

JAN BRUEGHEL IL VECCHIO: LE LETTERE IN ITALIANO DELL'AMBROSIANA

Edizione commentata a cura di Rosa Argenziano

Biblioteca Ambrosiana - Centro ambrosiano, 2019, pp. 351
Milano

Nel volume *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere in italiano dell'Ambrosiana* l'artista fiammingo viene incontro al lettore fin dalla copertina, per la quale è stato prescelto il *Vaso di fiori con gioiello, monete, conchiglie*, un olio su rame risalente al 1606 e conservato, insieme ad altri dipinti di Brueghel, presso la sala VII della Pinacoteca Ambrosiana. La scelta del dipinto, di cui peraltro si discorre nelle lettere III, IV e VI pubblicate nel volume, appare quanto mai idonea, considerando che la squisita maestria dell'artista nel dipingere soggetti floreali gli aveva meritato l'appellativo di "Brueghel dei fiori". Conosciuto anche come il "Brueghel dei velluti" – per la capacità con cui ne riproduceva i drappaggi, ma anche per la passione per questo tessuto, che acquistava anche a costo di cospicui esborsi – e per aggiunta detto "il Vecchio" per distinguerlo dal figlio Jan Brueghel il Giovane, anch'egli rinomato pittore, Jan Brueghel (1568-1624) soggiornò in Italia fra il 1589 e il 1596 e a partire dallo stesso 1596 dell'italiano si servì, anche se non sempre in prima persona, per la sua corrispondenza diretta a Milano.

Il volume curato da Rosa Argenziano viene accolto nella prestigiosa collana «Fonti e studi» della Biblioteca Ambrosiana: una collocazione editoriale che si direbbe naturale, in quanto le lettere vengono conservate nella stessa biblioteca. Le lettere erano state precedentemente pubblicate in un'unica occasione, oltre un secolo e mezzo fa, da Giovanni Crivelli, Dottore dell'Ambrosiana, che nel 1868 aveva allestito il suo *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana* (Milano, Tipografia e Libreria Arcivescovile). Anche se l'edizione Crivelli è stata variamente criticata dagli studiosi – sia per la cornice discorsiva, improntata a eccessiva ampollosità e a un fiorentinismo di maniera, sia per i criteri di edizione, rispondenti a criteri prefilologici ben più invasivi della dichiarata «diligenza [...] di mettere qua e là qualche virgola e qualche punto» o della riconduzione di alcune lettere, dovute, come vedremo, alla mano di Rubens, alla «moderna ortografia» –, essa ha però avuto il merito di portare alla luce il carteggio e di farvi ordine per la prima volta, mantenendo a tutt'oggi una certa utilità, come gli riconosce la stessa curatrice, nel commento delle lettere. L'obiettivo di Giovanni Crivelli era d'altronde quello di far emergere notizie di vario tipo riguardanti specialmente il mercato dell'arte, l'Ambrosiana, Federico Borromeo e Milano, da cui l'esclusione di due lettere di raccomandazione di terze persone (nn. 62 e 73) pubblicate per la prima volta da Argenziano, «con tutta probabilità perché di argomento *sui generis* rispetto alle trattative e vicende intorno ai dipinti» (p. 31); dunque il "fine" di veicolare il contenuto delle lettere in un certo senso autorizzava il "mezzo" di alterarne la forma in modo da migliorarne la comprensione.

Proprio sotto il rispetto formale, la distanza fra l'edizione Crivelli e la presente appare in chiara luce nell'*Apparato variantistico* allestito alle pp. 259-266, dove le lezioni della presente edizione vengono messe consecutivamente a confronto con quelle dell'edizione del 1868. Oltre agli interventi restaurativi ivi segnalati (per es. *senza* riportato a *sensa*, *bellezza* a *bellesza*, *il quale* a *il qualo* ecc.), mette conto notare come l'edizione Argenziano restituisca anche le particolarità interpuntorie degli originali, opportunamente correlandole a fatti di testualità. Il comparto grafico-interpuntorio, tuttora terreno di discussione fra gli editori, è fra i più spinosi nell'edizione di testi

antichi e soprattutto di quelli manoscritti, non sottoposti all'azione normante della stampa; se ogni scelta comporta insieme vantaggi e svantaggi (in generale, l'aderenza al testo originale va a discapito della leggibilità da parte del lettore moderno), è fondamentale che i *Criteri di edizione* vengano adeguatamente esplicitati, come Argenziano fa alle pp. 41-54.

