passato meritano menzione il tipo forte *misso* («ho misso» VI e «non ha miso» XXIV) e quello rizoatono *veduto* (in XXX*)¹⁸²; il participio passato di *ricevere* è spesso reso con sincope di *-v-*, quindi «riceuto» (XXVIII)/«riceutto» (VIII), ma anche «reciuta» (V, IX, X, XLVIII, LXV)/«reciute» (IX, XXX*), «reciuto» (IV, IX: 2occ., X: 2occ., e passim)/«reciuti'» (XXXI*; di contro con *v* «receuuto» e «Riceuuto»). Suppongo si possa motivare per analogia con questi tipi «piaceutto» (VIII) o anche «piacceuto» (VIII), cui fa riscontro solo un regolare «piaciuto» (VII).

3.11 CONGIUNZIONI E AVVERBI

Merita segnalazione particolare l'uso esclusivo della congiunzione condizionale *si* (I, IV: 3occ., V: 3occ., VI, VII: 2occ. e passim) forma dialettale, ma coincidente pure con lo spagnolo e il francese (anche in unione con *bene* a formare concessiva: «Si bene» e «si bene» I, «si ben» XXVIII, «si benne» XLVIII); il corrispettivo italiano *se* solo in XXXI*. Notevole, nel settore avverbiale, *manco* ('meno'; comune a dialetti¹⁸³ e tradizione: cfr. esempi petrarcheschi in CRUSCA¹) unito da Brueghel a *che*: «mancho che el primo» (XXVIII), «mancho che 300 scudi» (XXIX), o assoluto («io me a'segura che vs non fara Mancha» XXVIII); lo stesso avverbio, ma seguito da *di*, anche in XXXI* (cfr. V §1. Morfologia).

¹⁸² Che nelle grammatiche cinquecentesche (Acarisio, Amenta) era solitamente forma riservata alla prosa, rispetto al tipo forte *visto*, ritenuto più idoneo alla poesia. Anche se effettivamente *visto* inizia a comparire in poesia dal XV secolo, la compresenza dei due allotropi nella lirica dugentesca come anche nella *Commedia* dantesca, o nel *Canzoniere* petrarchesco, suggerisce che l'opposizione stilistica tra *visto* e *veduto* era meno forte nell'uso che nelle prescrizioni teoriche (cfr. SERIANNI 2009, pp. 220-222).

¹⁸³ Cfr. *manch* in CHERUBINI 1839-1843, vol. III (1841) e ARRIGHI 1896 (che registra anche *manco*); anche in napoletano antico *manco* valeva originariamente *meno*, per assumere successivamente il significato di *nemmeno* (cfr. LEDGEWAY 2009, p. 692, n. 6), che è anche di lingua (cfr. CRUSCA^{III}).

IV.4. SINTASSI E TESTUALITÀ

La valutazione della sintassi e della testualità delle lettere di Brueghel non può prescindere dal fattore pragma-linguistico del genere di appartenenza, quello epistolare, che determina un immediato orizzonte di aspettative poiché generalmente ha un'incidenza notevole su entrambi i livelli linguistici. Innanzitutto ci si aspetta che sintassi e testualità siano orientate verso il polo del parlato, considerato che la lettera privata rientra nella tipologia di testi scritti che hanno nella loro genesi e costituzione un legame con quello che D'Achille ha efficacemente definito «atteggiamento di oralità endofasica» (D'ACHILLE 1990, p. 18). In ogni testo scritto, infatti, alcuni parametri intrinseci possono favorire l'accoglimento di tratti più tipicamente orali, in particolare:

- 1) il carattere privato del testo (PR)
- 2) la spontaneità della scrittura (SP)
- 3) la fonicità, cioè il rapporto del testo con realizzazioni orali o all'origine, o all'utilizzazione (FO)
- 4) il grado di allocutività nei confronti del destinatario (AL)
- 5) la soggettività (intesa in termini di coinvolgimento emotivo del parlante, e di intento persuasivo nei confronti del destinatario) (SO)

D'Achille, nella sua indagine mirante a documentare la presenza dei tratti sintattici oggi più caratteristici del parlato nella produzione scritta dei secoli passati, attribuiva ad ognuno di questi parametri un punteggio (compreso tra un minimo di 1 e un massimo di 3), in modo da ripartire in una scala di oralità decrescente i documenti del suo corpus, di varia tipologia e provenienza (compresi tra il IX e la fine del XVIII sec.): testi più vicini al parlato (A), punteggio tra 15 e 12, scritti medi (B), tra 11 e 8, e scritti di tono elevato (C), tra 7 e 5. Mi è parso utile provare a usare questa stessa griglia di valutazione per le lettere di Brueghel, e sono giunta così a un punteggio di 13:

- 1) PR: 3, gli argomenti sono sempre personali e le lettere non sono pensate per la pubblicazione
- 2) SP: 2, la scrittura di Brueghel mostra i caratteri della spontaneità (spesso dell'assenza di rilettura), tranne nei casi per i quali è lecito sospettare dettatura di Rubens o copiatura di Brueghel da una minuta del *secretario*;
- 3) FO: 2, il coefficiente medio di fonicità può essere assegnato ai testi nati da un processo di autodettatura, che può interessare anche i carteggi privati, specialmente quelli di scriventi con un basso grado d'istruzione¹⁸⁴;
- 4) AL: 3, la corrispondenza ha insitamente i caratteri del dialogo;
- 5) SO: 3, Brueghel è sempre coinvolto in prima persona nel discorso e non di rado manifesta intenti di persuasione sul destinatario (specie sul Bianchi).

¹⁸⁴ Il coefficiente massimo è invece attribuito da D'Achille a quei testi che trasferiscono nella scrittura discorsi altrui, come testimonianze processuali o prediche, ai testi nati da un procedimento di dettatura, come la *Vita* di Benvenuto Cellini, e alle opere teatrali.

Dunque, prima ancora di affrontare nel dettaglio l'analisi di sintassi e testualità, possiamo collocare idealmente le nostre lettere nel livello A dello schema elaborato da D'Achille, tra i testi cioè più ancorati al parlato (accanto ad altri carteggi di artisti quasi coevi di Brueghel, come Raffaello e Michelangelo).

Indubbiamente, è anche il fattore sociolinguistico che fa pendere l'ago della bilancia verso una maggiore o minore dipendenza della scrittura dal modello orale, cosicché il tasso di oralità sarà massimo nel caso dei semicolti o di chi, per quanto alfabetizzato, abbia poca familiarità con la pratica della scrittura (cfr. D'ACHILLE 1990, p. 25 e CIAMPAGLIA 2008, p. CCLXXVI). Quanto a Brueghel, il fattore sociolinguistico da tenere in considerazione non è tanto il suo livello di istruzione in termini assoluti (senz'altro buono), quanto la sua scarsa praticità con la scrittura e la fatica a esprimersi in modo grammaticalmente corretto nella L₂.

I dati rinvenuti dall'analisi non hanno contraddetto le premesse, infatti le lettere di Brueghel sono contrassegnate da vari tratti tipici dell'oralità, in primo luogo dislocazioni e *che* polivalenti (la cui frequenza però è alquanto modesta), l'uso di *lui* e *lei* in funzione di soggetto (di cui si è già parlato nel §3.4.1) e altri più marcati diastraticamente come l'uso dell'indicativo in luogo del congiuntivo. Non ho individuato nessun caso di *ci* attualizzante, uno dei fenomeni presi in considerazione da D'Achille come testimone del parlato nello scritto.

Lo *scrivere come si parla* comporta per Brueghel anche l'affioramento sulla pagina di incertezze e usi impropri tipici dello straniero, quindi la cancellazione dell'articolo, i disaccordi di genere e numero, lo scambio di preposizioni e ausiliari. Altri elementi ancora suggeriscono lo sforzo da parte del fiammingo di svincolarsi dal modello orale, per esempio ricercando costrutti ipotattici e non solo paratattici, adottando in qualche occasione usi di matrice scritta e culta (come il costrutto *con*+infinito con valore gerundiale), alcuni dei quali diffusi nella lingua burocratica (come l'impiego reiterato del dimostrativo *detto* in funzione di coesivo o la posposizione del numerale).

Si viene così a creare un impasto di tratti oralizzanti, tratti sub-standard e di tratti invece più tradizionali che ricorda abbastanza da vicino quello altrettanto eterogeneo della scrittura semicolta¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Per citare un esempio molto vicino al nostro carteggio si veda il connubio tra elementi di matrice orale, popolare e tradizionale nella sintassi delle lettere dei semicolti milanesi del Seicento analizzate da Morgana (cfr. MORGANA 1987, pp. 250-256).

4.1 *Struttura macrosintattica*

I periodi paratattici (introdotti soprattutto da *e* e *ma*, a volte da *così*) e monoproporzionali sono ben numerosi; specie questi ultimi conferiscono alle lettere un andamento sintattico tachigrafico, poiché l'informazione può procedere per blocchi frasali giustapposti in totale assenza di marcatori sintattici, segno di una progettazione «a breve gittata» (TESTA 2013, p. 23):

Con comodita del s^r: Herculi Bianco. mando a VS Jll^{mo}. il quadro deli fiori fatta tutti del naturel (F1) in detto quadro ho fatto tanto quanto sapir farre. (F2) credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori finita con simila diligenza (F3) d'inuerna farra un belvedere (F4) alcuni Colori arriueno apressa poca il natural. (F5) sotti i fiori ha fatta una Gioia con manefatura de medaiglie con rarita del maro (F6) (VI).

Tuttavia, premettendo che l'individuazione dei confini tra i periodi nel corpus non è semplice, poiché resa particolarmente ardua dall'irrazionalità del sistema interpuntorio, se i miei conteggi sono corretti la preferenza di Brueghel per la paratassi non è così schiacciante, in quanto i periodi ipotattici raggiungono numericamente l'insieme di quelli paratattici e monoproporzionali¹⁸⁶.

Il grado d'ipotassi è comunque generalmente superficiale, per la maggior parte si tratta di subordinate di I e II livello, inoltre i rapporti di subordinazione prevalenti sono quelli comuni e ricorrenti anche nel parlato, dunque completivi, causali e soprattutto relativi, talvolta ripetuti in sequenza:

«Jo ha reciuta il gra.^{mo} letra de vs delli 16 passato *quale* me e stato caro: ancho ho reciuto da su sig^f ill^s.^{mo} una letra. con le medaigli d ore: *quale* me e stato tanto caro» (X); «il quader mio: Ellemento del fuoco: *qual* serra accompaigniato con un quadret de fiori *qualo* io retraue. con discomede alli giardini» (XI); «Il quader de vs Jll^s.^{mo} sta in bona termine. et con grandismo diligenci et gusta mio attendo oigni giorni. vs Jll^s.^{mo}. *credo* per certo *che* io non Habio mai fatto un quadro simili. *credo che* serrano de fiori fatta. grandio comme il natural: in nomre pieu d'centi. il maigior parta tutti raro et belle» (V);

Pertanto, anche la gamma di congiunzioni subordinative usate non è particolarmente ricca, comprende *che*, *quando*, *se* (reso praticamente sempre con «si»: cfr. §3.11), *per quello*, *per che*, *poi che* (queste due sempre in scrizione discreta) e, per la causale, anche *come* nel significato di *siccome*, talvolta inserito in catene paratattiche: «in un an non ha dato mia parola a nisuno. per esser libera. *et come* io son passato 43 vorrei fare qualche cosa per mio figlioli. *et comme* vs desidera oigni ane queche cosa del mio mane ferremo tale che vs aura li prima quadretti del mia poca virta» (XXIX).

¹⁸⁶ In totale si hanno all'incirca 192 subordinate (di cui ben 141 di I grado), 98 proposizioni coordinate e 99 periodi monoproporzionali.

Fa eccezione qualche concessiva introdotta dalla congiunzione *sebbene*, il più delle volte rafforzata dal *che*¹⁸⁷:

«Si bene VS JII_s^{mo}: ha occ^{ne}: di dolersi della poca diligencia mia nondimeno m'assicuro che con la grandessa delle anima sua accettara per scusa il difetto mio (...) si bene che questo e' una cosetta indegno: non di meno me assicuro: che VS: ill^{mo}: acettera. il bon animo mio» (I); «ci bene che il dinari per il quadre deperspettiua et s^t danielle non e comme io aspettaij non di mene io estimo il contento de su sig JII_s^{mo} piu che il dinari (...) si ben che io me troua occupato in molte opera non de meno io desidero seruire vs in questa» (XXVIII); «si benne che io daue quitanci desser sodisfatto: hora io sta con vergoini con s.^r Robbian» (XLVIII).

Meritano menzione anche le finali introdotte da *acciò che*, congiunzione passata agli usi più correnti probabilmente per tramite del linguaggio burocratico (cfr. MORGANA 1984, p. 33): «non mancherà de fatigare et studiare. at cio che riesse belle» (VI), «mettereme in opera at cio che vs sia seruita bene et presto (...) oglio maginato bene et fine at cio che loro sia lissi et belle (...) bisoigni metter un collo prima at cio che il color del or non entra secka» (IX).

La sintassi di Brueghel non disdegna l'impiego di subordinate implicite, gerundiali e infinitive. Il primo tipo vede per lo più avverbiali di maniera («reciue. una letra de vs per fare. consignaro in mano sua detta casse. ma parlanda Enoni. me Mostro una lista» LXVI), causali («Jo me troua molta obligato a. vs JII_s^{mo}: della affetcion versa di me hauendo reciuta. il gratismo letra con tre medaigli et tre corona benedetta» V; «io mi recomando a vs. comme amico. trouandomi obligato de tanto amoreuolesse et coertesia» XIV; «me contento d' fairle alcuni al[tr]i. per darle sodisfacion Trouandomi in grand obligo del affetcion et oigni bene che su sig^{ra} JII_s^{mo}. me porto» e «quanto il quadretto mandato al sig cardinal deper[spe]ti[va] laisseremo auer su tempo. trouandomi sodisfatto. auer intezo detto quadreto era ben venuto» XXII) e temporali («l alter quadrettini per fairre le procession. non e venuta hauendo. farra il desiderio de vs JII_s^{no}» V; «Tornande a case non farra altri che le quadri de vs» XXI; «Hauenda reciuta la letra devs adi 15 d ottobri. son andato in Casa. del s^e Enoni» LXV). Raro il gerundio assoluto: «io son stato alcuni mesi foire de mia case per seruire nostri principi cressenda l opera tanto che in doi anni non sera finita» (XXIV); «li cornici del ornamento serra d ebene essendo un quader de merite simile» (XXIX); «non ho finito per seruirle Meiglar questa prima vera. essenda finita non Trouai Mai comodita de inuiarle in doi Mesi de Tempi» (LXIII); «Ancho s^r Rubens ha fatta ben Monstrande sua vertu. in el quadro de meglio. essend una Madonna bell^{m[a]}» (LXIII)¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Un'abitudine sintattica dell'italiano popolare sia attuale (cfr. D'ACHILLE 1990, p. 72), che del passato (cfr. PALERMO 1994, pp. 190-191), particolarmente documentata nel Nord Italia dove è penetrata in scritture anche colte per suggestione dialettale (cfr. PIOTTI 1998, p. 136).

¹⁸⁸ In questo periodo non è immediato stabilire i limiti tra le proposizioni. Io dividerei, come ho fatto nella trascrizione *b* della lettera, così: «Ancho signor Rubens ha fatta ben, monstrande sua virtù in el quadro, de meglio essend' una

Si giunge sporadicamente anche al III e al IV grado di subordinazione, spesso in apertura di lettera (dunque nella parte più sorvegliata del discorso epistolare), però il più delle volte la salita del tasso ipotattico è stemperata dalla brevità delle singole frasi, che di per sé sfavorisce il senso di un'effettiva profondità sintattica:

-«Si bene VS JII_s^{mo}: ha occ^{ne}: (*sub. I grado*) di dolersi della poca diligencia mia (*sub. II grado*) nondimeno m'assicuro (*P*) che con la grandessa delle anima sua accettara per scusa il difetto mio lincomodita (*sub. I grado*), la quale non uoiglio (*sub. II grado*) che mi facio colpeuoli appreso di lei (*sub. III grado*)» (I);

-«Per la gra d'vs JII_s^{no} ho hauuto ultimamente doi lettre (*P*) per quale entende (*sub. I grado*) che vs JII_s^{mo} habbia riceutto il quadro delli animali (*sub. II grado*) il che mi allegro somamente (*sub. III grado*) che le habbia piaceutto e sodisfatto (*sub. IV grado*)» (VIII).

La gestione dei legami sintattici da parte di Brueghel può farsi piuttosto precaria a causa di marcatori sintattici o usati inappropriatamente o assenti, che generano quindi sfasature nella struttura logico-formale. Si prenda ad esempio la lettera nella quale Brueghel annuncia a Borromeo di aver iniziato il *Vaso di fiori con gioiello, monete, conghiglie* e che è di fatto costituita da un unico grande periodo scandito da virgole e due punti:

Fin adesso non ho dato risposta a quella che vs JII_s^{ma}. si e degnata de scriuermi al mese d'Agosto. per la ferma sperance che io haueua d'apparecciare qualche altra cose conforma il mio ardentissimo desideria di seruirla: *ma* non hauendo anchora potuta a dimpire la mia buona volonta per finiro lopera gia Cominciata, fra tanto nasceno i belli fiori che serrano in quantita in detto quadro: non desidero altro in questa mondo che di puoter fare che gli mio lauori siano al gusto de vs JII_s^{no}. et sodisfatciono di tal principi chi mi fa l'honnore collotarmi al numro de suoi seruitori et per tale gli bascio hummilmento le mani pregando. Jdio che conserui vs JII_s^{mo} in oigni filicita danuers adi 27 genaro 1606» (III).

Si noterà che la congiunzione *ma* evidenziata dal corsivo pone in rapporto avversativo la principale «Fin adesso non ho dato risposta (...) per la ferma sperance» e «fra tanto nasceno i belli fiori», semanticamente irrelate, e in più la causale «non hauendo anchora potuta a dimpire la mia buona volonta» rimane come sospesa, in quanto logicamente non può dipendere da «fra tanto nasceno i fiori».

Madonna bellissima», mentre Crivelli ha «Ancho sig. Rubens ha fatta ben mostrand e sua virtù in el quadro de meglio, essend una Madonna bell.ma» (CRIVELLI 1868, p. 272). Quel che mi lascia perplessa nella scansione di Crivelli è il sintagma «quadro de meglio» (*quadro di/in mezzo a cosa?*): non è il quadro a stare al centro di qualcosa, ma invece proprio la Madonna dipinta da Rubens sta in mezzo al quadro *Vergine con bambino in una Ghirlanda di fiori* cui si riferisce Brueghel.

La struttura sintattica che avrebbe rispecchiato il senso logico del discorso sarebbe stata: *Fin adesso non ho dato risposta per la ferma speranza di [...] ma non non ho ancora potuto adempiere la mia buona volonta di finire l' opera già cominciata, perché devono ancora nascere i bei fiori.*

Nel periodo «io mandera a vs Jlls^{m[o]} per via de s:r vergaini: un quadret delle grandese ordinario: finito con gusto et piatcer: *et spera d'auer honor*» (II), la congiunzione coordinante *et* è un marcatore sintattico non appropriato al contesto in quanto collega formalmente «spera» a «mandera», ma in verità lo *sperare* di Brueghel dipende logicamente da *quadretto*, al quale dovrebbe essere collegato tramite un rapporto relativo: *manderò un quadretto dal quale spero di ricevere onore*. Analogamente, nel seguente periodo:

per metermi in memoria di vs. Jlls^{mo}: seruira questo mia mal schrito accompainnito con un rametto: fatto d' me con molto diligenci. *pregando vs Jlls^{mo} d'acettarle in bona parte: credo che non e piu visto con colori in oglio cosi miniato opiu diligente* (II),

il gerundio *pregando* assume un valore avverbiale improprio, lasciando inespresa a mio avviso una relazione semantica di tipo relativo (*un rametto, fatto da me con molta diligenza, che la prego di accettare*); in più, pur mancando una qualunque marca esplicita di subordinazione prima del verbo *credo*, questo logicamente dipende alla frase precedente, poiché introduce la ragione per la quale Borromeo avrebbe dovuto accettare il rametto (*poiché credo che non se ne sia mai visto uno miniato così, o più diligente*).

Può essere visto come uno strumento di semplificazione sintattica il ricorrente uso di implicite con verbo all'infinito, per evitare costruzioni più complesse, come quelle passive: «mandarme il quadro de miniatura. per esser ornato de fiori» (IV; *affinché venga ornato*), «VS me farra gratcio. fauorir[e] detto giouene per auer inprestato alcuni quadri belli» (XIII; *in modo che/affinché gli vengano prestati*), ma non solo: «lalter quadrettini per fairre le procession. non e venuta» (V; *nel quale dovrò dipingere/è da dipingere una processione*), «le cornici del sig^r cardinalo Coste per dorare doi filipo» (VIII; *la doratura della cornice per il cardinale costa*), «io desidera che resta [Snijders] questa i verna a millan suplica a vs parlare quater parolli al s s Jlls^{no} per auer in prestato alcuni quadri belli» (XI; *affinché Snijders riceva in prestito*), «quanto il beiglettino per dorare cornici ha inuiato 14 gioirni fa» (XXVII; *il bigliettino intorno alla doratura delle cornici*).

L'infinito viene a sostituire anche strutture esplicite teoricamente semplici: «in detto quadro ho fatto tanto quanto sapir farre» (VI; *quanto ho saputo fare*), «quanto il quadro ornamente di fiori (...) io assegura vs desser il primo che io ha fatta in mia vita (...)» (XXIX; *vi assicuro che è il primo*)¹⁸⁹.

¹⁸⁹ La preposizione *di* esclude la possibilità di un accusativo+infinito.

La struttura sintattica a volte vacilla a causa di procedimenti ellittici di vario tipo; nel periodo seguente, ad esempio, c'è un gerundio sospeso («aspettande»), prima del quale probabilmente Brueghel ha tralasciato *sto*: «spera che su sig Jll^{no} sarra in qualche parte sodisfatto: si (...) io non ha manchato de bone voigli da fare ben: aspettande auiso de quell[*i*] delli fiori» (XVI), mentre in quest'altro resta sganciato il sostantivo «dubbia» (*dubbio*), forse per omissione [Ø] di un *è che* dopo l'inciso sulla guerra in Germania:

Ne ancho de vs per letra de lauella non ha mai uta noua. me dubbia Con questa tempa de guerra in germania doue. son persa Cinque correiri [Ø] le disgracia me ferra parte. Comme de gia me Ho Trouata in molta Trauigli con questa Banchi rotti intressate per 9 Milli fiorini dinari contanti a doi personi (LXVI).

La sintassi si fa più articolata, complessa e saldamente strutturata nelle lettere per le quali già Crivelli sospettava dettatura di Rubens. Anzi, possiamo dire che proprio nell'impianto sintattico sicuro e ben concepito di queste lettere è da vedere il chiaro segnale dell'aiuto di questi a Brueghel. Nelle lettere in questione la scrittura si dilata, e di conseguenza il numero di periodi si contrae: dai 15-18 che in media incontriamo nelle lettere scritte in prima persona da Brueghel, si passa ai 4-6 periodi in quelle dettate da Rubens. La subordinazione è dominante e si spinge anche oltre il V grado:

Non vorrei chel poco scriuer mia: perla poca pratica cho in quel mesteiro: causasse a vs qualche sospetto che vada raffreddandoci lamicisia nostra del canto mio, poi che colli effetti ho mostrato semper il contrario in ogni occorrenca secondo lobligo che ho a'di seruire persona tanto affetcionada a questa virtu et a me periculare come appare dalle molti buoni ufficy che mi ha fatto semper col diuulgar il mio nome in luoci oue non sarebbe force penetrato giamai di maniera che vs spinta di questo amore piu volte si e compiaciuta di commandarmi: et io in contracambia (per dire libramente) non senza scommodo i galosia daltri mei Amici epadroni (XXX*),

è articolata da incisi segnalati anche tramite parentesi:

anche mi rallegra che vs mi da occasione col quadro che di noua desidera di mia mano, nel quale (col fauor di vs) spera di mostrar che lamiccisia nostra colla durata si vada sempre rinforssando (XXXII*),

vede il ricorso a congiunzioni più ricercate quali *benché* (XXXI* e LXX*), *sicché* (*se che*; XXXII*), *ove* (XXX*), alla paraipotassi¹⁹⁰:

in conseguenza poi che s^f lusson m'indussero con molti persuasioni e buone relazioni della qualita di vs a farci questo piacere ben che non la cognoscessi di presenza ne mi pento punto d hauerlo fatto, mentre vs voglia continuare nella sua solita manniera de procedere et fauorirme' come Spero sara *et* anco da parte mia non mancherò de mantenero la buono corrispondenzo del amicitia nostra con ogni feruor (XXXI*),

¹⁹⁰ Che in testi di scriventi stranieri meno colti può anche essere vista come segno di scarsa pianificazione sintattica (cfr. BAGLIONI 2011, p. 55).

all'accusativo+infinito: «confessando io Ingenuamente questi esser secondo il gudio mio (s'io non m'ingano al Ingrosso)» (XXX*). Ogni tanto il *secretario* impreziosisce il dettato con leggeri tocchi retorici: «ben spero chel essemplio duna famiglia cosi ben regolata et accostumata come quella divs Jll^{ma} lo render[a] in *parte partecipe* di qualq virtu» (LXX*); la figura etimologica del resto riesce anche a Brueghel (forse volontariamente, o forse esito accidentale comportato dalla carenza di *variatio* sinonimica): «per godere le virtu delle virtuosi» (XLVIII).

4.2 *Ordine dei costituenti*

È significativo che nel corpus le dislocazioni propriamente dette, senz'altro annoverabili fra le strategie sintattiche di focalizzazione più ricorrenti nel discorso orale per far fronte alla difficoltà di pianificazione, nonché per rafforzare la coesione all'interno dell'enunciato o tra enunciati (cfr. FALOPPA 2010 §2), abbiano attestazioni abbastanza scarse. S'incontra dislocazione a sinistra in «detti fiori gli mandaue per metterme da noue in memoria de su sig^r ill^s mo» (XXVII) e «per seruirra vs Jll^s no al quali di noua ui rendo gratie» (XXIII), mentre le seguenti ridondanze pronominali sono prodotte da dislocazione a destra: «mio amico snijders e uenuto. ringratiandoli vs. delle fauori et coertesia mostrato» (XX), «Per Molto occupacioni. delli opera del. Artseduca Albert[o] ha Manchato de seruirle¹⁹¹ VS Jll^s no» (XXIII) e «Jaques de Coster Ha presa sola 19 giorni per finirla l opra d vs» (LXIII).

Ci sono però altri casi di violazione dell'ordine non marcato SVO; ben più frequentemente, l'intento pragmatico di portare un tema all'attenzione del destinatario e segnalare dunque il centro di interesse della conversazione, comporta lo spostamento di un costituente della frase a sinistra, senza clitico di ripresa anaforico (*focalizzazione a sinistra*; cfr. FERRARI 2012, pp. 52-54). L'elemento anticipato è spesso l'oggetto diretto (1):

- «le misura delle grandessa ho persso» (IX)
- «vs seruirra oigni ane. p duoi quadri» (XIV, per *servirò vostra Signoria ogni anno con due quadri*);
- «le cornici io farra fare tanto gentile et belli» (XIX);
- «laria et fuoco io spera auer finita questo mesa dagosto» (XX);
- «il quadretto del Danili finira quanta prima» (XXIV);
- «il secondo ho fatto per le ser^{mo} Enfante» (XXVIII);
- «gli fiori bisogni fare alle prima senza desseigni o boitssaturo» (XXVIII);
- «le quadre de vs Terra aqua et Aria ho consegnato in case de lauella» (XXVIII);
- «poco Temepo me resto per le amici» (XXIX);
- «un altro mandai senso ordina» (LXVI);

ma possono essere anteposti senza ripresa pronominale anche complementi introdotti dalle preposizioni *di* e *a* (2):

¹⁹¹ In questo passo come in quello precedente il clitico ridondante non è accordato con *vostra Signoria*.

- «Delli quadri de vs non pigliato penseiri»;
- «del Promesso fatto a vs. delle Cateno remetto a vs. fare ricordare a tempo» (XIII);
- «del suo figliol. se contento quanto fa bene» (PS-50);
- «al mia diligenza non mancherà» (XVII, per *non mancherò alla mia diligenza*);

e il locativo (3): «De roma veindra un amico mio fiamengo» (XI), per i quali ad ogni modo il richiamo con clitico non è tassativo in italiano.

Fermo restando che la dislocazione senza ripresa pronominale è in genere associata alla lingua scritta e ritenuta propria di uno stile più sorvegliato (cfr. ANTONELLI 2003, p. 214 e D'ACHILLE 1990, p. 94), vanno fatte alcune precisazioni relative all'anteposizione dell'oggetto diretto. A differenza dell'italiano antico, quando l'oggetto poteva trovarsi in posizione preverbale senza essere necessariamente richiamato da pronomi anaforici (cfr. DE ROBERTO 2011 §11), in italiano moderno la ripresa pronominale è necessaria per la dislocazione dell'oggetto diretto, a meno che a questo non venga attribuito un focus contrastivo (*topicalizzazione contrastiva*; cfr. BENINCÀ 1993, p. 255 e FALOPPA 2010 §2), segnalato da un'intonazione più marcata (nel parlato) o reso evidente da un chiaro contesto disambiguante¹⁹². Nei contesti riportati al punto 1 l'ipotesi contrastiva, di fatto inverificabile in assenza dell'informazione pragmatica portata dall'intonazione, è da scartare e l'omissione del clitico, più che a una scelta stilisticamente formale e tradizionale, potrebbe essere dovuta ad abitudini sintattiche della L₁. Infatti, non si deve trascurare che nella sintassi delle lingue germaniche, del tedesco come del neerlandese, nelle frasi principali è concessa la sovversione della sequenza SVO a favore del tipo OVS con intento di messa in rilievo che non implica il ricorso a richiami anaforici¹⁹³.

L'oggetto anteposto senza copia clitica è talvolta connesso anaforicamente al contesto precedente da un aggettivo dimostrativo (o coincide proprio con un pronome dimostrativo):

«credo per certo che io non Habio mai fatto un quadro simili [...] *detto quader* mandera per via d vergainni Mercanto» (V); «gli quadri che io desiderai. auer copiata: sone per me [...] *detta quadri* consignerà in mane de vs» (XIV); «gli doi paesetto me sonne capitate [...] *detta doi*. con gli altri farra farre di cornici belli» (XX); «fa alcuni quadri simile, per hora ho principiato un de 7 peidi de haltessa et 4 in largure con milli fiori. *detto* fa per memoria per mio fanilli de casa» (*faccio detto quadro per ricordo della mia famiglia*; XXVII); «il girlando de fiori gustoso per la diuina Madonne. del s^r peitro paulo Rubens. con le vagesse d animalerti et oitcelli et molta gallanteria.,, *quel* io Manda sole perfare seruitcio a su seg^{tie} Jllsis^{mo}.» (LXV).

Questo uso sintattico variamente denominato *inversione* o *anteposizione anaforica*, tendenzialmente non è fatto rientrare tra i casi di ordini enfaticamente e pragmaticamente marcati, ma è anzi ritenuto formale e dunque più tipico della lingua scritta (cfr. D'ACHILLE 1990, p. 94 e FERRARI 2012, pp. 52-

¹⁹² Quindi *il caffè ho preso, non il tè*.

¹⁹³ Dunque in tedesco una frase come *Il gatto vede il cane* può essere resa tanto con *Die Katze sieht den Hund* quanto con *Den Hund sieht die Katze* (traggo l'esempio da BANFI-GRANDI 2003, p. 188).

54). Si segnala inoltre qualche episodio di risalita del complemento, che pur non rientrando nella fenomenologia della sintassi marcata è comunque in linea con la generale predilezione di Brueghel per lo spostamento a sinistra a fini di focalizzazione: «con desideria aspetto auiso delli quadretti» (XIX), «Per Molto occupacioni. delli opera del. Artseduca Albert[o] ha Manchato de seruirle VS» (XXIII), «per gli belta et rarita de fiori. fa alcuni quadri simile» (XXVII), «Per l occupacion del s^t lauella non ha reciuto il dinari» (XXVIII), «per occupationi ha manchato d auiso» (XXIX); in «per fare ricordare de me io mando questa letra» (XV) viene anticipata un'intera proposizione finale.

In due casi il sintagma nominale dislocato a sinistra viene ripreso da pronomi anaforici *ne*, ma è invece privo della sua preposizione introduttiva (*di*), assumendo per tanto l'aspetto di tema sospeso, fenomeno di ordine analogo alla dislocazione, ma contraddistinto da un maggior grado di substandardità: «gli seruitci che vs ferra a detto giouene: io ne tenera obliga tanto si erena fatte al mio persone propria» (XI) e «Jl fauor et gratcia che vs Jll_s farra al detto f[r]ancesco. ne tenera obligo. comme fatte al mio persone propria» (XVI)¹⁹⁴; tema sospeso anche in «quel gentilhome che ma mandato un par de calcetta: ringratcio vs per quello» (XXVIII). Una volta è il complemento di termine che viene anteposto senza segnacaso, restando dunque come *nominativus pendens*: «il sig^r Cardinal non gli piase tener» (LXV).

La difficoltà nella pianificazione del discorso si può tradurre in strutture anacolutiche: «io neanche le parenti son son informato» (V) e «io me auise io tenera per me» (XXIV).

Notevole l'anteposizione dell'elemento scisso al verbo *essere* nella prima parte della frase segmentata *Sono alcuni mesi/alcune settimane che*, costante nel corpus: «Alcuni mesi son che io mandauo a vs Jll_s^{no}: tre quadri» (XVI), «alcuni Mesi sone che auiso al Jll_s^{mo} sig^r.» (XXVII), «Chinque settuani sono che Mandai con le Robbe del s Enoni una cassa» (LXIII), «Molto mesi sono che io non ha auto noua» (LXVI), in contraddizione con l'ordine affermatosi per tale struttura, che vuole il *focus* in posizione marcata, posposto al verbo *essere*¹⁹⁵.

La normale topologia di frase è alterata inoltre quando *anche* viene collocato in apertura di enunciato:

«Ancho ho fatto con grandis^{no} diligenze un quadrettin de fiori» (XII); «*ancho* ho in case quel s^t sebastian. per copiarlo» (XV); «*ancho* ho comparato un quadrettin de Hendric van steenbijck» (XVI); «*ancho* intenda che vs ha in case un quader de Titciano» (XVII); «*Ancho* me son Capitato doi letra del Jll^{te} s Cordinol» (LXIII).

¹⁹⁴ Come si vede, il tema 'appeso' è separato anche visivamente dal resto del periodo rispettivamente dai due punti e dal punto.

¹⁹⁵ In italiano antico l'ordine dei costituenti era meno rigido di quanto non lo sia oggi, infatti l'elemento scisso e focalizzato poteva anche trovarsi prima del verbo, possibilità anzi prediletta dagli scrittori medievali (cfr. PANUNZI 2011 §5).

L'anticipazione di *anche* può comportare la posposizione del soggetto, qualora espresso: «Ancho seruirà questo per auiso» (II), «Ancho seruirà questa per scusarme versa vs.» (XXII), forse con pressione della L₁, se si pensa che il neerlandese, proprio come il tedesco, consente di aprire le frasi indipendenti dichiarative assertive con un elemento diverso dal soggetto (anche forme avverbiali), mantenendo però il verbo fisso in seconda posizione (cfr. BANFI-GRANDI 2003, pp. 188-189). Smorza tuttavia questa ipotesi il fatto che il soggetto venga posposto nella formula *servirà questa (lettera)* per indipendentemente da *anche* in apertura: «Seruirà questa per risposta della letra de vs dato 22 luglio» (XXI). La collocazione di *anche* in posizione forte (rimarcata in qualche caso dall' a capo e dalla maiuscola) assume senz'altro una funzione testuale e l'Avverbio viene a comportarsi come demarcatore usato da Brueghel per segnalare uno stacco argomentale, l'introduzione di una informazione nuova, ma in qualche modo connessa alla porzione di testo precedente. Non è del resto inusuale, per lo scrittore meno esperto, colmare la propria carenza di connettivi e demarcativi espliciti sfruttando procedimenti grammaticali di raccordo testuale (cfr. PALERMO 1994, p. 119).

Un altro avverbio che risale a sinistra in contesto dichiarativo è *già*, che normalmente in italiano e nelle varietà settentrionali si colloca dopo il verbo, e tra ausiliare e participio: «detto quadrette [...] de gia sarrebe consignato» (VII), «mia amico snijders che de gia e per viago» (XIX); «io mandaue il s^t sebastiano spera che de gia sarra a milano» (XXII); «de gio ho schritto» (XXVIII); «de giu era capitato in millan» (LXV); «de gia me Ho Trouata in molta Trauigli» (LXVI).

Degna di nota la sequenza arcaica accusativo + dativo (tipo *lo mi dai*; cfr. SERIANNI 2009, pp. 178-179 e VITALE 1965, p. 210), che incontriamo sempre in formule cristallizzate col verbo *raccomandare*, in chiusura di lettera, sia quando Brueghel scrive senza aiuti: «io me vi recomando» (XXVI, LXVI; «io me vi recomande» in XLVIII e «io me vi recomanda» in PS-67) e «me li recomando» (LXV), che quando alle sue spalle c'è Rubens: «mi li raccomando» (XXXI*).

4.3 Collocazione dell'aggettivo

Il dato più rilevante in tale ambito riguarda i possessivi, spesso posposti:

«Si bene VS Jll_s^{mo}: ha occ^{ne}: di dolersi della *poca diligencia mia* nondimeno m'assicuro che con la *grandessa delle anima sua* accettara per scusa il *diffetto mio*» [...] VS: ill^{mo}: acettera. *il bon animo mio*» [...] «prego. VS: Jll_s^{mo}: de tenir: *le cosa sua*» [...] si quel Giouene Cognitoessa la virtu suo» (I); «Il quader de vs Jll_s^{no} sta in bona termine. et con grandismo *diligenci et gusta mio* attendo oigni giorni» [...] «spero et credo che si *alcuna opera mia* habbia piaceuto a vs Jll_s^{ma}» (VIII); «intende che il sig^r Cardinal aspetto *il quader mio* [...] De roma veindra un amico mio fiamengo» (XI); «Prego in tante vs: pigliare bone occasione verse s sig^r ill_s^{mo}. quanto a me io credo Hauer fatto *il debita mia*» (XIV); «Ma *in tempo mio* i2 Ani fa il sig^r cardinal inprestar alcuni quadri a certe gentilhommi de case» (XIX); «quemto il quadro del Jll_s cardina del arca d' noi: non ma schrito. ne anco la letra. non va risposta. aspettera l *ordina sua*» [...] «comme io vede l *amoreuolessa sua* non mancherà seruire in un altro quadretin che lui desidero» (XXVIII); «vs e in nombri delli *amici mie*»

[...] «et comme sone delli Meigliore *quadretti mie* et pretci honesto et VS Tante amator del mio opera. veramento io haura manchato al *debita mio* de non auer offerta a vs.», «non uoigli che Andai in mane dun ignorant et inemica mia in hollandia» (XXIX); «vs. di questa ultimi *quadretti mei* non resta sodisfattu [...] confessando io Ingenuamente questi esser secondo *il giudicio mio*» (XXX*); «pui volentieri haurei mostrato il *buon anima mio* verso. vs. con li fatti che con parolle» (XXXII*); «non so come lui et io potremo giamai esser grati verso vs Jllma ne renderli mediante la *seruitu nostra* qualq minimo Contracambio» (LXX*), «intant[*e*] reciu. una letra devs per fare. consignaro *in mano sua* detta casse» (LXVI).

In numerosi casi tra quelli riportati si può scorgere una valenza enfatico-contrastiva nella posposizione del possessivo, soprattutto quella di *mio*, che spesso avviene in contesti con opposizione binaria tra *io* e *vostra Signoria*; calzante a tal proposito l'opinione di Palermo per il quale la collocazione postnominale del possessivo sarebbe un segnale dell'ipercodificazione degli attori tipica della conversazione epistolare, in particolare come uno strumento usato per rimarcare testualmente le diverse posizioni di mittente e destinatario (cfr. PALERMO 1994, p. 122).

Quando è il segretario Rubens a dettare a Brueghel il sintagma *amicizia nostra* di fatto non è mai alternato a *nostra amicizia*, come a rafforzare la valenza emotiva del sostantivo: «Non vorreichel poco scriuer mia: per la poca pratica cho in quel mesteiro: causasse a vs qualche sospetto che vada raffreddandoci l amicisia nostra» (XXX*); «la putra Tenerci ben seruita, computarci mpastato un bon boccon del amiccitia nostra» (XXXI*); «la buono corrispondenzo del amicitia nostra» (XXXI*); «spera di mostrar che l amiccisia nostra colla durata si vada sempre rinforssando» (XXXII*). Un caso a parte è infine rappresentato da alcune locuzioni cristallizzate in cui la posizione del possessivo alla destra del nome è di fatto normale, come *in nome mio*, *per amor mio*, *in casa mia*, *a modo mio*, *in vita mia*, *dal canto mio*.

«vs piacera in nome mia. bagiare le mane al s.^r Cardinal» (IX); «prega vs: in nome mia bagiare le mane a su sig^{no} ill^{ma}» (X); «io spera che il s.^r cardinal farra tanto per amor mio» (XI); «veniu in casa mi[a]» (XII); «per amor mio ferra fauor» (XIII); «in casa mio» (XIV); «Prega vs. de bagiare le mane in nome mio al sig cardinal» (XIV); «per tener in Casa mia» (XVI); «del fauor fatta a detto snijders. per amor mio» (XIX); «qusta dui che son della meigli che habi fatte in vita mia» (XX); «de uenire in casa mia» (XXIV)¹⁹⁶; «prega vs. in nome mia. Bagiare le mane. al Jll^{no} sig^r cardinal» (XXI); «gli figurini Ho fatto al modo mio»; «del canto mio» (XXX*); «il piu bello et [ra]ra Cosa che che habbia fatta in vita mia» (LXIII).

Faccio notare anche l'interposizione del possessivo tra agg. qualificativo e sost. in: «il gra^{mo}. sua letra» (IX), giacitura di matrice scritta controbilanciata da «Per sua gra^{mo} letra» (XI); di stampo tradizionale anche la posposizione dell' indefinito (cfr. VITALE 1965, p. 210) in «cosa nisuno» (I), «noua alCuni» (LXV) e «noua alcuin» (LXVI).

¹⁹⁶ Anche «io son stato alcuni mesi foire de mia case» (XXIV), «in mia vita» (XXIX), «Prega vs in mia nome d bagiare le mani as sig^a Jll^{mo}» (XXIV), «prega vs in mio nome di Bagiar le mane» (XLVIII).

L'aggettivo *bello* è lontano dal suo significante di riferimento *quadro* in «un quader de Titcian bello in case del sig^r card^{al}:» (XI) come riflesso di una pianificazione dai ritmi oralizzanti.

4.4 *Posposizione del numerale*

Anche se prevale nettamente la sequenza numerale+nome («4 filipi» e «i2 filipi» X; «220 scudi» XXI; «10 fiorino» e «8 fiorini» XXIV; «ducento fiorini» XXVI ecc.), la posizione del numerale alla destra del nome, uno degli stereotipi più caratteristici della lingua amministrativa assorbito dalle scritture meno colte sin dal Cinquecento (cfr. MORGANA 1984, p. 32) è discretamente attestato nelle lettere di Brueghel, forse proprio per suggestione dal linguaggio burocratico e mercantile: «ho reciuto hogi filipi trcento: [et] fiorini i75» e «questa filipi trcento non e per pagamento. ma per una gentilessa» (IX), «Ho ancho reciuto filipo 3[0]0» (X), «auer pagato. ducatonu trento a francesco snijders» (XIII), «sto con discomode aspettando. il pagamento del imperator: scudi 2400 doro. per quello» (XV), «ringratcio vs d auer accomodato francesco con gli scudi 200» (XIX), «un petza de veluto de ani 30½ a 6 fiorini l ane» (XLVIII).

4.5 *Uso dell'articolo*

È anzitutto da rilevare l'omissione dell'articolo davanti al possessivo, frequente nel caso degli scriventi stranieri, considerato che le maggiori lingue europee (inglese, francese, spagnolo, tedesco e anche neerlandese) a differenza dell'italiano non ammettono articolo in tale sede. Quindi abbiamo «me perdonne mio mal schritto» (IV), «me perdone mio mal schrito» (XIV) ecc., «se po scusaro su arror», «d'scusarre sua arrori», «de sua parenti» e «de nostro nacion» (V), «da su Giouentu» (IX), «Per sua gra^{mo} letra» e «con lor cornitci belli» (XI), ecc.

Questo tratto sintattico è dominante nella scrittura di Brueghel quando il possessivo è prima del nome (perché con possessivo posposto l'articolo non manca, cfr. §4.3), anche se talvolta troviamo il canonico accompagnamento dell'articolo determinativo:

«della mia amisi» e «della sua gratcia» (I); «il mio ardentissimo desideria», «la mia buona volonta», «gli mio lauori» (III); «il mio mal scritto», «del suoi minimo seruitori» (VI); «il mio quadretine» (IX); «al su arriue», «al su piatcer», «del mio disgratcio», «al mio persone propria» (XI); «del mio amico» (XIII e XVI); «al mio amico» (XV); «al mia diligenza» (XVII); «della mia Tarde risposta» (XX); «del mia mane» (XXI); «le mio recomandacioni» (XXVII); «del mio opera» (XXIX); «il mio nome», «del mia mano» (XXX*); «la mia buona intencione», «delli nostri interessi», «nella sua solita maniera», (XXXI*); «la sua bona gratcia» (XXXII*), «le mie cosette» (LXIV*); «del mio Miserio», «al mio sig^r» (LXVI), «colle mie lettere» (LXX*).

Qualche volta l'articolo viene usato con nome di parentela al singolare preceduto da possessivo: «del mio pader» (XVI), un uso oggi considerato scorretto, ma proprio sia del toscano che

dell'antico settentrionale (cfr. PIOTTI 1998, p. 130). L'articolo davanti a possessivo+*figliolo*, «del mio figliulo» e «el mia figliulo» (LXX*), è scelta invece ancora oggi grammaticalmente appropriata, in quanto il determinativo va ancora oggi di norma espresso prima del possessivo con le varianti affettive quali *babbo*, *mamma*, *papà*, *figliolo*, *figliola* (cfr. FALOPPA 2011 §5.1); è invece in eccesso davanti a possessivo+*Sua Signoria Illustrissima* in «farle mio recomandacioni. al su sig Jll^{no}» (XXVII), «l incluse del su sig^r ill^{no}» e «che detta fiori sia consegnate al s' sig Jll^{mo}» (XXVIII) e prima di nome proprio («dara auisa a vs del Jaques» LXIII).

Quando Brueghel tralascia l'articolo dopo *tutto*, «tutti sua opera» (XVI) e «tutti fiori» (XXVIII, ma «tute il mondo» XII e «tutte le mie forze» XXXII*), trovo difficile pensare al volontario ricorso a un costrutto arcaizzante e tradizionale (come nel caso individuato da Vitale in VITALE 1965, p. 208), leggendovi invece una banale dimenticanza del fiammingo, al pari di altre che si riscontrano nel corpus: cade l'articolo prima di *favore* e *grazia* («per amor mio ferra fauor. VS me farra gratcio. fauorir[e] detto giouene [...] vs me'a fatto fauor auer pagato» XIII), prima della data («Questa mia seruira per risposte della sua di 15. et 29 Aprilli» XIX; «aspetto auiso delli quadretti ellimenti che son inuiate 23 April» XXIX), prima di *numero* in «vs è in nombri delli amici mie» (XXIX). Davanti a *principe*, nella sentenza «con principio non bisogno trattar misero» (XXVIII), a cadere è l'indeterminativo, come in «per vera fatte damico» (XI) e «dicendo d auer buona sorta de calsetta», XLVIII)¹⁹⁷.

Dell'ellissi dell'articolo davanti al relativo *quale* si è già detto al § 3.5.

4.6 Che *polivalente e indeclinato*

Le occorrenza del *che* subordinatore generico sono molto moderate quantitativamente e scarsamente variegata dal punto di vista qualitativo. Si trova infatti per lo più il *che* consecutivo: «non desidero altro in questa mondo che di puoter fare *che* gli mio lauori siano al gusto de vs Jll^{no}.» (III); «quel e [...] fastidioso a faire tutto del natural *che* piu volonteiro farei doi altri quadretti de paiesi» (X); «detto quader e transformate *che* potra seruire per orriginal» e «io fera. *che* vs vedera che io non sia ingrato» (XI); «io spera che il quader sarra cominciato: poi che il prima vera e [alla] mane *che* detto francesco. vol vonir in questa parte» (XV). Una volta, *che* serve a introdurre la comparativa di maggioranza al posto del tipo esplicito *di quanto*: «subito fara a us sodisfatcion piu: realmento che non faceue del Compartemento dei fiori» (XIII)¹⁹⁸.

¹⁹⁷ La cancellazione dell'articolo è del resto tratto tipico della scrittura dei semicolti milanesi del Seicento, come conseguenza della tendenziale semplificazione sintattica della loro prosa (cfr. MORGANA 1987, p. 250).

¹⁹⁸ Una possibilità non estranea all'italiano antico, anche se nel corso del tempo la grammatica ha relegato il *che* di comparazione ai soli paragoni nominali, un uso tra l'altro più tipico delle varietà settentrionali di italiano (cfr. DE SANTIS 2010).

Il relativo indeclinato (che aveva implicitamente ricevuto le stimate bembiane)¹⁹⁹ è invece praticamente assente, se si eccettua il *che* per *al quale* in «vs me fara fauor de scusar il picoli presenta a su sig JII^{te} che io resta con l animo obligato»; è invece più rappresentato il *che* relativo-temporale, che nelle lettere di Brueghel è sempre dipendente dai sostantivi *mesi* o *settimane* ed è usato come collante delle due parti di una frase scissa²⁰⁰: «quatre settimana son che io me troue in anuerso» (I); «Alcuni settemani sone che io me troue per respondere» (VII); «Alcuni mesi son che io mandauo» (XVI); «alcuni Mesi sone che auiso al JII^{mo} sig^r» (XXVII); «Chinque settiuani sono che Mandai con le Robbe del s Enoni una cassa» (LXIII); «Molto mesi sono che io non ha auto noua» (LXVI).

4.7 Omissione e ripetizione di che

L'omissione della congiunzione dichiarativa *che*, tratto più propriamente della lingua scritta e dello stile alto²⁰¹, è decisamente rara: «me fa promesso. per amor mio ferra fauor» (XIII), «intendo del mio amico: detti dui quadri sone consignate in mane d vs JII^{no}» (XVI), «pensaue detta tempo durai anchore» (XIX). Si ripete invece il *che* subordinante non immediatamente consecutivo alla reggente in «spero et credo che si alcuna opera mia habbia piacceuto a vs JII^{ma} o dato gusto che questa habbia da suportare tutte» (VIII)²⁰², mentre si deve a svista la ripetizione del *che* dichiarativo in «entende che mia amico snijders che de gia e per viago in bon ora» (XIX).

4.8 Uso delle preposizioni

Nella gestione delle preposizioni si registrano frequenti incertezze e oscillazioni, alcune delle quali documentate anche nella tradizione, altre maggiormente riconducibili a quelle tipiche delle interlingue meno avanzate e anche nell'italiano dei meno colti. Spesso troviamo *di* per *da*:

«vengeno del india» (V); «Del giorno de pasque: in qua. me troua assaij trauagliate» (IX); «e de vedere oigni sorte darmeria», «deigni desser donate de vs», «vein de roma» (XII); «Del gratismo letra de vs entendo l'arriua del mio amico» (XIII); «ho in case quel s^t sebastian. per copiarlo. de gia cominciato. del Maistro» (XV); «intendo del mio amico: detti dui quadri sone consignate» (XVI); «commencera de lontano il desseigno» (XIX); «presento mandato de vs» (XXIII); «mandato de paulo brill pittor» (XXVI); «sodisfatcion mandato de sig^r JII^{no}:» (XXIX); «spinta di questo amore» (XXX*); «del canto di vs», «prego del cielo oigni contento» (XXXII*); «esser liber de tanti ani de

¹⁹⁹ «E ancora in vece di *Nel quale* assai nuovamente il pose una volta il Petrarca: *Questa vita terrena è quasi un prato, / che 'l serpente tra fiori e l'erba giace*» (cito da FIORENTINO 2010 §2), dove *nuovamente* vale *stranamente*, in modo alieno dalla norma.

²⁰⁰ Tipo oggi ammesso anche nello standard e anzi la sola possibilità in frasi che indicano la durata di un'azione in rapporto ad un'unità di tempo (*sono mesi che ti cerco*); cfr. SERIANNI 1988, p. 481 e FIORENTINO 2010 §3.

²⁰¹ Ma documentato anche in opere d'intento pratico o in scritture semicolte; ad esempio nella *Cronica* del napoletano Fuscolillo (cfr. CIAMPAGLIA 2008, p. CCLXXXII).

²⁰² Fenomeno tipico della prosa più antica (cfr. PALERMO 1994, p. 190 e PIOTTI 1998, p. 135).

Trauaige» (XLVIII); «mandatome de polonia» (LXIII); «doi letra del x dagosto me son venuta a tempo un per la posta et l'altra de louaigni del profsesor putiano» (PS-50).

Questa confusione, che ad ogni modo non sorprende in uno straniero, potrebbe essere anche indotta da pressioni dialettali, considerato che in alcune varietà settentrionali *di* (*de*) tutt'oggi viene usata in luogo di *da*, una tendenza che però tra Quattro e Cinquecento era piuttosto comune anche nella lingua della tradizione scritta e letteraria²⁰³.

Più di rado *da* per *di*²⁰⁴: «ancho son da voigli mandare in pittura tre tulipans»²⁰⁵ (IX), «voigli da fare ben» XVI, «che vs si deigni da farme» XVII, «si detti cornici son da troppo spesa» (XXIV), «io serui vs con afetcion. da bon core» (XXIX), «da vera cora li Bacio le mani» (LXIII).

La confusione tra le preposizioni comunque va oltre *di* ↔ *da*: «al mese d'Agosto» (III; *nel*), «collotarmi *al* numero» (III; *nel*), «io ha spesa *alle* cornici orefci et *ale*. pittura» (IX; *per*), «io me trouo tante obligato *delle* promeso fatto al s^f Hercole. comme ancho *delle* medaigli dore» (XII; *per*), «fara a us sodisfatcion piu: realmento che non faceue *del* Compartemento dei fiori» (XIII; *con*), «si francesco snijders ha la gratcio per copiare alcuna rarita e vs seruira oigni ane. *p* duoi quadri» (XIV; *con*), «entende che mia amico snijders che de gia e *per* viago in bon ora» (XIX; *in*), «io tein gran obligo a vs. *del* fauor fatta a detto snijders» (XIX; *per*), «gli amici che uengeno. *con* milliare auisitare nostra cita danuersa» (XX; *a*), «vs me fara gracio. scusarme *a* su sig^{ra} Jll^{mo}» (XXII; *con*), «Trouandomi in grand obligo *del* affetcion et oigni bene che su sig^{ra} Jll^{mo}. me porto» (XXII; *per*), «per aiutarle *de* Metterre in gracia d Jll^{no}. et reu^{no} sig cardinal» (XLVIII; *a*).

È esuberante la preposizione *a* in «secondo l'obligo che ho a' di seruire» (XXX*).

Si registrano sporadiche attestazioni di accusativo preposizionale, che ricorre coi verbi *pregare* («prega de noua a VS Jll^{mo}» e «pregame a vs», V; ma più frequentemente «pregando vs Jll^{mo}» III, «pregando nos^f sig^f idio» V, «prega vs» VI, ecc.ecc.), *avvisare* («auisare al sig^f cardinal» X; «che auiso al Jll^{mo} sig^f» XXVII; «auisera a us» XLVIII) e *supplicare* («supplica a vs» XI). Dal lato opposto si collocano le varie omissioni di preposizioni nell'introduzione di qualche complemento: «farra seruira vs bene. e presto e bon mercato» (X), «Jo Ho schritto a vs dato 6 febraro» (XV), «Seruira questa per risposta della letra de vs dato 22 luglio» (XXI), «questa seruira del sua 7 de queste» (XLVIII), «in meglio un ouato» (XXVIII), «fare mio reomandacion quel gentilhome» (XXVIII). La cancellazione di *a* determina in certi casi l'uso transitivo di verbi come *parere* («si pare vs Jll^{no}. io farra il quader piu grande» V) e soprattutto *piacere*, che prende ausiliare *avere* nei tempi composti: «Si piatce no^{to} sig^f io spera auer finito» (IV), «si piatco [N]o^{to}. sig^f: spera auer finita» (V) e «prometta a vs si Piatce nos^{to} sig^f: d mandare una a pasque» (XXII); «vs a piaciuto»

²⁰³ Cfr. D'ACHILLE 1994, p. 71, MENGALDO 1963, p. 153, PIOTTI 1998, pp. 132-133 e ROHLFS III §804.

²⁰⁴ Dov'è maggiore l'incidenza dialettale: cfr. MENGALDO 1963, p. 153.

²⁰⁵ Che parafrasato potrebbe essere: *sono anche della voglia di mandare in pittura tre tulipani*.

(VII); «vs piacera in nome mia. bagiare le mane» e «si us piace io gli farra scriuere in fiamengo» (IX); «si piatce vs <per> mandar qualche dinare» (XXIV); «vs piacera mandare mia in clusa» (XVII); «vs piacera alle venute di detta cassa Andare visitare» (LXIII); «vs me piacera ausiare de questa negotci» (PS-67).

A questi si contrappongono i vari casi in cui *piacere* è seguito regolarmente da preposizione *a*, pur tuttavia mantenendo ausiliare attivo: «si alcuna opera mia habbia piacuto a vs» e «spera che piatcera a vs Jll^{no}» (VIII). È invece tradizionale il trattamento transitivo di *arrivare* nell'espressione «alcuni Colori arriueno apressa poca il natural» (VI)²⁰⁶.

Soffermandoci sulla preposizione *di*, vanno evidenziate le sue manifestazioni partitive, comunque rare («serrano de fiori fatta. grando comme il natural» V e «sone assai de nostra fiamengi» VIII) e la sua costante presenza prima dell'avverbio *già* (cfr. §4.2) con funzione rafforzativa, forse ricalcata sul francese *déjà* («el quadre de gia mandato» IV; «de gia sarrebe consignato» VII; «de gia cominciato» XV; «de gia e per viago» XIX; «de gia cominciato» XXI; «de gia sarra a milano» XXII; «de gio ho schritto» XXVIII; «de giu era capitato in millan» LXV; «de gia me Ho Trouata in molta Trauigli» LXVI). Del tutto tradizionale e usuale per il tempo l'uso di *in* per lo stato in luogo e il moto a luogo: «me troue in anuerso» (I), «non si troue in Anuersa» (IV), «me troua in Brussella», (XXI), «era capitato in millan» (LXV) ecc.

Venendo alle reggenze verbali, talvolta l'infinito è introdotto da *a* dove ci attenderemmo *di*: «commandarme a seruirli», «me ordina a fare», «io non manchara a finire» (XV); «mia Borsa non concede a comparare» (XVI); «me Comandeno a faire» (XXIII) o viceversa: «prega vs dandare in nome mio deBagiar le mane al sig^f mio pro.» (LXV). Talaltra è invece *per* che sostituisce *a*, *di* o *da*: «Jo me vergoigni d'auer tartato tanto per inuiaro le desseigni del Danielo» (XXII; *a*), «non restaro tanto per respiondere» (*di* o *a*)²⁰⁷. L'infinito oggettivo può essere preceduto da preposizione *di*: «non desidero altro che *di* puoter», «non intendo *de* perdere» (XXXI*), ma è ben più ricorrente l'omissione preposizionale, che potrebbe rispondere a un'esigenza di economia sintattica da parte dello straniero, pur trattandosi di una soluzione cara alla prosa umanistica latineggiante e alla koiné settentrionale, sia cancelleresca (cfr. VITALE 1983, p. 188) che non (cfr. PIOTTI 1998, p. 134).

Dunque: «me farra fauor mandarme» (VII), «vs ferrei meglio farra seruire» (X), «suplica a vs parlare quater parolli» (XI), «me farra gratcio fauorire detto giouene» (XIII), «vs me'a fatto fauor auer pagato ducaton trento» (XIII), «delle Cateno remetto a vs fare recordare» (XIII), «io credo Hauer fatto il debita mia» (XIV), «vs me farra gracio scusarme» (XXII), «trouandomi sodisfatto

²⁰⁶ «Arrivare uno: Pareggiarlo in alcuna qualità dell'animo o della persona o dello stato» TB §8 e «Arrivare checchè sia: «Arrivare a toccarlo, a prenderlo, a poter coglierlo, a pigliarlo» TB §10).

²⁰⁷ *Restare* è usato nel senso di «indugiare, astenersi» (cfr. GDLI §6). Negli esempi riportati dal GDLI il verbo è seguito di norma dalla prep. *di*, tutt'al più da *a*.

auer intezo» (XXII), «Ringraccio vs auer fatto» (XXVIII), «vs me fara fauore fare mio recomandacione» (XXVIII), «vs piacera [...] andare visitare» (LXIII).

Con *sperare*, *mancare* e *pregare* Brueghel oscilla tra costruito a-preposizionale e preposizionale:

-«spera auer finito» (IV), «io spera auer finita» (V e XX), «spera questa mesa d'agosto hauere il fine» (X), «Jo spera auere la gratcia D vs Jll^{mo} per mio amico francesco snijders auer qualche copia d alcuni quadri Belli» XVI), ma «spera d'auer honor» (VI);

-«io non mancherà usara oigni diligensa» (IV), «non mancherà seruire in un quadrettin» (XXVIII), ma più spesso: «non mancherà de fatigare» (VI), «io non mancherà d'usarle oigni diligensi» (VII), «Non mancho d'industriarme» (VIII), «non mancherò anchora de metter mano» (IX), «non mancherà d'ausare» (X), «io non mancherà de mettor 50: de piu» (XI), «non mancherò de mantenero la buono correspondenzo» (XXXI*);

-«prega vs accettar» e «prega vs Jll^{mo}. tenirme in numero del suoi minimo seruitori» (VI), «Prego in tante vs: pigliare bone occasione», «prega vs. fare con comodita mia scusa et mia recomandatione» (XIX), «Prega vs in nome mia Bagiare le mane» e «prega de noue dare auis al Jll^{mo} s^r cardinal» (XXI) e «prega vs bagiare le mane» (XXVI), «prega in nome mo con oigni reuernci farle mio recomandacioni» (XXVII), «Jo prega vs darne Auiso» (LXIII), ma anche: «prega de noua a VS Jll^{mo} d'scusarre sua arrori» (V), «Prega vs. de bagiare le mane in nome mio al sig cardinal» (XIV), «Prega vs in mia nome d bagiare le mani as sig^a Jll^{mo}» (XXIV) e «prega vs in mio nome di Bagiar le mane» (XLVIII), «la prego di non voler piglara male la mia realta nel trattare» (XXXI*), «prega vs. d andare in nome mio de Bagiar le mane» (LXV), «prega vs danoua de fare in questa negocii il solito officio damico» (LXV), «prega de Trouar comodita in quelhe Monesterro» (LXVI).

Segnalo da ultimo la presenza della perifrasi consueta e tradizionale *auere da*+infinito («credo che questa habbia da suportare tutte» VIII) e del tipo *con*+infinito («con darle noue» XXIV, «con dirgli» LXV), uso morfosintattico di sapore libresco gradito agli autori seicenteschi più tradizionalisti²⁰⁸, ma non estraneo alla scripta semicolta (cfr. MORGANA 1984, p. 37 e MORGANA 1987, p. 254)²⁰⁹. Sempre *con* può accompagnare anche il gerundio: «Mia consorta con oigni Humilta se recomande con ringraciande del presento mandato» (XXIII).

4.9 *Uso dei tempi e dei modi verbali*

Avendo già detto dell'uso dell'infinito come mezzo di semplificazione sintattica (cfr. §4.2) e del gerundio e infinito preposizionali (cfr. §4.8), si mettono ora in rilievo diversi tipi di irregolarità nell'uso di tempi e modi verbali da parte di Brueghel.

L'espressione dell'aspetto verbale a volte desta qualche perplessità, per esempio quando incontriamo l'imperfetto per un'azione conclusa, dunque in luogo di un passato remoto o tutt'al più di un passato prossimo: «questo tempi passato mandaue per vs Jll^{no} un quadret» (III; *ho mandato/mandai*); il *fa* di «francesco snijders fa un Ramo con un Tatze de porcellano peino de frutti

²⁰⁸ Compreso Borromeo, che vi ricorre nei *Sacri Ragionamenti* (cfr. MORGANA 1988, p. 214 n. 117); per l'uso nel Di Capua cfr. VITALE 1965, pp. 212-213.

²⁰⁹ Presente ancora nelle lettere di tono familiare di primo Ottocento (ANTONELLI 2003, pp. 178-179).

diuni» (XXIX) potrebbe essere un presente pro passato (*ha fatto*), in caso Snijders avesse a tutti gli effetti già ultimato il suo dipinto, ma Brueghel potrebbe anche aver ben individuato il tempo lasciando invece inespresso l'aspetto progressivo dell'azione (*sta facendo*). In «quande tut ul monde me abandonaue. lui [*Snijders*] veniue da me et resto giorni et notto» (XI), innanzitutto è usato l'imperfetto dopo un avverbio (*quando*) che di norma introduce azioni dall'aspetto perfettivo e in più «veniue», forse scelto per sottolineare la frequenza con cui Snijders si recava in casa di Brueghel a consolarlo, è poi coordinato con un passato remoto («resto»>*restò*²¹⁰).

Anche le regole della *consecutio temporum* non sono sempre rispettate, per cui possiamo trovare verbo al presente in una subordinata in rapporto di anteriorità con la reggente: «credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori» (VI; *non siano mai stati fatti*), «aspetto auiso delli quadretti ellimenti che son inuiate 23 April» (XXIX; *sono stati inviati*). Anche se Brueghel mostra in varie circostanze di saper adoperare correttamente il congiuntivo, nel periodo ipotetico («si non fusso questo grand freddo. de gia sarrebe consignato» VII) e non solo («si us desidero esser seruito in simile cosa. me dia le comission libramento» X), non mancano casi di indicativo per congiuntivo, sia in proposizioni principali: «vs me crede che l'ano passato. non ho finito per seruirle Meiglar (LXIII), «vs non prende piu penseire» (XLVIII), che soprattutto nelle subordinate: «at cio che riesse belle» (VI), «io desidera che resta» (XI), «ci bene che il dinari per il quadre de perspettiua et s^t daniele non e comme io aspettaij» e «si ben che io me troua occupato» (XXVIII), «io ne tengera obliga tanto si erena fatte al mio persone propria» (XI), «si benne che io daue quitanci d'esser sodisfatto» (XLVIII). Viceversa, forse per moto ipercorrettorio Brueghel usa il congiuntivo al posto dell'indicativo, probabilmente indotto dalla presenza di *che*: «entende che vs Jll^{mo} habbia riceutto il quadro delli animali» (VIII), «vs vedera una diligenza terribila creda che la vista non me serui molti ani» (XXII; *vostra Signoria creda che la vista non mi servirà per parecchi anni*, un'iperbole per sottolineare la meticolosità con cui stava dipingendo i *Quattro Elementi*, ricchi di dettagli minuscoli) e «me crede che io serui vs con afecion. da bon core» (XXIX)²¹¹.

Nel caso di «pensaue detta tempo durai anchore» (XIX; *durasse*), *durai* coincide con un passato remoto di I p.s. nella coniugazione italiana, quindi Brueghel avrebbe errato modo, tempo e persona, analogamente a quando usa *andai* per *vadano* in «li sei quadretti [...] non uoigli che Andai» (XXIX), ma si è detto che tali forme potrebbero anche essere modellate sui congiuntivi imperfetti francesi corrispondenti (cfr. §3.10). Tutte le tipologie di errori elencate possono sommarsi nella

²¹⁰ Ma è sempre bene lasciare un margine di dubbio sull'effettiva identificazione di una forma verbale come questa, perché, vista la confusione tra le desinenze verbali e tra la I e la III p.s. che caratterizzano la scrittura di Brueghel, non possiamo scartare del tutto la possibilità che *resto* stia per la I p.s. del presente indicativo.

²¹¹ Le oscillazioni desinenziali nella morfologia verbale dell'italiano di Brueghel sono però tali da rendere incerta l'effettiva classificazione di questa forma *serui* come congiuntivo in *-i* (cfr. §3.10).

prosa di Brueghel dando vita a periodi con espressione temporale e modale assai incerta, come quello che segue:

alcuni Mesi sone che auiso al Jll^{mo} sig^r. che detti fiori gli mandaue per metterme da noue in memoria de su sig^r ill^{mo}. per tale e fortece. che detta fiori sia conseignate al s' sig Jll^{mo}. si l'auiso non era schrta. io me contentera che vs teneue dette per variare gli altri quadri (XXVII)

4.10 *Uso degli ausiliari*

I problemi nella scelta degli ausiliari sono abbastanza normali per un non italofono, simile nelle sue indecisioni tra *essere* e *avere* all'italiano semicolto (cfr. D'ACHILLE 1994, p. 72). Brueghel in particolare usa diverse volte *avere* invece di *essere*, costantemente nei tempi composti di *piacere* («intende volonteiro che ha piaceute il mio quadretine» IX; cfr. §4.8) e con riflessivo *trovarsi* («me Ho Trouata in molta Trauigli» LXVI)²¹².

Lo scambio inverso *avere*>*essere* è più raro: «vs me credo che in detto quader ho speso quel bel tempo de stato passato. pero i' son mandato via ben ben finito» (*io l'ho mandato via*); nella dichiarazione d'età «come io son passato 43» (XXIX), la scelta di *essere* accompagnata dall'omissione del sostantivo *anni* ricalca la costruzione tipica delle lingue germaniche (ing. *I am over fourtythree*; ted. *Ich bin über dreiundvierzig*; neerl. *Ik ben dertig geworden*> *ho compiuto trent'anni*).

4.11 *Disaccordi di genere e numero*

La regola sintattica dell'accordo, particolarmente ostica per gli scriventi stranieri, è anche quella che crea i problemi maggiori a Brueghel. I mancati accordi di genere e numero, anche simultanei, interessano anzitutto il sintagma nominale e possono dar vita alle più svariate combinazioni di aggettivi, sostantivi e articoli. Tale fenomeno caratterizza la scrittura di Brueghel lungo l'intero arco cronologico della sua corrispondenza e conduce a un «vero e proprio collasso della morfologia nominale» simile a quello rinvenuto da Daniele Baglioni nelle lettere italiane dall'Impero ottomano da lui studiate (cfr. BAGLIONI 2011, pp. 53-54):

«cosetta indegno», «cosa nisuno», «la virtu suo», «largo copia», «varie allegri et deuoti cosi», «le cosa sua», (I); «questo mia mal schrito», «dea ceres [...] accompainniato con quater putini», «gli quatri ellimenti [...] in tuti ben finite», «le corne copia peina», «delle grandese ordinario», «altri bisaria» (II); «il mio ardentissimo desideria», «in questa mondo», «una testa...copiato...ben fato», «laferma sperance», «qualche altra cose», «gli mio lauori», «questo tempi passato», «un quadret. Consinmate» (*consegnato*), «con le primo comodita» (III); «il. gra^{mo} letre», «fiori gli quali reucerani

²¹² Anche il più erudito Rubens nel suo epistolario italiano sceglie *avere* al posto di *essere* in alcuni passati prossimi come «ha piacciuto», «n'ha stato dichiarato», forse per interferenza dello spagnolo che privilegia l'ausiliare *avere* nei tempi composti (cfr. RENZETTI 1989-1990, p.165).

molto. molto bello», «le naturallezza», «vario fiori» (IV); «il gra^{mo} letra», «in nome mia» (IX); «delle parta mio», «uno vera ceigno», «filipo 3[0]0», «il prima vera», «le misura mandatame» (X); «questa Gorni belli», «con le prima bale», «simile cose», «detta fiori», «gli belta et rarita», «fa alcuni quadri simile», «mio fanilli» (*famiglia*) (XXVII); «mio intencioni» (XXVIII), ecc.ecc.

Un accordo che potremmo dire *ad sensum*, perché il genere è selezionato per via logica (sulla base dell'effettivo sesso del referente umano) e non grammaticale, è l'accompagnamento di *vostra Signoria* con aggettivi maschili, quasi costante: «VS/vs Jll^{mo}» (I, II, III, IV, V, VI e *passim*), «V.S. Jll^{mo} et R^{mo}» (I, II, III, V), «VS: Jll^{mo}. et Reue^{mo}» (IV), «vs Jll^{mo}. et Rever^{mo}» (VI), «vs Molto Mag^{co}» (XI, XIII, XV e *passim*), diverso da «vs Molto Mag^{co} sig^f» (XXII), in cui *Magnifico* concorda con *signore*. Lo stesso succede con *sua Signoria*: «su sig^f ill^{mo}» (X, XI, XII e *passim*)²¹³, «su sig^{ra} Jll^{no}» (XIX), «su sig^{ra} Jll^{mo}» (XXII, XXIV) ecc.²¹⁴.

Talvolta, ma più di rado, anche il participio passato riferito a *vostra Signoria* figura al maschile: «vs Jll^{mo}. sarra maruaigliato in detta opera» (IV), «si us desidero esser seruito» (X), «VS Haera ragiono [d]esser meruailito. della mia Tarde risposta» (XXI).

Le sconcordanze possono riguardare anche soggetto e predicato, sia quelle di numero: «alcuni fiori [...] che non si troue in Anuersa» (IV), «le cornici del sig^f cardinalo Coste per dorare doi filipo» (X), «gli fiori de questo ane son passato» (X), «per seruire nostra Artsduca et le ser^{mo} Enfanta. che desidero del mia mane in presentci d'auer quatro quadro» (XI), che di genere: «io son stata a Brussella» (IV), «si l'auiso non era schrta» (XXVII), che di genere e numero assieme: «le parenti son son informato» (V), «si io son bone» (X e XII), «le copia serrane tenuto in estime», «io son obligate» e «detto quader e copiate altre volte» (XI), «laria et fuoco io spera auer finita questo mesa dagosto. et subito. serra inuiata» (XX), ecc.

Sovente il pronome atono non si conforma al genere e al numero del suo antecedente, creando quindi un notevole ostacolo ai legami coesivi del testo: «questo mia mal schrito accompainnito con un *rametto*: fatto d' me con molto diligenci. pregando vs Jlls^{mo} d'acettarle» (II), «commo vs a piaciuto commandarme a serui[r]li» e «ho destinato *detto quadrette* al mio mag^{co} pron et si non fusso questo grand freddo. de gia sarrebe consignato per mandarle a vs» (VII), «prega vs: in nome mia bagiare le mane a *su sig^{rio} ill^{ma}* et ringratciale» (X), «vs potra dare al mio *amico* per fauorirle» (XV), «fra poce giorne. mandera *le desseigni*: ancho ho comparato un *quadrettin* de Hendric van steenbijck: una cheisa al usance de questa paieso ben fatte: io farra in detto quadret. al[*cuni*] figurini. et comme sone de poca pesa: facilmente potra inuiarle a vs Jllⁿ: et si non gustene a vs Jll^{no}. ne potra remandarle» (XVI) ecc.

²¹³ Dove *sig^f* non sta per *Signore* ma per *Signoria* (la caduta di *-ia* nell'abbreviazione si deve probabilmente alla fretta).

²¹⁴ I casi di accordo grammaticalmente riuscito sono rari: «vs Jll^{ma}» (III e VIII: 2occ.), «vs Jll^{ma}» (LXX*: 4 occ.) e «su sig^{rio} ill^{ma}», seppur con vocale finale indebitamente maschile per il sostantivo *Signoria*.

Più raramente non sono accordati ai sostantivi di riferimento il pronome relativo e il dimostrativo: «Ringratcio ancho dell'amoreuolessa. verssa nostra *nacion*. fiameng[*a*] *qualli* io recomanda d noua» (VI), «per seruirra vs Jll^{mo} *al quali* di noua ui rendo gratie» (XXVI), «Jo Manda *le desseigni* del danielo A vs Jll^{mo}. *si detta* non e comme deua» e «*il quadretto* del Danili finira quanta prima. et con *detta* mandera ancho quatre fiori rare» (XXIII), «quanto il *quadro* de fiori [...] io me contentera che vs teneue *dette*» (XXVII), «*il secondo* ho fatto per le ser^{mo} Enfante in Brussello *detta* e tenuto in grandismo estima» (XXVIII). Di segno opposto rispetto ai disaccordi finora considerati è l'accordo (non è facile stabilire se voluto o casuale) del participio passato²¹⁵, comunque molto raro: «non hauendo anchora potuta a dimpire la mia buona volonta» (III) e «Hauenda reciuta la letra devs a di 15 d ottobri. son andato in Casa. del s^e Enoni» (LXV).

Altre volte è il gerundio a prendere indebitamente il genere del soggetto: «cressenda l opera tanto che in doi anni non sera finita» (XXIV); «non ho finito per seruirle Meiglar questa prima vera. essenda finita non Trouai Mai comodita de inuiarle in doi Mesi de Tempi» (LXIII).

4.12 Particolarità della negazione

Si registra qualche occorrenza di doppia negazione in frasi avviate da *neanche* («quemto il quadro del Jll_s cardina del arca d' noi: non ma schrito. ne anco la letra. non va risposta» XVIII, «Ne ancho de vs per letra de lauella non ha mai uta noua» LXVI), costruito della lingua amministrativa passato alle coeve scritture dei semicolti (cfr. MORGANA 1984, p. 34). Anche nella frase «mai non ha trouato comodita per inuiarli» (XLVIII), essendo l'avverbio negativo *mai* in prima posizione il *non* andrebbe omissivo.

All'opposto si dimentica l'avverbio di negazione in «per quella desidero altri che la gratia d vs.» (XXIV), mentre in «in questa ne in altre non me laisse aiutare» (XXVIII)²¹⁶ si tralascia il primo *né*, ma si genera comunque ridondanza di particelle negative per la presenza di *non*.

4.13 Enclisi e proclisi

Nulla di rilevante in questo ambito in cui si documenta una netta prevalenza della proclisi e si ha enclisi esclusivamente coi modi indefiniti del verbo.

²¹⁵ Gradito dalla prosa letteraria del Seicento e approvato da Cinonio (cfr. VITALE 1965, p. 214).

²¹⁶ L'intero periodo è «il secondo ho fatto per le ser^{mo} Enfante in Brussello detta e tenuto in grandismo estima comme io me a'segura che vs non fara Mancha in questa ne in altre non me laisse aiutare»; sebbene la maiuscola di «Mancha» paia segnalare l'inizio di una nuova frase, «Mancha in questa ne in altre non me laisse aiutare», l'avv. *manco* va collegato alla completiva precedente retta da *che*, col significato non di *neppure*, ma di *meno* (cfr. §3.11): «me a'segura che vs non fara Mancha» (*mi assicuro che vossignoria non farà meno*). In effetti senza il *manco* finale la completiva non avrebbe senso: «detta e tenuto in grandismo estima comme io me a'segura che vs non fara» (quindi Brueghel parrebbe sperare che il Bianchi non gradisca il suo quadro).

4.14 ASPETTI DI TESTUALITÀ

Rispetto ad altre tipologie di testo, la pianificazione del discorso nel genere epistolare, caratterizzato da un alto tasso di ritualità, non dipende esclusivamente dalla libera scelta dello scrivente, ma è vincolata a un preciso schema: la lettera possiede infatti un'ossatura canonica rimasta sostanzialmente invariata per secoli, come testimonia il fatto che l'articolazione testuale osservata da Palermo nelle lettere mercantili del cinquecentesco carteggio vaianese (cfr. PALERMO 1994, p. 114) è in buona misura sovrapponibile a quella rilevata da Antonelli nelle lettere familiari di primo Ottocento (cfr. ANTONELLI 2003, p. 43). I suoi momenti fondamentali sono:

-*esordio*> formule di apertura assoluta (iscrizione, data), formule allocutive, informazioni metaepistolari (attivazione del canale);
-*narratio* (ambito dei contenuti);
-*congedo*> formule di chiusura parziale (topoi che annunciano la chiusura, saluti a terzi, raccomandazioni per la salute ecc.) e assoluta (firma e data).

Per le lettere di Brueghel andrà dunque in primo luogo valutato l'adeguamento o meno a questo schema prestabilito, iniziando dalle parti più formulari della lettera, esordio e congedo, che sono da sempre state un «termometro delle convenienze sociali» (ANTONELLI 2003, p. 53), cioè un importante indice diafasico in grado rispecchiare il livello di informalità/formalità della comunicazione.

4.14.a *Esordio*

Il tipo di relazione tra mittente e destinatario in termini di gerarchie sociali e di familiarità ha infatti un ruolo importante sulla scelta di sostantivi, possessivi e attributi usati nelle formule allocutive di apertura. Brueghel rispetta il cerimoniale epistolare ponendo le iscrizioni tradizionali in alto a sinistra, distaccandole dal corpo centrale della lettera. Qualora il pittore si rivolga a Borromeo, le formule allocutive si fanno più magniloquenti e cerimoniose rispetto a quelle, pur sempre formali, delle lettere al Bianchi. In osservanza delle prescrizioni epistolografiche del tempo, gli epiteti onorifici più spesso usati per il cardinale sono *illustrissimo* e *reverendissimo*²¹⁷, che in linea di massima si accompagnano a *Signore*, più raramente al titolo di rispetto *Monsignore*; quasi sempre chiude le formule allocutive il sintagma *Padrone osservandissimo* (accompagnato o meno da possessivo posposto o anteposto e qualche volta rafforzato dall'avverbio *semper*).

²¹⁷ In particolare si veda la sezione *Dei titoli* nel *Secretario* di Capaccio (1589), dove viene detto che ai vescovi era opportuno rivolgersi con «l'Illustre e Reverendissimo» (cfr. MATT 2005, p. 38). Il superlativo *Illustrissimo* per Capaccio era invece più propriamente indicato per i signori titolati.

