

# L'italiano di Pieter Paul Rubens in qualità di “secretario” di Jan Brueghel dei Velluti

*Rosa Argenziano*

doi: 10.7358/lcm-2016-001-arge

## ABSTRACT

This paper offers a new contribution about Pieter Paul Rubens' competence with the Italian language, well known since 80's at least. It's focused on about thirty letters Rubens wrote for the painter Jan Brueghel The Elder, one of his friends and art-partners, who was able to write in Italian himself, but with many difficulties. For this reason Brueghel often asked Rubens, polyglot and perfectly able to speak and to write in Italian, to write in his place to his most important Italian customers: the Cardinal Federico Borromeo and the Milanese collector Ercole Bianchi. All Brueghel's letters, included those written by Rubens, are conserved by the Ambrosiana Library of Milan and they were published in 1868 by Giovanni Crivelli.

*Parole chiave:* artisti fiamminghi, Brueghel, eteroglossia, lingua italiana delle arti, Rubens.

*Keywords:* heteroglossia, art-language, Flemish artists, Rubens, Brueghel.

---

Pochi mesi prima di fare ritorno ad Anversa, richiamato in patria dalla triste notizia della morte della madre avvenuta il 26 ottobre 1608, Pieter Paul Rubens concludeva *l'Adorazione dei pastori*. Chiaramente ispirata alla maniera del Correggio, rinnovata però grazie al concomitante influsso caravaggesco, la tela destinata alla chiesa di San Filippo Neri a Fermo, essendo l'ultima eseguita prima del reimpatrio, rappresenta simbolicamente l'addio del pittore all'Italia (Lo Bianco 2015, 4). Proprio *l'Adorazione dei pastori* ha potuto quest'anno essere ammirata nella Sala Alessi di Palazzo Marino, in occasione dell'appuntamento natalizio con i capolavori dell'arte

promosso dall'amministrazione comunale di Milano. Rubens è stato così implicitamente omaggiato da una città presumibilmente visitata durante il suo lungo soggiorno formativo in Italia (1600-1608), ma generalmente non menzionata tra le tappe più rilevanti del suo itinerario<sup>1</sup>.

In quegli otto anni, Rubens frequentò diverse corti italiane, nelle quali giungeva sia come artista che come ambasciatore finanziato e raccomandato dal duca Vincenzo Gonzaga, suo principale protettore italiano che, incontratolo a Venezia, volle il fiammingo con sé a Mantova per insignirlo del ruolo di pittore di corte. Ben presto il Duca, vista la straordinaria predisposizione di Rubens all'attività diplomatica, se ne servì per missioni e affari<sup>2</sup>. Nelle sue peregrinazioni italiane, il pittore si guadagnò il favore di potentati e amatori locali, specialmente a Roma e a Genova, dove ottenne importanti commissioni tra le quali s'impone per prestigio la pala dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Vallicella, dei Padri dell'Oratorio<sup>3</sup>.

Neppure in seno al collezionismo milanese del Seicento il nome di Rubens era sconosciuto, anzi, era senz'altro ben noto in ambiente ambrosiano e in particolar modo al cardinale Federico Borromeo, al quale il fiammingo indirizzò una lettera datata 8 luglio 1622. Nel suo elegante e disinvolto italiano, Rubens ringraziava il cardinale per una medaglia d'oro con l'effigie di San Carlo ricevuta – a detta del pittore – come “spontanea cortesia” da parte di Borromeo, “senza alcun servizio precedente”. Con quel gesto, il cardinale si era guadagnato la “perpetua servitù” di Rubens, che lo supplicava di “contarlo per l'avenire tra li suoi servitori, benché di minimo talento, più di prontezza i buona volontà tra migliori”. Paul Colin, nella sua traduzione francese della lettera, conservata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano<sup>4</sup>, commenta: “La lettre suivante, qui est d'un intérêt documentaire assez minime, est la seule que nous connaissions qui puisse témoigner de

---

<sup>1</sup> La presenta come meta possibile Michael Jaffé (1984, 11-12); per il viaggio in Italia di Rubens si veda anche l'introduzione di Bruno 2007 e Néret 2004, 18-21.

<sup>2</sup> Ben messa in evidenza nel saggio di Claudio Mutini, “Profilo di un intellettuale europeo”, anteposto all'edizione delle lettere italiane del pittore a cura di Irene Cotta (Rubens 1987).

<sup>3</sup> Incarico giunto nel 1606, dopo cinque anni dal suo arrivo a Roma, nel 1601. I clienti genovesi del fiammingo furono invece principalmente privati, esponenti dell'aristocrazia locale per i quali il pittore eseguì virtuosi ritratti divenuti celebri, come quello della marchesa Brigida Spinola Doria (oggi alla National Gallery of Art di Washington).

<sup>4</sup> Ambr. G 236 inf. 105r. Nella presente citazione, come in tutte le altre offerte nel presente contributo, si rispettano integralmente gli originali manoscritti dell'Ambrosiana (= Ambr.). Si interviene solo modernizzando l'impiego di *u* e *v* e la distribuzione di accenti e apostrofi, normalizzando l'uso interpuntorio e sciogliendo le abbreviazioni tra parentesi tonde (ma non quelle di immediata decifrazione).

relations quelconques entre Rubens et le fameux cardinal Frédéric Borromée" (Rubens 1926-1927, 102).

Sebbene questa sia a tutti gli effetti la sola lettera di Rubens a Federico Borromeo rintracciabile nel suo copioso epistolario italiano (che consta all'incirca di duecento documenti)<sup>5</sup>, le cose non stanno propriamente così. Quello stesso 8 luglio 1622 Rubens scrisse anche un'altra lettera di ringraziamento a Borromeo, non a suo nome però, bensì in vece dell'amico e collaboratore nell'arte Jan Brueghel il Vecchio<sup>6</sup>, detto *des Velours* per la resa coloristica 'vellutata' dei suoi dipinti floreali. Anche a quest'ultimo il cardinale aveva inviato una medaglia con il ritratto di San Carlo oltre a 300 scudi, come pagamento per il suo *Elemento dell'aria* e per una *Ghirlanda* di fiori e frutti al centro della quale Rubens aveva dipinto la Vergine col Bambino<sup>7</sup>. Si capisce quindi che la medaglia d'oro non era giunta a Rubens, come le sue parole lascerebbero sospettare, semplicemente come dono di magnanimità disinteressata da parte di Borromeo, che aveva in realtà così manifestato gradimento per la Madonna dipinta al centro della ghirlanda eseguita dal suo fiammingo prediletto, Brueghel<sup>8</sup>.

Sempre nella stessa data, Brueghel si rivolse a Rubens per scrivere anche a un altro destinatario milanese, il collezionista e mercante d'arte Ercole Bianchi, figura di rilievo dell'*entourage* borromaico, intermediario nelle trattative tra Brueghel e Borromeo e committente in prima persona del pittore<sup>9</sup>. Quest'ultimo voleva ringraziare Bianchi per l'accoglienza riservata al figlio Jan II, da poco giunto in Italia, e pregarlo di introdurre il giovane a

---

<sup>5</sup> L'edizione della parte italiana del carteggio rubensiano risale al 1987, a cura di Irene Cotta (cf. n. 2); l'intero epistolario del pittore venne edito per la prima volta sul finire dell'Ottocento con la curatela di Charles Ruelens e Max Rooses (Rubens 1887-1909).

<sup>6</sup> Ambr. G 234 inf. 18v.

<sup>7</sup> 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 (Bedoni 1983, 136-139; Jones 1997, 243; Rinaldi 2012, 60).