Avvicinandoci dunque alla composizione del volume, le lettere, corredate da un ricco apparato di note, ne costituiscono naturalmente il cuore (pp. 61-257). Esse sono precedute da una limpida *Presentazione* di Gabriella Cartago (pp. 7-12), da un'*Introduzione* della curatrice (pp. 13-55) e da due elenchi, quello delle segnature con cui le lettere sono conservate alla Biblioteca Ambrosiana (pp. 56-58) e quello delle abbreviazioni che ricorrono nelle lettere, specialmente in apertura e in chiusura (pp. 59-60; per es. *V Sig'*, *vs*, *vS*, *VS* che nelle lettere volta a volta abbreviano *vostra signoria*). Le lettere sono seguite dall'*Apparato variantistico* cui s'è accennato; da una *Nota linguistica* (pp. 267-299); da una serie di appendici comprensive di alcune fotocopie delle lettere, che danno un'idea dei diversi *ducti* degli scriventi (pp. 301-316); da una ricca bibliografia (pp. 317-336), che restituisce la varietà degli studi, prevalentemente di ambito linguistico e artistico, presi in considerazione; da un glossarietto con le *Parole dell'arte* (pp. 337-341); e infine dall'*Indice dei nomi*, che lascia intuire la fitta rete di riferimenti chiamati in causa nel volume (pp. 343-351).

Il *corpus* epistolare comprende 77 lettere da Brueghel indirizzate a Milano, senza regolarità, fra il 1596 e il 1624. La diversa distribuzione cronologica delle lettere è dovuta sia alla discontinuità dei rapporti sottesi al carteggio sia allo stato di conservazione del *corpus*; quest'ultimo sembrerebbe, in particolare, il caso della lacuna di 9 anni fra la prima lettera del 1596 e la seconda del 1605, entrambe indirizzate a Federico Borromeo. Oltre al Borromeo, cui sono rivolte 22 lettere, i destinatari sono il conte Giovanni Borromeo, nipote del cardinale (1 lettera) e soprattutto Ercole Bianchi, a cui sono indirizzate 54 lettere su 77. Interessante esponente del collezionismo meneghino, che per il Borromeo svolse attività di intermediazione finanziaria, il Bianchi in decorso di tempo diverrà infatti l'interlocutore privilegiato di Brueghel. In ogni caso si tratta di un epistolario unilaterale, poiché, mentre la Biblioteca Ambrosiana ha fortunatamente permesso di conservare le missive indirizzate a Milano, non ci sono invece pervenute quelle in risposta, fatte salve tre minute di lettere del cardinale, finora inedite e trascritte da Argenziano in appendice al volume (pp. 315-316).

Si è detto che le lettere sono state "indirizzate" da Brueghel, perché non sempre sono state scritte di suo pugno. Quelle autografe, progressivamente indicate dalla curatrice con il numero romano, sono 36, dunque poco più della metà, e sono in specie le prime, mentre in seguito, a partire dal 1610, sempre più spesso gli prende la penna il «secretario» Rubens, ben più abile nell'italiano, cui si deve la redazione di 34 lettere (nel volume queste lettere sono invece numerate con la cifra tonda, convenzione che, insieme a quella del numero romano, conserviamo in questo scritto). Se in alcuni casi Rubens è fortemente sospettato di non essersi limitato a fare da semplice scrivano o «secretario», ma di aver cooperato al contenuto delle lettere (per esempio nella lettera n. 47, dove accenna al postulato euclideo secondo cui la parte è minore del tutto, o nelle lettere 25 e 50, dove a cadergli di penna è una citazione oraziana), a complicare lo statuto autoriale si aggiungono la stesura di alcune lettere da parte di altre mani, alcune delle quali vengono per la prima volta identificate da Argenziano, anche grazie al raffronto con altre lettere conservate in Ambrosiana¹; la coscrittura di una stessa lettera

¹ Si tratta nello specifico della lettera 18 (3 aprile 1609) redatta da Philip Rubens, fratello maggiore di Pieter Paul, e delle lettere 74-77 (datate fra il 30 giugno 1623 e il 5 luglio 1624) redatte da Ferdinand Van

da parte di più autori, come avviene per le lettere 50 e 67 redatte da Rubens, ma con poscritti di Brueghel; i casi di dettatura o comunque di aiuto esterno – da Argenziano, come già da Crivelli, ancora messi sul conto di Rubens – come avviene per cinque lettere di pugno del Brueghel, la cui numerazione viene accompagnata da asterisco, «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» (p. 37)²; infine, a scombinare questo *corpus* così ecdoticamente impervio, si aggiunge una lettera, la 37, trascritta dal Bianchi, il cui originale la curatrice attribuisce a Rubens sulla base di «puntuali dettagli linguistici» (p. 167).