Solo una volta a *osservandissimo* è preferito *colendissimo*, latinismo spesso osteggiato dai trattatisti rinascimentali ostili alla troppa affettazione nelle lettere²¹⁸. Le combinazioni possibili tra gli elementi indicati sono quelle che seguono:

- illustrissimo et reverendissimo Monsignore et Padrone mio osservandissimo*: «Jll^{mo}: et R_s^{mo}: monsig^{re} et pron mio oss^{mo}» (III); «Jll_s^{mo}: et R_s^{mo}: mon s^r: et pron mio oss^{mo}» (IV);
- illustrissimo et reverendissimo Monsignore et Padrone semper osservandissimo*: «Jll_s^{mo} et R_s^{mo}: mon sig^{ro}: et pron semper osser^{mo}» (V);
- illustrissimo et reverendissimo Signore (et) Padrone mio semper osservandissimo*: «Jll_s^{mo} et R_s^{mo}: sig^{ro}: pron mio semper oss^{mo}» (I); «Jll_s^{mo} et Rev_s^{mo} sig^r et pron mio semper oss^{mo}» (VI);
- illustrissimo et reverendissimo Signore (et) mio Padrone semper osservandissimo*: «Jll_s^{mo} et R_s^{mo}: sig^{ro}: et mio pron semper oss^{mo}» (XVI); «Jll_s^{mo} et Reu_s^{no} sig^r et mio pron semper oss^{mo}» (XII);
- illustrissimo et reverendissimo Signore (et) mio Padrone osservandissimo*: «Jll_s^{mo} et R_s^{mo} sig^r et mio pron. oss^{mo}» (VIII); «Jll_s^{mo}: et Reu_s^{mo}: s^r. et mio pron. oss^{mo}» (II);
- illustrissimo et reverendissimo Signore mio colendissimo*: «Jllust^{mo} et Reu^{mo} sig^{re} mio Coland^{mo}» (XXIII);
- illustrissimo Signore et Padrone mio osservandissimo*: «Jl_s^{mo} sig^r et pron mio oss^{mo}» (VII);
- illustrissimo e reverendissimo Signore*: «Jllus^{mo} et Reue^{mo} sig^r» (LXIV*); «Illus^{mo} et R_s^{mo} sig^{re}» (LXX*);

Con il Bianchi Brueghel abbandona l'*illustrissimo* e il *reverendissimo* optando per l'epiteto *molto magnifico* (o semplicemente *magnifico*), adatto, come sosteneva Giulio Cesare Capaccio, per rivolgersi a mercanti, soldati e «persone private commode, ancor che non facciano altro esercizio» (cfr. MATT 2005, p. 38) che solo in due occasioni cede il posto a *molto illustre* e *illustre*²¹⁹. Anche per il Bianchi il titolo onorifico si accompagna spesso all'apposizione *Padrone (osservandissimo)*, dando vita al seguente ventaglio di formule allocutive:

- molto magnifico Signore (et) Padrone mio semper osservandissimo*: «Molto mag^{co} sig^r et pron mio semper oss^{mo}» (XIV);
- molto magnifico Signore (et) Padrone mio osservandissimo*: «Mag^{co} sig^r et pron mio oss^{mo}» (XIII); «Molto mag^{co} sig^r et pron mio oss^{mo}» (XXVI); «Molto mag^{co} sig: et pron mio oss^{mo}» (XXVII); «Molto Mag^{co} sig^{re} et pron mio oss^{mo}» (XXIX);
- molto magnifico Signore (et) mio Padrone osservandissimo*: «Molto Mag^{co} sig^r mio pron oss^{mo}» (XXVIII); «Molto Mag^{co} sig^r [mio] pron oss^{mo}» (XXII);
- molto magnifico Signore (et) Padrone mio*: «Molto Mag^{co} s^r. pron mio» (IX); «molto mag^{co} sig^r et pron mio» (XI); «Molto mag^{co} sig et pron mio» (XXX*); «Molto Mag^{co} sig^r et pron mio» (XXXII*); «Molto mag sig mio pro»; «Molto Mag^{co} sig mio pron» (XX);
- molto magnifico Signore mio osservandissimo*: «Molto Mag^{co} sig^r mio oss^{mo}» (XXXI*);
- (*molto*) *magnifico Signore mio Padrone*: «Mag^{co} s^r Mio Pron» (XLVIII); «Molto mag^{co} sig^r mio pron» (XV, XVII); «Molto Mag^{co} sig mio pron» (XX);
- molto illustre Signore mio Padrone*: «Molto Jllus^{re} sig^r. mio pron» (LXV);
- illustre Signore et Padrone mio* «Jllus^{ro} sig et Pron mio» (LXIII).

²¹⁸ Già Sansovino (*Il segretario*, 1564) deprecava l'uso di *colendissimo*, sconsigliato pure da Capaccio (1589). Cfr. MATT 2005, p. 26 e p. 38.

²¹⁹ Sempre secondo Capaccio, *Molto Illustre* doveva essere riservato a figli o fratelli dei signori titolati (in effetti Bianchi era figlio di un nobile), mentre l'*Illustre* era più appropriato per i vescovi.

Lo scarto maggiore rispetto alle soprascritte delle lettere a Borromeo si ha quando ai titoli di rispetto si accompagna l'aggettivo *carissimo*, indizio di un tono più confidenziale e anche di un rapporto meno impari tra gli interlocutori:

- 6) *Molto Magnifico Signore mio Padrone carissimo*: «Molto Mag^{co} s^r mio pron car^{mo}» (XXIV);
7) *Molto Magnifico Signore (mio) carissimo*: «Molto mag:^{co} sig^r Carmo»; «Molto mag^{co} sig^r mio car^{mo}» (XXI).

Lo stesso superlativo si ritrova anche in diversi indirizzi delle lettere al Bianchi (VII, IX, XV, XIX, XXIV).

Una sola tra le lettere al Bianchi si avvia *in medias res*, senza formule allocutive: «Molto Mesi sono che io non ha auto noua de vs. per talo io son sforsato. dauisarle. del mio Miserio» (LXVI).

La trasgressione dal modello d'esordio più tradizionale può essere senz'altro un'ulteriore riprova della maggiore spontaneità, informalità, delle lettere al Bianchi²²⁰.

Eliminando i vocativi espliciti, Brueghel rinuncia ai convenevoli di cortesia e comunica con più efficacia il rancore per il silenzio del Bianchi, protrattosi per mesi, per di più mentre lui viveva una brutta situazione finanziaria e aveva dunque bisogno del supporto del suo amico committente.

Generalmente la collocazione delle informazioni metaepistolari, quasi sempre presenti nelle lettere di Brueghel, è quella ampiamente ritualizzata (cfr. PALERMO 1994, p. 115) in apertura del corpo della lettera, come raccordo tra le formule d'apertura assoluta e la *narratio*. Si va dalle scuse e dalle motivazioni del proprio silenzio:

«Fin adesso non ho dato risposta a quella che vs Jlls^{ma}. si e degnata de scriuermi al mese d'Agosto. per la ferma sperance che io haueua d'apparecciare qualche altra cose» (III); «Alcuni settemani sone che io me troue per rispondere al gratis^{no} letra. del Jlls^{no} s^r Cardinal mio pron. si le risposta andaue in lingua fiamengo. io non restaro tanto. per respiondere» (VII); «VS Haera ragiono [d]esser meruailito. della mia Tarde risposta. causa. questa Tempa de treuis. et gli amici che uengeno. con milliare auisitare nostra cita danuersa» (XX), «Non vorrei chel poco scriuer mia: per la poca pratica cho in quel mesteiro: causasse a vs qualche sospetto che vada raffreddandoci lamicisia nostra» (XXX*),

ai rimproveri (più o meno espliciti) per il silenzio del destinatario:

«Sin a hora sta a' spettande nuoua delli quadri mandat[i] per il sig^r cardinal mio sig^r et pron» (XIV); «Jo Ho schritto a vs dato 6 febraro: [a]spettande risposta de quello et ancho sta aspettando auis delli quadri mandato al su sig Jlls^{no}: per fare recordare de me io mando questa letra» (XV); «Alcuni mesi son che io mandauo a vs Jlls^{no}: tre quadri ornate d[eli] cornici: un Ellement del fuoco: un alter de fiore: et il quader de S^t Antonio retocate [...] spettande auiso de quell[i] delli fiori» (XVI).

²²⁰ Si potrebbe a tal riguardo ricordare il caso delle lettere di Cesarotti a Giustina Renier Michiel, di fatto quasi sempre prive di formule allocutive d'esordio. Roberta Quattrin ha interpretato questo dato sia come traduzione sulla pagina della familiarità e confidenza tra i due interlocutori, che come espressione della co-testualità tra le lettere del carteggio, concepite non come entità separate, chiuse, ma come battute di un dialogo ininterrotto (cfr. QUATTRIN 2011, pp. 212-217).

Altre volte nell'incipit troviamo semplicemente l'avviso di avvenuta ricezione di una lettera, in cui all'intento referenziale si somma anche quello pragmatico, tipico di una conversazione a distanza, di avviare il discorso recuperando la battuta precedente del proprio interlocutore creando l'effetto di un dialogo ininterrotto (cfr. ANTONELLI 2003, p. 44):

«Haundo reciuto il. gra^{mo} letre: de. vs. Jll^s^{mo}: me son stato allegrato dauer occasioni de poter seruire de noua» (IV); «Jo me troua molta obligato a. vs Jll^s^{mo}: della affetcion versa di me hauendo reciuta. il gratismo letra con tre medaigli et tre corona benedetta» (V); «Per la gra d'vs Jll^s^{no} ho hauuto ultimamente doi letre per quale entende che vs Jll^s^{mo} habbia riceutto il quadro delli animali» (VIII); «Jo ha reciuta il gra^{mo} letra de vs delli 16 passato quale me e stato caro» (X); «Per sua gra^{mo} letra del i0 de questa mesa intende che il sig^f Cardinal aspetto il quader mio» (XI); «Del gratismo letra de vs entendo l'arriua del mio amico francesco snijders: ho reciuto ancho suo letra con asur oltramarin ben condizionato: ancho il gratismo. let.^{ra} del s^f Cardinal mefa promesso. per amor mio ferra fauor» (XIII); «Recieua lultima let^{re} d vs otto giorni passato et per occupationi ha manchato dauiso» (XXIX); «Hauenda reciuta la letra de vs a di 15 d ottobri. son andato in Casa. del s^c Enoni» (LXV)²²¹.

Tale scopo pragmatico può risultare anche più esplicito: «Questa mia seruire per risposte della sua di 15. et 29 Aprilli» (XIX), «Seruire questa per risposta della letra de vs dato 22 luglio» (XXII), «Questa seruire per risposte del gratis^o sua. 7 dequest[e]» (XLVIII).

In diverse occasioni le informazioni metaepistolari contengono accenni all'*inclusa*, altra parola canonica della terminologia epistolare²²²: «Ho reciuto la lettera de vs et del Jll^s^{no} sig^f Cardinal con oigni desiderato contento. tanto del presente et ancho del dinare vs piacera mandare mia inclusa» (XVII), «Ho riceuto il grat^{mo}. lettera de vs de 30 passati con lincluse del su sig^f ill^s^{no}» (XXVIII); «Ringratio vs del buon officio, che mi la fatto col sig^f conto Borromeo, alla cui lettera mando la risposta qui inclusa» (XXXI*). Le informazioni metaepistolari invece mancano in I, II, VI, XII, XXII, XXIII, XXIV, XXVII, XXXII*, LXIII, compaiono un po' più avanti, a lettera già avviata, in IX («Ho reciuta il gra^{mo} let^{ra} del s^f Cardinal. intende volonteiro che ha piaceute il mio quadretine»), XXVI («Jo sta aspettanda aulse delli dui quadri mandato al Jlls^{no} et Reu^{no} sig^f cardinal mio sig^f et pron. alli .5. d' nouembri mandauo una let^{ra} a roma et comme su sig Jlls.^{no} era partita. detta letra e mandato a milano de paulo Bril pittor») e nel post scriptum in LXIV* («doi letra del x dagosto me son venuta a tempo un per la posta et laltra de louaigni del profsessor putiano»).

²²¹ In LXX* le informazioni metaepistolari non riguardano la conversazione tra mittente e destinatario della lettera in questione (Borromeo), ma alludono alla corrispondenza tra Brueghel padre e figlio: «Ho Jnteso volunteiri per lettere del mio figliulo la gracia et onore che vs Jll^{ma} le ha fatto di riceuerlo fra le suoi seruitori domestico».

²²² L'abitudine di *accludere* o *includere* in una stessa busta più lettere (anche di mittenti diversi o per destinatari diversi) per ridurre le spese postali caratterizzava ancora la corrispondenza di primo Ottocento (cfr. ANTONELLI 2003, p. 38).

4.14b Congedo

Le formule di chiusura che introducono la firma e la data (posta sempre da Brueghel alla fine della lettera, non staccata dal corpo centrale) sono stereotipate secondo le convenzioni del tempo.

Quasi sempre contengono preghiere a Dio in favore del destinatario ed espressioni di rispetto nei suoi confronti quali il classico *baciare le mani*²²³ o l'autodefinizione di sé come (*minimo*) *servitore*:

«bacio humilmento le mani a vs: ill_s^{mo} et le prego da dio largo copia della sua gratia» (I), «con che finisse. et con oigni reuerense bacio le mane de vs Jlls^{no}» (II), «mi fa l'honnore collotarmi al numro de suoi serutori et per tale gli bacio hummilmento lemani pregando. Jdio che conserui vs Jlls^{mo} in oigni filicita» (III), «me comando comme il minimo ser^{te} per tale gli bacio humilmento le mani pregando nos^r sig^r idio che conserui vs Jlls^{no} in oigni filicita» (V), «prega vs Jlls^{no}. tenerme in numero del suoi minimo serutori per talo io gli bagio le mani pregando nos^{ra} sig^r idio che conserue vs Jlls^{no} in oigni feicita» (VII), «Bagiando humilmente le mani prego nos^r sig^r per la lunga conseruatione» (VIII), «nos^{ra} sig^r vi gardi» (X); «si io son bone in altre cose me serra fauor esser comandato de vs al qual io bagie l[e mani]» (XI); «prega nos^r sig. che conserue su sig^r Jlls^{no}. in sanita et vita longa» (XII); «a us bagio le mane» (XIII) ecc.ecc.

Alcune volte può essere il verbo *raccomandarsi* ad annunciare la chiusa: «io non desidero altre che seruire vs Jlls^{no}. et tenerme in sua grat[cia] al quale io con oigni humilta me recomando» (XVI) «con questa io me recomanda de Core. et a vs Jlls^{no}. Bago lemani» (XXIII), «et con questa me vi recomando» (XLVIII) ecc.ecc., ma ancora più spesso il momento del congedo è segnalato senza mezzi termini dal sintagma *con che/con questo finisco* (che Brueghel scrive con passaggio -sc->-ss-; II, IX, XV, XVII, XIX, XX, XXI, XXIV e *passim*), o *con questo farò fine* («con questo fara fin[e] et avs bagio le mane»; XXII). Le due opzioni si possono anche combinare: «con che finisse et io me vi recomando» (XXVI).

Come abbiamo già detto, il pittore sfrutta spesso lo spazio dei saluti per scusarsi del proprio *mal scritto* (cfr. I §3); tali scuse possono anche chiudere la lettera prima di data e firma, sostituendo di fatto le classiche espressioni di rito: «io non mancherà usara oigni diligensa comme io son oblig^{to} a quanti primo: me perdonne mio mal schritto danuersa a di xiiij April 1606» (IV). Raramente, poco prima del congedo definitivo al Bianchi, possiamo trovare saluti a Borromeo: «prega vs in nome mia bagiare le mane a Su sig Jlls^{no} con recorde che Bruegel serra semper sua. Humilis^{no} seruitore» (XXVI), o anche saluti di terzi al Bianchi: «gli altri amici Momper van Balen vranx. Se recomandeno aus et conquest[o] io me vi recomando de core» (LXVI). È importante infine sottolineare la scelta di sintagmi di accompagnamento alla firma diversi a seconda dell'interlocutore: *obbligatissimo e devotissimo servitore* per le lettere a Borromeo, e *affezionatissimo servitore* per quelle al Bianchi, altro indice diafasico del diverso rapporto coi due.

²²³ La locuzione ha incontrato qualche critica nell'epistolografia secentesca: nel suo *Segretario*, Gabriele Zinano prende le distanze dai molti che la usavano come «cortese fine di lettere», stigmatizzando in maniera più ferrea l'uso di *baciare le mani* con destinatari di rango inferiore (cfr. MATT 2005, p. 56, n. 117).

4.14c *Narratio*

La parte centrale della lettera, il vero e proprio ambito dei contenuti, è quella in cui l'architettura del discorso diventa più libera per lo scrivente, che deve saper gestire in autonomia la testualità, che è stato ritenuto «l'aspetto più complesso della lingua» (cfr. D'ACHILLE 1990, p. 74).

Brueghel assolve questo compito grazie a un manipolo poco variegato di connettivi espliciti: oltre alle congiunzioni di cui si è già detto al §4.1, usa una locuzione ellittica, *per tale*, dal valore causale-conclusivo (*per tale ragione, quindi*): «ringratcio vs dauer accomodato francesco con gli scudi 200- *per tale* ho parlato al sig^r lauelli. per dare sodisfatcion» (XIX), «detti fiori gli mandaue per metterme da noue in memoria de su sig^r ill^{mo}. per tale (...) io me contentera che vs teneue dette» (XXVIII), «gli fiori nasceno foire il stagiono per tale non se po perder il Tempo daprilli»²²⁴.

Il pittore ricorre sovente a locuzioni tematizzanti introdotte da *quanto a* o *per quanto importa* (con caduta delle rispettive preposizioni), ripetute anche in sequenza nella stessa lettera:

«quanta il quadro delli animali Comencera quanta prima» (VI), «quant[o] inporto l oro delli cornici e fatto comme se usa: in italia» (IX), «quanto il desiderio de vs del compartemento de fiore vs me crede che quel e de grandisma opera» (X), «quanto a me io credo Hauer fatto il debita mia» (XIV), «quanto il quadretto mandato al sig cardinal de per[*spetiva*] laisseremo auer su tempo» (XXII), «quanto il s^t sebastiano mio amico. ma fauorito. deuenire in casa mia lauorare in giornata» e «quanto inporto il pretei d'ellimenti. trattarema quanda sone finita» (XXIV), «quanto il quadro de fiori alcuni Mesi sone che auiso al Jll^{mo} sig^r» (XXVII), «quanto il beicheiro dei fiori de gio ho schritto mio intencioni (...) quanto il quadre in rama in meglio un ouato seconda le mesure (...) io desidero seruire vs in questa.» (XXVIII) ecc.,

forme di anticipazione tutto analoghe alla dislocazione da un punto di vista funzionale, ma caratteristiche di livelli di scrittura più elaborati (cfr. PALERMO 1994, p. 158).

Alcuni sintagmi contenenti il nesso *con comodità* (o anche *occasione*) in certo senso si comportano come demarcatori testuali, perché la loro presenza in genere segnala uno stesso nodo tematico, ossia l'annuncio di un prossimo invio di quadri (o lettere):

«Con la primo occasione mandera alcuni stampi» (I), «Con le primo Comodita mandera ancho. una testa de' s^t Jean» (III), «con meiglior comodita auisera (...) del poco sodisfatcion mandato» (XXIX), «con le Robbe de Enoni. et bone comodita mando. un altro quadro» (LXIII) ecc.

Al contempo la locuzione *per avviso*, con valore simile a 'per informazione' (con cui si chiarisce dunque l'intento dell'atto locutorio), può chiudere la comunicazione intorno a qualcosa: «un altre infermita quael me a fatte perdere il bel tempo sin a hora: per auiso. e scusa» (IX), «detto quadretto besogneria cominciare. il prima vera. a venir al meza de febraro. fin al mesa d agusto per auiso» e

²²⁴ Diverso il caso in cui *per tale* ricorre nelle formule di chiusura dopo *servitore* (es. «mi fa l'honnore collotarmi al numro de suoi seruitori et per tale gli bascio hummilmento le mani» (III), dove ha la funzione di *come tale*.

«in roma e venetia sone assai de nostra fiamengi che desidarebbero simile occasio per auiso» (X), «il dinaro del sig^r Cardinal serra ben venuto. per auiso» (XIII), «cressenda lopera tanto che in doi anni non sera finita per auiso» (XXIV), «detto fa per memoria per mio fanilli decasa. per auiso» (XXVII), «loro maginato non e bello per auiso» (XXVIII)²²⁵.

Anche la deissi interviene con funzione coesiva, spesso ricoperta dal dimostrativo tipico della scrittura amministrativa *detto* (48 occ. come aggettivo e 12 come pronome; es.: «con detta mandera ancho quatre fiori» XXIV, «in detta cassa manda una corone. o paternoster» LXIII, «con le prima bale. de sig^r lauelli. inuiera detti» XXVII ecc.), che godeva nel Seicento di una certa circolazione in seno all'ambiente mercantile neerlandese²²⁶. Talvolta si ripete in sequenza:

«io son stata a Brussella per retrare alcuni fiori del natural: che non si troue in Anuersa vs Jll^{mo}. sarra maruaigliato in *detta* opera: Si piatce no^{to} sig^r io spera auer finito *detto* quader al primo Giunio et subito mandera gli fiori son grande comme il natural finita *detto*: comincira il quadro delli animali» (IV); «*detto* quader e copiate altre volte gli seruitci che vs ferra a *detto* giouene: io ne tenera obliga» (XI).

Ovviamente anche *questo* e *quello* ricorrono con ruolo analogo: «questo bagatello che io le mande non e per darle occasione de ringratciarmi [...] si bene che *questo* e' una cosetta indegno» (I), «credo che si alcuna opera mia habbia piacceuto a vs Jll^{ma} o dato gusto che *questa* habbia da suportare tutte» (VIII) ecc. Ripeto anche qui che alcune soluzioni sintattiche rientranti nella violazione dell'ordine non marcato delle parole possono avere ruolo testuale e mi riferisco sia alle dislocazioni e agli spostamenti a sinistra che all'anticipazione di *anche*, che in apertura di enunciato si comporta da segnale demarcativo (cfr. §4.2).

Il principale ostacolo alla coesione nelle lettere del fiammingo viene dalla sua scarsa capacità di gestire le riprese pronominali. Non di rado i pronomi atoni anaforici sono del tutto assenti e si viene a creare così un buco nella maglia testuale:

«fra tanto io stara aspettando *gli quadri* de vs Jll^{mo} per ornare ($\phi > li$) de paiesi et altri cosi» (II); «*alter quadrettini* per fairre le procession. non e venuta hauendo ($\phi > lo$). farra il desiderio de vs Jll^{no}» (V); «intende volonteiro che ha piaceute *il mio quadretine*. vs me crede che io non ($\phi > ne$) ho mai fatto simile», «comme vs schriue che mette *doi pennellato* de piu io non mancherà de mettor ($\phi > ne$) 50: de piu» e «vs piacerà in nome mia. bagiare le mane al s.^r Cardinal/ et ($\phi > lo$) auisarete. che ha in mane il quadro» (IX); «simili *fiori* son trop in e'stimi per auer ($\phi > li$) in casa» (XI); «*detta quadri* consignerà in mane de vs per inuiare ($\phi > li$) a me» (XIV); «per fare recordare de me io mando *questa letra*. vs potrà dare ($\phi > la$) al mio amico» (XV); «auer *quache copia* dalcuni quadri

²²⁵ Cfr. *avviso* in TB §6, *per vostro avviso*: «s'incomincia o finisce un discorso severo, o per celia o da senno= Allegr. 102. (Man.) *Per vostro avviso, adunque io soglio starmi... A taccollar al fresco, al ponte, a' marmi*». Nelle lettere di Brueghel non traspare, comunque, né intento ironico, né quello di conferire gravità al tono nell'uso di *per avviso*.

²²⁶ *Ditto* e *detti* ricorrono nel manuale di pratica mercantile manoscritto (ca. 1643) studiato da Van der Helm: cfr. VAN DER HELM 1987, p. 79.

Belli per tener ($\phi > le$) in Casa mia» e «sin a hora Ha cercate *un quader* del mio pader. per mandare ($\phi > lo$) a vs» (XVI); «si *detti cornici* son da tropo spesa i[o] me auise io ($\phi > le$) tengera per me» (XXIV); «quanto *il beiglettino* per dorare cornici ($\phi > lo$) ha inuiato 14 gioirni fa: qunto in porte *altri amisi* con il tempo ($\phi > li$) potra seruiri» (XXVII); «*il quadro* ornamente di fiori sta in bon termini (...) oigni uno sen allegra nel vedero ($\phi > lo$)» e «*li sei quadretti* hanno li cornici d ebbeno (...) veramento io haura manchato al debita mio de non auer ($\phi > li$) offerta a vs» (XXIX); «comme io son resolutio de mandar lane che vein *mio figliol* in italia piglera segurta de recomandare ($\phi > lo$) a us» (XLVIII); «Jo prega vs darne Auiso e fa[rm]e officio damico. per tal io ($\phi > la$) tengera in vita» (LXIII); «quanto *le corona* d ambero Bianco io ($\phi > la$) Manda sole non per il valor ma per il retratto. del s^{lo}. Borromea» (LXIV); «si *detta Madonna*. non e seconde il gusto de su sig^{ra} Jll_s prega de Trouar ($\phi > le$) comodita in quelhe Monesterro» (LXVI),

ma anche qualora i pronomi di ripresa ci siano, il loro ruolo di collanti testuali viene quasi sempre inficiato dal mancato accordo di genere e numero coi propri antecedenti (cfr. § 4.11).

La frequentissima espressione dell'allocutivo *vostra Signoria* mi pare una strategia testuale per evocare la presenza dell'interlocutore nelle lettere, che è anche «il modo migliore per azzerare la distanza comunicativa» nella conversazione epistolare (cfr. ANTONELLI 2003, p. 79). Forse è per questo stesso motivo che nei casi obliqui Brueghel preferisce usare espressioni che contengano la forma piena *vostra Signoria* (vs) in luogo di equivalenti con pronomi atoni («mandera a vs» VII, «habbia piacceuto a vs» VIII, «fara a us» XI, «remetto a vs» XIII ecc.), preferenza che si manifesta talvolta anche per la I p.s. («serra consinniate a me» IV, «causaue una febre a me» IX, «mandato a me» X ecc.) e che si fa sistematica per il sintagma «de vs», mai alternato a *suo* («al gusto de vs Jll_s^{no}» III, «Jl quader de vs Jll_s^{no}» e «farra il desiderio de vs Jll_s^{no}» V, ecc.)²²⁷.

Essendo l'espressione del soggetto facoltativa in italiano (che è lingua *pro-drop*), la frequentissima presenza del pronome personale soggetto di I. p. s. in frasi assertive può avere rilievo testuale. Questo egocentrismo di scrittura si potrebbe legare alla partecipazione emotiva del mittente al dialogo, o ancora di più allo scopo pragmatico di unire sulla pagina mittente e destinatario separati nella realtà. Si veda solo qualche breve passo:

-«quatre settimana son che *io* me troue in anuerso: Con molto pietceir della mia amisi: cosi non ha uoluto manchar: per darle fastidio con questo mio mal schrito questo bagatello che *io* le mande non e per darle occasione de ringratciarmi: ma per darle segno del immortal oblijo che *io* lo tengo» (I);

-«quande serra consinniate a me el quadre de gia mandato: *io* farra uigni diligen per. farre una processioni con acti d' deuotcioni: anche. si piatce vs Jll_s^{no}. mandarme il quadro de miniatura. per esser ornato de fiori. *io* non mancherà usara oigni diligenza comme io son oblig^{to}» (IV);

-«Prego in tante vs: pigliare bone occasione verse s sig^r ill_s^{mo}. quanto a me *io* credo Hauer fatto il debita mia, per tale *io* mi recomando a vs. comme amico. trouandomi obligato de tanto

²²⁷ Le soluzioni del tipo *lo ha detto a me*, al pari di quelle con dislocazione (*me lo ha detto a me*) sono sempre inquadrare da Palermo (che ne mette in rilievo la frequenza nelle lettere di semicolti) nel più generale fenomeno dell'ipercodificazione dei *topics* umani caratteristico della prosa epistolare (cfr. PALERMO 1994, pp. 123-124).

amoreuolesse et coertesia che *io* restera sempre condebita gli quadri che *io* desiderai. auer copiata: sone per me» (XIV);

-«si ben che *io* me troua occupato in molte opera non de meno *io* desidero seruire vs in questa. gli fiori sone fastioso a farle il prima che *io* fece e quella del sig cardinal» (XXVIII).

Ad ogni modo la continua ripetizione del pronome *io* anche laddove potrebbe essere omesso si deve ricondurre anche dal grado di apprendimento ancora poco avanzato della L₂, anzi va considerato che la tendenza all'espressione del soggetto-Topic pieno si registra anche negli apprendenti L₁ nella fase incipiente del loro avvicinamento alla scrittura (ROGGIA 2010, p. 200). Per Brueghel, che molto spesso usa la III p.s. dei verbi in luogo della I, l'espressione del soggetto *io* ricopre anche una funzione disambiguante.

IV.5 LESSICO

5.1 Formazione delle parole

In questo settore va anzitutto notata la prevalenza dei suffissati in *-zione*:

*affezione*²²⁸, «conseruatione» (VIII), «consideration» (XLVIII), *devozione*²²⁹, «dilacione» (XXXII*); «discretcion» (XXVIII), «intencion» (XIV, XXXI*), *invenzione*²³⁰, «mencion» (XVI), «nacion» (V, VI), «obligacioni» XXVIII, *occupazione*²³¹, «perfecion» (VI) e «perfettione» (LXIV*), *raccomandazione*²³², *soddisfazione*²³³

e *-tà* (<*-tade*):

«belta» (XXVII), «cita» (*città*; XX), «comodita» (III, VI, XIX e *passim*), «diuersita» (XXX*), «familiarra» (*familiarità*, XIX), «felicità» (VI) e «felicita» (III), «incomodita» (I), «infermita» (IX), «qualita» (XXXI*), «quantita» (III), «rarita» (IV, VI, XIV, XVI, XXVII), «sanita» (XII), «humilta» (XVI), «uerita» (XIV), «varieta» (XII, XXX*),

tutti con attestazioni due-trecentesche. Vengono poi gli astratti in *-ezza* anch'essi documentati sin dal Due-Trecento in italiano (*amorevolezza*; *bellezza*, *grandezza*²³⁴, «haltessa» XXVII; «politezza» LXIV*; *vaghezza*²³⁵), ad eccezione di *squisitezza*, voce di conio più recente (av. 1600, *DELI*) suggerita quasi certamente a Brueghel da Rubens («per poterla fare con pui esquisitezza»

²²⁸ «affecion» (XLVIII), «afecion» (XXIX) e «affecion» (V, X, XXII, XXIII). Si legge «affecioni» anche in una postilla inserita a margine da Brueghel in una lettera stesa da Rubens (n. 47). Ad *affezione* non si alterna mai l'allotropo *affetto*.

²²⁹ «deuocion» (VI), «deuocione» (LXV) e «deuotcioni» (IV).

²³⁰ «inuencion» (LXV), «inuencione» (IX), «inuencioni» (XXVIII) e «inuentcione» (VIII).

²³¹ «occupacion» (XXVIII), «occupacioni» (XXIII), «occupation» (XXIX) e «occupacioni» (XXIX e XXIX).

²³² «recomandacion» (PS-67), «recomandacione» (XXVIII) e «recomandacioni» (XXVII).

²³³ «sodisfacion» (XXII), «sodisfatcion» (XIII, XV, XIX, XXIX), «sodisfatciono» (III) e «sodisfattiona» (LXIV*).

²³⁴ «amoreuolesa» IX, «amoreuolesso» X e «amoreuolesse» XIV; «bellezza» XVI e «belezza» VI; «grandessa» I, VI, VII, IX, «grandese» II e «grandezza» IV.

²³⁵ «vagagessa» LXIII, «vagesse» LXV e «vagezza» LXIV*.

LXIV*²³⁶). Anche *naturalizza*, nel corpus s'incontra in una lettera del 1606 («fiori gli quali reucerani molto. molto bello: tanta per le naturalizza comme ancho delle belleza» VI), trova le sue prime testimonianze nella lingua scritta a inizio Seicento («mancanza d'affettazione, spontaneità» 1603; «qualità di ciò che è conforme alla natura» 1612: *DELI*). Da notare che a *contentezza* è preferito il deaggettivale a suffisso zero *contento* (1306, *TLIO*):

«Ho reciuto la lettera de vs et del JII^{no} sig^r Cardinal con oigni desiderato contento» (XVII); «spera che vs haura grand^{mo} contente» (XXIII), «Con mio piacer. entende. il contento che vs ha in el quadreta ellementa del fuco» (XXVII); «io estimo il contento de su sig JII^{mo} piu che il dinari» (XXVIII); «mi recomando i prego del cielo oigni contento» (XXXII*).

I suffissati in *-anza* sono tutti due-trecenteschi («quitanci» XLVIII; «sperance» III; «tardance» XXVII, LXIII; «usanci» IX e «usance» XVI), come anche la maggior parte di quelli in *-enza* («consequenza» XXXI*; *diligenza*²³⁷, «indulgenci» V; «occorrenca» XXX*, «pacienci» XXVIII; «presenza» XXIII; «reuerenci» XXVII, «reuerense» II), tra i quali si annoverano però i cinquecentismi *corrispondenza* (nel sign. di «contraccambio, reciprocità, specialmente di sentimenti» av. 1540, Guicciardini: *DELI*) e *inappetenza* (1583, G. A. Della Croce: *DELI*), entrambi in lettere in cui Brueghel scrive sotto dettatura di Rubens («la buono corrispondenzo del amicitia nostra» XXXI*; «potria' esser che la diuersita del pretzo causasse questa Inappetenza in lei» XXX*).

Prevalentemente due-trecenteschi anche i tipi in *-sione* («comission» VIII, *occasione*, *processione*²³⁸, «proffession» X e XVI, ecc.) e *-mento* (*compartimento*, *elemento*²³⁹, «mancamento» LXIV*; «mouamento» VI, ecc.ecc.), discretamente attestati nelle lettere.

Del tutto usuali i due-trecentismi «misura» (V) e «mesura» (IX, X²⁴⁰; «mesure» in XXVIII), «pittura» (I, IX, XI e *passim*), «verdure» (XIII) e il quattrocentismo *manifattura* («Gioia con manefatura de medaiglie» VI; almeno dal 1477 per «fattura, esecuzione manuale»: *DELI*), mentre è notevole l'uso di *largura* in un contesto non idoneo a tale suffissato: «per hora ho principiato un [sottinteso *quadro*] de 7 peidi de haltessa et 4 in largure» (XXVII), dal momento che il tipo in *-ura* poteva generalmente sostituirsi a *larghezza* solo nel significato di 'ampia distesa di spazio'. Segnalo

²³⁶ Come si è già detto nel capitolo dedicato agli aspetti fonetici, la *e* iniziale è un indizio piuttosto evidente della dettatura rubensiana (cfr. § 2.2.4).

²³⁷ Il termine ha una gran pluralità di rese grafiche: «diligencia» (XXIX), «diligenci» (II, V, IX, PS-35), «diligencia» (I), «diligensa» (IV, VI, XVII, XXII, XXVI), «diligensi» (VII), «diligenza» (LXIII; «diligenze» in XII); «diligen» (IV) si deve a scelta abbreviativa, a lapsus invece il «diligenc» in XII.

²³⁸ «occasione» (I, XIV, XVII, XXXII**), «occasioni» (IV, XXVIII), «occasio» (VIII, XXI, LXV), «occasion» (XV), «procession» (V), «proressioni» (IV), «proression» (VI).

²³⁹ «Compartimento»/«compartemento» (X, XI, XIII), «compertemento» (VII, VIII); «elemento»/«Elemento» (VII, X), «ellemento»/«Ellemento» (VIII, XI, XIII, XIV, LXIII, LXIV*, LXV), «element»/«Ellement» (XV, XLVIII, LXVI), «Ellementa»/«ellementa» (XIII, XXVII), «ellimenti» (XXIX).

²⁴⁰ Anche in una postilla aggiunta da Brueghel nella lettera 54, stesa da Rubens, incontriamo «mesura».

anche la scelta del parasintetico *abbozzatura* («boitssaturo» XXVIII) in luogo di *abbozzamento* o *abbozzo*²⁴¹.

Sono tutti due-trecenteschi i *nomina agentis* in *-tore* («imperator» XIII, XVI; «pittore» XV e «pittor» IX, XI, XII e *passim*; «seruitore» IV, VII, VIII, IX e *passim*, «seruitori» II, VI, XIII, XXXI*), alquanto sporadici, come le forme uscenti in *-iere/a* («beicheiro» XXVIII; «correiri» LXVI; «mesteiro» XXX*, *pensiero*; *maniera*²⁴²) ed *-èrio/a* («desiderio» I, V, X, «desideria» III, XXIX, «Miserio» LXVI). Per i tipi in *-erìa* si contano solo il cinquecentismo «armeria» (XII; av. 1565: *DELI*) e il quattrocentismo *galanteria*, che Brueghel usa come sinonimo di bizzarria (cfr. VII. *Parole dell'arte*) per riferirsi alle rarità naturali del suo *Elemento della Terra* («pui allegra et peiu gustose con quelli verdure et frutti oitcelli animali pessi et milli gallantaria» XXIV) e della *Ghirlanda con Madonna* dipinta in collaborazione con Rubens («con le vagesse d animalerti et oitcelli et molta gallanteria» LXV)²⁴³.

Oltre a *invernata* («simile cose. non ce po fare in tempo diuernato scura» XXVII)²⁴⁴, variante epitetica di *vernata* particolarmente documentata nei testi di area settentrionale (cfr. PRADA 2000, p. 170 e §2.3.6), tra i suffissati in *-ata* in contriamo anche il cinquecentismo *pennellata* («pennellato» XI e «pennellate» XII; 1540-1541, *DELI*), per il quale cfr. VII. *Parole dell'arte*.

Passando ai prefissi, va segnalata la predilezione di *in-* nella formazione del contrario di *comodità*: a *incomodità*, voce cinquecentesca stando alla documentazione offerta da *CRUSCA*¹²⁴⁵, solo una volta si sostituisce il tipo a suffisso zero «scommodo», in una lettera dal dettato rubensiano (XXX*; 1612, *DELI*), e un'altra la variante sempre a suffisso nullo ma con prefisso *dis-* («discomedo» XXI)²⁴⁶.

Compare sempre col prefisso latineggiante *per-* il tecnicismo *prospettiva* <*perspēctivam* (cfr. VII. *Parole dell'arte*) che in neerlandese oscillava tra le forme *perspectief* e *prospective* (1566 e 1574,

²⁴¹ Cfr. *CRUSCA*¹ alla voce *largura*: «larghezza, ma non la diremmo se non in significato di grande spazio, spaziosità». *Abbozzatura* è invece lemmatizzato a partire dalla III edizione del Vocabolario della Crusca, mentre *abbozzo* dalla IV (1604, G.B. Marino: *DELI*); cfr. VII. *Parole dell'arte*.

²⁴² «penseiri» (XI), «penseiro» (LXV), «ponseire» (XLVIII); «maniera» (XXX*), «manniera» (XXXI*), «maneire» (XII).

²⁴³ Una variante per così dire 'naturalistica', quindi, dell'accezione di *g.* come «oggetto di gusto squisito» (*Canti carnascialeschi*, *DELI*).

²⁴⁴ La mancanza di labiodentale non stupisce, infatti per il sostantivo *inverno* (sempre femminile) Brueghel alterna «iuerna» (XI, XXIII) e «inuerna» (VI).

²⁴⁵ La I edizione del Vocabolario della Crusca dà come unica documentazione per *i.* il *Volgarizzamento delle Declamazioni di Seneca* (testo a penna di Monsignor Piero Strozzi, condottiero fiorentino vissuto tra il 1510 ca. e il 1558), che è pure il primo esempio autoriale di *TB*. Il *DELI* non riporta *incomodità*, ma solo *incomodo*, documentato già nel XIV secolo in veste di sostantivo («disagio, disturbo»).

²⁴⁶ Per *scomodo* il *DELI* ritiene false le attestazioni di fra Giordano e del *Libro della cura delle malattie* (volgarizzamento di un ms. appartenuto al Redi, forse ad opera di Zuccherò Bencivenni) riportate in *CRUSCA*^{III e IV}. *Discomodo* viene lemmatizzato solo dalla V edizione della Crusca, che propone come primo esempio d'attestazione una lettera del Tasso.

WNT)²⁴⁷. Sono di documentazione cinquecentesca i composti *arciduca* (av. 1527, DELI) e *contraccambio* (av. 1535, DELI), quest'ultimo usato da Brueghel solo quando è Rubens che detta («contracambia» XXX* e «contracambio» LXX*). Notevole il composto nome+agg. *bancarotta*, italianismo in inglese, francese e tedesco con la sua prima documentazione nel *World of Worlds* di John Florio (*banchierotto* 1598, DELI); per *chiaroscuro* cfr. VII. *Parole dell'arte*.

Rimanendo nell'ambito nominale, ha una certa rilevanza il ricorso ai suffissi diminutivi *-ino* ed *-etto*, che possono avere valore attenuativo del dato dimensionale, come nel caso di *bigliettino* («beiglettino» XXVII) e *cassetto* (XIII)²⁴⁸, o connotare in senso peggiorativo il referente: in certi casi, infatti, Brueghel si riferisce alle proprie opere con l'alterato *cosette*, sminuendone in questo modo l'importanza, ma ovviamente per puri fini di *topos modestiae*:

«questo bagatello che io le mande non e per darle occasione de ringratciarmi: ma per darle segno del immortal obligo che io lo tengo: si bene che questo e' una *cosetta indegno*: non di meno me assicuro: che VS: illmo: acettera. il bon animo mio» (I); «et ancora li ho dato per Compagnia un Altro quadro rarissima pur de mia man[a] che per esser tale Ho destinato tanto pui volunteiri A vs JII^{mo}. quanto lei mostra di tener in qualq preggio *la mie cosette*» (LXIV*).

Sempre con scopi attenuativi il pittore usa *cosetta* anche per altre tipologie di omaggi:

«Con il s Herculi: manda un schattoli. con il quadrettin delli possession spera che sarra a proposita. in detto schattoli ho misso 12 coccilli delli piu belli et raro che vengeno del india con li nauï hollandesi prega vs JII^{mo}. accettar per una *cosetta de poca pretci*» (VI).

La *cosetta di poco prezzo* si riferisce più probabilmente ai «coccilli» (*conchiglie*; cfr. §5.2.) donati al cardinale Borromeo che non al quadro con la processione citato poco prima (*Processione col Santissimo Sacramento*).

In alcune lettere il pittore ringrazia il Bianchi per avergli inviato alcune paia di *calzette*:

«quel gentilhome che m a mandato un par de *calcetta*» (XXVIII), «me resteno anchora 6 par de *calsette*» (XLVIII), «s^r lauella me a parlate dicendo dauer buona sorta de *calsetta* io ha reciuto le sei pare Nero bello che son in questo tempo ben volute» (XLVIII)

e qui *-etto* si comporta in modo opposto, come accrescitivo di pregio, infatti in passato la *calzetta* era la «calza, ma di materia nobile, come seta, o simili» (*CRUSCA*^{III})²⁴⁹.

²⁴⁷ Anche in francese e in spagnolo il termine mantiene il *per-* iniziale (*perspective, perspectiva*).

²⁴⁸ Nel senso di *cassetta* («per lo più intendesi di cassetta piccola, come da tavolini, forzierie simili» *CRUSCA*^V).

²⁴⁹ Che le calzette ricevute da Brueghel fossero proprio di seta viene specificato in una lettera stesa da Rubens, nella quale Brueghel lamenta i ritardi nel pagamento di alcuni quadri: «Il Sg^r Lauello m'ha trattenuto sospeso un Mese mi ha offerto se non Calcette di seta et armogini In pagamento» (61). Per «armogini» cfr. V. Lessico.

I suffissi diminutivi si accompagnano con discreta frequenza a voci di ambito artistico. In particolare la base *quadro* è spesso accompagnata dal morfema *-etto*, talvolta *-ettino* (cfr. VII. *Parole dell'arte* per tutte le occ.). L'alterazione in questo caso, pur accrescendo indirettamente il tasso di affettività linguistica, non ha un prevalente scopo connotativo²⁵⁰, rispondendo più che altro a una finalità denotativa nei confronti del referente di cui si comunica il dato oggettivo delle ridottissime dimensioni²⁵¹. La forma alterata *quadretto* assunse di fatti significato autonomo rispetto alla base nella critica artistica, al punto da spingere i dizionari a dedicarvi un lemma separato da *quadro*. Il *Dizionario di arte* di Luigi Grassi e Mario Pepe (cfr. *GRASSI-PEPE*1995), specifica che *quadretto*²⁵² venne usato sia con toni spregiativi (quadro di minor rilevanza) che, al contrario, come sinonimo di dipinto di gran pregio, vista la capacità dell' artefice di racchiudere nel minimo spazio i soggetti più disparati. Anche il *Lemmario vasariano*, basato sulle due edizioni delle *Vite*²⁵³, distingue *quadro* da *quadretto*. Baldinucci pone a lemma anche *quadrettino* con lo stesso significato di *quadretto* («piccola pittura in quadro»: *BALDINUCCI* 1681).

Altri termini dell'arte compaiono in forma alterata, dunque *figurina/o* («figurini» XVI, «figurina» LXIV*), *paesetto* («paiesetto» VIII) e *rametto* (I), anche questi separati dalle rispettive basi nei dizionari storici: il *GDLI* e la Crusca lemmatizzano sia *figurina* (cfr. anche §3.1.1) che *paesetto* («piccolo quadro rappresentante un paesaggio», *GDLI* §2), questo con un'accezione lievemente diversa da *paesino* («piccolo paesaggio dipinto», *GDLI* §2) in contesto pittorico²⁵⁴; sempre il *GDLI* separa il lemma *rame* da *rametto* («piccola incisione su rame» *GDLI*)²⁵⁵.

Anche *putto*, sempre considerabile voce caratteristica delle arti figurative (cfr. §5.7), è usato da Brueghel in forma diminutiva «putini» (II).

Il suffisso *-ello* è più raro e si incontra in *pennello* («fatto con il pinello» IX, «botte del pinello» XX) e nel cinquecentismo *bagattella* («cosa frivola, senza troppa importanza» 1533, *DELI*), uno tra gli italianismi diffusi tra Cinque e Seicento nelle maggiori lingue europee, compreso il neerlandese

²⁵⁰ Evidenti ad esempio nel frequente ricorso ad alterati nel *Libro dell'arte* di Cennini, sia per i termini relativi ai colori, che a quelli di alcune pratiche pittoriche e ai *signans* di oggetti comuni di bottega (cfr. ISELLA BRUSAMOLINO 2004, pp. 311-312).

²⁵¹ Può tornare utile fare riferimento a quanto è stato messo in luce a proposito del lessico tecnico di Leonardo fondato, soprattutto negli scritti di meccanica, su un nucleo centrale di termini generici che acquisiscono un crescente tasso di specializzazione anche grazie al ricorso a suffissi diminutivi (*rotella*, *assetta*, *assicella*), oltre che al collegamento a un disegno specifico o alla formazione di polirematiche (*leva falcata*, *leva materiale*). Cfr. BIFFI 2013, p. 187.

²⁵² In verità viene lemmatizzato *quadretti*, forse per la maggiore ricorrenza del pl. del termine.

²⁵³ Che comprende all'incirca 1500 lemmi ed è consultabile sul sito <http://vasarisrittore.memofonte.it> (cfr. l'introduzione al glossario *Parole dell'arte*).

²⁵⁴ La Crusca pone a lemma *paesetto* solo nella sua IV edizione e fornisce come unica attestazione del diminutivo una lettera di Redi: «I paesetti a penna sono da me stimati un tesoro preziosissimo».

²⁵⁵ La Crusca accoglie il lemma *rametto* nella sua IV edizione, ma non ne specifica l'accezione artistica («dim. di *Ramo*; Piccol ramo, Ramicello»).

(*bagatel*<fr. «Iets van geene beteekenis», equivalente a «kleinigheid» ‘sciocchezza’ 1666, *WNT*)²⁵⁶, che ricorre però al maschile «bagatello» (I; cfr. §3.1.1). Il pittore con *bagatella*, sostantivo spesso usato in senso ironico (cfr. *GDLI* §1 e §2), si riferisce al suo primo dipinto inviato a Borromeo, probabilmente il *Topolino con rose*²⁵⁷, sempre secondo il classico *topos* di modestia (più avanti nella stessa lettera userà per il dipinto la locuzione «cosetta indegno», già commentata). Trovandoci in contesto artistico, vale la pena ricordare l’uso personale del termine che fece Caravaggio, il quale chiamava *bagattelle* i quadri che non aveva dipinto dal vero (cfr. *Motolese* 2012, p. 199), o *dal naturale*, per usare un’espressione cara a Brueghel (cfr. VII. *Parole dell’arte*, v. *naturale*)²⁵⁸. Sebbene questa sfumatura tecnica ben si potrebbe addire al *Topolino con rose*, difficilmente ritratto dal vero, mi pare un po’ troppo azzardato pensare a un richiamo consapevole da parte di Brueghel alle *bagattelle* caravaggesche²⁵⁹.

Per quanto riguarda la formazione degli aggettivi, i tratti degni di segnalazione sono la scelta di *durabile* (e non dei suffissati in *-turo* ed *-evole*), forse per influsso del francese vista anche la sincope della *i* postonica («durable» IX) e l’uso del suffisso *-esco* in «parole pittoresci» (XVI), nel senso di parole *pittoriche*, ‘che si riferiscono ai pittori o alla pittura’ (cfr. VII. *Parole dell’arte*).

5.2 *Forestierismi e dialettismi*

Gli apporti lessicali forestieri e dialettali sono abbastanza contenuti. Gli stranierismi sono reclutati prevalentemente dal francese, da cui provengono sia inserzioni estemporanee di singole voci, che prestiti già da tempo acclimatati in italiano. Al primo tipo di prelievo appartengono *foire* (*fiera*: «io sta per adesso intrigato. con molto quadri dil mio seruitori per mandarle alle foire de Parys» XIII; cfr. §2.1.2), *laisse* (‘guinzaglio’: «le desseigni del Danielo in laissi de lioni» XXVII).

In «io ho reciuta un petza de veluto de ani 30½ a 6 fiorini lane» (XLVIII), Crivelli (1868, p. 236) interpreta ragionevolmente le forme *ane* e *ani* (di fatto identiche ad alcune rese grafiche di *anno* nelle lettere di Brueghel)²⁶⁰ come attestazioni del fr. *aune* (<prov. *auna* o *alna*<lat. *ulna*), antica

²⁵⁶ Nell’Ottocento *bagatel* assunse in neerlandese anche il senso di «geldsom van eene geringe waarde», dunque di somma di poco valore. Cfr. fr. *bagatelle*: «cosa di scarsa importanza» (1548, *TLFi*), «cosa di poco valore e superflua» (1611), «divertimento galante» (1691), mus. sec. XIX (*DIFIT*), ing. *bagatelle*<fr. (*DIFIT*<*OED*) e ted. *Bagatelle*<fr. (*DIFIT*).

²⁵⁷ L’identificazione fu proposta da Crivelli, ma non è unanime. Cfr. l’introduzione alle lettere I e II.

²⁵⁸ La nozione di innaturalità era d’altronde insita nella voce, se si considera quanto affermato da *CRUSCA*¹ per il verbo *giocolare*: «far giuochi, cioè mostrare con prestezza di mano, o altro, quel che non può farsi naturalmente, che si dicono *bagattelle*, e *giuochi*, e *bagattielliere* e *giocolator*». *Bagatella* era detta anche l’azione ingannevole, la frode (cfr. *GDLI* §4).

²⁵⁹ Per questo, escludo il termine dal glossario dedicato alle *Parole dell’arte*.

²⁶⁰ Più avanti, nella stessa lettera, s’incontra ad esempio «io son resoluto de mandar lane che vein mio figliol in italia».

unità di misura adoperata specialmente per i tessuti, da cui è derivato in italiano *auna*, che corrisponde a «braccia fiorentine due e a sei denari e mezzo, e a metri 1» (*CRUSCA*^V)²⁶¹.

Travaglio (<lat. *trepalium*), termine che ha conosciuto ampia diffusione coi suoi derivati sin dal Due-Trecento grazie all'influsso delle varietà galloromanze (cfr. *DELI*)²⁶², figura nelle lettere di Brueghel in forme più o meno adattate con entrambi i significati di 'lavoro duro, faticoso' e di 'angoscia, dolore, pena':

«quel travaigli causave una febre a me con un altre infermita» (IX), «io tein consideration dille grand^{mo} travaille. che e cause. de tutti» (XLVIII), «spere che nos^{ro} sig vi dara gratcia desser liber de tanti ani de Travaige» (XLVIII), «Comme de gia me Ho Trovata in molta Travigli con questa Banchi rotti» (LXVI).

Incontriamo anche *travagliato* («pien di *travaglio*, oppresso da *travaglio*, afflitto» *CRUSCA*^I): «io son stato molto travaigliato d un mio figliole» (IX). Il provenzalismo *banda* («lato, parte» 1300-1313, *DELI*) compare quando Brueghel segue il dettato di Rubens: «Rubens huomo virtuosa et famoso in questa bande» (LXIV*). Molto interessante la forma *coccillo*, dall'apparenza non alloglotta, ma assente dai maggiori dizionari storici italiani; il contesto di occorrenza porta a identificarla con *conchiglia* (cfr. CRIVELLI 1868, p. 79): «l'Aqua con molti coccilli raro et pessi vario» (II), «Con quatre Coccilli del mare» (V), «in detto schattoli ho misso 12 coccilli delli piu belli et raro che vengeno del india con li nauï hollandesi» (VI), per cui il fiammingo, forse per rispondere a un personale vuoto onomasiologico, potrebbe aver italianizzato il francese *coquille* o il neerlandese *cockille*, antenato del moderno *kokkel* (anche nelle varianti *cockylge*, *cockyelge*; 1435, *MNW*)²⁶³.

La matrice extra-italiana si manifesta anche nella -s finale di *tulipans*: «ancho son da voigli mandare in pittura tre tulipans con altre fiori raro. nate questa prima vera» (IX); nel mercato europeo il tulipano era, al tempo in cui scriveva Brueghel, fiore rarissimo in quanto da poco importato dalla Turchia da un gentiluomo di Fiandra, Ogier-Ghislain de Busbecq, ambasciatore tra il 1552 e il 1562 presso Solimano il Magnifico, che assieme alla pianta impiantò in Occidente anche il suo *signans*²⁶⁴: ing. *tulip* (1578, *OED*), neerl. *tulp* (*tulipa* 1581, *tulp* 1607, cfr. *WNT* e §3.2), fr.

²⁶¹ Nel Trecento era documentata anche la forma *alle*: «Noi procedemmo più avante allotta,/ e venimmo ad Anteo, che ben cinqu'alle./ senza la testa, uscia fuor de la grotta» (*Inf.* XXXI, 113).

²⁶² Come ricorda il *DELI* nella nota etimologica, *t.* fu sempre avversato dai puristi i quali, anche di fronte all'esteso uso trecentesco del sostantivo, lo ammettevano solo nell'accezione di lavoro faticoso e pericoloso.

²⁶³ Si potrebbe, ma più faticosamente, pensare a una storpiatura di *cocciola*, diminutivo di *coccia* ('guscio di crostacei'; cfr. *GDLI*).

²⁶⁴ Associato a *tülbend*. In realtà in turco tulipano è *lâle*, mentre *tülbend* è vocabolo di origine persiana che identifica il classico copricapo a turbante indossato in Asia. Non è dato sapere se la riconduzione del nome del tulipano a *tülbend* sia stata un semplice equivoco etimologico o una scelta volontaria dell'interprete di Busbecq, per l'effettiva somiglianza riscontrata dagli Europei tra la forma dei petali del fiore e il turbante (cfr. *DELI*).

tulipe (*tulipa* 1593, *tulipe* 1624; cfr. *TLFi*). Le prime testimonianze scritte nella nostra lingua sono invece ben più tarde (*tullipano* 1643, *tulipano* 1659; cfr. *DELI*).

Dietro all'uso di *trevis* per *tregua* («questa Tempa de trevis» XX) è possibile scorgere interferenza del neerlandese, in quanto *trevis* è variante documentata dal *WNT* per *treves* ('Wapenstilstand' <fr. *trêve*). Per *traslato* al posto di *tradotto* in «Manda a vs il beigletto Translato in lingu Italiano» (XXVI), si potrebbe pensare a una scelta arcaizzante e tradizionale assieme da parte di Brueghel²⁶⁵, ma credo più convincente l'eventualità di una pressione di *translateren* (neer.<lat. *translatare*; cfr. anche l'ing. *translate*).

Quanto ai toponimi, Brueghel quasi sempre sceglie la variante italianizzata (sempre «Brussello» e «Brussella», «francia», «louaigni»), ma preferisce «Parys» (forma con 250 attestazioni in citazioni tratte dal *MNW*, *WNT* e *WFT*) e *Hollandia*, forma più arcaica del neerlandese *Holland*²⁶⁶.

Si legano invece al fondo dialettale su cui si appoggia l'italiano di Brueghel, oltre a *invernata* (cfr. §5.1) il ricorso alla voce d'area settentrionale *pressa* per *fretta* (nella locuzione «in pressa», posta nella sezione dei saluti prima della sottoscritta; XVII, XXII, XXVI, XXVII, XXIX) e l'esclusività di *figliolo* per *figlio* (mil. *fioeu*, *fiol*; cfr. MORGANA 1984, p. 44 n. 128): «per mio figlioli et mia consorte» (V), «che Hano molte figlioli» (V), «io son stato molto travaigliato d un mio figliole che moriva un mesa fa» (XXI), «io mandera mio figliolo in Jtalia» (LXV), «vs me piacera auisare de questa negotci et ancho del arriue del mia figlol. Che va in Compaignia d alcuni giouene ancho il figliol del mio amico Momper» (PS-67) ecc.ecc.

Qualche volta, troviamo *stare* per *essere*, uso genericamente meridionale con l'appoggio dello spagnolo: «Jl quader de vs Jll^{no} sta in bona termine» (V), «io sta per adesso intrigato. con molto quadri dil mio servitori» (XIII), «quando su sig^r Jll^{no} starra foire» (XVII), «un certa onta o vera oiglia che sta in certa vene debbeno» (XXVIII), «dun quadro grande de sua opera de frutti animali carno et altri: sta offerto 700 fiorini» (XXIX), «quanto il quadro ornamente di fiori sta in bon termini» (XXIX), «mio secretario Rubens sta in francia» (LXVI), «hora io sta con vergoini con s.^r Robbian» (XLVIII). Il colorito meridionale o tutt'al più iberico è forse constatabile anche per il *tengo in pensiero* di «con dirgli che io tenga un invencion in penseiro» (LXV), che qui vale proprio *ho in mente* mentre in italiano la locuzione *tenere in pensiero* circolava e circola tuttora col sign. di «fare, che altri stia coll'animo sospeso» (*CRUSCA*^{IV}). Lo stesso vale forse per *tenere gusto* di «si vs tein gusta in simile» (XXVII), laddove invece sono prive di una qualche marca diatopica specifica le locuzioni cristallizzate *tenere obbligo* («essere obbligato», *CRUSCA*^{III}): «del immortal obbligo che io lo tengo» (I), «io ne tenera obliaga» (XI), «ne tenera obliago» (XVI), ecc., *tenere obbligazione*

²⁶⁵ *tradurre* è in effetti novità cinquecentesca (av. 1565, *DELI*): «Oggi *tradurre* si dice per quello, che nel miglior secolo si diceva, *volgarizzare*, o *traslatare*» (*CRUSCA*^I).

²⁶⁶ Attestata a partire dal 1285 e derivata da *Hollant* con uscita in *-ia* analogica su *Ghermania*, *Italia* ecc. (cfr. *VNMW*).

(«essere obbligato a qualcuno», CRUSCA^V): «Ho piglato 200 fiorini del s^r lauello: non per pagamento. ma per uno gentilezza per molti obligacioni che io tengo vese il s^r lauella» (XXVIII) e *tenere in stima* («stimare, apprezzare», CRUSCA^{IV}): «prego. VS: Jll^{mo}: de tenir: le cosa sua in grand grand' e' stimo» (I), «indulgenci le quali io tengo in grand e' stima» (V), «detta e tenuto in grandismo estima» (XXVIII) ecc. ecc²⁶⁷.

Nella descrizione dei suoi *Elementi*, particolarmente ricchi di dettagli, di specie animali e vegetali, e della sua *Ghirlanda* con Madonna di Rubens, Brueghel ricorre ad un ispanismo documentato in italiano proprio a inizio Seicento (cfr. CARRERA DÍAZ 2010 §2.3), *gustoso* (XXIV e LXV), nell'uso comune riferito al buon sapore di cibi e bevande. Premettendo che ben presto *gustoso* assunse un'accezione più estesa, agganciandosi a ciò «che diletta, che desta il buon umore» (av. 1700, *DELI*), l'aggettivo nelle lettere di Brueghel guadagna una restrizione di significato grazie alla *iunctura* con *quadro*. Il generico diletto si specializza infatti in godimento estetico (cfr. VII. *Parole dell'arte*).

5.3 Voci generiche e polivalenti

La ripetizione di termini generici è tutt'altro che occasionale: *fare, cosa, bello* e *buono* puntellano le lettere cospargendole di una cifra d'indeterminatezza tipica dello straniero ancora poco competente in possesso di un serbatoio lessicale italiano poco fornito. Così, il desiderio non 'si realizza', bensì 'si fa' («farra il desiderio de vs Jll^{mo}» V), il debito 'assolto', 'pagato', è debito 'fatto' («quanto a me io credo Hauer fatto il debita mia» XIV), sono svantaggiate le sostituzioni sinonimiche cosicché si vengono a creare catene di *fare* ripetuti in successione:

«io farra uigni diligen per. farre una processioni con acti d' deuotcioni» (IV), «credo per certo che io non *Habio* mai fatto un quadro simili. credo che serrano de fiori fatta. grando come il natural (...) gli animali de musci et altri vermi: Con quatre Coccilli del mare. farrane un bel vedere: detto quader mandera per via d vergainni Mercanto: lalter quadrettini per *fairre* le procession. non e venuta hauendo. farra il desiderio de vs Jll^{mo}: Comme farra in quel quader danimali che io farra il maigior parto del natural (V), «tutti fatte del natural con grandismo diligenc (...) Ancho ho fatto con grandis^{no} diligenze un quadrettin de fiori con alcuni Tulipans. comme le nature ha fatte questo meso de Meij» (XII), «gli fiori sone fastioso a farle il prima che io fece e quella del sig cardinal il secondo ho fatto per le ser^{mo} Enfante in Brussello detta e tenuto in grandis^{mo} estima comme io me a' segura che vs non fara Mancha in questa ne in altre non me laisse aiutare gli fiori bisogni fare alle prima» (XXVIII).

Si sarà notato che in alcuni degli esempi appena visti *fare* occupa il posto di un ideale *dipingere* (*fare una processione, fare un quadro, fare i fiori*), sostituzione piuttosto frequente nelle lettere di Brueghel, dove molto spesso i quadri, o i soggetti ritratti (per esempio i fiori) 'si fanno' e non 'si dipingono' o 'ritraggono':

²⁶⁷ In LXIV* *tenere in pregio*: «lei mostra di tener in qualq preggio la mie cosette».

«accompagnito con un rametto: fatto d' me con molto diligenci» (I); «credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori finita con simila diligensa» (VI); «vs me ordina a fare doi quadri» (IX); «quel e de grandisma opera: fastidioso a faire tutto del natural che piu volonteiro farei doi altri quadretti de paiesi» (X); «gli fiori bisogni fare alle prima senza dessegni o boitssaturo» (XXVIII); «francesco snijders fa un Ramo con un Tatze de porcellano» (XXIX); «Jo ho differito à posta d finire il quadro del ellemento del'ario comandatomo da vs Jll^{mo}. sino a questa primavera per poter la fare con piu esquisitezza e perfettione» (LXIV*) ecc.

Altrove invece *fare* vuol dire *ornare*: «detta doi. con gli altri farra farre di cornici belli» (XX). Dal momento che Brueghel conosceva sia *dipingere* («depinte» PS-33) che *ornare* (cfr. VII. *Parole dell'arte*), la scelta di *fare* (voce senz'altro più pronta all'uso perché appartenente al lessico di base dell'italiano) è forse volontaria per sottolineare l'aspetto artigianale (appunto fattivo) del mestiere di pittore. Questa sfumatura di *fare* è più evidente nella ricetta per la doratura delle cornici che Brueghel dà al Bianchi: «l oro delli cornici *e fatto* comme se usa: in italia (...) l oro maginate. non e cosi bello ne ancho durable: prima *fatto* con il pinello con colori grasso» (IX).

Abbiamo già visto che, quando vuol fare il modesto, Brueghel parla dei suoi dipinti definendoli *cosette*, ma il pittore usa la voce polivalente *cosa* per le sue opere anche in altri contesti: «il paieso et altri coso sone del mia mane» (XXIV); «gli altri tre Aria Terra et Aqua (...) sta per finirli. et con le prima bale. de sig^f lavelli. inviera detti vs me scuse delle tardance. simile cose. non ce po fare in tempo diuernato scura» (XXVII), compresi momenti in cui vuole porre enfasi sul pregio delle opere, che diventano perciò *cose rare* («serra cosa raro de vederli» XIX, «io manda questo per cosa raro» PS-33, «me pare una cosa raro» LXVI) o persino *miracolose* nel caso dei dipinti dello Snijders («lui fa cose miracolosa» XXIX).

Scendendo un po' di tono, i quadri (o le *cose*) di Brueghel sono ovviamente sempre *belli* («una testa copiato d Rafael dur bin molto bella» VI, «quadri belli» XI, «quadri Belli» XVI, «quadretti belli» XVII, «li sei quadretti hanno li cornici debbeno et vs avra cose bella» XXIX, «mando. un altro quadro il piu bello et [ra]ra Cosa che che habbia fatta in vita mia» LXIII), come lo sono le cornici («cornitci belli» IX, «cornici belli» XII, XX, XXI, XXII), i fiori dipinti («i belli fiori» III, «fiori molto bello» IV), i colori usati («ben colirita et colri belisimo» XXIX). Quando sono le persone ad essere chiamate *cose*, l'intento è chiaramente sprezzante: alcuni doratori di Anversa sono liquidati lapidariamente da Brueghel come «cosa dosinala et goffa» (XXVIII).

Bello può ricorrere in coppia con *raro* in una sorta di dittologia sinonimica, quando si parla dei fiori dipinti («raro et belle» V, «raro e belli» XIII, «rare et belli» XXIV), un'unione alla quale corrisponde quella dei rispettivi sostantivi («bellezza et rarita de vario fiori» IV, «per lore bellezza e[t] rarita» XVI, «gli belta et rarita de fiori» XXVII). Sottolineando *bellezza* e *rarietà* dei suoi soggetti floreali, Brueghel ricorre sì a termini generici, ma che si fanno ben più mirati se messi in relazione col gusto estetico di Borromeo, affascinato, si è già detto, dai fiori meno comuni e dalle

singularità naturali in generale, che nell'opera d'arte venivano ad assumere un ruolo devozionale e didattico come simboli della bellezza del creato (cfr. II §1). Brueghel, dunque, ben sapeva che anche i «coccilli» offerti in dono al cardinale, per quanto *cosetta* di poco prezzo, sarebbero piaciuti senza dubbio a Borromeo, perché «delli piu belli et raro» provenienti dall'India (VI).

Fare, cosa e bello si possono anche unire nello stesso enunciato, toccando l'apice della genericità espressiva: «laisse fare a me in quella doi. et ancho in quel compartimento fara una cosa bella» (XI).

Anche *buono* è discretamente frequente nelle lettere, in genere usato per qualità morali come il *buon animo*, il *buon cuore* e la *buona volontà* di Brueghel («il bon animo mio» I, «il buon anima mio» XXXII*, «da bon core» XXIX, «la mia buona volonta» III), la *buona grazia* di Borromeo e Bianchi («la sua bona gratcia» XXXII*, «nella bona gracia di vs JII^{mo}» LXIV*). *Buono* può voler dire 'pio', 'moralmente irreprensibile', come nel caso dei familiari di quell'Alessandro Bologna («de bone parenti. fratelli et seurelli»), i cui peccati meritavano di essere scusati da Borromeo proprio «Con le virtu et bone vite de sua parenti» (V); in questo senso anche lo Snijders è raccomandato a Borromeo come «giouene de bona vita» (XII).

Più raramente l'aggettivo è riferito alle qualità di un'opera («buone desseigni» XXIX, «bon quadro» XII) o alle doti di un artista («non e: nisun giouene che serria bone: per: detta oper» X); anche il doratore a cui aveva commissionato le cornici degli elementi della *Terra* e dell'*Acqua* è detto «bon pittor», però Brueghel prosegue: «ma tanto fantastica che un perdo le pacienci et non reusce semper» (XXVIII). È interessante l'uso di un aggettivo semanticamente aperto come *fantastico* per qualificare un pittore, perché in ambito artistico l'aggettivo poteva coincidere con «geniale, estroso, ricco di originalità e di potente forza immaginativa nell'invenzione di un'opera d'arte» (GDLI §10), ma nel passo citato mi pare piuttosto assumere un significato spregativo. Almeno lo lasciano supporre il *ma* (che pone *fantastico* in rapporto avversativo rispetto a *bon*) e la consecutiva «che un perdo le pacienci», per cui forse il *fantastico* pittore anversese era «lunatico, capriccioso, di umore incostante e mutevole; intrattabile, scontroso» (GDLI §9), oppure così pieno di fantasia, *invenzione* (cfr. VII. *Parole dell'arte*), da diventare inconcludente²⁶⁸.

Il bacino di sinonimi carente posseduto da Brueghel comporta una certa prevedibilità lessicale, per cui in lettere vicine cronologicamente, allo stesso concetto (l'assenza di notizie dal corrispondente) corrisponde lo stesso sintagma preconfezionato con posposizione dell'indefinito *avere nuova alcuna* («del qual[o] io non ha noua alCuni» LXV, «del quale io non ha Mai auto noua alcuin»

²⁶⁸ Resta in bilico l'espressione «et non reusce semper», coordinata alla consecutiva «che un perde la pacienci». Se «reusce» sta infatti per *riesce* (cfr. §2.2.1), non è chiaro cosa l'*un*, soggetto della consecutiva e della coordinata, non riesca a fare (a sopportare il *bon pittor*? Ad avere in tempo quadri di sua mano?).

LXVI, «in Mane. de su sig^{ra}. Jll^{mo}. _del quale io non ha Mai auto noua alcuin» LXVI, «non ha Mai iuta noua delli quadri» PS-67).

5.4 Colloquialismi e usi figurati

L'apertura verso il polo colloquiale della lingua si registra nell'uso di termini più espressivi quali il parasintetico *sborsare* («s.^f Robbian che me sborsa lefilipi» XLVIII) e soprattutto locuzioni idiomatiche come *pigliare male* («adirarsi, risentirsi» *GDLI* §17): «preganda de non piglare in Male mia Tardance» XXIII; «la prego di non voler piglara male la mia realta nel trattare» (XXXI*), per la quale forse il nostro corpus offre una retrodatazione visto che la prima attestazione del Battaglia è in Pietro Verri, mentre la Crusca lemmatizza la loc. *pigliare a male* («Interpretare sinistramente», «Aver per male») a partire dalla terza edizione del *Vocabolario*, senza accompagnarla con esempi.

Altro idiomatismo è *pigliare/prendere pensiero di qualcosa* («occuparsene, darsi da fare per essa, preoccuparsene» *GDLI* § 15; esempi tratti da Cavalcanti, G. Moro, Manzoni e Carducci): «Delli quadri de vs non pigliato penseiri» (XI), «Jo son sodisfatto della doi cento filippo vs non prende piu penseire» (XLVIII).

In generale si preferisce *pigliare* per *prendere* («pigliare bone occasione» XIV, «Ho piglato 200 fiorini del s^f lavello» XXVIII, «piglera segurta de recomandare a vs» XLVIII) dato non così significativo in quanto all'altezza cronologica delle lettere di Brueghel *pigliare* non possedeva ancora la marca di familiarità odierna rispetto all'allotropo *prendere*²⁶⁹.

Il bacino degli usi informali include anche *andare a spasso*: «son andato a spasso con le famigli» (XXI) ed espressioni nelle quali i numerali *due* e *quattro* ricorrono per esprimere una quantità generica secondo una tendenza tipica del discorso orale: *dire quattro parole* («parlare quater parolli al s s Jll^{no}» XI), *mettere due pennellate* («comme vs scrive che mette doi pennellato de piu io non mancherà de mettor 50: de piu» X), *mandare (inviare) quattro fiori* («il quadretto del Danili finira quanta prima. et con detta manderà ancho quatre fiori rare et belli» XXIV)²⁷⁰. Anche quando descrive l'*Elemento della Terra* mentre è ancora in preparazione dice che vi avrebbe inserito «quatre Coccilli del mare» (V); in effetti le conchiglie e i gusci di crostacei in primo piano, a destra, non sono molti, ma di certo più di quattro.

Si contano inoltre espressioni figurate come *dare la parola* («obbligarsi a parola», *CRUSCA*¹): «io son tante occupato. che a nisuno da mio paralo» (XIV), *mettere in opera* («cercar d'effettuare», *CRUSCA*¹): «mettereme in opera» (IX), *essere in stretta di denari*: «io son [in] stretta de dinari»

²⁶⁹ Cfr. *CRUSCA*^{III} alla voce *pigliare*: «Lo stesso, che *Prendere*. Usandosi tutti due questi suddetti verbi negli stessi sentimenti, e maniere».

²⁷⁰ Sempre che quest'indicazione di Brueghel non vada presa alla lettera, considerata la precisione con la quale il pittore anni prima comunicava a Borromeo di avergli inviato «12 coccilli» provenienti dall'India (VI).

(LXV), e un discreto numero di locuzioni che coinvolgono il sostantivo *mano*: *mettere mano* sta per «dare inizio, intraprendere, avviare un'azione, un lavoro, un'opera, un'attività ecc.» (GDLI §47) in «A quello della notte e fuoco non mancherò anchora de metter mano quanto prima» (VIII), «dopo questa doi metterà mane. alle doi de vs» (X), mentre l'*ultima mano* di «sto adesso per metter l'ultima mano» (VIII) vale «rifinitura, tocco conclusivo di un'opera letteraria o artistica o di un lavoro in genere, di un progetto in via d'attuazione, di un'impresa (GDLI § 13;1^a att. nelle lettere di in N. Martelli, 1546. Cfr. anche il glossario *Parole dell'arte* alla v. *mano*). In «il prima vera e [alla] mane» (XV), abbiamo testimonianza della loc. *alla mano* nel senso di «a disposizione, vicino, davanti agli occhi; a portata» (GDLI §47).

È di tono colloquiale anche la locuzione *levarsi di mano* nel seguente passo tratto da una lettera al Bianchi:

«hora io sta con vergoini con s.^r Robbian che me sborsa lefilipi conte alcune meso. l'ordine d vs ere d ricevere Mercansia. con promesse de *levarme della mane*. perche quelle non sera mai venduto a quel pretze» (XLVIII).

L'interpretazione della locuzione non è univoca perché non è evidente a chi fosse riferito l'ordine di Bianchi, se a Brueghel o a Robbiani; da un lato, potrebbe essere stato Robbiani a promettere al Bianchi di ricevere delle merci, venderle al pittore e quindi *levarselo di mano* («lasciarlo in libertà», «lasciarlo andare» GDLI §47), ma se leggessimo *con la (mia) promessa di levarmela di mano*, ipotizzando un sottinteso possessivo di I p.s. e un'omissione del clitico di ripresa riferito a *mercanzia*, sarebbe dunque stato Brueghel ad aver promesso al Bianchi di acquistare le merci da Robbiani per poi sbarazzarsene (vendendole anche a prezzo modesto; *levare qualcosa dalle mani di qualcuno*: «sottrarre alla potestà, al dominio, all'arbitrio») ²⁷¹.

Sono forse suggerite da Rubens le locuzioni *avere in pronto* («Tenere a sua disposizione, e sempre pronto»; CRUSCA^{IV}): «ne' potendo hauer in pronto cio che' vorrei» (XXXII*), *far capitale* ('fare assegnamento', 'far tesoro' CRUSCA¹²⁷²): «Jo non Mancaro d essortarlo (...) di far ogne suo Capitale della bona gracia di vs» e *ingannarsi all'ingrosso* («commettere un grave errore» GDLI

²⁷¹ Quanto alle merci in questione, forse si tratta di sei paia di calzette e di una pezza di velluto ricevuti in dono dal Bianchi, di cui Brueghel parla in apertura di lettera («io ho reciuata un petza de veluto de ani 30½ a 6 fiorini lane. me resteno anchora 6 par de calsette»). I dimostrativi *quelle* e *quel pretze* si potrebbero infatti riferire a queste stoffe e calzette. Se così fosse, dovremmo presumere che il pittore fosse coinvolto in un commercio alternativo a quello di quadri, ossia che non tenesse sempre per sé i doni del Bianchi, ma li rivendesse.

²⁷² L'espressione idiomatica è introdotta da Manzoni in due dialoghi della Quarantana, pronunciata una volta da Gertrude: «non occorron cerimonie: anch'io, in un bisogno, saprei far capitale dell'assistenza de' padri cappuccini» (cap. IX) e l'altra da Bortolo (cap. XVII): «Oh povero Renzo! Ma tu hai fatto capitale di me; e io non t'abbandonerò» (cfr. MANZONI 1840-1842, p. 269 e p. 533). Manzoni recupera la locuzione dai comici, come attesta la sua presenza negli spogli del *Sentir messa* dal *Malmantile* (cfr. MANZONI 2000, vol. 18, tomo II, p. 384) e nelle sottolineature de *I Bernardi* di Francesco D'Ambra (cfr. CARTAGO 2013, p. 293).

§3): «s'io non m'ingano al Ingresso» XXX*²⁷³; il primo esempio di *ingannarsi all'ingrosso* riportato dal *GDLI* è dalle *Poesie postume* di Antonio Abati (1647), ma l'espressione compariva già nel *Trattato della divina provvidenza* del gesuita Fedele Danieli (1615)²⁷⁴. La lettera di Brueghel, del 1611 offre quindi una sua possibile, benché minima, retrodatazione.

Il tocco dell'illustre *secretario* si fa poi particolarmente palese nella metafora dell'amicizia come buon cibo offerto da Brueghel al Bianchi: «s'assecuri vs pur che a questo pretzo la putra Tenerci ben seruita, computarci mpastato un bon boccon del amiccitia nostra» (XXXI*).

5.5 Locuzioni polirematiche

Una tendenza abbastanza vistosa del lessico delle lettere di Brueghel sta nel gradimento di locuzioni sovrabbondanti, alcune delle quali dal colorito burocratico-amministrativo, in luogo di corrispondenti monorematiche: *dare risposta* per *rispondere* («non ho dato risposta» III); «metta vs per Judicare si le fiori non passeno ori et gioii» (VI), invece del più semplice *giudichi*; *mandare in pittura* per *dipingere* («son da voigli mandare in pittura» IX), *entrare secco* per *seccare* («at cio che il color del or non entra secka» IX); *far motto* o *fare parola* per *parlare* («io fa motte al sr Cardinal» XI, «Per hora non possa farre parole» XVII); *fare parte* per *comunicare*, *informare* (con accusativo preposizionale): «per fare parte a su sig^r Jll^s^{mo}» (LXVI); *essere senza ricordare* per *dimenticare*: «io non serra senza recordare gli quadri de vs quanta prima» (XIII); *dare avviso* per *avvisare* («dara auiso comme se accompaignerano in seime» (XIX), «Jo prega vs darne Auiso» LXIII, «io da auiso avs» LXVI); *essere di troppa spesa* per *costare troppo* («si detti cornici son da tropo spesa» XXIV); *alla volta di Milano* per *a/per Milano* («per Mancamento de condotta alla volta de Milano», LXIV*); *mettere ordine* per *ordinare* («son andato in Casa. del s^e Enoni per metter ordine che la Cassa (...) fusse consignato in mane de vs» LXV); *spazio di due mesi* per *due mesi* («per il spatio di duoi Mesi» LXIV*). Il gusto per la sovrabbondanza lessicale induce anche a dittologie sinonimiche con valore enfatico: «mi allegro somamente che le habbia piaceuto e sodisfatto (...) credo che si alcuna opera miahabbia piaceuto a vs Jll^s^{ma} o dato gusto» (VIII; *piacere* e *soddisfare/ piacere e dare gusto*), «ben colirita et colri belisimo» (XXIX), che è di fatto una tautologia; si notino anche le coppie binarie nelle lettere dettate da Rubens: «per la vagezza e politezza usata da me nella fiori Aanimali et uitzelli» (LXIV*, cui corrisponde la «vagagessa et diligenza» in LXIII), «la gracia et onore che vs Jll^{ma} le ha fatto (...) spero chel essemplio duna

²⁷³ La loc. *all'ingrosso* è neologismo secentesco usato per «l'acquisto o vendita di merci in grandi partite» (1681, *DELI*), che per estensione assunse lo stesso significato di *alla grossa*, 'grossolanamente' («pressappoco», «all'incirca» 1629, *DELI*).

²⁷⁴ «l'huomo non dee ingannarsi così all'ingrosso» (libro II). Ho reperito la testimonianza del trattato del Danieli grazie a una ricerca su Google Books.

famiglia così *ben regolata et accostumata* (...) Jo non Mancaro d'essortarlo colle mie lettere ad ogni *humilta i rispetto*» (LXX*).