<sup>8</sup> Conosciuto mentre si trovava a Roma, intorno al 1593, Brueghel divenne l'artista fiammingo più amato da Borromeo, che sempre a Roma aveva stretto rapporti clientelari anche con Paul Bril. Proprio dall'incontro tra Borromeo e Brueghel nacque il genere pittorico delle madonne inghirlandate, in cui l'unione di tema naturale e immagine sacra riusciva a esprimere con estrema efficacia la bontà divina, secondo la concezione devozionale dell'arte di Borromeo (per la quale si veda Jones 1997). In genere Brueghel, più abile coi soggetti naturali che con i corpi umani, si avvaleva della collaborazione di altri pittori per le figure sacre della Vergine e del Bambino; nel primo dipinto del genere realizzato da Brueghel su esplicita commissione di Borromeo la Madonna era opera di Hendrick Van Balen (Pinacoteca Ambrosiana, sala VII; Navoni e Rocca 2013, 121).

<sup>9</sup> Sulla figura di Ercole Bianchi, nipote di Ambrogio Figino, e il suo ruolo nel mercato artistico milanese del XVII secolo si veda Comincini 2010.

Borromeo. Nella lettera fatta scrivere a Rubens<sup>10</sup>, Brueghel avvisava inoltre il Bianchi di avergli spedito da Bruxelles un pacco di colori, qualche stampa e qualche disegno, il tutto *franco* sino a Mantova (si può supporre per aggan- ci di Rubens col servizio postale della corte dei Gonzaga).

Queste del 1622 non sono né la prime né le sole lettere che Rubens fu chiamato a stendere in qualità di segretario di Brueghel dei Velluti, delle cui settantasette lettere italiane conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, indirizzate sia a Borromeo che a Ercole Bianchi e relative ai dipinti eseguiti per loro e per altri nobili milanesi dal pittore<sup>11</sup>, circa la metà sono di mano di Rubens. È lo stesso Brueghel a rivelare il nome del suo illustre segretario, per la prima volta in un poscritto aggiunto di suo pugno alla lettera del 9 dicembre 1616 al Bianchi, stesa proprio da Rubens: “mio segretario Rubens è partita per Brussello per finire i ritratti de sua Al- tess[a] ser<sup>ma</sup>” (Ambr. G 280 inf. 59r/v).

Brueghel torna ancora a chiamare Rubens “segretario” più avanti, nella lettera autografa dell’11 febbraio 1622 al Bianchi: “mio segretario Rubens sta in francia, altramento io havrà schritto al mio sig<sup>r</sup> et p(ad)ron” (Ambr. G 280 inf. 84r) e di nuovo in un poscritto aggiunto a una lettera scritta da Rubens, del 7 maggio 1622, sempre al Bianchi: “mio segretario Rubens se recomando a v(ostra) S(ignoria)” (Ambr. G 280 inf. 85r).

L’identificazione certa, a partire da queste dichiarazioni di Brueghel, è stata possibile all’editore ottocentesco dell’epistolario bruegheliano, Giovanni Crivelli (1868), tramite collazione con la lettera autografa di Rubens al cardinale Borromeo dell’8 luglio 1622, che permise di rinvenire la mano dell’illustre pittore dietro ben trentaquattro lettere di Brueghel. Cominciando da quella al Bianchi del 7 ottobre 1610, fino alla lettera a Borromeo del 16 novembre 1622:

1. A Ercole Bianchi, 7 ottobre 1610; G 280 inf. 20r n. 14
2. A Ercole Bianchi, 22 novembre 1612; G 280 inf. 33r n. 22 (firma, secondo poscritto e indirizzo di Brueghel)
3. A Ercole Bianchi, 25 gennaio 1613; G 280 inf. 35r n. 23 (firma e indirizzo di Brueghel)
4. Al conte Giovanni Borromeo, 25 gennaio 1613; G 280 inf. 36r n. 24 (firma e indirizzo di Brueghel)
5. A Ercole Bianchi, aprile 1613; G 280 inf. 38r n. 25

---

<sup>10</sup> Ambr. G 280 inf. 87v.

<sup>11</sup> Le lettere vanno dal rientro ad Anversa di Brueghel, nel 1596, fino al 1624. Per una contestualizzazione storico-artistica del carteggio, che ha consentito di documentare i metodi di lavoro di Brueghel e il ruolo di Borromeo (e anche di Bianchi) in fase esecutiva si veda Bedoni 1983, 103-146.

6. A Ercole Bianchi, 19 aprile 1613; G 280 inf. 42r n. 27
7. Al cardinale Borromeo, 19 aprile 1613; G 215 inf. 38r n. 22
8. A Ercole Bianchi, 9 agosto 1613; G 280 inf. 43r n. 28 (firma di Brueghel)
9. A Ercole Bianchi, 31 ottobre 1614; G 280 inf. 44r n. 29 (firma di Brueghel)
10. A Ercole Bianchi, 24 dicembre 1614; G 280 inf. 46r/v n. 30
11. Al cardinale Borromeo, 24 dicembre 1614; G 218 inf. 20r n. 14
12. A Ercole Bianchi, 13 febbraio 1615; G 280 inf. 48r n. 31
13. A Ercole Bianchi, 13 marzo 1616; G 280 inf. 51r/v e 52r n. 33
14. Al cardinale Borromeo, 13 marzo 1616; G 253 inf. 340r n. 183
15. A Ercole Bianchi, 13 maggio 1616; G 280 inf. 55r/v n. 35
16. A Ercole Bianchi, 17 agosto 1616; G 280 inf. 57r n. 36
17. A Ercole Bianchi, 9 dicembre 1616; G 280 inf. 59r/v n. 37 (secondo po-scritto di Brueghel)
18. A Ercole Bianchi, 3 febbraio 1617; G 280 inf. 60r/v n. 38
19. A Ercole Bianchi, 15 giugno 1618; G 280 inf. 62r/v n. 39
20. A Ercole Bianchi, 12 ottobre 1618; G 280 inf. 64r n. 40
21. A Ercole Bianchi, 6 novembre 1618; G 280 inf. 66r/v n. 41 (postilla a margine di Brueghel)
22. A Ercole Bianchi, 15 marzo 1619; G 280 inf. 68r/v n. 42
23. A Ercole Bianchi, 10 maggio 1619; G 280 inf. 70r n. 43 (indirizzo di mano di Brueghel)
24. A Ercole Bianchi, ultimo di maggio 1619; G 280 inf. 71r n. 44
25. A Ercole Bianchi, 6 dicembre 1619; G 280 inf. 72r/v n. 45
26. A Ercole Bianchi, 7 febbraio 1620; G 280 inf. 74r/v n. 46
27. A Ercole Bianchi, 4 giugno 1620; G 280 inf. 76r n. 47
28. A Ercole Bianchi, 26 novembre 1620; G 280 inf. 78r n. 48
29. A Ercole Bianchi, 7 maggio 1622; G 280 inf. 85r n. 53 (indirizzo e po-scritto di Brueghel)
30. A Ercole Bianchi, 8 luglio 1622; G 280 inf. 86r/v n. 54
31. Al cardinale Borromeo, 8 luglio 1622; G 234 inf. 1r n. 1
32. A Ercole Bianchi, 23 settembre 1622; G 280 inf. 89r n. 56
33. Al cardinale Borromeo, 23 settembre 1622; G 234 inf. 435r n. 213
34. Al cardinale Borromeo, 16 novembre 1622; G 236 inf. 241 r/v-242r n. 125.