A tenere insieme la pluralità delle mani e la rosa dei destinatari è il contenuto delle lettere, dapprima per lo più focalizzate sugli accordi, specialmente economici, relativi alle opere di Brueghel, e poi, a partire dal 1622, sempre più di carattere personale, emergendovi in particolare le raccomandazioni per il figlio Jan in viaggio in Italia, il cui carattere irruento preoccupava, a ragione, Brueghel. Con un certa costanza si ripresenta anche lo scopo delle lettere, che è ancora prevalentemente quello di impetrare la munificenza del destinatario, pregiando la raffinatezza delle proprie opere e il rapporto privilegiato ovvero la diversità di trattamento riservati ai committenti milanesi (cfr. lettera n. 55, p. 210: «mi restringo quanto posso circa le commissioni di fuori») oppure palesando le spese di cui doveva farsi carico, come quelle per la retribuzione dei suoi collaboratori³.

Le lettere, nel merito e nella forma, sono naturalmente modulate sia in base alla mano scrivente, per cui lo stile più diretto e comunicativo del Brueghel alterna al tratto più gentile e retoricamente avveduto di Rubens, sia al grado di confidenza con il destinatario. Così, mentre le lettere all'illustre cardinale si trattengono nella fattispecie artistica delle opere, quelle al Bianchi, «per il ruolo di mediatore che quest'ultimo rivestiva, ma [...] anche [per] la maggiore intimità fra i due, senz'altro favorita dalla vicinanza di status» (p. 29), trattano di questioni più pratiche o minute, per esempio relative alle cornici, alle relative tecniche di doratura, agli intagli ecc., soffermandosi sulle più vili questioni economiche, fino a presentare una sorta di listino prezzi (lettera XXIV, p. 133), a lamentare la propria insoddisfazione per un pagamento del Borromeo (lettera XXVIII, p. 142) oppure a richiedere di intervenire presso terzi inadempienti (lettera 49, p. 195).

L'edizione commentata delle lettere si propone dunque di rimetterle a disposizione degli studiosi in una veste filologicamente rispettosa delle particolarità grafico-linguistiche degli originali. Tali particolarità sono evidenziate con acribia dalla curatrice, di salda formazione linguistica, sia nelle ricchissime note a piè di pagina che commentano, quasi riga per riga, le lettere, sia nella sopracitata *Nota linguistica* in cui si riconducono a sistema i tratti maggiormente ricorrenti all'interno di un *usus* in

den Eijnden, cognato di Brueghel, cui la curatrice è giunta grazie al raffronto con altre lettere conservate in Ambrosiana. Allo stato attuale rimangono invece ignote le mani della lettera 62 (23 marzo 1621) e del poscritto alla lettera 35 (25 gennaio 1613).

² Si tratta delle lettere XXX*, XXXI*, XXXII*, LXX*, già attribuite a Rubens da Crivelli, e della lettera LXIV*, per la quale già Crivelli sospettava che la mano di Brueghel fosse stata guidata da terzi e che Argenziano assegna a Rubens.

³ Il protestarsi bisognoso di denari è ricorrente soprattutto nelle ultime lettere, in cui Brueghel appare oppresso da un debito contratto nel 1619 (cfr. lettera n. 59, p. 218: «Io ho scritto a VS [Vostra Signoria] altre volte | la causa per la quale mi ritrovo in strettezza de | danari»). Nelle trascrizioni di passi delle lettere seguono le convenzioni impiegate dalla curatrice e dichiarate alle pp. 50-51: nella fattispecie, fra i segni ricorrenti qui e oltre, la lineetta verticale indica l'a capo nei manoscritti, le parentesi graffe «de aggiunte interlineari e a margine» (p. 51); l'asterisco la fine della frase. Mi discosto da queste convenzioni solo per l'uso delle parentesi quadre, che impiego, secondo l'uso corrente, per mie chiose intratestuali.

apparenza, e in certa misura in sostanza, incoerente e disorganico. Anche se per un profilo linguistico di sintesi torna soprattutto utile la *Presentazione* di Gabriella Cartago, la *Nota*, ampiamente informata sugli studi, discetta la materia secondo la griglia canonica della *Fonetica* e della *Morfologia*, tenendo opportunamente distinte le lettere autografe (trattate alle pp. 267-288) da quelle vergate da Rubens (pp. 288-299), dai tratti linguistici in effetti troppo divergenti per autorizzare un profilo globale. Dei tratti via via considerati vengono talvolta ipotizzate le ragioni che potrebbero spiegarne l'uso, come nel caso dei dittonghi anomali *ai, ei, oi* (per es. in *accompaigni, faire, Maigio*) attestati nella penna di Brueghel, che «Potrebbero derivare da un'abitudine grafica fiamminga» (p. 267). Invece per il lessico, le cui peculiarità vengono al caso commentate nelle note al piede di pagina, si allestisce, come accennato, solo un'appendice comprendente le *Parole dell'arte*.