5.6 *Cultismi, aulicismi e voci più ricercate*

Raramente il dettato di Brueghel è impreziosito grazie alla selezione della variante meno comune, di quella più prestigiosa per cultismo o semplicemente percepita come tale. Quindi le voci dotte *alterato* per *arrabbiato/risentito* («s^f lauella era unpoco altarrate» XLVIII), *condizionato* detto dell'azzurro oltremarino («asur oltramarin ben condizionato») ²⁷⁵, *consorte* in luogo di moglie («per mio figlioli et mia consorte» V, «Mia consorta» XXIII), *incognito* per *sconosciuto* («delle bellesza et rarita de vario fiori in questa parto alcuni inconita et non peiu visto» IV), *in perpetuo* e non *per sempre* («io son obligato in perpetua» XXIII), cui si aggiungono *beltà* per *bellezza* («per gli belta et rarita de fiori» XXVII) e *fabbricare* in luogo del più corrente *costruire* («la regina Mader del re Ha fabricato un pallatco» LXVI).

La concentrazione di parole più pretenziose aumenta quando è il *secretario* che detta: *accostumato* («famiglia così ben regolata et accostumata» LXX*), *computare* («computarci mpastato un bon boccon del amicitia nostra» XXXI*), *dilazione* («dilacione» XXXII*), *differire* («Jo ho differito à posta d'finire il quadro» LXIV*), *inappetenza* («ben potria' esser che la diuersita del pretzo causasse questa Inappetenza in lei» XXX*), *pulitezza* (per cui cfr. VII. *Parole dell'arte*) e *vaghezza* («per la vagezza e politezza usata da me nella fiori Aanimali et uitzelli» LXIV*). *Vaghezza*, però, è usata anche in autonomia da Brueghel: «io credo per le vagagessa et diligenza usata in quesa che su sig Jll.^{ma} Aura gustè» (LXIII), «con levagesse danimalerti et oitcelli et molta gallanteria» (LXV).

5.7 *Lessico commerciale*

Al posto di pagamento, talvolta Brueghel usa *soddisfazione*, voce dotta del lessico commerciale ²⁷⁶ («auisera[...] del poco sodisfatcion mandato» XXIX), che compare anche nella loc. *dare soddisfazione*, ossia *ricompensare, retribuire*: «ho parlato al sig^f lauelli. per dare sodisfatcion» (XIX) e con *fare* al posto di *dare* in: «quando il sigr cardinal auera detti tre quadri spero che subito fara aus sodisfatcion piu: realmento che non faceue del Compartemento dei fiori» (XIII). La trattazione intorno ai quadri comporta inevitabilmente il costante impiego di termini monetari:

²⁷⁵ «Bene condizionato o Mal condizionato di Che che sia che si trovi in buono o cattivo grado; Bene in ordine, Ben tenuto, o per lo contrario» (CRUSCA^{III}).

²⁷⁶ «rimborso di un debito, saldo della somma dovuta» (GDLI §9). *Soddisfare*: «pagare, rimborsare qualcuno di quanto gli spetta in forza di un diritto di credito» (GDLI §8); cfr. anche CRUSCA^I che riporta come primo significato del verbo proprio *pagare*. Nelle lettere ci sono naturalmente anche casi in cui *soddisfazione* ha significato più generico («io manda le desseigni. si non e [a] gusto de su sig^f Jlls^{lmo} me contento d' fairle alcuni al[tr]i. per darle sodisfatcion» XXII, «di puoter fare che gli mio lauori siano al gusto de vs Jlls^{mo}. et sodisfatciono di tal principi» III).

contanti (agg. LXVI), *ducatoni* (XIII), *scudi* (IX, XI, XIII, XIX, XXI, XXIX) compreso l'italianismo europeo attestato anche in neerlandese *Fiorini* (IX, XXIV, XXVIII, XXIX, XLVIII, LXVI anche XXIV: «fiorino», XXVIII: «fiorina»; cfr. *florijn*<fr. *florin* 1325 ca.: EWN)²⁷⁷; per «piacri» (NS), moneta circolante nelle Fiandre (cfr. § 2.1.2).

Altro italianismo economico in neerlandese *bançarotta* («Banchi rotti» LXVI): *bankroet*<fr. *banqueroute* (1524, EWN), mentre *senseria* («la mercede, che si da al sensal per le sue fatiche» CRUSCA¹) che compare in una lettera di dettato rubensiano nella forma «senzaria» («non intendo de perdere un quattrino per senzaria» XXXI*) era diffuso occasionalismo italiano nella scrittura mercantile fiamminga del Seicento (cfr. *sensaria* in VAN DER HELM 1987, p. 85). Quanto all'unità di misura *auna* (resa con «ane» in XLVIII) cfr. §5.2).

5.8 Lessico artistico

Posto che la circolazione del vocabolario italiano dell'arte di là dai confini nazionali raggiunse il vertice proprio a cavaliere tra Cinque e Seicento, le lettere di Brueghel si pongono come importanti testimoni dell'effettiva portata del fenomeno. Brueghel scrive quando ormai il linguaggio delle arti figurative aveva oltrepassato la fase medievale del policentrismo, con usi lessicali diversi da regione a regione (financo da bottega a bottega)²⁷⁸. In epoca umanistica si era pian piano affermata una koinè toscano-fiorentina che, pur mantenendo contributi locali, procedeva verso l'effettiva smunicipalizzazione della terminologia tecnica. In questo processo, è noto che le arti figurative percorsero una strada diversa da quella dell'architettura, che anzitutto vide fissato in tempi più rapidi il proprio vocabolario dalla trattatistica, un vocabolario dal forte ancoraggio all'eredità latina, vista l'inevitabile influenza di un modello imponente come il *De architectura* di Vitruvio²⁷⁹.

La lingua della pittura, come quella delle arti plastiche e delle arti minori, ebbe un minor debito verso le lingue classiche e ciò, in concomitanza all'assenza di un archetipo vincolante, rese più vive le spinte centrifughe, favorì la sperimentazione onomaturgica dei trattatisti. Basti ricordare come

²⁷⁷ *Scudo* è italianismo in inglese (1644, Evelyn: cfr. CARTAGO 1990a, p. 215), francese e tedesco (1585-89): cfr. *DIFIT*.

²⁷⁸ La cui conoscenza è comunque ostacolata dal fatto che il sapere tecnico-artistico veniva tramandato prevalentemente per via orale e raramente messo per iscritto in forma di ricettari. Bisognerà attendere le soglie del Quattrocento per la prima compilazione manualistica in volgare, col *Libro dell'Arte* di Cennini (sulla cui lingua cfr. ISELLA BRUSAMOLINO 2004), vera *summa* dei materiali, dei procedimenti e delle attività tipiche di una bottega tardo-giottesca (cfr. RICOTTA 2003, pp. 28-29).

²⁷⁹ Il primo trattato di architettura edito fu il *De re aedificatoria* dell'Alberti, mentre la trattatistica architettonica in volgare è avvolta da Francesco di Giorgio Martini, che tradusse quasi per intero il *De architectura* di Vitruvio, e il cui metodo venne ereditato da Serlio nei quattro libri delle sue *Regole generali d'architettura*, pubblicati tra il 1537 e il 1545 (IV: 1537, III: 1540, I e II: 1545). Per il rapporto tra volgare e modello latino nella traduzione *De architectura* corredata di commento di Cesare Cesariano cfr. CARTAGO 1983.

l'Alberti e Leonardo arricchirono il serbatoio lessicale della pittura con neoconiazioni di particolare efficacia (si pensi solo alla *prospettiva aerea* leonardesca)²⁸⁰.

Se già nel Quattrocento la nuova terminologia delle arti figurative conosceva una circolazione europea, questa era per lo più affidata agli incontri *de visu*, ai contatti tra artisti e tra artisti e committenti, mentre fu con la seconda metà del Cinquecento, grazie al successo delle *Vite* del Vasari, che venne fissato un lessico pittorico sovraregionale che oltrepassò in maniera più stabile i limiti geografici nazionali. Nella lingua madre di Brueghel, come faceva notare già Francescato nel suo studio sui contributi lessicali italiani in neerlandese (cfr. FRANCESCATO 1966), gli italianismi dell'arte corrispondono all'apporto italiano più significativo, secondi soltanto alle parole della musica.

Brueghel mostra di conoscere molti termini tecnici sia strettamente pittorici che condivisi dalla pittura con altre arti sorelle: *a olio, abbozzatura, al vivo, alla prima, chiaroscuro, copia, disegno, intagliare, mano, miniato e miniatura, originale, oro battuto in foglie o macinato, ornare, prospettiva, ritoccare, ritrarre*.

Tra queste parole, non poche circolavano già da tempo in italiano e subirono una risemantizzazione in seno alla critica d'arte nostrana, che sfruttò spesso la polisemia di alcune voci per impiegarle con rinnovato significato, come accadde agli stessi *disegno*²⁸¹ e *prospettiva*, o anche alla loc. *alla prima* (usata per i dipinti realizzati di getto, senza bozze preparatorie). Lo stesso può dirsi di altre parole di primo acchito meno riconoscibili dall'occhio moderno come voci del settore, che sono invece impiegate da Brueghel con specifico senso artistico, coerentemente con l'uso della trattatistica italiana, quindi *bizzarria, botte* (del pennello), *compartimento, diligenza, figurina, ghirlanda, invenzione, naturale e naturalezza, paese* per 'quadro di paesaggio'.

Il repertorio di termini artistici padroneggiato da Brueghel, ben variegato, comprende anche voci pratiche di bottega (*colla, pennello, pennellata*), cromonimi (*azzurro oltremarino*), i *nomina agentis* dei vari artefici (*doratore* e il corrispettivo verbo d'azione *dorare, orefice, pittore*), i nomi dei prodotti dell'arte (*cornice, ovato, quadro e quadretto, rame e rametto, stampa*) e quelli di materiali e oggetti di lusso (*ambra, cristallo di Venezia, medaglia, porcellana*), *Madonna e puttino*, voci dell'arte *latu sensu* poiché soggetti prediletti dalle arti plastiche e figurative, come anche *alchimia*: i procedimenti alchemici sono stati infatti sin dal Medioevo alla base della creazione di tinture e

²⁸⁰ Sul lessico artistico di Leonardo si vedano da ultimo i recenti studi di BIFFI 2013, FANINI 2013 e QUAGLINO 2014. Sui diversi percorsi seguiti dall'architettura e dalla pittura nella creazione di un proprio lessico tecnico sovraregionale rimando a BIFFI 2012. Riferimenti imprescindibili per la storia del nostro lessico delle arti sono senz'altro quelli di Paola Barocchi: si vedano in particolare BAROCCHI 1981, in cui si indaga il rapporto tra lessico tecnico e lessico letterario nella storiografia artistica e BAROCCHI 1996, specificamente incentrato sul lessico tecnico di Vasari. Per una panoramica completa sulla diffusione europea del vocabolario artistico italiano il rimando va agli studi di Matteo Motolese (2011 e 2012) e a BIFFI 2012.

²⁸¹ Cfr. CARTAGO 1981, in particolare p. 178 e ss.

colori e nel XVII sec., quando era normale che le persone colte avessero nozioni di alchimia, gli artisti ne furono particolarmente affascinati al punto da dedicarvi spazio nelle proprie opere: Dürer inserisce numerosi simboli alchemici nell'incisione su rame *Melancholia I* (1514), che è stata anche letta come allegoria della *melanosi* o *nigredo*, la prima fase dell'*opus* alchemico²⁸². Lo stesso Brueghel parla di «alchimio» descrivendo l'*Elemento del fuoco*, nel quale dipinge vari strumenti usati dall'alchimista, idoneo soggetto per un quadro il cui tema dominante sia il fuoco. Trovandosi in una lettera di un pittore secentesco anche l'epiteto apparentemente generico *goffi*, rivolto da Brueghel ai doratori mediocri della propria città, «cosa dosinala et goffa» (XXVIII; cfr. §5.3), si tinge di tecnicismo. L'uso in chiave stilistica dell'aggettivo *goffo* era infatti tipicamente vasariano e pertanto trovò una ripresa in contesto extra-italiano da parte di un artista lettore e postillatore delle *Vite*, El Greco, che usa *goffo* in un appunto sul *Tintoretto* (cfr. MOTOLESE 2011, p. 50). Per il settore architettonico si contano solo gli italianismi *architettura* e *palazzo*.

Non aggiungo altro in questa sede, dal momento che ho dedicato ad ognuna di queste voci uno specifico approfondimento nel glossario *Parole dell'arte*, dove verrà offerta una breve ricostruzione della storia di ogni singola parola, compresa la sua eventuale “fortuna” fuori d'Italia.

Voglio però già spendere qualche parola solo per due di loro, che meritano un'attenzione tutta particolare perché in certo senso termini chiave del rapporto tra Brueghel e Borromeo. La prima è *ghirlanda*, perché come abbiamo già detto, si deve probabilmente proprio all'incontro tra la concezione di arte devota di Borromeo e l'abilità nella raffigurazione floreale di Brueghel la nascita di un nuovo genere pittorico, quello delle ‘Madonne della Ghirlanda’, in cui l'unione di tema naturale e immagine sacra riusciva a comunicare con immediato simbolismo la perfetta bontà divina. All'innovazione di genere, dunque, si accompagna un'innovazione semantica nell'uso della parola, che nelle lettere indica il dipinto raffigurante la Vergine e il Bambino in una ghirlanda di fiori e frutti.

L'altra è *diligenza*, voce già duecentesca che aveva ampliato notevolmente il suo raggio d'uso in tempi rinascimentali, quando divenne praticamente una costante delle formule esibite nei colofoni e frontespizi dei libri a stampa, con le quali gli editori rimarcavano la revisione linguistica e la conseguente bontà testuale della pubblicazione²⁸³.

Il termine, con una discreta ricorsività nel corpus (15 occ.), compare sin dalla prima lettera a Borromeo, quando Brueghel, da poco rientrato ad Anversa, si scusa della sua poca «diligencia» col cardinale, che aspettava da tempo sue notizie invano. In quest'occasione la *diligenza* di cui parla

²⁸² Cfr. CALVESI 1986, pp. 9-19, che indaga più in generale il rapporto di Dürer con l'alchimia per interpretarne la produzione artistica.

²⁸³ Es. «Li sonetti [...] summa diligentia correpti», dal frontespizio del Petrarca in 4° stampato dallo Stagnino nel 1513 (cfr. TROVATO 2009, p. 22)

Brueghel è la «prontezza nell'agire», la «solerzia» (*GDLI* §2), ma per il resto, il pittore usa la parola riferendosi all' «applicazione assidua e attenta» con la quale si dedica alle proprie opere, e alla loro conseguente «raffinatezza, precisione» (*GDLI* §§1 e 8): «un rametto: fatto d' me con molto diligenci (...) credo che non e piu visto con colori in oglio cosi miniato opiu diligente» (II), «io farra uigni diligen per. farre una processioni (...) io non manchera usara oigni diligenza» (IV), «Jl quader de vs Jll^{no} sta in bona termine. et con grandismo diligenci et gusta mio attendo oigni giorni» (V) ecc.

Un'interessante interpretazione relativa alla ricorsività della voce nelle lettere di Brueghel è stata data da Lucy Cutler in uno studio dal titolo *Virtue and Diligence. Jan brueghel I and Federico Borromeo*, nel quale la studiosa, soffermandosi sull'accezione di 'cura devota' e 'applicazione amorosa' insita nel termine, vede nell'insistenza di Brueghel sulla *diligenza* dei propri quadri la volontà di rimarcare il devoto ossequio al mecenate e amico Borromeo, omaggiato dalla meticolosità e nettezza pittorica («nettichey») delle sue opere, peraltro contraddistinta degli artisti fiamminghi:

So diligent paintings not only secure the attention of the viewer, in the way that *nitidum* or polish in *elocutio* does but they also demonstrate in visible terms the love an artist shows toward his patron. [...] Brueghel's emphasis on his diligence toward his patron insists on just this motivation²⁸⁴.

Anche *virtù*, usata da Brueghel sia per riferirsi a qualità morali («le virtu et bone vite de sua parenti» V) che alle doti artistiche («si quel Giouene²⁸⁵ Cognitoissesa la virtu suo» I, «le virtu dintaiglire», «vs aura li prima quadretti del mia poca virta» XXIX, «s^r Rubens hafatta ben Monstrande sua virtu» LXIII), è per la Cutler parola simbolica alla luce del peculiare rapporto di «patronage and friendship» che legava Brueghel e Borromeo: il fiammingo metteva al servizio di Borromeo «quel poco virtu» (XXIII) donatogli da Dio colmando così la disparità di status sociale, che non fu d'ostacolo a un'amicizia fondata sul principio umanistico della condivisione di pari valori morali e intellettuali (cfr. CUTLER 2004, p. 205).

Per quanto l'ipotesi della Cutler possa essere affascinante, mi pare comunque che questa porti un po' troppo in secondo piano il peso della *diligenza* come requisito consustanziale all'opera d'arte. È questo il valore che vi attribuisce Borromeo quando intima a Brueghel di impiegare quanta più *diligenza* possibile nel dipingere l'*Elemento dell'Aria*, per superare l'eccellenza già raggiunta negli altri tre quadri della serie, nelle sue minute del 3 dicembre 1616 e del 25 luglio 1620 conservate

²⁸⁴ (CUTLER 2004, p. 222. Il comportamento di Brueghel, che guadagna l'approvazione del 'principe' donandogli dipinti quanto più diligenti possibile, è assimilato dalla Cutler a quello di altri artisti cortigiani come Van Eyck e fatto derivare dall'archetipo classico di Apelle alla corte di Alessandro Magno.

²⁸⁵ Hans Rottenhammer.

presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella (già commentate nel cap. II §1). Brueghel, dal canto suo, non sottolinea solo la *diligenza* impiegata nei dipinti per Borromeo, ma mette in rilievo più volte anche la resa diligentissima dei *Quattro Elementi* eseguiti per il Bianchi (VII, XI, XVII, XXII, XXVI, LXIII), che dunque doveva pretendere tanta accuratezza e dettagliata precisione quanto quelle richieste da Borromeo. Per questo, nella lettera del 4 luglio 1625 al Bianchi, anche il giovane pittore Philips de Momper si sofferma sulla «diligèntia» applicata nel quadro commissionatogli dal milanese (cfr. VI §2). Il fatto che, inoltre, Brueghel enfatizzi al Bianchi anche la *diligenza* pittorica di un altro artista («noi habiame un pittor qua che da su Giouentu in qua non ha fatte altri. non sia altra pratico che diligenci et usanci con una mane ferme» IX) è un ulteriore elemento che rende riduttiva l'interpretazione di cortegianesca riverenza a Borromeo. Io sarei piuttosto più propensa a leggere nel continuo riferimento alla *diligenza* un anello di congiunzione importante tra il gusto estetico del pittore a quello di entrambi i suoi committenti milanesi.

CAPITOLO V L'ITALIANO DEI SEGRETARI DI BRUEGHEL

1. Pieter Paul Rubens

Le caratteristiche linguistiche rilevate nelle lettere scritte da Rubens in qualità di segretario di Brueghel si allineano senza importanti divergenze a quelle messe in luce per il suo epistolario italiano, contraddistinto da una lingua «che, in quanto letteraria, è di base toscana, ma screziata di venature settentrionali» (SERIANNI 1989, p. 274), tracce evidenti del soggiorno mantovano e dei frequenti contatti del pittore con il Nord Italia. Ai segni della settentrionalità dell'italiano del pittore si accompagnano quelli alloglotti, ravvisabili nello specifico nel settore fonico-morfologico e in alcuni rimodellamenti grafo-fonetici delle parole addebitabili a fenomeni di interferenza per lo più dello spagnolo e del francese. Sebbene di rado, la non italianità dello scrivente si palesa in errori tipici dello straniero, comunque mai eccessivamente grossolani.

-Grafia: lavorare direttamente sui manoscritti ha concesso di porre in evidenza alcuni aspetti grafici e paragrafematici dell'italiano di Rubens rimasti finora insondati (punteggiatura, uso di accenti e apostrofi) o solo marginalmente accennati, come per esempio l'uso di ç¹. Partirei proprio col soffermarmi su questo tratto grafico specifico dell'uso rubensiano: ç, grafema in decadenza nella grafia italiana almeno dal Quattrocento e generalmente usato per rappresentare l'affricata alveolare /tʃ², nelle nostre lettere compare ben raramente con questa valenza («dilaçione» 60; «graçia» 39, 59; «Indiriççi» 45, «seruiççi» 50), mentre nella maggior parte dei casi figura al posto di un'affricata palatale sorda, sia iniziale che interna:

«açertarla» (46), «amiçi» (55), «çento» (57), «çerto» (59), «çiascuno» (25), «çiò» (25, 35, 71) e «çio» (33, 35, 41, 47, 51), «çi conceda» (45), «çi consoliamo» (47), «çi ho» (35, 45), «çi entrono» (35), «çi obliganno» (73), «çi pensaro» (52), «çi prouederà» (41), «çi sia» (38), «circonuìçini» (50), «compiaçiuta» (50), «conçeda» (42), «conçetto» (44), «dieçi» (57), «esserçitandosi» (68), «feliçissimo» (36), «Inçitarmi» (35), «neçessitato» (44), «perçio» (36, 44, 51, 56, 59; «Perçio»: 21, 55, 60) e «perçiò» (44, 68, 73), «Prouinçiale» (73), «racconçiare» (51), «riçeueri» (59), «riçeueti» (58), «riçeuta» (47), «riçeute» (49), «riçeuti» (71), «riçeuto» (56, 59), «sinçero» (36), «solleçitare» (35), «voçe» (59), ecc.

¹ Renzetti, avendo condotto la sua analisi sull'edizione Cotta delle lettere italiane di Rubens (cfr. RUBENS 1987), per forza di cose trascura quegli elementi della scrittura adombrati dalle scelte editoriali di modernizzazione.

² Quest'uso, documentato anche nel *Canzoniere* petrarchesco, era particolarmente tipico della *scripta* settentrionale antica. In alcune aree toscane (pisana e lucchese), la ç poteva anche rappresentare la sibilante sonora (cfr. MARASCHIO 1993, p. 151, p. 161 e p. 167).

Nel caso di geminata, generalmente è cedigliata solo la seconda *c*: «acçetti» (33, 58), «acçetto» (71), «bacçiamani» (42), «bacçiano» (47), «bacçiarli» (25), «bacçio» (54, 59), «bracçia» (50), «compiacçe» (39), «dispiacçe» (42, 54), «dispiacçere» (47), «ecçetta» (60), «ecçettuando» (55), «faccia» (59, 72), «piacçendoli» (53), «picçiol» (54), «picçiola» (59), «Succedendo» (60), ma a volte entrambe: «aççertar» (39), «dispiacçieste» (35), «SCapriççiarli» (39), ecc.

La grafia *ç* può comparire anche nel digramma *-sc-* per la fricativa palatale («Cognosçuto» 61, qui con omissione di *i* diacritica, «tralasçiar» 43) o al posto del nesso *-ch-*: «Souerçie» (45), «çiaramente» (45, 54) e «vecçio» (49), che potrebbero essere casi di omissione di *h* diacritica, ma non si può escludere l'ipotesi di una pronuncia effettivamente palatale (/ʃ/) di tipo settentrionale³ (altrove s'incontrano «riçhiesti» 56, «vecçhi» 55, «vecçhiaa» 68, per *vecchiaia*). Il grafema *ç* rappresenterebbe suono velare anche in «In ça» per *in qua* (con riduzione del nesso labiovelare /kw/), ma non si esclude legame con la scrizione francesizzante *deça* (fr. ant. *par deça*), pur documentata nell'epistolario italiano di Rubens⁴.

Generalmente la rappresentazione di *-z-* riflette le oscillazioni del tempo: ben documentate le grafie umanistiche *-ti-* («discretione» 35; «disgratia» 45; «mention» 25; «proportion» 34; «silentio» 25; «gratia» 35, 52, 55 e passim; «ringratiamo» 45) e *-tti-<-ct* («Affettio^{mo}» 33, «Affettionatiss^{mo}» 36, e «Affettionati[s]^{mo}» 38, «affettionati» 47, «affettione», «perfettione» 42, «Sodisfattione» 33 ecc., ecc.), accompagnate da *-ci-* («gracia» 25, 33, 36 e passim; «dilacione» 53; «disgracia» 25, 50; «Indicio» 40; «negocio» 33, 36 e passim e «negocij» 43, 52; «Ringrancio» 34; «seruicio» 38) o anche solo *c* prima di palatale («calcette» 61).

La scelta più moderna di *-z-* avviene il più delle volte dopo liquida e nei termini uscenti in *-ezza/-ezzo* («absenza» 25; «accortezza» 36; «accuratezza» 39; «amoreuolezza» 45; «candidezza» 33; «destrezza» 40; «diligenza» 38; «forze» 33, 34; «prezzo» 25, 33, 34, 35 e passim; «sentenza» 45, «senza» 34, «smorzano» 45, «tardanza» 45, ecc.).

³ Non raramente nelle lettere autografe del pittore manca la *h* nella rappresentazione della velare sorda («sciocissima», «oreccio», «parecci», anche «sovercia», corretto però a margine con «soverchia») e il sospetto di dialettismo fonetico si fa più forte per forme come «ciama», «ciascar», «ciascò», «occio», «speccio»: cfr. RENZETTI 1989-90, pp. 15-16.

⁴ Cfr. RENZETTI 1989-90, p. 9, dove si lamenta la scelta di Cotta di trascrivere spesso volte il tipo *deça* con *di qua*. La curatrice dell'epistolario italiano di Rubens afferma di aver trattato *ç* «a seconda dei casi, come la fonetica richiedeva» (RUBENS 1987, p. 24), un'espressione alquanto laconica dietro la quale di primo acchito potrebbe celarsi una doppia trascrizione con *-z-* (poniamo *naçione>nazione*) o *-zz-* (*meço>mezzo*), che avrebbe però tradito le oscillazioni di Rubens nel settore delle doppie (cfr. RENZETTI 1989-90, pp. 8-9 e SERIANNI 1989A, pp. 273-274). Vedendo però quante volte Rubens, scrivendo per Brueghel, ricorra a *ç* per l'affricata palatale, sorge il dubbio che l'«a seconda dei casi» di Cotta non si riferisca a scempie e geminate, ma voglia dire 'talvolta con *c* e talvolta con *z*', supposizione che trova una conferma dal raffronto tra la sola lettera inviata personalmente da Rubens a Borromeo conservata dalla Biblioteca Ambrosiana (8 luglio 1622, n. 69²) e la trascrizione della stessa nell'edizione Cotta (RUBENS 1987, p. 113). Effettivamente, quando *ç* è usata dal pittore dove ci aspetteremmo un'affricata palatale, allora Cotta trascrive *c*, dunque «compiacçuta» > «compiaccuta» e «Perçio» > «Perciò». Gli editori ottocenteschi dell'epistolario rubensiano, Rooses e Ruelens, lasciano invece *ç* in entrambi i casi (cfr. RUBENS 1887-1909, tomo II, 1898, p. 459).

Nella distribuzione di *u/v* per la labiodentale Rubens segue la prassi più corrente ai suoi tempi, dunque regolarmente *u* a interno di parola e *v* in posizione iniziale (ma «ualore» 38 e «uiuerli» 53). Normale per il periodo l'impiego di *h* etimologica, che incontriamo prevalentemente nelle forme di *avere*: «hauendolo» (25), «hauendo» (33, 41, 45 e passim), «habbia» (33, 38), «hauer» (38, ma nella stessa lettera «auerlo», 49 e passim), «hauermi» (41), «haurei» (35, 42), «hauero» (43, ma nella stessa lettera «auerne»), «haueua» (45), anche in interno di parola («rihauerla» 58) ecc., e con minor frequenza in altri lessemi: «heredi» (38), «hieri» (57), «hora» (34, 36, 55), «hormai» (45), «horrore» (47), «humanamente» (36), «humil^{te}» (69, 72, ma «umilmente» 39), «valenthuomo» (46). L'*h* anetimologica è quasi del tutto assente, eccettuato un «dhaisarmi» (41), in *scripta continua*. Restando sull'*h*, il pittore non manca mai di inserire quella diacritica nella I p.s. dell'indicativo presente di *avere* e quasi mai per la III p.s (ma «me la voluto donare» 52), raramente la dimentica dopo velare («barce» 45, «obligi» 55, «pregiamo» 43 e «pregeranno» 47), anche se sistematicamente in «Girlanda» (53, 54 e passim), e rinuncia quasi sempre alle grafie arcaiche *ch* e *gh* per le velari precedenti *a* e *o* (tranne in «cochaigna» 34⁵, «francho» 68 e «mancharó» 46).

Sono poco frequenti altre scelte etimologiche, per esempio «Catholica» (73), ed è episodico in particolare il mantenimento dei nessi latini *-bs-* («absenza» 25, 71), *-li-* («Gulio» 68, «Giulio» 69) ed *-ni-* («Ingenio» 33, ma «Ingegno», 43); talvolta compare *-ij* per il pl. dei termini in *-io* («fastidij» 45, 51; «necessarij» 73; «negocij» 41, 43 e passim; «proprij» 73; «rimedij» 45), ma anche in interno di parola («compijmento» 42, «gijro» 71), e di rado figurano *y* o anche *j* come varianti grafiche di *i* («compyta» 44 e 45, «compyto» 69; «gyro» 72; «jò» 61, *j* congiunzione in 73⁶).

La *q* al posto di *ch* per l'indefinito *qualche* è probabile grafia iberica o francesizzante, poiché le due lingue rendono generalmente la velare sorda con *qu*: «qualq» (33, 36, 38, 41 e passim), «qualque» (47)⁷; potrebbe risentire del francese *paquet* la velare intensa resa con *-cq-* in «pacchetto» (68)⁸. Da segnalare anche il nesso *-ck-* in «Denemarcka», riconducibile al neerlandese *Denemarck* (con molte attestazioni nel *WNT*) e la *x* in «xcembre» (42, 43).

Passando ai segni paragrafematici, seppure le dimenticanze degli accenti siano decisamente frequenti («ben che», «cosi», «restituera», «sanita» 25; «çio», «cioe», «gia» 33; «cosi», «e» III p.s. di *essere*, «percio» 34; «çio», «diro», «faro», «perche» 35, ecc.), a differenza di Brueghel Rubens maneggia il segno (quasi sempre in forma grave) con più sicurezza:

⁵ Per suggestione del francese.

⁶ Anche in XXX*, quando è Brueghel a scrivere.

⁷ Non trovo mai *qualche* nelle lettere di mano di Rubens, del resto minoritario nel suo epistolario italiano rispetto a *qualque* (cfr. RENZETTI 1989-90, p. 16).

⁸ Molto frequente nelle lettere italiane del pittore (cfr. RENZETTI 1989-90, p. 17).

«capitarà» (25), «çìò» (25), «cioè» (39), «concedirà» (39), «dà» (III p.s. di *dare*, 34), «darà» (39), «è» (34, 40 e passim), «facerà» (38), «farà» (38), «farò» (25), «mancherà» (38, 39), «poi ché» (25) e «poi chè» (33, 38, 40); «più» (35, 36), «potrà» (33, 36), «prosperità» (35), «può» (34), «sanità» (39), «sarà» (34, 38), «scriuerò» (34), «sé» (25, 38), «seruitù» (35), «varietà» (35), ecc.

Con scarto dalla norma attuale, ma in accordo con alcune teorie ortografiche e con la prassi di autori cinque e seicenteschi, i monosillabi sono sovente accentati⁹, in primo luogo la preposizione *a*:

«à vs» (25, 33), «à qual si voglia maggior' prezzo» (34), «non montano à rata» (34), «non saranno dispiacçuite à VS III^{ma}» (35), «à çio fare» (35), «astringerla à maggior obliço» (35), «non attende ad altro ch à fauorirmi» (36), «à non darla al Sig^r Conte» (36), «si porta generosamente à vole[re]» (36), «à l'uno i laltro» (36), «da l'uno à laltro» (38), «à punto» (40, univertata), «à trauerso» (41), «tener à petto» (41), ecc.¹⁰

L'accento cade anche su altri monosillabi, di cui si dà solo una piccola campionatura. Per le congiunzioni: *ò* («col medesimo ò maggior obliço» 36, «de malignita, ò d ignoranza» 40, «una festa ò Kermisse» 45), *è* e *ì* («Ì perciò scriuo al Sig^r Conte» 34, «sono buoni ì belli» 34, «mi gouernarò in tutti ì per tutto secondo L'ordine di vs» 44, «è Spero ancora di farsi chè vs haura onore» 44), *ma* («mà ben mi par strano» 38), *sè* («farli migliori sè possibile sarà» 45); per i verbi: *hò* («io hò gia Inuiato» 33, «nè hò à vs grandiss^{mo} obliço» 40) e *và* («và di tal maniera crescendo» 40); per i pronomi: *mè* («Cognosco ogni hora più il sinçero affetto di VS verso mè» 36, «Tanto è lontano da mè ogni mal talento verso vs per causa del longo suo silentio, chè al contrario li hò una grandissima compassione» 42), *mì* («mì ha pagato» 57), *lò* («lò ha consigniato» 45), *nè* («se nè scaricò» 45), *chè* relativo («delli buoni auisi chè mi dà» 34, «Li quattri quadretti chè vs vorrebbe» 42) e indefinito («non so ché» 25, «di chè Spero apunto questa quadragesima d hauer sentenza definitiua» 45). Spesso è accentato anche *che* introduttore di completiva («Io confesso perciò [...] chè resto col medesimo ò maggior obliço verso VS» 36, «Veggio in effetto chè vs non si lascia giamai Scappar

⁹ L'accento grave sui monosillabi e in particolare sulla *a*, sulla base di un sistema accentuativo alla greca, venne usato sin nella prefazione latina di Manuzio al *Thesaurus cornu copiae et horti Adonidis* del 1496 (cfr. CASTELLANI 1995, p. 34) ed era prediletto da alcuni autori di fine Cinquecento e Seicento, come Tasso, Tassoni, Dell'Uva, Bruni. Salviati prescrisse l'accento su *è*, *là*, *già*, *sì*, ma non sulla congiunzione *né*, canone riproposto poi da Bartoli ne *Il Torto e 'l Diritto del non si può* (1655); altri scritti normativi, come quello di Vittorio da Spello (*Modo di puntar le scritture volgari e latine*, 1596) estesero il valore distintivo dell'accento anche ad altri monosillabi (*à*, *dà*, *fà*, *stà*, *sè* pron, *vò* verbo ecc. ecc). Trovato ricorda, per fare un esempio relativo alla stampa rinascimentale, l'uso di *ò* (e di *à*) da parte del curatore dell'edizione del *Decameron* del 1538, Antonio Brucioli (cfr. TROVATO 1991, p. 218); vale la pena citare anche il caso della *Sampogna* di Marino, dove sono accentati tutti i verbi, gli avverbi, le preposizioni e i numerali monosillabici, con la sola vistosa eccezione della prep. *a* (cfr. DE MALDÉ 1983, pp. 134-135). Nel Seicento si riscontra una spiccata tendenza all'accentazione dei monosillabi anche in testi non letterari, come le guide di Roma ad opera di Baglione (1639) e di Franzini (1643) per cui cfr. FRESU 2014b (p. 112 n. 3).

¹⁰ È interessante segnalare il ricorso ad *à* nelle esemplificazioni relative all'uso delle preposizioni italiane dell'*Italiaansche Sprachkonst* (nel cap. *Van de Constructio of Samenschikkinge der Praepositiones of Voorsetselen*, III-30; cfr. MEIJER 1995, pp. 339-343); in molte espressioni italiane passate in neerlandese (es. *à costi*) si rispecchia questa stessa tendenza ad accentare *a*, dipesa forse anche da interferenza del modello francese (cfr. FRANCESCATO 1966, p. 471 n. 97).

alcuna cagione» 40, «Voglio non dimeno Sperar bene è chè il tutto sarà passato meglio» 43) o consecutivo («Tanto è lontano da mè ogni mal talento verso vs per causa del longo suo silentio, chè al contrario li hò una grandissima compassione» 42), e ancora le preposizioni *da* («dà dire» 38) e *fra* («frà tanto» 39), l'avverbio *pur* («pùr lasciamolo con questa openione» 38), il possessivo indeclinato *su* («seruir sù S. Ill.^{ma}» 38). Nella lettera n. 36, particolarmente ricca di accenti, Rubens accenta anche la *i* (*j*) di *io* («jò» in 61); fuori luogo l'accento in «permiserò» (43). È notevole inoltre anche l'uso dell'accento circonflesso, che compare dal 1616: «çìò» (49), «farâ» (54), «Gustarâ» (54), «mançarô» (58), «perçìò» (61, 69), «perô» (55), «quî» (55), «riceuerô» (52), «sarâ» (54), «valerâ» (55)¹¹.

Il pittore usa con coerenza anche l'apostrofo in un alto numero di occasioni:

«ch'ancor» (36), «ch'il» (36), «ch'in» (40), «ch'io» (41), «ch'usassi» (45) «d'acçertar» (39), «d'alcun» (42), «d'amico» (40), «d'animali» (45), «d'animo» (33), «d'attender» (43), «d'auantaggio» (38), «d'incorrere» (36), «d'offender» (40), «d'ogni» (25, 33, 35 e passim), «d'oro» (34, 38), «l'absenza» (25), «l'acçetti» (33), «l'affetto» (41), «l'altro» (45), «l'anno» (45), «l'antica» (35), «l'auenire» (43), «l'estate» (42), «l'inuiarò» (45), «l'opra» (43), «l'uno» (36, 38, 42), «m'auisa» (41), «nell'arte» (34), «s'assecuri» (34) ecc.,

ma non si può parlare di un uso sistematico, viste le numerose omissioni: «al opera» (35), «d Anuersa» (25, 33, 34, 36 e passim), «d Aprile» (36, 38), «del Ingenio» (33), «del [o]pera» (25), «del opre» (34), «d ogni» (34), «l'estrema» (35), «l Illus^{ma}» (35), «l offerisco» (33), «l openion» (34), «quell hora» (34), anche con scrizione unita: «chel» (39, 41, 43, 44), «chella» (25, 34, 44, 40, e passim), «chessi» (38), «chio» (34, 35, 38, 40, e passim), «dopre» (34), «laltro» (36, 38), «lauenire» (25), ecc. L'apostrofo può essere anche inserito male, per esempio in «C'on tutto» (25) o «dh'auer» (35), dove l'*h* etimologica viene nella grafia concretata alla preposizione, «C'ento» (60). Il segno viene a indicare apocope in «maggior'» (34) e forse segnala aferesi grafica di *h* in «'umilmente» (35).

A parte qualche scrizione unita¹², qualche scorso di penna (es.: «cira» 53, «Molo Ills^{re}» 56, «feb^{ro}» 59, «vecçhiaa» 68, «dolla» 69, «quatto» 72¹³) e gli usi irregolari di accenti e apostrofi appena visti, non si registrano sviste grafiche particolarmente notevoli da parte di Rubens, che gestisce bene anche la *i* diacritica, omessa poche volte (sempre in «figluolo» 67, 68, 69, 71, 72, 73, ma «figliolina» 45) e meno sporadicamente sovrabbondante («cochaigna» 34¹⁴, «consigniato» 43,

¹¹ L'accento circonflesso è anche dell'edizione parigina della *Sampogna* di Marino, addebitato da De Maldé alla tipografia francese del testo (cfr. DE MALDÉ 1983, p.134).

¹² Oltre a varie concrezioni grafiche di articoli, preposizioni e del *che* precedente parola iniziante per vocale, sono degne di nota le scritture «afine» e «alfine» (45), «Iper» (45, dove *I* è cong.), «mene» (25) e «nonne» (41, 44, 45) per *me ne* e *non ne*.

¹³ Rispettivamente per *circa*, *molto*, *febraro*, *vecchiaia*, *della*, *quattro*.

¹⁴ Forse in dipendenza da usi grafici del francese quattro-cinquecentesco, dove erano attestate anche le grafie *quoquaigne* (1463) e *cocaigne* (1533), da cui gli inglesi *cockayne* e *cockaigne*: cfr. *TLFi*.

«consignati» 58, «consigniato» 69 e «consigniarlo» 45, «cornicçietta» 54¹⁵, «Spagnia» 71, «Suggietto» 39 e «suggietti» 42, «Vergaigni» 45).

Il sistema interpuntorio delle lettere scritte da Rubens, senza dubbio ben lontano dall'irrazionalità messa in rilievo per quello di Brueghel, è interessante soprattutto perché subisce un'evoluzione negli anni. Fino al 1613, infatti, Rubens adopera esclusivamente la virgola, che è comunque il segno più ricorrente e onnipresente nelle lettere, che può anche separare elementi l'uno dipendente dall'altro come il complemento di termine dal sostantivo di riferimento: «Questa serue per auiso, à vs come io hò gia Inuiato alla volta di milano Il quadro» (33) e può essere usata anche per pause forti, come un attuale punto fermo, funzione talvolta suggerita dalla maiuscola della parola seguente:

«Per conto della sanita non farò motto Sperando chella sia del tutto ristorata in pristinam, Il Sigr Idio la conserui per lauenire» (25); «per conto de quadri per il Sig^f Guido scriuerò a lui proprio coll[a] prima commodita i fra tanto vs sarà seruita di custodirli bene, Il Sig^f Francesco Sniders si come ha fatto da quell hora che vs il conobbe in milano grandissimo progresso nell'arte sua cosi anco a proportione è cresciuto il prezzo del opre sue» (34).

Dal 1613 compaiono il punto fermo, ben presente ma con poca ricorsività in ogni lettera (36, 38, 39, 40, 42, 43 ecc.) e altri segni usati in modo più parco: il punto seguito da minuscola (34, 41, 42, 51, 54), il punto e virgola (36, 38, 41, 49, 71), i due punti (51¹⁶, 56)¹⁷, e le parentesi (38, 45, 55) per segnalare gli incisi¹⁸. Solo in 46 si registra totale assenza di punteggiatura.

L'uso delle maiuscole rivela qualche arbitrarietà intuibile già dallo «SCapriçiarimi» (39) incontrato in diversi esempi. Un vezzo grafico di Rubens è la realizzazione in corpo maggiore di *I* ed *S*, in contesti che non lasciano supporre la necessità della maiuscola (neppure per motivi enfatici o retorici). Oscillano tra maiuscola e minuscola i titoli reverenziali e i nomi dei mesi (per esempio «febra^{to}» 44, «Marzo» 45); anche per i titoli dei quadri, l'uso non è omogeneo (nella stessa lettera ad esempio «Paradiso» e «paradiso» 38), mentre la maiuscola è in generale salda per toponimi e antroponimi, con relative eccezioni (es. «franco» 42, «Sebastiano franck» e «Guido mazzenti» 45).

¹⁵ *cornicçietta* nell'epistolario autografo (cfr. RENZETTI 1989-90, p. 19).

¹⁶ Qui seguiti da maiuscola e con valore più vicino al punto fermo: «mi sarebbe grato che vs ancora si ricordassi di far listesso di quel marmo del S^f Guido Massenti poi che in tanto tempo non sene potuto far altro: Mi perdoni di gratia delli continui fastidij è trauagli che non manco mai di darli».

¹⁷ In 47 i due punti seguono la virgola.

¹⁸ Gli incisi, ad ogni modo, possono essere sprovvisti di marca grafica; si veda ad esempio l'augurio «che sia in gloria» riferito al Mazenta: «Quello tocca il particular del Sig^f Guido Mazzenta che sia in gloria VS potra consignar la pietra alli suoi heredi» (38). In più le parentesi aperte possono non essere richiuse: «nè aspettano altro che quattro giorni di bel Sole per ritoccar quelli quattro rami (douendo andar in Compagnia, li quali vs mi ordinò di fare l'anno passato uno de fiori, l'altro d'animali il terzo un mercato et il quarto sendo rimesso in me çì ho fatto una festa ò Kermisse alla fiaminga» (45).

-*Fonetica*: vanno segnalate varie devianze dal modello toscano di tradizione, a cominciare da una serie di voci monottongate, quasi esclusivamente in sede velare: «bona» (25, 35, 39, 44, 45, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 67, 68, 69, 71, 72, 73), «bone» (42), «core» (42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61), «noue» (47), «nouo» (25, 38, 43, 46, 47, 51, 52), «pò» (50, 58), alle quali comunque fanno riscontro vari «buon» (25, 34, 38, 42, 43, 44, 51, 52, 59, 67, 72, 73), «buona» (36, 42, 50, 54, 55, 56, 58, 61), «buone» (73), «buoni» (34), «cuore» (40, 44, 45, 47, 67, 68, 69, 71, 72), «fuori» (55), «Gentilhuomo» (52) e «valenthuomo» (46), «luoci» (68), «huomini» (73), «huomo» (73), «suoi» (25, 41, 42, 43, 44, 47, 50, 52, 71, 73), «suole» (47), «vuole» (69). Il dittongo è più stabile nella serie palatale: «dieci» (54, 56) e «dieçi» (57), «hieri» (57), «Insieme» (42, 45, 47, 49, 50, 52, 54, 58, 59, 61, 73), «maniera» (34, 36, 38, 40, 51, 52, 58, 68, 73), «pietra» (38), «quiete» (45, 52), «ritiene» (45), «viene» (50), «voluntieri» (35, 52, 55, 59), ma «manera» (45) e «mei» (50). Rubens dittonga anche dopo palatale in «figluolo» (67, 68, 69, 71, 72, 73), secondo il modello di tradizione (ma in sede atona regolare monottongo: «figliolina» 45); hanno dittongo anche «Intiero» (35), «intiera» (47) e, in atonia, «intieramente» (46)¹⁹.

Il tipo «continuoi» (51), *hapax* nelle lettere, potrebbe essere semplice scorso di penna o tuttalpiù forma analogica sul numerale *duoi*. Sempre costante il monottongo dopo consonante +*r*.

I soli tipi non anafonetici rinvenuti sono «longo» (25, 42, 52) e «donq» (25), questo probabilmente dipeso dal francese, ma poi sempre «astringere» (53), «astringerla» (35), «astringerlo» (51), «benigna» (71), «consiglio» (67), «famiglia» (45, 73), «fiaminga» (45)²⁰, «marauiglia» (34, 42) e «marauiglio» (38, 58, 44, 54), «punto» (40: «àpunto», 41, 45: «apunto», 58, 73), «Sopragiunta» (50), «vigna» (73)²¹. Sono da segnalare alcuni scambi *e>i* in posizione tonica quali «Kermisse» (45), «mantinga» (39)²² e la *u* tonica di matrice latina in «summa» (59, 60).

Nel settore del vocalismo atono va anzitutto evidenziato il predominio delle forme toscaneggianti con *i* protonica (es.: «minuto» 56, «misura» 44, «simil» 45, «assicurarla» 50), maggioritaria anche nei prefissi *di-/dis-* («dicembre» 50, «diffetto» 25, 53; «difformi» 25; «dilettarsi» 39; «disgracia» 25; «dispiacciate» 35 ecc.), anche in «diuotiss^{mo}» (59, ma più spesso *devotissimo*: 25, 39 e *passim*) e *ri-* («rimedio» 42, «ricusa» 49, «ringraccio» 34; «rispetto» 47, 62, 71; «ricompensa» 55 ecc.),

¹⁹ Varianti concorrenti con i tipi monottongati (comparsi forse per spinta del modello settentrionale: cfr. SERIANNI 2009, p. 60) almeno fino al secondo Settecento (cfr. CARTAGO 1990b, p. 17) e in via di estinzione nel corso dell'Ottocento (cfr. ANTONELLI 2003, p. 92). Per Renzetti nel caso di Rubens, che predilige i tipi con *ie*, potrebbe aver inciso l'influsso del francese *entier*, considerate le attestazioni di «entiera» in diverse lettere da lei studiate (cfr. RENZETTI 1989-90, pp. 42-43).

²⁰ Si ribadisce quanto già detto esponendo i criteri di trascrizione (cfr. III §1), cioè che Crivelli sceglie in tal caso «fiamenga», per l'assenza del punto sovrascritto.

²¹ Con scarto netto dai dati di Renzetti, che individuava un numero ben più importante di forme non anafonetiche nelle lettere italiane di Rubens (cfr. RENZETTI 1989-90, pp. 46-49).

²² Nel neerlandese attuale si ha *kermis*, con *i* tonica, e *kermisse* è variante attestata tra Due e Cinquecento (cfr. WNT). Anche in questi casi, lo si è detto nei criteri di trascrizione delle lettere, Crivelli sceglie *e* tonica.

prediletto pure per l'onorifico *Riverendissimo/a* (nelle varie abbreviature: 36, 39, 43, 46, 69, 73) e il sostantivo da cui dipende «riuerenza» (67, 68, 69); con *i* protonica anche «ricuperar» e «ricapito» (43, 51, 68). Rubens opta per *i* a discapito delle varianti labializzate passate nell'italiano attuale in «dimanda» (33) e «dimandano» (56), toscoletterari, ma particolarmente frequenti anche nella koinè settentrionale cinquecentesca²³. Di tipo settentrionale sia la *i* di «dinaro» (45, 58) e «dinari» (50, 52, 60), prevalenti su «denari» (55) e il tipo più autenticamente fiorentino «danari» (59), che in protonia mediana le forme del verbo *consegnare*: «consignata» (54), «consignati» (58), «consignato» (38) e «consigniato» (43, 45, 69) e «consigniar» (38)²⁴; difforni dalla tradizione «affirmar» (42), «filicita» (61), «ristando» (61) e «timendo» (41)²⁵. Sono comunque presenti diversi casi di mancata chiusura *e>i* addebitabili all'influsso combinato delle parlate settentrionali e dello spagnolo: «deligenti» (45), «depende» (42), «depingere» (58) e «depinto» (45, 52), «megliori» (45), «nepote» (54), «remandar» (54), «remaner» (59), «repiglierei» (52), «resalutan» (42), «resolutione» (45, 59), «resoluto» (54), «vertu» (52, 73: qui anche «virtu»), e in protonia mediana: «assecuri» (34), «Cinquantena» (52), «correspondenza» (41) e «correspondere» (68), «dodeci» (45), «openion» (34) e «openione» (38). In fonotassi sono praticamente assoluti *mi* (escluso «me fauorisca» in 51), *si*, *ci* ecc. proclitici e la preposizione *di* prevarica nettamente sulla pur presente *de* (34, 40, 42, 45, 49, 50 e passim). Non si rileva nessun caso, invece, di *e* extra-toscana in postonia.

Per quanto concerne le vocali velari in protonia e postonia, vanno segnalati vari latinismi, alcuni dei quali convergenti coi corrispettivi esiti settentrionali: «argumentaua» (59), «difficulta» (25, 68) e «difficiloso» (34), «fundandosi» (55), «populi» (25, 50), «ruine» (25)²⁶, «suggetto» (39), «Suministra» (40), «summamente» (60, 67), «volunta» (39, 45) e «voluntieri» (35, 55, 59); ha colorito dialettale la *o* di «borasca» (41) vista anche la vibrante scempia²⁷, più dipendente dal francese quella di «cochaigna» (34). La scelta tra allotropi concorrenti cade su quello con *o* nel caso di «officio» (51, 55, 59), viceversa sul tipo in *u* per «ubidire» (69)²⁸.

²³ Nella lingua cancelleresca (cfr. PIOTTI 2013, p. 169 e VITALE 2012, p. 45 n. 18), con propaggini secentesche anche negli scritti pratici di semicolti milanesi (cfr. MORGANA 1987, p. 241).

²⁴ Già commentate in IV § 2.2.1.

²⁵ Quest'ultimo e «affirmar», con probabile aggancio alla fonetica latina oltre che riscontri nella lingua della cancelleria settentrionale (cfr. PIOTTI 2013, p. 169), sono anche delle lettere italiane proprie del pittore (cfr. RENZETTI 1989-90, pp. 67-69).

²⁶ Forma con mancata epentesi della labiodentale che ha attraversato la lingua poetica dalle Origini fino al Novecento, con numerose occorrenze nella prosa arcaizzante ottocentesca (cfr. SERIANNI 2009, pp. 99-100), e che combacia con tipi dialettali sia settentrionali (cfr. *ruinà* v. e *ruinna* sost. in CHERUBINI 1839-1843, vol. IV), che meridionali (cfr. *ruinari* v. e *ruina* sost. in MORTILLARO 1853).

²⁷ *borasca*, nel senso anche figurato di *disgrazia*, è nei vocabolari dialettali di diverse aree del Nord, ad es. in ARRIGHI 1896 e CHERUBINI 1839-1843 (vol. I) per il milanese, in PATRIARCHI 1775 per il veneziano-padovano.

²⁸ Nella I edizione del *Vocabolario* della Crusca si lemmatizza *obbedire*, ma con rimando alla voce *ubbidire* per il significato, mentre *officio*, ben vitale fino alla fine del Settecento (cfr. CARTAGO 1990b, p. 20 n. 27), è lemmatizzato solo a partire dalla III edizione, senza rimando a *uficio/ufizio*, *ufficio/uffizio* (il tipo con assibilata *offizio* figura a lemma dalla IV edizione).

Tra *-ar-* ed *-er-* intertonico, l'ago della bilancia pende in modo abbastanza evidente verso il tipo di koinè nelle forme del futuro e del condizionale di I coniugazione, in direzione contraria alle prescrizioni dei grammatici secenteschi²⁹: «capitarà» (25), «confrontaremo» (34), «gouernarò» (44), «guardarei» (52), «gustara» (52) e «Gustarâ» (54), «Impiegarà» (68), «inuiarò» (45), «mancaremo» (44), «mancarò» (38, 39), «mancarô» (58) e «mancharò» (46), «pensaro» (52), «procurarò» (72), «prouarà» (45), «restarò» (59), «stimara» (52), di contro a «adoprerà» (42), «conformerà» (52), «contenterei» (58), «manderebbe» (54, 55), «riceuerô» (52); il passaggio *-er->-ar-* in «auara» (38, per *averà*) è forse dipeso da assimilazione se non semplice svista («hauera» in 45). Nell'ambito di sostantivi e aggettivi, a «galantarie» (45) si accompagnano «alterati» (47) e «quiderdone» (47); domina poi in via assoluta la forma tradizionale «marauiglia» (34), anche in qualità di verbo (42 e «marauiglio»: 38, 44, 54), dovuta ad assimilazione più che a *-er->-ar-*. Per le vocali finali oltre ad *anco* (34, 35, 41, 47, 56; mai *anche*), variante classificata come poetica già da Salviati e Muzio, portata in auge nella prosa dal *Galateo* del Casa e documentata anche in scritture non toscane³⁰ e *oltra* (42, 50, 53: «Oltra», 54; mai *oltre*), tipico della lingua cancelleresca settentrionale per la spiccata tendenza della zona ad *a-* finale negli indeclinabili, meritano menzione sporadici casi di *-e* finale etimologica («ogne»: 35, però per il resto «ogni»: 23, 33, 34 e passim; «parimente»: 42, 57, 60) e qualche uso inappropriato quale «tutti ì per tutto» (44), «in effetto» (40, 50, 58); oscillano le terminazioni vocaliche degli antroponomi (in particolare «Lauello»: 47, 52, 53 ecc. domina su «Lauelli»: 52).

Passando al consonantismo, nel panorama di una tenuta generalmente buona delle consonanti doppie, ben rappresentate nella grafia di Rubens, si fa notare una casistica di scempiamenti tra cui alcuni forse imputabili ad intenzionalità etimologiche: «afflige» (43), «Catholica» (73), «febraro» (44, 45, 46, 59: «febro^{ro}»), «Genaro» (55, ma «Gennaro» 33, 35), «Imaginare» (47, 58), «Imaginandomi» (34) e «Imaginar mi» (72), «Incaminati» (47)³¹, «obbligo» e derivati (35, 36, 38, 39 e passim), «oportunità» (43), le forme di *provedere* («prouedere» 60, «prouederebbe» 55, «prouederui» 54 e 58, «prouisto» 55), «Republica» (73), «sodisfare» e derivati (33, 46, 58, 61),

²⁹ Favorevoli per la gran parte all'accoglimento di *-er-*, che aveva del resto già attecchito nelle scritture più sorvegliate anche dei non toscani a fine Cinquecento. Anche l'*Italiaansche spraakkonst* di Meijer proponeva come modello per il futuro e il condizionale quello in *-er-*, pur presentando come allotropi le forme in *-ar-* (III-15, *Van het Getal der Conjugationes of Vervoegingen*: cfr. MEIJER 1995, pp. 265-267). A questo quadro normativo corrisponde però una situazione più oscillante nella prassi, in particolare nelle scritture settentrionali (soprattutto di natura pratica), dove si registrava una resistenza più marcata dei tipi in *-ar-* ancora nella prima metà del Seicento (cfr. COLOMBO 2007, p. 87 e MORGANA 1987, p. 236 n. 80). Interessante, per la destinazione a un pubblico eterogeneo composto anche da stranieri, la spiccata preferenza accordata ai futuri di I classe in *-ar-* dalla guida di Roma per viaggiatori del 1634 (la *Descrittione di Roma antica e moderna*) di Gio. Domenico Franzini: cfr. FRESU 2014b, p. 111.

³⁰ Privilegiata da alcuni autori secenteschi quali Galilei, Sarpi e Tesauro, per citarne alcuni tra i maggiori, *anco* è molto ben rappresentato anche nella prosa del secondo Settecento, mentre in poesia avrà seguito fino al Novecento (cfr. COLOMBO 2007, pp. 99-100, PETROLINI 1981, p. 69 e SERIANNI 2009, pp. 188-189).

³¹ Questo in verità pseudo-latinismo da *camino* ('strada'), ben vitale nella poesia del XVII sec. (cfr. SERIANNI 2009, p. 80).

«suministra» (40). Altre scempie in giuntura di parola paiono più dipendenti dalla fonetica settentrionale, sebbene alcune ebbero vitalità nella lingua letteraria: «acanto» (45), «açertarla» (46), «apunto» (45), «auantaggio» (38, 50, 51), «auenire» (25, 43, 55), «auertenza» (38), «auiso» e derivati (33, 38, 41, 44 e passim), «contracambio» (38), «giamai» (39, 44, 72, 73), «Idio» (39, 41, 42, 45, 51, 59), «Inanzi» (25, 59)³², «Soprugiunta» (50) e «soprugiunger» (56), «Sudetta» (55). Scempiamenti con richiamo più esplicito al sostrato dialettale sono «borasca» (41) e «Madalena» (52); manca inoltre raddoppiamento nel caso di varie preposizioni articolate quali «al opera» (35), «al ordine» (42), «del acqua» e «del aria» (39) ecc., ma anche in «nouel anno» (42), «quel Elemento» (38). Anche tra le ipergeminazioni riscontrate è bene diversificare i casi di probabile scelta latineggiante: *commandare* (38, 39, 43, 46) e *raccommandare* (25, 44, 54 e passim), quest'ultimo oscillante con l'allotropo con nasale singola («raccomando»: 41, 52, 56; «raccomandationi»: 44; «raccomandano»: 45 e «raccomandono»: 54; «raccomandarmi»: 45) e i derivati di *commodo* quali «accommodato» (61), «Incommodo» (44, 67) e «commodita» (34, 38, 52, 54: anche «commoda», 59 e passim), mai sostituiti dai tipi scempiati. Per la *s<x* latina intervocalica Rubens opta per la geminata risultante da assimilazione in «esseguito» (45, 47: «esseguita»), «esempio» (55, 73), «esserçitandosi» (68), «essito» (52)³³, mentre *-ss-* in «dissegni» (46, 47) e «disseygni» (68) si aggancia alla grafia neerlandese o anche francese (cfr. IV § 2.3.1). Esulano invece da motivi di ordine etimologico i tipi *bacciare* e *baccio*, di fatto esclusivi nelle lettere di mano di Rubens e contraddistintivi del suo italiano accanto a *piacere* e derivati quali *compiacere* o *dispiacere*, «raggione» (57) e «raggioneuole» (25, 33, 38, 40). Per contestualizzare l'uso di *baccio* da parte di Rubens, può essere d'aiuto constatare l'incertezza per la grafia della parola in alcune grammatiche secentesche d'italiano per stranieri, a cominciare dal *Guidon de la langue Italienne* di Duez (1641), che pur optando per il tipo *bascio* in sede teorica, ricorre spesso a *baccio* nei dialoghi; più o meno lo stesso accade nell'*Italiaansche Sprachkonst*, in cui si dichiara corretta la forma con *-sc-* nel capitolo di fonetica, ma nel glossarietto *Van Daaden en Werken, enz* (II-5) l'entrata italiana selezionata è *baccio* (tradotto *kus*), presentata originariamente come grafia errata³⁴.

³² Comunissimo nella tradizione poetica del Cinquecento (cfr. SERIANNI 2009, p. 81), ma anche nella prosa colta almeno settecentesca, anche se a quell'altezza cronologia *innanzi* era senz'altro più comune. Per questo *innanzi* è eliminato da Verri nel suo intervento normatore sull'autografo del *Dei delitti e delle pene* di Beccaria (cfr. CARTAGO 1990b, pp. 23-24).

³³ Grafie predominanti nel Cinquecento e gradualmente abbandonate per probabile pressione delle scelte tipografiche venete e concomitante azione normativa salviatesca, fino alla fissazione delle forme con scempia con la I edizione del *Vocabolario* della Crusca (cfr. MIGLIORINI 1955, pp. 206-209). Nonostante questo la grafia *ess-* è resistente presso gli scrittori secenteschi, ad. es. Marino (cfr. DE MALDÈ 1983, p. 146).

³⁴ Cfr. MEIJER 1995, p. 8 e p. 95 e VANVOLSEM 2000, p. 105 n. 19.

Hanno doppia anche «cornicçietta» (54), «diffetto» (25, 53), tipico anche delle scritture rinascimentali di area settentrionale (cfr. IV § 2.3.1), «doppo» (41, 43, 45, 71)³⁵, «ebbono» (53, 54, per *ebano*)³⁶, «obliganno» (73), «parole» (54, 59), «relligione (73) e «Relligiosi» (73), «ringratianno» (45), «soleccita» (71)³⁷.

Altre soluzioni del consonantismo rimarcabili sono l'esito *-arium>-aro* («febraro» 44, 45, 46 e passim; «Gennaro» 33, 35 e «Genaro» 55) che sposta l'italiano di Rubens in direzione anti-toscana, ma in modo più generico rispetto ad altri fenomeni di matrice più chiaramente settentrionale tra cui si fanno rientrare i passaggi *-sc->-ss-* («arrossisse» 59, «patisse» 42), le deaffricazioni («ansi» 38, 52, 53, 59; «Massenti» 52, per *Mazenta* e «Mels» 53, per *Melzi*³⁸), la palatalizzazione di /n/ in «cognosco» (36, 45, 68), «Cognoscutto» (61) e «ricognoscere» (73), a meno che non si suffraghi l'ipotesi del latinismo grafico, di /k/ iniziale («çiaramente» 54) e intervocalica («vecçio» 49) e di *skj-* iniziale in «Sciffar» (36, 40; <francone *skiuhan*³⁹); è invece esito noto al toscano la laterale palatale in «Cauagliero» (50) e «Cauagliar» (54).

Le sonorizzazioni individuate sono poche («cargato» 33 e «discargarmene» 40, su cui possono aver inciso gli spagnoli *cargar* e *descargar*⁴⁰; «seruidori» 52), mentre più frequente è la desonorizzazione di /g/ («consequenza» 54⁴¹, «quardi» 25, «quiderdone» 47) da cui credo plausibilmente dipenda per ipercorrettismo la scelta della sonora in «guelli» (49); notevole anche la labiodentale sorda di ascendenza petrarchesca in «Sciffar» (36; 40: «sciffar») per *schivare*⁴², resistente nella lingua letteraria fino all'Ottocento e sostituita da Manzoni con l'allotropo più comune con *v* (nel passaggio dalla Ventisettana alla Quarantana e negli scritti linguistici post 1840)⁴³.

Quanto alla *g* in «armogini» (61, per *ermisini*), voce sulla quale ci soffermeremo affrontando la questione del lessico, si potrebbe leggere come grafia ipertoscaneggiante di reazione al francese

³⁵ Tipo anche toscano per raddoppiamento fonosintattico (cfr. MENGALDO 1963, p. 84).

³⁶ Con *o* postonica probabilmente dovuta ad assimilazione dalla finale.

³⁷ Le scritture geminate qui presentate appartengono anche all'esemplificazione offerta in RENZETTI 1989-90, pp. 96-99; un'unica precisazione di rilievo per le forme *bacciare*, *piacere*, *raggione* ecc., cui nelle lettere italiane di Rubens corrispondono i tipi con scempia non documentati nel nostro corpus.

³⁸ Forse dovuto a indecisione fonetica il «Melzs» in 55.

³⁹ In corrispondenza del passaggio /kj/>/ʃ/ tipico delle parlate settentrionali: cfr. ROHLFS I §190.

⁴⁰ *Discargare* è però documentato in italiano dalle Origini, nel *I Salmo penitenziale* di Dante (ritenuto apocrifo): «Se tu discarghi il cargo, che mi preme, Io laverò con lagrime lo letto», es. in *TB*, che marchia la voce come arcaica e che cita da *I Sette Salmi penitenziali, trasportati nella volgar poesia*, Bologna, Masi, 1821, e Firenze, 1827. Il verbo è anche nell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino: «In questo mezzo il gran popol di Roma era concorso a discargar le navi» (libro XVIII).

⁴¹ Probabilmente questa pura grafia latineggiante.

⁴² Petrarca oscillava tra labiodentale sorda e sonora per l'aggettivo *schivo*, ma usava esclusivamente *schifare*; nel Boiardo lirico, per suggestione petrarchesca, *schiffo* (cfr. MENGALDO 1963, p. 88).

⁴³ Cfr. VITALE 1992, p. 21 n. 201.

armoisin, richiamato anche dall'*ar* iniziale, sulla base di altre corrispondenze quali *parisien*>*parigini*, *demoiselle*>*damigella* ecc.

Del resto, in italiano si documentano per l'epoca rinascimentale allotropi di *ermisino* con *g* intervocalica, ma con *or-* iniziale dal toponimo *Ormuz*, da cui il nome deriva (*ormigino* 1526; *ormegino* 1549)⁴⁴.

Tra i fenomeni generali senz'altro il più degno di nota è l'alternanza tra allotropi sincopati e non: nei paradigmi verbali sono più numerose le varianti senza sincope di tipo anti-fiorentino per i verbi di II classe, nei confronti delle quali i trattatisti secenteschi avevano pareri oscillanti, tra parziale ammissione, proscrizione e astensionismo: «auara» (38), «hauera» (45, 52, 73), «hauerei» (59), «haueremo» (73), e «hauero» (43)⁴⁵, «douera» (68), «douerebbe» (54), «parerà» (38), «pareranno» (68, 73), «parerebbe» (67), «valerà» (55), «valerebbe» (54); a queste forme, cui si affiancano «facerà» (38), «offerisco»⁴⁶ e «venerebbono» (42), si contrappongono «adopererà» (42, 50), qualificato come tipo poetico da Salviati, ma tra Cinque e Seicento ricorrente pure in prosa⁴⁷, «cargato» (33) e «Mettrò» (45). La preferenza è accordata alle varianti con caduta di vocale per «Indirizzo» (67, 72) e «Indrizzato» (68), «opra» (43, 44) e «opre» (33), ben documentate nella lingua letteraria, e «fauoreule» (51).

Più che di sincope si parlerà di mancata epentesi latineggiante per la voce già commentata «ruine» (25); contemporaneamente afferente al modello latino, più che variante epentetica, è «Maiesta» (59). Sono del tutto comuni per il periodo le forme toscane con prostesi di *i* prima di *s* implicata («istessi» 46 e «istesso» 47, 51; «Isperienza» 67), potrebbe dipendere dallo spagnolo la *e-* di «estermínio» (42)⁴⁸, supportata dal latino quella di «straordinario» (58, ma «straordinario» 73) ed «straordinarie» (71, ma «straordinarie» 60). Come unico caso di aferesi è da segnalare il gerundio «sendo» (45) e quanto alle apocopi, si tratta prevalentemente di quelle classiche accolte dalla norma dopo liquida (peraltro non così abbondanti), ad eccezione di «raccomand» (25), forse dialettale o forse lapsus grafico, e di «simil bagattelle» (40) e «li maggior suoi negocij» (43), con caduta della *i*-identificatrice del plurale.

⁴⁴ Registrate nel *Deonomasticum Italicum* di Schweickard (cfr. *DI* vol. III).

⁴⁵ Interessante il giudizio di Buommattei (*Della lingua toscana* 1643) a proposito di *averò*, definito «conforme a' troppo saputo», e di *averèi*, rigettato invece più nettamente (cfr. COLOMBO 2007, p. 88-89, a cui si rimanda per un commento intorno alla sopravvivenza dei tipi non sincopati nell'uso e al loro trattamento da parte dei grammatici del XVII sec.).

⁴⁶ Diverse forme combaciano con quelle riscontrate nell'italiano della comunicazione epistolare nel Mediterraneo, in particolare nelle lettere italiane dall'Impero ottomano studiate da Baglioni, che riconduce il fenomeno all'incidenza del veneziano (cfr. BAGLIONI 2011, p. 45).

⁴⁷ Cfr. SERIANNI 2009, p. 107 n. 147.

⁴⁸ La voce è registrata dalla I edizione del *Vocabolario* della Crusca al lemma *estermiazione* («Distruggimento, rovina. Diremmo anche Esterminio»).

-Morfologia: gli usi morfologici più rimarchevoli di Rubens riguardano il settore degli articoli, quello pronominale e quello verbale. Praticamente esclusiva, per gli articoli determinativi maschili, la coppia *il/li*: il singolare generalmente cede il posto a *lo* (eliso) solo prima di vocale, ma non senza eccezioni («Il Illus^{mo}» 36), mentre per il resto sempre *il*, anche in posizione postconsonantica dopo *per* (33, 34, 38, 41, e passim) e anche «dir il vero» (35, 49 50, 52, 55), «dir il netto» (42) e prima di *s* impura: «nel sciffar» (40), «al studio» (72), «per il spatio» (72). Rara e ancor più incerta la documentazione per *el* in quanto, eccettuato un «Ch'el» (38)⁴⁹, questa interessa i casi della scrittura concretata *chel* dietro la quale potrebbe anche nascondersi *che'l*⁵⁰ (cfr. III §1).

Più assoluta ancora la scelta di *li*, che viene usato da Rubens senza restrizioni fonetiche relative a parole precedenti o seguenti, sempre dopo *per* (34: «per li frutti», 45: «per li rametti», 54: «per li quattro rami», 73: «per li suoi meriti»)⁵¹ e nelle preposizioni articolate (dunque *alli*, *colli*, *delli*, ecc.), sempre sintetiche (anche *col*, *colla* ecc.), ad eccezione di quelle composte con *per*. L'unico allotropo di *li* nelle lettere è *gli*: «a gli amici» (54)⁵².

La scelta si ripercuote sul plurale dell'aggettivo dimostrativo *quello*, il più delle volte *quelli* (+: «populi» 25, «quattro» 44, «strumenti» 50, «200 filippi» 55 «termini» 71, «duoi» 72), anche pre vocale (+: «ouati» 47, «Illus^{mi} Sigr Card^{li}» 73) e raramente *quei* (+ «stati» 25, «grandi» 40, «dissegni» 46, «quei luoci» 68); al singolare si noti *quel* anche prima di *s*+cons. («quel studio» 68).

Quanto ai pronomi, in funzione di soggetto si prediligono le forme letterarie (quelle femminili sono sempre allocutivi di cortesia nelle lettere, in nessun caso messe da parte per il *voi*), dunque *ella* (25, 34, 44, 49, 50, 54, 59) ed *egli* (54, 59, 67, 68, 71), poche volte sostituite da *lei* (25, 36, 39, 72) e *lui* (68), forme con un certo grado di avanzamento nella scrittura secentesca, ma principalmente in quella più vicina al parlato; talvolta incontriamo anche *la* soggetto (34, 58, 61), tipo toscano popolare e di tradizione assieme, non estraneo neppure agli usi settentrionali⁵³. Come pronomi pleonastico si rileva solo *egli* in «Egli è in effetto così come si dice ch'è una disgracia non viene mai sola» (50). Tra i pronomi atoni spiccano *il* accusativo («vs il conobbe» 34, «il faccio di vero core» 42, «se in alcun modo la sua Commodità il permette» e «vs il stima» 59)⁵⁴ e *si* («si confrontaremo»

⁴⁹ Che però Crivelli trascrive «Ch'il», forse interpretando l'apostrofo come punto sovrascritto o per il solito problema di distinzione di *i* ed *e* nella grafia di Rubens (cfr. III §2).

⁵⁰ 39 e 41: «chel Sig^r Idio»; 43: «chel poco Ingegno»; 44: «chel Sr Cardinale»; 69: «chel mio figliuolo».

⁵¹ In tal caso con buona pace dei grammatici (cfr. COLOMBO 2007, p. 75 n. 75).

⁵² *gli* ha invece molte più occorrenze nelle lettere analizzate da Renzetti (1989-1990, p. 130).

⁵³ La posizione dei grammatici su *lui* e *lei* soggetto continua ad essere rigida nel Seicento, con la vistosa eccezione di Bartoli, che si pronuncia con certa corrosività contro «una delle più sante e immutabili leggi delle dodici tavole della lingua» ne *Il torto e 'l diritto del non si può* (1655). Si direbbero più moderati i pareri intorno a *la* nominativo, comunque documentato prevalentemente nella periferia dell'italiano letterario (cfr. COLOMBO 2007, pp. 77-79).

⁵⁴ Intercambiabile nella lingua letteraria con *lo* almeno fino all'Ottocento, quando ottenne qualifica di poetismo (cfr. SERIANNI 2009, p. 175).

33 e «si rallegramo» 51)⁵⁵; nei casi obliqui, il predominio (quasi senza eccezioni) di *li* per il dativo singolare sia maschile («scriuo al Sig^r Conte facendoli con buon termino Sapere» 34, «Il Illus^{mo} i Reuer^{m[ol]} Sig^r Cardinale ancora si porta generosamente à vole[re] quadro per sè, i questo ancora io attribuisco gran parte a qualq buona Impressione i persuasione datali per VS» 36, «Ho parlato col S Giorgio Annone che mi dice non ricordarsi di tal cosa tra molte che vs *li* disse In sul partire i perçio saria bene con nouo ordine raffrescarli la memoria» 51) che più spesso femminile riferito a *vostra Signoria* (cfr. IV §3.4.3)⁵⁶, specie nei “baciamani” di congedo (es. «bacçiarli la mano» 25, «li baccio le mani» 34, «li baccio umilmente le mani» 39 ecc.), ma non solo: «ho caro che li fiori non li siano Spiacciuti (...) il continuo trauaglio chio sono sforzato di darli» (38), «li hò una grandissima compassione nelli trauagli chè patisse (...) Idio li conçeda d’uscirne quanto prima (...) li mando qui Inclusa una lettera (...) la sua Cortesia tal volta li torna à danno (...) dandoli Insieme le bone feste» (42), ecc.

Trovo *gli* per *a lui* solo nell’incipit di 73: «Ho preso ardire In vertù delle buone qualità del portator di questa Il R^{do} Pad^{re} Nicolao Ianssonio di raccomandarlo a VS Illus^{ma}, che seruirà solo per dargli Introduttione»⁵⁷, mentre *le* occorre in «le resto con obligo» (38), «le l’offerisco» (33), dove per combinazione dei pronomi atoni avremmo dovuto avere *glielo*, e in «le pare d’esser usata maggior diligenza nel suo» (38), al posto però del maschile *gli* (collegato a «Sig^r Card^{le}»). In un caso *li* ha funzione di dativo plurale «VS potra consignar la pietra alli suoi heredi mentre la paghino trenta scudi Il qual prezzo (io credo) non li parerà si non raggioneuole» (38). Non particolarmente rilevante la testimonianza dei latinismi *seco* (25, 38) e *meco* (45), che impreziosiscono il dettato. Nel sistema verbale si fanno notare anzitutto alcune scelte tematiche, comunque normali per il tempo, come quella in bilabiale per *debbo* (52, ma 55: «deuo»)/*debba* (57), in velare per *veggo* (40)/*vegga* (72)⁵⁸ e quella etimologica con laterale palatale in *vaglia* (67) e *vagliano* (73), tipica delle scritture più colte⁵⁹; analogico su *potere* il presente di I p. pl. «potiamo» (42, 45).

⁵⁵ Forma di antica documentatazione in Toscana e in area centrale, diffusasi dalle varietà settentrionali (cfr. ROHLFS II §460).

⁵⁶ Tratto dei dialetti e delle scritture settentrionali, ma con appoggio del toscano antico (cfr. PIOTTI 2013, p. 181 n. 123 e bibliografia ivi indicata).

⁵⁷ Nella stessa lettera gli enclitico in «riuerirgli» sta però per *li* accusativo pl.

⁵⁸ Per alcune testimonianze dei temi con bilabiale per *dovere* e velare in *vedere* nel Seicento (nella lingua di Federico Borromeo e nella prosa toscanista di Di Capua) cfr. MORGANA 1988, p. 213 e VITALE 1965, p. 204. Nel corso del Settecento *debbo* era ancora molto frequente (cfr. CARTAGO 1990b, p. 34), ma Antonelli non ne rinviene occorrenze nei romanzi di Chiari e Piazza e tramite una ricerca sulla *LIZ* individua 23 *debbo* nella prosa settecentesca e 56 in poesia, dove ad ogni modo prevarica *deggio*, mentre per *debba* riporta sostanziale parità di documentazioni prosastiche e poetiche (cfr. ANTONELLI 1996, p. 171 n. 105). Quanto a *vedere*, il tema in velare inizia ad essere percepito come culto e letterario nel Settecento (cfr. CARTAGO 1990b, p. 35), ma solo dal XIX secolo acquisisce marcatura poetica (cfr. SERIANNI 2009, p. 200).

⁵⁹ Tuttavia lo si incontra anche in testi non letterari nel Cinquecento (cfr. CIAMPAGLIA 2008, p. CCV), cosa che spinge a ritenerlo ancora lontano dall’essere percepito come aulicismo (financo ricercato) come avverrà nell’Ottocento (cfr. ANTONELLI 2003, p. 171).

Quanto alle uscite, da rilevare il suffisso incoativo in «offerisco» (33) e «offerisce» (72) e alcune desinenze verso le quali le grammatiche del XVII secolo manifestavano una tendenziale posizione di rifiuto: *-amo*, comunque sporadica, per la I p. pl. del presente indicativo («si rallegramo» 51, 52), *-ono* per la III p. pl. del presente indicativo («cose che ci entrono» 35, «raccomandono» 54), documentata anche al condizionale («venerebbono» 42) e il perfetto di I classe in *-orono* («costorono» 52)⁶⁰. Le poche documentazioni relative all'imperfetto di I p. s. vanno a favore di quello bembiano in *-a* («Io haueua mandato» 45, «onde io argumentaua» 59, «non mi permetteuano difare quanto desideraua» 60), ancora sostenuto dall'autorità grammaticale del Seicento, che invece abbattava la sua scure sulle desinenze in *-i* per la III p.s. e in *-ino* per la III p. pl. del congiuntivo presente di II e III classe (cfr. IV §3.10), non infrequenti nell'uso secentesco e pur presenti nelle lettere stese da Rubens («sene serui» 33; «facci» 44, ma «faccia» 49, 71; «habbino» 52; «conuenghino» 71); all'imperfetto si incontra la desinenza analogica *-ssi* per la III p.s. in «si ricordassi»⁶¹ (51, ma «inuiasse» 38, «fermasse» 67, «giudicasse» 62, «trouasse» 38 e 46). Per il condizionale, predomina nettamente quello fiorentino («douerebbe» 54, «guardarei» 52, «manderebbe» 54, «potrei» 47, «sarebbe stato» 34, «sarebbe pagato» 35, «valerebbe» 54, «vorrebbe» 42, «vorrei» 35, 38, 47 e passim; «venerebbono» 42, ecc.), ma si contano alcune occorrenze di quello in *-ia* («dariano» 40, «potria» 41 e 50, «saria» 51).

Da ultimo, si rileva qualche metaplasma dalla III alla II classe («restituera» 25, «venesse» 67⁶²) e dalla II alla III («concedira» 39). In campo nominale non emerge nulla di particolarmente degno di nota, se non un isolato «le mane» (57), sovrastato dal plurale più frequente in *-i*, e qualche metaplasma: comuni quelli di declinazione «Cauagliero» (50), «Daniello» (34), «Interesso» (67; cfr. IV § 3.1.1), più caratteristici dello straniero quelli di genere «il festo» (61) e «le stente» (per *stento*, 71). Nel campo delle congiunzioni le interferenze degli altri codici linguistici padroneggiati da Rubens si fa più evidente, per cui spesso *se* alterna con *si*, forse lascito dallo spagnolo, sicuro nel caso di «por che» (45), unicum nel corpus, e di *i* copulativa, molto ricorrente accanto ad *e* e alla maggioritaria *et*; in «donq» (25) è invece palese il modello francese. Si fa notare anche un *chi* per la congiunzione *che* («credendo sempre chi douesse sopragiunger» 56). Spia alloglotta e precisamente iberica potrebbe essere la *s* del possessivo plurale «suos amici» (57), mentre il numerale «cinq» (71) pare mutuato dal francese.

⁶⁰ La terminazione *-ono* per la III p. pl. del presente indicativo, affiorata nel fiorentino argenteo, veniva rigettata dalle grammatiche del XVII secolo seppur ancora viva al tempo, così come era unanime la condanna del tipo *cantorono*, comparso allato dei tipi tradizionali in *-aro* e *-arono* già nel fiorentino trecentesco. Solo nei confronti dell'uscita etimologica in *-amo* di I p. pl. del presente indicativo, già gravata dalla censura bembiana, i grammatici secenteschi mostravano qualche parca apertura, specie Bartoli, Mambelli e Vincenti (cfr. COLOMBO 2007, pp. 82-68 e p. 91).

⁶¹ Già presente in Dante e Petrarca, estesasi a svantaggio di *-sse* nel fiorentino argenteo, ma non ammessa dal canone (cfr. MENGALDO 1963, p. 131 n. 2).

⁶² Forse riconducibile a fattori fonetici di assimilazione.

Rimanendo tra possessivi e numerali vale la pena menzionare l'indeclinabile *su* riferito a *Signoria* (54, 67) e *duoi* (44, 47, 51, 69, 72, 73) per cui cfr. IV § 3.6 e § 3.9., prevalente su *due* (45, 69; *ambidue*: 45, 47).