Il fatto che Brueghel, decisamente impacciato con la lingua italiana, mal padroneggiata e impiegata con tale fatica al punto che egli stesso la definiva *mal scritta*<sup>12</sup>, scegliesse come suo "secrétaire bénévole" (Eemans 1964, 17) Rubens, con il quale intrattenne rapporti professionali e personali almeno

---

<sup>12</sup> L'analisi del *mal scritto* bruegheliano è stato l'obiettivo centrale della mia tesi di dottorato (Argenziano 2015-2016), discussa il 15/03/2016, nella quale l'italiano di Brueghel è stato inoltre posto a confronto con quello dei suoi segretari (Rubens fu infatti il più rilevante

dal 1598<sup>13</sup>, era pressoché inevitabile. Tra gli artisti fiamminghi vissuti tra il XVI e il XVII secolo cimentatisi con la nostra lingua, Rubens è infatti senz'altro quello che si è maggiormente distinto per il suo uso consapevole e raffinato, certamente maturato tramite il contatto coi parlanti durante gli anni di permanenza in Italia, ma anche supportato da una solidissima formazione umanistica pregressa. Questa in buona parte addebitabile alle frequentazioni dell'erudito ambiente plantiniano e agli insegnamenti del suo ultimo maestro, seguito a Tobias Verhaeket e Adam van Noort, ossia Otto van Veen (Leida, 1556 - Bruxelles, 1629), noto come Vaenius, romanista che aveva collaborato al fianco di Federico Zuccari a Roma, tra il 1575 e il 1580<sup>14</sup>.

Il carteggio italiano di Rubens è un unicum tra le testimonianze storiche degli usi eteroglotti della nostra lingua non solo per mole, ma soprattutto per qualità e finalità, considerato che l'italiano è praticamente del tutto svincolato dalla nazionalità dei destinatari delle lettere. L'eccezionalità del rapporto di Rubens con l'italiano si deve inoltre al fatto che questo travalicò la sfera del privato e delle comunicazioni diplomatiche, concretandosi nella stesura dei *Palazzi di Genova* (Anversa, 1622), una raccolta di incisioni, disegni di facciate e interni di edifici realizzati 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" (Motolese 2012, 181). Si comprende benissimo, dunque, perché l'esempio di Rubens, "fiammingo ma da putto allevato in Roma"<sup>15</sup>, apra la rassegna relativa all'italiano degli stranieri illustri tra il XVII e il XX secolo offerta da Francesca Serafini nel percorso storico dell'italiano all'estero (2002, 445).

Rimaste fino ad oggi sconosciute agli storici della lingua, le lettere stesse come segretario di Brueghel, pur essendo documenti estranei all'epistolario di Rubens, costituiscono un'ulteriore testimonianza del suo italiano,

---

per celebrità e per numero di lettere, ma non il solo) e di altri artisti fiamminghi di cui l'Ambrosiana conserva lettere in italiano. Si veda anche Argenziano 2015.

<sup>13</sup> A questa data risale il primo dipinto realizzato assieme dai due pittori, *La battaglia delle Amazzoni*. Sulla collaborazione artistica tra Brueghel e Rubens, che proseguì fino alla morte del primo, si veda Van Suchtelen and Woollett 2006.

<sup>14</sup> "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, 21).

<sup>15</sup> La definizione è di padre Flaminio Ricci, rettore dell'Oratorio di Roma e uno dei committenti della pala d'altare di Santa Maria in Vallicella.

le cui caratteristiche sono state portate alla luce sul finire degli anni Ottanta, in primissima istanza da Luca Serianni (1989), recensore dell'edizione italiana delle lettere del pittore del 1987 (Rubens 1987). Il contributo più esteso e sistematico sull'italiano di Rubens è proprio di un'allieva di Serianni, Valentina Renzetti, la cui tesi di laurea consiste nell'analisi di circa metà delle lettere italiane del pittore (Renzetti 1989-1990)<sup>16</sup>.

Volendo dare una descrizione sommaria dell'italiano delle lettere stesse da Rubens come segretario di Brueghel, partirei senz'altro con l'evidenziarne quei tratti fonetici e morfo-sintattici comuni alle lettere del suo carteggio personale. Sono rubensiani *tout court* elementi dovuti a spinte centrifughe extra-italiane, soprattutto iberici (dipendenti dal soggiorno del pittore alla corte di Madrid)<sup>17</sup> e francesi: innanzitutto la congiunzione *i* per *e*, marchio di fabbrica dell'italiano di Rubens (che si alterna ad *e* e alla maggioritaria *et*) e poi anche *porché* ("por che", 13), *donq* (1), l'indefinito *qualq* (in un caso *qualque*, 15)<sup>18</sup>, il possessivo *suos* ("suos amici", 24) ecc. Essendo il pittore definibile, dal punto di vista linguistico, "fiammingo ma da puto allevato in Mantova" (Serafini 2002, 445), naturalmente sono frequenti fenomeni di matrice settentrionale, tra i quali si fanno rientrare i passaggi *-sc- > -ss-* ("arrossisse", 26; "patisse", 10), le deaffricazioni ("ansi", 6, 19, 20, 26; "Massenti", 19, per *Mazenta* e "Mels", 20, per *Melzi*), la palatalizzazione di /n/ in "cognosco" (5, 13, 30), "cognoscuto" (28) e "ricognoscere" (34) – a meno che non si accetti l'ipotesi del latinismo grafico – di /k/ iniziale ("ciaramente", 21) e intervocalica ("vecchio", 16) e di *skj-* iniziale in "sciffar" (5, 8; < francone *skiuhjan*; cf. *DELI*). Anche l'impiego di *la* soggetto, che ricorre solo in tre lettere ("come io desidero la sia d'ogni cosa", 3; "la mi farà gracia di provedervi", 25; "pregando la sia servita d'acccettar la partita", 28) potrebbe imputarsi al sostrato settentrionale, pur essendo non estraneo neppure al toscano popolare e di tradizione assieme<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Ringrazio il professor Luca Serianni che mi ha concesso di consultare il lavoro di Renzetti.

<sup>17</sup> Nel 1603 il duca di Mantova incaricò Rubens di consegnare a Filippo III doni preziosi (specie artistici). Al di là dell'esperienza spagnola di Rubens, nelle Fiandre, e in particolar modo ad Anversa, lo spagnolo era diffuso almeno dal Tre-Quattrocento (originariamente soprattutto in ambienti mercantili; Vanvolsem 2007, 33) e nel Cinquecento divenne lingua dell'amministrazione a seguito della conquista dei Paesi Bassi del Sud (la presa di Anversa fu del 1585).

<sup>18</sup> Mai invece *qualche*, del resto minoritario nell'epistolario italiano di Rubens rispetto a *qualque* (Renzetti 1989-1990, 16).

<sup>19</sup> Comunque nel Seicento documentato prevalentemente nella periferia dell'italiano letterario (Colombo 2007, 77-79).

Altri elementi di più generica extra-toscanità condivisi dalle lettere autografe di Rubens e da quelle scritte per Brueghel sono mancati dittongamenti (“bona”, 1, 4, 7, 12, 13, 18 ecc. e “bone”, 10; “core”, 10, 11, 12, 13, 14, 15 ecc.; “nove”, 15; “novo”, 1, 6, 11, 14, 15, 18, 19; “pò”, 17, 25; “manera”, 13 e “mei”, 17) comunque accompagnati da numerose varianti dittongate (più frequenti per la serie palatale), la conservazione di *-ar-* intertonico dominante su *-er-* (“capitarà”, 1; “confrontaremo”, 3; “governarò”, 12; “guardarei”, 19; “gustarà”, 19 e 21; “impiegarà”, 30; “inviarò”, 13; “mancaremo”, 12; “mancarò”, 6, 7, 25 e “mancharò”, 14 ecc.), e di *e* protonica (“deligenti”, 13; “depende”, 10; “depingere”, 25 e “depinto”, 13, 19; “megliori”, 13; “nepote”, 21; “remandar”, 21; “remaner”, 26; “repiglierei”, 19; “resalutan”, 10; “resolusione”, 13, 26; “resoluto”, 21; “vertù”, 19, 34: qui anche “virtù”), nonostante predominino decisamente le forme toscanggianti con chiusura *e > i*.