Le lettere di Jan Brueghel il Vecchio sollecitano in particolare l'attenzione del linguista, per il quale rappresentano un importante documento per indagare l'eteroglossia a base italiana in scritture private tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento. Il convergere di variabili diacroniche, diamesiche, diafasiche e diastratiche si concreta in pagine dai tratti quanto mai oscillanti – nei quali «convivono influssi diversi provenienti dalla lingua madre, il neerlandese, dal francese e dallo spagnolo, ma anche dal milanese con cui senz'altro il cardinale e Bianchi usavano rivolgersi al pittore» (pp. 33-34) – e sul piano dell'analisi linguistica comporta da un lato la difficoltà di dipanare la matassa di fenomeni fittamente intersecati e, dall'altro, di contestualizzarli, entrambe operazioni che la curatrice, soppesando i tratti linguistici rispetto all'*usus* coevo ed eventualmente mostrandone gli sviluppi, conduce a termine con successo.

La divaricazione linguistica delle lettere in base all'estensore, evidente già ad apertura di pagina, viene dettagliata dall'indagine di Argenziano. Emergono così, tratto per tratto, le fibrillazioni della penna di Brueghel e di contro la salda raffinatezza di Rubens, che si intravede anche quando questi pare suggerire o dettare a Brueghel che cosa scrivere, come accennato poco più sopra. D'altra parte lo stesso Brueghel è cosciente della propria imperizia nell'italiano, dovuta a un apprendistato linguistico temporalmente limitato, ma anche a una più generale mancanza di consuetudine con la scrittura *tout court*. Talvolta la difficoltà dello scrivere in italiano può essere accampata come motivazione per i ritardi, peraltro frequenti, nelle risposte: se, per esempio, nella lettera VIII si scusa con il Borromeo adducendo che «si le risposta andave in | lingua fiamengo. io non restarò tanto. per respiondere» (p. 80), nella lettera LXVI informa il Bianchi che avrebbe scritto prima al cardinale, senonché per motivi logistici non si era potuto avvalere dell'aiuto redazionale di Rubens («mio secretario Rubens sta in francia. altramento io | Havrà schritto. al mio sig^r et pron..* [signore e padrone, cioè appunto al Borromeo]», p. 236). Le scuse per il proprio italiano rudimentale compaiono con una certa frequenza sia nelle lettere indirizzate a Federico Borromeo – e fin dalla prima a noi giunta, inviatagli da Anversa il 10 ottobre 1596, in cui Brueghel fa riferimento alla propria missiva come a «questo mio mal schrito * | questo bagatello che io le mande» (I, p. 61) – sia in quelle, più dirette e informali, ad Ercole Bianchi (cfr. per es. n. XX p. 123: «vs me perdone mia mal schrrtto | in grandis(si)ma fretto.») cui, suggerito dal Rubens, giunge a confessare uno scarso esercizio nella scrittura (n. XXX*, p. 151: «Non vorrei ch'el poco scriver mia: per la poca pratica ch'ho in quel mesteiro»). In ogni caso pare importante notare come un italiano così grossolano conservasse una propria efficacia strumentale, cioè fosse comunicativamente accettabile, e di fatto accettato, dai destinatari di Brueghel – certo, anche in questo caso sarebbe stato interessante possedere il carteggio passivo, cioè le lettere in risposta, come s'è detto disperse, ricevute da Brueghel, che plausibilmente avrebbero potuto contenere anche riflessioni metalinguistiche in proposito.