Da ultimo, richiamano l'attenzione alcune forme avverbiali di tradizione toscana come *costi* («costi»: 55, 61), accolto dal Bembo e dalle grammatiche cinque e secentesche (cfr. COLOMBO 2007, p. 100), quello di negazione *punto* (40, 58, 73) e l'arcaismo *sempremai* («sempre mai» 45)⁶³, che contribuiscono a dare un tono più sostenuto e moderatamente letterario alla lingua epistolare di Rubens assieme ad altri: *giammai* («giamai» 40, 44, 51, 72, 73), *onde* (59) e *d'altronde* (49)⁶⁴; *no* per *non* (60) è invece altra marca iberica; si rileva anche l'impiego di *manco* per *meno* («qualq Cinquantena de scudi d'oro manco» 52), anche preceduto da *né* («ne manco mi da del si ò del nò» 53) per cui cfr. IV §3.11.

-Sintassi e testualità: la sintassi delle lettere scritte da Rubens si distanzia notevolmente da quella frastagliata e incerta di Brueghel grazie a legami proposizionali generalmente ben solidi e a una strutturazione del discorso che manifesta una discreta tendenza alla dilatazione, documentata dai seguenti esempi, entrambi in apertura di lettera e in *climax* di complessità:

Si come mi dispiace d'esser neçessitato di dar tanto Inc[om]modo à vs a procurar la mia Sodisfattione dal Sig^r Cardinale cosi del altro canto mi rallegro di veder chella si piglia questo negocio tanto à cuore che senza la sua destrezza non capitaria giamai à buon fine, et mi marauiglio non poco chel Sr Cardinale facci mentione d hauermi Scritto poi chio nonne ho mai Inteso nulla pur non Sogliono facilmente Smarrire le lettere da Milano in Anuersa (44).

Ho preso ardire In vertù delle buone qualità del portator di questa Il R^{do} Pad^{re} Nicolao Ianssonio di raccomandarlo a VS Illus^{ma}, che seruirà solo per dargli Introduttione, Sapendo che del resto egli si farà valere per li suoi meriti proprij, j per Limportanza del negocio che porta, essendo Spedito dal Illus^{mo} Monsig^r Nunzio alla Santita di N S^{re} Grego^{io} XIV per far relatione nella Congregatione propaganda fidei, del stato nel quale ha ritrouato Il Regno di Denemarcka Toccante la fede Catholica, Alla volta del quale era stato Inuiato Insieme con un altro Padre suo Compagno dal Istesso Monsig^r Nunzio di fiandra per ricognoscere quel Regno quattro mesi sono (73).

Si sarà notata, in questi passi, la buona capacità di pianificazione che non implica tuttavia un'involuzione periodale particolarmente vistosa - siamo infatti sempre in sintonia con la disinvoltura e la linearità della prosa moderna⁶⁵, a cui si assimilano anche gli incisi della scrittura di Rubens. Se da un lato, infatti, gli inserti parentetici (racchiusi o meno da segno interpuntorio) sono segnali del gusto per l' "allargamento" frasale, dall'altro non appesantiscono la sintassi sia per la loro brevità, che soprattutto per il fatto che spesso non consistono in effettive diramazioni del

⁶³ Anche in Di Capua e in Borromeo (*Sacri ragionamenti*): cfr. VITALE 1965, p. 208 e MORGANA 1988, p. 214.

⁶⁴ Questo di attestazione recente in italiano (1589, G. Botero: *DELI*).

⁶⁵ È infatti proprio lo snellimento dei legami sintattici a favore di uno stile meno magniloquente e ancorato al modello latino a essere considerato il principale punto di rottura tra la prosa colta antica e quella moderna (cfr. TESI 2005, pp. 26-35).

discorso, ma in commenti dello scrivente del tutto autonomi sintatticamente⁶⁶, come quelli evidenziati in corsivo: «Qui si dicono cose grandi di mouimenti di Guerra et apparenti ruine tra quei stati tanto vi[cini] a me par troppo per quelli populi i quali vinca pur chi voglia perderanno sempre» (25), «Quello tocca il particolar del Sig^f Guido Mazzenta *che sia in gloria* VS potra consignar la pietra alli suoi heredi mentre la paghino trenta scudi Il qual prezzo (*io credo*) non li parerà si non raggioneuole» (38); rientra in questa tipologia anche l'espressione incidentale *a parlare/trattare liberamente con vostra Signoria*, usata come segnale discorsivo nella trattatazione intorno ai dipinti: «non mi pare che vs habbia occasione di lamentarsi circa il prezzo poi chè a parlar liberamente con vs non mi pare la sua dimanda si non molto raggioneuole» (33), «Li quattri quadretti chè vs vorrebbe per quel suo amico colli suggietti scritti per trattar liberamente con lei et dir il netto del prezzo venerebbono à costar ducento fiorini l'uno» (42).

È indice di una buona padronanza dell'italiano scritto anche il corretto impiego del congiuntivo: «non poco mi afflige (...) non auerne mai Inteso noua alcuna nè del buon ricapito nè come sia riuscito à gusto di V S Ill^{ma} (...) ma ben Sperai ch'el Sig^f Ercole Bianchi douesse supplir à questo» (43), «pur sè V S Illus^{ma} non sene trouasse Intieramente Sodisfatta sarà seruita d'auisarmi» (46), «credendo sempre chi douesse sopragiunger ordine per il resto» 56, «sarà meglio chal ritorno vegga di passo quelli duoi regni famosi di Spagna e francia» (72), mancante solo in un caso dopo *sperare*, dove al suo posto troviamo un indicativo futuro dal valore latamente epistemico: «Voglio non dimeno Sperar bene è chè il tutto sarà passato meglio forse chio non penso» (43).

Di matrice scritta sono varie inversioni, tra la copula e l'aggettivo *possibile* («che possibile mi sarà» 39, «chè possibile sarà» 50, «sè possibile sarà» 45, «se possibil fosse» 52), tra verbo e avverbio («ancora si porta» 36, «non poco mi affligge» e «ben Sperai» 43), tra servile e verbo («humanamente esser si possa» 36) e le anticipazioni di oggetto («questo ancora io attribuisco» 36, «Li trauagli di vs colli vergaigni tanto più io sento quanto mi trouo secondo il mio modulo in simil pena» 45), o complemento indiretto («ho Inteso delli quadretti piccoli il felice arriuo» 61).

Tra i costrutti che danno tono più sostenuto alla prosa di Rubens i latinismi sintattici non hanno un peso così rilevante, al di là di qualche accusativo+infinito: «so certo questo longo silentio non deriuar di alcun suo mancamento» (25), «mi pare esser cosa che douerebbe esser gratissima à qualq monast[e]rio di monache» (54), «onde io argumentaua non esser venduta ma remaner ancora In mano di VS (...) Ma poi che vs mi scriue esser venduta certamente» (59), «Non pensi già vs altra Cagione hauer Causata tanta dilazione ecçetta quella delle straordinarie occupationi del anno passato» (60), «sapendo esser molto maggior lobligo che tengo verso VS Ill^{ma}» (73) e della doppia

⁶⁶ Caratteristici della prosa della prima metà del Seicento (cfr. TESI 2005, p. 30).

negazione con *dubito* in «non dubito che non sia per esser seguita della definitiua» (51) e «Ne dubito punto che VS Illus^{ma} non sia per fauorire à questa Impresa tanto pia» (73).

Una giacitura sintattica tradizionale abbastanza ricorrente è la sequenza agg. qualificativo+possessivo+sostantivo, che avrà molta fortuna nella prosa settecentesca⁶⁷: «gratissima sua presenza» (41), «longo suo silentio» (42), «li maggior suoi negocij» (43), «humilissimo suo seruitore» (46), «lintiera sua Salute» (47), «col Solito suo gusto» (51), «la buona sua Intentione» (61), «con lettera sua particolare» (69). Sono tratti arcaizzanti l'ordine accusativo+dativo (tipo *lo mi dai*)⁶⁸: «la vecçhii semi va approssimando» (68), il ricorso al condizionale presente per il futuro nel passato: «mi promise di pagar à Pasqua prossima de che mi contentai voluntieri, Sperando che vs prouederebbe Similmente per il resto» (55), «e ben vero che vs mi scrisse che à S Michele io riçeuerei altri çento filippi» (59)⁶⁹, la ripetizione della congiunzione *che* prima di subordinata distanziata dalla reggente (cfr. IV §4.7): «Io confesso perçio ch'ancor ch'il negocio non habbia sortito il desiderato effetto chè resto col medesimo ò maggior obligo verso VS» (36), «A me pare che essendo di tal maniera guasti li 4 quadretti che difficilmente si potranno racconciare per altrui mano» (51) e l'uso, tipicamente boccacciano, del participio presente con funzione verbale nella locuzione cristallizzata *toccante+sost.*, equivalente a *per quanto tocca (riguarda)*: «Toccante quelli quattro quadretti mi gouernarò in tutti ì per tutto secondo L'ordine di vs» (44), «Ma toccante il nos^{ro} negocio vs ha da Sapere chio non ho riçeuuto altro» (59), «si come ancora toccante li 6 quadretti» (60), «del stato nel quale ha ritrouato Il Regno di Denemarcka Toccante la fede Catholica» (73). Questo tipo di participio nel Seicento era già ritenuto «preziosamente letterario»⁷⁰, tuttavia, per la possibilità di instaurare legami sintattici immediati, il costrutto prese ad affermarsi nella prosa burocratica e giornalistica dell'Ottocento (cfr. ANTONELLI 2003, pp. 176-177). Altre volte Rubens adopera come connettivo testuale la locuzione fissa *quello+toccare* (III p.s.), con omissione della preposizione introduttiva *per* e di *che* relativo: «Quello tocca il negocio di francesco Snyders non mi pare che vs habbia occasione di lamentarsi» (33), «del resto mi rimetto totalmente nelle mani di VS quello tocca il complimento di questo negocio» (36), «Quello tocca il particolar del Sig^r Guido Mazzenta che sia in gloria VS potra consignar la pietra alli suoi heredi» (38).

⁶⁷ In regresso, invece, dal XIX secolo: cfr. ANTONELLI 1996, pp. 359-360 e ANTONELLI 2003, p.187.

⁶⁸ Regredito dall'uso vivo sin dal Quattrocento, sopravvissuto però in ambito letterario e soprattutto poetico, con rinnovato impulso nella poesia sette ottocentesca soprattutto grazie all'esempio di Monti (cfr. SERIANNI 2009, pp. 178-179).

⁶⁹ L'affermazione del condizionale composto in questo contesto è da ricondurre proprio al Seicento, e interessò dapprima i casi in cui l'evento futuro del passato narrato venisse percepito come certo. Tuttavia, anche presso autori più inclini ad accogliere l'innovazione sintattica (ad esempio gli storici), spesso questa conviveva col tipo più antico *disse che verrebbe* (cfr. TESI 2005, pp. 36-37).

⁷⁰ Pertanto, frequente nel Di Capua (cfr. VITALE 1965, p. 214).

Oltre a quelle col verbo *toccare*, altre formule fungono da marcatori testuali come *venire a* («Iper venire à negocij, mi disse Il Sig^f Lauello dhauer ordine di VS da pagarmi Cinquecento fiorini» 52), *per conto di* («Per conto della sanita non farò motto» 25, «per conto de S Danielo Spero pur chè al fine sarà senza alcun suo danno» e «per conto de quadri per il Sig^f Guido scriuerò a lui» 34, «per conto del Paradiso non ho da dir altro» 38, «per conto del tempo non posso affimar altro» 42, «Per conto della Girlanda de fiori io non ho mai potuto Intendere perle sue lettere chella fosse venduta» 59) e *per fine* (‘infine’), che introduce i saluti (39, 41, 46, 51, 54, 57, 67, 68, 71, 73). Sempre graditi alla lingua di tradizione i tipi *avere da*+infinito («ha da sapere» 59) e *con*+infinito dal valore gerundiale, questo più squisitamente letterario anche se, lo si è già detto, usato anche dai semicolti per suggestione della lingua burocratica (cfr. IV §4.8): «con raccogliere» (39), «con assicurarla» (43, 50), «con raccomandarmi» (45, 51); quanto al gerundio preceduto da *andare* («và crescendo» 40, «vado provando» 55, «va approssimando» 68), la costruzione perifrastica era nel Seicento tratto condiviso dalla lingua letteraria e dalle scritture meno colte che tentassero di emularla (cfr. MORGANA 1987, p. 253). Segnalo anche l’acusativo preposizionale con *compatire*: «compatisco à quel povero» (50) e *favorire*: «per fauorire à questa Impresa» (73).

Dà tono burocratico alla sintassi la locuzione invariabile *conforme a* (‘in conformità a’)⁷¹ che puntella le lettere stese da Rubens: «li mando qui Inclusa una lettera mia al Illus^{mo} Sig^f Cardinale conforme al ordine suo» (42), «sè forse non Saranno riusciti (come pur Spero) conforme alla mente di S S^{ria} Illus^{ma}» (45), «con Speranza che conforme alla sua cortese offerta ella si adoprerà à conuertirli quadri in dinari» (50), «non si risolve di pagarmi li ducento filippi conforme al ordine di vs» (53), «mì ha pagato hieri li çento filippi conforme al ordine di vs» (57), «Io ho scritto à VS altre volte la causa per la quale mi ritrouo in strettezza de danari. I conforme à questa Supplico vs» (59), «Ho tardato à posta di scriuere à vs sino al complimento della mia promessa Iconforme à quella mando à vs con quest’ordinario 6 pezzetti di pittura» (60), «sono stato Sforzato di gouernarmi conforme al ordine suo» (61), «col fare humilissima riuerenza conforme al ordine mio a V S Illus^{ma}» (69). Ancora tipica del linguaggio amministrativo la posposizione del numerale, comunque rara: «si deuono pagar Costí Scudi 90-12-10 gro[ssi]» (61). Rimanendo in tema di posposizioni, segnalo la frequenza di quella del possessivo (per cui cfr. IV §4.3): «Ingenio mio» (33), «in gracia sua» (33, 36, 46: «Gracia sua»), «proposito mio» (42), «lettera mia» (42), «ordine suo» (42), «In fauor mio» (55), ecc.

Nella sintassi rubensiana sono presenti anche fenomeni comuni al parlato e caratteristici della conversazione epistolare. Le maglie sintattiche talvolta si allentano, alla subordinazione si

⁷¹ Con uso avverbiale *conforme* è lemmatizzato dalla IV edizione della Crusca, che ne dà come unico esempio documentario una lettera di Redi: «Gli mando alcune baie delle mie poesie Toscane, conforme egli desiderava».

preferisce l'accumulo paratattico: «I colla famiglia per la Idio gracia mi trouo bene i quella figliolina chebbe per disgratia quel botton nelle nari penò dodeci settimane à quel modo et doppo Infiniti rimedji usati in vano se nè scaricò alfine da sè senza alcun dolore» (45); a congiunzioni specifiche può subentrare il *che* con funzione consecutiva: «et in questi paesi di continuo e cargato dopre à qual si voglia maggior' prezzo che non montano à rata li 60 fiorini per li frutti di vs» (34), «Spero dh'auer quella sorte, chè le mie fatiche fatte nel quadro del paradiso non saranno dispiacçiate à VS III^{ma}» (35), «sè V S Illus^{ma} non sene trouasse Intieramente Sodisfatta sarà seruita d'auisarmi della sua mente chè non mancharó di prouar di nouo ad açertarla» (46)⁷², «Supplico vs sia seruita di patientar sino alla primauera che non mancarò di seruirla col solito affetto» (58) o causale: «mi perdoni del fastidio che certo a gli amici di quel grado io non vorrei dal molestia» (54). Dubbio invece il secondo *che* di questo periodo (segnalato dal corsivo): «Il Sg^r Lauello si porto tanto feruente in questo negocio a fauore del Melzs fundandosi In oblii vecçhi del canto mio non so quali i promettendo monti d'oro per dir cosi che mi espugno quasi a viua forza, *che* tutto si verte In contrario In danno mio» (55), direi non dipendente da *tanto* come il primo (*si portò tanto fervente che mi espugnò quasi*) e irrelato anche semanticamente dal resto della frase. Le uniche dislocazioni rinvenute sono a sinistra: «li quali sè forse non Saranno riusciti (come pur Spero) conforme alla mente di S S^{ria} Illus^{ma} al primo auiso, si prouara di farli migliori» (45), «Si deue ricordar ancora vs di un marmo depinto gia pe[r] il S^r Guido Massenti Marmo con la Madalena che (...) me la voluto donare» (52). Rientrano con più decisione nel dominio della sintassi orale, come indice di una minor sorvegliatezza nella pianificazione, i temi sospesi: «Il Sig^r Francesco Sniders si come ha fatto da quell hora che vs il conobbe in milano grandissimo progresso nell'arte sua cosi anco a proportione è cresciuto il prezzo del opre sue» (25), «et il quarto sendo rimesso in me çì ho fatto una festa ò Kermisse alla fiaminga» (45), «Io ne anco ho riceuuto li Cento filippi dal Sg^r Emanuel Sueros credendo sempre chi douesse sopragiunger ordine per il resto che non essendo comparso sin adesso: penso di riceuer questi verso Pentecoste» (56) e l'anacoluto: «Il R Pad^{re} Ophouio già Prouinçiale huomo Singolariss^{mo}, i dotato non solo d'ogni virtu Ecclesiastica, ma concorrono ancora In lui tutte quelle parti et gratia gratis data, che vagliono assai in rebus agendis» (73). Altra marca del parlato la ridondanza pronominale (tipo *a me mi*) in «nonne penso di farne più deligenti» (45); probabile svista (*il* per *al*) in «lò ha consigniato ad un amico suo in Italia il quale darò ordine che lo Indirççi subito à VS» (45).

La fretta può aver inciso sulla caduta dell'articolo determinativo in «à vole[re] quadro per sè» (36), mentre è di tradizione l'omissione prima di possessivo («come appare per sue lettere» 52) e di *tutto*

⁷² A meno che non si consideri il *che* come relativo riferito a *mente*, ripreso anaforicamente dall'enclitico in «açertarla» (sarebbe dunque un caso di dislocazione a sinistra).

(«per ubidire à tutti suoi Commandamenti» 69), soluzioni anticamente documentate in italiano, uscite però gradualmente dall'uso comune per cristallizzarsi nella lingua poetica⁷³. Prima di possessivo si omette anche l'indeterminativo (direi volontariamente e non per reale dimenticanza) in «vuole ringratiarla con lettera sua particolare» (69) e, in accordo con il toscano antico e le varietà settentrionali, l'articolo può trovarsi prima di nome di parentela («la sua madre» 71).

Rubens, per quanto abile nella gestione dei rapporti sintattici, non è però completamente esente dalle incertezze contraddistintive dell'italiano degli stranieri, per cui si contano mancati accordi nel sintagma verbale («il Sg^f Sebastiano Vrancx il Sg^f Momper et [alt]ri suoi affettionati che pregeranno tutto con affetto la maesta diuina» 47), possessivo grammaticalmente accordato al sostantivo vicino seppur riferito logicamente ad altro («li ho consignati alle loro Altezze con molta sua Sodisfattione» 58), accordi *ad sensum* tra aggettivi invariabili e sostantivi («quattri quadretti» 42, «in ogni occorrenze» 46). Gli scambi preposizionali, eccettuali pochi casi («a proportione» 34, «nè mancaremo a studiarlo bene» 44, «ho speso nella Cornice» 53), interessano *di* e *da* (cfr. IV §4.8) e potrebbero anche dipendere da influssi settentrionali («non deriuar di alcun suo mancamento» 25, «per l'estrema diligenza usata del Sig^f Ercole Bianchi» e «li prego del cielo ogni prosperità» 35, «mi darà campo largo da SCapriççiar mi» 39, «non si lascia giamai Scappar alcuna cagione, da fauorirmi» e «era decaduto del suo primo destino» 40, «mi disse Il Sig^f Lauello dhauer ordine di VS da pagarmi Cinquecento fiorini» 52, ecc.); solo in un caso, ad essere scambiati sono gli ausiliari (*avere* per *essere*): «Iperçìò mi ha parso di far un opera meritoria» (73). Altri fraintendimenti riguardano l'impiego non del tutto calzante delle congiunzioni: «Il quale [sott. ritardo] io attribuisco alli urgenti suoi negocij, i forse potria anco esser capitata male alcuna sua» (al posto della copulativa il senso richiederebbe una disgiuntiva).

Soffermandoci brevemente sulla scansione testuale in *esordio*, *narratio* e *congedo*, sarà bene mettere in rilievo alcune divergenze rispetto alla scrittura epistolare di Brueghel: in apertura di lettera, gli epiteti scelti da Rubens per Bianchi e Borromeo sono effettivamente gli stessi delle lettere autografe di Brueghel, dunque *molto magnifico* o *molto illustre Signore* per il primo, *illustrissimo e reverendissimo Signore* per il secondo (solo una volta appellato col solo *illustre Signore*: 72). Tuttavia, Rubens usa ben più spesso *molto illustre* di *molto magnifico* rivolgendosi al Bianchi, peraltro mai detto *carissimo* come faceva Brueghel, e invece nelle lettere a Borromeo non adopera mai l'epiteto di *Monsignore*, e solo in un caso *Padrone* (72), documentato più frequentemente negli autografi di Brueghel.

⁷³ Cfr. SERIANNI 2009, pp. 146-149. Nel Seicento, la caduta dell'articolo prima di *tutto* e di possessivo era della prosa toscanista arcaizzante (cfr. VITALE 1965, p. 208).

Certamente alcuni luoghi comuni del genere epistolare riscontrati nell'avvio delle lettere di Brueghel trovano conferma in quelle stese da Rubens, come il lamento per il silenzio del destinatario (25, 41, 42, 44, 56) o le scuse per il proprio (60), l'apertura con formule pragmatiche come *questa lettera servirà per avviso o risposta* (25, 53, 57), i richiami alla conversazione epistolare precedente (59), ma la stereotipia legata al genere non si traduce mai in fissità o piatezza di espressione. Si vedano solo gli esordi di 41 e 42 in cui il medesimo topos del silenzio si articola con eleganza e *varietas*: «Io non soglio misurar L'affetto delli amici, secondo il numero delle lettere loro pur confesso ch io sento un poco di martello doppo la partita di V.S. per esser stato in un punto priuato della gratissima sua presenza, et ancora della corrispondenza delle sue lettere», «Tanto è lontano da mè ogni mal talento verso vs per causa del longo suo silentio, chè al contrario li hò una grandissima compassione nelli trauagli chè patisse per esser stata troppo amica delli amici».

Al contempo nel congedo, dopo tipici baciamani, auguri di prosperità e felicità, auspici affinché il destinatario *mantenga* o *tenga* il pittore nella sua *buona grazia*, nell'autodefinizione di sé come *servitore* scompare l'aggettivo *minimo*, usato invece talvolta da Brueghel in chiusura di lettera: quando scrive Rubens, il *servitore* Brueghel può al massimo essere *affezionatissimo* (33, 34, 38, 40 e passim), *devotissimo* (25, 35, 39, 42 e passim), *obbligatissimo* (37), *umilissimo* (43) e anche *vero* (41). Quanto al corpo centrale della lettera, si sono già segnalate alcune formule di raccordo impiegate da Rubens (*toccante*+ sost., *quello tocca, per venire a ecc.*), la cui competenza scritta è comunque tale da ovviare agli scollamenti nelle connessioni testuali messi in evidenza per l'italiano di Brueghel (specie quelli dovuti alle difficoltà di ripresa pronominale).

-Lessico: il repertorio lessicale di Rubens è ben più variegato e composito di quello in possesso di Brueghel e anzitutto più aperto all'uso di termini meno comuni. Il fiammingo fa sfoggio di varie voci dotte, di cui non poche di attestazione rinascimentale: *astratto* per 'assorto, concentrato' («la tengono molto occupata et astratta in cose difforni dal suo Genio» 25; 1304-1308, Dante: *DELI*), *astringere* per 'costringere' («non vorrei sotto pretesto di cortesia astringerla à maggior obligo» 35; «d'astringerlo à ricompensa di sorte alcuna» 51, «Supplico vs lo voglia astringere colle sue lettere de finirla» 53; Della Casa, *Galateo*: *CRUSCA*^{III}), *candidezza* («l'acçetti con quella candidezza d'animo con la quale io le l offerisco» 33; sec. XV, *Esopo volgare*: *DELI*), *concertato* per 'fissato di comune accordo' («per li quattro rami fatto con ordine di vs per quel Gentilhuomo, Concertati In ducento fiorini ciascuno» 52; 1533, *Assedio di Montalcino*: *DELI*)⁷⁴, *condolersi* («condolermi seco delli suoi traugli» 25; «si non di condolermi di nouo con vs» 47; av. 1303, Onesto da Bologna: *DELI*), *dilazione* («per questa dilacione» 52; «hauer Causata tanta dilacione» 60; 1353, Boccaccio:

⁷⁴ Di metà Cinquecento è il verbo *concertare* (1537-1568, A. Serristori: *DELI*).

DELI), *genio*, cultismo cinquecentesco nel senso di ‘talento, inclinazione naturale’ (1525, Equicola: *DELI*) per il quale cfr. es. *supra* alla v. *astratto, preconio* («Il Rubens si arrossisse del preconio che vs li da» 59; Dante: *CRUSCA*^{III}), *pristino* ‘di prima’ («perchio possa rimetterli nella pristina perfettione» 51; Boccaccio: *CRUSCA*^I e *TB*⁷⁵), *ricusare* per ‘rifiutare’ («il Sig^[r] L Auello ricusa di pagar guelli ducento filippi» 49; av. 1292, Giamboni: *DELI*).

L’inserito culto va anche oltre i confini di parola concretandosi nelle locuzioni *in pristinam* (25) e *in primis* (47). Cara a Rubens è una massima di Orazio tratta dall’epistola a Massimo Lollio intorno all’iniquità della guerra, decisa dai regnanti ma patita dal popolo: «Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi» (*Epist.* I, 2, v. 14)⁷⁶, usata sin dalla prima lettera stesa per Brueghel (25), a proposito delle tensioni tra Carlo Emanuele di Savoia⁷⁷ e la Spagna, che sembravano minacciare l’apertura di un conflitto in Italia: «Qui si dicono cose grandi di mouimenti di Guerra et apparenti ruine tra quei stati tanto vi[cini] a me par troppo per quelli populi i quali vinca pur chi voglia perderanno sempre, secondo il verso antico Quidquid delirant reges plectuntur Achiui». La citazione torna più avanti nel carteggio, a guerra ormai divenuta realtà: «Compatisco grandemente à quel pouero stato di Milano et alle miserie delli populi circonuicini che portano la pena delle altrui pazzie Quicquid delirant reges plectuntur Achiui» (50).

La sentenza oraziana figura anche nell’epistolario personale di Rubens, in una lettera (in italiano) al Peiresc, del 16 agosto 1635, nella quale si discute della guerra che si stava combattendo nel Brabante e in cui il pittore chiarisce più espressamente il proprio pacifismo: «Io sono huomo di pace (...) et stimo dover essere il voto primario d’ogni galant’huomo di poter vivere con tranquillità d’animo (...) Mi dispiace che tutti gli Re e Principi non siano di questo umore, nam quidquid illi delirant plectuntur Achivi»⁷⁸.

Nell’ultima lettera di mano del *secretario* si assiste a vero e proprio *code mixing* di italiano e latino, favorito dall’argomento ecclesiastico:

Il R Pad^{re} Ophouio Michael Ophonius già Prouinçiale huomo Singolariss^{mo}, i dotato non solo d’ogni virtu Ecclesiastica, ma concorrono ancora In lui tutte quelle parti et gratia gratis data, che vagliono assai in rebus agendis si come ancora Il R^{do} Pad^{re} Ioannes Bocquetuus

⁷⁵ Per l’Ottocento il *TB* precisa: «Della ling. scritta, non morto».

⁷⁶ Il riferimento agli Achei è dovuto al fatto che la riflessione sulla guerra in questa epistola, si appoggia alla lettura del poema omerico.

⁷⁷ Alleatosi con Enrico IV col trattato di Bruzzolo: la speranza di Carlo Emanuele era di poter ottenere la Lombardia, ma l’omicidio del re di Francia lo costrinse a fronteggiare da solo gli spagnoli. Lo scontro esplose in occasione della crisi per la successione al ducato di Monferrato, in occasione della quale Carlo Emanuele occupò alcune terre del ducato scatenando l’intervento della Spagna.

⁷⁸ Cito da RUBENS 1987, p. 478; cfr. anche RUBENS 1887-1909, tomo VI (1909), p. 127. Nel 1635 le Fiandre erano teatro di scontri successivi all’alleanza tra la Francia e le Province Unite del Nord per la conquista dei Paesi Bassi spagnoli.

gran Predicatore, et di molta autorita fra questi Cittadini propter bonos fructus, quos quotidie congerit in horrea Domini.

Sono scelte nobilitanti anche *sortire* per ‘ottenere’ (sec. XIII, C. Davanzati: *DELI*), e *somministrare* per ‘offrire’ o ‘dare’: «ch’ancor ch’il negocio non habbia sortito il desiderato effetto» (36), «se vs non mi Suministra occasione di poterla seruire» (40).

Qualche volta Rubens recluta voci caratteristiche del linguaggio militare che aumentano l’enfasi e danno un apporto di originalità alla scrittura, essendo inattese nei contesti specifici di occorrenza: il deverbale a suffisso zero *disbaratto*, da *disbarattare* (allotropo di *sbarattare*, ‘sbaragliare’ e per estens. ‘disperdere’, riferito ai nemici: *CRUSCA*^I)⁷⁹, è usato per parlare dei problemi sorti nella consegna di alcuni quadri di cui si è persa traccia («oltra il disbaratto et fracasso accaduto alli mei quadretti» 50), mentre *inanimire*, il cui primo uso è del gergo militare cinquecentesco⁸⁰, compare al posto di un più comune *incoraggiare* («trauagli che non manco mai di darli a che la sua Cortesia mi inanimisce» 51). Sempre dal lessico bellico si preleva *espugnare*, che ricorre con fini iperbolici⁸¹: «Il Sg^f Lauello si porto tanto feruente in questo negocio a fauore del Melzs fundandosi In oblige vecchi del canto mio non so quali i promettendo monti d’oro per dir cosi che mi espugno quasi a viua forza» (55). Con risultato simile, l’augurio di buon esito delle controversie legali in cui era coinvolto il Bianchi è “caricato” dalla scelta di *sterminio* piuttosto che un più neutro *fine*: «augura a v[s] un felicissimo nouel anno con estermio delle sue liti» (42).

Nell’esempio appena considerato (dalla lettera 55), l’espressione figurata *promettere monti d’oro* (messa in rilievo dal commento metalinguistico *per dire così*) si avvale dell’immagine icastica di monti dorati che sicuramente dà espressività al discorso, ma contemporaneamente consente con la sua genericità di eludere l’indicazione di una cifra concreta con fine eufemistico. Questa stessa metafora viene usata da Rubens anche in una lettera anteriore (34) in cui Brueghel si lamenta del rifiuto di un suo dipinto da parte del conte Giovanni Borromeo, che mai avrebbe sospettato, immaginandosi «tutto al Contrario una Cochaina à monti d’oro».

Oltre a questo, si contano altri usi figurati e metaforici: *martello* nel significato di ‘cura, affanno’ (Della Casa, *Lettere: CRUSCA*^{IV}) o anche «Dolore crucciooso o dispettoso» (Buonarroti il Giovane, *L’Ajone: TB* §14) in «sento un poco di martello doppo la partita di V.S. per esser stato in un punto

⁷⁹ Cfr. lo spagnolo *desbaratar*. Il tipo *disbaratto* non viene lemmatizzato né dal *Vocabolario* della Crusca, né dal *TB*, ma tramite una ricerca su Googlebooks l’ho reperito ne *Il cavallo frenato di Pirro Antonio Ferraro napolitano cavallerizzo della Maestà di Filippo II re di Spagna* (Venezia, Francesco Prati, 1620): «s’acosterà al caualcatore, & con men furia, & disbaratto, si partirà» (II, 2, *Modo di caualcar il Polledro*), «Io per me non gli veggo distinti in modo che’l Cauallero con la mano possa seruirsi di differenti aiuti, ò castighi, dico da persona, che non fosse molto esperta, che senza alcuno suo disbaratto, ò suo disagio, non si adoperasse» (II, IV, *Come star debba il Cauallero à Cauallo*)

⁸⁰ La prima documentazione riportata da *CRUSCA*^V è sempre da Machiavelli (*Arte della guerra*); quella offerta da *TB* viene invece dal volgarizzamento delle *Historiae* di Tacito di Bernardo Davanzati.

⁸¹ Milit. «costringere alla resa» av. 1321: *DELI*.

priato della gratissima sua presenza, et ancora della corrispondenza delle sue lettere» (41); *fracasso* (av. 1306, ‘rumore di cosa che si rompe’: *DELI*), impiegato per il danneggiamento di alcuni dipinti: «oltra il disbaratto et fracasso accaduto alli mei quadretti» (50), dunque con senso affine a ‘ruina, strage’ (*TB* §5). I termini relativi a calamità meteorologiche *burrasca* e *turbine*, ricorrono anch’essi figuratamente con riferimento il primo a conflittualità sociali, il secondo a scontri armati: «Ho ben Inteso per il Sig^r L Auello (...) della borasca Sopragiunta a casa Borrromea» (41), «la stagione di questi turbini di guerra non è troppo opportuna per conto nostro» (50).

Nei momenti di compassione per le sofferenze del Bianchi, Rubens può servirsi di strumenti propri della lingua letteraria per accrescere il pathos, dalle figure retoriche («li hò una grandissima compassione nelli trauagli chè patisse per esser stata troppo amica delli amici» 42), alla metafora topica del cuore trafitto: «Ho Inteso con horrore il terribil caso di VS Il quale tanto mi hà penetrato il cuore» (47). Di tono più colloquiale le locuzioni fraseologiche *tenere a petto* per ‘avere a cuore’ (cfr. *Giunte* a *CRUSCA*^{III}, v. *petto*): «fra tanto Supplico vs voler tener à petto la cura della mia Sodisfattione» (41), *montare a rata*: «non montano à rata li 60 fiorini per li frutti di vs» (34), *di prima faccia* per ‘in principio’ (cfr. *CRUSCA*^V, v. *faccia* § XLIV): «mi pareua di prima faccia alquanto duretto questo partito» (49), *tirare il denaro/il prezzo* («riscuoter danari, aver soldo»: *CRUSCA*^{III} alla v. *tirare*): «volendo tirar Il prezzo di queste cosette» (54), «vs haueua dato ordine di tirar alcun dinaro» (58), «Perçio sarei stato Sforzato di tirar Sopra vs li 450 fiorini» (60), «ho tirato Sopra di lei Cento filippi (...) et li altri cento jò penso di tirarli per il festo di Nostra donna purificante» (61). Risponde a un uso figurato, propriamente della terminologia medica, anche *bottone*, nella locuzione «botton nelle nari»: «quella figliolina chebbe per disgratia quel botton nelle nari penò dodeci settimane à quel modo et doppo Infiniti rimedji usati in vano se nè scaricò alfine da sè senza alcun dolore» (45)⁸².

I forestierismi reperiti sono numericamente contenuti e in prevalenza di antica entrata in italiano: *ardire*<fr. ant. *hardir* (73; XIII sec.: *DELI*), *guiderdone*<germ. **widarlon* («quiderdone» 48; av. 1249, Pier della Vigna: *DELI*), *talento*<prov. (42; XIII sec.: *DELI*), *travaglio* (‘angoscia, dolore’, fine sec. XIII: *DELI*; cfr. IV §5.2). Di ingresso umanistico-rinascimentale invece *cuccagna*<fr. *cocagne* («Cochaigna» 34; sec. XV, *Pataffio*: *DELI*⁸³), *kermesse*<fr. *kermesse*<neerl. *kermis*

⁸² Come parola dell’area medica, *bottone* poteva indicare un particolare strumento chirurgico detto *bottone di fuoco* (*CRUSCA*^V §IV), mentre una sua accezione “patologica” nel senso di ‘pustoletta’ è riportata dal *GDLI* §13 (tratta dal *Dizionario di sanità* di Fusanacci; IV ediz. del 1778).

⁸³ Attestazione proposta però come dubbia.

(«Kermisse» 45; *cremisa* 1515, M. Sanuco; *caramesse* 1567, Guicciardini: *DELI*) e *burrasca* («borasca»; 1582, F. Sasseti: *DELI*), voce per la quale è stata proposta etimologia iberica⁸⁴.

Naturalmente, anche nelle lettere scritte da Rubens si concentra una buona quantità di parole specifiche del lessico artistico, pur se con minore intensità rispetto alle lettere autografe di Brueghel. Nella gran parte dei casi, sono vocaboli designanti l'oggetto artistico: quello pittorico il più delle volte è detto *quadro* (33, 35, 36, 38, 39, 40, 41 e passim)/*quadri* (25, 34, 47, 49, 69) o *quadretto* (34)/*quadretti* (42, 44: 2occ., 43, 49, 51, 60, 61), ma anche *pittura* (36, 55)⁸⁵; abbiamo poi *cornice* (53, 54: 3occ.)/*cornici* (47, 52, 58), *disegno* («disegni»: 46, 47 e «disseyini»: 68), *medaglia/e* (69), *miniatura* (58), che si trova anche in unione a *pezzetti* nella locuzione *pezzetti di miniatura* (58, 60), *ovato* («ouato»: 45, «ouati»: 47, 58, 59), *ritratto* (54), *stampe* (46, 48).

È interessante come il dipinto possa essere metonimicamente indicato col nome del materiale sul quale è realizzato, dunque *rame* (45, 52), che può anche stare per 'incisione su rame' (46), o *marmo* (45, 51, 52), per la *Maddalena* dipinta su marmo per Guido Mazenta; *avorio* («auorio»: 45) ed *ebano* («ebbono»: 53, 54) si riferiscono invece solo al materiale in sé. Con una sorta di sineddoche, invece, *ghirlanda* è impiegato per i dipinti con la Vergine, chiamata da Rubens con il classico *Madonna* («madonna»: 53, 58), incorniciata dalla corona di fiori e frutti («Ghirlanda»: 53, 54, 55, 56, 59)⁸⁶.

Vengono poi i termini inerenti le attività artistiche e le tecniche di realizzazione dell'opera: *dipingere* («depingere»: 58 e «depinto»: 45, 52), *indoratura* («Indoratura»: 54), *intagliare* («Intagliati»: 47, 51) e *intagliatore* («Intagliator»: 46), *ornare* («ornati»: 47), *ritoccare* («ritoccar»: 45). Non mancano voci polisemantiche che nel Rinascimento acquisirono specifica valenza artistica nella trattatistica di settore come *accuratezza* (39, 45), alternato da Rubens al termine prediletto da Brueghel *diligenza* (45, 46), *concetto* («conçetto»: 44), *gusto* (39, 43), *mano* (33, 34, 38, 39, 43 e passim), *perfezione* («perfettione»: 42, 43, 51). Anche il parasintetico *scapricciarsi*: «con raccogliere dalla natura tutte quelle diuersità che potranno abbellire il Suggietto, Il quale da se mi darà campo largo da SCapricciarmi» (39), verbo espressivo di recente ingresso in italiano (rifl. «togliersi il capriccio» 1605-1613, Alessandro Allegri, *Lettere e Rime*⁸⁷, mentre trans. «togliere il capriccio» 1598, Florio: *DELI*), ha latamente una sfumatura tecnica poiché legato a *capriccio*,

⁸⁴ Da Zaccaria (*L'elemento iberico nella lingua italiana*, Bologna, 1927) e poi dal *LEI* (VI, pp. 1093-1094), a discapito della possibile origine dal veneziano *borasca* postulata da Rohlf. La parola compare in italiano, francese e anche spagnolo nel Cinquecento, ma prima in catalano (*borrasca* 1420); cfr. *DELI*.

⁸⁵ Altre volte invece il termine si riferisce all'arte stessa (45, 60, 72).

⁸⁶ In 58 e 68 la *ghirlanda* resta invece elemento figurativo del quadro senza identificarlo nella sua totalità.

⁸⁷ Per il riflessivo sia la Crusca che il *TB* riportano come primo esempio le *Rime* di Allegri (1605), dove compare però l'allotropo *scapricciare*: «Volendomi scapricciare a tutti i patti»; questa attestazione non compare nel *DELI*, che dà come data di prima documentazione per il verbo riflessivo il 1618 e come riferimento autoriale Michelangelo Buonarroti il Giovane, senza specificare l'opera nella quale si rinviene il verbo, probabilmente *La Fiera*, visti gli esempi di *scapricciare/scapricciare* da quest'opera presenti nel *Vocabolario* della Crusca e nel *TB*.

termine chiave del linguaggio artistico rinascimentale (cfr. VII. *Parole dell'arte*, alla v. *bizzarria*). Tra le parole di settore impiegate da Rubens gli italianismi di diffusione europea non sono molto numerosi, quindi *concetto* (in inglese, francese e tedesco, ma come termine della retorica), *cornice* (in inglese e francese però solo come voce dell'architettura), *disegno* (italianismo semantico più che etimologico per molte lingue d'Europa), *ghirlanda*, (francese e tedesco), *Madonna* (in francese, inglese, tedesco e neerlandese), *medaglia* e *miniatura* (francese, inglese, tedesco e neerlandese), *quadro* (in francese, ma per 'cornice' e tedesco), *ritratto* (in inglese, tedesco e neerlandese); forse anche *ritoccare* può aver influito su *retouch* inglese (per un più ampio commento cfr. VII. *Parole dell'arte*).

Altri italianismi cui ricorre Rubens, di diversa area semantica, sono *bagattella* per 'inezia', voce già commentata in IV §5.1: «non occorre pigliassero pretesto di simil bagatelle» (40), «li maggior suoi negocij non permettono tal volta d'attender à bagatelle» (43) ed *ermisino*, non immediatamente riconoscibile nella forma impiegata da Rubens, «armogini»: «mi ha offerto senon Calcette di seta et armogini» (61). L'associazione con *calzette* suggerisce che con tale forma, sconosciuta ai dizionari storici ed etimologici dell'italiano⁸⁸, Rubens alluda a vesti o stoffe di *ermisino* (ant. anche *ermesino*, *ormisino* ed *ormesino*), un tessuto di seta leggero di gran pregio importato dall'isola persiana di Ormuz. La parola *ermisino*, documentata in italiano dal secondo Quattrocento⁸⁹, è italianismo entrato nel Rinascimento in francese (*armoisin* 1533-34: *DIFIT* e *TLFi*) e di lì passato poi in inglese (*armesine* 1588, *armozeen* 1763: *OED*) e in neerlandese (*hermesijnen* 1566, *armosijn* 1607, oggi *armozijn*: *WNT*)⁹⁰, mentre ben più tarda è la documentazione in tedesco (*Ermesin*, 1860-65). Merita attenzione anche l'aggettivo *ordinario* ('poco elaborato'): «mettendomi solamente attorno per conseruatione di esso una picciol cornicçietta ordinaria» (54), poiché si tratta di uno degli elementi italiani diffusi nel linguaggio mercantile delle Fiandre del Seicento⁹¹, come anche *fiorino* («fiorini»: 25), italianismo passato tra Due e Trecento in francese, inglese, tedesco (cfr. *DIFIT*) e anche neerlandese (cfr. IV §5.7)⁹²; anche *grosso* ('antica moneta d'argento coniata in Italia'; 1319, Cavalcanti: *DELI*) è documentata nella

⁸⁸ Si sono consultati in particolare *DELI*, *DEI*, *LEI*, *GDLI*, *TB*, *CRUSCA*^{I, II, III, IV e V}, *DELI*, *PETROCCHI*.

⁸⁹ La prima attestazione riportata dal *Deonomasticum Italicum* di Schweickard è del 1476 (*ormesini*; cfr. *DI*, vol III).

⁹⁰ Il *WNT* in realtà non riporta espressamente etimologia italiana per la voce, sostenuta invece da Francescato (cfr. FRANCESCATO 1966, p. 485) che si affida al *Nederlands Etymologisch Woordenboek* di De Vries (Leiden, 1963), ma che del resto non esclude possibile derivazione dal francese.

⁹¹ Cfr. VAN DER HELM 1987, p. 82.

⁹² Nel neerlandese secentesco circolava anche la forma più italianizzata *florin* (cfr. VAN DER HELM 1987, p. 80). *Floreen* è invece latinismo da *florenus* (cfr. *WNT*).

scrittura dei mercanti fiamminghi di metà XVII sec⁹³: «per questi cento filippi si deuono pagar Costí Scudi 90-12-10 gro[ssi]» (61).

Rimanendo tra le unità monetarie, oltre ai più frequenti *filippi* (49, 52, 53, 54, 55 e passim) e a *scudi* (34, 35, 38, 40 e passim) documentati sempre al pl., anche nella loc. *filippi* e *scudi di porto*⁹⁴ (56, 57), si segnala «piacq», che sta forse per *plaque* (antica moneta diffusa nelle Fiandre e in Francia; cfr. *TLFi* e §2.1.2): «à Cinquanta piacq per uno» (61). Da ultimo si notino altri tecnicismi dello stesso settore quali *complimento* per ‘compimento’ di un affare⁹⁵: «mi rimetto totalmente nelle mani di VS quello tocca il complimento di questo negocio» (36) e *soddisfazione* (‘pagamento’; cfr. IV §5.7): «Si come mi dispiace d’esser neçessitato di dar tanto Inc[om]modo à vs a procurar la mia Sodisfattione dal Sig^f Cardinale» (41), «Le Scuse fatte con vs circa la tardanza della mia Sodisfattione per il quadro de pesci sono Souerçie» (45);

2. Philip Rubens

L’analisi dell’italiano della lettera del 3 aprile 1609 (18) presumibilmente stesa da Philip Rubens, segretario occasionale di Brueghel, è stata integrata con quella delle due missive al Chieppio del 1606 scritte da Philip in vece del fratello Pieter Paul, indicate con il numero di lettera con cui compaiono nel *Codex Diplomaticus Rubenianus*: LXXXV (29 luglio) e XIC (2 dicembre)⁹⁶.

-Grafia: comuni le oscillazioni nella resa di *z*, che seguono la stessa regola vista per Pieter, dunque -*ti-* intervocalico: «ringratio» («dilatione» XIC, «gratia» LXXXV: 2occ., «propitia» XIC, «risolutione» XIC, «seruitio» XIC) e -*z-* dopo liquida: «forze», «riuerenza» 18 («absenza» XIC, «auanzo» LXXXV, «anzi» LXXXV, «concorrenza» XIC, «importanza» XIC, «senza» LXXXV e XIC, «sforzato» XIC). L’*h* etimologica è documentata sia per le forme di *auere*: «habbia» («hauer» XIC), che più per altre parole: «heroico», «Humiliss.^o» («hoggidi» XIC, «honoratam.^{te}» XIC, «honore» XIC: 2occ. e «honor» XIC: 2occ., «Hora» LXXXV, «humilmente» LXXXV, «humil.^{te}» XIC). Altre grafia etimologica «Christ.^{ta}». Non si conta nessun caso fuori norma per *i* diacritica, mentre manca l’*h* solo in «longiss.^a», né scrizioni arcaiche per le consonanti palatali (es. *lgl*, *ngn*) né i tipi *ch* e *gh* prima di *a* e di vocale velare; sono presenti le scrizioni scisse comunque non

⁹³ Cfr. VAN DER HELM 1987, p. 81. In inglese *grosses* (1638 *OED*) e *grosso* nel diario di viaggio in Italia di Galiffe (1815, cfr. CARTAGO 1990, p. 159).

⁹⁴ *portatura*: «Fattosi pagare il porto di esse scrittovi di sopra d'altra mano, andò via» (A. Caro, *Lettere: CRUSCA^{IV}*).

⁹⁵ «Avere il complimento in un negozio, dicono i Mercatanti: di Chi ha autorità di obbligare tutto il corpo della ragione» (*CRUSCA^{III}*); *TB* lo marca come desueto nell’Ottocento.

⁹⁶ Si è fatto affidamento alle riproduzioni delle due lettere inserite nel *Codex Diplomaticus* (cfr. RUBENS 1887-1909, tomo I, 1887, pp. 346-348 e pp. 354-357) e riportate nell’*Appendice documentaria* (docc. 3 e 4); solo per quella del 2 dicembre 1606, si tiene conto anche della trascrizione di Ruelens poiché della lettera non si offre una riproduzione integrale.

particolarmente degne di nota «In tanto» e «in oltra». Va segnalato il ricorso a *-ij* per il plurale «premi» («studij» XIC).

È molto buono l'uso dell'accento, prevalentemente grave: «farò», «degenerà», «già» (anche in LXXV) «liberalità», ma anche acuto per il verbo *essere*: «qual é» («quest'è» XIC); come Pieter, anche Philip accenta il monosillabo «mà». Non trovo omissioni dell'apostrofo («ch'io», «D'Anuersa»; cfr. «d'Aprile» LXXXV, «d'improuisa» XIC ecc.), che segnala apocope di *gli* in «de' animali».

Il sistema interpuntorio si avvale di punto fermo e virgola, adoperati bene e con razionalità da Philip, che usa il punto anche per la chiusura definitiva delle lettere, prima della sottoscritta, e dopo il numero del giorno nell'indicazione della data: «li 3. d'Aprile» («29. di Luglio 1606» LXXXV, «2. di Dicembre 1606» XIC). La virgola segnala pause interperiodali in modo abbastanza moderno⁹⁷ e in generale il ricorso alla maiuscola non mostra particolari «esuberanze», avviene infatti per il toponimo «Anuersa» (cfr. «Italia» XIC, «Mantoua» XIC, «Roma» LXXXV, XIC: 60cc), per i titoli onorifici (compreso *vostra Signoria*), per i nomi dei mesi e i sostantivi della sfera religiosa ed ecclesiastica, dal *nomen sacrum* «Iddio» a «Christ^{ta}» (si vedano «Chiesa» XIC: 20cc., «Prete» XIC e «Oratorio» XIC).

-Fonetica: l'ancoraggio al tipo letterario si manifesta nei dittonghi «miei» (anche in LXXXV e XIC) e «pensieri», per la serie palatale, e «famigliuola»⁹⁸. Rimanda a un vocalismo atono extra-toscano la mancata anafonesi in «longiss.^a», mentre aderiscono al fiorentino i tipi con *i* protonica «riceuuto», «riuerenza» e in fonotassi «mi scriue», «si degenera» (esclusiva la preposizione *di*)⁹⁹; in postonia a «commandarmi», «mandatimi», si contrappone un «inchinandomele». Nel rapporto *ar/er*

⁹⁷ Per cui si veda l'incipit, dove la virgola scandisce il discorso figurando modernamente prima di relative e temporali, racchiude un inciso («come son obligato») e precede il *ma* avversativo: «Ho riceuuto la lettera di V.S. Ill.^{ma} del primo del passato et con essa grandissimo contento per quello che mi scriue intorno il quadro, che le sia piaciuto, et ch'io habbia conseguito il mio fine, qual é stato di seruir V.S.^{ria} Illust.^{ma} il meglio che fosse possibile alle deboli forze mie, come son obligato di far sempre, et in particolare farò del quadro de' animali, quando saperò la mente et i pensieri di VS. Ill.^{ma} et in tutto quello che in oltra si degenerà di commandarmi». Sono distanti dall'uso attuale invece la virgola+maiuscola per segnalare la fine del periodo in XIC («...li sono causa di simili fastidi, Non posso altro ch'augurarle») e la maiuscola di inizio periodo senza punto precedente sempre in XIC («...a preualermi della mia sorte Quest'è l'altar magg.^{re}»). In accordo con la scrittura di Pieter, Philip usa anche le parentesi per gli incisi: «fui sforzato d'acceptare (per confessar il uero secreto a V.S. Ill.^{ma}) di mera necessità» (XIC).

⁹⁸ L'unico caso di monottongo rinvenuto nelle lettere al Chieppio è in atonia: «movendo» (XIC). A inizio Seicento questo tipo iniziava a essere rigettato in sede teorica: Pergamini (*Trattato della lingua*, 1613), ad esempio, ammetteva dittongo nelle forme rizoatone di *pregare, premere, tremare, provare* e *trovare*, ma proponeva solo i tipi dittongati per *sedere* e *muovere* (cfr. COLOMBO 2007, p. 70). Nonostante ciò, ancora nel II Settecento per le forme del verbo *muovere* le oscillazioni tra dittongo e monottongo erano costanti (cfr. CARTAGO 1990b, p. 16); per il periodo di nostro interesse, *moveva* è documentato nella scrittura dei semicolti milanesi (cfr. MORGANA 1987, p. 239), i rizotonici *move* e *moversi* nella *Sampogna* di Marino (cfr. DE MALDÈ 1983, p. 155).

⁹⁹ Nel tendenziale predominio di *i* protonica delle lettere al Chieppio, in XIC si contano «demostra», che Ruelens però trascrive «dimostra» (p. 355), «Decembre», «me perdoni», che ancora una volta nella trascrizione di Ruelens vede *e>i*, «me sara».

intertonico vince la forma fiorentina «degnerà» (cfr. «contenterà» XIC, «Restero» LXXXV, «resteriano» XIC, contro «mancarebbe» LXXXV e XIC).

Lo scempiamento in «publico» ha il supporto del latino (come «improuisa» XIC, «obligatis.^o» LXXXV e «quatro» LXXXV, ma nella stessa lettera «quattro»); non registrano raddoppiamento fonosintattico «al heroico» (18) e «dela Christ^{ta}». Si raddoppia *c* in «piacciuto» (18), variante abbiamo detto praticamente esclusiva nelle lettere scritte dal fratello Pieter¹⁰⁰.

Per le finali, si noti solo l'uscita avverbiale in *a-* per «in oltra» (anche «contra» in XIC). Per i fenomeni generali è da evidenziare la mancata sincope in «saperò» (cfr. «Offerendosi» XIC, ma nella stessa lettera «offrisca», e «venirò» XIC).

-Morfologia: vanno rimarcati: l'uso dell'articolo *il* («il mio fine», «il meglio»), che al plurale vede prevalentemente *li* nelle preposizioni articolate («alli meriti miei», «delli premij») e prima di data («li 3. d'Aprile»), ma anche *i* («la mente et i pensieri»); la scelta assoluta delle preposizioni sintetiche «dal», «dela», «alle», «alli», «delli», «colla» e il ricorso al pronome tradizionale *essa* al caso obliquo («con essa», *lettera*). L'unica congiunzione copulativa riscontrata è quella umanistica *et*. In LXXXV e XIC si conferma la scelta di *il* come articolo determinativo singolare (ma, secondo norma, prima di vocale *lo* eliso: «l'istesso» LXXXV) e di *li* prevalente per il plurale («li miei studij» LXXXV, «li primi pittori» XIC, «alli 2. di Dicembre» XIC); *i* si incontra nella preposizione *nei*, in scrizione analitica («ne i studij» XIC). Altro dato che si conferma in queste lettere è la predilezione per *essa* al caso obliquo riferito a soggetto inanimato («d'essa», *Roma*); come allocutivo di cortesia in funzione di soggetto invece troviamo *lei* («comelei si dimostra» XIC)¹⁰¹.

-Sintassi: la lettera stesa per Brueghel consta di 16 righe e due soli periodi, testimonianza di un periodare ampio che si conferma nelle lettere al Chieppio¹⁰². L'uso dei modi e dei tempi verbali è corretto ed è degna di menzione la successione arcaica oggetto diretto-oggetto indiretto negli enclitici dopo gerundio: «inclinandomele». Nelle lettere stese in vece di Pieter si segnalano alcuni fenomeni di tono letterario quali inversioni («ch'impossibile sara» XIC), la doppia negazione con *dubito* («Ne dubito punto che non sia per riuscirci» XIC), il costrutto *con*+infinito («col comandarmi» LXXXV) e l'accusativo+infinito («protestando a S.A^{za} douer essere carissimo»

¹⁰⁰ Come «baccio», presente in LXXXV e XIC.

¹⁰¹ Altri aspetti di rilievo sono: la terminazione metaplastica in «termino» (XIC); l'uso di *li* per *gli* («a lui»; «li faccia» XIC); la predilezione per il condizionale fiorentino («farei», «mancarebbe», «potrei» XIC, «saprei» LXXXV) rispetto al tipo in *-ia* («resteriano» XIC); l'uso del perfetto sigmatico «offersero» (XIC), del numerale «duoi» (XIC) e dell'avverbio di negazione toscano *punto* («Ne dubito punto» XIC).

¹⁰² Con una buona dose di ipotassi, che comunque tende a privilegiare le tipologie di subordinate più comuni, come le relative, oggettive e le temporali introdotte da *quando*. Solo in XIC l'ipotassi vede l'introduzione di gerundiali.

XIC). In linea con Brueghel e anche Pieter Paul, Philip Rubens usa *di* per *da* («che mi sbrighi così presto di Roma» XIC).

-Lessico: in questo campo si segnala solo l'impiego di *quadro* per l'oggetto pittorico (per cui cfr. VII, *Parole dell'arte*)¹⁰³.

3. *Ferdinand Van den Eijnden*

Il contatto del cognato di Brueghel con la nostra lingua è senz'altro stato di tipo orale in quanto, come si è detto (cfr. II §4), Van den Eijnden viaggiò spesso in Italia poiché coinvolto nel commercio artistico tra il nostro paese e le Fiandre, attività che lo portò a intrattenere fitti rapporti con mercanti d'arte e collezionisti soprattutto dell'ambiente romano. L'analisi delle lettere scritte per Brueghel, affiancata a quella della sua lettera autografa a Borromeo (identificata dalla sigla VEa), ha rivelato una compresenza di elementi oralizzanti e incertezze morfo-sintattiche spie di una preparazione grammaticale in italiano non molto salda e di altri tratti che invece sono rivelatori di una certa familiarità di Van den Eijnden con l'italiano scritto (anche di tono più letterario).

-Grafia: si predilige la grafia latineggiante e umanistica *-ti-* o *-tti-* per *z* intervocalica <*-tj-* lat. quindi «deuotione» (77), «gratie» (74), «istruzione» (76), «ringratia» (77), «ringratiare» (77) e «ringratio» (76), «seruitio» (75), invece *z* occorre dopo liquida, dunque «auanzano» (76) e «licenza» (75) e in «mezzo» (76), «prezzo» (76), «ricchezza» e «vechezza» (76); l'*h* etimologica è ricorrente anche oltre il paradigma di *avere* («hora» 74, 75, 76; «honorare» 74 e «honore» 76), quella dopo velare precedente *a* solo in «longha» (76, 77). È grafia in regresso nel Seicento la *v/V* iniziale per la vocale velare: «Vn» (VEa), «Vna» (75, VEa) e «vna» (76).

Se il nesso *ins-* di «istruzione» (76), *omn-* di «omnipotente» (76) e *-ct-* di «defuncto» (VEa) sono etimologici, paraetimologico è quello *adv-* di «aduansare» (76)¹⁰⁴ < **abantiare* lat.

Gli accenti sono rari («è partito» 75 e 76, «è stato» 75, «è fauorito» 76; acuto in «giouentú» 76), mentre si contano più apostrofazioni corrette («d'esser» 74, «d'Anuersa» 74, «d'importunarlo» 75, «d'esso» 75, «l'haueua» 75, «qual'obbligo» 76, «ch'io» 76, «d'vna» 76, «ch'esso» 76, «ch'è partito» 76, «nell'arte» 76, «all'arte» 76, «s'io» 76, «l'auguro dall'omnipotente» 76, «d'Vn» VEa, ma «Un

¹⁰³ In XIC si fa evidente il gusto per una certa preziosità lessicale nella scelta di voci dotte quali «intercessione», «pretensioni», «zelo», quest'ultima inserita in un'espressione dal sapore magniloquente: «mi spinse ancora zelo d'honore a preualermi della mia sorte».

¹⁰⁴ Cfr. l'inglese *advance* < *avauncer* (anglo-norm.) x *avanser* e *advancer* (med. fr.)

opera» 74). I segni d'interpunzione, usati in maniera molto parca, sono il punto fermo (74, 75, 76, VEa), la virgola (77)¹⁰⁵, il punto e virgola (77) e i due punti (75, prima di *ma*).

-Fonetica: ai dittonghi di «conviene» (75), «fuora» (76), «suoi» (74) e «tiene» (76, 77) si contrappongono «bona» (74, 76: 2occ., 77, VEa), «bono» (75), «bon» (76), «boni» (76), «nouo» (76); il monottongo è anche in «figlioli» (74) e «figliolo» (75, 76), più frequenti di «figliuolo» (76), mentre si assiste a dittongamento ipercorrettivo nelle forme rizoatone di *potere*: «puotendo» (76), «puotera» (VEa), «puoterlo» (75, 75), «puotrebbe» (76), «puoteua» (77: 2occ.). È privo di anafonesi «longha» (76, 77), mentre «consigli» (77) e «somigliano» (77) vedono innalzamento fiorentino della tonica. È tipicamente settentrionale la forma con *e* tonica di *donsena* (76; *dozzina*)¹⁰⁶.

Oscillano *e* e *i* in protonia in interno di parola: «Decemb» (per *dicembre*, 75) «megliori» (76), «receuendo» (73), «refutarmi» (75), «receuta» (77) e «receuuto» (76), «retrato» (77), ma «dipinge» (76), «ritrouando» (76), «ringratio» (76) e «ringratia» (77), «ringratiare» (77), «ricchezza» (76), «riseruario» (76), «risposta» (74, 75: 2occ.); in protonia mediana notevole il «Cardenal» nell'indirizzo della lettera 74. In fonotassi è più stabile *i* fiorentina, con qualche eccezione: «me conueniua» (77), «se degnaua» (75), «se raccomandon» (76); al contempo vince in assoluto *-ar-* intertonico su *-er-*: «mandarei» (76), «negara» (73), «pregaro» (77), «replicaro» (VEa), «restaro» (73), «riseruario» (76). Il tipo «cortosie» (76) può essere banale refuso o caso di assimilazione vocalica, invece la *u* protonica di «cugnato» (VEa) è condivisa dal latino e da alcune varietà dialettali¹⁰⁷. Per le finali, si noti l'avverbio con *a-* «fuora» (76).

Hanno consonante ipergeminata il futuro del verbo *piacere* «piaccera» (74, 76)¹⁰⁸, il nome proprio «Rubbens» (76) e il tipo latineggiante «commandaua» (77); per «essequiro» cfr. il § 1. (Fonetica) del presente capitolo.

Tra gli scempiamenti «febraro» (77), «febre» (76), «obligatiss^o» (77), «obligo» (74, 76) e «obligato» (76), «quatro» (77) hanno l'appoggio del latino a differenza di «acostumato» (76), «Alteza» (74) e «Altesa» (75), «auicina» (76), «bala» (VEa), «ricchezza» (76), «scrito» (76), «vechezza» (76)¹⁰⁹, con caduta di *i* diacritica.

¹⁰⁵ Che negli indirizzi di 74 e 76 funziona da apostrofo: «All, III.^{mo}» e «All, III.^{re}».

¹⁰⁶ *donzenna* in *CHERUBINI* 1814 (vol. I), *donsena* nel *Vocabolario mantovano-italiano* di Cherubini (cfr. *CHERUBINI* 1827) e nel *Vocabolario pavese-italiano* di Gambini (*GAMBINI* 1850).

¹⁰⁷ Si pensi al milanese *cugna* (cfr. *CHERUBINI* 1839, vol. I), al veneziano *cugnà* (cfr. *BOERIO* 1829) e al siciliano *cugnatu*; il tipo *cugnato* è anche di alcune varietà toscane occidentali (cfr. *ROHLFS* I §131).

¹⁰⁸ Come accade nell'italiano dei fratelli Rubens.

¹⁰⁹ *Vecchiezza* era il tipo più ricorrente nell'italiano antico (cfr. *DELI*) e ancora in uso accanto a *vecchiaia* nel Seicento (cfr. *CRUSCA*¹).

In «Altesa» (75) si registra anche un caso di deaffricazione in consonanza con le parlate settentrionali, presente anche in «assensa» (75), «aduansare» (76), «auansa» (76), «donsena» (76) e «tardansa» (77). Per le sorde di «secretario» (75) ed «essequiro» si fa affidamento al modello latino, cui è conforme anche la variante con bilabiale «approbato» (75), riconducibile eventualmente anche allo spagnolo (*aprobado*)¹¹⁰; si ha palatalizzazione della laterale in «figlioglina» (75).

Quanto ai fenomeni generali innanzitutto l'apocope è sempre quella classica tranne che per «grand febre» (76), «grand fauore et piu grand presente» (77) e inoltre si scelgono i tipi senza sincope per *offerire* («offe[ro]» 75) e per alcune forme di *avere* («hauera» VEa, «hauerei» 75, «hauerebbe» 76) per cui cfr. §1 (n. 45); latineggiante e dialettale assieme «Genua» senza epentesi di *v* e *u* tonica, vicina ad abitudini dialettali la prostesi di *a* («agradito» 77; cfr. II § 2.2.4), schiettamente settentrionale l'epentesi di *n* in «donsena» (76).

-Morfologia: alcuni elementi spostano l'italiano di Van den Eijnden verso il polo dello scritto di tradizione, come il condizionale fiorentino («sarebbe» 75, 76 e 77; «hauerei» 75 e 76; «Io hauerebbe» 76; «mandarei» (76); «puotrebbe» 76), connettivi meno comuni quali *onde* (74, 77, VEa) e *giacché* («gia che» 75), il participio latineggiante *ito* («Io hauerei Voluta che fosse rimasi in quelli contorni et ito doue V.S.Ills.^{ma} l'haueua raccomandato» 75)¹¹¹ e il rafforzativo indeclinabile *esso* («essa mia Ira» 75; «Ira»=*lettera*); tradizionale anche la scelta di *esso* pronome personale («ch'esso non era acostumato» 76, «esso dipinge» 76, «esso hauera ragguagliato» VEa), anche al caso obliquo al posto di *lui*: «Ia risposta d'esso» (75). In VEa si trova un'attestazione del relativo *chi*: «me sottoscritto chi son cugnato del defuncto».

Nella morfologia verbale si notino la scelta dell'allotropo con bilabiale *debbo* (VEa), l'uscita in *-e* del congiuntivo imperfetto in «s'io sapesse» (76) e «mi commandaua che douesse ringratiare» (77), che potrebbe essere arcaismo morfologico¹¹², anche se nella scrittura di Van den Eijnden s'incontra talvolta il verbo alla III p.s. per soggetto di I p.s. (cfr. Sintassi).

¹¹⁰ Anche Baglioni, nelle lettere italiane dall'Impero ottomano trova casi di conservazione di *b* latina («haberebe», «escribere», «Iodebile» ecc.), per cui ipotizza una verisimile pronuncia /β/ per influsso spagnolo (cfr. BAGLIONI 2011, p. 42).

¹¹¹ Il paradigma attuale *vado, vai, va, andiamo, andate, vanno* (participio *andato*; infinito: *andare*), nell'italiano del Cinquecento era affiancato da quello misto *vado, vai, va, iamo, ite, vanno* (participio *ito*; infinito: *ire*). I tipi *ire* e *ito* erano vitali nella lingua della tradizione poetica (cfr. SERIANNI 2009, p. 228) ma anche in quella comica: per esempio Machiavelli, nella *Clizia* e nella *Mandragola* usa solo il participio *ito* (cfr. SOSNOWSKI 2010, pp. 163-164). Corticelli, nelle sue *Regole della lingua toscana*, notava che *ito* non solo era nel Settecento «più in uso fra' Toscani», ma pure dotato di più grazia (cfr. CORTICELLI 1745, p. 141).

¹¹² Il congiuntivo imperfetto di I p.s. etimologico in *-e*, regredito nel fiorentino nel corso del Trecento, ha avuto qualche vitalità nella poesia cortigiana per duplice influenza del modello petrarchesco e dialettale. Dal Cinquecento invece le attestazioni poetiche di questo tipo, rigettato dal Bembo, si fanno più rare (cfr. SERIANNI 2009, pp. 219-220). Tra Quattro e Cinquecento il tipo *io avesse* era diffuso anche nelle scritture prosastiche settentrionali, letterarie e non (cfr. PIOTTI 1998, p. 122), con estensione anche al Seicento (cfr. MORGANA 1987, p. 238).

Le uniche forme per l'articolo determinativo maschile sono *il* singolare e *li* per il plurale («li suoi figlioli» 75, «li benefici» 76), anche dopo *per* («p li Paesi» 76; *p=per*); normali, per il tempo, l'allotropo «testimonio» (74), alternato nel Seicento al tipo corrente *testimone*¹¹³, e il numerale *doi* (75); comune nella scrittura di uno straniero il metaplasma di genere: «nel suo giouentú» (76). In «professendo» (74) abbiamo invece metaplasma dalla I alla II classe forse indotto da assimilazione della vocale desinenziale a quella precedente.

-Sintassi: è evidente una tendenza alla dilatazione periodale, ma senza eccesso di profondità ipotattica. Si veda l'incipit di 74, composto da un unico periodo di sette frasi, una principale (P), due causali coordinate, una introdotta da *come* (S1), da cui dipende un'oggettiva (O1) che a sua volta regge una finale (F), e l'altra introdotta dalla locuzione gerundiale *essendo che* (S2)¹¹⁴, anteposte alla coordinata alla principale (CaP) cui si lega un'altra oggettiva (O2):

Fra molte gratie concessomi dall'onnipotente Iddio mi ha dato molti figlioli et hora mia moglie grauida et prossimo al parto (P) et come S. Alteza Ser.^{ma} piglia in bona parte (S1) che alcuni delli suoi seruitori la pregano (O1) di leuare li suoi figlioli al S.^{to} Battesimo (F) et essendo che S.A.S. mi ha adoperato in molte opere cosi ancora per sua Ma.^{ta} Cat.^{ca} (S2) mi confido (CaP) che a me non negara Un opera tanto pio (O2).

La preferenza per il fraseggio ampio non è però sempre ben concretata:

alla Venuta d'essa mia Ira era V.S. Ill^{lma} partito per Roma et in sua assenza fu aperta dal s[uo] secretario et la risposta d'esso p bocca riferito a S.Alt.^a la quale ha trouato bono di mandare doi personaggi della sua Casa il marito in nome di V.S. Ills.^{ma} et la moglie p S.Alt.^a et fatta chiass[o] del suo nome Clara Eugenia (75).

Si veda come il fatto che il soggetto *lettera* della coordinata «et in sua assenza fu aperta» sia lasciato inespresso e per di più non combaciante non quello della proposizione precedente (*vostra Signoria*), crei opacità sintattica; più avanti si crea una discrasia tra il costrutto regolare *di*+infinito (*di mandare*) e il participio *fatta chiasso*, entrambi dipendenti da *ha trovato buono*. Talvolta, il discorso quasi rinuncia a organizzarsi in gerarchie e le informazioni si livellano in catene paratattiche:

¹¹³ Lemmatizzati infatti assieme da CRUSCA¹.

¹¹⁴ Che si documenta a partire dal Rinascimento, in particolare dal *Cortegiano* di Castiglione (cfr. DELI, CRUSCA^V e TB); il tipo agglutinato *essendochè* fa invece la sua prima apparizione nel Seicento (1663, Magalotti: DELI). Sebbene oggi si consideri di tono elevato, in passato il nesso conosceva applicazioni anche non squisitamente letterarie (cfr. BIANCO 2010 §5).

Io hauerebbe ben voluto che il sud mio figliuolo si hauesse vn poco meglio comportato *et* mi è conuenuto mandarli fuori giouine per altri rispetti *et* non hauerei pensato che senza mio ordine sarebbe partito da Genua per Palermo doue è stato ammalato fin alla morte d'vna grand febre per il grandissimo caldo ch'esso non era acostumato *et* quasi miracolosamente ha mantenuto la vita (76).

Fanno capo all'oralità più colloquiale la dislocazione con ridondanza pronominale «pregarla ancor a lei» (74) e il *che* relativo indeclinato in «quando le piaccera di comandarmi in quello ch'io potrebbe essere capace che presto potrebbe mancare per la vechezza» (76; per *in cui*) e «per il grandissimo caldo ch'esso non era acostumato» (76; per *a cui*); la ripetizione pleonastica del soggetto in «Il s.^r Momper ancora esso dipinge pezzi che auanzano» (76) può essere dovuta a cambio di progetto sintattico, interrotto dopo *ancora*. Accomuna l'italiano di Van den Eijnden a quello del cognato il fatto che gli accordi di genere e numero saltino di frequente, tra sostantivo e participio o aggettivo: «gratie concessomi» (74), «moglie prossimo al parto» (74), «opera tanto pio» (74), «risposta riferito» (75), «che fosse rimasi» (sott. *mio figliolo*), «fatta chiasso» (75), «boni consigli datoli» (76), «cosa agradito» (77); tra sostantivo e clitico di ripresa: «mi daua ardimento d'importunarlo» (con *lo* riferito a *vostra Signoria*), «mi è conuenuto mandarli fuori giouine» e «io li ho mandato» (76; con *li* riferito a *figliolo*), «lo riseruario» (con *lo* che sostituisce *volontà*), o tra proposizione e clitico: «gia che ha fatto il contrario conuiene attribuirli alla sua poca esperienza» (75); tra sostantivo e pronome relativo: «con quelle S.^{te} Reliquie, laquale S.A. stima grandiss.^{te}» (77). Altre affinità notevoli con la scrittura di Brueghel sono: la corrispondenza tra soggetto di I p.s. e verbo alla III in «io le scrisse» (75), «Io hauerebbe» (76); l'uso transitivo di *piacere*: «quello che S.A.Ser.^{ma} piaccera ordinare al S.^{to} Battesimo della creatura che Iddio mi piaccera dare» (74); l'ausiliare *auere* che subentra ad *essere* nei riflessivi «si hanno degnato» (75), «si hauesse vn poco meglio comportato» (76), e la preposizione *di* per *da* in «è fauorito della fortuna» (76) e «sono leuato del dubio» (77). Non mancano scambi pronominali, in particolare troviamo pronome accusativo al posto del dativo in «il tempo lo dara instruttione» (77), «per consegnarla alcuni quadri» (77), «la presentai la scatoletta» (77), «scriuerla che non puoteua» (77) e viceversa dativo per accusativo in «resto obligatiss^o ser.^{re} di .S.S Ills.^{ma} ringratiandole molto» (77). Si segnalano da ultimo l'accusativo preposizionale in «passa a tutti» (76; nel senso di *supera*) e «pezzi che auanzano a quelli che ha fatti» (76, qui con accordo del participio) e la risalita del clitico in «mi piaccera dare» (74) e «lo debbo fare consegnare» (VEa).

-Lessico: a parte il ricorso ad espressioni formulari con *ardire* e derivati per mitigare diplomaticamente le richieste come la locuzione *prendere ardire* («ho preso ardire di pregarla» 74), usata anche da Pieter Paul Rubens (73), *dare ardimento* («mi daua ardimento d'importunarlo» 75), o «ringratiandole molto che habbia hauuto p bene il mio ardire» (77), tra le scelte lessicali di Van

den Eijnden sono degni di nota alcuni tecnicismi dell'arte: *dipingere* («dipinge» 76), *naturale* (77), *quadro* («quadri»: 77) e *quadretto* (VEa), *ritratto* («retrato»: 77); notevole in particolare l'uso di *pezzo* per indicare il dipinto in sé: «Il s.^r Momper ancora esso dipinge pezzi che auanzano a quelli che ha fatti nel suo giouentú» (cfr. VII. *Parole dell'arte*).

4. Segretario X

Essendoci un'unica lettera di mano X nel carteggio di Brueghel (62), le considerazioni intorno alla lingua di questo segretario dall'identità oscura non possono che essere limitate a pochi accenni.

-Grafia: in posizione intervocalica si sceglie la grafia latineggiante, dunque «conuersatione», «licentiato»; *h* etimologica: «habile», «hauer», «Hospitale»; nel rapporto tra i grafemi *u/v* da rilevare un solo caso di *v* per la vocale iniziale in «vna». Si devono a lapsus «recerato» per *ricercato* e «reseruine» per *riservire*; superflua la *i* diacritica in «bisognio», manca invece l'*h* in «obligerà». L'unica scrizione unita individuata è «conpoca». Passando a segni paragrafematici e interpuntori, risulta parsimonioso l'impiego dell'apostrofo («m'ha», «ch'io», «l'effetti»), mentre è del tutto assente l'accento; come segni di punteggiatura si riscontrano solo la virgola e il punto di chiusura lettera.

-Fonetica: in questo settore l'italiano di X si distanzia in modo piuttosto netto dal fiorentino. Manca infatti il dittongo in «bona» e «mei» (ma per la serie palatale si conta anche «maniera»); in protonia le oscillazioni tra *e* e *i* interessano i prefissi *re-/ri-* («recerato», «recusare», «reseruine», ma «rispetto»), e le preposizioni «de» (6occ) e «di» (4occ.). In fonotassi invece *e>i* sempre in protonia, mentre in postonia troviamo «restarue». Il prefisso *re-* in «recommandare» e «recommandarlo» segue una tendenza prevalentemente padana (cfr. III §2.2.1), invece ricalca il latino la *i* protonica di «fidele»¹¹⁵; la sola testimonianza del rapporto *ar/er* intertonici è di tradizione: «obligerà». Gli scempiamenti sono abbastanza numerosi: «Boromeo», «botega», «catolica», «cita», «magior», «ouero» e «apresso», «obligerà» e «obligo» (supportate dal latino), di meno invece le ipergeminate, solo in «recommandare» e «recommandarlo» (2occ.), con immediata corrispondenza latina, e in «prattica» (<-ct- lat.). Si deve rimarcare anche la scelta della finale in *-o* per *anco* (2occ., per cui cfr. §1. Fonetica). A parte la prostesi di *a-* in *apresso*, per i fenomeni generali si noti la voce sincopata «Indirizzo»; irrisorie per numero ed entità le apocopi: «ben», «dottor», «magior».

¹¹⁵ Si è però detto che nella *scripta* settentrionale almeno fino al Cinquecento erano diffusi scambi tra *e* ed *i* in protonia, anche per suggestione del latino (cfr. IV §2.2.1).

-Morfologia: i pronomi personali soggetto registrati sono *egli* («ch'egli ha preso») e *gli* («gli desideraria ben tanto di fauore»); per *a lui* s'incontrano sia *gli* («gli non ho potuto recusare») che *li* («si contenti darli Indrizzo»). L'articolo determinativo maschile è *il*, anche prima di *s* implicata («al studio») e di vocale («Il III^{mo}»), e al plurale *li* nelle preposizioni articolate «alli» e «delli», con elisione prevocalica in «l'effetti». Nella morfologia verbale meritano attenzione il congiuntivo «possì» di III p.s (per cui cfr. § 1. Morfologia) e il condizionale anti-fiorentino «desideraria». Sono di tradizione gli avverbi *onde* e *costi* («costi»).

-Sintassi: la lettera di fatto è costituita da due soli periodi separati da una virgola, di cui il primo occupa ben diciannove righe ed è un tipico esempio di periodare “a grappolo”. Le frasi, vale a dire, si aprono l'una dall'altra in una successione continua di coordinate, ma soprattutto di subordinate alle coordinate e subordinate alle subordinate; solo nelle prime sei righe abbiamo due subordinate («Come Il portatore della [p]nte Maestro Antonio vanden Perx m' ha recerato → *sub. I* de volerlo costi raccomandare a qualche mio amico → *sub. a sub. I*) anteposte alla principale («Il che gli non ho potuto recusare»), dalla quale deriva una causale («rispetto che il suo Padre Maestro Waltero vanden Perre chirurgico de qsta cita e molto mio amico»), cui si legano due coordinate «et serue a qsto Reuer:^{mo} si come ha fatto ancora alli pati»), che reggono una gerundiale causale («essendo persona catolica et di bona conuersatione et gouerno»). I connettivi adoperati, tuttavia, a parte *onde*, sono di tipo corrente come il polivalente *dove*, *et* copulativo, il relativo *al quale*, un *che* causale («sara contento de raccomandarlo da parte mia ch'io lo tengo p Idoneo et anco fidele»); notevoli *rispetto che* dal valore causale e *mentre che* con valore di *purché* («al quale mentre che VS. lo giudicasse a proposito sara contento de raccomandarlo») ¹¹⁶. Si notino da ultimo la cancellazione dell'articolo in «hauesse bisogno suo seruitio» e il suo impiego prima di nome di parentela in «il suo Padre».

-Lessico: l'argomento della lettera, nella quale Brueghel presenta e raccomanda a Borromeo il giovane studioso di medicina Antonio Van den Perxe, giustifica l'inserimento di voci appartenenti all'area medica, quindi «Hospitale», «medicinare» per *medicare*, forma di tradizione ma percepita come arcaica dal Settecento (marchiata infatti «V.A.» da CRUSCA^{IV}); «apotecaro» per ‘farmacista’,

¹¹⁶ Il *che* rafforzativo è oggi tratto dell'uso semicolto (cfr. FRESU 2014b, pp. 214-215), ma era abbastanza comune nella lingua del Cinquecento (cfr. PALERMO 1994, pp. 190-191 e PIOTTI 1998, p. 136). La congiunzione *mentreché* (+ indicativo o, meno spesso, congiuntivo) è tradizionale, in scrizione concretata o meno; cfr. es. in CRUSCA^I: «Mentrechè la Fortuna in questa guisa, che divisata è» (Boccaccio), «Mentre ch'io dico, come ferma rupe» (Dante, *Par.* XIII) e in CRUSCA^V: «Il re Carlo, fatto vicario generale del Papa in Toscana, mentreché Impero vacasse» (Ricordano Malaspini, *Storia fiorentina*). Con il senso di *purché* il *TB* la definisce antiquata nell'Ottocento e ne dà come primo esempio di documentazione il *Malmantile* del Lippi.

non lemmatizzato né dal *Vocabolario* della Crusca, né da *GDLI* e *TB* e assente pure da *BI*, è probabile adattamento del francese *apothicaire*. È interessante anche l'uso di *chirurgico* come sostantivo («chirurgico de qsta cita») e non come aggettivo, possibilità non registrata dai vocabolari storici, ma reperibile in vari testi Quattro-Cinquecenteschi di area centro-settentrionale: il trattato *Navigazioni e viaggi* di Giovanni Battista Ramusio (Treviso 1485-Padova 1557), le *Novelle porretane* (1495) del bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti e nella *Storia d'Italia* di Guicciardini¹¹⁷, nonostante per l'aggettivo *chirurgico* venga proposta un'attestazione moto più tarda (av. 1698, Redi: *DELI*)¹¹⁸.