La prosa di Rubens mostra qualche tentennamento fonetico dovuto alla non italoфония dello scrivente, principalmente nelle doppie, che – evitando di soffermarci su casi in cui potrebbero essere determinanti intenzionalità etimologiche – possono essere scempiate, forse anche per suggestioni dialettali (es. “borasca”, 9 e “Madalena”, 19) o ipergeminate (“parolle”, 21 e 26; “relligione”, 34); è elemento qualificante dell’italiano di Rubens per frequenza il raddoppiamento di *c* nei sostantivi *baccio* e derivati, *piacere* e *raggione*<sup>20</sup>.

Rimanendo tra i fenomeni di scarto dalla norma, le finali in qualche occasione sono mal registrate (es. *o > i*: “mi goverarò in tutti i per tutto”, 12; “in effetto”, 8, 17, 25), sono presenti metaplasm di genere (“il festo”, 28), disaccordi di genere e numero nel sintagma verbale (“il sgr<sup>r</sup> Sebastiano Vrancx, il sgr Momper et [*alt*]ri suoi affettionati che pregeranno tutto con affetto la maestà divina”, 15), possessivo grammaticalmente accordato al sostantivo vicino seppur riferito logicamente ad altro (“li ho consignati alle loro Altezze con molta sua sodisfattione”, 25); gli accordi possono essere *ad sensum* tra aggettivi invariabili e sostantivi (“quattri quadretti”, 10; “in ogni occorrenze”, 14). Al di là delle devianze imputabili alla non italoфония, si registrano accoglimenti di diversi tratti in uso nell’italiano secentesco, ma tendenzialmente rigettati dalle grammatiche quali i congiuntivi di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> coniugazione in *-i* e *-ino* (“sene servi”, 2; “habbino”, 19; “convenghino”, 32; anche “facci”, 12, ma “faccia”, 16, 32), le terminazioni in *-ono* per la III p. pl. dell’indicativo presente e del condizionale (“cose che *çi* entro-

<sup>20</sup> Queste scritture geminate appartengono anche all’esemplificazione offerta in Renzetti 1989-1990, 96-99, tuttavia nelle lettere personali di Rubens si accompagnano agli altropi con scempia, non documentati invece nelle lettere scritte per Brueghel.



no", 4; "raccomandono", 21; "venerebbono", 10) o il *li* dativale sia maschile ("scrivo al sig<sup>r</sup> Conte facendoli con buon termino sapere", 3), che più frequentemente femminile riferito a *vostra Signoria*, specie nei "baciamani" di congedo (es. "bacciarli la mano", 1; "li baccio le mani", 3; "li baccio umilmente le mani", 7 ecc.).

Questi elementi anti-tradizionali sono di fatto giustificabili nel caso di uno straniero e oltretutto ben controbilanciati da varianti del tutto bembiane, tra le quali meritano attenzione soluzioni morfologiche arcaizzanti quali l'imperfetto in *-a* ("Io haveva mandato", 13; "onde io argumentava", 26; "non mi permettevano di fare quanto desiderava", 27) o gli avverbi *costi* (22, 28), *sempremai* e *punto* (8, 25, 34 e altri esempi).

Nonostante le sue punte di eccentricità dal modello di tradizione, la lingua italiana di Rubens è perfettamente in linea con quella della *civil conversazione* diffusa nelle corti europee tra XVI e XVII secolo (Kanduth 2002; Maraschio 2002). Il fiammingo è infatti capace di innalzamenti stilistici invece del tutto sconosciuti a Brueghel, che investono in particolare i settori del lessico e della sintassi. Il primo è impreziosito dall'impiego di arcaismi o voci culte come *astratto* per 'assorto, concentrato' ("la tengono molto occupata et astratta in cose difforni dal suo genio", 1), *astringere* per 'costringere' ("non vorrei sotto pretesto di cortesia astringerla a maggior obbligo", 4; "d'astringerlo a ricompensa di sorte alcuna", 18; "Supplico vs lo voglia astringere colle sue lettere de finirla", 20), *condolersi* ("condolermi seco delli suoi travagli", 1), fino a inserti in latino ("in pristinam", 1; "in primis", 15).

Il discorso non perde mai in fluidità grazie a un'architettura sintattica genericamente ben salda, nobilitata da inversioni e giaciture più ricercate, come la sequenza qualificativo+possessivo+sostantivo, che avrà molta fortuna nella prosa settecentesca<sup>21</sup>: "gratissima sua presenza" (9), "longo suo silentio" (10), "li maggior suoi negocij" (11), "humilissimo suo servitore" (14), "l'intiera sua salute" (15), "col solito suo gusto" (18), "la buona sua intentione" (28), "con lettera sua particolare" (31). La sintassi delle lettere scritte da Rubens si distanzia notevolmente da quella frastagliata e incerta di Brueghel per mezzo di legami proposizionali generalmente ben solidi e di 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:

Sicome mi dispiace d'esser neçessitato di dar tanto inc[om]modo a vostra S(ignoria) a procurar la mia sodisfattione dal sig<sup>r</sup> Cardinale, così de l'altro canto mi rallegro di veder ch'ella si piglia questo negotio tanto a cuore che

---

<sup>21</sup> In regresso, invece, dal XIX secolo (Antonelli 1996, 359-360, e Antonelli 2003, 187).

senza la sua destrezza non capitaria giamai a buon fine, et mi maraviglio non poco ch'el sr Cardinale facci mentione d'havermi scritto, poi ch'io non ne ho mai inteso nulla. Pur non sogliono facilmente smarrire le lettere da Milano in Anversa (12);

Ho preso ardire in virtù delle buone qualità del portator di questa, il r(everen)do padre Nicolao Ianssonio, di raccomandarlo a v(ostra) S(ignoria) illus(trissi)ma, che servirà solo per dargli introduzione, sapendo che del resto egli si farà valere per li suoi meriti proprij, j per l'importanza del negocio che porta, essendo spedito da l'illus(trissi)mo monsig(no)r nunzio alla Santità di N(ostro) S(igno)re Grego(r)io XV<sup>22</sup> 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 monsig(no)r nunzio di Fiandra per ricognoscere quel regno quattro mesi sono. (34)

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 moderna<sup>23</sup>. Non contraddice questo quadro qualche fenomeno tipicamente orale sinonimo di una progettazione meno rigorosa come la ridondanza pronominale (“non ne penso di farne più deligenti”, 13) o il tema sospeso (es. “Il sig<sup>r</sup> Francesco Sniders, sì come ha fatto da quell'ora che vostra S(ignoria) il conobbe in Milano grandissimo progresso nell'arte sua, così anco a proportione è cresciuto il prezzo de l'opre sue”, 1).

È indicativo della piena consapevolezza d'uso dell'italiano da parte di Rubens il fatto che, nel carteggio di Brueghel, solo nelle lettere stese dal *secretario* la conversazione con Borromeo e Bianchi va oltre l'argomento contingente delle negoziazioni relative ai quadri, superando la sfera degli attori della comunicazione (*io e vostra Signoria*) e spingendosi a riflessioni sulla situazione storica del tempo.

Il tocco di Rubens è perfettamente riconoscibile – nel concetto e non solo nella lingua – in vari commenti desolati relativi agli avvenimenti bellici, poeticamente conditi dalle memorie classicheggianti del pittore che ricorre al verso oraziano *Quidquid delirant reges plectuntur Achivi*, tratto

---

<sup>22</sup> Nel manoscritto si legge “XIV”, 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.

<sup>23</sup> 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 (Tesi 2005, 26-35).

dall'epistola a Massimo Lolloio intorno all'iniquità della guerra, decisa dai regnanti ma patita dal popolo (*Epist.* I, 2, v. 14).

