

Rosa Argenziano

Un piccolo “enigma” tra le carte italiane di Jan Brueghel il Vecchio: una ricetta per la doratura delle cornici

Abstract

Nel presente contributo si porta una testimonianza concreta d'uso di strumenti nati dalla collaborazione fra le cosiddette “scienze esatte” e il sapere umanistico, che si sono rivelati di grande aiuto durante il lavoro di ricerca di dottorato in Storia della lingua e della letteratura italiana sull'epistolario italiano del pittore fiammingo Jan Brueghel il Vecchio. I data base on line dedicati agli scritti di Vasari e di Leonardo (l'Archivio Scritti Vasariani e E-LEO) e i relativi lemmari di riferimento sono stati infatti molto utili nell'analisi e contestualizzazione del lessico tecnico impiegato da Brueghel. Tuttavia, la ricerca negli archivi digitali non ha sempre dato buon esito: resta aperto, infatti un enigma lessicale da cui si è scelto di prendere le mosse. Questo non per dare un tono pessimistico alla riflessione, ma al contrario per ribadire l'importanza di iniziative di digitalizzazione del patrimonio testuale dei secoli passati che stanno prendendo piede negli ultimi tempi e che interessano sia *corpora* letterari, che scritture meno sorvegliate come gli epistolari.

This study presents a concrete example of use of instruments created thanks to the collaboration between “exact sciences” and humanities. These instruments have been really precious during the PhD research in History of Italian Literature and Language focused on the flemish painter Jan Brueghel the Elder's Italian letters. The databases of Vasari and Leonardo's writings (Archivio Scritti Vasariani and E-LEO) and their glossaries have been useful for the analysis of technical words Brueghel used. However, the quests in these archives sometimes failed. In fact, a lexical enigma, which is presented at the beginning of the paper is still unsolved, but this doesn't mean a pessimistic point of view. Contrariwise, it's a way to affirm the importance of recent digitization projects concerning literary works and correspondences, which could make the past textual heritage more accessible.

Nelle proficue giornate del convegno palermitano «Saperi umanistici nella contemporaneità» sono stati affrontati temi rilevanti, con particolare attenzione all'apporto delle nuove tecnologie alla ricerca umanistica nell'era digitale. In questa sede posso offrire un contributo circoscritto alla riflessione, soffermandomi su una piccola *impasse* capitata durante l'analisi delle lettere italiane del pittore fiammingo Jan Brueghel il Vecchio, conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Lo studio delle lettere bruegheliane, oggetto della mia tesi di dottorato (cf. Argenziano 2016a), si inserisce nel filone di studi dedicati all'eteroglossia¹ e al contempo si allinea alle ricerche sull'italiano degli artisti, testimoniato da scritture sorvegliate, come i trattati e le autobiografie (per cui si potrebbe almeno ricordare lo studio di Maria Luisa Altieri Biagi sulla lingua dell'autobiografia di Cellini: cf. Altieri Biagi 1999), ma anche da forme di comunicazione più spontanee, documenti di «un uso scritto più libero e più concreto» ai margini della letterarietà².

Tra le attestazioni di quest'italiano “periferico” rientrano senz'altro gli epistolari, come quello di Michelangelo commentato da Nencioni (1965) in uno studio pionieristico, cui seguirono vari importanti contributi sui carteggi di artisti di rilievo: dall'indagine di Folena (1983b) sulle lettere di Tiziano alle note di Milena Montanile (1999) sulla scrittura epistolare di Segantini.

L'epistolario italiano di Jan Brueghel il Vecchio, che consta di un'ottantina di lettere rivolte al cardinale Federico Borromeo e per la maggioranza al collezionista milanese Ercole Bianchi³, fu edito nell'Ottocento dal dottore dell'Ambrosiana Giovanni Crivelli (cf. Crivelli 1868) ed è stato studiato fino ad oggi dagli storici dell'arte e della cultura del Seicento⁴, ma non dagli storici della lingua.

Se il mio lavoro ha avuto dunque dichiaratamente la finalità di ricostruire la fisionomia dell'italiano di Brueghel⁵, è anche vero che lo studio delle lettere è in

¹ Inaugurati negli anni '60 dai saggi di Granfranco Folena intorno all'italiano epistolare di Mozart e di Voltaire, raccolti negli anni Ottanta nell'ultimo capitolo di FOLENA 1983a (*Eteroglossia europea: il francese di Goldoni e l'italiano di Voltaire e di Mozart*). 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 (cf. CARTAGO 2000 e BRUNI 1999), 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 affrontato nel dettaglio nel volume di Emanuele Banfi *Lingue d'Italia fuori d'Italia* (cf. BANFI 2014) e in quello di Harro Stammerjohann, *La lingua degli angeli* (cf. STAMMERJOHANN 2013). Si vedano anche la voce *Italiano degli scrittori stranieri* dell'*Enciclopedia dell'italiano* Treccani compilata da Furio Brugnolo (cf. BRUGNOLO 2011) e il contributo di SERAFINI 2002.

² SABATINI (1997, 16), il quale si riferisce ai casi di Canova, Cellini, Michelangelo, Raffaello e Salvator Rosa.