¹¹⁷ Si vedano i rispettivi esempi: «Restò un buon gentil uomo di Cordova chiamato Roderigo l'Arana, capitan di queste genti, e anco un gentil *chirurgico*, come s'è detto di sopra» (II-12), «De che tracto cum gran fatica fuori, fu medicato in tal modo da uno *chirurgico* ignorante» (novella LIX), «per mezzo di Batista da Vercelli, famoso *chirurgico* e molto intrinseco suo» (XIII-7). Cito dai testi disponibili nella *BI*, che riporta oltre a questi altri tre contesti di occorrenza del sostantivo: per il Sette e Ottocento gli epistolari di Monti e Foscolo, per il Novecento i *Contrasti in ottava rima* di Vasco Cai da Bientina (e colleghi).

¹¹⁸ Il *DELI* dichiara falsa l'attestazione nel *Libro della cura delle febbri* (XIV sec.) riportata da *CRUSCA*^{IV e V}, *TB* e *GDLI*. Il sostantivo *chirurgo* ha invece la sua prima documentazione nella III edizione del *Furioso*.

CAPITOLO VI
ALTRE LETTERE ITALIANE DI ARTISTI FIAMMINGHI CONSERVATE PRESSO L'AMBROSIANA

1. *Jan Brueghel il Giovane*

Quando Brueghel decise di mandarlo in Italia, il figlio Jan il Giovane (1601-1678) era un apprendista pittore di circa vent'anni. Giunto a Milano, il giovane venne accolto dal Bianchi, al quale Jan il Vecchio l'aveva caldamente raccomandato il 7 maggio 1622 (cfr. lettera 67), chiedendogli anche di presentarlo al cardinale Borromeo. Il desiderio del padre era che il ragazzo si fermasse in Italia per qualche anno e che al ritorno sostasse anche in Spagna e Francia, per perfezionarsi non solo artisticamente durante il suo viaggio, ma anche per acquisire quelle doti morali che la sua poca esperienza di vita non gli aveva ancora concesso di sviluppare.

Secondo Brueghel, il giovane Jan era infatti privo di «discretion» e dunque non ancora in grado di «usare quelli termini che conuenissero ad un par suo», né di portare rispetto ai genitori, *in primis* «la sua madre tanto verso lui benigna della quale In sei mesi della sua assenza si era scordato» (71). Il temperamento del figlio si confermò effettivamente un po' ribelle, in quanto dopo aver passato qualche tempo a Milano, Jan il Giovane si recò senza il consenso del padre a Genova, a Palermo (qui ammalandosi gravemente, perché non abituato al clima caldo della Sicilia) e poi di lì a Malta: «Hora intendo ch'è partito per Malta io li ho mandato per imparare et aduansare nell'arte ma non per viaggiar p li Paesi» (cfr. III § 3, lettera 76). L'affermazione di Brueghel conferma appieno quando sostenuto da Gosman relativamente alla tradizione familiare del viaggio in Italia: «I padri pagano, impongono vari doveri e limitano le possibilità ricreative, perché si viaggia per apprendere» (GOSMAN 1991, p. 47).

Il 22 agosto 1625, tornato ad Anversa dopo aver appreso della morte del padre, il giovane fiammingo scrisse una lettera in italiano a Borromeo, nella quale spiega di essere arrivato nella sua «dolente casa» più tardi del previsto per via di una febbre¹ che lo aveva costretto a fermarsi a Torino per diciassette giorni. Dalla stessa lettera apprendiamo che il pittore ha cercato, su richiesta del cardinale, qualche opera del padre da inviare a Milano, trovando tre dipinti particolarmente meritevoli: una *Ghirlanda* di frutti con Madonna e angeli, una *Madonna* in una campagna rigogliosa e una bellissima *Maria Maddalena* in un giardino ricco di fiori, frutti e fontane². Avvisa

¹ Il 1 maggio 1625 Jan si era imbarcato per Genova da Palermo e da Genova si era recato a Milano. Colpito da febbre e curato dal cardinale Borromeo era ripartito poi per Torino e lì si era riammalato. Una volta guarito, era finalmente riuscito a rientrare ad Anversa, passando prima per Lione e Parigi. Il viaggio di ritorno è documentato da appunti lasciati da Jan il Giovane in fiammingo (1625-1651), ed editi a inizio Novecento da Maurice Vaes (cfr. VAES 1926).

² Il cardinale scelse la *Madonna* nella campagna, spedita da Jan nel novembre 1626 e di cui, però, non si è avuta più notizia. Nemmeno della *Maria Maddalena* si è più saputo nulla, mentre la *Ghirlanda* venne acquistata dal ricco collezionista Anton Cornelissen Cheeus (cfr. BEDONI 1983, p. 143).

inoltre che il padre ha lasciato in dono a Borromeo un dipinto di Pieter Brueghel il Vecchio, capostipite della dinastia³.

Sul finire, il pittore descrive il funerale del padre, «vna cossa pietosa» a vedersi, anche perché la sua bara era seguita da quelle dei tre figli Pietro, Isabella, e Maria (di diciassette, sedici e quattordici anni), uccisi come il padre dal colera «in tempo d vinti iorni»:

³ *Cristo e l'adultera* (cfr. JONES 1997, p. 244). L'informazione è ribadita anche nella lettera autografa di Van den Eijnden dello stesso anno. Secondo Rivola, il cardinale ne tenne una copia (perduta) e rispedì l'originale ad Anversa corredandolo dapprima di una cornice d'avorio. Il dipinto, un tempo nella collezione Seilern, fu rubato dalle Courtauld Institute Galleries nel 1982.

1) Laus Deo A di 22 D Agosto 1625 In Anuersa

Do poi la partensa d casa .d.vs. Ilu^{ima} son ariuato in | anuersa in la nostra dolente cas[a]⁴ ma fu forsato | di fermar diesisetti iorni in Turino per la febre che | me fu tornato desideraua molti volte⁵ de esser in | casa de vs Ill.^{usma} et mancaua poco o fu tornato in | Milano. vs Illu^{sno} me commandaua de ausare delle | opre che sono restato in casa nostra del mano de mio | padre tra le quali e vna girlanda de frutti con | molti angeli et la madonna ma e ordinato Tutto | in un altra maniera che quello delli fiori che Tiene | vs Ill^{mo} in la biblioteca e larga Tre palmi et | alto quatro e medso incirca el paro di questo fu | uenduto al s prencipe di pollonia il quale compraua | quasi Tutti li sue opre lo fupagato 400 escudi vna | altra madonna che sta in vna bellissima campania con | molti angeletti che portano frutti et fiori al christo et | fu fatto per vs. Ill.^{mo} et fu el ultimo opra sua | encora vn quadretto onde che viene christo trauar a santa | Maria Magdalena in el horto vna bella matinata con | el giardino pieno d fiori frutti fontani et altre molte⁶ | gallanterie conforme la historia sono di grandedsa longo | quatro palmi et Tre larga incirca con alcuni quadretti | piccoli fatto con gran diligenza del resto sono restato | molti altri quadri le quali non son cossi meriteuoli | per vs Illu.^{mo} El mio padre en la sua | morte se recommandaua asai avs Il.^{mo} e li sui figlioli | et a commandato de mandare avs Ill.^{mo} vn quadretto | de mano de suo padre piotr[o]⁷ Breughel vna cossa | rara conforme me hano d[e]tto⁸ qua et credo che presto | sara ariuato in Milano si ben el presente e piccolo | e venuto de vn affezionato suo seruitore la sua morte | fu pianguto de tutte la citta d Anuersa et fu | vna cossa pietosa a li sue esequie portar primo el | padre e apresso Tre figlioli el primo che aui nome | pietro Isabella et maria in vna eta .D.17.16.14 | anni che andauano accompaniaer el padre fin in | terra et in paradiso et moriuano Tutti quatro in tempo | d vinti iorni la vedoua con la figliola che ha fatto | babtisare vs Ill.^{ma} stano bene et deuenta vna bella et | gratiosa figlia. con questo non ocorendo altro resto | obliga.^{mo} et Deuoti.^{mo} suo seruo

Gioan Breughel ||⁹

Il 26 novembre 1626 Jan torna a scrivere al cardinale in italiano, dicendogli di aver inviato la *Madonna* con angioletti del padre, ma incalza Borromeo affinché questi gli faccia sapere al più presto se avrebbe tenuto per sé il quadro, visto che addirittura il re di Inghilterra era interessato all'acquisto:

2) Ill^{mo} et Reued^{mo} Seg.^{re}

Ho hauuto la gratiss^{mo} sua di 14 d octob(re) | per la quale intendo di poter tardare con quel | quadretto che vs Ill.^{no} me hauia dato ordine de | comprare me dispiadse¹⁰ de hauerlo dato cosi presto | in mano delli se^r Annoni il quale li mando subito | via et credo che sera ariuato in mano de vs Ill^[ma]¹¹ | et spero che vs Illⁿ hauera ogni contentedsa si | bene che elle caro ma vs Ill^m po considerare

⁴ Carta usurata.

⁵ Punto sovrascritto sulla *e*.

⁶ Vedi nota precedente.

⁷ Consunzione della carta.

⁸ Idem.

⁹ In questa trascrizione da Ambr. G 244 inf. 72r e v n. 39 e in tutte le altre del presente capitolo si rispettano integralmente gli originali manoscritti come nelle trascrizioni *a* delle lettere di Brueghel il Vecchio (cfr. II § 1); si sciolgono solo tra tonde le abbreviazioni (ma non quelle dei titoli onorifici). L'indirizzo di questa lettera non è pervenuto.

¹⁰ Sotto la prima *s* ancora visibile una *a* precedente.

¹¹ In prossimità del margine, che appare limato, la scrittura si contrae molto per ragioni di spazio.

che | quelle mane¹² non le farano piu et li cossi suoi | sono cercati de diuersi signori
particularmente | del Reÿ de Angliaterra il quale ha comprate in | vna volta qua del s Pierro Paulo
Rubens | per cento et trenta millia escudi de quadri et | questa modo e trasportato tutte le cosse
bella di Anuer[sa]¹³ | in londres, et si per sorta non fossa A grato a vs Illu^{ma} | prego di volerme far
tornare presto parque | potemo far con questo prencipe vn bel guadagno | mentra che sia de quella
volonta con quella | andaro aspettandi li suoi comman^{ti} et prego ns. | che li dia ogni felicità In
Anuersa A di.26. | De Nouembre 1626 |

D V S^{ria} Ill^{mo} et Reued^m Humilissimo ser.

Gioan Brueghel ||¹⁴

Entrambe queste lettere sono state edite nel suo volume da Crivelli (cfr. CRIVELLI 1868, pp. 339-341 e p. 344), ma esiste anche un'altra lettera italiana di Jan Brueghel il Giovane al cardinale, del 3 settembre 1627, rimasta per quanto mi risulta inedita e conservata presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella¹⁵; il pittore apre con toni funesti, informando Borromeo di una sua malattia protrattasi per ben cinque mesi e per fortuna superata e della morte della madre¹⁶: «e vna cossa pietosa veder la destruzione de nostra casa in tanto poco tempo», commenta amaramente. La seconda parte della lettera è invece dedicata alle trattative intorno a un paesaggio del padre non meglio identificato:

3) Ills^{mo} et Reued^{mo} Sig^{re}

Molti mesi serano de non hauer risposta la gratiss.^{ma} | sua de 27 de Aprile la causa a stato la mia
maladia la | quale me ha tenuto sinque mesi in grand.^{isno} fastidio et | piu que in questo medso e.
passato in miglior vita nostra | madre che nostro seg.^{re} li tiene in paradiso: ha lassiato | in vita quatro
figlioli li quali sono tutti iouani el | maior de tutti ha otto Anni e vna cossa pietosa veder la |
destruzione de nostra casa in tanto poco tempo:___| Intendo per el ultimo passato come vs Ill.^{mo} me
remand[a]¹⁷ quel quadretto di paesaggio fatto di mano de mio padre | el qualo ho aspettato molto
tempo fa dubitando per el | longo terdare per qualche disgratia per questo suplico | a vs Ill.^{mo} de
volerme far la gratia de poter saper | in mano di qual mercante le sia consegnato. parque | quel
quadretto di tsiaro et oscuro que vn anno fa vs Ill^{ma}¹⁸ | me ferisse que me tornaua el quadretto et
volse tenir vna copia de quello encora de quel quadretto non ho | inteso niente, et si per sorte vs
Ill.^{ma} | tiene encora el | quadretto et il predso troppo alto io ho ordine di | poterlo vendere per settanta
escudi deoro meno non | li vol lassiare et me da ogni iorni fastidio a me per | questo suplico a vs

¹² Sulla e, che è più calcata delle altre lettere, un punto sovrascritto.

¹³ Ultima sillaba non leggibile a seguito della limatura del margine.

¹⁴ Ambr. G 246 inf 128r n. 66. Indirizzo: «Al Ill.^{mo} et Reuer segr federico Borromeo Archiuescou di Milano Cardinale de sta Nta. Auli A Milano» (Ambr. G 246 inf 144v).

¹⁵ Ringrazio l'archivista dott. Alessandro Pisoni, per avermi dato notizia di questa lettera e avermene fornito la foto-riproduzione (cfr. Appendice documentaria).

¹⁶ Catherine von Marienberg, matrigna di Jan, morì il 15 luglio (cfr. VAES 1926, p. 186).

¹⁷ Margine annerito.

¹⁸ Idem.

Ill.^{ma} di volerme far sapere la | sua volonta con questo andaro aspettar li suoi | commandamenti et in
quel mentre pregaro || NS che li dia ogni felicita In Anuersa | adi .3. De settembre Anno 1627 |

D VS^{ria} Illu^{ma} et Reued.^{ma}

Humilissimo Ser.^{re}
Gioan Brueghel ||

È facile che il ragazzo, ancor prima di fare pratica di italiano coi parlanti nativi durante il suo viaggio, ne avesse già qualche nozione presumibilmente fornitagli dal padre che, malgrado non così abile, deve avergliene dato almeno qualche lezione prima di mandarlo in Italia (magari chiedendo sostegno a Rubens).

Similmente al *mal scritto* del padre, anche l'italiano di Jan il Giovane inciampa in tutti i livelli di lingua, soprattutto in grafia e morfo-sintassi: non sono rare le titubanze con *h* e *i* diacritiche (es. 1: «a commandato», «girlanda», «pianguto»; 2: «ciercate», «guadagnio»; 3: «a stato») e nella resa dell'affricata alveolare, il più delle volte trascritta con digrammi che rispecchiano la natura composita del fonema (-*ts*- e soprattutto -*ds*-), ma non sempre la sua articolazione (2: «affecionato») ¹⁹. I lapsus, gli scambi di lettere (es. 1: «accompaniaer», 2: «Pietro», 3: «terdare»), indicano poca dimestichezza con la scrittura in L₂, come l'assenza di accenti e apostrofi è sintomatica di scarso contatto con le norme dell'uso italiano scritto. Del tutto prevedibilmente, lo straniero tentenna con le doppie, scempiate (es. 1: «ariuato», «asai», «auisare», ecc.; 2: «contentedsa», «farano»; 3: «suplico»), meno spesso geminate in via ipercorretta (1: «cossi» per *così*, «gallanterie», «pollonia»; 3: «cossa», 2: «cossi» e «cosse», tutti per per *cosa/e* ²⁰).

Gli accordi di genere e numero creano qualche problema: «opre restato» (1), «quadretti fatto» (1), «la gratiss^{mo} sua» (2), «le cosse bella» (3), «e passato in miglior vita nostra madre» (3) ecc.ecc., e talvolta non s'indovina l'ausiliare: «la causa a stato» (3). Il giovane Brueghel può parlare di sé in 3^a p.s., come in genere accade nei livelli di interlingua meno avanzati e come capitava al padre e anche allo zio (Van den Eijnden): «son ariuato in anuersa in la nostra dolente cas[*a*] ma fu forsato di fermar diesisetti iorni in Turino per la febre (...) mancaua poco o fu tornato in Milano» (1). Si noti, in questo stesso periodo, la mancata ripresa del soggetto sottinteso con clitico anaforico in «fu forzato di fermar» (e non *fui forzato di fermarmi*), a scapito della coesione testuale (altro tratto comune al *mal scritto* paterno). La difficoltà di esprimere il pensiero in una salda struttura sintattico-testuale può essere esemplificata dalla parte conclusiva della lettera del 1627 (3), da «Intendo per el ultimo passato» a «non ho inteso niente»: oltre alla quasi totale assenza di

¹⁹ Più raramente con la grafia classicheggiante -*ti*-.

²⁰ Pur ricordando che nel Cinquecento, specie in area settentrionale, la doppia *s* in *cosa*, *così*, *dissegno* ecc. rappresentava la sibilante sorda (cfr. MIGLIORINI 1955, p. 215), trovo forzato pensare che il fiammingo abbia assimilato quest'uso.

punteggiatura, i legami sintattici nelle ultime righe risentono del brusco passaggio dal «quadretto di paesaggio» dell'*hic et nunc* di cui si parla all'inizio al ricordo di un «quadretto di tsiaro et oscuro» rispedito da Borromeo a Jan un anno prima e di cui il fiammingo pare aver perso le tracce:²¹ la sintassi non regge il salto temporale (infatti a «vn anno fa» segue «ferisse», al presente) e il cambio di tema si traduce in anacoluto, col soggetto che passa da «quadretto» a «vs», per di più con una ripresa relativa («que me tornaua el quadretto»²²) al posto di una più appropriata modale al gerundio (*tornandomi*).

Quanto all'asse diatopico, la direzione antitoscana è piuttosto esibita, più che in alcuni monottonghi (2: «po» per *può*, 3: «vol») o nella mancata anafonesi di *longo* (1 e 3), direi nei numerosi casi di mantenimento di *e* in protonia (es. «deuenta»: 1, «meglior»: 3, «prencipe»: 1 e 2, «remanda»: 3), anche in fonetica di frase dove sono diffusi *me* proclitici (es. «me hano»: 2, «me dispiadse»: 2, «me ferisse»: 3) ed enclitici («volerme»: 2 e 3) e la preposizione *de* supera *di*; nell'esito *j<dj-* in «iouani» (3), «iorni» (1 e 3) e nel suo mantenimento in «maior» (3) si può forse scorgere un'interferenza dello spagnolo; dialettale, ma anche vicina al tipo iberico, la desinenza di I p. pl. *-emo* in «potemo» (2). Alcuni elementi parrebbero indirizzare più chiaramente l'italiano di Jan verso un modello settentrionale: la sonorizzazione della dentale in «maladia» (3); il passaggio *-sc->-ss-* in «ferisse» (3); varie assibilazioni (es. «diesisetti»: 2, «dispiadse»: 2, «sinque»: 3) e deaffricazioni (es. «diligensa», «partensa», «forsato»: 1); l'articolo *el* (es. 1: «el paro», «el ultimo», «in el horto», «el giardino», «El mio padre», «el padre», «el primo»), che comunque combacia con quello spagnolo ed è prevalente su *il* («il quale»: 1 e 2: 2occ. e «il predso»: 3); il metaplasmatico «tenir» (3) e il passato remoto sigmatico «volse» (3)²³. Sono notevoli «aui» per *ha* (1) e «hauia» per *aveva* (II)²⁴.

Altri punti in comune con l'italiano del padre sono le preposizioni analitiche *in la* e *in el* (1; cfr. IV § 3.3), il futuro di *essere* con tema *ser-* (settentrionale, ma anche dal colorito iberico): «sera» (2) e «serano» (3), mentre la *e* prostetica («escudi»: 1, 2 e 3), la congiunzione «parque» (2 e 3) e il «que» relativo (3), per i quali sono abbastanza evidenti influssi francesi o anche iberici, sono dettagli della scrittura del giovane Brueghel condivisi dall'italiano dell'illustre *secretario* del padre (si pensi ai

²¹ Di cui viene specificato il prezzo di settanta scudi d'oro. Potrebbe forse trattarsi del quadro di Pieter Brueghel lasciato in eredità da Jan il Vecchio a Borromeo (per cui cfr. n. 3), identificabile per Crivelli col quadro di «tiaer e scura» di cui Jan il Vecchio parlava a Borromeo già nel 1609 (cfr. III §3, lettera XVI; cfr. CRIVELLI 1868, pp. 342-343).

²² L'uso transitivo di *tornare* è documentato fin nel fiorentino aureo; cfr. gli esempi dal *Decameron* di *tornare* nel sign. di *riconducere* nella I ed. del *Vocabolario* della Crusca.

²³ *Volse* per *volle*, ben documentato nell'antica tradizione padana, è ancora nella *scripta* di semicolti milanesi del Seicento (cfr. MORGANA 1987, p. 249), ma è del resto tratto accolto da varie grammatiche secentesche (cfr. COLOMBO 2007, p. 93).

²⁴ Sulla diffusione dell'imperfetto di I e di III p.s. *avia* nella storia dell'italiano cfr. RICCI 2015, pp. 11-37: normale in siciliano, il tipo era documentato in passato anche in testi prosastici (letterari e non) di altre aree tra cui Veneto, Liguria, Lombardia, Campania e gran parte dell'Italia mediana, Toscana compresa (ma con l'eccezione delle varietà occidentali). Dal XVI sec. il tipo tenderà ad uscire dall'uso scritto in prosa, cristallizzandosi invece in poesia come sicilianismo sfruttato specialmente in sede di rima.

porque e qualque di Rubens), cui si collega anche l'impiego di *conforme* indeclinabile («el giardino pieno d fiori frutti fontani et altre molte gallanterie conforme la historia» 3).

Non può infine di certo passare inosservato l'uso di varie voci dell'arte: *copia* (3), *diligenza* («diligensa»: 1), *ghirlanda* («girlanda»: 1), *istoria* («historia»: 1), *Madonna* («madonna»: 1), *mano* (1, 2 e 3), *quadretto* (3); interessante la grafia di *chiaroscuro*, italianismo che i dizionari storici del neerlandese attestano solo dall'Ottocento (cfr. VII. *Parole dell'arte*), ma che evidentemente circolava ben prima nelle Fiandre, nella forma copulativa «tsiaro et oscuro» (3) vicina a quella di Jan il Vecchio, che nel 1609 scriveva «tiaer e scura» (cfr. III § 3, lettera XVI e III § 2.3.5).

Rilevante anche la preferenza accordata dal giovane al francesismo *paesaggio* («paiesaggio»: 3), rispetto alla variante più autenticamente italiana *paese* prediletta dal padre (cfr. VII. *Parole dell'arte*).

2. Josse e Philip de Momper

Quando scese in Italia, Jan Brueghel il Giovane non era solo, ma accompagnato da un altro figlio d'arte: Philip de Momper. Il padre era il famoso paesaggista Josse (1564-1635), amico di Jan Brueghel il Vecchio, che probabilmente fece un viaggio in Italia sul finire del Cinquecento entrando in contatto con Lodwyck Toeput (Pozzoserrato)²⁵. Di entrambi i Momper, padre e figlio, l'Ambrosiana possiede due lettere in italiano, conservate nello stesso faldone in cui si trovano quelle di Brueghel al collezionista²⁶. Il 19 agosto del 1622 Josse ringraziava Bianchi per l'ospitalità riservata al figlio comunicandogli l'invio di due quadretti, plausibilmente di soggetto marino (di «pessi»):

1) Car^{mo}bono amico dopoi Salutation sono Sperande contunio la | Saluto de V.S., et me á stato molto Caro de Intendre la v(ost)ro desposition p(er) li lettre del mio fiolo flippo de | momper, il qualo se ringratiemolto de tutti Honóre | et amita e Carezi²⁷ che V.S. mostro verse de lui, del | qualle Io restero sempre In vita mia obligato, et prego v.s. de hauer vn occio sopra de lui, et dare bon | Conselio et Instrucion, p(er) che e de bone Conditione e | pillira bene de bone parte de V.S., Iio faro .2. quadre | et vi manderò quanto primo pregandole V.S. li | medesimo pessi In gratia Aggiettare et p(er) amita receuero, Con queste desidera á V.S. bono fortuna | et longa vita p(er) godere la vertu Con gusto, | Con questo vi Baccio le mani, Vi prego de me Cori, | mandarme de Anuerza A di 19. Agosto 1622 |

Di V.S. aff^{mo}Seruitor
Joes de momper ||

²⁵ Sulla sua attività artistica cfr. ERTZ 1986.

²⁶ Ambr. G 280 inf. 88r, 91r, 94r e 95r. Anche queste lettere sono state trascritte da Crivelli (1868, pp. 310-311, p. 315 e pp. 337-338).

²⁷ La grafia è qui incerta, come per «Anuerza» nella data; Crivelli 1868 (pp. 310-311), ha «caresi» e «Anuersa», ma il grafema si discosta da tutte le altre *s* della lettera, avvicinandosi di più a una *z*.

Il 25 novembre dello stesso anno comunica al Bianchi la morte della moglie, avvenuta due settimane prima, affinché gli faccia la gentilezza di riferire al posto suo la triste notizia al figlio Philip, come abbiamo detto giunto proprio quell'anno con Jan Brueghel il Giovane in Italia:

2) Car:^{mo} amico habbiamo ricuutto la grata v(ost)ra del <...> | passato et entendiamo la saluta de V.S. et del mio | fiolo flippo el qualle me et molto Car'o sperando | che posso Contuniar p(er) che la salutta et vero la | mielio richesso del mondo p(er) conto la mia parsona | stago ancor gratio de Idio In bonna disposition ma | la mia Consorta et passato de questo monde il 12 | de nouembre dopoi che il n(ost)ro S:^t Idio à volsuto spartir | no cie altro de pilliar patientie p(er) che sono opera | de Idio Vi prego de dir al mio fiolo con vna modestia | che la Sua madera et morto p(er) che la lettera che | noi schriuiamo no fa mencione de questo Io metto | In mano de V.S. de dar'e d'intendere a v(ost)ro Comodita | del [...] ²⁸ de Coro Io vi Bacio le m(a)ni et sono | tutto v(ost)ro, V.S. me comando In Anuerza Adi | 25 nouembre 1622 |

Di VS aff^{mo} Seruito
Jodogus de momper ||

In entrambe le lettere la grafia della firma è nettamente diversa da quella del testo, tanto che Crivelli ipotizza che Josse abbia dapprima scritto in fiammingo e si sia servito successivamente di un segretario o di un copialettere per tradurre le sue lettere in italiano²⁹. Certo, questo ipotetico segretario di Momper non era molto pratico di italiano scritto, visti i refusi («ricuutto» 2), le metatesi («contunio» 1, «Contuniar» 2), le incertezze nell'uso di ausiliari («sono Sperande», «me à stato»: 1), nel genere («la Saluta», «bono fortuna»: 1, «la mielio» richesso: 2) e nel numero («de me Cori»: 1), i metaplasmici di tipo popolareggiante («la salutta», «la mia Consorta», «la Sua madera»: 2), il ricorso alla congiunzione *et* per la III p.s. di *essere* («me et molto Car'o»: 1, «la salutta et vero la mielio richesso del mondo» e «la Sua madera et morto»: 2). L'oralità soggiacente alla scrittura si manifesta poi in svariati segni fonetici di extra-toscanità: «bono» (1), «bon» (1), «mielio» (2, con dittongo ipercorrettivo)³⁰, «desposition» (1, con richiamo al francese), «fiolo» (1 e 2, questo chiaramente settentrionale), «Intendre» (1, altra coincidenza col francese), «longa» (1), «occio» (1, forse solo dimenticanza di *h*, forse reale palatalizzazione di tipo settentrionale). Per dirla con Crivelli: «il segretario di Momper non è mica Rubens; ma quasi direbbesi che non ne potesse trovar uno migliore pel caso suo» (cfr. CRIVELLI 1868, p. 311).

Dopo essere rientrato ad Anversa, anche Philip de Momper scrisse al Bianchi, il 25 marzo del 1625, scusandosi per non essere riuscito a farlo prima, ma il ritardo era stato causato da una sua lunga

²⁸ Abbreviazione poco chiara. Crivelli ha *rest* (Crivelli 1868, p. 315).

²⁹ Crivelli sostiene che in entrambi i casi la firma sia sempre di Momper; tuttavia, aldilà della differenza tra la scelta nell'un caso di *Joese* e nell'altro di *Jodogus*, le due firme mi paiono abbastanza diverse anche nell'esecuzione. Anche se è difficile pensarlo in termini di plausibilità, non escluderei che il pittore abbia effettivamente apposto la propria firma solo in uno dei due casi.

³⁰ Eventualmente metafonetico.

malattia. Spiega inoltre che la morte di Jan il Vecchio per «vn malotio del flusso del ventre» (il colera) aveva rallentato il lavoro relativo ad alcuni dipinti del padre Josse commissionati dal Bianchi (detti dei «12 messi»)³¹: mancavano le figure, che avrebbe appunto dovuto eseguire Brueghel e che il ragazzo propone di realizzare al posto suo. Verso la fine si cita Jaques de Coster, personaggio nominato anche nelle lettere di Brueghel, il quale avrebbe fatto da tramite nell'invio dei dipinti a Milano:

1) Molto mag^{co}S.^r ho Inteso la Saluto de VS del | S.^r Lauello che Io ni ho mai schrito a V.S. il | quallo che sono stato ún poco accusato p(er) che | sono stato malato fino ala morto 4 o 5 | messi de longo, et gratio Idio et meliorato | p(er) ora et Seruiro a VS Como sono obliga{to} | p(er) Conto delli 12 messi delli mani del | mio Padre sono Cominsiato, sarebbeno | stato fatti piu presto, ma p(er) la desgratia | del S. Gio: Bueghel {che} et passato de | questo monde no solo lui ma a menato | seco .1. mastio e 2 fillia che sono 4 entro | vn messo de vn malotio del flusso del | ventre, VS me farà il fauore de me | schriuore si vi Contento che ió fa[c]jio li | figúra si no mandaremo Cossi Senza | Io ho parlato á Iaques de Costra et lui | me a promíssa de mandarle Con el primo | Comodíta et Io pillero Curo de esso del | resto sono p(er) obindirui et el mio Padre fa | dá Coro la súa reComandatio á VS é á li fioli de | vs, a di 21 de marso 1625 di VS [a]ff^{mo} |

Seruitor flipo de mompar ||

La lettera successiva è del 4 luglio e verte ancora sui “dodici mesi”, di cui si annuncia l’invio; il pittore esprime anche il desiderio di tornare in Italia per salutare Bianchi, ma è la guerra in atto a impedirglielo:

2) In Anuerza Adi 4 de Iulius 1625

Molto mag^{co} S^f p(er) Conto delli dodici mesi del | anno sono adesso In mano, et vi mandaro Con | el Primo Comodíta, et li vstrimendo de Costro | faro la mia diligèntia de mandarele In sièmo, | la mia desideria et de tornar In Italia p(er) venir | Baciàr à V.S. li mani ma p(er) la gran guèrrá | che et p(er) tutto nò me [...] ³² de metterme | In Camìno Con questo me recomando a lá gratia | vorsto et mio Padro vi fa Baciàr le mani | a V.S. et p(er) fin dio vi Conserua

di V.S. aff.^{mo} Ser.^{re}

flipo de mompaer

L’italiano delle lettere di Philip risulta sprovvisto di supervisione grammaticale e ha molti punti in comune con quello del segretario impacciato del padre Josse: tornano le parole storpiate graficamente («obindirui», «vn malotio»: 1, «vorsto»: 2), le discrasie di genere («la Saluto», «ala

³¹ Per Bedoni sono proprio dodici quadretti ciascuno con il proprio mese (cfr. BEDONI 1983, p. 142).

³² Grafia dubbia, Crivelli ha *pericolo* (cfr. CRIVELLI 1868, p. 338).

morto», «el primo comodita»: 1 e «el prìmo Comodità»: 2) e i metaplasmi («malotio», «ventro»: 1, «la mia desideria», «mio padro»: 2); coincidono anche l'impiego di «fioli» (1) e di *et* per *è* («la mia desideria et de tornar In Italia»: 2)³³.

Alcune terminazioni atipiche ricordano da vicino quelle del *mal scritto* di Brueghel: «questo monde» (1), «In sièmo» (2), come anche la resa di /k/ con *-ti-* («mastio»: 1); non necessita commenti l'essenziale rudimentalità della sintassi. Veramente pochi, nelle lettere dei Momper, i tecnicismi dell'arte: in quelle di Josse *quadro* («quadre»: 1), *mano* in quelle di Philip («mani»: 1).

³³ Nelle lettere di Josse e del figlio ricorre inoltre più volte il medesimo segno (simile a ?) di difficile interpretazione, che pertanto ho scelto di non riportare, talvolta per segnalare le abbreviazioni in scrizioni quali «vra», ma in altri casi sopra monosillabi o sulle vocali di parola polisillabica. Questa coindidenza grafica si accompagna a un ductus molto simile tra le lettere di Josse e quelle di Philip, ma i dati non sono sufficienti per andare oltre il semplice sospetto che le lettere di Philip non siano autografe, ma vi si nasconda dietro la mano del medesimo segretario di Josse. Crivelli non mette in dubbio l'autografia: «E differendo pure quel chetin di Filippo d'oggi a dimani qualch'altre settimane, dovè pur accingersi finalmente a mettere a partito quel po' d'italiano che, forse un pochin meno che non alla lingua, gli si era pure per così dire attaccato anche alla mano» CRIVELLI 1868, p. 337).

3. Paul Bril

Infine di Paul Bril, fiammingo celebre per le sue vedute marine (di cui si è già parlato in I § 2) che eseguì diversi dipinti per Federico Borromeo di cui alcuni esposti oggi nella VII sala della Pinacoteca Ambrosiana accanto a quelli di Brueghel, nella Biblioteca fondata dal cardinale esistono due lettere a lui indirizzate, entrambe pubblicate da BEDONI 1983 (p. 105 e 123), da VAES 1931 (pp. 8-9) e da CAPPELLETTI 2006 (p. 320 e pp. 322-323).

La prima è del 28 luglio 1601: il pittore si trovava a Roma e aveva appena ricevuto un quadro del tedesco Hans Rottenhammer per Borromeo. Nella sua lettera Bril elogia l'opera dell'amico e collega, sottolineandone la bellezza eccelsa e dichiarandone il prezzo di 40 scudi. Inoltre, se per un qualsiasi motivo Borromeo avesse deciso di non acquistare il dipinto, si dice disposto egli stesso a comunicare la sua decisione al Rottenhammer (di stanza a Venezia):

1) Ill.^{mo} et R.^{mo} Sig.^r mio Prone Colend.^{mo}

Secondo l'ordine che V.S. Ill.^{ma} mi lassò auanti si partisse da Ro= | ma ho scritto à Venetia à m(esser) Giouanni Rattenamor' per quel' | quadretto, quale no(n) l'ha mandato à Milano secondo l'ordine | di V.S. Ill.^{ma} perche' auanti che la mia littera siaarrivata à Vene= | tia nella quale lo auisauo che lo mandassi à Milano, mi è ar= | riuato il quadretto in mano, quale è bello et è fatto per le= | cellenza, èt il pittore ne domanda per sua manifattura qua= | ranta scudi, però V.S. Ill.^{ma} uegga quel' che uole che io fac= | cia, se uol' che glie lo mandi, è quanto è l'animo di V.S. | Ill.^{ma} da spendere, et del tutto restarà seruita darmene au= | so, acciò possa scriuere à Venetia il tutto, è l'animo di | V.S. Ill.^{ma} è con questo gli bagio humilissim.^{te} le mani offeren | domeli prontissimo ser.^{re} à ogni sua occorrenza. Di Roma | questo di 28 di luglio 1601 | D. V.S. Ill.^{ma} et R.^{ma}

Humil^{mo} et Aff.^{mo} S.^{re}

Paulo Brill³⁴.

Degli anni successivi si ha qualche testimonianza indiretta del rapporto tra Bril e Borromeo, grazie ad alcune lettere inviate nel 1607 al cardinale dal suo agente, Papirio Bartoli, inerenti l'esecuzione di un paesaggio dal valore di 35 scudi e di un altro quadro non ulteriormente precisati³⁵.

Il 10 dicembre 1610 Bril torna a scrivere da Roma a Borromeo, mandandogli un biglietto molto stringato, nel quale lo avvisa sia di aver accluso una lettera di Jan Brueghel il Vecchio per lui, purtroppo andata perduta, che di aver iniziato il quadro che il cardinale gli aveva commissionato:

³⁴ Ambr. G 188 inf 67r. Indirizzo (G 188 inf 69cv): «All' Ill.^{mo} et R.^{mo} Sig.^{re} et mio P(ad)ron | Colend.^{mo} Il Sig.^r Card.^l Boromeo».

³⁵ Del 7 luglio 1607 e 28 luglio 1607 (Ambr. G 197 inf. 64r e 111r.), edite in BEDONI 1983, pp. 113-114 e CAPPELLETTI 2006, pp. 321-322.

2) Ill.^{mo} et R.^{mo} Sig.^r

L'inclusa mi e stata mandata dal s.^r Gio Brueghel d' | Anuersa, pensando che VS. Ill.^{ma} anchora fosse stat[a] | a Roma et quanto al quadro dal quale VS Ill.^{ma} | me ha dato ordine e in buono essere, et con questo | baccio le mani aVS. Ill.^{ma} di Roma q^[to] di 17 xbre 1610³⁶ | S.^{re} de VSIII.^{ma} et R.^{ma} |

Paolo Briol Pittore ||³⁷

L'opera in questione è una *Marina*, soggetto costante nella pittura di Bril, sin dagli affreschi lateranensi degli anni ottanta del Cinquecento, ma rinnovato nella sua esecuzione proprio a seguito della commissione di Borromeo, che spinse il pittore a elaborare la sua *prospettiva di mare*, un'inquadratura in grande formato arricchita da velieri e imbarcazioni (cfr. CAPPELLETTI 2006, pp. 139-142). La vicenda della *Marina* dipinta per Borromeo (cfr. NAVONI ROCCA 2013, pp. 108-109) si lega al nome di Giovan Battista Crescenzi, nobile imprenditore romano³⁸, protettore di diversi artisti, tra cui Bril, ed egli stesso pittore. Quando, nel 1610, Borromeo si trovava a Roma per la canonizzazione di San Carlo, vide nello studio del Crescenzi una *Marina* di Bril che apprezzò al punto da volerne una identica per sé. L'Ambrosiana conserva tre lettere di Giovanni Battista Crescenzi, che documentano la vicenda³⁹: il 12 gennaio 1611 Crescenzi comunicava a Borromeo di aver esortato il pittore a realizzare con la massima precisione la copia della sua *Marina*, che infatti era riuscita «il piu bel quadro di Marina che habbia fatto sin qui». Sul retro della lettera, un'annotazione perentoria del cardinale: «Risposto a 2 febbraio: che si contenti vedere se è della qualità del suo, altrimenti no lo mandi perche deve porsi in loco riguardevole insieme alle altre pitture eccellenti. Qualor lo giudichi buono avisi del prezzo che si ordina sia pagato subito».

In una lettera successiva del 12 febbraio 1611 il Crescenzi comunica il prezzo della *Marina* (50 scudi), garantendone di nuovo al cardinale l'egregia qualità; i 50 scudi vengono effettivamente pagati a Bril da Papirio Bartoli il 4 giugno⁴⁰, ma lo stesso giorno Crescenzi cambiò idea e scrisse al cardinale di volergli inviare direttamente l'originale e non la sua copia «ancor che di bellezza uguale». Borromeo decise però di tenere per sé la copia, che poi era più una «variante ispirata» (JONES 1997, p. 237), rispedendo al mittente l'originale⁴¹.

³⁶ L'anno è nell'interlinea sottostante il mese.

³⁷ Ambr. G 204 inf 21r.

³⁸ Fratello del cardinale Pietro Paolo.

³⁹ Pubblicate da VAES 1931, pp. 9-12, da BEDONI 1983, pp. 123-125 e da CAPPELLETTI 2006, pp. 322-324.

⁴⁰ Come testimonia la lettera del Bartoli a Borromeo del 4 giugno (Ambr. G 206 inf 216r). Cfr. VAES 1931, p. 12, BEDONI 1983, p. 125 e CAPPELLETTI 2006, p. 324.

⁴¹ «Si dia a S.S.I. il medesimo quadro di Paolo Brillo, che viddi in Roma», scriveva il cardinale al Crescenzi il 30 giugno 1611 (Ambr. G 230 inf. 589r; cfr. BEDONI 1983, p. 125 e CAPPELLETTI 2006, p. 324). La *Marina* vista da Borromeo nello studio del Crescenzi è probabilmente quella che si trova oggi a Bruxelles, al Musée Royal des Beaux Arts (cat. 102).

Venendo all'italiano in cui scrive Brill⁴², questo è nella sostanza regolare e si colloca dunque qualche gradino più in su rispetto a quello testimoniata dalle lettere dei Momper (e direi anche dei Brueghel), pur ancora ad ampia distanza (in difetto) dalla prosa italiana dei Rubens. A parte qualche traccia di koinè come il monottongo in «uole» e «uol» (1, ma «buono» in 2), l'«-ar-» intertonico in «restarà» (1) e la *e* in protonia sintattica in «me ha dato ordine» (2, che convive però nel biglietto con «mi e stata mandata»), si deve notare la discreta solidità della sintassi nella lettera del 1601. Si conta un unico ampio periodo in cui le informazioni si snodano senza intoppi, tuttalpiù si verifica abbassamento di tono dovuto a strumenti di coesione testuale poco elaborati, come la ripetizione: «per quel' *quadretto*, quale no(n) l'ha mandato à Milano secondo l'ordine di V.S. Ill.^{ma} perche' auanti che la mia littera siaarrivata à Venetia nella quale lo auisauo che lo mandassi à Milano, mi è arriuato il *quadretto* in mano» (1). Vi è sì qualche titubanza nel campo di apostrofi (1: «lecellenza»), accenti (2: «mi e stata mandata, quanto al quadro [...] e in buono opere», 1: «è quanto è l'animo», dove la prima *e* accentata è congiunzione, come in «acciò possa scriuere à Venetia il tutto, è l'animo di V.S. Ill.^{ma} è con questo gli bagio humilissam.^{te} le mani») e doppie (1: «auiso», «auisauo» ed «ecellenza», però anche «lassò», «partisse», «scritto», «quadretto»), ma questi sono pur sempre settori particolarmente traballanti non solamente per gli stranieri, ma anche per gli italiani di media cultura fino almeno al Settecento.

Oltre a *quadro* (2) e al diminutivo *quadretto* (2) non si fa notare nessun altro termine specifico dell'uso artistico.

⁴² O chi per lui, dal momento che è lecito dubitare dell'autografia di queste due sole testimonianze.

CAPITOLO VII. PAROLE DELL'ARTE

Punto di partenza per la selezione dei lemmi del presente glossario sono stati i repertori di settore, nello specifico il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (*BALDINUCCI* 1681), il *Dizionario di arte* di Luigi Grassi e Mario Pepe (*GRASSI-PEPE* 1995) e il *Dizionario dei termini artistici* di Masciotta (*MASCIOTTA* 1967).

Al lemma (in grassetto), si accompagnano le forme con le quali compare nelle lettere¹ (in corsivo) e la definizione seguita dall'indicazione del dizionario da cui è stata prelevata. I contesti di occorrenza sono preceduti da sigle identificative dei vari scriventi:

B (Jan Brueghel I, il Vecchio)

B_{II} (Jan Brueghel II, il Giovane)

JM (Joos de Momper)

PB (Paul Bril)

PM (Philip de Momper)

PR (Philip Rubens)

R (Pieter Paul Rubens)

VE (Ferdinand Van den Eijnden); VEa, nel caso della lettera autografa di Van den Eijnden.

Per ogni voce verrà fornito un commento nel quale si tenterà di dar conto della sua circolazione nella letteratura artistica italiana, con uno sguardo allargato alla sua eventuale diffusione europea. La consultazione dei dizionari settoriali già citati, cui si aggiunge il *Dizionario Universale delle Arti e delle Scienze* di Ephraim Chambers (*CHAMBERS* 1749)², è stata per questo fine integrata dalla documentazione offerta dai maggiori dizionari storici ed etimologici dell'italiano³ e dal *DIFIT*. Accompagno col simbolo # gli italianismi documentati nelle maggiori lingue europee e con * le probabili retrodatazioni; per il loro reperimento nel caso specifico del neerlandese, lingua non considerata dal *DIFIT*, oltre agli *Historische Woordenboeken* (*ONW*, *VMNW*, *MNW*, *WNT* e *WFT*) e al *Dizionario neerlandese-italiano* di Lo Cascio (*LO CASCIO* 2001), ho consultato anche l'elenco di italianismi in neerlandese offerto da Francescato (cfr. *FRANCESCATO* 1966).

Alla ricerca sui dizionari è stata affiancata un'indagine per forme e lemmi in alcuni dei più importanti scritti d'arte umanistici e rinascimentali, possibile grazie all'ausilio di varie risorse digitali:

¹ Tranne quando combacianti con il lemma.

² Si tratta della traduzione italiana della *Cyclopaedia or an universal dictionary of arts and science* (Londra, 1728), opera che notoriamente fornì l'input originario al progetto dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert.

³ In particolare *CRUSCA*, *DELI*, *GDLI*, *LEI*, *PETROCCHI*, *TB*, *TLIO*.

- innanzitutto l'archivio degli scritti vasariani (ASV), frutto del progetto *Vasari scrittore: una banca dati per testi e lessico vasariano*, promosso dall'associazione *Memofonte (Studio per l'Elaborazione Informatica delle Fonti Storico-Artistiche)*, fondata nel 2000 da Paola Barocchi. Il progetto⁴ ha visto la pubblicazione on-line di un database unificato dell'intero patrimonio testuale vasariano: le *Vite* nelle due edizioni del 1550 e 1568, le *Ricordanze*, i *Ragionamenti* e il carteggio. Sempre a cura di *Memofonte* il *Lemmario artistico* vasariano, che consente ricerche lessicali puntuali entro la *Torrentiniana* e la *Giuntina*, digitalizzate in formato PDF con riferimento precipuo all'edizione critica a cura di Bettarini e Barocchi (cfr. VASARI 1966-1987)⁵, di cui la versione digitale non riporta, tuttavia, il numero di pagina. Le citazioni dalle *Vite* sono saranno quindi semplicemente seguite dalle sigle VASARI 1550 e VASARI 1568, con l'indicazione del capitolo specifico. Sul sito di *Memofonte*, sono memorizzati alcuni dei più importanti trattati del XVI-XVII sec., tra i quali si è deciso di prendere in considerazione il *Dialogo di pittura* di Paolo Pino (1548) e il *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* del Dolce (1557), digitalizzati a partire dall'edizione a cura della Barocchi del 1960⁶ e pertanto indicati con le sigle PINO 1960 e DOLCE 1960;
- la banca dati *E-LEO. Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*, che raccoglie gli scritti di Leonardo in formato elettronico sulla base delle principali edizioni di riferimento, consultabili anche per immagini⁷. Tra i documenti digitalizzati su *E-LEO* si è scelto di interrogare l'*editio princeps* del *Trattato di pittura* curata dal Du Fresne (cfr. LEONARDO 1651), che contiene anche i tre libri *Della pittura* e il trattato *Della statua* dell'Alberti nelle traduzioni volgari di Cosimo Bartoli (1568)⁸, e il *Libro di pittura*, ossia il ms. con gli appunti leonardeschi assemblati dal Melzi in vista della stampa⁹.

⁴ Quando venne presentata nel 2008 dall' Accademia della Crusca e Memofonte all'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, col titolo *Le parole dell'arte da Leonardo a Vasari*, l'iniziativa prevedeva anche la partecipazione della Biblioteca Leonardiana di Vinci. L'intento, ben ambizioso, voleva essere quello di creare un portale che raccogliesse il lessico artistico codificatosi tra Cinque e Seicento grazie all'opera dei trattatisti, con focus specifico sulla circolazione dei termini vasariani e sulla loro relazione con le parole leonardesche. Il finanziamento parziale, obbligò tuttavia ad accantonare questa seconda parte del progetto. Cfr. BIFFI 2013, p.198.

⁵ Cliccando su ogni voce del *Lemmario artistico*, si accede ad una schermata con tutti i luoghi di occorrenza nelle due edizioni: selezionando ciascuna stringa, si viene immediatamente collegati al PDF di interesse.

⁶ *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Bari, 1960, I, pp. 93-139, 396-432 e pp. 141-206, 433-493. I PDF dei trattati di Pino e Dolce sono stati caricati nel febbraio 2007 e aggiornati in marzo 2015.

⁷ Nata nel 2005 dalla collaborazione fra la Biblioteca Leonardiana di Vinci e il CLIEO (Centro di Linguistica storica e teorica: Italiano, Lingue Europee, lingue Orientali dell'Università degli Studi di Firenze). Su *E-LEO* cfr. BIFFI 2013 n. 9 e BIFFI 2011.

⁸ Per l'edizione del Du Fresne cfr. MOTOLESE 2012, pp. 188-193. Per il volgarizzamento del *De pictura* realizzato dal Bartoli si rimanda a MARASCHIO 2005, che inserisce la versione di Bartoli in un confronto "quadrangolare" con i

Poiché le risorse digitali ben si prestano a ricerche lessicali, ho ritenuto utile consultare la prima edizione del *Trattato di pittura* di Lomazzo (Milano, Paolo Gottardo Ponzio, 1584), disponibile in versione digitalizzata su archive.org (cfr. LOMAZZO 1584).

Repertori altrettanto utili sono stati i glossari: oltre al *Lemmario vasariano* di cui sopra, sono stati consultati gli *Indici di frequenza* dell'edizione critica delle *Vite* del 1966-1987, edito nel 1994 (cfr. VASARI 1994), il glossario posto in appendice all'edizione del *Libro dell'arte* di Cennini curata da Fabio Frezzato (cfr. CENNINI 2003), quello del lessico artistico medievale offerto da Valeria Ricotta (cfr. RICOTTA 2013), il lessico ragionato proposto nell'edizione italiana dello *Schilder-Boeck* di Van Mander a cura di Ricardo de Mambro Santos (cfr. VAN MANDER 2000) e l'elenco di italianismi rinvenuti da Gabriella Cartago nelle carte dei viaggiatori inglesi scesi in Italia tra XVII e XVIII sec. (cfr. CARTAGO 1990a).

Strumento imprescindibile per il commento alle voci sono stati naturalmente anche i singoli studi linguistici di settore, di volta in volta segnalati.

a olio (*colori a oglio, colori in oglio*) loc. in genere unita al sostantivo *pittura* per indicare la «tecnica pittorica in cui si usa l'olio come sostanza agglutinante dei pigmenti dei colori» (MASCIOTTA 1967). In particolare si dicono *colori a olio* quelli «preparati per l'uso, in quanto incorporati con oli grassi» (GDLI, v. *colore* §2):

B: «credo che non e piu visto con colori in oglio cosi miniato o piu diligente» (II); «fatto con il pinello con colori grasso a oglio maginato» (IX).

Accenni alla tecnica della pittura *a olio* sono presenti sin dall'antichità: già Vitruvio, infatti, parlava di una miscela di olio, cera e colla, così come Eraclio e Teofilo citavano l'uso dell'olio nella preparazione dei colori. Cennini, nel *Libro dell'arte*, specifica che la qualità di olio più adoperata nel Medioevo era quella di semi di lino, opinione ribadita nel *Trattato di architettura* del Filarete (1464; cfr. GRASSI-PEPE 1995). È stata pertanto ritenuta priva di fondamento storico la tesi del Vasari, che adopera di frequente la loc. (188 occ. in ASV), secondo la quale la pittura *a olio* fu una «bellissima invenzione et gran commodità all'arte (...) di che fu primo inventore in Fiandra

volgarizzamenti del Domenichi (1547), dello stesso Alberti (ca. 1436, edito dal Bonucci nel 1847) nonché con il testo latino.

⁹ Codice Urbinate Latino 1270 della Biblioteca Vaticana. L'Archivio *E-LEO* permette di consultare anche il *Codice Arundel*, l'*Atlantico*, il *Codice Leicester*, i *Codici Madrid I e II*, il *Codice sul Volo degli Uccelli*, il *Trivulziano*, i *Codici Forster*, il corpus dei *Disegni Anatomici*, i mss. di Francia e le edizioni francese, inglese, spagnola e tedesca del *Trattato della Pittura*. Su *E-LEO* cfr. BIFFI 2013 n. 9 e BIFFI 2011.

Giovanni da Bruggia»¹⁰, ossia Jan van Eyck, anche se certamente i fiamminghi perfezionarono e impiegarono più largamente il procedimento¹¹ favorendone il successo europeo a partire dal XV sec. Tra le testimonianze del fatto che la loc. varcò i confini nazionali durante il Rinascimento, si possono citare le occorrenze di *colori a olio* e *opera a olio* nella lettera italiana del pittore di Liegi Dominique Lampson al Vasari (30 ottobre 1564)¹², o l'inserimento di *a l'olio* nella *Teutsche Academie* (1679) di Joachim von Sandrart¹³. Nello *Schilder-boeck* di Van Mander s'incontra il calco *oly-verwe Schilder* (cfr. VAN MANDER 2000, p. 82), così come dal Settecento in francese si attesta *peinture à l'huile* (1768)¹⁴.

abbozzatura (*boitssaturo*) s.f. «abbozzo» (GDLI):

B: «gli fiori bisogno fare alle prima senza dessegni o boitssaturo» (XXVIII).

La prima attestazione di *abbozzatura* riportata dal *GDLI* è di inizio Seicento (*Rime e prose* di Alessandro Allegri, 1605¹⁵), ma il termine (derivato da *bozza*) ha diverse occorrenze anteriori negli scritti d'arte rinascimentali, a partire dalla *Vita di Michelangiolo* di Condivi (1553: *LEI*, vol. VI, p. 730), che parla di *a.* in riferimento alla scultura¹⁶. Lomazzo usa *abbozzature* nel III libro del suo *Trattato* (quello dedicato al colore), per indicare le superfici pittoriche sulle quali potevano essere applicati colori trasparenti per renderle più lucide¹⁷. Baldinucci pone a lemma solo *bozza*, ma adopera *a.* a proposito della cesellatura («con questi [*ceselli*] o con un piccolo martelletto, si va a poco a poco facendo gonfiare la prima *abbozzatura* delle figure fatte di piastra di metallo»; *BALDINUCCI* 1681, v. *ceselli*).

La grafia di Brueghel ricalca quella del neerlandese *boots*, che nel significato di 'schizzo preliminare, abbozzo' compare per la prima volta nello *Schilder boeck* di Van Mander¹⁸.

¹⁰ VASARI 1550, *Introduzione alle tre arti del disegno*, cap. XXI.

¹¹ Che rispondeva bene alla necessità dei pittori del Nord di trovare una pittura resistente all'umidità. Forse per questo la tecnica si diffuse invece con ritardo in Italia. Cfr. *GDLI* §6.

¹² Già commentata nel cap. I §3.

¹³ Opera in tre volumi modellata sulle *Vite* vasariane e sullo *Schilder-boeck* di Van Mander che unisce profili biografici di pittori e disquisizioni su teorie e tecniche pittoriche, scultoree e architettoniche: cfr. MOTOLESE 2012, pp. 125-126 e p. 199.

¹⁴ Il *TLFi* non dice nulla, tuttavia, circa la possibile origine italiana dell'espressione.

¹⁵ In senso figurato: «io, che son come dire una abbozzatura di filosofo».

¹⁶ «È anco, come suol dire Michelagnolo, impossibile o almeno difficilissimo nella statuaria a emendare i vizj dell'abbozzatura» (cito il passo della *Vita di Michelangiolo* da CRUSCA V).

¹⁷ Cfr. LOMAZZO 1584, p. 198 e GRASSI-PEPE 1995 (quest'ultimo riporta però l'indicazione errata del II libro del *Trattato* di Lomazzo).

¹⁸ Cfr. *WNT* e VAN MANDER 2000, p. 79. Si veda anche e MOTOLESE 2012, p. 134. La voce circolava comunque già prima nel significato di 'gobba, rilievo', per derivazione dall'antico francese.

Solo a metà Ottocento, in inglese e tedesco si diffuse l'italianismo *abbozzo* (ing. *abbozzo* 1849, *abbozzo* 1890; ted. *abbozzo* 1879: *DIFIT*).

accuratezza s.f. «attenzione, diligenza, esattezza» (1550, Vasari):

R: «Io non mancarò dimpiegar ogni mio talento per seruir VS III^{ma} con quella maggior accuratezza che possibile mi sarà» (39); «un ouato d'auorio depinto di due bande della passione di Cristo in figurette minime con la maggior accuratezza ch'usassi mai in cosa alcuna» (45).

Per la data di prima attestazione della parola il *DELI* fissa come termine *ante quem* la morte di Giovan Vittorio Soderini (av. 1597)¹⁹ ma *accuratezza*, in seno alla scrittura artistica, ha diverse occorrenze anzitutto nelle *Vite* del Vasari (8 in VASARI 1550 e 12 in VASARI 1568; cfr. *Lemmario artistico*), dove si stabilisce un legame diretto con *diligenza* (cfr. infra): «E considerato Marcantonio quanto onore et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza» (VASARI 1568, *Vita di Marcantonio bolognese e d'altri intagliatori di stampe*). La dittologia è anche nella coeva traduzione del *Della statua* di Leon Battista Alberti realizzata dal Bartoli: «Ma io lascio queste cose [*il rispetto delle proporzioni e il loro variare a seconda del movimento*] alla diligenza & accuratezza di chi opera» (in LEONARDO 1651, p. 223)²⁰.

***al vivo** (*ad viuo*) loc. «in maniera simile al vivo» (*Vite de' pittori antichi* 1667, Carlo Dati²¹: *CRUSCA*^{III}) e, per estens., «con piena fedeltà e vivezza rappresentativa (con riferimenti sia alla rappresentazione pittorica sia a quella letteraria, poetica ecc.)» (*GDLI* §40):

B: «li oitcelli. et Animali son fatto ad vivo de Alcuni delli serr^{ma}. Enfanto» (LXIII).

Vivo (aggettivo e sostantivo) ha numerosi impieghi nella scrittura artistica rinascimentale, riferito a rappresentazioni realistiche, nel rispetto delle dimensioni naturali dei soggetti; la *figura viva* veniva dunque contrapposta al *modello*: «la qualcosa nasca dal disegno e da lo avere ritratto figure di naturale vive o da' modelli di figure fatte per quello che si voglia fare (VASARI 1550, *Introduzione alle tre arti del disegno*, cap. XV).

¹⁹ Che vi ricorse nel *Trattato della coltivazione delle viti*, edito postumo nel 1600: «Imperciò che conviene eseguire queste parti con ogni accuratezza» (cfr. *CRUSCA* I e *TB*).

²⁰ *Accurato e accuratissimo* in DOLCE 1960, p. 199 e p. 191.

²¹ «Sopra cui era dipinta una tela così al vivo, che gonfiandosi Zeusi,... fece istanza a Parrasio, che, rimossa la tela, mostrasse la sua pittura»; cfr. anche *TB* §51.

Soffermandoci sull'uso vasariano, va segnalato che nelle *Vite* per indicare l'attività del dipingere dal vero si usa la loc. *dal vivo* in unione coi verbi contraddistintivi dell'azione pittorica (generalmente *ritrarre*, ma anche *colorire*, *contraffare*; 6 occ. in VASARI 1550 e 24 occ. in VASARI 1568). Per il tipo con preposizione *al* attestato nelle lettere di Brueghel, i dizionari documentano una sfumatura semantica diversa, segnalandone valenza attributiva tipica dell'oggetto pittorico ('sommigliante al reale') e non della fase di esecuzione. Il contesto d'uso nella lettera del fiammingo (*animali fatti al vivo da quelli della serenissima Infanta*), tuttavia, suggerisce identificazione con *dal vivo*.

alchimia (*alchimio*) s.f. «arte (pagana e medievale) che pretendeva di tramutare in oro i metalli vili e qualsiasi altra sostanza, mediante la ricerca di un unico principio agente» (*GDLI*):

B: «mandera il quadro Ellementa del fuoco in quael e de uedere oigni sorte darmeria metalli oro argento e fuoco ancho l'alchimio e distilaccioni. tutti fatte del natural» (XII).

Sin dall'epoca medievale e fino alla nascita della chimica, nel Settecento, la scienza (o meglio pseudoscienza) della trasmutazione dei metalli in oro è stata strettamente connessa al lavoro degli artisti, e in primo luogo, in qualità di arte di «raffinare e mescolare i metalli», l'*alchimia* si legava all'operato concreto di orafi e simili (cfr. *BALDINUCCI* 1681 e *GRASSI-PEPE* 1995). Procedimenti alchemici stavano anche alla base della preparazione dei colori, ben descritti nel *Libro dell'arte* di Cennini (per le occ. di *archimia* e *archimiato* nel trattato cenniniano cfr. *RICOTTA* 2013, p. 40).

Alcune tecniche pittoriche nello specifico, come l'acquaforte, manifestavano una grandissima somiglianza con quelle messe in opera dall'alchimista. Per il fascino esoterico e il richiamo allegorico propri dell'*a.*, i suoi simboli e attrezzi sono inoltre stati soggetti largamente graditi dagli artisti²², tra cui anche Brueghel, che sul lato destro dell'*Elemento del Fuoco* dipinge ampolle, alambicchi, fornelli, bracieri e altri strumenti alchemici affiancandoli a quelli usati dagli orefici e a numerosissimi oggetti (armi, pentole, ecc. ecc) prodotti dalla fusione²³.

#alla prima (*alle prima*) loc. «nel momento iniziale; da principio, dapprima; subito, immediatamente» (*GDLI* §44) e, per estens., «tecnica pittorica molto rapida, fatta di una sola stesura di colore, e senza ritocchi» (*MASCIOTTA* 1967):

²² In qualche modo assimilabili agli alchimisti nel loro dar compimento a materia originariamente informe. Cfr. a tal proposito l'approfondimento di CALVESI 1986.

²³ La specificazione «tutti fatte del natural» (cfr. v. *naturale*), fa supporre che il pittore abbia riprodotto gli oggetti dell'alchimista dal vero, osservandoli direttamente in laboratorio.

B: «gli fiori bisogno fare alle prima senza disegni o boitssaturo» (XXVIII).

Attestata almeno da fine Duecento (*a lo primo* già in Jacopone; *alla prima* in Bernardino da Siena: *GDLI* §44), a seguito di una specificazione semantica la loc. venne usata per indicare un nuovo modo di dipingere a olio, praticato tra il XVI e il XVII sec. Come spiega Balducci, le pitture *alla prima* sono quelle che «l'Artefice ha perfezionate nella prima impastatura de' colori, senza punto o poco tornarvi sopra, e queste per ordinario non hanno lunga vita» (*BALDINUCCI* 1681). Per dipingere *alla prima* occorre applicare l'impasto del colore (molto liquido) direttamente sul fondo con un'unica stesura e non per strati cromatici sovrapposti (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995).

La locuzione è italianismo in inglese in riferimento alla composizione non solo di dipinti, ma anche di scritti e opere d'altra natura (1849: *DIFIT*; l'*OED* riporta però come prima documentazione un testo del 1823²⁴) e in tedesco («dipinto con un unico strato di colore»²⁵; 1825: *DIFIT*), e le sue prime attestazioni nelle due lingue superano significativamente di due secoli le lettere di Brueghel.

#ambra (*amber, ambero*) s.f. «resina fossile (ambra gialla) di conifere, trasparente, insapore e inodore, di colore dal giallo chiaro al bruno» (*GDLI*):

B: «una corone. o paternoster. de dieci ceigni. d amber bianchi» (LXIII); «quanto le corona d ambero Bianco io Manda sole non per il valor ma per il retratto. del s¹⁰. Borromea» (LXV).

L'uso dell'ambra risale al periodo preistorico, quando con tale materiale venivano realizzati pendagli per collane, orecchini, figurine antropomorfe e perdura nel corso dei secoli favorito anche dal carattere magico e terapeutico attribuitole in passato. Nel XVI secolo la produzione di oggetti (calami, tabacchiere, ecc.) in ambra si infittì notevolmente (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995).

Ambra è italianismo registrato in tedesco, accanto al tipo adattato *Amber* (1477: *DIFIT*).

#architettura s.f. **1.** «arte e tecnica di progettare e realizzare gli edifici e le opere attinenti» (*GDLI*; 1516, *Orlando Furioso: DELI*) e **2.** «opera architettonica in sé» (*GDLI* §3; 1550, Vasari: *LEI*, vol. III, p. 890):

B: «io tenga un inuencion in penseiro..dun quader [...] pittura scultura et Architettura» (LXV).

²⁴ Secondo un aggiornamento del settembre 2012.

²⁵ In tedesco si ha anche il composto *Primamalerei*, 'pittura alla prima'.

Se *architetto*, nel senso ampio di ‘ideatore, inventore’, esisteva sin dal Trecento con documentazioni in Boccaccio e Petrarca (cfr. *LEI*, vol. III, p. 892), il cultismo che ha dato il nome all’arte edificatoria si diffuse grazie alla riscoperta umanistica del *De architectura* di Vitruvio, ai suoi successivi volgarizzamenti²⁶ e alla pubblicazione dei primi trattati architettonici in volgare (dal *Trattato di architettura* del Filarete alle *Regole di architettura* di Serlio). Dall’Italia ebbe quindi origine la spinta propulsiva che condusse alla creazione di un europeismo dell’arte, debitore dell’azione combinata dell’archetipo vitruviano e della trattatistica nata in ambiente italiano, la cui circolazione oltre confine comportò l’estensione del latinismo a macchia d’olio in Europa tra Quattro e Cinquecento²⁷: il francese *archisseture* si documenta dal sec. XV (*architecture* 1504: *DIFIT*; *LEI*, vol. III, p. 891; *TLFi*²⁸. Cfr. occit. *architeituro*). L’inglese *architecture* è cinquecentesco (1563: *OED*)²⁹ come l’omonimo neerlandese (1553; *architectuur* 1656: *WNT*). Si vedano poi il catalano e spagnolo *arquitectura*, il portoghese *arquitectura* e il tedesco *Arkitektur*.

La data di prima attestazione in neerlandese riportata dal *WNT* va però rivista in quanto l’ingresso della voce in tale lingua si deve alla traduzione delle *Regole* di Serlio ad opera di Pieter Coecke Van Aelst (*Die gemaynen reglen von der architectur*, 1543)³⁰. Quanto a Brueghel, parlando di un quadro di *pittura, scultura e architettura*, il pittore usa probabilmente il termine nel sign. 2, supponendo che la rappresentazione pittorica dell’*architettura* avrebbe potuto concretarsi nella raffigurazione di un edificio³¹.

²⁶ Primo fra tutti, com’è noto, quello di Cesariano (1521), la cui traduzione ancora molto deve al modello latino in fatto di lingua, con conseguenti accuse di inerzia e pedissequa riproduzione, forse rivedibili, secondo Cartago, alla luce di un progetto linguistico volutamente e non passivamente latineggiante (cfr. CARTAGO 1983). Anche il volgarizzamento di Cesariano ebbe un ruolo nella trasmissione del lessico vitruviano oltre confine, come attesta la sua presenza nella biblioteca di due importanti esponenti del Rinascimento spagnolo, Juan de Herrera e Juan Bautista de Monegro, che possedevano pure le opere del Vignola e di Palladio (cfr. MOTOLESE 2012, p. 101).

²⁷ Il tema delle riprese europee dei trattati di architettura italiani è ampiamente commentato in più luoghi di MOTOLESE 2012, che fornisce anche una ricca bibliografia sull’argomento: lo spazio maggiore è comunque dedicato alla fortuna di Serlio e alle sue traduzioni in più lingue (pp. 77-110). Quanto agli esempi “puntuali” del fenomeno, mi limiterò qui, per ovvia impossibilità di un’esemplificazione esaustiva, a citare pochi casi rilevanti: tra le prime testimonianze della conoscenza del *De architectura* fuori d’Italia si ricordi l’edizione veneziana del 1497 postillata dall’umanista Guillaume Budé, allievo del frate veronese Giovanni Giocondo (attivo agli inizi del Cinquecento a Parigi), oggi alla BNF (Rés. V 318). Ancora precedente è la traduzione latina del trattato del Filarete voluta dal re ungherese Mattia Corvino e documentata da un codice realizzato a Buda sul finire del Quattrocento (conservato dalla Marciana di Venezia). Cfr. MOTOLESE 2012, p. 65 e p. 44.

²⁸ Il significato di ‘edificio, monumento architettonico’ è più tardivo (1636: *TLFi*).

²⁹ L’*OED* pone un dubbio sulla derivazione del termine, oscillando tra la matrice francese (presentata per prima) e quella italiana (segnalata però come incerta).

³⁰ Cfr. MOTOLESE 2012, pp. 96-99.

³¹ Ma non si può escludere una qualsiasi altra raffigurazione simbolica da parte del pittore, che non dà altre specificazioni in merito.

avorio (*auorio*) s.m. «forma particolare di dentina, che costituisce le zanne dell'elefante, dell'ippopotamo, del tricheco, del narvalo; giallognolo quello degli animali adulti, verdastro dei più giovani» (*GDLI*; av. 1292: *DELI*):

R: «un ouato d'auorio depinto di due bande della passione di Cristo in figurette minime» (45).

Come per l'ambra, anche per questo materiale prezioso gli usi in campo artistico sono stati molto precoci, preistorici, e ininterrotti fino ad oggi, quando ancora l'avorio è adoperato per oggetti d'arte scolpiti o miniati, intarsi di mobili, gioielli, ecc. (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995).

battuto in foglie, oro loc. composta dal part. pass. *battuto* «lavorato a martello, ridotto in lamine o foglie» (*oro battuto* in Sannazzaro, *GDLI* §5; *auro batuto* in un doc. veneziano in lat. med. del 1245: *DELI*) e *foglia* «lamina sottilissima d'oro, argento o rame» (av. 1304: *DELI*):

B: «non e oro maginte: ma oro battuta in foigli» (IX).

Specifica Baldinucci che quello *battuto* era in genere «oro di ventiquattro carati, battuto tanto sottilmente, che ridotto in foglie larghe un ottavo di braccio per ogni verso, non arrivava a valer più che scudi sei per ogni migliaio di foglie» (cfr. *BALDINUCCI* 1681, v. *oro*). Questo tipo di oro poteva essere usato sia in architettura (per esempio per dorare soffitte) che dai pittori «per dorare a mordente e a orminiaco cose che vadan sopra drappi, corami ed altro». Brueghel lo menziona in riferimento alla doratura delle cornici di legno.

#bizzarria (*bisaria*) s.f. «opera di fantasia, di pura invenzione, dettata da un gusto stravagante e bizzarro» (*GDLI* §2):

B: «Terra con frutti fior et animali l'Aqua con molti coccilli raro et pessi vario et altri bisaria» (II).

Le documentazioni della parola nei significati generici di 'qualità di bizzarro', 'azione e parola bizzarra' risalgono al XIV secolo (1348-1353, Boccaccio: *DELI*), quando è attestato anche quello di 'stizza' (av. 1313, Cecco Angiolieri)³². Nella letteratura artistica, tra il XVI e il XVII sec., *bizzarria* ricorse come sinonimo di 'capriccio', 'fantasia', 'invenzione estrosa', con accezione positiva

³² Al contempo nelle *Esposizioni sopra la Comedia*, Boccaccio rimarcava l'uso di *bizaro* nel valore di 'irascibile', definendo il vocabolo come proprio «de' fiorentini» (cfr. *DELI*).

almeno fino al Settecento, quando progressivamente il concetto di *bizzarria* e il suo *signans* vennero osteggiati dalla maniera classicheggiante della scuola dei Carracci e associati dunque al gusto e allo stile barocchi (cfr. GRASSI-PEPE 1995).

Vale la pena ricordare l'uso del sostantivo da parte di Vasari (6 occ. in VASARI 1550 e 16 occ. in VASARI 1568) sia in riferimento alle creazioni architettoniche e scultoree che ad altre tipologie di lavoro artistico³³. *Bizzarrie* sono per Vasari anche i soggetti pittorici più fantasiosi, come quelli mirabilmente ideati da Filippino Lippi, «pittore di copiosa invenzione nella pittura e tanto bizzarro e nuovo ne' suoi ornamenti», nei suoi affreschi per la cappella Strozzi realizzati «con tanta arte e disegno ch'ella fa maravigliare chiunque la vede per la varietà e la novità delle bizzarrie che vi sono» (VASARI 1568). I conterranei di Brueghel avevano una certa propensione per i soggetti bizzarri, viste le occasioni in cui Vasari, nell'exkursus dell'edizione giuntina dedicato agli artefici fiamminghi (VASARI 1568, *Biografie di diversi artisti*), ne sottolinea l'estro ricorrendo di volta in volta a «fantasticherie, bizzarrie», «sogni» (per i dipinti a olio da Francesco Mostaert), «bellissime e bizzarre invenzioni» (per le opere di Francesco Floris di Anversa, noto come 'Raffaello fiammingo'). La *b.* nell'uso di Brueghel si lega alla rarità delle specie marine raffigurate in formato ridottissimo nell'*Elemento dell'acqua*; altrove, i minuscoli soggetti animali e naturali più inconsueti dei suoi dipinti sono detti *galanterie*³⁴: «quelli altri (...) sone pui allegra et peiu gustose con quelli verdure et frutti oitcelli animali pessi et milli gallantaria» (XXIV), «con levagesse danimalerti et oitcelli et molta gallanteria» (LXV). Quando a scrivere è Rubens, *b.* è sostituito oltre che da *galanteria* («ho fatto una festa ò Kermisse alla fiaminga acanto al fiume con barce et altre galantarie» 45) dalla perifrasi *cose curiose*: «li ouati si faranno colla graçia diuina à questa primauera Insieme con molte altre cose curiose in forma picciola» (59).

Il *DIFIT* segnala l'italianismo *Bizzarria* (però ormai desueto) solo in tedesco, dal 1732, ma con riferimento esclusivo all'arte musicale («improvvisazione, variazione improvvisata»)³⁵.

³³ Per fare un solo esempio, *b.* ricorre nella vita del pittore e architetto urbinato Girolamo Genga (in VASARI 1568), a proposito di alcuni vasi di cera di sua mano: «Fece al vescovo di Sinigaglia alcune *bizzarrie* di vasi di cera da bere per farli poi d'argento, e con più diligenza ne fece al duca per la sua credenza alcuni altri bellissimi» (corsivo mio). Sulla visione positiva di *capriccio* e *bizzarria* negli scritti d'arte rinascimentali, secondo l'affermazione di un canone nuovo, distaccato dalla compostezza albertiana, cfr. ALTIERI BIAGI 1998, pp. 180-182.

³⁴ Francesismo che si lega etimologicamente a *gale* e che dal XV sec. stava a indicare non solo i concetti astratti di 'eleganza' e 'finezza nei modi', ma anche gli 'oggetti di gusto squisito' (cfr. *DELI*). Di *galanterie* parla pure Jan il Giovane (cfr. l'es. alla v. *istoria*).

³⁵ Al contrario l'aggettivo *bizarro* passò in francese nel Cinquecento col significato di «extravagant, singulier» (*bigearre* av. 1544, anche sost. fino al XVII sec.; *bigarre* e *bizerre* 1555: *DIFIT* e *TLFi*) e con la stessa accezione *bizarro* è attestato in inglese come prestito non adattato nel 1544 (desueto, poi *bizarre*<fr.; cfr. *DIFIT* e *OED*) e in tedesco nella forma *bizar*<fr. Anche in neerlandese *bizar* è italianismo indiretto mutuato dal fr. *bizarre* e attestato dal *WNT* a partire da inizio Seicento (*bisarde* ca. 1615; *bizaert* 1653; *bizarre* 1733; *bisar* 1749-1760, *bizar* 1784; *bizaar* 1847-1848).

botta (*botte del pinello*) s.f. «colpo rapido di pennello, pennellata a grandi e robusti tocchi» (1568, Vasari: *LEI*, vol. VI, p. 1347):

B: «io darra certa botte del pinello. che tornerane a millano transformate» (XX).

Botte, già in uso dal XIII sec. nel senso di ‘percosse’ (*DELI*), compare con significato specificamente inerente alla pittura nella Giuntina (VASARI 1568), nella *Vita di Francesco e Girolamo dai Libri*:

Diceva Girolamo nell’ultima sua vecchiezza che allora sapea più che mai avesse saputo in quest’arte, e dove aveano ad andare tutte le *bòtte*, ma che poi nel maneggiar il pennello gl’andavano a contrario, perché non lo serviva più né l’occhio né la mano (corsivo mio).

In seguito, nella letteratura artistica italiana e spagnola dell’età barocca si parlerà di *botte* (sp. *borrones*) in riferimento specifico alla pittura di macchia, con fare abbozzato (cfr. GRASSI-PEPE 1995).

#chiaroscuro (*tiaer e scura, tsiaro et oscuro*) s.m. **1.** «procedimento pittorico che, usando il bianco, il nero e le gradazioni intermedie, serve a riprodurre il passaggio graduale dalla luce all’ombra» (*chiaro oscuro*: fine XIV sec., Cennini; *chiaroscuro*: 1550, Vasari) e **2.** «l’alternarsi di luci e ombre in un disegno, in una pittura, in una scultura, in una architettura» (MASCIOTTA 1967):

B: «io Ha destinato un quader de sua man con tiaer e scura» (XVI);

B II: «quel quadretto di tsiaro et oscuro» (3).

All’origine del concetto di *chiaroscuro* sta quello pliniano di *lumen et umbras* (*Nat. Hist.* XXXV 29), ereditato dalla trattatistica pittorica volgare e reso, negli scritti quattrocenteschi, con espressioni oscillanti, dalla traduzione letterale *lume e ombra* a *bianco e nero*³⁶, inizialmente senza confini semantici netti. La formazione del composto *chiaroscuro*, che si affiancò a queste locuzioni, è scandita da tappe lente e graduali, di cui la prima nel *Libro dell’arte* di Cennino Cennini, dove al tipo con copula si affianca pure la scrizione asindetica scissa *chiaro oscuro*³⁷.

³⁶ Per esempio nel *Della pittura* dell’Alberti, dove sono presenti pure *chiaro e scuro*, aggettivi sostantivati però ancora autonomi e lontani dall’effettiva formazione di un composto (cfr. FOLENA 1951, pp. 246-248 e SALVI 2005a, pp. 11-14).

³⁷ Nel manoscritto più antico che possediamo, il codice Laurenziano f. 46r: «Come tu de dare la ragio(n) dellalucie, chiaro oscuro alle tue figure, dotandole diragio(n) di rilievo» (cap. IX del *Libro dell’arte*). La citazione è presa da SALVI 2005b, p. 95.

La data di prima attestazione del termine proposta dal *DELI* è però solo cinquecentesca (av. 1519, Leonardo) e risente probabilmente dell'opinione espressa da Gianfranco Folena in un suo celebre saggio del 1951 dal titolo *Chiaroscuro leonardesco* (cfr. FOLENA 1951), nel quale l'uso di Cennini veniva minimizzato poiché ritenuto privo della complessità concettuale apportata da Leonardo³⁸. Folena riconduceva dunque al *Trattato* leonardesco (capp. XXXIX e XLIII) sia la prima teorizzazione matura del *c.*, che il primato linguistico di aver accolto il tipo con caduta della copula, pur non ancora agglutinato, *chiaro scuro* (opinione però dovuta, com'è stato dimostrato, ad errore filologico dell'edizione di riferimento)³⁹. Pur essendo innegabile l'approfondimento teorico portato da Leonardo, cui si deve anche la piena separazione semantica di *chiaro e scuro* (riferito all'artefice pittorico) da *lume e ombra* (detto degli effetti luministici della realtà fisica; cfr. SALVI 2005a, p. 17), studi più recenti hanno rivalutato la locuzione cenniniana ritenendola indizio di un'effettiva concezione plastica della pittura (cfr. CENNINI 2003, pp. 67-68), sottolineando come nel *Libro dell'arte* il termine non si presti a considerazioni esclusivamente cromatiche, ma anche volumetriche, per esempio in riferimento alla resa delle pieghe intorno al corpo umano (cfr. SALVI 2005b, p. 97).

Ancora nella Torrentiniana del Vasari, pur essendo il concetto ormai pienamente fissato in sede teorica nella sua duplice accezione di effetto luministico-volumetrico della pittura policroma e di tecnica monocromatica detta *grisaille*, si documenta uno stato linguistico però transitorio per la convivenza del tipo con copula *chiaro e scuro* (maggioritario con 16 occ.), con gli asindetici ma non agglutinati *chiaro oscuro* (10 occ.) e *chiaro scuro* (4 occ.)⁴⁰, fino al composto definitivo *chiaroscuro* (5 occ.).

Proprio grazie al successo europeo delle *Vite*, il termine iniziò a circolare fuori d'Italia, ma le prime attestazioni di questa espansione oltre confine sono piuttosto tardive, eccezion fatta per il calco francese *clair-obscur* (1596). L'ingresso nelle lingue germaniche si documenta tra XVIII e XIX sec.: l'inglese *chiaroscuro* (e *claro obscuro*) nel XVIII sec., il tedesco *Chiaroscuro* nel 1825 (cfr.

³⁸ «Ma nel Cennini (...) manca veramente il concetto di chiaroscuro e la locuzione lumi ed ombre: sì che espressioni come “metti il tuo rilievo chiaro e scuro alla ragione detta”, cap. 9, “mezze chiare e scure”, cap. 13, “daendo i lumi e scuro”, cap. 88 (...) per quanto significative di un'esigenza tecnica, saranno occasionali e prive di un'unità concettuale» (FOLENA 1951, p. 247 n. 10).

³⁹ Folena si servì della trascrizione del Ludwig del 1882, che ripeteva un errore dell'edizione del Manzi, al quale era dovuta la caduta della copula, per banale dimenticanza (cfr. SALVI 2005a, pp. 15-16). Del resto nella sua riflessione Folena poneva il dubbio sul fatto che l'innovazione linguistica potesse essere non autenticamente leonardesca, ma del redattore del codice Urbinate 1270 della Vaticana (anonimo, ma ormai riconosciuto in Francesco Melzi): cfr. FOLENA 1951, pp. 250-251.