La sentenza compare sin dalla prima lettera stesa per Brueghel del 1610, a proposito delle tensioni tra Carlo Emanuele di Savoia<sup>24</sup> e la Spagna, che sembravano minacciare l'apertura di un conflitto in Italia: "Qui si dicono cose grandi di movimenti 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 Achivi'". La si incontra anche più avanti nel carteggio, a guerra ormai divenuta realtà: "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'" (17). La massima oraziana doveva essere particolarmente cara al pittore, che la impiega anche per rimarcare espressamente il proprio pacifismo in una sua lettera al Peiresc, del 16 agosto 1635, nella quale si discute della guerra che si stava combattendo nel Brabante: "Io sono huomo di pace [...] et stimo dover essere il voto primario d'ogni galant'huomo di poter vivere con tranquillità d'animo [...]. Mi dispiacce che tutti gli Re e Principi non siano di questo umore, nam quidquid illi delirant plectuntur Achivi"<sup>25</sup>.

Non solo per attitudine caratteriale, ma certamente anche per l'inferiorità del mezzo linguistico a sua disposizione, nelle lettere autografe Brueghel non si abbandona a 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 in una lettera al Bianchi del 4 luglio 1609 (Ambr. G 280 inf. 16r) solo come causa del ritardo nell'invio delle lettere e dunque anche nelle consegne dei quadri, visto che gli amici di Brueghel ne approfittarono per andare a fargli visita "con milliare" (*a migliaia*, distraendolo dal lavoro); scrivendo sempre al Bianchi il 29 ottobre 1621 (Ambr. G 280 inf. 83r) la guerra è ricordata da Brueghel in merito al conseguente caos dei trasporti, che fa temere lo smarrimento dei dipinti ("me dubbia

---

<sup>24</sup> 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, quando Carlo Emanuele occupò alcune terre del ducato scatenando l'intervento della Spagna.

<sup>25</sup> Cito da Rubens 1987, 478; si veda anche Rubens 1887-1909, t. VI (1909), 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.

con questa tempe de guerra in Germania, dove son persa cinque correiri, le disgracia me ferrà parte”).

La padronanza di italiano di Rubens gli permette anche, a differenza di Brueghel, di introdurre commenti filosofici. 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 propria) per la guarigione del Bianchi col supporto della massima euclidea: “*çi* consoliamo colla ferma speranza che *çi* dà l’istesso sig<sup>f</sup> Lavello che vostra S(ignoria) 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” (15).

Qualche tempo dopo, in occasione della fine dei contrasti tra il Bianchi e un mercante (tale Vergani), Rubens spiega al Bianchi che aver attraversato quel momento difficile è stata in verità una fortuna: “di più haverà fatto questo acquisto: ch’ella stimarà i gustarà per l’avenire maggiormente la sua felicità e quiete havendo provato la sorte contraria” (19).

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 e travagli che non manco mai di darli a che la sua cortesia mi inanimisce i quasi riduce questa importunità in abito” (18) e al contempo attenua, impiegando mezzi linguistici appropriati, la noia di Brueghel per mancati pagamenti:

Il sig<sup>f</sup> Lavello sin adesso non si risolve di pagarmi li ducento filippi conforme a l’ordine di vostra S(ignoria) né manco mi dà del sì o del no circa la sua resolutione. Perciò 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 dilazione, sapendo non derivar da qualq suo difetto, anzi al contrario confesso viverli obligatiss<sup>mo</sup> per infiniti favori da lei ricevuti. (20)

L’amarezza si comunica anche con mezzi ironici garantiti dal sapiente dominio di modi di dire figurati, come nel caso della protesta di Brueghel per il rifiuto di un suo *Paradiso* da parte del conte Giovanni Borromeo (nipote di Federico), che mai il pittore avrebbe sospettato tanto che – scrive per lui Rubens – s’immaginava “tutto al contrario una cochaigna a monti d’oro” (3). Talvolta la diplomazia di Rubens interviene a eludere la richiesta esplicita di denaro con espressioni eufemistiche: “con speranza che conforme alla sua cortese offerta ella si adoprerà a convertir li quadri in dinari con quel maggior vantaggio che possibile sarà” (17).

Se le lettere dell’Ambrosiana confermano quindi le linee di tendenza già note di raffinatezza e maestria nell’impiego dell’italiano da parte di

Rubens, è vero anche che gli originali manoscritti rivelano qualche caratteristica finora non messa in risalto riguardo la scrittura del pittore, prevalentemente alcuni aspetti grafici e paragrafematici e usi lessicali di rilievo<sup>26</sup>. Singolare, ad esempio, che l'uso interpuntorio del *secretario* Rubens subisca un'evoluzione negli anni: fino al 1613, infatti, viene adoperata esclusivamente la virgola, che è comunque il segno più ricorrente e onnipresente, mentre in seguito compaiono il punto fermo, ben presente ma con poca ricorsività e altri segni usati in modo più parco: il punto seguito da minuscola, il punto e virgola, i due punti e le parentesi, comunque rare (6, 13, 22), per segnalare gli incisi. Solo in una lettera (14) si registra totale assenza di punteggiatura. Interessanti anche l'abuso delle maiuscole (specie *S*), financo in interno di parola, anticipatore in certo senso della tronfiezza e dei canoni enfatici barocchi (De Maldé 1983, 141-142) e il ricorso molto spesso (ma non sempre) corretto ad apostrofi e ad accenti. Si fa notare, in questo settore, oltre alla spiccata propensione del fiammingo ad accentare i monosillabi (in particolare la preposizione *a*) con scarto dalla norma attuale, ma in accordo con alcune teorie ortografiche e con la prassi di autori cinque e seicenteschi<sup>27</sup>, l'uso dell'accento circonflesso, che appare una decina di volte dal 1616 ed è forse frutto di influssi grafici francesi<sup>28</sup>.

*Usus* grafico tipico di Rubens è il grafema  $\zeta$ , in decadenza nella grafia italiana almeno dal Quattrocento e generalmente usato per rappresentare

---

<sup>26</sup> Gli usi lessicali di Rubens non hanno un vero e proprio commento nel lavoro di Renzetti, che comunque raccoglie le voci più degne di attenzione in un glossario finale. Quanto alla grafia rubensiana, questa è analizzata sulla base dell'edizione Cotta, dunque per forza di cose si trascurano alcuni elementi della scrittura messi in ombra dalle scelte editoriali di modernizzazione.

<sup>27</sup> 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 (Castellani 1995, 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 (Trovato 1991, 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 preposizione *a* (De Maldé 1983, 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 si veda Fresu 2014, 112.

<sup>28</sup> L'accento circonflesso è anche dell'edizione parigina della *Sampogna* di Marino, addebitato da De Maldé alla tipografia francese del testo (De Maldé 1983, 134).

l'affricata alveolare /ts/<sup>29</sup>, nelle lettere stese per Brueghel compare però ben raramente con questa valenza (“dilaçione”, 27; “graçia”, 7, 26; “indiricçi”, 13; “serviçio”, 17), mentre nella maggior parte dei casi figura al posto di un'affricata palatale sorda, sia iniziale che interna. Nel caso di geminata, generalmente è cedigliata solo la seconda *c*: “acçetti” (2, 25), “acçetto” (32), “bacçiamani” (10), “bacçiano” (15) ecc. La grafia *ç* può comparire anche nel digramma *-sc-* per la fricativa palatale (“cognosçuto”, 28, qui con omissione di *i* diacritica; “tralaçciar”: 11) o al posto del nesso *-cb-*: “soverçie” (13), “çiaramente” (13, 21) e “vecçio” (16), che potrebbero essere casi di omissione di *b* diacritica, ma non si può escludere l'ipotesi di una pronuncia effettivamente palatale (/tʃ/) di tipo settentrionale<sup>30</sup> (altrove s'incontrano “riçhiesti”, 23; “vecçhi”, 22; “vecçhiaa”, 30, per *vecchiaia*). Il grafema *ç* rappresenterebbe suono velare anche in “in ça” (26) 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 Rubens<sup>31</sup>.