³ Borromeo, conosciuto a Roma sul finire del Cinquecento, fu uno tra i più prestigiosi e munifici committenti di Brueghel. Il Bianchi, di nobili origini tuttavia “perdute” poiché il padre si cimentò in attività mercantili, ebbe il ruolo di intermediario nelle trattative tra il cardinale e il pittore, ma fu al contempo committente in prima persona del fiammingo. Su di lui cf. COMINCINI 2010.

⁴ Il contributo più significativo è senz'altro quello di Stefania Bedoni (cf. BEDONI 1983).

⁵ I risultati sono in parte sintetizzati in ARGENZIANO 2016b. L'italiano del pittore è stato messo opportunamente a confronto con quello dei suoi segretari: essendo infatti molto impacciato con

numerose occasioni sconfinato nel campo della storia dell'arte, specialmente in fase di raccolta del lessico artistico documentato nel carteggio. Ogni tecnicismo, ogni voce del mestiere riportava inevitabilmente a galla il modo di operare e il gusto di un pittore fiammingo italianizzato del Seicento, influenzati senz'altro da entrambi i suoi committenti milanesi. Al contempo i vari italianismi (*alla prima, chiaroscuro, disegno, ritratto* etc.) reperiti nelle lettere sono testimonianza dell'espansione delle teorie e pratiche artistiche italiane oltre i confini nazionali⁶.

A causa dei tentennamenti grafici e ortografici di Brughel, non sempre è stato semplice identificare le voci dell'arte⁷, ma il caso più dubbio, purtroppo rimasto irrisolto, riguarda un tecnicismo relativo alla doratura delle cornici contenuto in un biglietto non steso direttamente dal pittore.

Nel carteggio di Brueghel le cornici sono un argomento abbastanza frequente, sul quale il fiammingo si sofferma in particolar modo quando parla col Bianchi, cosa che fa dedurre lo specifico interesse dell'amatore milanese. Pur se definite dal pittore *ornamento*, le cornici, molto spesso di ebano in ottemperanza a un implicito galateo cortigiano⁸, sono presentate da Brueghel nelle trattative intorno ai quadri come parti consustanziali delle opere⁹, in grado di accrescerne il pregio e conseguentemente il prezzo. Nel 1618, dopo aver inviato a Milano una Madonna inghirlandata eseguita con Hendrick van Balen, il pittore chiese al Bianchi di

l'italiano, Brueghel ricorse a vari aiutanti (oltre alla sua, si rinvengono infatti altre quattro mani nel carteggio dell'Ambrosiana). Il più importante per rilevanza storica e per quantità di lettere stese (circa la metà del totale) fu Rubens. Una panoramica sull'italiano delle lettere scritte per Brueghel da questo illustre segretario si trova in ARGENZIANO 2016c.

⁶ Argomento per il quale si vedano i lavori di Matteo Motolese (2011 e 2012) e Marco Biffi (2012).

⁷ Basti dire che il tecnicismo *abbozzatura* nell'italiano di Brueghel diventa «boitssaturo» (lettera al Bianchi del 22 aprile 1611; Ambr. G 280 inf. 24r. n. 17, r. 13).

⁸ «Ma nelle pitture piccole come le miniature o di altro buon maestro, e che si donano a' precipi, allora comunemente le cornici si fanno d'ebano» (Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 1617-1621 ca.); cito da BAROCCHI (1981, 20).

⁹ «La cornice separa l'immagine da tutto ciò che non è immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significante, rispetto al fuori-cornice, che è il mondo del semplice vissuto» (STOICHITA 1993, 41), legittima l'opera e, al pari di un elemento deittico, focalizza lo sguardo dell'osservatore sull'immagine che racchiude (cf. SOMAINI 2000). Spostando lo sguardo oltre alla dimensione pittorica per considerare diverse forme di rappresentazione e di fruizione, il tema della cornice del quadro è diventata la «chiave d'accesso alle questioni più generali dei margini della rappresentazione e del significato di un atto di delimitazione che è al tempo stesso chiusura verso l'esterno e apertura alla fruizione» (SOMAINI 2000). Questioni che riguardano la natura del limite, della soglia, del rapporto fra testo e paratesto (si veda in particolare GENETTE 1989) che è elemento marginale e ugualmente costitutivo, ornamento ma anche complemento al significato. Nella poesia figurata ad esempio (cf. almeno POZZI 1981) la soglia del testo assume talvolta graficamente la forma di una cornice, "paratesto parlante" costituito da architravi di parole che contribuiscono ai suoi sovrasensi e messaggi nascosti.

restituirgliela, laddove non fosse stato possibile trovare un acquirente¹⁰, ma tenendo per sé la pregiata cornice d'ebano, eventualmente adatta a un cristallo di Venezia¹¹. Il suggerimento di Brueghel lascia trapelare una considerazione della cornice come oggetto d'arte autonomo, indipendente dall'immagine pittorica, che supera anche quella di "ruffiana del quadro" notoriamente associata a Salvator Rosa¹².