⁴⁰ Significativo che questo ricorra solo per il tipo di pittura monocromatica in *grisaille*, con simulazione del rilievo scultoreo (cfr. SALVI 2005a, p. 10). Una ricerca allargata all'intero ASV ha rivelato la generica predilezione per *chiaro scuro*>46 occ. tot. (*chiaro oscuro*>17 occ. tot.; *chiaro e scuro*>35 occ. tot., *chiaroscuro*>22occ. tot.).

DIFIT). I dizionari storici del neerlandese attestano l'italianismo *clairobscur* (<fr.)⁴¹, solo dall'Ottocento: nello *Schilder-boek* di Van Mander (1604), debitore anche da un punto di vista linguistico delle *Vite* del Vasari, il termine era riprodotto infatti col calco *wit en swart*⁴². Tuttavia le occorrenze della voce nelle lettere dei Brueghel, padre e figlio, dimostrano come questa circolasse negli ambienti pittorici fiamminghi almeno dall'inizio del Seicento.

colla (*collo*) s.f. «ogni sostanza a forte potere adesivo» (1304, Giordano da Pisa: *DELI*):

B: «adorare sopra leigni bisoigni metter un collo prima at cio che il color del or non entra secka» (IX).

L'uso della colla per scopi artistici ha origine ben antica e pertanto precoce è anche la circolazione della parola stessa negli scritti di settore: nel *Libro dell'arte* Cennini dedica una sezione di otto capitoli (CV-CXII) alla fabbricazione di diversi tipi, alcuni dei quali sfruttati in pittura come leganti per pigmenti e per le preparazioni a gesso delle tavole. Dell'applicazione della colla nel processo della doratura, similmente a quanto fa Brueghel, parla anche Vasari nel cap. XXVIII dell'*Introduzione alle tre arti del disegno* (VASARI 1550, cap. *Del modo del mettere d'oro a bolo et a mordente, et altri modi*) in cui si suggerisce di stendere il *mordente* sul legno solo dopo avervi passato qualche strato di *colla*:

Dorasi ancora in un'altra maniera che si chiama a mordente, che si adopera ad ogni sorte di cose - pietre, legni, tele, metalli d'ogni spezie, drappi e corami - e non si brunisce come quel primo. Questo mordente, che è la maestra che lo tiene, si fa di colori seccaticci a olio di varie sorti e di olio cotto con la vernice dentrovi, e dassi in su il legno che ha avuto prima due mani di colla.

colore (*color, colori*) s.m. **1.** «impressione che la luce variamente riflessa dalla superficie del corpo produce sull'occhio» (1282, Restoro: *DELI*); **2.** «Ciascuna delle sostanze naturali o artificiali, minerali e organiche, impiegate a colorire gli oggetti per sovrapposizione, ricoprendoli di strato» (Dante, *Convivio: GDLI* §2); **3.** «Insieme dei colori di un dipinto» (Giovanni Cavalcanti: *GDLI* §24):

B: «alcuni Colori arriueno apressa poca il natural» (VI); «prima fatto con il pinello con colori grasso a oglio maginato bene et fine at cio che loro sia lissi et belle» (IX); «bisogni metter un collo prima at cio che il color del or non entra secka» (IX); «il quadro ornamente di fiori sta in bon termini (...) ben finito con diligenca buone desseigni ben colirita et colri belisimo» (XXIX);

⁴¹ *LO CASCIO* 2001 (Italiano-Neerlandese) attesta anche il tipo schiettamente italiano *chiaroscuro*.

⁴² Cfr. *MOTOLESE* 2012, p. 135 n. 57 e *VAN MANDER* 2000, p. 84.

R: «Ho mandato da Brussellis alli 25 di Giugno un pacchetto di colori franco sino à Mantoua» (68).

Nel corpus prevale l'accezione materica della parola (sign. 2) e i colori menzionati sono sempre colori *a olio* (cfr. *supra*) e *colori grassi*, 'oleosi' (cfr. *grasso* in *GDLI* §8 e *CRUSCA*^V §24), necessari per garantire lucentezza all'oro delle cornici. La distinzione tra colori *magri* e *grassi* è del *Libro dell'arte* di Cennini, il quale precisa che «ogni cholor magro è miglior che 'l grasso» (cap. XXXVI), «salvo che in mettere d'oro, bolio o verdeterra che abbia» (cap. XXXVII; Cfr. CENNINI 2003, pp. 88-89).

colorito (*colirita*) agg. «colorato, dipinto, tinto di colore» (1224 ca., San Francesco: *DELI*), p. pass. di *colorire* «dipingere» (XIV sec., Cennini: *DELI*):

B: «il quadro ornamente di fiori sta in bon termini (...) ben finito con diligenza buone desseigni ben colirita et colri belisimo» (XXIX).

A partire dall'occorrenza nel *Libro dell'arte*, *colorire* come sinonimo di *dipingere*⁴³ avrà largo seguito, coi suoi derivati, nella letteratura artistica. L'uso di *ben colorito* da parte di Brueghel come qualità del proprio quadro floreale per il Bianchi, accanto al buon *disegno*, è interessante, perché richiama la tripartizione della pittura in *invenzione*, *disegno* e *colorito*, formulata da Paolo Pino (*Dialogo di pittura*, 1548) e accettata dal Dolce nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557). Con il sostantivo *colorito* s'intendeva in particolare «l'insieme dei colori variamente accordati, in base a diverse tonalità delle tinte e gradazioni chiaroscurali» (*GRASSI-PEPE* 1995) e in tale accezione il termine circolò estesamente nella letteratura artistica di XVI e XVII sec., seguito da vari aggettivi di specificazione per definire di volta in volta la qualità propria degli accordi coloristici dei dipinti, che si dividevano anzitutto in dipinti a *buon colorito* o *cattivo colorito* (cfr. *BALDINUCCI* 1681).

Come sostantivo, *c.* è anche italianismo dell'arte attestato in inglese a inizio Seicento (*coloris*: «modo di usare e combinare i colori e, per metonimia, l'effetto ottenuto», 1615; *DIFIT*). L'accompagnamento con l'avverbio di modo *ben*, nella lettera di Brueghel, porta a escludere un effettivo uso della parola in qualità di nome.

⁴³ Cfr. ISELLA BRUSAMOLINO 2004, p. 308.

#compartimento (*compartemento, compertemento*) s.m. **1.** «il compartire; spartizione, distribuzione; divisione, ripartizione (con preciso senso delle proporzioni)» e anche **2.** «distribuzione calcolata, studio minuzioso delle proporzioni; equilibrio rigoroso e sapientemente costruito» (*GDLI* §4 e 5):

B: «Fra 14 Giorni mandera a vs. il compertemento di fiori Con una madoni dentro» (VII); «Non mancho d'industriarme intorno al quadretto del compertemento delli fiori nel quale secondo l'ordine d vs Jll^{ma} accomodero dentro una madona con un paiesetto» (VIII); «quanto il desiderio de vs del compartemento de fiore vs mecrede che quel e de grandisma opera» (X); «quollo. del compartemento de fiore qual e fate piu minuta» (X); «in quel compartemento fara una cosa bella» (XI); «subito fara aus sodisfatcion piu: realmento che non faceue del Compartemento dei fiori» (XIII).

La proprietà del *compartire* (voce apparsa col suo derivato in *-mento* nel XIV sec.; cfr. *DELI*), negli scritti d'arte coincideva con la distribuzione equilibrata degli elementi compositivi, sia nelle opere pittoriche che architettoniche. Nella prima edizione delle *Vite*, il *compartire* si riferisce alla pratica di usare cartoni preparatori per la pittura sia su tela che a fresco: «i cartoni si fanno per compartire, che l'opra venga giusta e misurata» (*Introduzione alle tre arti del disegno. Pittura*, cap. XVI). Paleotti, nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), sposta il concetto sul piano coloristico, sostenendo che le immagini sacre, come quelle profane, riuscivano meglio rispettando il compartire di luci e ombre (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995). Successivamente, come voce propria dell'arte, *compartimento* si riferì specificamente ai motivi decorativi di pareti, pavimenti, volte e soffitti suddivisi in modo geometrico (*GDLI* §7 e *TB* §3). Proprio col significato di «linee che formano un motivo decorativo», il termine passò in francese nel Rinascimento (*compartiment* 1542) e di lì in inglese (*compartment* 1564) e tedesco (*Compartiment* e, arcaico, *Kompartiment*). In neerlandese la prima occorrenza di *compartiment* è del 1667 (*compertement*), nel significato però ormai obsoleto di «Een lijst die een vak omsluit» (*WNT*).

L'uso della parola che fa Brueghel è quantomeno particolare, sempre in unione a *dei fiori*, quasi come titolo dei suoi quadri con soggetto floreale (due volte per le “Madonne della Ghirlanda”: VII, VIII), di cui forse si vuole sottolineare la distribuzione non caotica delle varie ed eterogenee specie dipinte e il rispetto delle proporzioni dei fiori, con un attento accostamento dei colori.

#concetto (*conçetto*) s.m. «idea fondamentale a cui si ispira un'opera d'arte» (*GDLI* §2):

R: «Il conçetto di quella luna e molto bello i Spero che riuserà stupendo in opra» (44).

Nella critica d'arte il *concetto* è la prima idea, la prima progettazione mentale dell'opera d'arte e s'incontra già in periodo umanistico, nella sezione del trattato dell'Alberti (1436) dedicata alla pittura storica (cfr. GRASSI-PEPE 1995). Viene usato anche da Michelangelo a proposito del potere demiurgico dello scultore, libero di rappresentare ogni idea nel marmo, nel celebre sonetto LXXXIII («Non ha l'ottimo artista alcun concetto/ ch'un marmo solo in sé non circoscriva/ col suo soverchio, e solo a quello arriva/ la man, che ubbidisce all'intelletto»; cfr. GDLI §2»).

Interessante che nell'uso vasariano il *concetto*, posto talvolta in dittologia sinonimica con *invenzione*⁴⁴, possa essere meglio espresso negli schizzi preparatori degli artisti «egregi» di quanto non accada nell'opera finita, poiché «il furore dell'arte in un subito esprime il concetto dell'animo: il che non può fare la diligenza e la fatica nelle cose pulite» (VASARI 1550, *Vita di Luca della Robbia*).

Concetto è italianismo attestato in inglese, francese e tedesco tra Sette e Ottocento, ma come termine della retorica, nel significato di artificio dovuto ad accostamenti stravaganti e complessi (cfr. DIFIT).

copia s.f. «esatta riproduzione; oggetto d'arte che ripete un originale fatto da un autore diverso» (av. 1455, DELI) e part. pass. **copiato** (*copiato, copiata, copiate*):

B: «Con le primo Comodita mandera ancho. una testa de' s^t Jean. morto: Copiato de Rafael s'tremomento ben fato» (III); «Mando ancho una testa copiato d Rafael dur bin molto bella» (VI); «io mandera ancho il quader de s^t antoni. un copia del mio mal fatto: detto quader e transformate che potra seruire per orriginal» (XI); «Jo Ha uisto un quader de Tician bello in case del sig^r card^{al}: detto quader e copiate altre volte» (XI); «Remande ancho il quader de s^t Antonio Copiate del mio: transformato in tal manere che seruira per un bon quadro» (XII); «gli quadri che io desiderai. auer copiata: sone per me» (XIV); «copia del Tiziano» (DA); «copia de Bruegel» (NS);

B_{II}: «me ferisse que me tornaua el quadretto et volse tenir vna copia» (3).

La *copia*, ben distinta dalla *replica* («riproduzione di un'opera di un artista eseguita dallo stesso artista creatore dell'opera», MASCIOTTA 1967), era senz'altro un mezzo di diffusione di modelli stilistici e iconografici di un maestro, ma anche una forma di reinterpretazione degli originali, come avvenne per le copie dei grandi del Rinascimento, specie Tiziano e Raffaello, eseguite anche da Brueghel. La pratica del copiare, rimasta molto vitale fino a tutto il XVII sec., suscitò anche polemiche negli esperti del settore come Giovan Battista Passeri, che criticava il malcostume di

⁴⁴ «(...) qual era l'intenzion sua o di Clemente del titolo della capella e l'invenzione delle figure de' tabernacoli (...) simile il *concetto et invenzione* delle pitture per gli archi e facciate e della capella» (Lettera a Michelangelo del marzo 1563 in ASV; corsivo mio).

«certi bizzarrotti» che vendevano copie spacciandole come originali, spesso col consenso degli stessi autori che vi apponevano eventualmente semplici ritocchi (*Il Libro delle Vite de Pittori Scultori et Architetti*, 1678 ca.)⁴⁵.

#cornice (*cornici, cornisi e cornitci*) s.f. «telaio di legno o altro materiale, variamente sagomato e decorato, dove s'incastano i quadri, specchi e simili» (1550, Vasari: *DELI*) e **cornicetta** (*cornicçietta*):

B: «io ha spesa alle cornici orefci et ale. pittura delle madona. alcuni scudi» (IX); «l oro delli cornici e fatto comme se usa: in italia» (IX); «le cornici mecostai. 4 filipi» (X); «quanto li cornisi e poca spesa le cornici del sig^f cardinalo Coste per dorare doi filipo» (X); «detto quader e transformate che potra seruire per orriginal. ornate tutti con lor cornitci belli» (XI); «detti quadri son ornate con gli cornici belli» (XII); «io stara spettande gli ordine per fargli cornici. miniate dore» (XIV); «Alcuni mesi son che io mandauo a vs Jll^{no}: tre quadri ornate d[eli] cornici» (XVI); «le cornici io farra fare tanto gentile et belli che serra cosa raro de vederli» (XIX); «detta doi. con gli altri farra farre di cornici belli» (XX); «et io remandera gli dui con gli cornici belli» (XXI); «gli altri doi con li cornici belli serrano inuiato aparque con il sopra detta quadra» (XXII); «questa cornici debbeno e reucito bene ma con gran stento e fatiga (...) e le prima cornici che e fatte in Anuersa cosi dorato in questa mode (...) non ha miso cornici debbeno. per il spesa» (XXIV); «si detti cornici son da tropo spesa io me auise io tenera per me»⁴⁶; «quanto il beiglettino per dorare cornici ha inuiato 14 gioirmi fa» (XXVII); «gli cornici son Justo comme quel del fuoco» (XXVIII); «li sei quadretti hanno li cornici debbeno et vs aura cose bella» (XXIX); «li cornici del ornamento serra debeno essendo un quader de merite simile» (XXIX); «lecornici potra seruire met metter un cristal de venetia» (postilla a margine in 54); «per 4 cornici (...) per doi cornici (...) per cornici» (DA);

R: «Li duoi quadri del S^r Momper Insieme colli quattro altri di mia mano tutti riccamente ornati delle loro cornici già sono Incaminati» (47); «non mi ricordo puntualmente quello costorono Insieme colle Cornici» (52); «Oltra che ho Speso nella Cornice d'ebbono Cinquanta fiorini» (53); «La Cornice Sola Insieme colla Indoratura mi costa 50 fiorini (...) mi dispiacçe d'intendere ancora che si stimi la Cornice al pari del quadro (...) non potendosi vendere a questo prezzo vs mi farâ gratia di remandar il quadro solo senza la Cornice d'ebbono mettendomi solamente attorno per conseruatione di esso una picçiol cornicçietta ordinaria» (54); «hauendo vs gia le Cornici Inpronto» (58).

La prima applicazione di *cornice* in campo artistico è architettonica: «parte più alta della trabeazione degli ordini classici» (1348: *DELI*), mentre l'accezione in campo pittorico è solo vasariana: va rimarcato, nelle *Vite*, il notevole incremento di frequenza del termine dalla I alla II edizione⁴⁷. Ancora a fine Seicento, nel *Vocabolario* di Baldinucci, *c.* è termine incluso esclusivamente tra gli ornamenti dell'architettura, e non dei pittori (*BALDINUCCI* 1681, v. *Membra degli ornamenti*). L'uso di incorniciare i dipinti ha comunque documentazioni antiche (vi

⁴⁵ Cfr. *GRASSI-PEPE* 1995, che fa riferimento all'ediz. a cura di J. Hess del 1934.

⁴⁶ Nel poscritto della lettera con il resoconto delle spese altre 4occ. di «cornici».

⁴⁷ *cornice*: 18occ.>110occ.; *cornici*: 31occ.>79occ. (cfr. *VASARI* 1994, I, p. 120).

accennano Vitruvio e Plinio; cfr. *GRASSI-PEPE* 1995) e se nel Medioevo era elemento piuttosto trascurato (fatta eccezione per il periodo gotico), la *c.* diventa parte integrante del quadro a fini ornamentali dal XVI sec. e il suo stile ricalca il gusto del tempo: dalle forme sobrie e composte del Rinascimento, alla ricercatezza anche ostentata delle cornici barocche, fino a una rinnovata moderazione in tempi neoclassici.

Le numerose occorrenze della parola nelle lettere di Brueghel testimoniano l'importanza che il pittore vi attribuiva per impreziosire il quadro. Le cornici più pregiate (e dunque costose) cercate dal fiammingo erano di ebano (come quelle degli *Elementi* e della *Madonna della Ghirlanda* eseguita con Van Balen), quelle più adatte ad essere donate a un principe, in ottemperanza a un implicito galateo cortigiano⁴⁸. La voce entrò in inglese nel Cinquecento (archit., 1563; *OED*)⁴⁹ per mediazione del fr. (*corniche*, archit. 1524; *TLFi*).

cornucopia (*corne copia*) s.f. «vaso a forma di corno, coronato d'erbe e di fiori e riempito di frutti, simbolo dell'abbondanza» (1533: *DELI*):

B: «l'istoria. e le dea ceres con le corne copia peina d frutti in bratci» (II).

Il vaso traboccante di frutti e spighe è ricorrente nelle arti figurative, specie tra Rinascimento e Barocco (cfr. *MASCIOTTA* 1967), quando anche il latinismo conobbe diffusione europea: cfr. l'inglese *cornucopia* (1592: *OED*) e i calchi francese (*corne d'abondance*), neerlandese (*hoorn des overvloeds*) e tedesco (*Füllhorn*).

***cristallo di Venezia** (*cristal de venetia*) loc. «i migliori *Cristalli* artificiali, dicesi che sien quelli fatti a Murano, chiamati *Cristalli di Venezia*» (*CHAMBERS* 1749, tomo III, p. 266):

B: «le cornici potra seruire met metter un cristal de venetia» (postilla autografa in 54).

Il tipo di «vetro a base di calce e di sodio, più bianco degli altri vetri, appena sfumato in giallo e in bruno», prodotto sin dall'antichità romana, nel Rinascimento era fiore all'occhiello degli artigiani di Venezia (*MASCIOTTA* 1967). Nonostante la prima documentazione della voce *cristallo* in seno

⁴⁸ Calzante l'osservazione del medico Giulio Mancini: «Ma nelle pitture piccole come le miniature o di altro buon maestro, e che si donano a' principi, allora comunemente le cornici si fanno d'ebano» (*Considerazioni sulla pittura*, ca. 1617-1621); cito da *BAROCCHI* 1981, p. 20. L'alternativa più economica era scegliere il legno noce: nel poscritto alla lettera 54 Brueghel scrive che una cornice d'ebano veniva 10 fiorini, quella di noce 4.

⁴⁹ Cfr. anche *CARTAGO* 1990a, p. 130.

all'arte vetraria offerta dal *DELI* sia solo secentesca⁵⁰, già nelle *Vite* del Vasari si parla in molti luoghi delle varie tipologie di lavoro artistico in cui poteva essere impiegato il materiale (*cristalli*: 2 occ. in VASARI 1550, 8 occ. in VASARI 1568; *cristallo*: 19 occ. in VASARI 1568). Nel Settecento, come attesta il *Dizionario universale di Scienze e Arti* di Chambers, per *cristalli di Venezia* si intendeva, nello specifico, quelli di Murano⁵¹.

diligenza (*diligenc, diligenca, diligenci, diligenca, diligensa, diligensi*) s.f. **1.** «applicazione assidua, attenta, sollecita; cura vigile e amorosa (nell'esecuzione di un lavoro, nello svolgimento di una mansione»); **2.** «qualità di ciò che è eseguito con lavoro diligente: precisione, esattezza, accuratezza; regolarità» (cfr. *GDLI* §1 e §8) e **diligente** (*diligente, deligenti*) agg. 'eseguito con diligenza; che rivela diligenza, scrupolo di esattezza, accurato, preciso' (*GDLI* §4):

B: «questo mia mal schrito accompainnito con un rametto: fatto d' me con molto diligenci (...) credo che non e piu visto con colori in oglio cosi miniato opiu diligente» (II); «io farra uigni diligenca per. farre una processioni» (...) io non mancherà usara oigni diligenca» (IV); «Jl quader de vs Jll^{no} sta in bona termine. et con grandismo diligenci et gusta mio attendo oigni giorni» (V); «credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori finita con simila diligenca» (VI); «in 2 quadretti io non mancherà d'usarle oigni diligenci» (VII); «noi habiame un pittor qua che da su Giouentu in qua non ha fatte altri. non sia altra pratico che diligenci et usanci» (IX); «tutti fatte del natural con grandismo diligenca» (...) Ancho ho fatto con grandis^{no} diligenze un quadrettin de fiori» (XII); «Jo attendo alli quadretti de vs et spera che reusirane belli al mia diligenca» (XVII); «vs vederà una diligenca terribila» (XXIII); «per Retocare le Tre quadretti Aqua Terra et Aria vs me credo che in detti sia usato oigni diligenca quanta posse fare» (XXVI); «il quadro ornamente di fiori (...) il primo che io ha fatta in mia vita ben finito con diligenca» (XXIX); «io credo per le vagagessa et diligenca usata in quesa che su sig Ill.^{ma} Aura guste» (LXIII);

B_{II}: «con alcuni quadretti piccoli fatto con gran diligenca» (1);

R: «per ritoccar quelli quattro rami (...) di maniera che Spero ch'el amico hauera compyta Sodisfattione poichio nonne penso di farne più deligenti nè migliori» (45); «un Intagliator di rame valenthuomo Il quale non ha mancato d'usarui quella diligenca che V S Ill^{ma} vedrà dalli rami istessi» (46).

Il concetto di *diligenza*, 'accuratezza, impegno e fatica' nell'esecuzione di un'opera, fu di capitale importanza nella letteratura artistica. Ereditato da Plinio, oscillò tra valutazioni positive e negative, con un'«altalena semantica» avviata nel Rinascimento e giunta fino al Neoclassicismo (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995). Sostanzialmente, i maggiori teorici percepirono la *d.* come dote di un'opera

⁵⁰ «Vetro trasparente, incolore, a elevata rifrangenza, usato nella vetreria di lusso e in applicazioni tecnico-scientifiche, preparato con silice, ossido di piombo e carbonato di potassio» (1623, Marino), ma è delle Origini il sign. di «corpo solido, di forma poliedrica, omogeneo e anisotropo, di origine naturale» (XIII sec.).

⁵¹ Quella dal *Dizionario* di Chambers è di fatto la prima e unica attestazione della locuzione che sono riuscita a reperire.

d'arte solo se questa veniva calibrata con la giusta misura, dunque mai portata agli estremi⁵². Leonardo dedica due capitoli nel *Trattato della pittura* (XVIII e XXIII) alla *d.*, che nella sua concezione rappresenta anzitutto il momento dello studio attento del soggetto da dipingere, prima di passare all'esecuzione pratica (si veda il titolo del cap. XVIII: *Che si deue prima imparar la diligenza che la presta pratica*). In tal senso, la *d.* è scienza imprescindibile per l'artista:

Qvelli che s'innamorano della pratica senza la *diligenza*, ouero scienza, per dir meglio, sono come i nocchieri ch' entrano in mare sopra naue senza timone o bussola, che mai non hanno certezza doue si vadino. Sempre la pratica deve essere edificata sopra la buona teorica, della quale la prospettiva è guida, e porta: e senza quella niente si fà bene, cosi di pittura, come in ogn'altra professione (cap. XXIII, *Di quelli che usano la pratica senza la diligenza, ouero scienza*; LEONARDO 1651, p. 25).

Vasari si allinea a Leonardo considerando la *d.*, al pari della *grazia* e del *disegno*, manifestazione dell'ingegno e del valore dell'artefice⁵³ (anche se il *furor* creativo poteva essere meglio espresso nelle esecuzioni meno diligenti; cfr. supra, v. *concetto*).

Tra XVI e XVII secolo la *d.* si legò all'operare degli antichi, i così detti *Primitivi*, rivalutati dagli scrittori d'arte proprio per la loro meticolosità, sempre più sottovalutata dai moderni⁵⁴. Tra Illuminismo e Neoclassicismo e in particolare con Winckelmann (*Avvertimenti sul modo di osservare le opere d'arte antica*, 1759) il concetto di *d.* si spostò infine sul piano del giudizio critico, in quanto qualità (ma anche difetto, nel caso di quella tutta barocca del Bernini per esempio) riconoscibile solo dal fine osservatore dell'opera d'arte.

dipingere (*depingere, dipinge*) «rappresentare artisticamente q.c. a colori» (av. 1250, *Meravigliosamente*, Giacomo da Lentini: *DELI*) e part. pass. **dipinto** (*depinta, depinto*):

B: «VS trouera in quella cassa. vna Maddalena depinta in Marmero» (PS-33);

R: «un ouato d'auorio depinto di due bande della passione di Cristo» (45); «Si deue ricordar ancora vs di un marmo depinto gia pe[r] il S^f Guido Massenti» (52); «Alcuni mesi sono, chio riceuetti una lettera di VS con la misura d alcuni piccioli ouati tagliati di carta per depingere di quella grandezza» (58);

⁵² Grassi ricorda l'opinione dell'Alberti che nel *De pictura* elogiava l'artista *diligente*, ma con moderazione, ritenendo lo sforzo eccessivo un danno nell'atto creativo. Anche Lorenzo Ghiberti (*I Commentari*, ca. 1450) e Francesco Bocchi (*Eccellenza del San Giorgio di Donatello*, 1584) erano avversi all'eccesso di zelo tecnico, il quale sprovvisto di limiti poteva farsi nota di demerito per l'artista.

⁵³ L'incremento del termine tra la I e la II edizione delle *Vite* è considerevole: 87occ.>550occ. (cfr. VASARI 1994, I, p. 140).

⁵⁴ Merita menzione l'affermazione di Bottari intorno all'arte dei secoli addietro: «comeché i lavoranti in quella oscura stagione pochi lumi avessero, supplivano tuttavia con una estrema ingegnosissima diligenza; nel che mancano gli odierni artefici» (cit. in GRASSI-PEPE 1995 da Ugo Procacci, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, in 'Rivista d'arte', Annuario 1995, Firenze, 1956, p. 235).

VE: «Il s.^r Momper ancora esso dipinge pezzi che auanzano a quelli che ha fatti nel suo giouentù» (76).

Le documentazioni del vocabolo in senso figurativo, in documenti letterari e pratici, partono dal XII-XIII sec.; è di interesse che *dipignere* abbia solo due occ. nel *Libro dell'arte* di Cennini⁵⁵, che gli preferiva generalmente *tignere*, *colorire* (cfr. GRASSI-PEPE 1995) e anche *lavorare*, corredato dal sintagma di specificazione «in muro» (prima documentazione del verbo riferito all'attività pittorica o musiva)⁵⁶. Più largamente impiegato dagli artisti scrittori del Quattro e Cinquecento, *d.* aveva ormai nel Rinascimento ottenuto piena consacrazione nel lessico settoriale⁵⁷.

#disegno (*desseigne, desseigni, desseignio, desseigno, disseigni, dissegni, disseyni*) s.m. **1.** «rappresentazione grafica di un'immagine, eseguita per fini decorativi» (Doc. fior. 1362-1375: *TLIO* §1); **2.** «Modo di disegnare, perizia nel disegno» (*GDLI* §8) e **3.** al pl., «quegli studi che sopra carte, o altro, fannosi da' Principianti, anche da' Maestri delle nostre Arti, per istudio o per dimostrazione de' concetti loro, prima di far l'opera» (*BALDINUCCI* 1681):

B: «io Ha destinato un quader de sua man con tiaer e scura: fra poce giornie. mandera le desseigni» (XVI); «vs me schriue dun quadro d. Danielo. con leoni. io commencera de lontano il desseignio et aspettera altro auiso» (XIX); «secondo l'ordine del quader de Danielo. in cauerno de lionie. io mandera le disseigni subito quanda mia quadri serrano finita» (XX); «scusarme che non habio mandato il desseigno del Danielo» (XXI); «subito tornand a case io farra le desseigni» (XXI); «Jo me vergoigni d'auer tartato tanto per inuiaro le desseigni del Danielo (...) con questo io manda le desseigni» (XXII); «Jo Manda le desseigni» (XXIII); «vs me remande le desseigni. de danieli» (XXIV); «gli fiori bisogni fare alle prima senza desseigni o boitssaturo» (XXVIII); «io assegura vs desser il primo che io ha fatta in mia vita ben finito con diligenca_buone desseigni ben colirita et colri belisimo» (XXIX); «Con alcuni desseigni del mio figliol mandera le cose de Iaques decorster .per vs» (PS-67);

R: «hò subito dato quei disegni in mano di un Intagliator di rame valenthuomo» (46); «non posso dubitar di essere ben capitati Insieme colli disegni» (47); «et ancora per via delli Sig^r Annoni un mazzo di stampe e disseyni» (68).

Si veda anche la loc. **avere disegno** (dal sign. 2), «termine de' Pittori, e vale sapere ordinatamente disporre la 'nuenzione, doppo auer bene, e aggiustamente delineata e contornata ogni figura, o altra cosa che si voglia rappresentare» (*BALDINUCCI* 1681⁵⁸):

⁵⁵ *Dipignere e dipignere*: cfr. SELLA BRUSAMOLINO 2004, p. 308 e RICOTTA 2013, p. 55.

⁵⁶ Nel cap. LXVII; cfr. DELLA VALLE 2001, p. 312 n. 28.

⁵⁷ 27 occ. in LEONARDO 1651, di cui solo una nel *Trattato* di Leonardo e le restanti nel *Della pittura e Della statua* dell'Alberti; per i numerosi impieghi nelle *Vite* cfr. *Lemmario vasariano*; numerose (almeno 40) anche le attestazioni in LOMAZZO 1584.

⁵⁸ In VASARI 1550: *avere grandissimo disegno* (*Introduzione alle tre arti del disegno*, cap. X), usata in riferimento alla scultura e alle tecniche d'esecuzione dei bassi e mezzi rilievi.

B: «non se nisuno che ha piu desseigne. che peitro de Jobe» (X).

Posto che la circolazione di *disegno* riferito all'arte figurativa è già trecentesca, la prima documentazione in un testo specialistico viene dal *Libro dell'arte* di Cennini, che ne attesta una concezione già teorica e non solo legata all'atto pratico, manuale: accanto al *colorire*, il *disegno* è presentato come momento fondante della creazione artistica (cap. IV)⁵⁹. La polisemia della parola, nella quale il significato di 'rappresentazione iconica' convive con quello di 'progetto' ha ripercussioni anche sul suo uso tecnico: se infatti in architettura con *d.* s'intendeva la «rappresentazione grafica di un progetto da eseguire» (ca. 1362: *TLIO* §2)⁶⁰, nel lessico pittorico rinascimentale il *d.* non corrispondeva generalmente a opera finita, ma al suo «primo concepimento» (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995), potremmo dire uno *schizzo*, concretato *de facto* nel delineare i contorni prima della stesura del colore⁶¹. Baldinucci, più di un secolo dopo, parla del *disegno* come del primo «componimento di linee e ombre che dimostra quello che s'ha da colorire o in altro modo mettere in opera» (cfr. *BALDINUCCI* 1681).

L'impiego tecnico del termine si propagò fuori d'Italia, tra Quattro e Cinquecento: in francese *désigner*, latinismo circolante almeno dal Trecento, subì l'influenza di *disegnare*⁶², evidente in *desseing*, col significato di 'progetto architettonico' già nella cronica di Neufchâtel del XV secolo ('rappresentazione grafica' 1529; *dessin* nel 1680). In castigliano si ebbero *designo* (1511) e *diseño* (1545), in portoghese *disenho* (1567)⁶³; l'inglese *design*<fr. 'piano', 'progetto' (1565) mutuò dall'italiano il valore di 'rappresentazione grafica', come sinonimo di *drawing* (1614)⁶⁴. Si vedano poi per il tedesco *Dessin*<fr., *Design*<ingl.<fr. e il prestito integrale *Disegno*⁶⁵ e per il neerlandese *dessein*, con trafila semantica simile all'inglese ('progetto', 'piano' 1596; 'rappresentazione

⁵⁹ Cfr. DELLA VALLE 2001, pp. 310-311; *GRASSI-PEPE* 1995, p. 221; MOTOLESE 2012, p. 48; RICOTTA 2013, pp. 59-60.

⁶⁰ A cavallo tra Quattro e Cinquecento gli scrittori di architettura (a partire dal Filarete) erano soliti indicare con *disegni* le tavole che corredevano, come complemento iconico, i progetti e le teorie esposte nelle parti verbali. Per la prima diffusione di *disegnare*, *disegno* e derivati nella trattatistica architettonica umanistico-rinascimentale, e le valenze d'uso in tale ambito, cfr. CARTAGO1981a, pp. 180-189.

⁶¹ Una testimonianza significativa a tal proposito è data dalla traduzione del *De pictura* dell'Alberti ad opera del Bartoli (1568), che sceglie il latinismo *circonscrizione* per *circumscriptio*, «quel tirare che fa con linee a torno a torno de' dintorni» (che nella tripartizione della pittura dell'Alberti si accompagnava alla *compositio* e la *luminum receptio*), specificando però che l'operazione era «dai moderni detta disegno». La citazione è presa da MARASCHIO 2005, p. 50. Sulla plurivalenza di *disegno* nella *Vita* di Cellini (talvolta equivalente allo *schizzo* da inviare al committente per approvazione) cfr. ALTIERI BIAGI 1998, pp.168-172.

⁶² Cfr. MOTOLESE 2012, p. 48 e anche *TLFi*.

⁶³ Cfr. MOTOLESE 2012, p. 48.

⁶⁴ La prima documentazione è nelle carte di viaggio di Inigo Jones (1614), che retrodata con ampiezza quella proposta dall'*OED* (1638): cfr. CARTAGO1981a, pp. 178-179.

⁶⁵ Il *DIFIT* non ne riporta le date di attestazione.

grafica', 'disegno decorativo', 'modello ornamentale' 1661: *WNT*). Ancora a inizio Seicento Van Mander usava gli autoctoni *teyckenen* ('disegnare') e *teycheninge* ('disegno')⁶⁶.

dorare v. «applicare uno strato o un foglio sottile d'oro sulla superficie d'un oggetto» (av. 1292: *DELI*), anche s. «il dorare», e part. pass. **dorato** «rivestito di una patina d'oro» (av. 1266: *DELI*):

B: «adorare sopra leigni bisoigni metter un collo prima at cio che il color del or non entra secka» (IX); «le cornici del sig^r cardinalo Coste per dorare doi filipo» (X); «e le prima cornici che e fatte in Anuersa cosi dorato in questa mode» (XXIV); «per il dorare 8 fiorini luna (...) per il dorare 4½ per cornici» (XXIV); «quanto il beiglettino per dorare cornici ha inuiato 14 gioirmi fa» (XXVII); «per il dorare» (DA).

L'applicazione dell'oro nell'arte è molto antica, tanto che pare che la doratura (a foglie o lamine) fosse nota già agli Egizi. I romani, stando alle fonti (Vitruvio e Plinio) conobbero la doratura a fuoco, per oggetti non metallici e basata sull'uso di un collante composto di sinopia, ocra e terra bianca (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995, v. *doratura*). La tecnica del dorare aveva largo spazio nei ricettari medievali e dunque il verbo, col suo derivato *doratura*, è già del lessico artistico medioevale e naturalmente nel *Libro dell'arte* di Cennini⁶⁷; cfr. anche v. *indoratura*.

***doratore** «chi esercita l'arte del dorare» (Doc. fior. 1632: *DELI*):

B: «sone altri doratori ma tutti cosa dosinala et goffa» (XXVIII).

La lettera del 1611 di Brueghel offre una retrodatazione di circa vent'anni del *nomen agentis* rispetto a quella proposta dal *DELI*, anche se il tipo con prefisso *indoratore* è invece di fine Cinquecento⁶⁸.

ebano (*ebeno, ebbeno, ebbono*) s.m. «albero dell'India, il cui legno dentro è nero, e fuori del color del Bossolo, sodo e di maniera pesante, che non galleggia nell'acqua» (*BALDINUCCI* 1681; 1209/1309: *TLIO*):

⁶⁶ Cfr. VAN MANDER 2000, p. 83.

⁶⁷ Cfr. RICOTTA 2013, pp. 59-60. Per le occorrenze di *dorare* e participi passati nelle *Vite* del Vasari cfr. *Lemmario artistico* e VASARI 1994, I, p. 153.

⁶⁸ S'incontra in una lettera di Guglielmo Sangalletti al Vasari del 6 agosto 1570: «Scrissi per conto de l'indoratore al Bosco a don Serafino e credo che sarà spedito conforme alla volontà nostra et sua» (in *ASV, Carteggio*). Notevole che anche la Crusca lemmatizzi *doratore* solo a partire dalla III edizione, si potrebbe supporre per suggerimento di Magalotti, visto che il solo esempio riportato è dai *Saggi di naturali esperienze* (1691).

B: «questa cornici debbeno e reucito bene ma con gran stento e fatica (...) non ha miso cornici debbeno. per il spesa son de leigni noici (...) per 4 cornici debbeno a 10 fiorino» (XXIV); «soper lebbeno e fastioso. per un certa onta o uera oiglia che sta in certa vene debbeno» (XXVIII); «li sei quadretti hanno li cornici debbeno (...) li cornici del ornamento serra debeno essendo un quader de merite simile» (XXIX); «per 4 cornici debeno» (DA);

R: «Oltra che ho Speso nella Cornice d'ebbono Cinquanta fiorini» (53); «mi farâ gratia di remandar il quadro solo senza la Cornice d'ebbono» (54);

Come specifica Baldinucci, l'*ebano* tra Cinque e Seicento veniva usato principalmente per ornamenti di disegni e pitture, quali sono anche le *cornici* (cfr. supra).

figura (*figuri*) s.f. «immagine artificialmente creata su un supporto fisico (tipicamente scolpita o dipinta)» (TLIO; *f.* scolpita: *Ritmo di Sant'Alessio*, XII sec.; *f.* dipinta: Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*) e dim. **#figurina** (*figurini*) **1.** «immagine, in proporzioni ridotte, di persona, animale o cosa ecc.» (1540, Aretino), per estens. «dicesi propriamente di figure rappresentate per mezzo dell'arte» (CRUSCA^V) e **2.** «statuetta di vari materiali» (1550, Vasari: *DELI*), **figuressa** (*figurette*):

B: «per ornare de paiesi et altri cosi seconde l'istori delli figuri» (II); «io farra in detto quadret. al[*cuni*] figurini» (XVI); «laria et fuoco. sonne fatte con figurini nudi» (XX); «gli figurini Ho fatto al modo mio» (XXI); «per esser fatta lafigurina della Madona di Mano del s^r. Rubens» (LXIV*); «fatto li figuri (...) li figuri fatto del mio mane» (NS);

R: «d un ouato d'auorio depinto di due bande della passione di Cristo in figurette minime» (45).

Nella letteratura artistica *figura* individuava più specificamente quella umana, per estensione del significato di «corpo umano, persona» (av. 1272, Re Enzo: *DELI*) o anche quella animale. Quanto al diminutivo *figurina* (non solo 'figura piccola', ma anche 'aggraziata', «bellina, gentile»; cfr. CRUSCA^V), va anzitutto corretta la data di prima attestazione offerta dal *DELI* (av. 1571, Cellini) poiché questo compare già in una lettera di Aretino al Vasari del 15 dicembre 1540:

De la bellezza dei vasi non parlo, avenga che non saprei dire, in che modo i garbi, che gli danno forma, conrispondino a la proporzione, che si richiede a l'antiquità de la foggia, con che fate, che varia l'un da l'altro e quel da quello. Io per me nel guardar le *figurine*, che egli portano in capo, veggio una schiera di vilanelle venirsene da la fonte con i lor orci pieni (in *ASV*, *Carteggio di Giorgio Vasari*).

Il tipo in *-ina* occorre numerose volte nelle *Vite* del Vasari, accanto a quello in *-etta*, più raro⁶⁹. Tra i due, sarà proprio *figurina* che, a fine Cinquecento, passerà in francese (*figurine*, dapprima per indicare quelle dipinte, 1578, e in seguito le statuette in vari materiali, 1625) e di lì in inglese (*figurine*, 1854; *OED*) e tedesco (*Figurine*; cfr. *DIFIT*).

#ghirlanda (*girlanda, girlande, girlando*) s.f. **1.** «corona di fiori, fronde, erbe, che si pone in capo per ornamento (XIII sec.: *DELI*), per estens. **2.** «elemento ornamentale di tale forma» (1516, Ariosto: *DELI*), «motivo decorativo costituito da forme vegetali variamente intrecciate, simile al festone» (*GRASSI-PEPE* 1995):

B: «il pretzo della girlanda de fiori» (XXXI*); «mail girlando de fiori gustoso per la diuina Madonne. del s^r peitro paulo Rubens» (LXV); «un altro mandai senso ordina un girlande defiori per fare piaceir» (LXVI); «un girlando de frutti» (NS);

B_{II}: «vs Illu^{sno} me commandaua de auisare delle opre che sono restato in casa nostra del mano de mio padre tra le quali e vna girlanda de frutti con molti angeli et la madonna» (1);

R: «io ho fatto una Girlanda de fiori de mia mano» (53); «Non poco mi marauiglio che la mia Girlanda de fiori sia consignata pur nelle mani di vs» (54); «per tornar alla Girlanda vs sarà seruita di mostrarla al Illu^{mo} Sig^r Cardinale» (54); «Smaltire quella bella Girlanda di fiori fatta con ordine del Sg^r Lauello» (55); «mi vengono richiesti dieci filippi di porto della Girlanda di fiori» (56); «caso che la Girlanda de fiori non e venduta» (56); «se per sorte la madonna colla Girlanda non fosse venduta mi contenterei molto di rihauerla» (58); «Per conto della Girlanda de fiori io non ho mai potuto Intendere perle sue lettere chella fosse venduta» (59); «Io ho Sparso voçe d'hauer venduto la Girlanda per ottocento filippi (59); «il quadro della Girlanda difiori» (68).

Nelle *Vite* vasariane la *ghirlanda* è anzitutto ornamento femminile di moda al tempo, il copricapo floreale di cui si dice che fu inventore il padre di Domenico Ghirlandaio: «fu Tommaso il primo che trovassi e mettessi in opera quell'ornamento del capo delle fanciulle fiorentine che si chiamano *ghirlande*, donde ne acquistò il nome del Ghirlandaio non solo per esserne lui il primo inventore, ma per averne anco fatto un numero infinito e di rara bellezza» (VASARI 1568, *Vita di Domenico Ghirlandaio*). Lomazzo, in un capitolo del suo *Trattato* (VI-6, *Composizione di ghirlande, arbori, herbe, frutti, fiori, & metalli*) in cui si sofferma sul significato simbolico di alberi, piante e fiori nella pittura antica, nega il primato assoluto del Ghirlandaio e fa risalire l'invenzione delle *g.*, composizioni di fiori «diuersi, conformi tra sé di colori», a Glicera e Pausia di Sicione⁷⁰.

⁶⁹ *figurine*: 11 occ. in VASARI 1550 e 42 in VASARI 1568; *figuretta*: 1 occ. in VASARI 1550 e *figurette*: 7 occ. in VASARI 1550. Cfr. VASARI 1994, I, p. 179.

⁷⁰ Cfr. LOMAZZO 1584, pp. 477-481.

Sia Vasari che Lomazzo ricorrono spesso alla voce nei momenti di descrizione delle opere, anche con valore figurato nelle *Vite*: «ne dipinse poi col tempo un'altra in un gran quadro a olio, con una ghirlanda di Cherubini che intorno alla testa le fa diadema» (VASARI 1568, *Vita di Giovan Francesco Rustichi*)⁷¹.

Nel carteggio di Brueghel *ghirlanda* assume un'accezione nuova in contesto artistico, collegata alla nascita di un genere pittorico in cui l'immagine della Madonna col Bambino veniva inscritta in una ghirlanda di fiori, le "Madonne della ghirlanda", per l'appunto (cfr. cap. IV §5.7).

G. è italianismo in francese (*guirlande*, 1403) e tedesco (*gyrlande*, 1320), nel sign. generico di 'corona di fiori'⁷².

#goffo agg. «rozzo, sgraziato, inelegante» (av. 1474, Pulci: *DELI*), «detto di lavoro d'arte, di proporzione, e simili, vale Rozzamente fatto, Mancante di grazia, o di sveltezza, Brutto, e simili» (*CRUSCA*^V, §4):

B: «sone altri doratori ma tutti cosa dosinala et goffa» (XXVIII).

Nella letteratura artistica *goffo*, in riferimento a un dipinto mal eseguito, che muove dunque al riso per la sua inadeguatezza, è già nel *Dialogo della pittura* di Paolo Pino (cfr. *GRASI-PEPE* 1995)⁷³, ma l'aggettivo poteva qualificare anche lo stesso artista, più che la sua opera⁷⁴. Anche Vasari adopera il termine in senso stilistico, anche nella loc. *maniera goffa* (3 occ. in VASARI 1550, 7occ. in VASARI 1568), generalmente a indicare la maniera greca, ormai vecchia, superata da quella dei maestri italiani.

Decisamente significativo che nell'edizione giuntina delle *Vite* compaia esattamente la coppia aggettivale usata da Brueghel, *dozzinale e goffo*, per un pittore di scarso valore («il Menighella, pittore dozzinale e goffo di Valdarno, che era persona piacevolissima, il quale veniva talvolta a Michelagnolo»; VASARI 1568, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*).

Un esempio della circolazione extra-italiana di g., per probabile eco vasariana, viene dai *Diálogos de la pintura* di Vicente Carducho (1633) che parla di figura «gofa», contrapposta a quella graziosa, «que tien bien simetria, bien terciada, con buena proporcion»⁷⁵.

⁷¹ Corsivi miei. Per le occorrenze tot. di g. nelle *Vite* cfr. *Lemmario artistico* e VASARI 1994, I, p. 194.

⁷² In francese *guirlande* era anche l'elemento di legno usato sulle imbarcazioni per collegare le strutture di dritta e quelle di sinistra (1704: *DIFIT*).

⁷³ In PINO 1960: *goffe* (p. 114), *goffi* (p. 129), *goffo* (p. 116 e p. 119).

⁷⁴ «Dunque i' son pur nel numero di quelli,/ da un goffo pittor senza valore,/ cavato a' pennell' e alberelli» (Michelangelo, *Capitolo in risposta di Francesco Berni in nome di Fra Sebastiano del Piombo*, vv. 34-36).

⁷⁵ Cito da MOTOLESE 2012, p. 145.

Il *DIFIT* documenta il passaggio dell'attributo in francese (*goffe*: XVI sec., oggi raro), inglese (*goff*<fr.: 1678; *goffe*: 1540, cfr. anche *OED*) e tedesco (*Goffo*), ma riferito genericamente a persona 'sgraziata, grossolana e maldestra'.

gusto (*gusta, guste, gusto*) s.m. **1.** «sensibilità a ciò che è bello» (1516, Ariosto: *DELI*), **2.** «attitudine a discernere pregi e difetti di un'opera d'arte (av. 1564, Michelangelo: *DELI*)», **3.** «diletto, piacere, appetito» (*CRUSCA*¹), in riferimento all'opera d'arte. Anche nella loc. **a gusto**:

B: «un quadret delle grandese ordinario: finito con gusto et piatcer» (II); «di puoter fare che gli mio lauori siano al gusto de vs Jll^{no}» (III); «Jl quader de vs Jll^{no} sta in bona termine. et con grandismo diligenci et gusta mio attendo oigni giorni» (V); «spera che l une et l altre serra al gusto de vs Jll^{no}» (XII); «io manda le desseigni. si non e [a] gusto de su sig^r Jll^{[m]o} me contento d' fairle alcuni al[tr]i» (XXII); «quanto il quadro de fiori (...) si vs tein gusta in simile io mandera un altre oigni prima vera» (XXVII); «io credo per le vagagessa et diligenza usata in quesa che su sig Jll.^{ma} Aura guste» (LXIII);

R: «Spero chel Sig^f Idio mi concedirà sanità et Ingenio per poter effettuar questa mia volonta d'aççertar il gusto di VS Illus^{ma}» (39); «mi rallegrai molto quando V S Illus^{ma} si degnò di comandarmi quel quadro del Elemento dell'acqua (...) Pur al contrario non poco mi afflige (...) non auerne mai Inteso noua alcuna nè del buon ricapito nè come sia riuscito à gusto di V S Ill^{ma}» (43).

La voce circolava già dalla fine del Duecento con l'accezione di «funzione sensoriale specifica per avvertire il sapore dei cibi» (1294, Guittone: *DELI*) e durante il Rinascimento il suo uso si estese al campo dell'estetica e della critica d'arte, per indicare la qualità dell'opera ben eseguita:

i nostri Artefici dicono, *di gusto*, o *di buon gusto* fatta quella pittura, disegno, o simile, la quale non solo non apparisca fatta con istento e fatica; ma che accompagnata con vna facilità, e freschezza d'operare, dimostri auere in sé tutte quelle leggiadrie, e tutte quelle qualità più belle che le à voluto dar l'Artefice (*BALDINUCCI* 1681; corsivo mio).

Nelle *Vite* vasariane il *gusto*⁷⁶ si lega al giudizio dell'osservatore, alla sua percezione dell'opera d'arte, specie nella loc. *essere a gusto/al gusto*, riferita sia al gradimento soggettivo («La quale opera fu molto conforme al gusto di Giovanfrancesco, avendo a essere posta in luogo sì celebre e di tanta importanza, et oltre ciò per la concorrenza d'Andrea Contucci»), che collettivo, di un'intera epoca:

⁷⁶ Per le cui occorrenze cfr. VASARI 1994, I, p. 209.

Di sotto poi, nell'ornamento di questa storia, sono nove Angeli che tengono in alcune accomodate scritte motti volgari e latini, posti in quel luogo da basso perché in alto guastavano la storia, e il non gli porre nell'opera pareva mal fatto all'auttore che gli reputava bellissimi e forse erano *ai gusti di quell'età*⁷⁷.

È tra XVIII e XIX secolo che avvenne però la piena teorizzazione in chiave estetico-filosofica del concetto di *g.* (con significativi apporti da Hume, Burke e in particolare dalla *Critica del giudizio* di Kant), che in periodo neoclassico, grazie alla definizione di Mengs, si fa più concreto, divenendo chiaramente riconoscibile nella perfezione esecutiva dell'opera d'arte (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995).

***gustoso** (*gustose, gustoso*) agg. **1.** «gradito alla vista; che soddisfa il gusto estetico; bello, degno di ammirazione (un oggetto, un monumento, uno stile)» (*GDLI* §2); **2.** «Detto di componimento, di opera d'arte, condotto con fino gusto» (*CRUSCA*^V §II):

B: «quelli altri che sone cominciato che da ce sone pui allegra et peiu gustose con quelli verdure et frutti oitcelli animali pessi et milli gallantaria» (XXIV); «il quader ellemento del ario e fatto con ordini ma il girlando de fiori gustoso per la divina Madonne. del s^r peitro paulo Rubens. con le vagesse d animalerti et oitcelli et molta gallanteria» (LXV).

Le lettere di Brueghel testimoniano uno slittamento semantico decisamente recente di *gustoso*, aggettivo importato dallo spagnolo nel XVII sec. e generalmente usato per bevande o alimenti piacevoli. Le sue prime documentazioni in riferimento a oggetti artistici offerte dal *GDLI* sono posteriori alla prima occorrenza nel nostro corpus (1610)⁷⁸; se già Antonio Neri adopera *g.* in un passo della sua *Arte vetraria* del 1612 («Mescola il vetro e poi lo lavora, che sarà un nero vellutato bellissimo e gustoso da farne ogni sorte di lavoro», *GDLI* §2), il primo esempio d'uso in contesto specificatamente pittorico è da *Le finezze de' pennelli italiani* (1674) di Luigi Pellegrino Scaramuccia (1616-1680): «Entrati in chiesa, non mancarono alla vista del Genio e di Girupeno oggetti buoni e gustosi nella pittura».

indoratura «l'opera del dorare e l'oro acconcio su la cosa dorata» (*BADINUCCI* 1681):

R: «La Cornice Sola Insieme colla Indoratura mi costa 50 fiorini» (54).

⁷⁷ *Vita di Giovan Francesco Rustichi scultore e architetto fiorentino e Vita d'Andrea di Cione Orgagna pittore, scultore et architetto fiorentino*, in *VASARI* 1568 (corsivo mio).

⁷⁸ E a quella riportata dal *DELI* per *g.* nel senso più ampio di «grato al gusto», non esclusivamente ricollegato al settore alimentare (1612-1613, T. Boccalini).

La *CRUSCA*¹ pone a lemma *doratura* e usa il tipo con *in-* nella definizione: «indoratura, il dorare, e l'oro acconcio in su la cosa dorata. Qui abbellimento, e ornamento», scelta che fa supporre che nel Seicento le varianti fossero del tutto adiafore (infatti Baldinucci lemmatizza entrambe, l'una immediatamente dopo l'altra). Nel *Libro dell'arte* di Cennini compare solo *doratura* (cap. XCIX, *Chome si fa lo stagnio dorato e cchome colla detta doratura si mette d'oro fine*), presente pure in VASARI 1568, nella *Vita di Cristofano Gherardi detto Doceno dal Borgo San Sepolcro*⁷⁹. La variante prefissata circolava quanto meno dal Cinquecento, d'altro canto, essendo documentata in due lettere dell'epistolario vasariano⁸⁰.

intagliare (*intaigliare*) v. «scolpire a rilievo o d'intaglio» (av. 1321: *DELI*) e part. pass. **intagliato** (*Intagliati*):

B: «quanto inporta le virtu dintaigliare non se nisuno che ha piu desseigne. che peitro de Jobe» (X);

R: «Ho fatto per meglio il mandar li duoi rametti Intagliati al Illus^{mo} Sig^r Cardinale» (47); «già un pezzo fa mandai al Sig^r Cardinale duoi rametti Intagliati con certe Imprese sue» (51).

Nel linguaggio delle arti nel XVI sec. *intagliare* (già nel *Libro dell'arte* cenniniano⁸¹) e derivati vennero dapprima usati in relazione al procedimento per la preparazione di lastre di rame per le stampe, e in seguito applicate anche a varie tipologie di incisioni condotte sul legno, sul marmo, sulla pietra dura, sulla stoffa e anche decorazioni più specificamente architettoniche (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995). Un dato rilevante è che i derivati di *intagliare* abbiano più di 480 occ. nell'ASV, segno dell'interesse del Vasari nei confronti della tecnica.

intagliatore (*Intagliator*) s.m. «chi lavora d'intaglio» (1282, Restoro d'Arezzo: *DELI*):

R: «hò subito dato quei disegni in mano di un Intagliator di rame valenthuomo» (46).

Nel suo *Vocabolario* Baldinucci precisa che, nel XVII sec., anche se comunemente era chiamato *intagliatore* anche l'artefice che intagliava *figure* (cfr. v. *figura*) di legno, il termine era tecnicamente riferito a chi «intagliava (o in pietra o legno) fogliami, cornici, o simili, e non figure;

⁷⁹ «et oltre ciò d'uno stendardo di drappo per il castello, alto braccia 15 e lungo 40, nella doratura del quale andorono 50 migliaia di pezzi d'oro».

⁸⁰ Una di Guglielmo Sangalletti del 1569 e l'altra di Pietro Camaiani del 1573 (cfr. *ASV, Carteggio*). Quanto a documentazioni anteriori, la ricerca del lemma *indoratura* nel corpus OVI dell'italiano antico non ha dato risultati, mentre il verbo *indorare* ha 5 occ. totali (ven. *endaure*, friul./ven. *indorà*, sett. *indorae*).

⁸¹ Cfr. ISELLA BRUSAMOLINO 2004, p. 309.

perché quello che intagliava figure di rilieuo, o di tutto rilieuo, o di basso rilieuo, dicevasi Scultore». Poteva invece intagliare anche *figure e ritratti* l'intagliatore che lavorasse col rame⁸².

invenzione (*inuencion, inuencione, inuencioni, inuentcione*) s.f. **1.** «atto, effetto dell'inventare» (1304-1308, Dante: *DELI*) e, per estens., **2.** «parlandosi di componimenti, opere d'arte, e simili, denota pure il soggetto, o il Concetto, di essa scrittura od opera, ed altresì il Modo di trattarlo o svolgerlo nella composizione, Forma, Disegno, dato ad essa» (*CRUSCA*^V §III):

B: «de gia saria cominciato con qualche inuentcione del ellemento del fuoco» (VIII); «ha in mane il quadro del fuoco quael sera de uario inuencione diabolica. peina de lauor» (IX); «gli fiori bisogni fare alle prima senza dessegni o boitssaturo tutti fiori vengeno in quatra mesi et senza inuencioni bisogni giungerè in seime con gran discretcion» (XXVIII); «prega vs. dandare in nome mio deBagiar le mane al sig^r mio pro. Il sig.^r Cardinal. con dirgli che io tenga un inuencion in penseiro..dun quader» (LXV).

Il concetto di *invenzione* è stato importato nella letteratura artistica dalla retorica classica (si pensi all'*inventio* di Cicerone e Quintiliano), a partire dalla tripartizione di Vitruvio dell'architettura in *inventio, cogitatio e dispositio*, ereditata dalla trattatistica pittorica in volgare. Parola cardine del linguaggio pittorico albertiano ereditata da Leonardo (cui si deve anche il neologismo *invenzionare*: cfr. FANINI 2013, pp. 232-235), *i.* assunse sempre maggior peso in sede teorica nel Rinascimento. Il *Dialogo di pittura* di Pino (1548) recuperò la tripartizione dell'esecuzione artistica distinguendo tra *invenzione, disegno e colorito* come momenti fondanti della pittura (cfr. *supra*, v. *colorito*); generalmente impiegata per indicare il soggetto artistico scelto (così nell'Alberti, nella *Vita* di Cellini e nell'uso vasariano; cfr. ALTIERI BIAGI 1998, pp. 172-174), l'*i.* poteva riferirsi anche alla capacità dell'artefice di esprimere la propria fantasia creativa:

i nostri Artefici dicono inuencione non solo quella facultà, che è nel' ottimo Maestro, di rappresentare con chiarezza e proprietà quella inuentiua, o storia o poetica (...) ma ancora dicono invenzione alla stessa cosa rappresentata e dicono buona o cattiva inuencione la cosa stessa inuentata (*BALDINUCCI* 1681; corsivi miei).

Alcuni scrittori d'arte posero implicitamente un legame tra l'*i.* e il *capriccio* artistico, l'estro rappresentativo: Raffaello in una lettera al Calvo (1514) definì le *invenzioni* composizioni fantastiche e lo stesso Vasari, vedendo più propriamente nell'*i.* la relazione tra lo studio dei dipinti e la comprensione della natura vivente, nelle *Vite* parla diverse volte di *invenzioni capricciose*,

⁸² *BALDINUCCI* 1681, p. 77.

espressione delle *bizzarrie*, dei «ghiribizzi» dell'artista⁸³. Interessante l'opinione del Lomazzo sull'opportunità di moderare la spinta inventiva (II-2, *Della necessità del moto*), poiché gli artisti troppo fervidamente creativi, assaliti da continue «invenzioni e capricci», non sarebbero riusciti a portare a termine l'opera (cfr. GRASSI-PEPE 1995 e LOMAZZO 1584, pp. 108-109).

istoria s.f. «pittura che rappresenta una scena» (GDLI §6; *storia*, 1310 ca.⁸⁴):

B: «fra otte Giorni io mandera a vs III^{m^{ol}} (...) un quadret (...) l'istoria. e le dea ceres con le corne copia peina d frutti in bratci» (II);

BII: «vn quadretto onde che viene christo trauar a santa Maria Magdalena in el horto vna bella matinata con el giardino pieno d fiori frutti fontani et altre molte gallanterie conforme la historia» (1).

In circolazione dal medioevo nel lessico dell'arte, la parola è connessa alla pittura storico-realistica («*Pittore di storia*: di fatti storici»; cfr. TB §11), ma il suo uso riguardò sin da subito opere raffiguranti anche episodi non per forza tratti dalla storia *stricto sensu* (dunque anche scene mitologiche, epiche, religiose, letterarie): «Appresso i nostri Artefici pigliasi per quella inuentione espressa in pittura o in scoltura, la quale rappresenti qualche fatto, o vero, o finto, o storico, o poetico, o misto» (BALDINUCCI 1681). Requisito dell'*i.*, più che la veridicità del soggetto, è l'abbondanza, la mescolanza di figure umane, animali e naturali:

Ma essendo la principale opera del pittore la *historia*, nella quale si deve ritrovare qualsivoglia abbondantia & eccellentia delle cose, bisogna avertire che noi sappiamo dipingere eccellentemente per quanto può fare lo ingegno, non solamente lo huomo, ma il cavallo ancora, & il cane, e gli altri animali, & tutte le cose dignissime d'esser vedute; acciocché nella nostra *historia* non si habbia a desiderare la varietà e la abbondantia delle cose, senza le quali nessun lavoro è stimato (L.B. Alberti, *Della pittura*, Libro III);

Dilettili il pittore ne' componimenti dell'*historie* della copia e varietà, e fugga il replicare alcuna parte che in essa fatta sia, acciocché la nouità & l'abbondanza attragga à se & diletta l'occhio del riguardante. Dico dunque che nell'*historia* si richiede (...) misti gl'huomini di diverse effigie, con diuerse età & abiti, insieme mescolati con fanciulli, cani, caualli, & edifici (Leonardo, *Trattato della pittura*, cap. LXXXXVII: *Della varietà nell'istorie*)⁸⁵.

⁸³ Un solo esempio, dalla *Vita di Battista Franco* in VASARI 1568, ma a proposito di Tintoretto: «ha superata la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia». Per le occ. di *i.* nelle *Vite* (ca. 500) cfr. *Lemmario artistico* e VASARI 1994, I, p. 231. Neppure Cellini era estraneo alla concezione manieristica dell'*i.* tipica di Vasari, sebbene manchi, nella sua riflessione sull'*i.*, la stessa profondità vasariana (cfr. ALTIERI BIAGI 1998, p. 174).

⁸⁴ Prelevo la data di prima attestazione da RICOTTA 2013, p. 83.

⁸⁵ Cito da LEONARDO 1651, p. 207 e p. 45. Anche nei *Diálogos* di Carducho (cfr. v. *goffo*) si ribadisce il connotato della molteplicità di soggetti dell'*istoria*: «El cuerpo humano se dize figura, y quando son muchas juntas, se dize historia» (cito da MOTOLESE 2012, p. 145).

Quella stessa *varietas* figurativa che contraddistingue l'*Allegoria di Cerere coi Quattro elementi* descritta da Brueghel nella sua lettera a Borromeo, in cui la dea è accompagnata da due putti apteri (Acqua e Terra) e due putti alati (Fuoco e Aria) corredati di *naturalia* identificativi (frutti, fiori, conchiglie, pesci, molluschi, uccelli ecc.).

macinato, oro (*oro maginte, oro maginate*) part. pass. di *macinare*, «ridotto in polvere» (1340 ca.: *DELI*):

B: «l oro delli cornici e fatto comme se usa: in italia (...) non e oro maginte: ma oro battuta in foigli. loro maginate. non e cosi bello ne ancho durable» (IX).

Macinare è voce propria del linguaggio pittorico italiano sin dal Trecento, usata per l'operazione di tritatura di sostanze per lo più minerali o naturali durante la preparazione dei colori: già Cennino Cennini individua nel «saper tritare, over macinare» un'operazione fondamentale nell'arte della pittura (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995 e *RICOTTA* 2013, p. 71). Quanto all'oro *macinato*, Baldinucci chiarisce che veniva tritato in una tazza (generalmente di cristallo) insieme a «mele⁸⁶ e gomma» e poi steso non tanto con il pennello, bensì con una penna apposita, generalmente per *lumeggiare* disegni e dipinti da miniatori e pittori (cfr. *BALDINUCCI* 1681, v. *oro*).

#Madonna (*Madona, madona, madoni*) s.f. **1.** «Maria, madre di Gesù» (sec. XI: *DELI*) e, per estens., **2.** «raffigurazione di Maria» (av. 1565, Varchi: *DELI*):

B: «Fra 14 Giorni mandera a vs. il compertemento di fiori Con una madoni dentro» (VII); «Non mancho d'industriarme intorno al quadretto del compertemento delli fiori nel quale secondo l'ordine d vs Jll^s^{ma} accomodero dentro una madona con un paesetto» (VIII); «io ha spesa alle cornici orefci et ale. pittura delle madona. alcuni scudi» (IX); «le cornici mecostai. 4 filipi. et le madone in mezo dun ramo d'argento i2 filipi» (X); «Ancho s^r Rubens hafatta ben Monstrande sua virtu. in el quadro de meglio. essend una Madonna bell^{ma}» (LXIII); «per esser fatta lafigurina della Madona di Mano del s^r. Rubens huomo virtuosa et famoso in questa bande» (LXIV*); «il quader ellemento del ario efatto con ordini mail girlando de fiori gustoso per la diuina Madonne. del s^r peitro paulo Rubens» (LXV); «le Madonna fatto diuinamento de Mane de Rubbens si detta Madonna. non e seconde il gusto de su sig^{ra} Jll^s prega de Trouar comodita in quelhe Monesterro. o a queche principio. perche me pare una cosa raro» (LXVI);

B_{II}: «delle opre che sono restato in casa nostra del mano de mio padre tra le quali e vna girlanda de frutti con molti angeli et la madonna (...) vna altra madonna che sta in vna bellissima campania con molti angeletti» (1);

R: «io ho fatto una Girlanda de fiori de mia mano è fattoui far dentro per il S^r van Balen la madonna colli angeletti» (53); «se per sorte la madonna colla Girlanda non fosse venduta mi contenterei molto di rihauerla» (58).

⁸⁶ miele.

Sin dal II sec. d. C., quando si datano le sue prime raffigurazioni materiali, la Vergine è stata forse il soggetto più caro all'arte cristiana, rappresentata in pose e atteggiamenti più vari (da sola o col Bambino, in episodi della vita di Cristo o della sua stessa vita, ecc. ecc) e dunque accompagnata da una folta lista di attributi (*advocata, della misericordia, dell'umiltà* ecc.; cfr. GRASSI-PEPE 1995). Brueghel, esaudendo una richiesta di Borromeo, contribuì a rinnovare il repertorio iconografico della Vergine, inserendola col Bambino in ghirlande di fiori e frutti (cfr. v. *ghirlanda*).

In inglese, l'uso di *Madonna* per il soggetto pittorico è secentesco, documentato nel trattato del miniaturista inglese Edward Norgate, *Miniatura or the art of Limning*, steso in due versioni databili tra il 1627-28 e il 1648-49 e anche nei diari di viaggio (primo quello di Evelyn: *Madona*, 1644)⁸⁷; contemporanee anche le attestazioni in campo artistico in francese (*madone*, 1648: *TLFi*), dunque un ventennio dopo l'arco cronologico interessante il nostro corpus di lettere. In neerlandese, i primi esempi di *M.* relativamente a 'quadro che rappresenta la Vergine' offerti dal *WNT* sono ottocenteschi, ma al lemma *fondateur* si trovano esempi della variante *madona* di metà Seicento (dal *Den Gotvrughtighen Pelgrim ofte Ierusalemshe Reyse* di B. Surius, 1653)⁸⁸. Cfr. anche il tedesco *Madonna*.

mano (*man, mane, mani*) s.f. **1.** «segmento distale dell'arto superiore, che fa seguito all'avambraccio, comprendente il palmo, il dorso, e le dita» (1211: *DELI*), per estens. **2.** «capacità, abilità, perizia o impronta caratteristica, metodo di lavoro, qualità professionali di una data persona nell'esplicazione di un'attività psico-fisica, intellettuale o artistica. Anche esecuzione, fattura, opera; maniera, con particolare riferimento all'attività pittorica», «unito con un aggettivo qualificativo, assume il significato corrispondente all'avverbio dell'aggettivo (*con mano dolce: con dolcezza*)» (*GDLI* §5 e §6):

B: «noi habiame un pittor qua che da su Giouentu in qua non ha fatte altri. non sia altra pratico che diligenci et usanci con una mane ferme» (IX); «io Ha destinato un quader de sua man con tiaer e scura» (XVI); «il paieso et altri coso sone del mia mane» (XXIV); «gli ultima mandato son del medesima mano» (XXVIII); «comme vs desidera oigni ane queche cosa del mio mane» (XXIX); «vs. di questa ultimi quadretti mei non resta sodisfattu (...) forse li pui rari. per la varietà, che mai uscissene di mia mano» (XXX*); «per conto del ouato co i fiori vs lo tenga caro poi che del mia mano ne d'altri' non si e veduto il paragone» (XXX*); «col quadro che di noua desidera di mia mano» (XXXII*); «questa mia mano Jnsieme con tutta la persona e pui sua che mia» (XXXII*); «un altro quader del mio mane» (PS-33); «per esser fatta lafigurina della Madona di Mano del s^f. Rubens» (LXIV*); «le Madonna fatto diuinamento de Mane de Rubbens» (LXVI); «li figuri fatto del mio mane» (NS)

⁸⁷ Cfr. rispettivamente MOTOLESE 2012, p. 142 e CARTAGO 1990a, pp. 171-172.

⁸⁸ «La Madona de la Pace, la Madona di Gracia (...) la Madona di Loreta». Francescato riportava per l'italianismo datazione addirittura novecentesca (cfr. FRANCESCATO 1966, p. 549).

B_{II}: «delle opre che sono restato in casa nostra del mano de mio padre (...) vn quadretto de mano de suo padre pietr[o] Breughel» (1); «intendo di poter tardare con quel quadretto (...) vs III^m po considerare che quelle mane non le farano piu» (2); «quel quadretto di paesaggio fatto de mano de mio padre» (3);

PM: «p Conto delli 12 messi delli mani del mio Padre sono Cominsiato» (1);

R: «ho mandato Insieme una cosetta de fiori per vs che stimo potrà comparire al paragone d'ogni altra de mia mano» (33); «ho caro che li fiori non li siano Spiacciuti et In vero sono buoni ì belli quanto si può sperar di mia mano» (34); «pur mi dispiacce chella non resti sodisfatta come io desidero la sia d ogni cosa che passa per mia mano» (34); «Ch'el Sig^r Card^{le} non habbia pigliato persè il paradiso, non mi marauiglio poi chè ha un altro di mia mano» (38); «colli altri che VS III^{ma} ha di mia mano» (39); «condussi l'opra a quella perfettionechel poco Ingegno e debol mano permiserò» (43); «delli duoi quadretti che vs vorrebbe di sua mano» (44); «Li duoi quadri del S^r Momper Insieme colli quattro altri di mia mano» (47); «io ho fatto una Girlanda de fiori de mia mano» (53); «il ritratto del Illus^{mo} Sig^r Cardinl Borromeo mio Padrone fat[to] di buonissima {mano}» (54); «hauendomi le loro Altezze Sereniss^{me} noue mesi sono commandate di fare di miniatura 38 pezzetti di mia mano propria» (58).

Si veda anche **ultima mano** per «rifinitura, tocco conclusivo di un'opera letteraria o artistica o di un lavoro in genere» (*GDLI* §13):

B: «sto adesso per metter l'ultima mano» (VIII).

Essendo la parte del corpo con la quale l'artista dà forma alle proprie idee, nella letteratura artistica la *mano* identifica per sineddoche l'artista stesso e, per estensione, il suo modo di dipingere (già in Dante: «l'artista/ c'ha l'abito de l'arte, ha man che trema», *Par.*, XIII, v. 77); nel XVI sec. si documenta un uso frequente delle loc. *di mano di*, *di mia/sua* (ecc.) *mano*, particolarmente ricorrenti anche nelle lettere di Brueghel. Per riferire delle qualità (buone o cattive) di un artista, a *m.* potevano essere aggiunti vari attributi, tra i quali quelli di fermezza e sicurezza erano prediletti in tempo rinascimentale: «mal può oprare un pittore senza una sicura e stabil mano» (PINO 1960, p. 118). Prima ancora Cennini raccomandava di mantenere la *m. temperata* nello svolgimento di lavori di precisione:

Et quando questa colla data su è asciutta, tolli una punta di coltellino e comincia per alchuno luogho a spichare questa tal colla dalla pietra (...) e ffa' con *temperata mano*, acciò che questa cotal pelle tu lla possi spichare dalla pietra con salvamento, a modo d'una carta (cap. XXV, *Secondo modo a far carta lucida di colla*, CENNINI 2003, p. 79; corsivo mio).

Coerente, dunque, la scelta di Brueghel di soffermarsi sulla *mano ferma* («mane ferme», IX) del pittore anversese specializzato nella doratura di cornici elogiato al Bianchi.

marmo (*Marmero, marmore*) s.m. **1.** «calcare compatto cristallino di vario colore e con venature, usato come pietra di costruzione, elemento di decorazione o per sculture (1304-1308: Dante) e **2.** «opera scolpita nel marmo» (av. 1342, D. Cavalca: *DELI*):

B: «VS trouera in quella cassa. vna Maddalena depinta in Marmero per s^r Guida Massento» (PS-33); «mandato un peitro de marmore per li heredi de Guvido Mazenti» (NS);

R: «Supplico vs si ricordi d'auisarmi la volunta delli eredi del Sig^r Guido mazzenti circa quel marmo» (45); «mi sarebbe grato che vs ancora si ricordassi di far listesso di quel marmo del S^r Guido Massenti» (51); «Si deue ricordar ancora vs di un marmo depinto gia pe[r] il S^r Guido Massenti Marmo con la Madalena» (52).

Notoriamente, il materiale è stato principalmente adoperato in architettura e scultura, ma le lettere di Brueghel testimoniano il suo impiego pittorico: in quelle stese da Rubens, in particolare, *marmo* identifica l'intera opera dipinta su marmo.

#medaglia (*medaglie, medaigli, medaiglie, medaiglio*) s.f. «dischetto d'oro, d'argento o di altro metallo coniato o fuso, con raffigurazione a bassorilievo di una figura sacra o profana spesso recante un'iscrizione» (av. 1519, Leonardo Da Vinci: *DELI*):

B: «hauendo reciuta. il gratismo letra con tre medaigli et tre corona benedetta con indulgenci» (VI); «sotti i fiori ha fatta una Gioia con manefatura de medaiglie» (VI)⁸⁹; «ancho ho reciuto da su sig^r ill^{s.}mo una letra. con le medaigli dore» (X); «veramento io son meruaigliato de quello che us me schriue del honor che s sig^r Jll^{s.} me vol mandare lecattene per le medaiglio» (XI); «io me trouo tante obligato delle promeso fatto al s^r Hercole. comme ancho delle medaigli dore: deigni desser. donate de vs Jll^{s.}mo» (XII);

R: «Ho riceuto li trecento scudi et la medaglia di S Carlo» (69); «Il Sig^r Rubens al quale ho consigniato una delle due medaglie che mi dice non auer alcun merito verso V S III^{ma} di questo fauore» (69).

Dal carteggio di Brueghel apprendiamo che Borromeo era solito omaggiare il pittore con *medaglie* di un certo valore (anche Rubens ricevette dal cardinale una medaglia d'oro con l'effigie di San Carlo; lettera 69). Baldinucci specifica che la *m.*, simile a una moneta, celebrava in genere la «memoria d'vomini illustri» grazie a un ritratto ospitato sul *ritto*, ed *emblemi*, *ieroglifici* e *imprese* sul *rovescio* (cfr. *BALDINUCCI* 1681)⁹⁰. La *m.* si ritiene creazione del Rinascimento e in particolare di Antonio Pisano (il Pisanello), che realizzò quella che si considera la prima *m.* moderna nel 1438, per Giovanni VIII Paleologo, Imperatore d'Oriente (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995). Quanto alle tecniche, dalla fusione si passò nel corso del Cinquecento alla coniazione, anche se Vasari (cfr. *VASARI* 1550, *Introduzione alle tre arti del disegno. Scultura*, cap. XII) riferisce ancora di un metodo intermedio tra i due⁹¹. Il prestito circolò in Europa dalla metà del Cinquecento per

⁸⁹ Accanto al gioiello in primo piano nel *Vaso di fiori* della Pinacoteca Ambrosiana, vi sono due monete d'oro e un medaglione d'argento, a cui si riferisce l'espressione *con manifattura di medagli*. Ricordiamo che, in campo artistico, la *manifattura* corrisponde al lavoro realizzato a mano, o il luogo in cui si esegue (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995).

⁹⁰ Per *emblema* e *impresa* si intende un'immagine simbolica accompagnata da un motto, con la specificazione che il corpo umano è raffigurato solo nell'*emblema*, escluso invece dalle *imprese* (cfr. *BALDINUCCI* 1681, v. *impresa*).

⁹¹ Per le occorrenze di *m.* nelle *Vite* cfr. *VASARI* 1994, I, p. 263.

mediazione del fr. *médaille* (1536): si vedano l'inglese *medal* (1578: *OED*), il tedesco *Medaglie* (1563, però raro e sostituito nel XVII sec. dall'equivalente francese: *DIFIT*) e il neerlandese *medaille* (*medaile* 1558: *WNT* e *EWN*).

#miniatura s.f. «dipinto in piccole dimensioni per ritratto e decorazione» (av. 1566, A. Caro: *DELI*) e part. pass. **miniato** (*miniate*) «lavorato di minio o miniatura» (*BALDINUCCI* 1681):

B: «credo che non e piu visto con colori in oglio cosi miniato opiu diligente» (II); «si piatce vs Jll^{no}. mandarme il quadro de miniatura. per esser ornato de fiori» (IV); «io stara spettande gli ordine per fargli cornici. miniate dore» (XIV);

R: «hauendomi le loro Altezze Sereniss^{me} noue mesi sono commandate di fare di miniatura 38 pezzetti di mia mano propria» (58).

Con *miniatura* (detta anche *alluminatura* o *illuminatura*) si intendeva in origine il «genere di pittura per illustrare codici pergamenacei eseguita col cinabro e altri colori vivaci» (av. 1342, D. Cavalca: *DELI* e *RICOTTA* 2013, p. 73) e solo più avanti il termine passò a indicare la pittura decorativa a tempera (quindi con colori puri mescolati a oro, argento e inchiostro con sostanze adesive) con cui si impreziosivano tavoline, superfici in avorio o d'altro materiale, in ogni caso di ridottissime dimensioni (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995). Visto proprio lo scarso spazio di lavoro, le pitture miniate erano eseguite con estrema meticolosità e finezza; a tal proposito, è interessante rilevare la distinzione operata in diverse occasioni da Vasari tra le opere “semplicemente” dipinte e quelle talmente *diligenti* (cfr. v. *diligenza*) da parere *miniate*: «è similmente quella opera condotta sì diligente, che più tosto alle cose miniate che dipinte per la sua finezza somiglia» (*VASARI* 1550, *Vita di Pierino del Vaga, pittore fiorentino*) o anche: «con diligenza e con amore lavorò così minutamente che e la volta e le mura paiono più tosto cosa miniata che dipintura» (*VASARI* 1550, *Vita di Andrea Mantegna pittore mantovano*).

L'italianismo è documentato in inglese da fine Cinquecento (*miniature*, 1586)⁹² e dal Seicento in francese (*mignature* 1645, poi *miniature*), tedesco (*Miniatur* 1610: *DIFIT*) e neerlandese (<fr.; *miniatur* 1612, *mignature* 1690, *miniatuur* 1777: *EWN* e *WNT*. Cfr. anche *FRANCESCATO* 1966, pp. 555-556).

⁹² Come ‘rappresentazione su scala ridotta’, invece come ‘ritratto di piccole dimensioni’ da fine Seicento: cfr. *OED* e *MOTOLESE* 2012, p. 140. La loc. *in miniatura* si incontra per la prima volta nel diario di Lassels (1635 ca.), che precede di gran lunga anche la prima documentazione italiana, solo tardosettecentesca (cfr. *CARTAGO* 1990a, p. 178).

naturale (*natural*) s.m. **1.** «forma, dimensione come è in natura» (fine sec. XV: *DELI*) e per estens. **2.** «figura, modello, oggetto, cose reali che il pittore ritrae direttamente dal vero, non a memoria, o di fantasia» (*GRASSI-PEPE* 1995):

B: «gli fiori son grande comme il natural» (IV); «credo che serrano de fiori fatta. grando comme il natural» (V); «alcuni Colori arriueno apressa poca il natural» (VI);

VE: «ne ringratia molto .S.S. Ills^{mo} come ancora del retratto perche di quanti ne ha hauuti, non somigliano tanto al naturale come questo» (77).

Anche nella loc. **del naturale** (*del natural, del natturel*) «dal vero, da un modello reale, con una riproduzione minuziosa assolutamente fedele della realtà (con riferimento alle tecniche delle arti figurative o plastiche)» (*GDLI* §50):

B: «per retrare alcuni fiori del natural» (IV); «Comme farra in quel quader danimali che io farra il maigior parto del natural» (V); «mando a VS Jlls^{mo}. il quadro deli fiori fatta tutti del natturel» (VI); «quanto il desiderio de vs del compartimento de fiore vs mecrede che quel e de grandisma opera: fastidioso afaire tutto del natural che piu volonteiro farei doi altri quadretti de paiesi» (X); «Jn pochi giorni mandera il quadro Ellementa del fuoco in quael e de uedere oigni sorte darmeria metalli oro argento e fuoco ancho l'alchimio e distilaccioni. tutti fatte del natural» (XII); «mia moigli et doi figlioli Ho fatto del natural» (XXI); «con molto opera de figuri et paiesi del Natural» (XXIII).