Oltre che sotto il rispetto linguistico, il carteggio rieditato da Rosa Argenziano sollecita interessi di vario tipo. In primo luogo lo rimette a disposizione, in una veste filologicamente rigorosa, degli storici dell'arte, che fin dall'edizione Crivelli ne sono stati gli utenti privilegiati, volgendovisi per meglio comprendere il *modus operandi* di Brueghel. Dalle lettere emergono infatti interessanti informazioni in merito, per esempio relative all'importanza che attribuiva alle cornici o, soprattutto, alle necessità imposte dai ritratti *dal vero*, i quali richiedevano di sottostare a vincoli climatico-ambientali correlati ai ritmi di sbocciatura dei fiori da ritrarre e di beneficiare di una luce idonea per dipinti particolareggiati, luce che scarseggiava nelle brevi giornate invernali (cfr. lettera XXVIII, p. 145: «simile cose non | ce fa oigni dì ma solo con bel Tempo Tiaro:»); senza contare che avversità climatiche potevano anche rallentare o arrestare le spedizioni delle opere, come si lamenta nella lettera VII, p. 81: «ho destinato detto quadrette al mio mag^{co} | pron [magnifico e padrone, riferito ancora al Borromeo] et si non fusso questo grand freddo. de già sarrebbe consigna{to}». Sempre sul terreno della storia dell'arte, le lettere si configurano come un importante ausilio per precisare i gusti estetici di Federico Borromeo, mecenate di Brueghel, orientati alla particolareggiata accuratezza della riproduzione dal vero e alla mancanza di affettazione. Di qui paiono infatti derivare le ricorrenti rassicurazioni di Brueghel che i dipinti dei fiori, in particolare, fossero stati eseguiti dal vero (cfr. lettera VI, p. 77: «il quadro | deli fiori fatta tutti del naturel * in detto quadro ho fatto | tanto quanto sapir farre.»; lettera XII, pp. 98-99: «Ancho ho fatto con grandis(si)mo diligenze un quadrettin de fiori con alcuni | Tulipans. comme le nature ha fatte questo meso de Meij», cioè 'di maggio' con interferenza del neerlandese). E il Borromeo mostrava di apprezzare le *cosette* del Brueghel, come l'artista stesso, con retorica *deminutio*, vi si riferisce in un paio di casi (cfr. lettera 33, p. 159: «una cosetta | de fiori»; lettera LXIV*, p. 229: «lei mostra di tener in | qualq preggio la mia cosette.»).

Se il carteggio appare solo sfiorato dalla Grande Storia, che fa capolino attraverso alcuni cenni ad eventi bellici (cfr. lettere 25, 50, LXVI), esso, come tipicamente accade nelle scritture di tipo privato, è invece capace di restituire agli storici, con particolare vividezza e con qualche piccola curiosità, aspetti della vita dell'epoca. Dalle lettere di Brueghel emergono così informazioni sui traffici commerciali fra Italia e Fiandre, all'epoca molto floridi, e sui giri d'affari sottesi al mercato dell'arte, di cui talvolta si svela il dietro le quinte, ma anche particolari sullo stato delle comunicazioni, all'epoca difficoltose per i tempi prolungati, per il frequente smarrimento dei corrieri e per disguidi postali di vario tipo, aggravati in tempi di guerra (cfr. lettera LXVI, p. 235). Curiose anche alcune considerazioni che si possono trarre rispetto alla cultura materiale del tempo, come accade rispetto al valore che poteva raggiungere un indumento oggi del tutto ordinario come le calze, all'epoca utilizzabili come omaggio o come metodo di pagamento: se così alla lettera n. 61 Brueghel scrive al Bianchi che «Il Sg^r Lavello | mi ha trattenuto sospeso un Mese mi ha offerto | se non Calcette di seta et armogini [tessuti di ermisino] in pagamento» (p. 222), di calze, argomento che evidentemente non doveva apparire troppo terraneo, si discorre anche in altre occasioni (cfr. lettera XXVIII, p. 146 «vs. [voi] me farà favore. In nome mio fare mio recomandacione | quel gentilhome che m'ha mandato un par de calcetta»; lettera XLVIII, p. 191: «me resteno | anchora 6 par de calsette»; ivi, p. 194: «s^r lavella [il signor Lavelli] 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»).

Molteplici sono dunque gli ambiti di interesse offerti dal carteggio riportato alla luce da Rosa Argenziano, anche se in questa sede ne andrà ribadita l'importanza per gli storici della lingua, le lettere collocandosi nel punto di intersezione fra usi primosecenteschi della lingua, eteroglossia a base italiana, scritture private, italiano dell'arte. Oltre che per così dire intrinseco, relativo cioè alla *facies* linguistica delle lettere,

l'interesse delle lettere è anche estrinseco, per il loro testimoniare della diffusione dell'italiano quale lingua franca dei traffici commerciali, anche d'arte. Alla curatrice va riconosciuto il merito di aver ricondotto ad alcune costanti, seppur su un fondo oggettivamente insondabile, le opzioni linguistiche, specialmente quelle praticate da Brueghel in persona, caratterizzate da un polimorfismo a tratti disorientante.

Giuseppe Sergio

Università degli Studi di Milano