La doratura della cornice, che in tempi di manierismo e barocco contribuiva maggiormente all'idea di preziosità dell'opera (cf. Ferrari 2000), destava senz'altro la curiosità del Bianchi. Dopo aver visto l'elegante cornice della *Vergine col bambino in una ghirlanda di fiori*¹³ per il cardinale, il Bianchi dovette infatti chiedere a Brueghel delucidazioni riguardo alla tecnica usata per dorarla. Il pittore, dunque, il 13 giugno 1608 (Ambr. G 280 inf. 7r.)¹⁴ gli chiarì: «quant[o] in porto l'oro delli cornici è fatto comme se usa in Italia | et altri parti a ogni ornimento di quadri grande et piccoli»¹⁵. Per ottenere una doratura brillante e lucida, continuava Brueghel, era anzitutto meglio usare l'oro in foglie piuttosto che l'oro macinato («l'oro maginate non è così | bello né ancho durable»)¹⁶ e cospargere la cornice di un collante per evitare che il colore seccasse («at ciò che il color de l'or non entra secka»). Chiudendo la lettera Brueghel chiedeva al Bianchi se avrebbe gradito ricevere una spiegazione più dettagliata a riguardo in fiammingo («si VS piace io gli farrà scrivere in fiamengo»), che il pittore avrebbe fatto probabilmente scrivere a un collega di Anversa esperto in dorature e menzionato poco prima¹⁷. Solo tre anni dopo, tuttavia, l'11 marzo 1611, Brueghel inviò al Bianchi una ricetta per la doratura, con la descrizione di un metodo innovativo che potrebbe essere lo stesso usato per la cornice dell'*Allegoria del*

¹⁰ Originariamente la ghirlanda era per Ludovico Melzi (sul quale cf. BEDONI 1983, 134 e DATTERO 2009), ma alla morte di questi l'opera venne rifiutata dall'erede Francesco. Pertanto il Bianchi fu incaricato da Brueghel di mostrare l'opera a Borromeo e, a fronte di un diniego del cardinale, di provare eventualmente a piazzarla presso un monastero. Il Bianchi riuscì effettivamente a vendere il dipinto, ma il cliente resta ad oggi ignoto.

¹¹ Rimandandogli il quadro con «una picciol cornicetta ordinaria», solo «per conserva | tione di esso» (6 novembre 1618; G 280 inf. 66r/v n. 41).

¹² Cf. AMENDOLA (2010, 255-56).

¹³ Con figure di Van Balen. Oggi esposta nella sala VII della Pinacoteca Ambrosiana (Inv. 71); cfr. NAVONI – ROCCA (2013, 133).

¹⁴ Nella segnatura delle lettere Ambr. sta per Ambrosiana.

¹⁵ Nelle trascrizioni dall'epistolario sono intervenute modernizzando la separazione delle parole, la distribuzione dei grafemi *u/v*, delle maiuscole, di accenti e apostrofi e regolarizzando l'uso della punteggiatura. L'a capo nel manoscritto è segnalato da una barra verticale.

¹⁶ Specificazione che ritorna più avanti, a proposito della cornici dorate di *Terra, Acqua e Aria* per il Bianchi («l'oro maginato non è bello per aviso»: 22 aprile 1611; Ambr. G 280 inf. 24r n. 17).

¹⁷ «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».

*fuoco*¹⁸. Per accontentare il Bianchi, che aveva espressamente richiesto una cornice dorata¹⁹, Brueghel scelse di sperimentare: «questa cornici d'ebbeno è reucito [*riuscita*] 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» (21 maggio 1610; Ambr. G 280 inf. 19r n. 13). Successivamente anche le cornici di *Acqua*, *Terra* e *Aria* per il Bianchi furono dorate in quella stessa maniera («gli cornici son justo | comme quel del fuoco, divinamenta fatto»: 22 aprile 1611; Ambr. G 280 inf. 24r n. 17).

Il pittore scelse di far tradurre in italiano la ricetta della doratura²⁰, consapevole che i termini settoriali presenti nella traduzione di certo non avrebbero costituito un problema per un esperto d'arte come il Bianchi: «Manda a VS il beigletto translato in lingu italiano | et comm alcuni paroli sone pittoresci, et VS pron²¹ de | nos^{ro} proffession serrà facil d'entendre» (11 marzo del 1611; Ambr. G 280 inf. 21r.).

Si dà, a questo punto, trascrizione del biglietto, trascurato dagli studiosi finora interessatisi in modo sistematico al carteggio²²:

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.

5 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,

¹⁸ Brueghel realizzò per il Bianchi un ciclo dei *Quattro Elementi* analogo a quello destinato al cardinale. Per due dipinti della serie, precisamente le allegorie dell'*Aria* e dell'*Acqua*, è stato addirittura supposto che Borromeo prese spunto dai dipinti destinati al Bianchi per la sua commissione al fiammingo. A suggerirlo è la cronologia documentata dalle lettere. Se, infatti, il Bianchi ricevette tutti e quattro gli *Elementi* intorno al 1610-1611, l'*Acqua* e l'*Aria* per il cardinale giunsero a Milano molto più tardi, rispettivamente nel 1614 e nel 1621 (cf. COMINCINI 2010, 35-36).