I più grandi trattatisti rinascimentali consideravano la riproduzione dal vero una garanzia di pregio per l'opera, cosicché le locuzioni *al, dal, del, e di naturale* costituiscono un caposaldo del lessico artistico italiano. In verità l'elogio della pittura dal *n.* è già nel *Libro dell'arte* di Cennini (cap. XXVIII): «lla più perfetta ghuida che possa avere e miglior timone si è la trionfal porta del ritrarre *de naturale*. E questo avanza tutti gli altri essemprì» (CENNINI 2003, p. 81).

Leonardo spiegava come poter dipingere dal *n.* nel miglior modo:

Quando hai à ritrarre dal naturale, stà lontano tre volte la grandezza della cosa che tu ritrai, e farai, che quando tu ritrai, o che tu muoui alcun principio di linea, che tu guardi per tutto il corpo che tu ritrai, qualunque cosa si scontra per la dittura della principale linea (LEONARDO 1651, cap. XXV: *Del ritrar dal naturale*, p. 25),

e consigliava, per verificare che il proprio dipinto fosse davvero conforme a natura, di confrontarlo con la «cosa viua» riflessa in uno specchio (cap. CCLXXV).

Anche Vasari e Lomazzo, elogiano la pittura dal *n.*, riscoperta in Italia, stando al primo, grazie a Giotto: «ma ancora divenne tanto imitatore della natura che ne' tempi suoi sbandì affatto quella

greca goffa maniera, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, et introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato»⁹³.

I fiamminghi e gli olandesi divennero maestri nella pittura dal *n.*, tanto è vero che Vasari loda questa abilità per alcuni di loro come Antonio Moro di Utrecht, i cui dipinti «nel ritrarre ciò che voleva di naturale, contendevano con la natura, e ingannavano gli occhi benissimo», così come per Martino di Vos, che ritraeva «ottimamente di naturale»⁹⁴.

Nel *Vocabolario* di Baldinucci, il sostantivo *n.* è precipuamente riferito alla figura umana («quell'vomo, che ignudo o vestito, sta fermo per essere ritratto») distinta dal *modello*, («colui che è pagato dal pubblico dell'Accademia del Disegno» per posare); le locc. *dal naturale* e *al naturale* sono invece riferite a diverse tipologie di soggetti (non solo umani), rappresentati dall'artista tenendoli davanti a sé⁹⁵.

naturalezza (*naturallezza*) s.f. **1.** «qualità di ciò che è conforme alla natura» (1612: *DELI*) e **2.** «mancanza di affettazione» (1603: *DELI*):

B: «ho principiata et destinato a vs JI^{mo}: una Massa de vario fiori gli quali reucerani molto. molto bello: tanta per le naturallezza comme ancho delle bellesza et rarita de vario fiori» (IV).

La *naturalezza* nell'arte, eredità implicita della sprezzatura cortigiana, è il requisito dei dipinti eseguiti dal vero e privi di affettazione. Con tale valore positivo è largamente attestata negli scritti d'arte del XVII sec., anche se in uso già nel Rinascimento⁹⁶. Tra i sostenitori secenteschi della *n.*, in *primis* anche Borromeo nel *De pictura sacra* (1624): «Nella pittura come negli scritti e negli altri campi l'artificio deve essere curato in quanto non toglie naturalezza all'immagine» (cfr. GRASSI-PEPE 1995).

⁹³ VASARI 1550, *Vita di Giotto*; per la frequenza di *naturale* e der. nelle *Vite* cfr. *Lemmario artistico* e VASARI 1994, I, p. 281. Per Lomazzo, «il naturale à chi intende, è il uero essemplio, il principio, & fondamento dell'arte & il vero Maestro» (LOMAZZO 1584, VI-56, p. 457)

⁹⁴ VASARI 1568, *Biografie di diversi artisti*. In linea con la trattatistica italiana lo *Schilder-boeck* di Van Mander, in cui si ricorre a *natuerlijk* (oggi *natuurlick*<lat. *naturalis*, con mediaz. del fr. *naturel*; XIV sec.: *WNT*) per la pittura 'naturale, prossima alla natura, resa icastica' (cfr. VAN MANDER 2000, p. 82).

⁹⁵ Cfr. BALDINUCCI 1681; si può ricordare che Lomazzo usa espressamente *ritrarre dal naturale* per i ritratti umani (VI-50), ossia a indicare l'«uso di far le immagini de gl'huomini simili à loro», antico quanto l'arte della pittura stessa (LOMAZZO 1584, p. 430).

⁹⁶ Documentata sin dalla *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti* del Varchi (1549), volume che accoglie in appendice l'inchiesta epistolare intorno all'atavica questione del confronto tra le arti, avviata proprio da una lettera di Varchi del 1547 ad alcuni tra i maggiori artisti del tempo. Come opportunamente rilevato da Motolese, questa lettera, assieme alle risposte di Michelangelo, Cellini, Pontormo, Vasari e i suoi altri destinatari illustri, è un prezioso documento di quella primigenia «impalcatura verbale» che costituirà il nucleo del lessico per giudicare e descrivere l'arte. Cfr. MOTOLESE 2012, pp. 111-113.

oltremarino, azzurro (*asur oltramarin*) agg. **1.** «d'oltre mare» (sec. XIV: *DELI*), **2.** «che ha il colore dei lapislazzuli» (sec. XIII: *DELI*):

B: «ho reciuto ancho suo letra con asur oltramarin ben condizionato» (XIII).

Il nome dell'azzurro *oltremarino* era già diffuso in scritti medievali, comprese ricette pittoriche e il *Libro dell'arte* di Cennini (cfr. RICOTTA 2013, pp. 74-75). Essendo ottenuto dai lapislazzuli importati dall'Afghanistan era pigmento particolarmente costoso e dunque era in genere il committente a procurare il colore al pittore (come fa il Bianchi con Brueghel), che da parte sua aveva il diritto di richiederlo solo se riconosciuto come artista veramente degno (cfr. CENNINI 2003, pp. 241-244). Ancora a fine Seicento, quello *o.* era ritenuto «più bello fra tutti gli azzurri» (*BALDINUCCI* 1681).

orefice (*orefci*) «artigiano che lavora i metalli preziosi traendone spec. gioielli» (sec. XIV: *DELI*):

B: «ho uista volonteira che il quadroto e state caro al s^r Cardinale io ha spesa alle cornici orefci et ale. pittura delle madona. alcuni scudi» (IX).

Con *orefice* (da *aurifex*) si intende espressamente «l'artefice che lavora d'oro, altrimenti detto Orafo» (*BALDINUCCI* 1681), ma in passato, per estens., veniva usato per colui che lavora con metalli preziosi in generale. Il *Trattato dell'oreficeria* del Cellini (1568) includeva infatti nell'arte la lavorazione dell'argento, del niello, dello smalto e il *gioiellare* (ossia lavorare diamanti, rubini, smeraldi, ecc.; cfr. *GRASSI-PEPE* 1995)⁹⁷ e un secolo dopo Baldinucci individuava otto modi di lavorare per l'*o.* (gioiellare, lavorare di niello, di filo, di cesello, di cavo, di intaglio, di conio per monete e medaglie e «lavorar di grosserie, che sono statue, vasi e simili»).

originale (*original, orriginal*) s.m. «opera di mano dell'autore, da cui vengono tratte copie, riduzioni e simili» (sec. XIV: *DELI*):

B: «pensaue dcompararo loriginal ma Me era tropo caro» (VI); «io mandera ancho il quader de s^t antoni. un copia del mio mal fatto: detto quader e transformate che potra seruire per orriginal» (XI); «poi che mia Borsa. non concede a comparare originale: me content[e] d'una cop[i]a ben fato» (XVI).

⁹⁷ Di *orefici* parla spesso anche il Vasari nelle *Vite* (29 occ. in *VASARI* 1550; 89 occ. in *VASARI* 1568): cfr. *Lemmario artistico* e *VASARI* 1994, I, p. 294.

Il termine, già proprio della letteratura artistica rinascimentale e ricorrente nelle *Vite* del Vasari⁹⁸, a partire dalla biografia di Raffaello:

E notabilissimo fu che in pochi mesi, studiando Rafaello la maniera di Pietro, e Pietro mostrandoli con desiderio che egli imparassi, lo imitava tanto a punto et in tutte le cose, che i suoi ritratti non si riconoscevano dagli originali del maestro (VASARI 1550),

trova un incremento d'uso soprattutto nel Seicento presso gli scrittori d'arte (cfr. GRASSI-PEPE 1995), in contrapposizione a *copia* (cfr. *supra*).

ornamento (*ornamente*) s.m. «Abbellimento; e si dice propriamente di cosa che s'aggiunga intorno a checchessia, per farlo vago e bello» (TB; fine sec. XIII, *Novellino: DELI*):

B: «l oro delli cornici e fatto comme se usa: in italia et altri parti a oigni ornimento di quadri grande et piccoli» (IX); «il quadro ornamente di fiori sta in bon termini (...) lornamento et questi ellimenti darra fede che vs e in nombri delli amici mie (...) li cornici del ornamento serra debeno» (XXIX).

Il termine conobbe molte applicazioni nel linguaggio delle arti: Baldinucci lo registra nel suo *Vocabolario* (cfr. BALDINUCCI 1681) col significato generico di 'abbellimento' dell'opera, lo stesso col quale il sostantivo compariva nel *Libro dell'arte* di Cennini (cap. CXXIV) e che sopravvisse per tutto il Rinascimento; Baldinucci ne specifica tuttavia l'uso in ambito architettonico alla v. *ornamenti di architettura* (etichetta con cui comprende piedistalli, colonne, cornici, fregi ecc., usati per abbellire l'opera architettonica). Nella trattatistica rinascimentale, *o.* poteva essere usato pure per le pitture e in generale per le decorazioni parietali (dunque sempre per abbellimento di edifici), come le *grottesche* («pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per *ornamenti* di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria»; VASARI 1550, *Introduzione alle tre arti del disegno. Pittura. Cap. XXVII*) o gli *arabeschi* («Il medesimo si può fare ancora con l'orminiaco, quando s'ha fretta, attesoche mentre si dà è buono; e questo serve più a fare selle, arabeschi et altri *ornamenti*»; VASARI 1550, *Introduzione alle tre arti del disegno. Pittura. Cap. XXVIII*)⁹⁹.

⁹⁸ Benché moderatamente (2 occ. in VASARI 1550 e 7 occ. in VASARI 1568), cfr. VASARI 1994, I, p. 294. Nel *Trattato* di Leonardo (cap. LXXVI) *o.* è aggettivo usato per il lume proveniente direttamente dal fuoco o dal sole e contrapposto a quello *derivativo*, ossia riflesso (cfr. LEONARDO 1651, p. 38).

⁹⁹ Corsivi miei. Nelle *Vite*, si fa diverse volte menzione di palazzi, appartamenti *ornati* «di stucchi e pitture» (ad esempio in VASARI 1550: *Vite di Perino del Vaga e Giulio Romano* e in VASARI 1568: *Vite di Girolamo Gange, Bartolomeo Gange e Giovan Battista Belluzzi*). L'*o.* nell'uso vasariano, è anche proprietà stessa dell'opera: «E certamente l'arte della scultura si può molto meglio ritrovare quando si perdesse lo esser delle statue - avendo gli uomini il vivo et il naturale, che è tutto tondo come vuole ella, - che non può l'arte della pittura, non essendo così presto o facile il ritrovare i be' dintorni e la maniera buona per metter[la] in luce: le quali cose nelle opere che fanno i pittori arrecano *maiestà, bellezza, grazia et ornamento*» (VASARI 1550, *Biografia di Andrea Pisano*; corsivo mio). Per le occ. di *o.* nelle *Vite* cfr. *Lemmario artistico* e VASARI 1994, I, p. 294.

L'impiego che fa Brueghel della parola è però abbastanza inusuale in quanto, a parte il primo esempio (tratto da IX) dove l'*o.* coincide con la *cornice* (cfr. *supra*) del quadro¹⁰⁰, il pittore vi ricorre in unione col sintagma *di fiori* (cfr. anche v. *compartimento*), di fatto come titolo del suo dipinto per il Bianchi a soggetto floreale (forse sottintendendo la funzione ornamentale, decorativa che avrebbe avuto nella collezione del committente?).

ornare (*ornaro*) v. «rendere bello, o più bello con decorazioni» (av. 1292, B. Giamboni: *DELI*) e part. pass. **ornato** (*ornate, ornati*):

B: «io stara aspettando gli quadri de vs JII^{mo} per ornare de paiesi et altri cosi» (II); «detto quader e transformate che potra seruire per orriginal. ornate tutti con lor cornitci belli» (IX); «detti quadri son ornate con gli cornici belli» (XII); «Alcuni mesi son che io mandauo a vs JII^{no}: tre quadri ornate d[eli] cornici» (XVI); «la regina Mader del re Ha fabricato un pallatco e desideroso dornaro de quadri de Rubens» (LXVI);

R: «Li duoi quadri del S^r Momper Insieme colli quattro altri di mia mano tutti riccamente ornati delle loro cornici già sono Incaminati» (47).

Nelle lettere di Brueghel l'operazione dell'*ornare* mantiene sempre il significato di aggiungere elementi decorativi: interi quadri da appendere alle pareti per abbellire un palazzo (LXVI) o, più spesso, le cornici per impreziosire i dipinti (per nulla superflue per il fiammingo e i suoi committenti; cfr. *supra* la v. *cornice*). È interessante che anche il *paesaggio*, dunque elemento interno allo spazio figurativo, potesse essere aggiunto a posteriori per *ornare* l'opera (II).

ovato (*ouato*) s.m. «spazio ellittico usato per affreschi o per contenere dipinti di tale forma; tela di forma ellittica; dipinto, disegno o bassorilievo condotto su una superficie ovale o racchiuso in cornice ellittica» (*GDLI* § 6):

B: «il quadre in rama in megio un ouato» (XXVIII); «per conto del ouato co i fiori» (XXX*);

R: «d un ouato d'auorio depinto di due bande della passione di Cristo in figurette minime» (45); «L[i] quattro ouati si faranno con affecioni (...) Quelli ouati piccoli da Roma Inuiati a vs» (47); «riçeuetti una lettera di VS con la misura d alcuni picçoli ouati» (58); «li ouati si faranno colla graçia diuina à questa primauera» (59)

Il termine era usato almeno dal Cinquecento sia come agg., nel significato di *ovale* (av. 1519, Leonardo da Vinci: *DELI*), che come sostantivo (il primo esempio d'autore riportato da *CRUSCA*^{IV}

¹⁰⁰ Documentato nella lingua dell'arte dal Cinquecento: «Ecco ch'io ho finito il ritratto del nostro Duca e così per parte di Sua Eccellenza ve lo mando a casa nell'ornamento» (Lettera di Vasari a Ottaviano De' Medici, 1534; cfr. *ASV, Carteggio*). Cfr. anche *CRUSCA* V §6.

è un passo dalle *Lettere familiari* del Caro)¹⁰¹. Anche Baldinucci lo registra in questa duplice forma (sost. «figura ouata» e agg. per «quella figura che è fatta alla somiglianza o forma dell'ouo, e fassi in diuersi modi, e in diuerse proporzioni»; *BALDINUCCI* 1681). In riferimento a una pittura su superficie ovale il sostantivo è già vasariano: «Ricordo come a dì 11 di novembre 1538 Messer Francesco Rucellai ebbe da me dua ovati, in uno il ritratto di Papa Leone e l'altro di Papa Clemente dipinti a olio in sulla tela, che montorono tutta dua scudi otto, ci[o]è scudi 8» (*ASV, Ricordanze*, 1538), ma venne più largamente impiegato in tal senso dalla seconda metà del XVII sec. (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995).

paese (*paiesi, paieso*) s.m. «paesaggio dipinto, in partic. come sfondo di una pittura di soggetto diverso. Anche tecnica rappresentativa del paesaggio» (*GDLI* §11) e dim. **paesetto** (*paiesetto*) «piccolo quadro raffigurante un paesaggio» (*GDLI* §2):

B: «io stara aspettando gli quadri de vs Jll^{mo} per ornare de paiesi et altri cosi» (II); «per auer queche perfecion. in animali et paiesi» (VI); «intorno al quadretto del compertemento delli fiori nel quale secondo l'ordine d vs Jll^{ma} accomodero dentro una madona con un paesetto» (VIII); «piu volonteiro farei doi altri quadretti de paiesi» (X); «gli doi paesetto me sonnecapitate. ma quella non vengono aproposita. per terra et aqua» (XX); «in presenza del ser^{ma}. duca et infanto. che me Comandeno. afaire ondici quadri grandio. con molto opera de figuri et paiesi» (XXIII); «il paieso et altri coso sone del mia mane» (XXIV);

L'interesse per il paesaggio in pittura ha origine medievale, ma trova suo pieno compimento in pittura grazie alle teorie prospettiche e luministiche rinascimentali. Occorrerà del resto attendere il Seicento affinché la pittura di paesaggio si configuri come genere autonomo, pur occupando posizioni basse nella gerarchia della pittura, per il tema ritenuto inferiore a quello sacro e storico (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995). Per tutto il Cinquecento, a prevalere tra gli scrittori d'arte è il termine *paese*, che il *GDLI* §11 fa risalire ai *Commentarii* di Ghiberti, e non il francesismo *paesaggio*, documentato per la prima volta in italiano in una lettera di Tiziano (1552: *DELI*)¹⁰².

¹⁰¹ «Continuandosi l'uno con l'altro lungo le facciate, abbracciano il sopraddetto ovato». Nelle *Vite* del Vasari > *ovato*: 31 occ. in *VASARI* 1568; *ovati*: 3 occ. in *VASARI* 1550 e 25 in *VASARI* 1568. Cfr. *Lemmario artistico* e *VASARI* 1994, I, p. 297.

¹⁰² In contesto pittorico *paysage* è attestato in francese dal 1549 (cfr. *TLFi*), ma Folena, nel suo saggio dedicato alla lingua di Tiziano (cfr. *FOLENA* 1983; edito nuovamente in *FOLENA* 1991) ha posto in discussione questa datazione asserendo che la parola «nel suo primo secolo di vita non ha affatto il senso di “tableau représentatn un pays”, come farebbero credere alcuni vocabolari, ma quello di ‘estensione, distesa di paese’» e che la valenza di ‘genere pittorico’ o ‘quadro del genere’ è solo di fine Seicento. Pertanto il «Paesaggio» cui fa riferimento Tiziano nella sua lettera del 1552 sarebbe il «primo *quadro* nella pittura europea a ricevere la nuova etichetta terminologica» (*FOLENA* 1991, p. 275). Poco dopo un fiammingo, il Lampson, nella sua lettera italiana al Vasari del 30-10-1564 usa *p.*: «dipingere cose più incerte che ricercano la mano più esercitata e sicura, quali sono i paesaggi, alberi, acque, nuvole». La lettera, già commentata nel cap. I, è disponibile in formato PDF nell'*ASV* e citata anche da Motolese 2012, p. 125.

Di *paesi* si parla nel *Trattato* di Leonardo, che esortava a dipingerli con un accorto studio della luce (cfr. LEONARDO 1651: *Come si debbon ritrar li paesi*, cap. XXXIII, p. 27), così da avvicinarli ai «paesi naturali» (LEONARDO 1651: *Della chiarrezza de' paesi*, cap. CXXXIII, p. 55). Anche Vasari predilige in via assoluta il tipo autoctono, già nella celebre lettera a Benedetto Varchi del 1547 intorno al confronto tra le tre arti (pittura, scultura e architettura), accordava primato al pittore sullo scultore anche in riferimento alla possibilità di ritrarre i *paesi* mediante «prospettiva divinissima»¹⁰³.

Il termine ritorna più volte nelle *Vite*¹⁰⁴: nell'*Introduzione alle tre arti del disegno*, in particolare, i *paesi* sono chiaramente qualificati come “sfondi”, aggiunti in conclusione d'opera dal pittore come elementi che «danno de lo allegro» ai dipinti (*Pittura*. Cap. XXVII, in VASARI 1550). Ancora Baldinucci a fine Seicento lemmatizza solo *paese*, ponendo una differenziazione tra il singolare, dal significato più ampio di «Regione, Prouincia» e il plurale *paesi*: «quella sorta di pittura che rappresentano campagne aperte, con alberi, fiumi, monti e piani, & altre cose da campagna» (BALDINUCCI 1681). Nella scrittura di Brueghel il significato metonimico di ‘quadro raffigurante un paesaggio’ è solo del dim. *paesetto* in XX¹⁰⁵, mentre per il resto il *paese* è soggetto pittorico, l'ambiente naturale dipinto nelle sue opere.

paesaggio (*paiesaggio*) cfr. *paese*:

B_{II}: «quel quadretto di paiesaggio fatto di mano de mio padre» (3).

#palazzo (*pallatco*) s.m. **1.** «grande edificio signorile» (fine sec. XIII: *DELI*) e **2.** «casa grande, e per lo più isolata (...) grand'abituro» (BALDINUCCI 1681):

¹⁰³ Giorgio Vasari in Firenze a Benedetto Varchi in Firenze, 12-02-1547; consultabile in formato PDF nell'ASV (cfr. anche supra v. *naturalezza*, n. 96). Oltre alle citazioni da Leonardo e Vasari, tutte quelle da scrittori cinquecenteschi riportate in GRASSI-PEPE 1995 alla voce *Paesaggio o Paese* (il *Dialogo di pittura* di Pino, il *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* di Giovanni Andrea Gilio ecc.) vedono alternarsi *paese* e *paesi*, mai *paesaggio*.

¹⁰⁴ *Paese* non è inserito tra le voci del *Lemmario artistico*, ma è in VASARI 1994, I, p. 298. Solo una volta, invece, troviamo *paesaggi* in VASARI 1568, ma nella lettera del Lampson (cfr. n. 102) riportata nell'exkursus sui fiamminghi contenuto nelle *Biografie di diversi artisti*.

¹⁰⁵ Ma non in VIII, dove il suffissato in *-etto* non indica il quadro vero e proprio, quanto lo sfondo da lui dipinto alle spalle della Madonna di mano di Van Balen. Nell'usus del Vasari si documenta solo *paesino*, mentre il tipo in *-etto* compare nella Giuntina, però in un testo non vasariano, l'*Apparato delle nozze di Giovanna d'Austria* del Cini: cfr. VASARI 1994, I, p. 298 e VASARI 1994, II, p. 197. Le documentazioni del dim. in *-etto* in campo pittorico riportate dal *GDLI* sono solo secentesche, dagli epistolari di Chiabrera e Redi: «Ho ricevuto il paesetto, piacemi; hollo dato a guernire di cornici», da una lettera del 1616 di Chiabrera a Bernardo Castello (ediz. di riferimento Genova, Ponthenier 1837, lettera CCXVII) e «I paesetti a penna sono da me stimati un tesoro preziosissimo» (da una lettera del 1657 di Redi al sig. Carlo Cont de' Dottori). La prima occorrenza di *paesetto*, nelle lettere di Chiabrera al Castello, è però anteriore e di fatto contemporanea a quella dalle lettere di Brueghel (1608): «Il paesetto si fa ogni volta più bello uscendo fuori i colori» (26 ottobre 1609; lettera CXXXIX dell'ediz. Ponthenier del 1837, p. 196).

B: «la regina Mader del re Ha fabricato un pallatco e desideroso dornaro de quadri de Rubens» (LXVI).

Il termine dell'architettura, generalmente non adoperato fino al XIX sec. per abitazioni di gente comune (cfr. GRASSI-PEPE 1995), passò dapprima in inglese (*palazza* 1657), e successivamente in tedesco (1730, raro in riferimento a edifici tedeschi) e francese (fine sec. XIX), a designare specificatamente il *palazzo* in Italia. Cfr. *DIFIT*.

pennellata (*pennellato, pennellate*) s.f. «tratto, tocco di pennello» (1540, Agnolo Fiorenzuola: *DELI*):

B: «comme vs schriue che mette doi pennellato de piu io non mancherà de mettor 50: de piu» (XI); «comme s^r Hercole me schriue: che habbi duei pennellate de piu. non mancherà in quella che io posse» (XII).

Il cinquecentismo, documentato nella trattatistica d'arte già in Vasari (*pennellate*: 2 occ. in VASARI 1550, 4 occ. in VASARI 1568)¹⁰⁶, assunse l'accezione specifica di tratto distintivo del modo di dipingere di un singolo artista, nella critica del XVII sec¹⁰⁷. Oggi con *p.* si intende anche l'«andamento ritmico, l'evidenza risoluta, franca del modo di dipingere ad olio, tratteggiando l'impasto del colore» tipico dei grandi maestri veneziani del sec. XVI (partendo da Tiziano e Tintoretto) come anche dei più grandi europei del sec. XVII (ad esempio Rubens, Velázquez, Rembrandt, Van Dyck; cfr. GRASSI-PEPE 1995).

pennello (*pinello*) s.m. «mazzetto di peli animali fissati all'estremità di un'asticciola o d'un manico per dipingere, imbiancare, verniciare e sim.» (av. 1321: *DELI*):

B: «fatto con il pinello con colori grasso a oglio maginato» (IX); «io darra certa botte del pinello. che tornerane a millano transformate» (XX).

Nel suo significato prettamente strumentale, il vocabolo appartiene al nucleo medievale del lessico pittorico (cfr. RICOTTA 2013, pp. 76-77): nel *Libro dell'arte* Cennini distingueva tra i *pennelli* di vaio e quelli di setole di porco (cap. LXIV), effettivamente i tipi più diffusi anche fino al Seicento, nonostante se ne fabbricassero anche di pelo di tasso, cane, capretto ecc. ecc (cfr. BALDINUCCI

¹⁰⁶ Cfr. *Lemmario artistico* e VASARI 1994, I, p. 308. Non ne ho trovato documentazioni né in LEONARDO 1651, né in PINO 1960, DOLCE 1960 e LOMAZZO 1584.

¹⁰⁷ La voce non è però lemmatizzata da Balducci.

1681). Il termine si presta a usi figurati, venendo a indicare il ‘modo di dipingere di un pittore’, almeno dal Cinquecento: in una lettera al Vasari, Aretino parla della *bontà* del suo *pennello*¹⁰⁸ ed espressioni simili (come «eccellenza del pennello», «era il suo pennello un fulmine» ecc.)¹⁰⁹ sono ben frequenti negli scritti del XVII sec.

perfezione (*perfeccion, perfettione*) s.f. «raffinatezza ed eleganza nello scrivere e nel dipingere» (GDLI §9):

B: «non mancherà de fatigare et studiare. at cio che riesse belle per auer queche perfeccion. in animali et paiesi» (VI); «Jo ho differito à posta d finire il quadro del ellemento del'ario comandatomo da vs Jll^{mo}. sino aquesta primauera per poter la fare con pui esquisitezza e perfettione» (LXIV*);

R: «Li quattri quadretti (...) per trattar liberamente con lei et dir il netto del prezzo venerebbono à costar ducento fiorini l'uno, a farli con quella perfettione che si deue Sperar delle mie forze» (42); «i condussi l'opra a quella perfettione chel poco Ingegno e debol mano permiserò» (43); «li 4 quadretti che difficilmente si potranno racconciare per altrui mano non sarebbe mal à proposito di rimandarmeli perchio possa rimetterli nella pristina perfettione» (51).

La qualifica di *perfezione* e *perfetto* come parole chiave del lessico artistico è tutta rinascimentale e caratterizzata da una certa apertura semantica: la *p.* può essere del *colore* «il quale hà meno quantità d'aria interposta frà se e l'occhio che lo giudica» (LEONARDO 1651, cap. LXXXXII, p. 44), del *disegno* (PINO 1960, p. 100) o imparentata con la *diligenza*: «tutti coloro che desiderano che le opere loro sieno grate e care a' posteri, bisogna che pensino molto bene a detta opera, e la conduchino con estrema diligentia e perfettione» (Alberti, *Della pittura*, II, in LEONARDO 1651, p. 208). La *p.* è senz'altro requisito dello stesso pittore che sappia imitare con accuratezza la natura:

L'ufficio adunque del pittore è di rappresentar con l'arte sua qualunque cosa, talmente simile alle diverse opere della natura, ch'ella paia vera. E quel pittore, a cui questa similitudine manca, non è pittore; et all'incontro colui tanto più è migliore e più eccellente pittore, quanto maggiormente le sue pitture s'assomigliano alle cose naturali. Laonde, quando io vi averò dimostro, questa *perfezione* trovarsi molto più nelle pitture del Sanzio che del Buonaroti (DOLCE 1960, p. 153; corsivo mio)¹¹⁰.

¹⁰⁸ «Veggio via Maggio, il ponte a Santa Trinita e la strada del canto a la Cuculia, tutta piena di turbe, arecate in bizzarra attitudine. Oltra ciò vi veggio condurre a perfezione la nuova fabrica. Veggio il legname (bontà del vostro pennello), non differente da le pietre diverse» (7 giugno 1536; in ASV, *Carteggio*).

¹⁰⁹ La prima usata da Giovanni Baglione a proposito del Cavalier Arpino nelle *Vite de' Pittori Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Roma, 1642), la seconda riferita a Tintoretto da Carlo Ridolfi ne *Le Maraviglie dell'arte ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (Venezia, 1646-1648). Per gli altri numerosi esempi del genere cfr. GRASSI-PEPE 1995.

¹¹⁰ In un passo su Michelangelo compare il sintagma *a perfezione*: «egli è stato il primo che in questo secolo ha dimostro a' pittori i bei dintorni, gli scorti, il rilievo, le movenzie e tutto quello che si ricerca in fare un nudo a perfezione» (DOLCE 1960, p. 146).

Come qualità dell'opera d'arte, *p.* è anche del Vasari¹¹¹ e, per citare il suo più grande erede neerlandese, di Van Mander (*perfectie*<lat. *perficere*; cfr. VAN MANDER 2000, p.82).

pezzo (*pezzi*) e dim. **pezzetto** (*pezzetti*) s.m. «Parte di cosa solida, come: pezzo di legno, di pane, di panno» (CRUSCA¹):

R: «fare di miniatura 38 pezzetti di mia mano propria» (58); «mando a vostra Signoria con quest'ordinario 6 pezzetti di pittura (60);

VE: «Il s.^r Momper ancora esso dipinge pezzi che auanzano a quelli che ha fatti nel suo giouentú» (76).

Baldinucci inserisce *pezzo* e *pezzetto* nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, ma senza andare oltre la definizione generica proposta dalla Crusca; nella lettera stesa da Van den Eijnden *pezzo*, indica l'opera d'arte in sé, secondo un'estensione semantica che interessò prevalentemente il campo letterario e musicale nel Settecento (*pezzo*: «brano musicale, letterario e simil.»; av. 1729, DELI)¹¹². L'uso del diminutivo, nelle lettere di mano di Rubens, è circoscritto alle *miniature* (cfr. *supra*), definite anche con la perifrasi *pezzetti di pittura*.

pittore (*Pittor, pittor, Pittori, pittori*) s.m. «chi conosce ed esercita l'arte del dipingere» (sc. XIV: DELI):

B: «noi habiame un pittor qua che da su Giouentu in qua non ha fatte altri» (IX); «De roma veindra un amico mio fiamengo pittor francesco snijders» (XI); «Jo recomando alle gratcio de vs Jll^{mo}: un pittor che vein de roma fiamengo. francesco snijders» (XII); «un delli primi pittore danuerso» (XV); «per memoria de quelli grand valento Pittori ditalia» (XVI); «detta letra e mandato a millano de paulo Bril pittor» (XXVI); «ma detta gioueno e bon pittor» (XXVIII); «il pittor che ha detto quadro non voleua mancho che 300 scudi» (XXIX).

Il *nomen agentis* ha convissuto con più allotropi sin dal Medioevo, i più diffusi *dipingitore* (usato da Baldinucci nella sua definizione; cfr. BALDINUCCI 1681), *dipintore* e *pintore* (cfr. RICOTTA 2013, p. 55 e p. 77), progressivamente abbandonati dai tratattisti rinascimentali: in DOLCE 1960 solo *pittore/i*, alternati in PINO 1960 solo una volta a *dipintore*; nelle due edizioni delle *Vite* di Vasari 87 occ. tot. di *dipintore*, contro le 1269 di *pittore/i* (cfr. *Lemmario artistico*). Per una

¹¹¹ La parola non è tra quelle del *Lemmario artistico*, ma si veda l'es.: «Però diciamo, che se bene la misura è una retta moderazione da ringrandire le figure talmente che le altezze e le larghezze, servato l'ordine, faccino l'opera proporzionata e graziosa, lo occhio nondimeno ha poi con il giudizio a levare et ad aggiugnere, secondo che vedrà la disgrazia dell'opera, talmente che e' le dia giustamente proporzione, grazia, disegno e perfezione» (VASARI 1550, *Introduzione alle tre arti del disegno. Scultura*. Cap. VIII)

¹¹² Si veda l'es. in TB §2: «Un pezzetto del Caro, del Segneri». Non ho trovato esempi utili di quest'uso di *p.* né in PINO 1960, né in DOLCE 1960, né in ASV, né in LEONARDO 1651 o LOMAZZO 1584.

panoramica degli attributi più celebri via via riferiti al *p.* dagli scrittori d'arte (*p. raro, esatto, vago, universale* ecc.) cfr. GRASSI-PEPE 1995 e BALDINUCCI 1681.

#pittorresco (*pittoresci*) agg. «di pittore» (CRUSCA^{III} e TB):

B: «Manda a vs il beigletto Translato in lingu Italiano et comm alcuni paroli sone pittoresci, et vs pron de nos^{ro}. proffession serra facil d'entendre» (XXVI).

L'agg., documentato nel Cinquecento nella loc. *alla pittoresca* («Secondo l'arte del pittore»)¹¹³, si fa di capitale importanza nel corso del XVII sec., riferendosi in particolare a certa vivacità ed espressività nel dipingere; *p.* è dunque un'opera di arte figurativa, ma non solo, «Che ha in sè del portamento e del brio» (cfr. CRUSCA^{III} e TB, che ne danno come prima attestazione le *Osservazioni intorno alle vipere* del Redi del 1664; cfr. anche DELI).

Nell'uso di Brueghel manca questa sfumatura semantica, effettivamente più tarda, e l'espressione *parole pittoresche* va intesa nel senso di 'proprie del pittore'. *P.* è italianismo in francese (*à la pittoresque* 1658; *pittoresque*, «qui concerne la peinture» 1708: TLFi), inglese (*picturesque*<fr. 1705: OED), neerlandese (*pittoresk* XVIII sec.: WNT; cfr. anche FRANCESCATO 1966, p. 571) e spagnolo (*pintoresco* 1619: OED alla v. *pintoresque*).

pittura (*pitture*) s.f. **1.** «arte di dipingere» (1313-1319, Dante: DELI) e **2.** «dipinto» (av. 1321, Dante: DELI):

B: «Jo son stato per tutti in hollandia e' fiandro. per veder la pittura di nostra» (I); «voigli mandare in pittura tre tulipans (...) io ha spesa alle cornici orefci et ale. pittura delle madona. alcuni scudi» (IX); «io fa motte al s^r Cardinal in questa letra. ma io non schriue delli pittura» (XI); «Jo me vergoigni dauer inportunate su sig^r Jll^{no} per auer parte della sua studio de pittura (XIX); «Chinque settuani sono che Mandai con le Robbe del s Enoni una cassa con <...> il quadri de pittura ellemento del Ario» (LXIII); «con speranza che questa pittura debba dara A vs Jll^{no} una sodisfattiona straordinaria» (LXIV*); «un quader [c]he merite d'esser tenuta fra le altre rare pittura in le studia del sig^r mia pron (...) Ho mandato molti Pittura al Re che amemolta nostra Arte (...) io tenga un inuencion in penseiro..dun quader [de] pittura scultura et Architettura» (LXV);

R: «come ha fatto nel particolare della mia pittura à non darla al Sig^r Conte Borromeo» (36); «sentiamo con molto gusto che pur questi fastidij non smorzano in vs la volunta di ridamar la pittura» (45); «sia seruita di rimandar detta Pittura alla volta d Anuersa» (55); «mando à vs con quest'ordinario 6 pezzetti di pittura» (60); «L intention mia chegli si trattenga In Roma et altre parti d Italia per il spatio di quatto ò Cinque anni attendendo con ogni Industria è diligenza al studio della pittura» (72).

¹¹³ 2 occ. in VASARI 1550; 1 occ. in VASARI 1568: cfr. *Lemmario artistico* e VASARI 1994, I, p. 319.

VE: «le ne mandarei mezzo donsena per che io non so pitture che sono migliori per il loro prezzo» (76).

Nel Medioevo, più diffuso era il tipo *dipintura* (cfr. RICOTTA 2013, p. 58), via via uscito dall'uso in tempi rinascimentali (al pari di *dipintore*, *dipingitore* ecc.; cfr. v. *pittore*): nessuna documentazione di *dipintura* in PINO 1960, DOLCE 1960, LOMAZZO 1584 e LEONARDO 1651; nelle *Vite* del Vasari *dipintura*: 17 occ. tot., *pittura*: 1799 (cfr. *Lemmario artistico* e VASARI 1994, I, p. 319). Baldinucci lemmatizza anche *dipintura*, ma precisa che era al tempo più comune *pittura* (cfr. BALDINUCCI 1681).

#porcellana s.f. «materiale ceramico, a pasta vetrificata, impermeabile, traslucida, a fine struttura granulosa, usato per lavori artistici, stoviglie, isolanti elettrici e sim.» (sec. XIV, Marco Polo: *DELI*):

B: «francesco snijders fa un Ramo con un Tatze de porcellano peino de frutti diuni» (XXIX).

Questo tipo di ceramica, di cui i cinesi furono i più antichi e prolifici produttori, ha avuto diversi tipi di applicazioni in arte, in particolare nella fabbricazione dei vasi. Nelle *Vite* del Vasari se ne parla infatti solo a tal proposito: sono lodati i vasi di porcellana di Bernardo Timante Buontalenti e del maestro Giulio da Urbino (*Degl'Accademici del Disegno Pittori, Scultori et Architetti e dell'opere loro, e prima del Bronzino*, in VASARI 1568). Come italianismo dell'arte, il termine si diffuse dal Cinquecento in francese (*porcellaine* av. 1523, ma raro), inglese (*porcelain* <fr.; *porceland* 1530 ca.: *OED*), tedesco (*portzellane* 1508, *Porcellane* 1566, oggi *Porzellan*: *DIFIT*) e neerlandese (*Porceleyen* 1596, oggi *porselein*: *EWN*)¹¹⁴.

#prospettiva (*perspettiuo*, *perspettiua*) s.f. **1.** «rappresentazione piana di una figura spaziale, che riproduce la visione che della figura ha un osservatore in una certa posizione» (1304-1308, Dante: *DELI*) e **2.** «disegno in prospettiva» (1448-1455, Ghiberti: *DELI*):

B: «questa prima giorni conaignera in mane de s^r lauelli il s^t sebastiano con un quadro de perspettiuo per su sig^{ra} Jll^{no}» (XIX); «io manda al Jll^{no} sig^r cardinal un quadre de perspettiuo. me costa 220 scudi» (XXI); «quanto il quadretto mandato al sig cardinal deper[*spettiua*] laisseremo auer su tempo» (XXII); «il dinari per il quadre deperspettiua et s^t daniele non e comme io aspettaij» (XXVIII).

¹¹⁴ Cfr. FRANCESCATO 1966, p. 573. Francescato, basandosi su *DEI* e *FEW*, riporta per *porcellana* un'origine dal fr. *porcelaine* (e non dal lat. **porcillanum*, come il *DELI*), che avrebbe a sua volta assunto il significato tecnico attuale per influsso italiano (come prestito di ritorno, dunque).

Il termine, nato originariamente in seno alla scienza medievale dell'ottica e con documentazioni dantesche¹¹⁵, diviene tecnicismo dell'arte nel primo Rinascimento italiano, in concomitanza con l'innovazione fiorentina della rappresentazione spaziale rispettosa del punto di vista dell'osservatore. La spiegazione teorica della nuova tecnica si trova già nel *De pictura* dell'Alberti, ma quest'ultimo nella versione volgare del suo trattato preferisce ricorrere alla perifrasi "iconica" «pirramide visiva»¹¹⁶. Le prime attestazioni della parola con riferimento precipuo all'arte figurativa sono dunque di poco posteriori: nel suo *Trattato di architettura* (1460-1464), Filarete descrive la tecnica di rappresentazione prospettica ritenendo che «Pippo di Ser Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per altri tempi non s'era usata»¹¹⁷; il Landino, soffermandosi sull'Alberti nel suo *Comento alla Commedia* (1481), lo definisce «nella prospettiva maraviglioso», così come Brunelleschi e Paolo Uccello, prosegue Landino, «intesero bene prospettiva»¹¹⁸. Più o meno contemporaneo l'uso da parte di Manetti nella sua *Vita di ser Filippo Brunellesco*, in cui si ribadisce l'ipotesi del Filarete per cui Brunelleschi sarebbe stato il vero padre di quella tecnica «ch'è dipintori dicono prospettiva»¹¹⁹, perfezionata in seguito da Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, ca. 1480) e da Leonardo con l'invenzione della *prospettiva aerea*. L'italiano non è alla base della trafila etimologica di *pérspective*, latinismo documentato già tra XIII-XIV sec. in francese, da dove passò in inglese (*perspective* 1387)¹²⁰ e anche in neerlandese (*perspectiva* 1566, oggi *prospectief*: EWN) nel significato 1. Tuttavia, l'irradiarsi della tecnica prospettica dall'Italia all'Europa comportò il rinnovato impiego della parola con specifica funzione in ambito pittorico¹²¹, tanto che si potrebbe parlare di calco semantico. Testimonianza preziosa dell'influsso italiano in neerlandese viene dallo *Schilder-boek* di Van Mander, che ricorre a *perspectijf* sia nel significato di 'prospettiva' che di 'disegni di carattere architettonico e matematico' (cfr. VAN MANDER 2000, p. 82). Interessante coincidenza, questa, con l'uso di Brueghel, che parla di *quadro*

¹¹⁵ Nel *Convivio* (II, XIII-27) la *perspettiva* è detta ancella della geometria, «scienza senza macula d'errore e certissima». Cito dal saggio di Alessandro Parronchi, *La perspectiva dantesca* (in «Studi danteschi», XXXVI 1960, oggi in PARRONCHI 1964, pp. 3-90, p. 20), che si sofferma sui passi dell'opera di Dante (*Commedia*, *Convivio*, *Vita Nuova*, *Rime*) dedicati ai fenomeni della visione (percezione della luce, abbaglio, riflessione) che più sensibilmente risentono delle teorie dei principali trattati di ottica medioevali (Alhazen, Vitellione, Bacone).

¹¹⁶ Cito da MOTOLESE 2012, p. 41.

¹¹⁷ Cito dal *GDLI*; cfr. anche DELLA VALLE 2001, p. 314.

¹¹⁸ I passi sono in MOTOLESE 2012, p. 39.

¹¹⁹ Segue la definizione: «quella scienza che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni ed accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso»; prelevo la citazione dalla *Vita* scritta dal Manetti (databile tra il 1475 e il 1485 ca.) da DELLA VALLE 2001, p. 315 e MARASCHIO 2005, p. 51.

¹²⁰ Per questo, probabilmente, *prospettiva* non è tra i lemmi del *DIFIT*.

¹²¹ 1547 in francese, 1563 in inglese: cfr. *TLFi* e *OED*.

di prospettiva (XIX) riferendosi all'*Interno della Cattedrale di Anversa*, dunque di un dipinto con soggetto architettonico.

pulitezza (*politezza*) s.f. «perfezione, raffinatezza formale e stilistica (d'un autore o di un artista, di uno scritto, di un'opera letteraria o, anche, pittorica o plastica)» (*GDLI* §4) e agg. **pulito** (*politi*):

B: «con speranza che questa pittura debba darà A vs JII^{no} una sodisfattiona straordinaria non sola per la vagezza e politezza usata da me» (LXIV*).

Di per sé il sostantivo *pulitezza* non ha una qualifica specifica e autonoma nella critica d'arte, ma è stato da essa adoperato come sinonimo di *esattezza*, *finezza*, *grazia* (cfr. *GRASSI-PEPE* 1995). Il primo esempio di tale uso riferito dal *GDLI* è nel *Dialogo della pittura* del Dolce, che a proposito di Raffaello afferma: «è stato vago di pulitezza e di delicatezza» (DOLCE 1960, p. 194), e che pure critica l'eccesso di *p.*: «Percioché sono alcuni pittori che fanno le lor figure sì fattamente *pulite* che paiono sbellettate, con acconciature di capegli ordinati con tanto studio che pur uno non esce dell'ordine; il che è vizio e non virtù, perché si cade nell'affettazione» (DOLCE 1960, p. 185; corsivo mio). Vasari vi ricorre discretamente nelle *Vite* (cfr. *Lemmario artistico* e *VASARI* 1994, I, p. 339), spesso affiancando il sostantivo a *nettezza*, *diligenza*, *grazia* (es.: «veramente pittura con molta diligenza e pulitezza lavorata», dalla biografia di Giovanni Antonio Sogliani in *VASARI* 1550).

#puttino (*putini*) dim. di *putto* s.m «fanciullo, bambino» (sec. XIV: *DELI*) e, per estens., «Nelle arti figurative, bambino, spesso raffigurato nudo» (*GDLI* §4):

B: «l'istoria. e le dea ceres con le corne copia peina d frutti in bratci. acompainniato con quater putini: significandi: gli quatri ellimenti» (II).

Tra gli esempi di *putto* riportati da *GDLI* figurano passi tratti da Cennini, Filarete¹²², Leonardo, Dolce ecc., ma val la pena soffermarsi sulle numerose occorrenze di *putto* e *puttino* nelle descrizioni di dipinti negli scritti vasariani¹²³ e in particolare su un brano del *Libro delle Invenzioni* (*Zibaldone*), dove la raffigurazione allegorica della Giustizia ricorda da vicino la descrizione di *Cerere con allegorie dei quattro elementi* di Brueghel:

¹²² Stando al *DELI*, il primo uso documentato di *putto* col significato di «amorino» è proprio in Filarete (av. 1465).

¹²³ Nell'*ASV* si contano oltre 200 occ. di *putto/putti*, 25 di *puttino/puttini*; per le occorrenze nelle *Vite* cfr. anche *VASARI* 1994, I, p. 340.

Dalla man sua destra gli metterei il premio, o la liberazione e grazia che lo potete fingere maschio e femina ch'è la parte della Iustitia che riguarda gli innocenti e buoni: e *fingerei una bella giovane cor un cornucopia in una mano, pieno di frutti, e di fiori con dua puttini ritti a' piedi* che gli abbracciassino le gambe, come se fusse la lor madre o la balia (corsivo mio)¹²⁴.

Come motivo, soggetto figurativo, il *putto* venne trasmesso dall'arte italiana a quella europea (cfr. *MASCIOTTA* 1967) e con esso il suo *signans*: la forma diminutiva *puttino* è documentata come italianismo in inglese a inizio Seicento (*puttine* 1612, ma raro: *OED*), mentre nel corso del secolo *putto* è registrato oltre che in inglese (1644: *CARTAGO* 1990a, p. 205) anche in tedesco (*Putte* 1699: *DIFIT*). La documentazione in francese è solo di fine Ottocento (*putto*: *DIFIT*) e di primo Novecento quella in neerlandese (in *Nederlandsche schilders in Italië in de XVI^e eeuw. De geschiedenis van het Romanisme* di Hoogewerff, 1912: *WNT*).

#quadro (*quader, quadre, quadro, quadri*) s.m. «pittura su tavola o su tela messa in telaio» (1505, Bembo: *DELI*) e i dim. **quadretto** (*quadret, quadreta, quadreto, quadrette, quadretti*) e **quadrettino** (*quadretine, quadrettin, quadrettini*):

B: «serrano in quantita in detto quadro» (III); «un quadret. Consinnate in mane de s^r Guidi Masenti» (III); «io spera auer finito detto quader (...) comincira il quadro delli animali delle grandezza ordinario: quande serra consinniate a me el quadre de gia mandato (...) si piatce vs Jll^s^{no}. mandarme il quadro de miniatura» (IV); «Jl quader de vs Jll^s^{no} sta in bona termine (...) credo per certo che io non Habio mai fatto un quadro simili (...) detto quader mandera per via d vergainni Mercanto (...) lalter quadrettini (...) non e venuta (...) in quel quader danimali (...) io farra il quader piu grande» (V); «mando a VS Jll^s^{mo}. il quadro deli fiori (...) in detto quadro ho fatto tanto quanto sapir farre (...) manda un schattoli. con il quadrettin delli possession (...) quanta il quadro delli animali Comencera quanta prima» (VI); «vs a piaciuto commandarme a serui[r]li in 2 quadretti (...) comme ho fatto in quelli ultimo quadretti (...) ho destinato detto quadrette al mio mag^{co} pron» (VII); «il quadro delli animali (...) Non mancho d'industriarme intorno al quadretto del compertemento delli fiori (VIII); «intende volonteiro che ha piaceute il mio quadretine (...) vs me ordina a fare doi quadri (...) il quadreto e state caro al s^r Cardinale (...) a oigni ornimento di quadri grande et piccoli (IX); «Jo attendo oigni Giorno afinire il quadro Elemento del fuco (...) piu volonteiro farei doi altri quadretti de paiesi (...) detto quadretto besoignera cominciare. il prima vera (...) il quader del sig.^{to} cardinalo mio pron finira prima» (X); «il sig^r Cardinal aspetto il quader mio (...) qual serra accompaigniato con un quadret de fiori (...) io mandera ancho il quader de s^t antoni (...) detto quader e transformate (...) Delli quadri de vs non pigliato penseiri (...) alcuni quadri belli (...) Jo Ha uisto un quader de Titician bello (...) detto quader e copiate altre volte» (XI); «Jn pochi giorni mandera il quadro Ellementa del fuoco (...) ancho il quader de s^t Antonio (...) seruira per un bon quadro (...) un quadrettin de fiori (...) detti quadri son ornate con gli cornici belli (XII); «alcuni quadri belli (...) tre quadri un de st Antonio. laltre un quader de fiori. raro e belli un quader ellemento del fuoco (...) in detto quader ho speso quel bel tempo de stato passato (...) detti tre quadri (...) con molto quadri dil mio seruitori (...) gli quadri de vs» (XIII); «Sin a hora sta a'spettande nuoua delli quadri (...) gli quadri che io desiderai. auer copiata (...) detta quadri consignera in mane de vs (...) Jo Ha Principiato gli 2 quadretti in rame» (XIV); «sta aspettando auis delli quadri (...) il quader sarra cominciato (...) io non manch[e]ra a finire le dui quadretti de vs

¹²⁴ *Invenzione del salotto della casa di Fiorenza*; dal 2006 il *Libro di Invenzioni* è anch'esso on-line, in formato PDF nell'ASV (PDF consultato il 29-07-2015). La citazione è anche in *GDLI* §6.

(...) per sodisfatcion delli quadri mandato» (XV); «io mandauo a vs Jll^{no}: tre quadri (...) il quader de S^t Antonio (...) detti dui quadri (...) quadret dei fior[i] (...) qualche copia dalcuni quadri Belli (...) un quader del mio pader (...) un quader de sua man (...) ho comparato un quadrettin de Hendric van steenbijck (...) io farra in detto quadret. al[cuni] figurini» (XVI); «vs ha in case un quader de Titciano (...) Jo attendo alli quadretti de vs» (XVII); «il sig^f cardinal inprestai alcuni quadri a certe gentilhomi (...) io Aspetto gli dui quadri (...) con un quadro de perspettiuo (...) vs me schriue dun quadro d. Danielo» (XIX); «quader de Danielo» (XX); «d'auer quatro quadro (...) un quadre de perspettiuo (...) le quadri de vs» (XXI); «ondici quadri del artssa ducça Alberto (...) quanto il quadretto mandato al sig cardinal» (XXII); «del quadretto desiderato de me (...) ondici quadri grando» (XXIII); «questo mio quadretto Ellemento del fuoco (...) gli altri doui quadretti son retocate (...) il quadretto del Danili finira quanta prima» (XXIV); «per Retocare le Tre quadretti Aqua Terra et Aria (...) Jo sta aspettanda auise delli dui quadri» (XXVI); «el quadreta ellementa del fuco (...) il quadro de fiori (...) per variare gli altri quadri (...) fa alcuni quadri simile» (XXVII); «il quadre deperspettiuua (...) il quadre in rama (...) le quadre de vs (...) il quadro del Jll^s cardina (...) in un altro quadrettin» (XXVIII); «il quadro ornamente di fiori (...) aspetto auiso delli quadretti ellimenti (...) li prima quadretti del mia poca virta li sei quadretti hanno li cornici debbeno (...) sone delli Meiglora quadretti mie (...) essendo un quader de merite simile (...) detto quadro» (XXIX); «di questa ultimi quadretti mei non resta sodisfattu» (XXX*); «li doi altri quadretti (...) de quella quatra primo quadretti (XXXI*); «col quadro che di noua desidera» (XXXII*); «un altro quader del mio mane» (PS-33); «del quader ellement del ario (...) con quella mandera doi quadri» (XLVIII); «il quadri de pittura (...) mando. un altro quadro (...) in el quadro (...) detto quadro» (LXIII); «il quadro del ellemento del'ario (...) un Altro quadro rarissima» (LXIV*); «il quader ellemento del ario (...) un quader [c]he merite (...) io tenga un inuencion in penseiro..dun quader» (LXV); «una casse. con doi quadri (...) un quadro fatto per sua ordine (...) de quadri de Rubens» (LXVI); «non ha Mai iuta noua delli quadri» (PS-67);

B_{II}: «vn quadretto onde che viene christo (...) con alcuni quadretti piccoli (...) sono restato molti altri quadri (...) vn quadretto de mano de suo padre» (1); «intendo di poter tardare con quel quadretto (...) cento et trenta millia escudi de quadri» (2); «quadretto di paesaggio (...) quadretto di tsiaro et oscuro (...) me tornaua el quadretto (...) de quel quadretto (...) tiene ancora el quadretto» (3)

JM: «faro .2. quadre» (1);

PB: «per quel'quadretto (...) mi è arriuato il quadretto in mano» (1); «quanto al quadro (...) e in buono essere» (2);

R: «non occorre far mentione del prezzo di nostri quadri» (25); «io hò gia Inuiato alla volta di milano Il quadro per il Sig^f Conte Giouanni Borromeo» (33); «quel quadretto mi sarebbe stato pagato (...) per conto de quadri per il Sig^f Guido» (34); «nel quadro del paradiso (...) quel quadro mi sarebbe pagato» (35); «Il Illus^{mo} i Reuer^{m[ol]} Sig^f Cardinale ancora si porta generosamente à vole[re] quadro per sè» (36); «nel quadro di quel Elemento» (38); «commandarmi un altro quadro» (39); «la vendita ancora del quadro» (40); «il prezzo del quadro» (41); «Li quattri quadretti» (42); «commandarmi quel quadro» (43); «delli duoi quadretti che vs vorrebbe di sua mano» (43); «Toccante quelli quattro quadretti (...) nelle misure delli duoi quadretti» (44); «per il quadro de pesci (...) li quadretti del Sig^f Momper sono finiti» (45); «Li duoi quadri del S^t Momper» (47); «alli mei quadretti (...) conuertirli quadri in dinari» (49); «li 4 quadretti» (51); «mandar Il quadro» (53); «al pari del quadro (...) alcuni quadretti (...) remandar il quadro» (54); «à che persona sia venduto tal quadro» (56); «toccante li 6 quadretti» (60); «delli quadretti piccoli» (61); «il quadro della Girlanda difiori» (68); «delli duoi quadri mandatili» (69);

PR: «quello che mi scriue intorno il quadro (...) quadro de'animali (18);

VE: «alcuni quadri per la M^{ta} di Spagna» (77) e VEa: «Vn quadretto fatto di mano del Vecchio breughel».

Quadro apparteneva già al lessico artistico medievale, dove indicava generalmente oggetti di forma quadrangolare usati nella creazione artistica come ‘sostegno per il foglio da disegno’ (ad esempio nel *Libro dell’arte* di Cennini) o ‘supporto per raffigurazioni’ (cfr. RICOTTA 2013, p. 79). Ancora in un documento veneziano del 1494 *quadro* è termine architettonico per indicare il «riquadro di parete destinato a ricevere un affresco» (DELI). Il processo che portò la parola, nel corso del Cinquecento, a indicare l’opera pittorica in sé, si lega al probabile influsso dello spagnolo *cuadro*, che valeva ‘dipinto’, ‘pittura’ sin dal Medioevo¹²⁵. Balducci, a fine Seicento, specifica la perdita di rilevanza della forma quadrangolare per l’identificazione del *quadro*: «è presa comunemente questa voce, per ogni sorta di pittura, fatta in tela, o legno, o d’altra materia, che sia quadra o d’altra figura» (BALDINUCCI 1681).

Il francese *cadre* vale ‘cornice’ (1549: *TLFi* e *DIFIT*), mentre in tedesco si ebbe una discreta fortuna di *Kader* (e anche *Quadro*), nel significato proprio di ‘pittura’, nel corso dell’Ottocento¹²⁶.

rame (*rama, rami, ramo, Ramo*) s.m. **1.** «lastra di tale metallo che si incide in incavo con il bulino o l’acquaforte (...) per procedere poi alla stampa su carta per impressione», **2.** «incisione su tale lastra» (*GDLI* §5; av. 1673, Salvatore Rosa: *DELI*) e dim. **rametto** (*rametti*):

B: «per metermi in memoria di vs. Jll^{mo}: seruira questo mia <mal e’> mal schrito accompainnito con un rametto: fatto d’ me con molto diligenci» (II); «farra il ramo delli grandessa d questa fiori» (VI); «le madone in mezo dun ramo dargento i2 filipi (...) Jo ha in mane doi quadri per il fra^{lo} del conto mauritzi in ramo» (X); «Jo Ha Principiato gli 2 quadretti in rame per vs» (XIV); «quanto il quadre in rama in megio un ouato (...) receuuto sua letra fece tagliare un rama paretciato un ano fa» (XXVIII); «francesco snijders fa un Ramo con un Tatze de porcellano peino de frutti diuni» (XXIX); «fatto in Ramo (...) un altra in rama» (DA);

¹²⁵ Per la protostoria di *quadro* e la sua presenza nelle lettere di Tiziano, che pure prediligeva *pittura* per designare l’oggetto figurativo, cfr. FOLENA 1983, in FOLENA 1991, pp. 267-272. Anche Pino e Dolce ricorrono a *q.* per ‘dipinto’, es.: «E se voi volete venire in tal cognizione, accomodate un uomo vivo nell’atto che più v’aggrada, et istendetegli un velo sottilissimo dinanzi, sì che la forma de colui traspari ispedita, poi imitatelo in un *quadro*: vederete ch’il vivo et il dipinto faranno un medesimo effetto»; «e così delle molte pitture da lui fatte a Cesare et al re d’Inghilterra: come del *quadro* della Trinità, della Madonna che piange, del Tizio, del Tantalò» (PINO 1960, p. 100 e DOLCE 1960, p. 205; corsivi miei). Una testimonianza ben precoce dell’evoluzione semantica del termine si trova in una lettera inviata da Albrecht Dürer al Pirckheimer da Venezia nel 1506, nella quale il pittore, che gioca ad alternare tedesco, latino e italiano nella lettera, ricorre a *quar* per riferirsi a un suo dipinto, riproducendo quindi un uso vivo negli ambienti veneziani del tempo, simulandone anche la pronuncia locale (cfr. MOTOLESE 2012, pp. 50-54).

¹²⁶ Il *DIFIT* (<*OED*) attesta anche *quadro* (raro e desueto) col significato probabile di ‘pannello di tappezzeria’ in inglese (1711), dove è documentato anche il prestito *cadre* (<fr.) per il quale tuttavia l’*OED* non riporta significato artistico, ma solo quello generico di ‘cornice’, nel senso di schema (1832), di ‘quadro militare’ (1851) e ‘quadro comunista’, ossia ‘gruppo di lavoratori organizzati per promuovere il partito’ (1930).

R: «nè aspettano altro che quattro giorni di bel Sole per ritoccar quelli quattro rami» (45); «quei disegni in mano di un Intagliator di rame (...) quella diligenza che V S III^{ma} vedrà dalli rami istessi» (46); «Ho fatto per meglio il mandar li duoi rametti Intagliati al Illus^{mo} Sig^r Cardinale» (47); «un pezzo fa mandai al Sig^r Cardinale duoi rametti Intagliati con certe Imprese sue» (51); «mi disse Il Sig^r Lauello dhauer ordine di VS da pagarmi Cinquecento fiorini per li quattro rami fatto con ordine di vs» (52).

È dal XIV sec. che il *rame* cominciò a essere usato per incisioni col bulino o l'acquaforte (cfr. GRASSI-PEPE 1995); il sostantivo nell'uso vasariano in genere indica il materiale, nella loc. *di rame* (ad. es. con *stampa*) o *in rame* (dopo *intagliare* o *stampare*), o proprio la lastra da incidere: «Fece una femina alla fiaminga a cavallo, con uno staffieri a piedi; et in un rame maggiore intagliò una Ninfa portata via da un mostro marino» (VASARI 1568, *Biografie di Marcantonio Raimondi e altri intagliatori*)¹²⁷.

In alcune lettere del nostro corpus (II, VI, XXIX, 45, 52) si documenta un uso che può dirsi innovativo, poiché con il solo *r.* non ci si riferisce né al materiale (come accade in 46, X, XIV, DA) né a incisioni (46, 47, 51) o lastre (XXVIII), ma ai dipinti a olio di Brueghel su rame, un'accezione non registrata dai vocabolari storici (GDLI, TB, GB, CRUSCA e PETROCCHI) e neppure da GRASSI-PEPE 1995 e BALDINUCCI 1681, che riferiscono dell'uso del solo sostantivo per stampe e intagli.

(#?) **ritoccare** (*retocare, ritoccar*): «correggere, ravvivare, abbellire, o cambiare» (fine sec. XIV, Cennini: DELI) e il part. pass. **ritoccato** (*retocate*):

B: «il quader de S^t Antonio retocate» (XVI); «gli altri doui quadretti son retocate et meigliorate assai» (XXIV); «io sta d'giorni in giorni aspettande otto giorni bel Tempe per Retocare le Tre quadretti Aqua Terra et Aria» (XXVI);

R: «per ritoccar quelli quattro rami» (45).

Ritoccare, oltre alla valenza più generica di 'aggiungere qualcosa di migliore all'opera', 'rifinirla' (cfr. BALDINUCCI 1681), ha assunto sfumature semantiche più specifiche nella letteratura artistica, riportate in GRASSI-PEPE 1995: a) 'completare un'opera con una tecnica diversa da quella usata inizialmente' (es. «Dicono che Ercole stette XII anni a finir tale opra, sette a condurla in fresco e cinque per ritoccarla a secco», in VASARI 1550, *Biografia di Ercole De' Roberti*); b) 'completare un'opera' nel senso di «dare l'ultima mano» (anche in BALDINUCCI 1681; cfr. v. *mano*); c)

¹²⁷ Analogo l'impiego delle locc. *di rame* e *in rame* nel *Dialogo* del Dolce.

‘restaurare’ e d) ‘correggere il lavoro di un allievo’ (ad es. ne *Il Libro delle Vite de Pittori Scultori et Architetti* di Passeri, 1678).

Per l’inglese *retouch*, usato in ambito artistico dal 1650 ca., l’*OED* ipotizza influsso contemporaneo di francese e italiano; notevole l’uso di *retocqueren* (<piccardo *toquer*) nello *Schilder-boeck* (1604) di Van Mander, intorno al Settecento sostituito dal fr. *retoucher*, oggi in disuso (cfr. MOTOLESE 2012, p. 137)¹²⁸.

ritrarre (*retrare, retraue*) **1.** «riprodurre, rappresentare una figura con il disegno, la pittura, la fotografia e sim.» (1313-1319, Dante: *DELI*):

B: «per quella io son stata a Brussella per retrare alcuni fiori del natural» (IV); «serra accompaignato con un quadret de fiori qualo io retraue. con discomede alli giardini» (XI).

Il verbo appartiene al lessico artistico dal Medioevo (cfr. RICOTTA 2013, p. 80) e nel Rinascimento conobbe una nuova accezione venendo a indicare «lo dipingere dal naturale» (*BALDINUCCI* 1681). Per le occorrenze di *ritrarre di naturale* nella trattatistica si ricordino almeno quelle nel *Trattato* di Leonardo¹²⁹ e nelle *Vite* del Vasari¹³⁰.

#ritratto (*retrato*) s.m. «opera d’arte che rappresenta una figura umana» (fine sec. XV, Leonardo):

B: «mio secretario Rubens. e partita per Brussello. per finire i ritratti de sua altess[*a*] ser^{ma}» (PS-50); «quanto le corona dambero Bianco io Manda sole non per il valor ma per il retratto. del s^{to}. Borromea» (LXV)

R: «mi manderebbe questo Gentil[*huomo*] il ritratto del Illus^{mo} Sig^f Cardinl Borromeo» (54);

VE: «ne ringratia molto .S.S. Ills^{mo} come ancora del retratto» (77)

Come sostantivo, *ritratto* ha un’attestazione ben posteriore al verbo da cui dipende: è stata messa in discussione la data proposta dal *DELI* (1505), dagli *Asolani* del Bembo, poiché nell’opera il termine ricorre nella loc. *far ritratto a qualcuno*, ‘somialgliarli’ (cfr. DELLA VALLE 2001, p. 315); è piuttosto con Leonardo che si documenta il primo uso sostantivale della voce (es. «presentandogli un ritratto della sua innamorata», dal *Libro di pittura*, 14v), affermatosi pienamente nella trattatistica rinascimentale e retrodatabile, dunque, al 1480-1490 ca (FANINI 2013, p. 236). In inglese *retrait* (1590: *OED*), oggi raro, viene dal medio francese *retrait* (1400 ca.), ma con interferenza combinata

¹²⁸ *retoucheren* si usa però ancora per le foto (cfr. *LO CASCIO* 2001).

¹²⁹ *Ritrae di naturale* (cap. XXXVII; LEONARDO 1651, p. 28).

¹³⁰ Cfr. *Lemmario artistico* e MOTOLESE 2012, p. 116.

dell'italiano e di spagnolo e portoghese *retrato*. Desueti anche *retract* in neerlandese (1596<sp. e port. *retrato* x it. *ritratto*: *WNT*), sostituito da *portret*, e *Retratto* in tedesco (1838: *DIFIT*).

scultura s.f. **1.** «arte e tecnica dello scolpire» (1448-1455, L. Ghiberti: *DELI*) e **2.** «opera scolpita» (1282, Ristoro d'Arezzo: *DELI*):

B: «io tenga un inuencion in penseiro..dun quader [*de*] pittura scultura et Architettura» (LXV).

Dal contesto, Brueghel pare adoperare il termine capitale del lessico artistico nel significato più antico di 'opera realizzata mediante la scultura' (cfr. anche v. *architettura*). La medesima base latina spiega l'inglese *sculpture* (1390: *OED*)¹³¹, il francese *sculpture* (XV-XVI sec.) e anche lo spagnolo *escultura* e il portoghese *esculptura*. Il *WFT* attesta *sculptuur* accanto a *beeldhouwkunst* in neerlandese (<fr. e lat.) dal XX sec. (*sculptuer*: 1919-1920).

#stampa (*stampe, stampi*) s.f. «Le superficie di legno, di metallo, e sim., che son intagliate in cavo o in rilievo per la stampa» (*TB* §6):

B: «Con la primo occasione mandera alcuni stampi de varie allegri et deuoti cosi» (I);

R: «quella diligenza che V S III^{ma} vedrà dalli rami istessi colle stampe qui Incluse» (46); «Ho mandato da Brussellis alli 25 di Giugno un pacchetto di colori francho sino à Mantoua et Indrizzato a vs et ancora per via delli Sig^r Annoni un mazzo di stampe e disseyani» (68).

In campo artistico, *stampa* circolava dal Medioevo con il significato di 'motivo a rilievo realizzato con un calco' (cfr. RICOTTA 2013, pp. 82-83); il senso di «particolare tecnica che permette di riprodurre uno scritto, un disegno o sim. in un numero illimitato di copie partendo da un'unica matrice» è invece posteriore (*stanpa* fine sec. XV, *stampa* 1583: *DELI*). Negli scritti d'arte rinascimentali, il termine designa la riproduzione di un'opera tramite incisione su diversi tipi di materiale (*BALDINUCCI* 1681): *s. di rame* e *di legno* quelle più frequentemente incontrate nelle *Vite* del Vasari (cfr. *Lemmario artistico*).

La voce è italianismo in francese (*estampe*: 'immagine riprodotta per mezzo di incisione su rame o legno' 1647), tedesco (*Stampa* 1728, raro e desueto e anche *Estampe*<fr.: *DIFIT*).

¹³¹ Ma nel XVI sec. si documenta anche il tipo *sculture*, per influsso dell'italiano (cfr. *OED*).

CONCLUSIONI

La pluralità di mani che contraddistingue il carteggio di Jan Brueghel il Vecchio custodito dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano ha concesso di documentare diversi livelli di competenza dell'italiano L₂ tra artisti fiamminghi del XVII secolo. Sul gradino più basso della scala diastratica si collocano senz'altro le lettere autografe di Jan Brueghel il Vecchio, il cui italiano è attraversato da spinte contrapposte che lo allontanano sensibilmente dall'italiano letterario del tempo portandolo molto al di sotto della soglia bembiana. Il dato di fatto era già evidente a Crivelli, che pubblicando le lettere di Brueghel, ne giudicava l'italiano ponendosi lungo l'asse toscano-fiorentino, esplicitato dal riferimento all'Arno:

Resta pertanto già in chiaro che queste lettere del buon fiammingo non faranno crescere nemmeno d'una pala né la farina né la crusca pel frullon là dell'Arno. [...] Venuto poi a Roma in giovinezza già matura, pur fra quella pronuncia sì tonda e sonora, non valse a più correggersi il labbro dagli errori già contratti, e da quel ricascare a casaccio riguardo a' generi ed alle diverse terminazioni¹.

Sempre ottocentesca è la definizione di «italien de fantasie»², quindi 'inventato', 'improvvisato' dal pittore fiammingo, il cui italiano in tempi più recenti ha guadagnato una gamma di aggettivi ben più variegata: da «improbabile» a «sgangherato», «disastrato», si è parlato pure di «spropositato linguaggio»³, ma il commento più originale resta quello di Mottini, apparso sulla rivista «Emporium» nel 1929, dove Brueghel viene presentato in qualità di scrittore un po' barbaro e un po' carnevalesco:

Il Brueghel scriveva le sue lettere in una lingua ostrogota e arabesca, condita d'ortografie mostruose, mescolata d'italiano, di lombardo, di spagnuolo e di latino macaronico [...] Sembra un po' la lingua d'Arlecchino travestito da Turco o quella dell'Armeno di Goldoni (cfr. MOTTINI 1929, pp. 69-70).

Numerose irregolarità della scrittura di Brueghel sono in verità comuni alla *scripta* semicolta italiana, a partire da quelle grafiche: le omissioni e gli inserimenti inopportuni di *h* e *i* diacritiche, l'impiego della scrizione arcaica *ch* davanti a vocale velare, il digramma *ci* per l'affricata alveolare intervocalica, i frequenti errori materiali di scrittura e l'arbitrarietà nella distribuzioni di maiuscole e minuscole, di segni paragrafematici e interpuntori (cfr. IV §1). Usuali tra i semicolti, per pressioni

¹ CRIVELLI 1868, p. 8. Il commento segue la trascrizione della prima lettera del fiammingo a Borromeo, del 10 ottobre 1596.

² Data da Max Rooses, il curatore dell'epistolario completo di Pieter Paul Rubens (*Codex diplomaticus rubenianus*) subentrato dopo la morte di Charles Ruelens (cfr. RUBENS 1887-1909, vol. II, 1898, p. 77).

³ Rispettivamente in BORROMEIO 1997, p. XXXI e p. XXIV; ROSSI-ROVETTA 1997, p. 19 e DELL'ACQUA 1992, p. 321. La Woollet ha espresso invece un parere più cauto, usando l'espressione «lively but irregular grammar» per la competenza dell'italiano da parte di Brueghel (SUCHTELEN-WOOLLET 2006, p. 30).

dialettali, sono anche gli scambi tra le finali (cfr. IV §2.2.3) che intaccano, compromettendole, anche la morfologia nominale (cfr. IV §3.3.1) e verbale (cfr. IV §3.10); i metaplasmismi (del tipo *cardinalo* e *consorta*; cfr. IV §3.3.1), le occorrenze di *gli* per *a lei* e il ricorso a *li* dativale (§ 3.4.3), ereditato dalla lingua burocratica, forme risultanti da rimodellamenti analogici come *tengerà* (cfr. IV §3.10). Da un punto di vista diatopico, le eccentricità dal modello di tradizione, ben numerose in campo fonetico, possono essere sprovviste di una specifica coloritura dialettale come le prevalenti forme monotongate (cfr. IV §2.1), le sporadiche voci senza anafonesi (cfr. IV §2.1.3 e §2.1.4), il massiccio mantenimento di *e* protonica (cfr. IV §2.2.1), l'esclusività dell'esito *-ajo>-aro* (cfr. IV §2.3.5), ma in alcuni casi si palesa un debito più evidente dell'italiano di Brueghel nei confronti della varietà milanese o più estesamente settentrionale: nei tipi *nisuno* *nisun*, *dinaro*, *consignare* (cfr. IV §2.2.1), *dodesco* con *o* in protonia (cfr. §2.2.4), nelle apocopi oltre i limiti tradizionali (alcune delle quali coincidenti con le rispettive forme neerlandesi; cfr. IV §2.2.3), nelle varianti anaptittiche (*alter*, *mader*, *pader*, ecc.; cfr. IV §2.2.4) e assibilate (*amisi*, *cornisi*, *piase* ecc.; cfr. IV §2.3.3), deaffricate (cfr. IV §2.3.4), con sonorizzazioni (*intrigato*, *fatiga*, *segurta*, ecc.; cfr. §2.3.2). Anche nella morfologia convivono elementi genericamente anti-fiorentini (la congiunzione *si*: cfr. IV §3.11, le desinenze *-amo/-emo* di I p. pl.: cfr. IV §3.10) e tratti più marcati in direzione settentrionale (es. *dil* preposizione: cfr. IV §3.3, l'uscita *-eno* di III p. pl: cfr. IV §3.10). Anche la frequenza di sostantivi uscenti in *-e* piuttosto che in *-o* (del tipo *anne* per *anno*), definiti da Petrolini esiti di *metaplasmismi apparenti*, combacia con una tendenza tipica della scrittura di semicolti dell'area padana, dovuta plausibilmente al tentativo di registrare graficamente la vocale finale tendenzialmente apocopata nel parlato. Minori per numero, i dialettismi lessicali (si pensi a *invernata* e *pressa*: cfr. IV §5.2).

Più identificative dell'italiano di Brueghel sono invece le tracce alloglotte (in buona misura riconducibili al francese e al neerlandese) che affiorano in particolar modo sul piano fonetico, principalmente nei dittonghi sconosciuti all'italiano *ai*, *ei*, *oi*, *ui* (cfr. IV §2.1.2), ma anche in forme quali «nombri» (forse ricalcato su *nombre* francese: cfr. IV §2.2.1), «pietceir» per *piacere* che lascia intuire l'interferenza del neerlandese *plezier* (cfr. IV §2.2.1). Alcune soluzioni paiono riflesso di difficoltà di pronuncia da parte del fiammingo, come la pluralità di grafie per l'affricata alveolare resa con *ci*, *ti*, *z*, *tss*, *tz* e con il digramma extra-italiano *tc*, che del resto figura a volte anche in luogo di palatale (cfr. IV §1), o nei tipi «Tiaro» e «tiaer» per *chiaro*, forse risultato di uno sforzo ortoepico laddove il nesso *-ch-* corrisponde a fricativa velare in neerlandese (cfr. IV §2.3.5). Rimanendo sempre nell'ambito fonetico, anche le incertezze nella rappresentazione grafica delle doppie (cfr. IV §2.3.1) si possono connettere alla non italoфонia del pittore e sono sintomatiche per frequenza di un avvicinamento all'italiano senza supporto grammaticale.

Sono più rare le escursioni oltre la dimensione italiana in ambito morfologico (come la -s di «tulipans»: cfr. IV §3.1.2) e lessicale (nell'uso di forestierismi come i francesi «foire» per *fiera*, «treuis» per *tregua* o anche in creazioni neologiche foggiate presumibilmente su voci straniere come «coccilli» <fr. *coquille* o neerl. *cockille*: cfr. IV §5.2).

La natura di scrivente straniero non così pratico di italiano scritto si fa particolarmente vistosa nella sintassi, impossibilitata all'ampliamento per le continue frangiture interpuntorie inopportune che implicano il procedere dell'informazione per blocchi frasali brevi, giustapposti o più spesso mal collegati tra loro. Anche se rari, *che* polivalenti (cfr. IV §4.6), temi sospesi e anacoluti testimoniano l'oralità soggiacente alla scrittura (cfr. IV §4.2), che tuttavia non è insolita nel caso di un dialogo epistolare, mentre altri connotati di non italoфонia come le cancellazioni dell'articolo (cfr. IV §4.5), i frequentissimi disaccordi di genere e numero (cfr. IV §4.11), gli scambi tra preposizioni e ausiliari (cfr. IV §4.8 e §4.10), l'uso transitivo di *piacere* (cfr. IV §4.8) e gli errori nella *consecutio* (cfr. IV §4.9) sono altri anelli di congiunzione tra la prosa epistolare del fiammingo e quella degli illetterati. Al pari degli stranieri odierni con un grado poco avanzato di interlingua, Brueghel parla quasi sempre di sé usando la III p. s. per un'esigenza di semplificazione sintattica che si concreta anche nell'impiego eccessivo dell'infinito, più immediato per comunicare in quanto indeclinabile (es. «ho fatto tanto quanto sapir farre»: cfr. IV §4.1). Il discorso, nonostante l'organizzazione ortodossa nel rispetto della scansione rituale della lettera (cfr. IV §4.14), non è mai pienamente coeso nella sezione della *narratio* (cfr. IV §4.14c), in primo luogo perché i principali meccanismi di connessione testuale, dunque le riprese pronominali anaforiche e cataforiche, sono assenti oppure continuamente incrinati dalle inesattezze grammaticali (con il clitico in disaccordo di genere e numero con l'elemento del periodo al quale si riferisce). Per sopperire a queste carenze il pittore si avvale di strumenti di raccordo testuale fissi, producendo effetti di prevedibilità di certo dipesi in qualche misura anche dalle convenzioni implicite nel genere lettera (evidenti ad esempio nel caso del modulo *con che finisce* che introduce la chiusura: cfr. IV §4.14.b), ma esasperata nel caso di Brueghel per via del suo ristretto repertorio sinonimico che impedisce di variare le formule rituali di apertura, chiusura e di giuntura tra le informazioni. Le locuzioni tematizzanti sono quindi ripetitive, così come il deittico burocratico *detto*, ereditato anche dalla produzione semicolta ed elemento italiano attestato nella scrittura mercantile neerlandese del Seicento, viene iterato anche più volte nella stessa lettera alla ricerca di compattezza testuale. Non mancano all'italiano di Brueghel altri agganci alla lingua burocratica, dall'impiego di *li* come articolo plurale (cfr. IV §3.2) alla posposizione del numerale (cfr. IV §4.4) fino all'inserimento del modulo *con+infinito*, comune alla tradizione, ma caro anche alla *scripta* semicolta per emulazione della lingua amministrativa.

Naturalmente le vicinanze tra l'italiano di Brueghel e quello dei semicoltori coevi messe in rilievo non consentono alcuna possibilità di identificazione per le due tipologie di scriventi nettamente diverse. Dietro al *mal scritto* delle lettere dell'Ambrosiana c'è infatti un pittore raffinatissimo, stimato a livello internazionale, frequentatore di prestigiosi ambienti cortigiani, la cui posizione sociolinguistica *sui generis* in tal senso s'imparenta (pur senza sovrapporsi) a quella degli artisti nostrani, vicini se non proprio appartenenti all'élite, che però raramente godevano di una completa formazione umanistica ed erano dotati, piuttosto, di una cultura pragmatica che convergeva in competenze linguistiche d'immediatezza proprie dell' «omo senza lettere»⁴.

Nel carteggio con Borromeo e Bianchi, l'identità di Brueghel come esperto del mestiere di pittore e conoscitore delle innovazioni tecniche e teoriche dell'arte italiana si riversa nella ricca messe di voci del settore, ben più folta di quella reperita nelle lettere stese da Rubens e dagli altri segretari. Nel contesto di un lessico per buona parte generico (cfr. IV §5.3) e di tono medio per la presenza di colloquialismi (cfr. IV §5.4), si distinguono i numerosi vocaboli dell'arte che includono non solo termini di bottega (nomi di strumenti, colori, materiali) o tecnicismi della pratica esecutiva (es. *alla prima, a olio*), ma anche parole dalla più vasta portata concettuale, al centro della concezione estetica rinascimentale e manierista (si pensi solo a *diligenza* e *bizzarria*: cfr. IV §5.8 e VII. *Parole dell'arte*). In alcuni casi, le lettere del fiammingo offrono possibili retrodatazioni (si pensi a *doratore* e *gustoso* con accezione artistica), mentre altre volte voci già documentate in italiano sono impiegate in modo insolito dal pittore, come nel caso di *ghirlanda*, che si trova a identificare un intero genere pittorico (quello delle Madonne attorniate da ghirlande), di *compartimento* unito alla specificazione *di fiori* per riferirsi ai dipinti a soggetto floreale o anche di *rame* usato né per il materiale, né per l'incisione su di esso, ma sempre con procedimento metonimico per il dipinto a olio realizzato su rame.

La peculiarità della scrittura di Brueghel sta però nel fatto che l'impiego del tecnicismo non viene mai accompagnato da una concreta variazione di registro, poiché l'ago della bilancia diafasica pende sempre a favore della correntezza a causa dei deficit grammaticali del pittore. La voce tecnica sembra "mimetizzarsi" nell'espressività colloquiale del discorso del fiammingo al punto da farsi quasi irriconoscibile per il lettore odierno, come quando Brueghel ad esempio assicura al Bianchi: «detta doi [sott. *quadri*]. con gli altri farra farre di cornici belli et io darra certa botte del pinello. che tornerane a millano transformate» (XX), usando di fatto il vasarismo *botte* per 'colpi di pennello'.