Venendo a qualche rilievo lessicale, accenno agli impieghi figurati della nostra lingua, con cui Rubens si mostra perfettamente a suo agio e che qua e là si sono già sottolineati nel corso della trattazione, limitandomi a fare solo l'esempio di *martello* nel significato di ‘cura, affanno’<sup>32</sup>: “sento un poco

<sup>29</sup> 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 (Maraschio 1993, 151, 161 e 167).

<sup>30</sup> Non raramente nelle lettere autografe del pittore manca la *b* 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 “ciamà”, “ciascar”, “ciascò”, “occio”, “speccio” (Renzetti 1989-1990, 15-16).

<sup>31</sup> Si veda Renzetti 1989-1990, 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, 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 (Serianni 1989, 273-274; Renzetti 1989-1990, 8-9). 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) e la trascrizione della stessa nell'edizione Cotta (Rubens 1987, 113). Effettivamente, quando *ç* è usata dal pittore dove ci aspetteremo un'affricata palatale, allora Cotta trascrive *c*, dunque “compiacçuta” > “compiaccuta” e “Perciò” > “Perciò”. Gli editori ottocenteschi dell'epistolario rubensiano, Rooses e Ruelens, lasciano invece *ç* in entrambi i casi (Rubens 1887-1909, t. II [1898], 459).

<sup>32</sup> Della Casa, *Lettere (CRUSCA<sup>IV</sup>)*; o anche ‘dolore cruccio o dispettoso’ (Buonarroti il Giovane, *L'Ajone*, *TB* § 14).

di martello dopo la partita di v(ostra) Signoria, per esser stato in un punto privato della gratissima sua presenza, et ancora della corrispondenza delle sue lettere" (9). Notevole anche il ricorso a forestierismi di ingresso rinascimentale in italiano come *cuccagna* ("cochaigna", 3) < fr. *cocagne* (sec. XV, *Pataffio: DELI*<sup>33</sup>), *kermesse* ("Kermisse": 13) < fr. *kermesse* < neerl. *kermis* (*cremisa*, 1515, M. Sanudo; *caramesse*, 1567, Guicciardini; cf. *DELI*) e *burrasca* ("borasca", 9), voce per la quale è stata proposta etimologia iberica (1582, F. Sassetti; cf. *DELI*)<sup>34</sup>.

Essendo l'epistolario di Brueghel un epistolario artistico, quanto a scrittori coinvolti e argomenti affrontati, naturalmente sono numerose le parole dell'arte disseminate tra le lettere, che costituiscono quindi una fonte importante per gli studi dedicati al lessico artistico italiano e alla sua circolazione fuori dai confini nazionali (tema per il quale si veda da ultimo Motolese 2011 e 2012 e Biffi 2012). Non molte, tuttavia, le voci settoriali nelle lettere scritte da Rubens<sup>35</sup>. Sono prevalentemente *signantes* dell'oggetto pittorico, il più delle volte definito \**quadro* (1, 2, 3, 4, 5, 6 ecc.) o *quadretto* (3, 10, 11, 12, 16 ecc.), ma anche *pittura* (5, 22)<sup>36</sup>; abbiamo poi \**cornice* (15, 19, 20, 21, 25), *disegno* ("disegni", 14 e 15 e "disseygni", 30), \**medaglia* (31), \**miniatura* (1), *ovato* nel senso di 'dipinto ovale' (13, 15, 25, 26), \**ritratto* (21), *stampe* (14, 30).

È interessante come il dipinto possa essere indicato per metonimia col nome del materiale sul quale è realizzato, dunque *rame* (13, 19), che può anche stare per 'incisione su rame' secondo l'uso più comune al tempo (23), o *marmo* (13, 18, 19), adoperato per una *Maddalena* dipinta su marmo per Guido Mazenta. Si deve invece a una sorta di sineddoche l'uso da parte di Rubens (comune anche a Brueghel) di \**ghirlanda* (20, 21, 22, 23, 26) per i dipinti con la \**Madonna* (20, 25), incorniciata dalla corona di fiori e frutti<sup>37</sup>, significato di fatto di prima attestazione in questo corpus di lettere in italiano, poiché il genere iconografico nacque specificatamente dal connu-

---

<sup>33</sup> Attestazione proposta però come dubbia.

<sup>34</sup> Da Zaccaria (*L'elemento iberico nella lingua italiana*, Bologna, 1927) e poi dal *LEI* (vol. VI, 1093-1094), a discapito della possibile origine dal veneziano *borasca* postulata da Rohlf's. La parola compare in italiano, francese e anche spagnolo nel Cinquecento, ma prima in catalano (*borrasca* 1420); cf. *DELI*. La voce è anche nel glossario di Renzetti.

<sup>35</sup> Per una rassegna completa dei tecnicismi e dei vocaboli del settore reperibili nel carteggio bruegheliano, si veda Argenziano 2015-2016 (cap. VII, glossario "Parole dell'arte").

<sup>36</sup> Altre volte invece il termine si riferisce all'arte stessa (13, 27, 33).

<sup>37</sup> In 25 ("se per sorte la Madonna colla ghirlanda non fosse venduta mi contenterei molto di rihaverla") e 30 ("il quadro della ghirlanda di fiori"), la *ghirlanda* resta invece elemento figurativo del quadro senza identificarlo nella sua totalità. Negli scritti d'arte rinascimentali la *g.* è propriamente copricapo floreale di cui Vasari dice che fu inventore il padre di Domenico Ghirlandaio (Vasari 1568, *Vita di Domenico Ghirlandaio*), mentre Lomazzo fa

bio artistico tra Brueghel (esperto di pittura floreale) e Borromeo (fautore di una concezione devozionale e religiosa dell'arte; cf. n. 8). Altro uso rilevante è quello di *pezzetto* per riferirsi alle miniature: “pezzetti di miniatura” (25) o “pezzetti di pittura” (27), che anticipa una sfumatura semantica ben più tarda, solo settecentesca, di *pezzo* inteso come ‘opera’ o ‘componimento’ (generalmente letterario o musicale)<sup>38</sup>.

Vengono poi i termini inerenti le attività artistiche e le tecniche di realizzazione dell'opera: *dipingere* (“depingere”, 25 e “depinto”, 13, 19), *indoratura* (21), *intagliare* (“intagliati”, 15, 18) e *intagliatore* (“intagliator”, 14), *ornare* (“ornati”, 15), *ritoccare* (“ritoccar”, 15). Non mancano voci polisemiche che nel Rinascimento acquisirono specifica valenza artistica come termini chiave dell'estetica e della concezione teorica del tempo: *accuratezza* (7, 15), alternato da Rubens al termine invece prediletto da Brueghel *diligenza* (13, 14), \**conchetto* (“conchetto”, 12), *gusto* (7, 11), *mano* (2, 3, 6, 7, 11 e passim), *perfezione* (“perfezione”, 10, 11, 18). Anche il parasintetico *scapricciarsi*: “con raccogliere dalla natura tutte quelle diversità che potranno abbellire il soggetto, il quale da sé mi darà campo largo da scapricciarmi” (7), verbo espressivo di recente ingresso in italiano (rifl. ‘togliersi il capriccio’, 1605-1613, Alessandro Allegri, *Lettere e Rime*<sup>39</sup>, mentre trans. ‘togliere il capriccio’, 1598, Florio; cf. *DELI*), ha latamente una sfumatura tecnica poiché legato a *capriccio*, sinonimo di *bizzarria* nel Cinquecento (‘invenzione estrosa’, ‘fantasia artistica’; cf. Grassi e Pepe 1995, s.v. *bizzarria*).

Diverse tra queste parole – non così numerose –, ossia quelle contrassegnate da asterisco nell'elenco, erano italianismi di diffusione europea tra Cinque e Seicento<sup>40</sup>; lo è forse anche *ritoccare*, che può aver influito su

---

rivalire l'invenzione delle composizioni di fiori “diversi, conformi tra sé di colori” a Glicera e Pausia di Sicione (Lomazzo 1584, 477-481).