¹⁹ Come testimonia la lettera del 6 febbraio 1609: «io starà spettande gli ordine per far gli cornici miniate d'ore» (Ambr. G 280 inf. 11r n. 6).

²⁰ Verosimilmente su richiesta dello stesso Bianchi, ma non possiamo comunque essere certi, poiché non si sono mai reperite le lettere di Bianchi a Brueghel.

²¹ Abbreviazione per *padrone*.

²² CRIVELLI (1868, 162) presenta il biglietto («Ed ecco il biglietto, scritto non di mano di Brueghel com' è la lettera, ma di altra mano») senza soffermarvisi, mentre Bedoni non menziona la ricetta nel suo commento alla lettera dell'11 marzo (cfr. BEDONI 1983, 123). Nemmeno Comincini (2010) ricorda la ricetta nel suo approfondimento sul collezionismo di Ercole Bianchi.

e con l'oro adepirino²³ vetro pisto avanti che tirano el | roris sopra tutto e bel stofforon, e usasi per tutto per gran secreto.

(Ambr. G 280 inf 22r n. 15^{bis})²⁴

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» (r. 6) e «sbrisigha» (r. 6), la nasale e la laterale palatali sono rappresentate sempre da *-gn-* e *-gli-*; *T* accenta correttamente «acciò» (r. 6; l'accento è acuto nell'originale), conosce l'apostrofo e lo usa per segnalare l'elisione («d'oro» r. 1, r. 6; «l'oro» r. 4, r. 6), o l'afèresi («sopra 'l legno» r. 5), mentre lo inserisce a sproposito dopo *e* («e'quello» r. 2) e *o* («o'metter»²⁵ r. 6). Anche il possesso delle doppie risulta abbastanza solido («acciò» r. 6, «appresso» r. 6, «correre» r. 2, «grasso» r. 3, «metter» r. 6, «netta» r. 1, «tutto» r. 7, «vecchio» r. 2), fatta eccezione per gli scempiamenti di «abastanza» (r. 4), «bolire» (r. 2), «incolato» (r. 5) e l'ipergeminata in «cossa» (r. 1).

Qualche dettaglio fono-morfologico e lessicale pare diatopicamente marcato in direzione dei volgari settentrionali. Mi riferisco nello specifico al passaggio della fricativa palatale a /s/ in «sugar» (r. 4) per *asciugare* (con afèresi di *a*) e a /ss/ in «lassarlo» (r. 3) e «lassarla» (r. 4), contro un «lasciarlo» (r. 2), alle numerose apocopi, all'articolo *el* (r. 5, r. 7), dominante. Più riconducibili al milanese le voci «olio di linosa» (r. 2; 'linseme, seme di lino')²⁶ e «sbrisigha» (r. 6; *sbrissegà/sbrissigà* lo stesso che *scarligà*, 'sdrucchiolare, scivolare')²⁷ entrambe registrate nella II edizione del *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini (1839-1843) come forme circoscritte – almeno nell'Ottocento – al contado. Questi tratti suggeriscono dunque una provenienza settentrionale di *T*, presumibilmente

²³ Si legga *adoperino*.

²⁴ La trascrizione è normalizzata secondo i criteri esposti alla n. 15, mentre gli esempi del breve commento linguistico a seguire rispettano fedelmente la grafia del manoscritto.

²⁵ Anche se in quest'ultimo caso non è ben chiaro se il segno sul manoscritto rappresenti un apostrofo o un accento.

²⁶ 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*)».

²⁷ Cf. il veneziano *sbrissar* ('sdrucchiolare') e *sbrissar via* ('correre, sfuggire'; cf. PATRIARCHI 1775 e BOERIO 1829).

milanese, 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 tra XIV e XV sec.)²⁸. 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 bolo²⁹. Sia di *olio di* (o *de*) *linosa* che di aglio (tritato con biacca e zafferano) si parla anche nelle ricette di mordenti per oro conservate dalla raccolta nota come dello Pseudo-Savonarola, contenente ricette mediche, cosmetiche, gastronomiche e soprattutto di tecniche artistiche tramandata da un manoscritto della Biblioteca Ariosteana (il Cl. II.147), per lungo tempo attribuito al Savonarola, ma certamente redatto nel XVI sec.³⁰.

La ricetta inviata da Brueghel al Bianchi ha alcuni punti di contatto abbastanza evidenti 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 1841³¹, nella quale si riportano diciassette fasi per questo

²⁸ Cf. la voce *olio di linseme* nel *Dizionario di Termini e materiali* in CENNINI (2003, 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 curata da Fabio Frezzato (cf. 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.

²⁹ Nel cap. CLIII, *Il modo di fare un altro mordente coll'aglio, e dove sia meglio adoperarlo* (cf. CENNINI 2003, 175-176).

³⁰ Si vedano in particolare le cc. 137v e 169r (*aglio*) e le cc. 139v 167r e 168r (*olio di/de linosa*). L'edizione di riferimento è quella di Antonio Torresi, del 1992 (cf. TORRESI 1992, 135, 138, 168, 172 e 170). Sul ricettario dello Pseudo-Savonarola cf. da ultimo TRAVAGLIO 2016 e la bibliografia ivi indicata.