A proposito di vasarismi, un dato particolarmente interessante è la ripresa esatta di un'espressione vasariana nella lettera del 22 aprile 1611 al Bianchi (XXVIII), nella quale il pittore definisce alcuni

⁴ Celebre al punto da non necessitare di ulteriori specificazioni questa polemica autodefinizione di sé di Leonardo contenuta nel *Codice Atlantico* (c. 327v).

doratori di Anversa *cosa dozzinale e goffa*, la medesima coppia aggettivale impiegata dal Vasari per un pittore citato nella Giuntina (cfr. cap. VII. *Parole dell'arte*, alla voce *goffo*). Oltre all'impiego di numerose voci documentate nel trattato vasariano, questa coincidenza, difficilmente casuale, mette il sospetto che il fiammingo possedesse un'edizione italiana delle *Vite*, che compulsava da solo o forse con l'aiuto di qualcuno (si potrebbe pensare a Rubens), ipotesi che certamente rende la sua fisionomia di apprendente di italiano ancora più particolare.

Rispetto all'italiano mistilingue e impacciato di Brueghel, di ben altro tenore è quello del suo primo *secretario*. Anche la scrittura di Pieter Paul Rubens, è vero, viene animata da spinte centrifughe: da una parte è puntellata da elementi extra-italiani, soprattutto iberici e francesi (le congiunzioni *i per e*, *porché*, *donq*, l'indefinito *qualq*, il possessivo *suos* ecc.), mostra qualche tentennamento dovuto alla non italoфонia dello scrivente (nelle doppie, nelle finali in qualche occasione mal registrate, in vari disaccordi di genere e numero), accoglie elementi rigettati dalle grammatiche come argenteismi morfologici quali i congiuntivi di II classe in *-i* e *-ino* o le terminazioni in *-ono* per la III p. pl, o il dativo *li* per *gli* e più frequentemente per *le* (cfr. V §1).

Nonostante ciò, la lingua italiana di Rubens è perfettamente in linea con quella della *civil conversazione* diffusa nelle corti europee tra XVI e XVII sec., è capace di picchi letterari sconosciuti a Brueghel, grazie all'impiego di arcaismi (ad es. l'avverbio *sempremai*), voci culte e inserti in latino che arricchiscono un discorso che non perde mai in fluidità grazie a un'architettura sintattica genericamente ben salda, impreziosita da inversioni e giaciture più ricercate (come la sequenza qualificativo+possessivo+sostantivo). Non contraddice questo quadro qualche fenomeno tipicamente orale sinonimo di una progettazione meno rigorosa come il tema sospeso.

Non è un caso se solo nelle lettere stese da Rubens la conversazione va oltre l'argomento contingente delle negoziazioni relative ai quadri per Borromeo e Bianchi, superando la sfera degli attori della comunicazione (*io* e *vostra Signoria*) e spingendosi a riflessioni sulla situazione storica e sulle guerre in atto. Nel commento desolato degli avvenimenti bellici (nelle lettere 25 e 50), Rubens dà tono poetico alla scrittura con la citazione del verso oraziano *Quidquid delirant reges plectuntur Achivi*. Nelle lettere autografe di Brueghel non compaiono invece valutazioni intorno agli eventi macroscopici del tempo e semmai, qualora fosse presente un accenno agli accadimenti storico-politici, il riferimento va immediatamente alle conseguenze sull'*hic et nunc* dell'attività del pittore: il periodo di tregua durante la guerra tra Paesi Bassi e Spagna è citato solo come causa del ritardo nell'invio delle lettere e dunque anche nelle consegne dei quadri (lettera n. XX), visto che gli amici di Brueghel ne approfittarono per andare a fargli visita «con milliare» (*a migliaia*, distraendolo dal lavoro); altrove la guerra è ricordata in merito al conseguente caos dei trasporti, che fa temere lo

smarrimento dei dipinti («me dubbia Con questa tempa de guerra in germania doue. son persa Cinque correiri le disgracia me ferra parte» LXV).

La padronanza di italiano di Rubens gli permette anche, a differenza di Brueghel, di “filosofeggiare”. Così, il 13 maggio 1616, avendo saputo che il Bianchi era scampato dal pericolo di morte, forse reduce da una malattia che deve essergli costata un arto (da quanto mi sembra di capire), il *secretario* esprime la felicità di Brueghel e degli altri amici fiamminghi per la guarigione del Bianchi col supporto della massima euclidea: «çi consoliamo colla ferma Speranza che çi da listesso Sig^f Lauello che vs sia Scappata del pericolo di morte rispetto il quale si deue stimar tanto minore la perdita di qualche membro quanto la parte e minore del tutto» (47). Qualche tempo dopo, in occasione della fine di contrasti tra il Bianchi e il mercante Vergani, Rubens spiega al Bianchi che aver attraversato quel momento difficile è stata in verità una fortuna: «di più hauera fatto questo acquisto chella stimara i gustara per l’auenire maggiormente la sua felicità è quiete hauendo prouato la Sorte contraria» (52).

Grazie alla sicurezza sintattica, alla padronanza lessicale che gli concede un consapevole uso figurato e metaforico, Rubens sa come condire di lusinghe le richieste di Brueghel ai destinatari (senza scadere mai nella sfacciata piaggeria): «Mi perdoni di gratia delli continui fastidij è trauagli che non manco mai di darli a che la sua Cortesia mi inanimisce i quasi riduce questa Importunita in abito» (51), al contempo attenua, impiegando mezzi linguistici appropriati, la noia di Brueghel per mancati pagamenti:

Il Sig^f Lauello sin adesso non si risolue di pagarmi li ducento filippi conforme al ordine di vs ne manco mi da del si ò del nò cira la sua resolutione, Perçió Supplico vs lo voglia astringere colle sue lettere de finirla pur una volta non già chio resti con qualq disgusto minimo che sia verso vs per questa dilacione sapendo non deriuar da qualq suo diffetto ansi al contrario confesso uiuerli obligatiss^{mo} per Infiniti fauori da lei riceuti (53);

oppure elude la richiesta esplicita di denaro con espressioni eufemistiche: «con Speranza che conforme alla sua cortese offerta ella si adoprerà a conuertirli quadri in dinari con quel maggior auantaggio chè possibile sarà» (50).

All’italiano di Brueghel mancano invece gli strumenti più acconci a frapporre tra il pensiero e la parola il filtro della diplomazia, quindi quando si sforza di farlo, specie in occasione delle lamentele col Bianchi per i pagamenti “magri” del cardinale, gli esiti possono essere alquanto goffi:

Ho riceuto il grat^{mo}. lettera de vs de 30 passati con lincluse del su sig^r ill^s no Ringraccio vs auer fatto loffittcio per me: et ci bene/ che il dinari per il quadre deperspettiua et s^t daniele non e comme io aspettaij non di mene io estimo il contento de su sig Ill^s mo piu che il dinari. in altre occasioni un giorno pager pui realmento/ con principio non besoinsi trattar misero (XXVIII).

Da un lato, il fiammingo dice umilmente di dare più importanza alla soddisfazione del cardinale piuttosto che al suo denaro, ma con la lapidaria sentenza finale -per giunta sottolineata come *memento*- pare autodefinirsi *principe* (dell'arte) al quale non si possono offrire pagamenti miseri. Se però si provasse a glossare l'espressione così: *con un principe dell'altezza del cardinale Borromeo non si deve discutere di cose misere, meschine, come il denaro*, si potrebbe allora escludere il palese peccato di immodestia dell'artista.

L'incapacità di percorrere verso l'alto l'asse diafasico si palesa anche nei momenti di elogio dei propri quadri, che non sono mai conditi con un vero e proprio innalzamento di tono presumibilmente desiderato da Brueghel, il quale, sprovvisto dei mezzi più appropriati per riuscirvi, tenta con aggettivi iperbolici, «serrano de fiori fatta. grando comme il natural (...) gli altri son s'tra ordinario» (V), o servendosi di espressioni semplici e molto ripetitive per sottolineare l'unicità dei propri lavori: «credo che non e piu visto» (II, per *mai visto*), «vs III^{mo}. credo per certo che io non Habio mai fatto un quadro simili» (V), «credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori» (VI), «io assegura vs desser il primo che io ha fatta in mia vita» (XXIX).

Tra gli altri segretari di cui si servì Brueghel oltre a Rubens, il più abile con l'italiano risulta senza dubbio il fratello di questi, Philip (cfr. V §2), perfettamente capace di esprimersi nella lingua di Borromeo e Bianchi facendolo anche con certa disinvoltura e pochissime devianze dalla lingua di tradizione (la mancata anafonesi in «longiss.^a», la doppia in «piacciuto», frequente nel verbo *piacere* anche nell'italiano di Pieter Paul). Il segretario ignoto X invece, estensore della lettera a Borromeo del 23 marzo 1621, scrive certamente in un italiano più corretto di quello di Brueghel, ma comunque distante dalla norma visti i vari tratti anti-fiorentini nella fonetica (monotonghi, e protoniche, scempiamenti) e di elementi non canonici nella morfologia (il *li* dativale e il congiuntivo in *-i*). Si avvicina maggiormente all'italiano di Brueghel quello del cognato Ferdinand Van den Eijnden (cfr. V §3), anch'esso marcato diatopicamente in direzione settentrionale (come lasciano supporre soprattutto le varie deaffricazioni e il tipo «donsena») e percorso da irregolarità nella gestione di genere e numero (anche Van den Eijnden, ad esempio, parla di sé alla III p.s., non accorda sempre il clitico al rispettivo termine) e degli ausiliari, ma tuttavia la sintassi e la testualità risultano meno difficoltose di quelle di Brueghel.

La definizione di *mal scritto* di marca bruegheliana si addice infine perfettamente all'italiano delle lettere di Jan Brueghel il Giovane, anch'egli scrivente incerto sia sul piano grafico-fonetico che morfo-sintattico (entrambi ricchi di elementi antifiorentini e devianze dalla norma), nel quale tra l'altro si ripetono gli errori più caratteristici della scrittura paterna, come il soggetto *io* accordato alla III p.s. e le discrasie negli accordi di genere e numero, caratteristiche riscontrate pure nelle

lettere italiane dei Momper padre e figlio che rientrano quindi nel manipolo di documenti di italiano a-letterario, ibrido e antibembiano posseduto dalla Biblioteca Ambrosiana.

Lasciando perdere l'Arno, Crivelli rinveniva sotto le sgrammaticature di Jan Brueghel il Vecchio una schietta e «simpatica» autenticità comunicativa:

Che parrebbe di sentirlo, di vederlo il buon Fiammingo, nella vivezza di suo pensiero, e in quell'ingorgo dell'esprimersi, brancicchiare, accapigliar si direbbe, la poca scorta di parole di cui può disporre: ma dire nondimeno tanto che basti e rivelare in quel istesso suo stento quasi più chiara e simpatica la verità, la gentilezza del suo sentire (CRIVELLI 1868, p. 9).

Anche in tempi più vicini, c'è chi ha usato per l'italiano del pittore un attributo benevolo, quello di «simpaticissimo» (NAVONI-ROCCA 2013, p. 110), dovuto probabilmente al fatto che le incertezze espressive conferiscono all'italiano rudimentale di Brueghel un'impronta di genuina e vivace semplicità. Non si tratta certo dell'italiano elegante diffusosi nell'élite europea del Rinascimento, come può essere quello di Rubens, né tanto meno della *lingua di cui si vantava amore*, dunque dell'italiano usato oltre confine con finalità letterarie, ma proprio per la distanza dall'italiano di tradizione e l'irriducibilità al dialetto, il *mal scritto* di Jan Brueghel il Vecchio può contribuire agli studi, inaugurati da tempo, tesi a dimostrare che l'assioma di una dicotomia assoluta tra dialetti parlati e italiano letterario nella storia linguistica pre-unitaria risponda a una semplificazione eccessiva. Preannunciata da Francesco Bruni e Sandro Bianconi⁵, si sta sempre più affermando la tesi dell'esistenza, almeno dal Cinquecento, di un reticolo di varietà d'uso intermedie tra dialetto e italiano letterario accomunate dalla rudimentalità dei mezzi grammaticali senza lesione dell'efficacia comunicativa. Nel recente volume *L'italiano nascosto* (cfr. TESTA 2013), Enrico Testa definisce questo italiano grezzo e primordiale *semplice* (p. 219), in quanto svincolato dai lacci della compostezza normativa e letteraria, rimasto di fatto *nascosto* perché più tipico della comunicazione orale, pur lasciando traccia di sé in scritture collocabili ai margini della nostra storia linguistica. Punti comuni ai documenti dell'italiano *semplice* sono la presenza di un destinatario concreto a cui si rivolge lo scrivente, dunque l'effettiva praticità della scrittura e il coinvolgimento di un semicolto o illetterato nella comunicazione⁶.

Tra le sue testimonianze Testa fa rientrare anche documenti dell' *italiano d'oltremare*⁷ impiegato nei secoli scorsi nel Mediterraneo come lingua veicolare, sia negli atti e nei trattati stesi dalla diplomazia di Costantinopoli che nei carteggi diplomatico-commerciali tra Oriente e Occidente (cfr.

⁵ A inizio anni '90, nei due volumi de *L'italiano nelle regioni* da lui curati (cfr. BRUNI 1992 e BRUNI 1994), Francesco Bruni fa più volte riferimento alla presenza di elementi panitaliani nelle regioni in prospettiva diacronica; per il secondo, vanno ricordati gli studi degli anni '90 intorno alla precoce italianizzazione (almeno cinquecentesca) sia della Lombardia che della Svizzera italiana (cfr. BIANCONI 1985, 1989, 1991) culminati nel recente BIANCONI 2013.

⁶ Cfr. TESTA 2013, pp. 4-6.

⁷ Commentati nel cap. V di TESTA 2013.

cap. I §3). In particolare nel *mal scritto* di Brueghel sono ravvisabili molti punti di contatto con l'italiano delle lettere inviate dalle rappresentanze consolari delle province ottomane al Granducato di Toscana tra Cinque e Seicento prese in esame da Daniele Baglioni (cfr. BAGLIONI 2011). In queste lettere, tradotte dall'arabo e dal turco non da professionisti colti di cui si serviva la capitale dell'impero (i dragomanni), ma prevalentemente da consoli e ambasciatori sefarditi, si documenta un uso basso dell'italiano a livello transnazionale: abbondano infatti grafie anomale, sconcordanze, vacillamenti sintattici, dialettismi (specie settentrionalismi) e forestierismi (più frequentemente del dominio iberoromanzo). Significativo, e forse da approfondire, il fatto che l'italiano di Brueghel condivida con quello delle lettere dall'impero ottomano considerate da Baglioni non solo linee di tendenza anti-norma, ma anche puntuali e specifici elementi estranei all'italiano di tradizione: è il caso ad esempio della grafia *sz* (comunque occasionale nelle lettere di Brueghel: cfr. IV §2.3.4), della frequenza di plurali femminili in *-i* (cfr. IV §3.1.2), del possessivo *su* invariabile (cfr. IV §3.6), che è usato anche da Rubens, delle forme di essere con tema *ser-* (cfr. IV §3.10), ricorrenti pure nell'italiano di Jan il Giovane (cfr. VI §1).

Parlando delle lettere di Levante studiate da Baglioni, Testa ha sottolineato il fatto che la lingua italiana in questi casi è sfruttata con funzione veicolare «non da semicolti, ma neppure da artisti della parola» (TESI 2013, p. 7), una definizione che credo particolarmente calzante per Jan Brueghel il Vecchio, artista di professione, ma chiaramente un *non artista della parola*, cimentatosi con la nostra lingua per necessità comunicativa, senza alcuna velleità letteraria.

È proprio questo che fa delle sue lettere un documento che mi pare utile per la storia dell'italiano e, quindi, al lettore più esigente e schizzinoso verso la sua scrittura, il fiammingo potrebbe rispondere facendo appello alle parole vasariane:

s'io non l'ho sodisfatto, perdoni a me, che la penna non m'è sì facile, come mi suole il penello essere; dicendovi, che volentieri e più viarei fatto un quadro che questa lettera. State sano e amatemi⁸.

⁸ La lettera al Varchi del 12 febbraio 1547 rientra nell'inchiesta epistolare circa il confronto tra scultura, architettura e pittura e venne dunque pubblicata nella *Lezzione nella quale si disputa nella maggioranza delle arti* (Firenze, Torrentino, 1549). Il testo è consultabile nell'ASV-Carteggio.

APPENDICE DOCUMENTARIA

[doc. 1: lettera autografa di Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo,
10 ottobre 1596]

108 Illy et R^{mo} sig: pror mio sempre oss^{mo} 106

Si bene v's Illy: La occ^{no} di dolersi della poca
diligencia mia nondimens m'assucuro che con la
grandessa delle anima sua accuava per scusa il difetto
l'incomodita, la quale non uoglio che mi facia colpevole
appreso di lei
quatre settimane son che io me troue in auerso: Con
molto pecccccir della mia amisi: cosi non ha uoluto
mandar: per darle fastidio con questo mio mal se'nto
questo bagatillo che io le mande non e per darle
occasione de ringraziarmi: ma per darle segno del
immortal obligo che io lo tengo: si bene che questo e
una cosa indegna: non di meno me assucuro: che
v's il^{mo} accuera il bon animo mio
Io son stato per tati in Sollandia e' fiandra per veder
la pittura di nostra: ma s'ramente non troue cosa
nisano appreso quello d'italia: ce d' quel d'oteseo
per questo pecco: v's Illy: de tenir: le cosa sue in
grand grand estimo: si quel Gioiure Cognouesse la
virtu sua non restorebbo in lutto d'ue non e Cognouissio
Con la primo occasione mandera alcuni stampi de varie
allegri et deaori cosi: ce con questo uiuere con un
continuis desiderio di seguirta bacio Emilmonco le mani
e v's illy^{mo} et le pecco da dio largo copia della sua graccia
d'auerso a di io: ottobre 1596

D. v's Illy et R^{mo}

oblig: et Deartiss^o Ser^o
Gio: Bruegel

[doc. 3: lettera di Pieter Paul Rubens di mano di Philip Rubens ad Annibale Chieppio,
29 luglio 1606]

606. n. 9. Lus.
M^o Sig^o + Don. Col.
Non saprei da chi ricorra con sicurezza d'ottenere la
gratia che da V. S. Ill^{ma} dalla quale ho già ottenuto
una altra simile a quella della medesima. Intendo
dell' salario che V. S. per quattro mesi fece pagare per
Hora comede al tempo per il salario inferno duale
già quattro altri mesi del m^o d' April. fin al 1^o
d' Agosto. Supplicò V. S. Ill^{ma} voler intendere se appo
sola. Ser^o p^o p^o si compraccia di continuare a
due fauce verso di mi accio che possa continuare li
m^o di feidy senza procurar altro del utile da
non mi mancar. Et in Roma. Resto obligato con
L'ogni a V. S. Ill^{ma} alla qual humil^o baccio la
mano profonda usandomi dar qualche contraf^o yu
della sua buona gratia col comandarmi cose
d' suo gusto. In Roma alle 29. d' Luglio 1606.
D. V. S. Ill^{ma}
Aff^o S^o semose
Pieter Paolo Rubens

606. n. : Rome. *M^o Sig^o et Dom^o Cleod^o.*

Mi virtuoso motivatus, per l'improvvisa resolutione fatta da S. A. Ser^{ma} circa il mio ritorno a Mantova in termino con brevia ch' impossibile sara che io mi streggi così presto di Roma per cause d'alcune opere d'importanza, legalmente havere impiegato tutta l'estate ad i study dell'arte fu sforzato d'uscire (per confessor il vero secreto a S. A. Ser^{ma}) di mera necessita, non potendo formar honorabile casa, et mantener la con duei servitori pagato d'un anno in Roma con sole 148 scudi ch' in tutto il tempo dell' assenza mia ho ricevuto da Mantova. Offendesti dunque la più bella et superba occasione di tutta Roma mi spicchi ancora solo d'honorare a procurarmi d'ella mia sorte. Questo è l'altar mag^o di S. Maria nuova di S. Pietro di S. Oratoris detto S. Maria in Vallicella sordida habito oggi la più celebrata et frequentata Chiesa di Roma per essere situata quasi nel centro d'essa et adornata a concorrenza di tutte le più valenti pittori d'Italia di maniera ch' ancora ch' detta opera non fosse cominciata ci sono interessati personaggi de tal qualita che io non potrei con honoro lasciar l'impresa staccata con tanta gloria contra le prebendioni d' tutti li primi pittori di Roma, et farci grandissimi torto

io amato e raccomandato col solito affetto nella grazia di S. A. Ser^{ma} sopra la quale acquiescendo mi perdoni l'is ardesco di sperar troppo la cortesia la benignita vostra li sono causa di simili fastidi, Non potto alio modo augurar la Ma^{ta} divina con propicia come lei si dimostra verso me, Et con quest' animo humil^o baccio a V. S. R^{ma} Le mane.
Di Roma alli 2. di Decembre 1606.

P. P. Rubens

Deo et V. S. servitor

Pieter Paul Rubens

no 84

BALTHASARI MORETO
PHILIPPVS RUBENIVS
S.P.D.

III
1483.



Aliorum mora mora mee causa. Absque eo fuisset, antè sex
hebdomadas duosue menses Poemata mea misissem. quod nunc
demum facio, cum dilatoriè nihil profici animaduerto. Vanis
solicitacionibus nonnulli me tenuerant, et etiamnum tenent.
Mea tamen hæc præmittere a mihi visum. quæ omnia præter
Epicedion lecta hæc præcipiunt et, ut rem dicam, probata sunt.
Macte ista pietati, mi Moreti, et Doctoris notæ laudes typorum
vestrorum æternitati consecraturus es. Cetera clarissimi hæc
ex ipsius scriptis patent, et cuiusmodi sunt, ut non timere cuiusq;
stilius exprimerè potuit. Verumtamen nostrum est, gratumq;
et memoriam animum quæ potest, declarare. Card. Lem
Baronium placationem enim audio, manusq; vestrum Librarianum
ante Sepulchrum accepit. Sed hæc omnia (ni fallor) ad plerum
D. Gerardus. Valè, mi amici, et epistola brevitate et estimatione
condona. Roma ipse frater D. Joannis Baptistæ a. 1606.
Frater meus animum te salutab. Ipse per te D. parente tua.
Puteani Naniam videt ab ipsorum mihi missam, meq; hostatu ex-
sculptam. D. Wouerium saluto, et propter longam silentium
subaccuso. Sed et D. Baronium. Cum videbis, utiq; quæ signifi-
cavitulum ad matrem commisso cura tua. Item vale.

[doc. 6: lettera di Jan Brueghel il Vecchio di mano X a Ercole Bianchi sottoscritta e firmata da Brueghel, 23 marzo 1621]

49 79

Ag. sig. Ercole Bianco
ante Maestro Antonio vanden Perre m' la redatto de vateolo costi
recomandare a qualche mio amico et de gli non lo potuto recusare
rispetto de il suo Padre Maestro Waltero vanden Perre di uergus de
gita cita e molto mio amico et segue a gito Neer^m se come la fatto
anora alli pati essendo persona cacotica et di bona conversatione et
gouerno, onde come io tengo V.S. nelor delli mei piu intimi amici
ho preso ardire de recomandarlo a lei pregandola infinitam^{te} che
si contenti darle indrillo auio possi trouare recapito sia in qualche
Hospital, ouero a presso qualche doctor celebre et famoso doue con poca
spesa possi pigliare la pratica et scienza della medicina et medi-
cinare, essendo el detto a gito molto labile et a proposito et essere
stato prima alluato in vna botega d'apotecari et dapor se messo
al studio della medicina doue la auantato di maniera el egli ha
preso el grado de licentiato come potra mostrare ete sue lre et ante
et effecti, pero gli desideraria ben tanto di fauore et ventura
de el gl'ho et d' m^o sig. Cardinale Boronio laucense bisogno suo
secutis al quale mentre de V.S. lo quiduasie a proposito sara
contento de recomandarlo da parte mia elio lo tengo et d'anco
et anco fidele, et de facendo V.S. obligera el portatore di gita de
me de restarui et sempre con infinito obligo et reseruare in simili
et maior occasione et et fine prego V.S. et ogni sua felicità et
contento.

D. O. S. Illus^{re}

Affectionatis seruitore

Jus: Brueghel

Anversa Di 23 de marzo 1621

8
M^{ro}. A. Peneu. sig. 4

Io le scrivo all'29 del mese di Sinq. C. la quale le pregarò
favormi di levare al S. Battesimo l'ind. figlio in
cogn. de S. Alberta la Ser^{ma} Infanta se degnarà di
non refutar mi tal qual mi dana. ardimento d'ime v^{re},
di parlo. ma alla Conrta d'essa. mia. Coa. coa. S. M^{te}
partito per Roma et in sua assenza in questa. D. Ales
decretano et la Discreta d'esso. G. bocca. D. Ales
S. A. la quale ha trovato bono di mandare doi
cer. maggi della sua casa. il marito in nome di
D. S. M^{ro}. et la moglie D. S. A. et fatta. D. Ales
del suo nome. Lasc. Inghena il Res. ex. in sua cori
approbato da D. S. M^{ro}. et mi sarebbe singular
favore fosse in discreta. di questa. C. in ot. p. lo. in ot.
similmente a S. A. Quanto al mio figlio lo è
partito senza mia licenza. C. Palermo doue è etato.
ammalato fino alla morte ma hora sta bene. C.
haveri voluto se fosse dimasi in quelli. v. v. v. v.
et ito doue. C. S. M^{ro}. l'haveri raccomandato ma
gia che ha fatto il contrario conviene attribuirlo
alla sua poca esperienza. et col fine di questa. notte
al scrivito et comando D. S. pregando. D. S. e. e. e. e.
il colmo di felicità.

D. S. M^{ro}. A. Peneu. D. S. M^{ro}. A. Peneu. D. S. M^{ro}. A. Peneu. D. S. M^{ro}. A. Peneu.

Geo: Brueghel

In Anversa. il 7 Decemb. 1623

Mr. C. Brouer. seg.
143

L'inclosure è stata raccomandata da Ruambrenzel
arrivata qua da (sic) l'ia alcun governo et
dopo l'adessa ragguagliato a bocca V. S. M. B.
della morte del suo padre onde sopra questo
particolar non replicare altro et se ne sia
questa. Per notificare de Ruambrenzel b. n.
ha lasciato il testamento. In quadrato
fatto di mano del Decano brenzel Comestor
la sua bona volontà verso V. S. M. B. et
ha lasciato ordine a due sottoscritti di esser
cognato del defuncto d'iniarlo con
accumularlo con quattro righe de s. ss.
lo debba accettare memoria d'In suo
fede scrivitore. Co l'ho accomodato in l'na
mio. bala. de l'li 15 del mese fatto ho
iniato il Roma al S. Racheo l'ar
Ligello et in risposta di questa protesa
S. S. di ordinare se lo debbo far come si
d. quadrato alla sua (sic) in Roma. ouero
in Milano e se così eseguirò dedicandomi
di es. M. B.

Humile serb.
F. Van den Eijnden

In Anversa li 22 Agosto 1625

M^{mo} et R^{mo} Sig.

348

678

Gionedi fui per far ciuranda a V^o M^{mo} et ricever li suoi
comandi, che in questo viaggio di Fiandra s' fero
compiacuta d'impormi. La ciurditione fu di pochi
hore prima, et perimenti l'executione di essa, onde
ffimar all' hora stato V^o M^{mo} occupato al Marchese
Genov^e non potri rimarer constato, per cio y non
restar an questo ramaccio, e hore ho lasciati a milano
chi dichiaran a V^o M^{mo} q^{ta} voluntà mia, nondimano
ano di camino, mi ho puoto ardere di significarlas
che non è argomento d'altro chi della d^{na} S^{ca} mea
et scritte chi puotero con V^o M^{mo} carta sua, che
scaria l'honor di q^{ti} chi suo comando mentre taro in
q^{ta} parti, oue mi andueo non per negotio mio propo
ri di questo, ma y ampier all' obbejo della carita
christiana, verso l'amico et parenti, in tanto propo
H. S. y ogni schiuta del V^o M^{mo} et suo hore
Di Bibolone li 23 Novembre 1613

Di V^o M^{mo} et R^{mo}

L^o d^{na} S^{ca}

Ercole Bianchi.

26

Molto M. C. mis

40

Son restato un poco melancolico della resolutione d. V. C. Conti Gioanni
et eccetto se il P. cardinal. et V. S. non mi lo haurano comandato
tanto instantem^{te}. mi farei parato non dico di farlo, ma almeno
di usarmi la esquisite Deligencia che usate vi ho, essendo la piu
effetta opera che di mia vita habbi intrapreso, et hauendo S. S. M.^{re}
quoduisi fino bene potuto hauermi dall'paragone farne acuto il
P. Conti suo nipote, haa presimpato et cio haura ~~effettuato~~ di
altra occas. et un seruo che anni V. S. mi haura ~~preparato~~ di un
suo ser. come li sono poco giusto, ma non giu e a me l'opera maxio
grata che per potra V. S. rimandarmela con sumi commodita bene
accomodata, ne qui manchera subito sua uentura da tanti uis
che se ne dilettano, forti piu ancora con pace di V. S. di quello si fa in
Italia, ne fara an danno mio anli spero an maggior utilita, in tanto
prego V. S. darsarmi dell'trauaglio gli do, perche sono de' ridosso di
restituio in quanto posso et se mi haura amman. circa le volte
che si uendano de' V. C. ouera d'Acetate gliesta intorno alle medaglie
e picture non inteso d'impigarmi an ogni fidelta offrendo
in tanto prego M. S. le doni prosperita et contenta. Id Amurza
le 19 Aprile 1613.

M. S. M. M.

ser. s. h. m.
Jan Brueghel

BIBLIOGRAFIA

Studi generali

- [ABBATE 2002] FRANCESCO ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, Donzelli Editore
- [ALLART 1997] DOMINIQUE ALLART, *Sur la piste de Bruegel en Italie: les pièces de l'enquête*, in DACOS 1997, pp. 93-106
- [AMENDOLA 2011] ADRIANO AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma: nuove date e qualche proposta per l'identificazione dei rami appartenuti al cardinale Francesco Maria del Monte*, in «Bollettino d'arte», VII, 10 (aprile-giugno), pp. 63-74
- [BEDONI 1983] STEFANIA BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, premessa di PIER LUIGI DE VECCHI e prefazione di BERT W. MEIJER, Firenze-Milano
- [BORROMEO 1992] AGOSTINO BORROMEO, *Alle origini dell'Ambrosiana: il mondo culturale del giovane cardinale Federico Borromeo*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, Cariplo, pp. 21-88
- [BORROMEO 1997] FEDERICO BORROMEO, *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, commento di GIANFRANCO RAVASI, nota al testo e traduzione di PIERO CIGADA, Milano, Claudio Gallone Editore, 1997
- [BORTOLOTTI 2003] LUCA BORTOLOTTI, *La natura morta: storia, artisti, opere*, Firenze, Giunti Editore
- [BOSCA 1672] PETRI PAULI BOSCHAE, *De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae hemidecas*, Mediolani, Ludouici Montiae
- [BRILLI 2006] ATTILIO BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino
- [BRUNO 2007] *Rubens e la pittura fiamminga nel Secolo d'oro*, a cura di SILVIA BRUNO, Firenze, Education.it S.p.a.
- [BUCCIANTINI 2008] MASSIMO BUCCIANTINI, *Federico Borromeo e la nuova scienza*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana: manoscritti italiani antichi e moderni*. Atti del Convegno 15-18 maggio 2007, a cura di MARCO BALLARINI-GENNARO BARBARISI-CLAUDIA BERRA-GIUSEPPE FRASSO, Milano, Cisalpino, 2 voll., vol. I, pp. 354-375
- [CALVESI 1986] MAURIZIO CALVESI, *Arte e Alchimia*, inserto allegato ad «Art e Dossier», 4, giugno-luglio, Firenze, Giunti
- [CANTIMORI 1937] DELIO CANTIMORI, *Note su Erasmo e l'Italia*, in «Studi germanici», II, pp. 145-170
- [CAPPELLETTI 2006] FRANCESCA CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma (1580-1630)*, Roma, Bozzi

- [CASTIGLIONI 1966] CARDINALE FEDERICO BORROMEO, *Indice delle lettere da lui scritte conservate all'Ambrosiana*, a cura di CARLO CASTIGLIONI, Milano, Biblioteca Ambrosiana
- [CENNINI 2003] CENNINO CENNINI, *Il Libro dell'arte*, a cura di FABIO FREZZATO, Vicenza, Neri Pozza
- [CERUTI 1975] *Inventario Ceruti dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana*, Trezzano s/N, Editrice Etimar, 1975
- [COMINCINI 2010] MARIO COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta, In curia picta
- [CRIVELLI 1868] GIOVANNI CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, Tipografia e Libreria Arcivescovile
- [DACOS 1997] *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Atti del Convegno Internazionale (Bruxelles 24-25 febbraio 1995), a cura di NICOLE DACOS, supplemento al n. 100 di «Bollettino d'arte», Roma, Ministero per i beni e le attività culturali
- [DACOS 2001] N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus aurea*, Roma, Donzelli
- [DACOS 2012] ID., *Viaggio a Roma. I pittori europei nel Cinquecento*, Milano, Jaca Book
- [DATTERO 2009] ALESSANDRO DATTERO, *Ludovico Melzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, testo consultato sul sito www.treccani.it il 19-01-2015
- [DE LAVERGNÉE 1989] ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, *Pittori stranieri in Italia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 2voll., vol. II, pp. 531-558
- [DELL'ACQUA 1992] GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *La Galleria federiciana e gli incrementi del tardo Seicento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, Cariplo, pp. 297-334
- [DESCAMPS 1753] JEAN BAPTISTE DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois avec des portraits*, vol. I., Paris, Charles Antoine Jombert
- [DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745] ANTOINE JOSEPH DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Seconde partie*, Paris, De Bure
- [DOLCE 1960] LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura intolato l'Aretino*, Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557, edizione digitalizzata in formato PDF pubblicata sul sito <http://www.memofonte.it/trattati/lodovico-dolce-1508-1568.html> nel febbraio 2007 (PDF revisionato in gennaio 2015); ed. di riferimento: *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di PAOLA BAROCCHI, Bari, Laterza, 1960, I, pp. 141-206, 433-493
- [EEMANS 1964] MARC EEMANS, *Breughel de Velours*, Bruxelles, Éditions Meddens
- [ERTZ 1986] KLAUS ERTZ, *Josse de Momper der Jüngere (1564-1634). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag

- [ERTZ 1998] ID., *Breughel-Brueghel. Tradizione e progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra '500 e '600*. Catalogo della mostra di Cremona, Museo Civico Ala Ponzone (26 sett.-20 dic. 1998), traduzione dal tedesco di CLAUDIA MÜLLER, Lingen, Luca Verlag
- [ERTZ 2008-2010] K. ERTZ-CHRISTA NITZE Ertz, *Jan Brueghel der Ältere: Kritischer Katalog der Gemälde*, Lingen, Luca Verlag, 4 voll.
- [ERTZ 2012] K. ERTZ, *La dinastia Brueghel*, in GADDI-LURIE 2012, pp. 29-37
- [FABER KOLB 2005] ARIANNE FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder. The Entry of the Animals into Noah's Ark*, Los Angeles, J. Paul Getty Trust
- [FERRO 2005] ROBERTA FERRO, *Un dialogo tra intellettuali: la creazione di una grande biblioteca (Federico Borromeo e Giusto Lipsio)*, in *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*. Atti delle giornate di studio 25-27 novembre 2004, a cura di FRANCO BUZZI e ROBERTA FERRO, in «Studia borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna», 19, pp. 311-349
- [FERRO 2007] ID., *Federico Borromeo ed Ericio Puteano: cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Milano, Biblioteca Ambrosiana
- [FIERENS 1951] PAUL FIERENS, *I fiamminghi e l'Italia*, in *Pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII secolo*, Venezia, Arte veneta
- [GADDI 2012] SERGIO GADDI, *Un genio a futura memoria. Pieter Brueghel il Vecchio e l'arte italiana*, in GADDI-LURIE 2012, pp. 19-23
- [GADDI-LURIE 2012] *La dinastia Brueghel*. Catalogo della mostra a Como (Villa Olmo, 24 marzo - 29 luglio 2012) e Tel Aviv (Museum of Art, 15 agosto-30 novembre), a cura di S. GADDI E DORON J. LURIE, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale
- [GEFFROY 1903] GUSTAVE GEFFROY, *Rubens. Biographie critique illustrée de vingt-quatre reproductions hors texte*, Paris, Henri Laurens
- [GOSMAN 1991] MARTIN GOSMAN, *Viaggiatori olandesi in Italia (1500-1700)*, in *L'immagine dell'Olanda e delle Fiandre nella letteratura italiana e l'immagine dell'Italia nella letteratura dell'Olanda e delle Fiandre*, in «Bulletin de l'Institut historique belge du Rome», LXI, pp. 37-58
- [GUICCIARDINI 1565] LUDOVICO GUICCIARDINI, *Commentarii di Lodouico Guicciardini delle cose più memorabili seguite in Europa specialmente in questi Paesi Bassi, dalla pace di Cambrai del 1529 infino à tutto l'anno 1560*, in Anversa, appresso di Guglielmo Siluio Stampatore Regio
- [GUICCIARDINI 1567] ID., *Descrittione di tutti li Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore, con più carte di geographia del paese, et col ritratto naturale di più terre principali*, Antwerpen, 1567
- [HERRMANN FIORE 1997] KRISTINA HERRMANN FIORE, *Osservazioni sulle marine di Paul Bril*, in DACOS 1997, pp. 191-200

- [JAFFÉ 1984] MICHAEL JAFFÈ, *Rubens e l'Italia*, Roma, Palombi, trad. di MICAELA TASCONE (ed. originale inglese *Rubens and Italy*, Oxford, Phaidon, 1977)
- [JONES 1997] PAMELA JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica*, Milano, Vita e pensiero (ed. originale inglese *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge University Press, 1993)
- [LEONARDO 1651] LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore da Raffaele Dv Fresne*, a cura di RAPHAEL DU FRÈSNE, Parigi, Giacomo Langlois; ed. digitalizzata disponibile sulla piattaforma E-LEO (<http://www.leonardodigitale.com>)
- [LOMAZZO 1584] GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*, Milano, Paolo Gottardo Pontio (ed. digitale disponibile sul sito www.archive.org/stream/trattatodellarte00loma#page/n5/mode/2up, Digitizing sponsor Getty Research Institute)
- [MANZONI 1840-1842] ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi: testo del 1840-1842*, a cura di TERESA POGGI SALANI, in *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, vol. 11, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013
- [MANZONI 2000] ID., *Scritti linguistici inediti*, in *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, voll. 17 e 18, a cura di ANGELO STELLA e MAURIZIO VITALE, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani
- [MEIJER 1997] BERT W. MEIJER, “*Fiamminghi a Roma*”: *on the years after 1550*, in DACOS 1997, pp. 117-132
- [MEIJER-ROSSI-ROVETTA 2006] *Pinacoteca Ambrosiana*, in *Musei e Gallerie di Milano*, 6 voll., vol. II. *Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*. Catalogo a cura di B. W. MEIJER-MARCO ROSSI-ALESSANDRO ROVETTA, Milano, Mondadori Electa
- [MILIS 1991] LUDO MILIS, *Travellers of the southern Low Countries and their views of Italy and Italians*, in *L'immagine dell'Olanda e delle Fiandre nella letteratura italiana e l'immagine dell'Italia nella letteratura dell'Olanda e delle Fiandre*, cit., pp. 7-35
- [MOTTINI 1929] EDOARDO MOTTINI, *Il pittore dell'Eden Giovanni Brueghel detto 'Il Velluto'*, in «Emporium», LXX, 416, pp. 67-82
- [NAPPI 1997] MARIA ROSARIA NAPPI, *Il viaggio in Italia di Sebastiaen Vrancx*, in DACOS 1997, pp. 171-190
- [NAVONI-ROCCA 2013] *La Pinacoteca ambrosiana*, a cura di MARCO NAVONI e ALBERTO ROCCA, Novara, De Agostini
- [NAVONI 2001] M. NAVONI, *L'attività artistico-culturale e i rapporti con la città*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, Intesa Bci, pp. 243-271
- [PARRONCHI 1964] ALESSANDRO PARRONCHI, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, Martello, pp. 3-90

[PASINI 2001] CESARE PASINI, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana sotto i prefetti Ceriani e Ratti*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, cit., pp. 77-127

[PINO 1960] PAOLO PINO, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, in Vinegia, per Pavolo Gherardo 1548, edizione digitalizzata in formato PDF pubblicata sul sito www.memofonte.it/trattati/paolo-pino.html nel febbraio 2007 (PDF revisionato in gennaio 2015); ed. di riferimento: *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di PAOLA BAROCCHI, Bari, 1960, I, pp. 93-139, 396-432

[PIPER 2000] DAVID TOWRY PIPER, *Dizionario illustrato dell'arte e degli artisti*, Roma, Gremese Editore, traduzione di Tiziana Grillo, (ed. originale *The illustrate Dictionary of Art and Artists*, 1984)

[POZZI 1999] MARIO POZZI, *Giorgio Vasari e i fiamminghi*, in ID., *Ai confini della letteratura: aspetti e momenti di storia della letteratura italiana*, vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 48-91

[POZZI 2015] ID., *Appunti sulle Vite di Giorgio Vasari*, in VISIOLI 2015, pp. 49-76

[RATTI 1910] ACHILLE RATTI, *L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens già nella Pinacoteca Ambrosiana*, «Rassegna d'Arte», X, 1, pp. 1-5

[RAVASI 2000] *Pinacoteca ambrosiana*, a cura di GIANFRANCO RAVASI, Milano, Touring Club Italiano

[RIDOLFI 1837] CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, Padova, Tipografia e Fonderia Cartallier, vol. II (1^a ediz. 1648).

[RINALDI 2012] LIGEIA RINALDI, *Un viaggio in Italia: Jan Bruegel. Colpito nel sogno*, in «Art e Dossier», 286, marzo, pp. 57-61

[RIVOLA 1656] FRANCESCO RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli angeli, ed arcivescovo di Milano compilata da Francesco Rivola sacerdote milanese*, Milano, Dioniso Gariboldi

[ROSSI-ROVETTA 1997] *La Pinacoteca Ambrosiana*, a cura di MARCO ROSSI e ALESSANDRO ROVETTA, Milano, Electa

[ROSSI 1999] M. ROSSI, *La Vergine delle rocce, Leonardo e il cardinal Federico Borromeo*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. ROSSI e A. ROVETTA, Milano, Vita e Pensiero (Pubblicazioni dell'Università Cattolica), pp. 301-306

[ROVETTA 2001] A. ROVETTA, *Ampliamenti e allestimenti nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, cit., pp. 309-341

[RUBENS 1887-1909] *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, publié, traduits, annotés par CHARLES RUELENS et MAX ROOSES, Anvers, 6 tomes, Veuve de Backer-Jos Maes-J.E. Bushmann

[RUBENS 1926-1927] PETER PAUL RUBENS, *Correspondance*, traduite et annotée par PAUL COLIN, Paris, G. Crès et C^{ie}, 2 voll.

[RUBENS 1987] PIETER PAUL RUBENS, *Lettere italiane*, a cura di IRENE COTTA, con il *Profilo di un intellettuale europeo* di CLAUDIO MUTINI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana

[SAPORI 1997] GIOVANNA SAPORI, *Pittori fiamminghi da Roma in Umbria*, in DACOS 1997, pp. 77-92

[SCHLICHTENMAIER 1988] HERRY SCHLICHTENMAIER, *Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1664-1625). Maler und Zeichner mit Werkkatalog*, Tübingen, Kulturwissenschaften der Universität

[SCHLOSSER MAGNINO 1967³] JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione italiana di FILIPPO ROSSI, 3^a ed. aggiornata da OTTO KURZ, Firenze, La nuova Italia (1^a ed. *Die Kunstliteratur* 1924, 1^a trad. it. 1935).

[SCHULTE VAN KASSEL 1995] ELISJA SCHULTE VAN KASSEL, *Le istituzioni fiamminghe e olandesi a Roma durante il Rinascimento*, in *Fiamminghi a Roma (1508-1608). Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Catalogo dell'Esposizione di Bruxelles (24 febbraio-21 maggio 1995) e Roma /16 giugno-10 settembre 1995), Milano, Skira Editore

[STMI 1996] *Storia di Milano: l'età della Riforma cattolica (1559-1630)*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. X, ristampa anastatica dell'ediz. 1953-1966

[SUCHTELEN-WOOLLETT 2006] ARIANE VAN SUCHTELEN e ANNE T. WOOLLETT, *Rubens and Brueghel: a working friendship*, Los Angeles, J. Paul Getty Trust

[VAES 1926] MAURICE VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 4, pp. 163-224

[VAES 1931] ID., *Una «Prospettiva di mare» di Paul Bril*, in *Mélanges Hulin de Loo*, Brussels-Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire, pp. 1-12

[VAN MANDER 2000] KAREL VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, a cura di RICARDO DE MAMBRO SANTOS, Sant'Oreste, Apeiron (ediz. originale neerlandese: *Schilder-boek*, Haarlem, Passchier Wesbusch, 1604)

[VARESE 1937] CLAUDIO VARESE, *Scorci di storia della pittura fiamminga nelle sue relazioni con l'arte italiana*, in «Studi germanici», II, pp. 583-625

[VASARI 1966-1987] GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSARIA BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, Firenze, Sansoni, 6voll.

[VASARI 1994] GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Indici di frequenza*, a cura di PAOLA BAROCCHI, SONIA MAFFEI, GIOVANNI NENCIONI *et alii*, Pisa, Scuola Normale Superiore-Accademia della Crusca, 2 voll.

[VILLA 2012a] GIOVANNI C. F. VILLA, *Dalle Fiandre all'Europa: un laboratorio pittorico*, in GADDI-LURIE 2012, pp. 39-53

[VILLA 2012b] RENZO VILLA, *I Brueghel visti da vicino: gli interpreti prossimi*, in GADDI-LURIE 2012, pp. 61-68

[VISIOLI 2015] *La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di Letteratura artistica*, a cura di MONICA VISIOLI, Pavia, Edizioni Santa Caterina

Studi linguistici

[ALESSIO 1951] GIOVANNI ALESSIO, *Grammatica storica francese*, Bari, Leonardo Da Vinci Editrice, 2 voll., vol. I. *Introduzione-Fonetica*

[ALTIERI BIAGI 1998] MARIA LUISA ALTIERI BIAGI, *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi*, in ID., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 129-205

[AMBROSO 2000] SERENA AMBROSO, *Errare humanum est: gli errori lessicali nelle produzioni scritte in italiano come L2 (IT, certificato di italiano di livello avanzato)*, in *L'italiano oltre frontiera*, a cura di SERGE VANVOLTSEM, DIETER VERMANDERE, YVES D'HULST e FRANCO MUSARRA. Atti del V Convegno Internazionale (Leuven 22-25 aprile 1998), Firenze, Cesati, vol. II, pp. 361-377

[ANTONELLI 1996] GIUSEPPE ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Milano, Istituto di propaganda libraria

[ANTONELLI 2003] ID., *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo

[BAGLIONI 2011] DANIELE BAGLIONI, *Lettere dall'Impero ottomano alla corte di Toscana (1577-1640)*, in «Lingua e stile», XLVI, pp. 3-70

[BANFI-GRANDI 2003] EMANUELE BANFI-NICOLA GRANDI, *Lingue d'Europa: elementi di storia e di tipologia linguistica*, Roma, Carocci

[BANFI 2014] E. BANFI, *Lingue d'Italia fuori d'Italia. Europa, Mediterraneo e Levante dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, Il Mulino

[BAROCCHI 1981] PAOLA BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in «Studi di lessicografia Italiana», 3, pp. 5-27 (poi in ID., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 135-156)

- [BAROCCHI 1996] ID., *Vasari e il lessico tecnico*, in «Bollettino d'informazioni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», VI, 2, pp. 25-35
- [BATTISTI 2000] CARLO BATTISTI, *Fonetica generale*, Milano, Libri di stampa (riproduzione anastatica della 1ªediz., Milano, Hoepli, 1938)
- [BENINCÀ 1993] PAOLA BENINCÀ, *Sintassi*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, a cura di ALBERTO A. SOBRERO, Roma-Bari, Laterza
- [BIANCO 2010] FRANCESCO BIANCO, *Frase causali*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato in 21-10-2015
- [BIANCONI 1985] SANDRO BIANCONI, *Lingua parlata uguale dialetto? Qualche ipotesi sulla situazione della Svizzera italiana nel Cinquecento e nel Seicento*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di HOLTUS-RADTKE, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 377-392
- [BIANCONI 1989] ID., *I due linguaggi: storia linguistica della Lombardia Svizzera dal '400 ai nostri giorni*, Bellinzona, Casagrande
- [BIANCONI 1991] ID., *Fonti per lo studio della diffusione della norma nell'italiano non letterario tra fine '500 e inizio '600*, «Studi linguistici italiani», X, pp. 39-54
- [BIANCONI 1992] ID., *L'interpunzione in scritture pratiche fra la metà del Cinquecento e la metà del Settecento in area lombarda*, in *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 19-21 maggio 1988)*, a cura di EMANUELA CRESTI-NICOLETTA MARASCHIO-LUCA TOSCHI, Roma, Bulzoni, pp. 231-243
- [BIANCONI 2013] ID., *L'italiano lingua popolare. La comunicazione scritta e parlata dei "senza lettere" nella Svizzera italiana dal Cinquecento al Novecento*, Firenze-Bellinzona, Accademia della Crusca-Edizioni Casagrande
- [BIFFI 2011] MARCO BIFFI, *e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza*, «Studi Italiani», XLV, 1, 2011, pp. 201-207.
- [BIFFI 2012] ID., *Italianismi delle arti*, in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di GIADA MATTARUCCO, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 52-71
- [BIFFI 2013] ID., *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*, in «Studi di Memofonte», 10, pp. 183-205
- [BONGRANI-MORGANA 1992] PAOLO BONGRANI-SILVIA MORGANA, *La Lombardia*, in BRUNI 1992, pp. 101-170
- [BONOMI 1983] ILARIA BONOMI, *Cantari profani editi a Milano ai primi del '500: caratteri linguistici*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 2 voll., vol. I, pp. 240-274
- [BRUGNOLO 2009] FURIO BRUGNOLO, *La lingua di cui si vanta amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci

[BRUGNOLO-ORIOLES 2002] *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, a cura di FURIO BRUGNOLO e VINCENZO ORIOLES, Roma, Il Calamo, 2voll.

[BRUGNOLO 2011] *Italiano degli scrittori stranieri*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato il 12-12-2015

[BRUNI 1992] *L'italiano nelle regioni*, a cura di FRANCESCO BRUNI, Torino, Utet, 2voll, vol. I. *Lingua nazionale e identità regionali*

[BRUNI 1994] *L'italiano nelle regioni*, a cura di F. BRUNI, cit., vol. II. *Testi e documenti*

[BRUNI 1999a] FRANCESCO BRUNI, *Dante e Byron: un incontro ravennate*, in *Lecture classensi*, ciclo curato da G. PADOAN, Ravenna, Longo, 38 voll., vol. XXVIII. *Momenti della fortuna di Dante in Emilia e Romagna*, pp. 95-153.

[BRUNI 1999b] ID., *Lingua d'oltremare. Sulle tracce del «Levant Italian» in età preunitaria*, in «Lingua Nostra», LX, pp. 65-79

[BRUNI 2007] ID., *Per la vitalità dell'italiano preunitario fuori d'Italia. I. Notizie sull'italiano nella diplomazia internazionale*, in «Lingua e stile», XLII, pp. 189-242

[CARRERA DÍAZ] MANUEL CARRERA DÍAZ, *Ispanismi*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato il 13-07-2015

[CARTAGO 1981a] GABRIELLA CARTAGO, *Design, Disegno*, in «Studi di Lessicografia Italiana», Firenze, Accademia della Crusca, III, 1981, pp. 167-189

[CARTAGO 1981b] ID., *Palladio e Bernini scrittori* (1981), oggi in CARTAGO 2005b, pp. 243-260

[CARTAGO 1983] ID., *Il lessico volgare e la traduzione vitruviana commentata di Cesare Cesariano* (1983), in CARTAGO 2005b, pp. 207-242

[CARTAGO 1990a] ID., *Ricordi di italiano. Osservazioni intorno alla lingua e italianismi nelle relazioni di viaggio degli inglesi in Italia*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti

[CARTAGO 1990b] ID., *La lingua del «Dei delitti e delle pene»* (1990), in CARTAGO 2005b, pp. 9-36

[CARTAGO 1994] ID., *Libretto di esercizi di lingua inglese di Antonio Canova*, in ANTONIO CANOVA, *Scritti*, a cura di HUGH HONOUR, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 231-250

[CARTAGO 1999] ID., *Usi linguistici di Pietro Verri, tra stampa e manoscritti degli articoli per il «Caffè»* (1999), in CARTAGO 2005b, pp. 37-50

[CARTAGO 2000] ID., *Dai manoscritti alla stampa: varianti di «ortografia» negli articoli di Alessandro Verri per il «Caffè»* (2000), in CARTAGO 2005b, pp. 51-92

[CARTAGO 2005a] ID., *Lo studio delle lingue per Antonio Canova: l'italiano e l'inglese*, in CARTAGO 2005b, pp. 267-282

[CARTAGO 2005b] ID., *La lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Firenze, Cesati, 2005

- [CARTAGO 2013] ID., *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni
- [CASALE-D'ACHILLE] *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*. Atti del III Convegno ASLI (Roma, 30-31 maggio 2002), a cura di VITTORIO CASALE e PAOLO D'ACHILLE, Firenze, Cesati
- [CASTELLANI 1985] ARRIGO CASTELLANI, *Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, pp. 229-254
- [CASTELLANI 1995] ID., *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, in «Studi linguistici italiani», XXI, pp. 3-47
- [CASTELLANI 2000] ID., *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. I: *Introduzione*, Bologna, Il Mulino
- [CELLA 2010] ROBERTA CELLA, *Francesismi*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato il 27-05-2015
- [CIAMPAGLIA 2008] GASPARRO FUSCOLILLO, *Croniche*, edizione critica e studio linguistico a cura di NADIA CAMPAGLIA, Arce, Nuovi Segnali
- [COLOMBO 2007] MICHELE COLOMBO, *Alcuni fenomeni linguistici nelle grammatiche secentesche da Pergamini a Vincenti*, in «Studi di grammatica italiana», Firenze, Le Lettere, XXVI, pp. 67-105
- [CORTELAZZO 1972] MANLIO CORTELAZZO, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. III. *Lineamenti d'italiano popolare*, Pisa, Pacini
- [CORTICELLI 1745] SALVATORE CORTICELLI, *Regole ed osservazioni della lingua toscana ridotte a metodo per uso del seminario di Bologna*, Bologna, Lelio Dalla Volpe
- [D'ACHILLE 1990] PAOLO D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci
- [D'ACHILLE 1994] ID., *L'italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di LUCA SERIANNI e PIETRO TRIFONE, Torino, Einaudi, vol. II. *Scritto e parlato*, pp. 41-79
- [DE MALDÈ 1983] VANIA DE MALDÈ, *Sull'ortografia del Seicento: il caso Marino*, in «Studi di Grammatica Italiana», XII, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 107-166
- [DE ROBERTO 2011] ELISA DE ROBERTO, *Oggetto*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato l'11-12-2014
- [DE SANTIS 2010] CRISTIANA DE SANTIS, *Fraasi comparative*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato il 24-11-2014
- [DELLA VALLE 2001] VALERIA DELLA VALLE, *“Ci vuol più tempo che a far le figure”*. *Per una storia del lessico artistico italiano*, in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*. Atti del Convegno di Lecce (16-18 aprile 1999), a cura di RICCARDO GUALDO, Galatina, Congedo Editore, pp. 307-326

- [DEMARTINI 2010] SILVIA DEMARTINI, *Apostrofo*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato il 03-06-2015
- [ENCIT 2010-2011] *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da RAFFAELE SIMONE, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile on-line sul sito www.treccani.it
- [FALOPPA 2010] FEDERICO FALOPPA, *Dislocazioni*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato il 28-11-2014
- [FALOPPA 2011] ID., *Nomi di parentela*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato il 28-11-2014
- [FANINI 2013] BARBARA FANINI, *Dall'invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo*, in «Studi di Memofonte», 11/2013, pp. 227-256
- [FELICI 2015] ANDREA FELICI, *Michelangelo a San Lorenzo (1515-1534). Il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino*, Firenze, Olschki
- [FERRARI 2012] ANGELA FERRARI, *Tipi di frase e ordine delle parole*, Roma, Carocci
- [FIORENTINO 2010] GIULIANA FIORENTINO, *Che polivalente*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato il 24-11-2014
- [FOLENA 1951] GIANFRANCO FOLENA, *Chiaroscuro leonardesco*, in «Lingua Nostra», XII, pp. 57-63, ora in FOLENA 1991, pp. 242-254.
- [FOLENA 1983a] ID., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi
- [FOLENA 1983b] ID., *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. III. *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, vol. II, pp. 821-843, ora in FOLENA 1991, pp. 255-279
- [FOLENA 1991] ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri
- [FRANCESCATO 1966] GIUSEPPE FRANCESCATO, *Contributo allo studio degli elementi italiani in olandese*, in «Studi di filologia italiana», XXIV, pp. 443-607
- [FRESU 2014a] RITA FRESU, *Scritture dei semicolti*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. ANTONELLI-MATTEO MOTOLESE-LORENZO TOMASIN, 3 voll., vol. III. *Italiano dell'uso*, pp. 195-217
- [FRESU 2014b] ID., “Guardar questo, e quello, e poi all'ultimo partirsi senza saperne la metà”. *La lingua delle guide romane per viaggiatori nel XVII secolo tra prosa colta, tecnicismo e divulgazione*, in «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», 7, pp. 99-117
- [FUMAGALLI 1983] MARINA FUMAGALLI, «El Chatto sponito tuto» del Codice Trivulziano 92, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, cit., pp. 112-148
- [GAETA 2008] LIVIO GAETA, *La punteggiatura nel nederlandese dei Paesi Bassi e del Belgio*, in MORTARA GARAVELLI 2008, Parte VIII, pp. 495-501

- [GHIGLIERI 1969] PAOLO GHIGLIERI, *La grafia del Machiavelli studiata negli autografi*, Firenze, Olschki
- [GIANNINI-COSTAMAGNA 1998] STEFANIA GIANNINI-LIDIA COSTAMAGNA, *Acquisizione di categorie fonologiche e diffusione lessicale del mutamento linguistico: affinità strutturali*, in «Archivio glottologico italiano», LXXXIII, 2, pp. 150-187
- [GIANNELLI 1978] LUCIANO GIANNELLI, *Ortografia e sistema fonologico: proposte per l'insegnamento della scrittura*, in «Rivista Italiana di Dialettologia», II, pp. 82-101
- [GRIGNANI 1990a] MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Appunti sulla lingua, in Mantova 1430. Pareri a Gian Francesco Gonzaga per il governo*, Mantova, Gianluigi Arcari Editore, pp. 51-69
- [GRIGNANI 1990b] ID., *Koinè nell'Italia settentrionale. Note sui volgari scritti settentrionali*, in SANGA 1990b, pp. 35-53
- [ISELLA BRUSAMOLINO 2004] SILVIA ISELLA BRUSAMOLINO, *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini tra Toscana e Veneto*, in CASALE-D'ACHILLE 2004, pp. 297-318
- [KANDUTH 2002] ERIKA KANDUTH, *L'italiano lingua familiare e lingua ufficiale alla corte Imperiale nel Seicento*, in BRUGNOLO-ORIOLES 2002, vol. I, pp. 137-149
- [LEDGEWAY 2009] ADAM LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag
- [MEIJER 1995] LODWEIJK MEIJER, *Italiaansche Spraakkonst*, riproduzione facsimile della prima edizione (Amsterdam, Abraham Wolfgang, 1672) a cura di VINCENZO LO CASCIO, Dordrecht, Foris Publications
- [LO CASCIO 1997] V. LO CASCIO, *L'italiano nel secolo d'oro olandese*, in STAMMERJOHANN 1997, pp. 247-281
- [MARASCHIO 1993] NICOLETTA MARASCHIO, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, cit., vol. I. *I luoghi della codificazione*, pp. 139-227
- [MARASCHIO 2002] ID., *L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento*, in BRUGNOLO-ORIOLES 2002, vol. I, pp. 51-69
- [MARASCHIO 2005] ID., *Il De pictura albertiano nelle traduzioni cinquecentesche di Lodovico Domenichi e di Cosimo Bartoli*, in M. BIFFI-OMAR CALABRESE-LUCIANA SALIBRA, *Italia linguistica. Discorsi di scritto e parlato. Nuovi studi di Linguistica Italiana per Giovanni Nencioni*, Siena, Protagon, pp. 41-57
- [MARASCHIO 2008] ID., *Il secondo Cinquecento*, in MORTARA GARAVELLI 2008, parte II: *La punteggiatura in Italia*, pp. 122-137
- [MARAZZINI 1993] CLAUDIO MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. BRUNI, 10 voll., Bologna, Il Mulino

- [MARAZZINI 2007] ID., *Per una storia linguistica d'Europa e del Mediterraneo*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo. IV. Il Medioevo (secoli V-XV)*, a cura di S. CAROCCI, vol. IX. *Strutture, preminenze, lessici comuni*, Roma, Salerno Editrice, pp. 181-219
- [MARAZZINI 2008] ID., *Il Seicento*, in MORTARA GARAVELLI 2008, Parte II: *La punteggiatura in Italia*, pp. 138-158
- [MARRI 1997] FABIO MARRI, *Un caso di italiano nel Settecento e i suoi riflessi sulla cultura europea: la lingua del Cristianesimo felice di L. A. Muratori dall'originale alla traduzione tedesca*, in STAMMERJOHANN 1997, pp. 133-184
- [MATARRESE 1990] TINA MATARRESE, *Saggio di koinè cancelleresca ferrarese*, in SANGA 1990b, pp. 241-261
- [MATT 2000] LUIGI MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Gianbattista Marino)*, Roma, Bonacci
- [MENGALDO 1962] MATTEO MARIA BOIARDO, *Opere volgari: Amorum libri, Pastorale, Lettere*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, Bari, Laterza
- [MENGALDO 1963] PIER VINCENZO MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki
- [MIGLIORINI 1946] BRUNO MIGLIORINI, *Sulla lingua dell'Ariosto (1946)*, in MIGLIORINI 1957, pp. 178-186
- [MIGLIORINI 1955] ID., *Note sulla grafia italiana del Rinascimento (1955)*, in MIGLIORINI 1957, pp. 197-225
- [MIGLIORINI 1957] ID., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier
- [MIGLIORINI 1978⁵] ID., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni (1^a ediz. 1960)
- [MONTANILE 1986] MILENA MONTANILE, *Giovanni Segantini: l'autobiografia interrotta*, in *Il vissuto e il narrato*, «Quaderni di retorica e poetica», I, pp. 157-163
- [MONTANILE 1999] ID., *Un nuovo contributo per lo studio dell'italiano popolare: le lettere di Giovanni Segantini*, in «Esperienze letterarie», XXIV, 2, pp. 64-72
- [MORGANA 1983] SILVIA MORGANA, *Materiali per la storia della lingua non letteraria: gride e documenti dell'ultima età sforzesca*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, cit., pp. 317-361
- [MORGANA 1984] ID., *Contributo allo studio dell'italiano a Milano nel '500. Il libro di memorie di Giovan Battista Casali*, Milano, FE.VA
- [MORGANA 1987] ID., *Lingua e dialetto nelle scritture di semicolti milanesi del '600*, in «Filologia moderna», IX, pp. 209-264

- [MORGANA 1988] ID., *Gli studi di lingua di Federico Borromeo*, in «Studi linguistici italiani», XIV, pp. 191-216
- [MORGANA 2012] ID., *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci
- [MORTARA GARAVELLI 1979-1980] BICE MORTARA GARAVELLI, *Scrittura popolare. Un quaderno di memorie del XVII secolo*, in «Rivista Italiana di Dialettologia», III-IV, pp. 149-180
- [MORTARA GARAVELLI 2003] ID., *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza
- [MORTARA GARAVELLI 2008] *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. MORTARA GARAVELLI, Roma-Bari, Laterza, 2008
- [MOTOLESE 2011] MATTEO MOTOLESE, *Appunti per una storia dell'italiano in Europa in ambito artistico (secc. XV-XVII)*, in «Studi linguistici italiani», 1, pp. 39-55
- [MOTOLESE 2012] ID., *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, Il Mulino
- [NENCIONI 1965] GIOVANNI NENCIONI, *La lingua di Michelangelo (1965)*, oggi in ID., *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 89-107
- [PALERMO 1994] MASSIMO PALERMO, *Il carteggio vaianese (1537-1539). Un contributo allo studio della lingua d'uso nel Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca
- [PANUNZI 2011] ALESSANDRO PANUNZI, *Fraasi scisse*, in *ENCIT 2010-2011*, testo consultato l'11-12-2014
- [PETROLINI 1981] GIOVANNI PETROLINI, *Un esempio d'italiano non letterario del pieno Cinquecento*, in «Italia dialettale», XLIV, pp. 21-117
- [PETROLINI 1984] GIOVANNI PETROLINI, *Un esempio d'italiano non letterario del pieno Cinquecento (continuazione)*, in «Italia dialettale», XLVII, pp. 25-109
- [PIOTTI 1998] MARIO PIOTTI, «*Un puoco grossetto di loquella*». *La lingua di Niccolò Tartaglia; la «Nova Scientia» e i «Quesiti et inventioni diverse»*, Milano, LED
- [PIOTTI 2013] ID., *La lingua dello Statutino di Pezzoro (1579)*, in «Studi di grammatica italiana», pp. 159-193
- [POLEZZO SUSTO 1990] BARTOLOMEO SACHELLA, *Frottole*, edizione critica a cura di GIOVANNA POLEZZO SUSTO, Bologna, Commissione per i testi di lingua
- [PRADA 2000] MASSIMO PRADA, *La lingua dell'epistolario volgare di Pietro Bembo. Grafia e ortografia. Note di fonetica e morfosintassi*, Genova, Name
- [PRINCIPATO 2000] AURELIO PRINCIPATO, *Breve storia della lingua francese. Dal Cinquecento ai giorni nostri*, Roma, Carocci
- [QUAGLINO 2014] MARGHERITA QUAGLINO, «*Spedizione» e «perdimento»*. *Il lessico della prospettiva negli autografi di Leonardo da Vinci*, in «Studi di Memofonte», 12/2014, pp. 277-291

- [QUATTRIN 2011] ROBERTA QUATTRIN, *Dialogicità e formule allocutive nelle lettere di Cesarotti a Giustina Renier*, «Acme», LXIV, 1 (gennaio-aprile 2011), pp. 205-220
- [RENZETTI 1989-1990] VALENTINA RENZETTI, *La lingua delle lettere italiane di Rubens*, tesi di laurea in Lettere Moderne, Roma, Università La Sapienza, relatore LUCA SERIANNI
- [RICCI 2015] ALESSIO RICCI, «*Le dolci rime d'amor ch'io solia*». *Su alcuni imperfetti in prosa e in versi*, Firenze, Le Lettere
- [RICOTTA 2013] VERONICA RICOTTA, *Per il lessico artistico del Medioevo volgare*, in «Studi di lessicografia italiana», XXX, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 27-92
- [ROGGIA 2010] CARLO ENRICO ROGGIA, *Una varietà di italiano tra scritto e parlato: la scrittura degli apprendenti*, in *Il parlato nella scrittura italiana odierna. Riflessioni in prospettiva testuale*, a cura di A. FERRARI- ANNA MARIA DE CESARE, Bern, Peter Lang, pp. 197-224
- [SABATINI 1997] FRANCESCO SABATINI, *L'italiano: dalla letteratura alla nazione. Linee di storia linguistica d'Italia*, Firenze, Accademia della Crusca
- [SALVI 2005a] PAOLA SALVI, *Chiaroscuro. Le definizioni di Leonardo e il 'composto' vasariano*, in «Lingua Nostra», 66, 1-2, pp. 8-21
- [SALVI 2005b] PAOLA SALVI, *Chiaroscuro. L'origine nel Libro di Cennino Cennini*, in «Lingua Nostra», 66, 3-4, pp. 92-99
- [SANGA 1990a] GLAUCO SANGA, *La lingua lombarda. Dalla koinè alto-italiana delle Origini alla lingua cortegiana*, in SANGA 1990b, pp. 79-163
- [SANGA 1990b] *Koinè in Italia dalle origini al Cinquecento*, a cura di G. SANGA, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore
- [SERAFINI 2002] FRANCESCA SERAFINI, *L'italiano degli stranieri illustri tra il XVII e il XX secolo*, in *La lingua nella storia d'Italia*, a cura di L. SERIANNI, Firenze, Società Dante Alighieri, pp. 445-453
- [SERIANNI 1988] L. SERIANNI, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet
- [SERIANNI 1989] ID., *Recensione a RUBENS 1987*, in «Studi linguistici italiani», XV, 2, pp. 273-276
- [SERIANNI 2009] ID., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci (II ristampa 2011)
- [SOSNOWSKI 2010] ROMAN SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagielloń
- [STAMMERJOHANN 1997] *Italiano: lingua di cultura europea*. Atti del Simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena (Weimar 11-13 aprile 1996), a cura di HARRO STAMMERJOHANN, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen

[STAMMERJOHANN 2013] H. STAMMERJOHANN, *La lingua degli angeli. Italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze-Siena, Accademia della Crusca-Università per stranieri di Siena

[STUSSI 1988²] ALFREDO STUSSI, *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino (I edizione 1983)

[TESI 2005] RICCARDO TESI, *Storia dell'italiano*, Bologna, Zanichelli, 2vol., vol. II. *La lingua moderna e contemporanea*

[TESI 2007] ID., *Storia dell'italiano*, Bologna, Zanichelli, 2voll., vol. I. *La formazione della lingua comune dalle fasi iniziali al Rinascimento*

[TRIFONE 2009] PIETRO TRIFONE, *L'italiano nel Mediterraneo. Intrecci di lingue e di culture tra Medioevo e Rinascimento*, in *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria. Atti del Convegno di Montepulciano (8-10 ottobre 2007)*, Roma, Salerno Editrice, pp. 53-69

[TROVATO1991] PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress (ristampa 2009)

[VAN DER HELM 1987] JOSÈ DE BRUIJN VAN DER HELM, *Elementi italiani attestati in un manuale mercantile fiammingo dell'anno 1643*, in *Aspects of Language. Studies in honour of Mario Alinei*, vol. II. *Theoretical and applied semantics*, Amsterdam, Rodopi, pp. 67-91

[VAN DER HELM 2001] *Een koopman in Venetië. Een Italiaans-Nederlands gespreksboekje uit de late Middeleeuwen*, a cura di J. VAN DER HELM et alii, Hilversum, Verloren

[VAN DER HELM 2007] ID., *Imparare l'italiano da parte dei neerlandesi del Cinquecento*, in *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVIII Congresso dell' A.I.S.L.L.I.*, Lovanio, Louvain-La Nueve, Anversa, Bruxelles (16-19 luglio 2003), a cura di SERGE VANVOLSEM-STEFANIA MARZO-MANUELA CANIATO-GIGLIOLA MAVOLO, Firenze, Cesati, 3 voll., vol. I. *L'italiano oggi e domani*, pp. 431-444

[VAN KERCKWOORDE 1993] COLETTE VAN KERCKWOORDE, *An Introduction to Middle Dutch*, Berlin, De Gruyter

[VAN HECK 2000] PAUL VAN HECK, *Libri italiani nelle biblioteche private olandesi del Seicento*, in *L'italiano oltre frontiera*, a cura di SERGE VANVOLSEM-DIETER VERMANDERE-YVES D'HULST-FRANCO MUSARRA, V Convegno Internazionale (Leuven 22-25 aprile 1998), Firenze, Cesati, 2 voll., vol. II, pp. 93-109

[VANVOLSEM 2000] SERGE VANVOLSEM, *The sources of the first italian grammar in Dutch*, in *The History of Linguistic and Grammatical Praxis. Proceedings of the XIth International Colloquium of the Studienkreis 'Geschichte der Sprachwissenschaft'* (Leuven, 2nd-4th July, 1998), Leuven, Peeters, pp. 97-112

[VANVOLSEM 2001] ID., *A tavola con Lodewijk Meijer. Riflessioni linguistiche sull'Italiaansche Spraakkonst, 1672*, in «Incontri: rivista Europea di Studi Italiani», XVI, pp. 27-35

[VANVOLSEM 2007] ID., *I primi manuali e dizionari per neerlandofoni*, in «La lingua italiana: storia, strutture, testi», III, 33, pp. 33-44

[VAN LOEY 1976⁷] A. VAN LOEY, *Middel nederlandse spraakkunst. Deel II. Klankleer*, Wolters-Noordhoff, Groningen (zevende uitgave), eerste uitgave 1949. Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/loey001midd03_01/colofon.htm © 2009 dbnl / erven A. van Loey

[VITALE 1953] MAURIZIO VITALE, *La lingua della cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*, Varese-Milano, Istituto editoriale Cisalpino

[VITALE 1983] ID., *La lingua volgare della cancelleria sforzesca di Ludovico il Moro* (1983), in VITALE 1988, pp. 169-239

[VITALE 1965] ID., *Leonardo Di Capua e il capuismo napoletano* (1965), in VITALE 1986, pp. 173-272

[VITALE 1986] ID., *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 173-272

[VITALE 1988] ID., *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Napoli, Morano

[VITALE 2012] ID., *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'Orlando furioso*, Roma, Scienze e lettere

Dizionari e banche dati

[ANGIOLINI 1897] FRANCESCO ANGIOLINI, *Vocabolario milanese-italiano coi segni per la pronuncia preceduto da una breve grammatica del dialetto e seguito dal repertorio italiano-milanese*, Torino, Paravia

[ARRIGHI 1896] CLETTO ARRIGHI (CARLO RIGHETTI), *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano-milanese*, Milano, Hoepli

[BALDINUCCI 1681] FILIPPO BANDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della PITTURA, SCULTURA, & ARCHITETTURA; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze, Accademia della Crusca

[BANFI 1870] GIUSEPPE BANFI, *Vocabolario milanese-italiano*, III edizione accresciuta e rifusa, Milano, Gaetano Brigola

[BI] *Biblioteca Italiana*, a cura di AMEDEO QUONDAM; biblioteca digitale di testi promossa dal "Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica" (CiBit), gestito dall'Università di Roma "La Sapienza" con il supporto del progetto "Biblioteca Digitale Italiana" del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: <http://www.bibliotecaitaliana.it/index.php>.

[BOERIO 1829] GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto Veneziano*, Venezia, Andrea Santini

[CHAMBERS 1749] EPHRAIM CHAMBERS, *Dizionario Universale delle Arti e delle Scienze che contiene la spiegazione de' termini, e la descrizione delle cose significate per essi, nelle Arti Liberali*

e Meccaniche, e nelle scienze umane e divine, traduzione della *Cyclopaedia or an universal dictionary of arts and science* (Londra, 1728), Venezia, Giambattista Pasquali, 9 voll.

[*CHERUBINI* 1827] FRANCESCO *CHERUBINI*, *Vocabolario mantovano-italiano*, Milano, Gio. Batista Bianchi

[*CHERUBINI* 1839-1843] ID., *Vocabolario Milanese-Italiano*, Milano, dall'Imp. Regia Stamperia, 4 voll., II ediz. (ristampa anastatica Milano, Aldo Martello Editore, 1968).

[*CRUSCA*^{I, II, III, IV, V}] *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 5 edizioni consultabili sul sito www.accademiadellacrusca.it

[*DELI*] M. CORTELAZZO-PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999

[*DI*] WOLFGANG SCHWEICKARD, *Deonomasticum Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, 4 voll.

[*DIFIT*] *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, a cura di H STAMMERJOHANN *et alii*, Firenze, Accademia della Crusca

[*DPP* 1994] *Dizionario della pittura e dei pittori* (titolo originale *Petit Larousse de la Peinture*, 1979), edizione italiana a cura di ENRICO CASTELNUOVO e BRUNO TOSCANO, Torino, Einaudi, 6voll.

[*GHERARDINI* 1852-1857] GIOVANNI GHERARDINI, *Supplimento a' vocabolarj italiani*, Milano, Dalla stamperia di Paolo Andrea Molina, 6 voll

[*ENC* 1839-1843] *Enciclopedia del negoziante ossia Gran Dizionario del commercio, dell'Industria, del Banco e delle Manifatture. Opera del tutto nuova tratta da quanto relativamente al commercio ed all'industria è stato pubblicato in Europa, e da nozioni attinte sui luoghi specialmente per ciò che riguarda l'Italia, compreso un indice alfabetico generale e ragionato di tutti i manifattori e fabbricatori d'Italia in ogni genere compilata per cura di vari negozianti e industriosi italiani*, Venezia, Giuseppe Antonelli (1839-1843), tomo III

[*GAMBINI* 1850] CARLO GAMBINI, *Vocabolario pavese-italiano ed italiano-pavese*, Pavia, Fusi e Comp.¹

[*GDLI*] Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 21 voll. (1961 - 2002)

[*GRASSI-PEPE* 1995] LUIGI GRASSI e MARIO PEPE, *Dizionario di arte*, Torino, Utet

[*LEI*] *Lessico etimologico italiano*, a cura di MAX PFISTER e WOLFGANG SCHWEICKARD, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag (1979-), 9 voll.

[*LO CASCIO* 2001] VINCENZO LO CASCIO, *Il dizionario neerlandese. Neerlandese-Italiano, Italiano-Neerlandese*, Zanichelli, 2voll.

- [MASCIOTTA 1967] MICHELANGELO MASCIOTTA, *Dizionario di termini artistici*, Firenze, Le Monnier
- [MORTILLARO 1853] VINCENZO MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Pietro Pensante, II edizione corretta ed accresciuta (I ediz. Palermo, Oreste, 1838-1843)
- [PATRIARCHI 1775] GIUSEPPE PATRIARCHI, *Vocabolario veneziano e padovano co' termini, e modi corrispondenti toscani*, Padova, Stamperia Conzatti
- [PERI 1847] ANGELO PERI, *Vocabolario cremonese italiano*, Bologna, Forni, stampa 1970 (riproduzione facsimile dell'edizione Cremona, Tipografia vescovile di Giuseppe Feraboli, 1847)
- [TIRABOSCHI 1873] ANTONIO TIRABOSCHI, *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni*, Bergamo, Bolis
- [UGOLINI 1859] FILIPPO UGOLINI, *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso, con un saggio di Voci nuove o svecchiate del Gioberti illustrate dal Raccoglitore*, Napoli, Federico Vitale
- [VALERIANI 1854] GAETANO VALERIANI, *Voci e frasi erronee al tutto da fuggirsi nella lingua italiana*, Torino, Tipografia fratelli Steffenon
- [EWN] *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands [A-Z]*, onder hoofdredactie van Marlies Philippa, dr. Frand Debrabandere, prof. dr. Arend Quak, dr. Tanneke Schoonheim, en dr. Nicoline van der Sijs, Amsterdam, University Press, 2004-2009 (consultabile on-line sul sito www.gtb.inl.nl)
- [MNW] *Middelnederlandsch Woordenboek (1250-1550)*, consultabile on-line sul sito www.gtb.inl.nl
- [ONW] *Oudnederland Woordenboek (500-1200)*, consultabile on-line sul sito www.gtb.inl.nl
- [PETROCCHI] POLICARPO PETROCCHI, *Panlessico italiano, ossia Dizionario universale della lingua italiana*, Venezia, Girolamo Tasso, 1839
- [TB] NICCOLÒ TOMMASEO-BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1861-1879
- [TLFi] *Le Trésor de la Langue Française informatisé* (www.atlif.fr)
- [TLIO] *Tesoro della lingua italiana delle Origini* (consultabile on-line sul sito www.ovi.cnr.it)
- VMNW= *Vroegmiddelnederlands Woordenboek (1200-1300)*, consultabile on-line sul sito www.gtb.inl.nl
- [WNT] *Woordenboek der Nederlandsche Taal (1500-1976)*, consultabile on-line sul sito www.gtb.inl.nl

RINGRAZIAMENTI

Il mio primo e più grande ringraziamento va naturalmente alla professoressa Gabriella Cartago, senza la quale questo lavoro non avrebbe potuto vedere la luce. Le sarò per sempre grata sia per la cura premurosa e affettuosa con la quale mi ha accompagnata in questo percorso, spingendomi giorno dopo giorno a crescere e maturare dal punto di vista metodologico, che soprattutto per avermi trasmesso coi suoi preziosi consigli quell'amore per la ricerca che la contraddistingue.

Desidero inoltre ringraziare il professor Luca Sacchi, i cui suggerimenti sono stati molto importanti per la ricostruzione degli influssi neerlandesi sull'italiano di Brueghel e il professor Giovanni Agosti, che mi ha dato qualche nozione di doratura delle cornici e che mi ha messo in contatto con il signor Mauro Telò, corniciaio che mi ha gentilmente mostrato il suo laboratorio concedendomi l'opportunità di assistere dal vivo al lavoro di un artigiano milanese.

Un *grazie* va anche a tutta la "famiglia" della Biblioteca Ambrosiana, che per tre anni ho considerato come una seconda casa, e in particolare a Monsignor Marco Ballarini, al dott. Massimo Rodella e al dott. Stefano Serventi, sempre disponibili ad ascoltare dubbi e ipotesi di risoluzione.

Non dirò nulla qui della riconoscenza verso familiari e amici che mi hanno supportata moralmente in questi anni: il discorso meriterebbe infatti un capitolo a parte.