<sup>38</sup> *pezzo*: ‘brano musicale, letterario e simili’ av. 1729, *DELI*.

<sup>39</sup> 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 riflessivo il 1618 e come riferimento autoriale Michelangelo Buonarroti il Giovane, senza specificare l'opera nella quale si rinviene il verbo.

<sup>40</sup> *Cornice* (in inglese: 1563 e *corniche* in francese: 1524, però solo come voce dell'architettura; cf. *OED* e *TLFi*), *disegno* (italianismo semantico per molte lingue d'Europa che già conoscevano la voce come latinismo nel significato di ‘progetto’; Motolese 2012, 48. In neerlandese l'accezione artistica di *dessin* fu posteriore al periodo di nostro interesse: 1661; cf. *WNT*), *ghirlanda* (francese *guirlande*, 1403 e tedesco *gyrlande*, 1320, nel senso di ‘corona di fiori’; cf. *DIFIT*), *Madonna* come soggetto pittorico (in francese, inglese, tedesco e neerlandese nella prima metà del Seicento), *medaglia* (francese *médaille*, 1536; inglese *medal*, 1578; tedesco *Medaglie*, 1563; neerlandese *medaile*, 1558; cf. *DIFIT*, *OED*, *TLFi* e *WNT*)



*retouch* inglese, usato in ambito artistico dal 1650 circa, per il quale l'*OED* ipotizza l'influsso contemporaneo di francese e italiano.

Altri italianismi cui ricorre Rubens, di diversa area semantica, sono *bagattella* per 'inezia': "non occorre pigliassero pretesto di simil bagatelle" (8), "li maggior suoi negocij non permettono talvolta d'attender a bagatelle" (11); ed *ermisino*, non immediatamente riconoscibile nella forma impiegata da Rubens: "mi ha offerto se non calcette di seta et armogini" (28). L'associazione con *calzette* suggerisce che con *armogini*, voce sconosciuta ai dizionari storici ed etimologici dell'italiano<sup>41</sup>, Rubens alluda a vesti o stoffe di *ermisino* (ant. anche *ermesino*, *ormisino* e *ormesino*), un tessuto di seta leggero di gran pregio importato dall'isola persiana di Ormuz. La parola *ermisino*, documentata in italiano dal secondo Quattrocento<sup>42</sup>, è italianismo entrato nel Rinascimento in francese (*armoisin*, 1533-1534; cf. *DIFIT* e *TLFi*) e di lì passato poi in inglese (*armesine*, 1588; *armozeen*, 1763; cf. *OED*) e in neerlandese (*hermesijnen*, 1566; *armosijn*, 1607, oggi *armozijn*; cf. *WNT*)<sup>43</sup>, mentre ben più tarda è la documentazione in tedesco (*Ermesin*, 1860-1865).

Merita attenzione anche l'aggettivo *ordinario* ('poco elaborato'): "una picciol cornicietta ordinaria" (21), poiché si tratta di uno degli elementi italiani diffusi nel linguaggio mercantile delle Fiandre del Seicento (Van der Helm 1987, 82), come anche *fiorino* ("fiorini": 1), italianismo passato tra Due e Trecento in francese, inglese, tedesco (cf. *DIFIT*) e anche neerlandese<sup>44</sup>.

Come si intuisce, dalle lettere scritte per Brueghel conservate presso l'Ambrosiana emergono dati che arricchiscono il ritratto dell'italiano di Rubens, e soprattutto si ricava un particolare risvolto della *working friendship* (Van Suchtelen and Woollet 2006) tra i due pittori che vede al centro

---

e *miniatura* (francese *mignature*, 1645; inglese *miniature*, 1586; tedesco *Miniatur*, 1610 e neerlandese *miniatur*, 1612; cf. *DIFIT* e *WNT*), *quadro* (*cadre* in francese, ma per 'cornice', 1549; cf. *TLFi*), *ritratto* (*retrait* in inglese, 1590 e neerlandese *retract*, 1596, forme però sostituite ben presto con *portrait* e *portret*; cf. *DIFIT* e *WNT*). *Concetto*, italianismo in inglese, francese e tedesco (ma come termine della retorica) conobbe un'espansione più tarda, tra Sette e Ottocento (cf. *DIFIT*).

<sup>41</sup> Si sono consultati in particolare *DELI*, *DEI*, *LEI*, *GDLI*, *TB*, *CRUSCA*<sup>I, II, III, IV e V</sup>, *DELI*, *PETROCCHI*.

<sup>42</sup> La prima attestazione riportata dal *Deonomasticum Italicum* di Schweickard (*DI*, vol. III) è del 1476 (*ormesini*).

<sup>43</sup> Il *WNT* in realtà non riporta espressamente l'etimologia italiana per la voce, sostenuta invece da Francescato (1966, 485) che si affida al *Nederlands Etymologisch Woordenboek* di De Vries (Leiden, 1963), ma che del resto non esclude possibile derivazione dal francese.

<sup>44</sup> Nel neerlandese secentesco circolava anche la forma più italianizzata *florin* (Van der Helm 1987, 80). *Floreen* è invece latinismo da *florenus* (*WNT*).

l'Italia, ma non tanto la sua maniera artistica così ambita dagli artisti del tempo, bensì la sua lingua nel senso letterale del termine. Spesso i due pittori non si incontravano per dipingere, ma per scrivere in italiano, “ché parrebbe di vederli” – prelevo un'espressione di Giovanni Crivelli (1868, 9) – “*i fiamminghi*”: l'uno che ad alta voce spiega in fiammingo cosa scrivere all'altro, chino a sua volta sullo scrittoio impegnato a dare miglier forma italiana ai messaggi dell'amico a Borromeo e Bianchi. Arricchisce il quadro il fatto che talvolta poteva essere Brueghel a seguire il dettato del *secretario*: per cinque lettere autografe del carteggio bruegheliano, infatti, è del tutto lecito supporre una dettatura, o comunque un intervento da parte di Rubens. Mi riferisco alle lettere al Bianchi del 9 dicembre 1611 (Ambr. G 280 inf. 29v), del 3 febbraio 1612 (Ambr. G 280 inf. 30r), del 15 giugno 1612 (Ambr. G 280 inf. 31r) e quella a Borromeo del 19 agosto 1622 (Ambr. G 235 inf. 385r), 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 Rubens (1868, 187-188 e 308), una possibilità che ritengo anch'io fondata, soprattutto se si considera la presenza di alcuni tratti specifici dell'italiano di Rubens, tra i quali il più notevole è senz'altro il ricorso alla congiunzione *i*. Anche per la lettera di Brueghel a Borromeo del 5 settembre 1621 (Ambr. G 231 inf. 131r) Crivelli dubita che sia “di tutta sua propria composizione” (1868, 274). Effettivamente, accanto alle incertezze nelle terminazioni vocaliche e ai mancati accordi di genere inequivocabilmente bruegheliani, si ha un impianto sintattico ben più sicuro. Se non proprio dettate, si può presumere che queste lettere siano state copiate da Brueghel da minute stese in precedenza dall'amico.