³¹ Come si legge nella prefazione di Antonelli al I tomo (ENC 1839-1843, tomo I, 1839, 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 etc. Negli stessi anni,

tipo di doratura. La prima 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 1841, 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 procedimento descritto dall'enciclopedia, le affinità sono notevoli.

L'interpretazione della ricetta nell'epistolario di Brueghel è ad ogni modo lacunosa per la presenza di una parola indecifrabile per il lettore moderno quale «stofforon» (r. 5 e r. 7), che doveva coincidere con il vero e proprio trucco del mestiere svelato al Bianchi, visto che dà addirittura il titolo al biglietto: *Il stoffron per far bell'oro e snella tentura*. In più, l'esortazione finale affinché Bianchi tenga la ricetta per sé, in «gran secreto», in perfetta sintonia con il carattere di esoterismo e di segretezza che la creazione di pigmenti e coloranti aveva ereditato dall'alchimia sin dai tempi medievali, fa pensare che l'ingrediente potesse essere ancora ignoto ai doratori italiani.

La ricerca di *stofforone* (e *stoffrone*) sui maggiori dizionari storici della lingua italiana (CRUSCA^{I,II,III,IV,V}, GDLI, TB, GB, Petrocchi 1839), compreso il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (cf. Baldinucci 1681) si è rivelata vana, ma pare abbastanza certo che dovesse trattarsi di qualcosa da incollare sul legno per evitare che la tintura dorata scivolasse (rr. 5-6). Visto il colorito settentrionale della traduzione, si sono consultati anche alcuni dizionari dialettali di quest'area, ma senza riuscire a risalire al tecnicismo³². Anche la ricerca in alcuni glossari tecnici e repertori lessicali alchemici è stata infruttuosa³³.

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 mestiers, et de l'économie industrielle et commercial 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*.

³² Si sono spogliati nello specifico CHERUBINI 1814 e CHERUBINI 1839-1843, BANFI 1870, ARRIGHI 1896, ANGIOLINI 1897, PATRIARCHI 1775, BOERIO 1829.

³³ Il termine non compare nel *Dictionarium Th. Paracelsi* di Dorn (cf. DORN 1583), né nel *Dizionario vecchio e nuovo nuovo e vecchio di nomenclatura chimica* di Dandolo (cf. DANDOLO

A questo punto è stato dunque possibile solo fare qualche ipotesi intorno alla voce a partire dal suo aspetto esteriore, considerando anche che un «elemento caratteristico dell’operazione alchemica» ereditato in buona misura anche dai ricettari di tecniche artistiche è «celare sotto termini fuorvianti i materiali adoperati nelle varie fasi» (Torresi 1992, 26). Dietro *stofforon* potrebbe forse nascondersi l’equivalente neerlandese di *zafferano*, *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 possibilità³⁴ ritengo se ne possano affiancare almeno altre due. Lo *stofforone* potrebbe indicare un tessuto, vista la maggiore somiglianza grafo-fonetica con *stoffa* e con la variante *stoffo*, ormai desueta per ‘fibra tessile’³⁵, che giustificherebbe tra l’altro anche l’articolo maschile *el* (*il* nel titolo). Anche il neerlandese conosce *stof* < fr. ant. *estophe* (voce documentata dal 1358 col significato di tessuto, ‘materiale composto da fili intrecciati, usato per abbigliamento’; cf. 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 1841, 1390). Ovviamente le affinità col procedimento della doratura a bolo fin qui messe in rilievo sono relative: a prescindere dal fatto che di bolo, nel biglietto per il Bianchi, non si parla, il dato forse più notevole è che non si menzionano esplicitamente foglie d’oro (applicate nella doratura a bolo), bensì si fa riferimento a una tintura dorata da ottenere con l’aggiunta di vetro tritato («pisto» r. 7, *pesto*), probabilmente per accrescerne la brillantezza³⁶.

L’ultima ipotesi presuppone che «stoffron» / «stofforon» possa essere la trasposizione scritta e italianizzata di una voce di bottega fiamminga circolante per via orale. Una possibilità verosimile considerata la peculiare natura ibrida e composita della lingua dei ricettari, nella quale voci classiche si mescolano a prelievi dalla lingua parlata e da lingue straniere, talvolta non subito riconoscibili

1791, vol. IV); nessuna traccia neppure nel glossario finale di materiali e oggetti offerto da Torresi nella sua edizione delle ricette di alchimia e di tecnica artistica dello Pseudo-Savonarola: cfr. TORRESI 1992, 191-208.

³⁴ Sugeritami dalla professoressa di tecniche artistiche dell’Università degli Studi di Milano Bianca Silvia Tosatti, che ringrazio. Lo zafferano, mescolato a porporina e carta gommata, poteva anche essere usato per preparare tinte dorate usate per la miniatura dei codici (cf. BARONI 2012, 121-22 e 134).

³⁵ 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».

³⁶ 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.

soprattutto se in forma di calchi³⁷. All'origine di *stofforone* potrebbe trovarsi quindi 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 'materia d'oro' (cf. WNT). La voce nel biglietto inviato da Brueghel sarebbe quindi una sorta di calco con normale inversione di determinante e determinato *stoff-oro* (+ suffisso accrescitivo *-one*)³⁸.

Non sono stati d'aiuto i *corpora* di scritti artistici digitalizzati a disposizione degli studiosi, rivelatisi ad ogni modo preziosi durante il resto del lavoro. Per tutte le parole dell'arte prese in esame, alla ricerca sui dizionari è stata infatti 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:

- 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 progetto, esempio di «collaborazione fra storici della lingua e storici dell'arte [...] che rimane l'unica vera strada maestra per gli studi sul lessico e più in generale sulla lingua artistica»³⁹, 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 (cf. Vasari 1966-1987)⁴⁰. Sul sito di *Memofonte*, sono

³⁷ Cf. il commento alla voce *lignitis*, calco dall'egiziano, nella *Mappae clavicula* offerto in BARONI (2016, 86).

³⁸ 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; sconsorta questa possibilità il fatto che le date di attestazione del tipo *goudstoff* nel WNT sono solo primo ottocentesche, ben più tarde rispetto al periodo di nostro interesse.

³⁹ BIFFI (2013, 198). 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.

⁴⁰ 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.

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 1960⁴¹;

- 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 immagini⁴². Tra i documenti digitalizzati su E-LEO si è scelto di interrogare l’*editio princeps* del *Trattato di pittura* curata dal Du Fresne (cf. Leonardo 1651), che contiene anche i tre libri *Della pittura* e il trattato *Della statua* dell’Alberti nelle traduzioni volgari di Cosimo Bartoli (1568)⁴³, e il *Libro di pittura*, ossia il ms. con gli appunti leonardeschi assemblati dal Melzi in vista della stampa⁴⁴.

Se, purtroppo, la ricerca di *stofforone* in questi archivi digitali non ha prodotto risultati, in numerose altre circostanze il loro utilizzo ha facilitato rinvenimenti significativi, come ad esempio questa singolare coincidenza:

Giorgio Vasari, <i>Vita di Michelagnelo Buonarroti</i> ⁴⁵	Lettera di Brueghel al Bianchi, 22 aprile 1611 (Ambr. G 280 inf. 24r.)
--	--

⁴¹ *Trattati d’arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Bari, 1960, I, 93-139, 396-432, 141-206, 433-493. I PDF dei trattati di Pino e Dolce sono stati caricati nel febbraio 2007 e aggiornati in marzo 2015.

⁴² 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).

⁴³ Per l’edizione del Du Fresne cf. MOTOLESE (2012, 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 volgarizzamenti del Domenichi (1547), dello stesso Alberti (ca. 1436, edito dal Bonucci nel 1847) nonché con il testo latino.

⁴⁴ Codice Urbinata 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 cf. BIFFI (2013, n. 9) e BIFFI 2011.

⁴⁵ Nella Giuntina. Nell’ASV le due edizioni delle *Vite* in formato PDF non hanno numero di pagina. Si riporta quindi solo il titolo del capitolo di riferimento.

«il Menighella, pittore <i>dozzinale e goffo</i> di Valdarno, che era persona piacevolissima, il quale veniva talvolta a Michelagnolo»	«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: [...] sone altri doratori ma tutti cosa <i>dosinala et goffa</i> » ⁴⁶
--	--

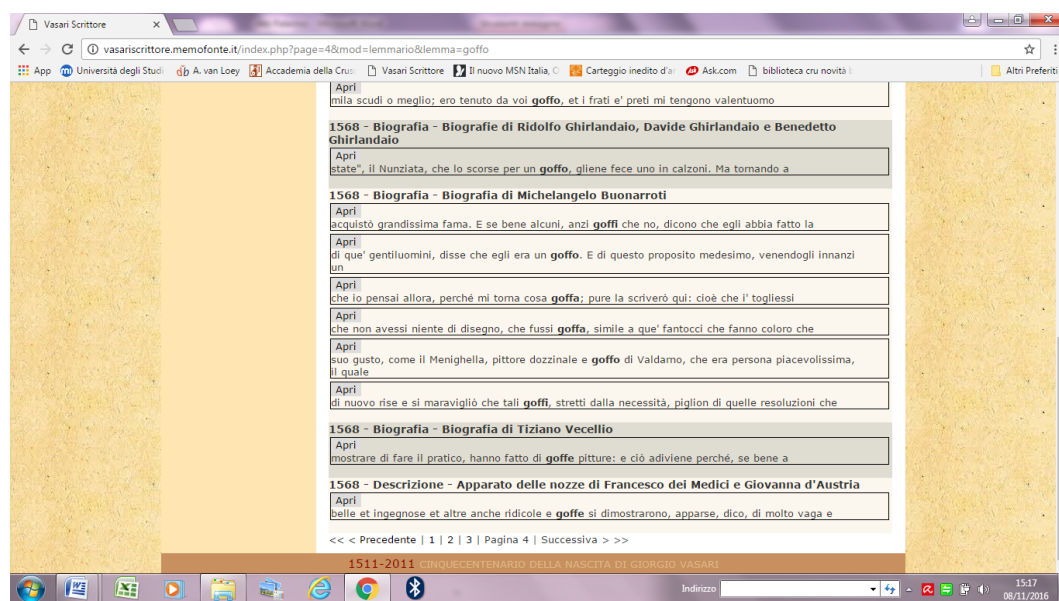
Nella letteratura artistica *goffo* era in genere detto di dipinto mal eseguito, inadeguato (già nel *Dialogo della pittura* di Paolo Pino: cf. Grassi – Pepe 1995), ma l'aggettivo poteva qualificare anche lo stesso artista⁴⁷. Vasari adopera spesso il termine nella loc. *maniera goffa* (3 occ. nella *Torrentiniana* e 7 occ. nella *Giuntina*) e nella *Giuntina* l'aggettivo compare in combinazione con *dozzinale* a proposito di Domenico da Terranuova, pittore che frequentava lo studio di Michelangelo. La medesima coppia aggettivale si trova in una lettera di Brueghel al Bianchi dell'aprile 1611, nella quale il fiammingo parla nuovamente di un «bon pittor» particolarmente abile nella doratura (forse lo stesso citato nella lettera del mese precedente), nettamente superiore agli altri doratori anversesi, grossolani a suo dire. La coincidenza è, direi, difficilmente casuale e quindi forse indizio, assieme all'impiego di altre voci documentate nel trattato vasariano⁴⁸, del fatto che Brueghel possedesse un'edizione italiana delle *Vite* che compulsava da solo o più presumibilmente, vista la sua competenza titubante di italiano, con l'aiuto di qualcuno.