In ogni caso uno che detta, l'altro che scrive, e viceversa. Il lettore li può immaginare così, due tra i più grandi pittori del Seicento (e di sempre, direi), nel

picciol studiolo di Brueghel; quadri ed isbozzi posati qua e là; torselli, modelli ammensolati, impiccati a funicelle per le pareti; distinto in vista un ritratto [...] due o tre cavalletti; un rustico scrittoio colà da un canto, mezz'ingombro di arrotolati e spiegati disegni, di smessi pennelli, di varie conchiglie,

e tra sé potrebbe pensare: “Non sarebbe quest'istesso un bel soggetto da pittura?” (Crivelli 1868, 194).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli, Giuseppe. 1996. *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*. Milano: Istituto di propaganda libraria.
- Antonelli, Giuseppe. 2003. *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Argenziano, Rosa. 2015. "Me perdonne mio mal schritto': l'italiano delle lettere di Jan Brueghel I a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi". In *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*. Atti del XVI Convegno Internazionale di Letteratura italiana Gennaro Barbarisi, Gargnano del Garda, Palazzo Feltrinelli, 29 Settembre - 1 Ottobre 2014. In corso di stampa.
- Argenziano, Rosa. 2015-2016. *Un contributo allo studio dell'italiano della comunicazione epistolare nel Seicento: le lettere di Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi*. Tesi di Dottorato in Storia della Lingua e della Letteratura italiana, XXVIII ciclo (tutor prof.ssa Gabriella Cartago).
- Bedoni, Stefania. 1983. *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Premessa di Pier Luigi de Vecchi e Prefazione di Bert W. Meijer. Firenze - Milano.
- Biffi, Marco. 2012. "Italianismi delle arti". In *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di Giada Mattarucco, 52-71. Firenze: Accademia della Crusca.
- Bruno, Silvia, a cura di. 2007. *Rubens e la pittura fiamminga nel Secolo d'oro*. Firenze: E-ducation.it S.p.a.
- Castellani, Arrigo. 1995. "Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno". *Studi linguistici italiani* XXI: 3-47.
- Colombo, Michele. 2007. "Alcuni fenomeni linguistici nelle grammatiche secentesche da Pergamini a Vincenti". *Studi di grammatica italiana* XXVI: 67-105. Firenze: Le Lettere.
- Comincini, Mario. 2010. *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi*. Corbetta: In curia picta.
- Crivelli, Giovanni. 1868. *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*. Milano: Tipografia e Libreria Arcivescovile.
- De Maldé, Vania. 1983. "Sull'ortografia del Seicento: il caso Marino". *Studi di grammatica italiana* XII: 107-166. Firenze: Accademia della Crusca.
- Eemans, Marc. 1964. *Breughel de Velours*. Bruxelles: Éditions Meddens.
- Fierens, Paul. 1951. "I fiamminghi e l'Italia". In *Pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII secolo*. Venezia: Arte veneta.
- Francescato, Giuseppe. 1966. "Contributo allo studio degli elementi italiani in olandese". In *Studi di filologia italiana* XXIV: 443-607.
- Fresu, Rita. 2014. "Scritture dei semicolti". In *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, e Lorenzo Tomasin, 3 voll., vol. III: *Italiano dell'uso*, 195-217. Roma: Carocci.
- Grassi, Luigi, e Mario Pepe. 1995. *Dizionario di arte*. Torino: UTET.

- Jaffé, Michael. 1984. *Rubens e l'Italia*. Roma: Palombi [trad. it. Micaela Tascone]. Ed. orig. ingl. *Rubens and Italy*. Oxford: Phaidon, 1977.
- Jones, Pamela. 1997. *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica*. Milano: Vita e Pensiero. Ed. orig. ingl. *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art, Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Kandut, Erika. 2002. "L'italiano lingua familiare e lingua ufficiale alla corte Imperiale nel Seicento". In *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, vol. I, 137-149. Roma: Il Calamo.
- Lo Bianco, Anna. 2015. *L'adorazione dei pastori di Rubens*. [http://www.civita.it/servizio/sala\\_stampa/rubens\\_adorazione\\_dei\\_pastori](http://www.civita.it/servizio/sala_stampa/rubens_adorazione_dei_pastori).
- Lo Mazzo, Giovanni Paolo. 1584. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio.
- Maraschio, Nicoletta. 1993. "Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione". In *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, vol. I: *I luoghi della codificazione*, 139-227. Torino: Einaudi.
- Maraschio, Nicoletta. 2002. "L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento". In *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, vol. I, 51-69. Roma: Il Calamo.
- Motolese, Matteo. 2011. "Appunti per una storia dell'italiano in Europa in ambito artistico (secc. XV-XVII)". *Studi linguistici italiani* 1: 39-55.
- Motolese, Matteo. 2012. *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*. Bologna: il Mulino.
- Navoni, Marco, e Alberto Rocca, a cura di. 2013. *La Pinacoteca ambrosiana*. Novara: De Agostini.
- Néret, Gilles. 2004. *Rubens. L'Omero della pittura*. Köln: Taschen.
- Renzetti, Valentina. 1989-1990. *La lingua delle lettere italiane di Rubens*. Tesi di Laurea in Lettere moderne (relatore Luca Serianni). Roma: Università La Sapienza.
- Rinaldi, Ligeia. 2012. "Un viaggio in Italia: Jan Bruegel. Colpito nel segno". *Art e Dossier* 286 (marzo): 57-61.
- Rossi, Leonardo, a cura di. *L'italiano e le altre lingue*. Città di Castello: Edimond.
- Rubens, Pieter Paul. 1887-1909. *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, publié, traduits, annotés par Charles Ruelens et Max Rooses, 6 voll. Anvers: Veuve de Backer - Jos Maes - J.E. Bushmann.
- Rubens, Pieter Paul. 1926-1927. *Correspondance*, traduite et annotée par Paul Colin, 2 voll. Paris: G. Crès et C<sup>ie</sup>.
- Rubens, Pieter Paul. 1987. *Lettere italiane*, a cura di Irene Cotta, con il "Profilo di un intellettuale europeo" di Claudio Mutini. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Serafini, Francesca. 2002. "L'italiano degli stranieri illustri tra il XVII e il XX secolo". In *La lingua nella storia d'Italia*, a cura di Luca Serianni: 445-453. Firenze: Società Dante Alighieri.

- Serianni, Luca. 1989. "Recensione" a Rubens 1987". *Studi linguistici italiani* XV (2): 273-276.
- Tesi, Riccardo. 2005. *Storia dell'italiano*, vol. II: *La lingua moderna e contemporanea*. Bologna: Zanichelli.
- Trovato, Paolo. (1991) 2009. *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*. Ferrara: UnifePress.
- Van der Helm, José. 1987. "Elementi italiani attestati in un manuale mercantile fiammingo dell'anno 1643". In *Aspects of Language. Studies in Honour of Mario Aleni*, vol. II. *Theoretical and Applied Semantics*, 67-91. Amsterdam: Rodopi.
- Van Suchtelen, Ariane, and Anne T. Woollet. 2006. *Rubens and Brueghel: A Working Friendship*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust.
- Vanvolsem, Serge. 2007. "I primi manuali e dizionari per neerlandofoni". *La lingua italiana: storia, strutture, testi* III (33): 33-44.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Firenze: Giunti. [Marzo 2006]. <http://www.memofonte.it>. Edizione di riferimento: *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 Paola Barocchi. Firenze: Sansoni.

### *Dizionari*

- CRUSCA*<sup>I, II, III, IV, V</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. <http://www.accademiadellacrusca.it>.
- DELI* Cortelazzo, Manlio, e Paolo Zolli. 1999. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.
- DI* Schweickard, Wolfgang. 2009. *Deonomasticum Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*. Tübingen: Max Niemeyer.
- DIFIT* Stammerjohann, Harro, et al., a cura di. *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*. Firenze: Accademia della Crusca.
- LEI* Pfister, Max, e Wolfgang Schweickard. 1979-. *Lessico etimologico italiano*. Wiesbaden: Ludwig Reichert.
- OED* *Oxford English Dictionary*.
- PETROCCHI* Petrocchi, Policarpo. 1839. *Panlessico italiano, ossia Dizionario universale della lingua italiana*. Venezia: Girolamo Tasso.
- TB* Tommaseo, Niccolò, e Bernardo Bellini. 1861-1879. *Dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- TLFi* *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. <http://www.atlif.fr>.
- WNT* *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. <http://www.gtb.inl.nl>.