Il rinvenimento, dunque, rilevante nell'analisi, è stato di certo agevolato dall'ASV. Cliccando infatti sulla voce *goffo*, appartenente al *Lemmario artistico*, si viene subito indirizzati alle occorrenze della parola nel corpus di scritti vasariani, e il fatto che la parola di interesse sia sempre evidenziata col grassetto consente un'immediata identificazione del cotesto limitrofo:

⁴⁶ Il giudizio è aggiunto in interlinea nel ms.

⁴⁷ «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).

⁴⁸ Esaminate nel dettaglio nel glossario *Parole dell'arte* della mia tesi di dottorato (cf. ARGENZIANO 2016a, 356-411).



In conclusione si può aggiungere che, in tempi di *digital humanities*, stanno conoscendo un deciso incentivo iniziative di digitalizzazione del patrimonio testuale dei secoli scorsi affini a quelle appena citate. Recentissimi sono ad esempio il progetto *EpistolART* (Dipartimento Transitions dell'Università di Liège) coordinato dalla professoressa Paola Moreno, la cui équipe 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) e il progetto *IDEA* (Isabella d'Este Archive), nato per la digitalizzazione dell'ampio epistolario di Isabella d'Este e che vede la collaborazione tra l'Archivio di Stato di Mantova e la University of California, Santa Cruz⁴⁹.

Quest'incontro tra tecnologia e saperi umanistici è di fondamentale aiuto per incentivare la ricerca, come può dimostrare anche un puntuale caso come quello da me qui presentato, nel quale si è cercato di risalire al significato di una parola mai registrata dai dizionari, rimasta per secoli sepolta in un bigliettino manoscritto.

⁴⁹ Sono venuta a conoscenza delle due iniziative in occasione del workshop *L'édition des textes épistolaires vulgaires à la Renaissance italienne* svoltosi a Liège 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.

Riferimenti bibliografici

ALTIERI BIAGI 1999

M.L. Altieri Biagi, *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi*, in ID., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna, 129-205.

AMENDOLA 2010

A. Amendola, «*Questa signor mio è la ruffiana delle pitture*»: *Salvator Rosa e l'invenzione di un nuovo modello di cornice*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*. Atti del Convegno a cura di S.E. Schifferer e C. Volpi, Roma, 255-65.

ANGIOLINI 1897

F. Angiolini, *Vocabolario milanese-italiano coi segni per la pronuncia preceduto da una breve grammatica del dialetto e seguito dal repertorio italiano-milanese*, Torino.

ARGENZIANO 2016a

R. Argenziano, *Un contributo allo studio dell'italiano della comunicazione epistolare nel Seicento: le lettere di Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi*. Università degli Studi di Milano, Diss., tutor: Chiar.ma Prof.ssa Gabriella Cartago. Data di discussione: 15-03-2016.

ARGENZIANO 2016b

R. Argenziano, «*Me perdonne mio mal schritto*»: *l'italiano delle lettere di Jan Brueghel I a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi*, in C. Berra, P. Borsa e S. Martinelli Tempesta (a cura di), *Epistolari italiani e latini dal Due al Seicento: modelli, temi, esperienze ecdotiche*. Atti del XVI Convegno Internazionale di Letteratura italiana Gennaro Barbarisi (29 settembre-1 ottobre 2014, Gargnano del Garda, Palazzo Feltrinelli), Milano, Università degli Studi – Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, in c. d. s.

ARGENZIANO 2016c

R. Argenziano, *L'italiano di Pieter Paul Rubens in qualità di "secretario" di Jan Brueghel dei Velluti*, «*Lingue Culture Mediazioni*», vol. III, nr. 1, luglio 2016, 9-29.

ARRIGHI 1896

C. Arrighi, *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano-milanese*, Milano.

BALDINUCCI 1681

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della PITTURA, SCVOLTURA, & ARCHITETTURA; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze, Accademia della Crusca.

BANFI 1870

G. Banfi, *Vocabolario milanese-italiano*, III edizione accresciuta e rifusa, Milano.

BANFI 2014

E. Banfi, *Lingue d'Italia fuori d'Italia. Europa, Mediterraneo e Levante dal Medioevo all'età moderna*, Bologna.

BAROCCHI 1981

P. Barocchi, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, «Studi di lessicografia Italiana» III, 5-27 (oggi in Id., *Studi vasariani*, Torino 1984, 135-56).

BARONI 2016

S. Baroni, *La lingua dei ricettari e il linguaggio della trattatistica tecnica*, «Studi di Memofonte» XVI, 84-89.

BARONI 2012

S. Baroni (a cura di), *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, Trento.

BEDONI 1983

S. Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, premessa di Pier Luigi de Vecchi e prefazione di Bert W. Meijer, Firenze-Milano.

BIFFI 2013

M. Biffi, *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*, «Studi di Memofonte» X, 183-205.

BIFFI 2012

M. Biffi, *Italianismi delle arti*, in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di G. Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, 52-71.

BIFFI 2011

M. Biffi, *e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza*, «Studi Italiani», XLV/1, 201-207.

BOERIO 1829

G. Boerio, *Dizionario del dialetto Veneziano*, Venezia.

BRUGNOLO 2011

F. Brugnolo, *Italiano degli scrittori stranieri*, in *Enciclopedia dell'Italiano (ENCIT)*, Treccani, 2010-2011 [ultima consultazione il 10-04-2018].

BRUGNOLO 2009

F. Brugnolo, *La lingua di cui si vanta amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma.

BRUGNOLO – ORIOLES 2002

F. Brugnolo, V. Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, 2 voll., Roma.

BRUNI 1999

F. Bruni, *Dante e Byron: un incontro ravennate*, in *Lecture classensi*, ciclo curato da G. Padoan, vol. XXVIII, *Momenti della fortuna di Dante in Emilia e Romagna*, Ravenna, 95-153.

CARTAGO 2000

G. Cartago, *Le lettere dall'Italia e le lettere in italiano di Byron*, «Acme» LIII/1, 223-32 (oggi in Id., *Lecture interlinguistiche*, Firenze 2017, 69-79).

CENNINI 2003

C. Cennini, *Il Libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza.

CHERUBINI 1814

F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, 2 voll., Milano.

CHERUBINI 1839-1843

F. Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, 4 voll., Milano.

COMINCINI 2010

M. Comincini, *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta.

CRIVELLI 1868

G. Crivelli, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano.

CRUSCA^{I, II, III, IV, V}

Vocabolario degli Accademici della Crusca, 5 edizioni consultabili sul sito www.accademiadellacrusca.it.

DANDOLO 1791

V. Dandolo, *Dizionarii vecchio e nuovo nuovo e vecchio di nomenclatura chimica*, tomo IV, Venezia.

DATTERO 2009

A. Dattero, *Ludovico Melzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 73 (http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-melzi_Dizionario-Biografico) [ultima consultazione: 10/04/2018].

DORN 1583

G. Dorn, *Dictionarium Th. Paracelsi continens obscuriorum vocabulorum quibus in suis scriptis passim utitur, definitiones*, Francoforti.

ENC 1841

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.

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).

GENETTE 1987

G. Genette, *Seuils*, Paris (trad. it. Torino 1989).

GDLI

L. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino (1961 – 2002).

GRASSI – PEPE 1995

L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario di arte*, Torino.

FERRARI 2000

D. Ferrari, *Il "ruffiano" del quadro. Appunti per una storia della cornice*, in *Le parole della filosofia. Seminario di filosofia dell'immagine*, III, 2000. In formato html sul sito http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/dfcorn.htm [ultima consultazione: 10/04/2018].

FOLENA 1991

G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino.

FOLENA 1983a

G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino.

FOLENA 1983b

G. Folena, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. III, tomo 2, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, 821-843, ora in FOLENA 1991, 255-79.

LEONARDO 1651

L. Da Vinci, *Trattato della pittura nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore da Raffaello Dv Fresne*, a cura di R. Du Frèsne, Parigi; ed. digitalizzata disponibile sulla piattaforma E-LEO (<http://www.leonardodigitale.com>).

MONTANILE 1999

M. Montanile, *Un nuovo contributo per lo studio dell'italiano popolare: le lettere di Giovanni Segantini*, «Esperienze letterarie» XXIV/2, 64-72.

MOTOLESE 2012

M. Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna.

MOTOLESE 2011

M. Motolese, *Appunti per una storia dell'italiano in Europa in ambito artistico (secc. XV-XVII)*, «Studi linguistici italiani» I, 39-55.

NAVONI – ROCCA 2013

M. Navoni, A. Rocca, *La Pinacoteca ambrosiana*, Novara.

PATRIARCHI 1775

G. Patriarchi, *Vocabolario veneziano e padovano co' termini, e modi corrispondenti toscani*, Padova.

PETROCCHI 1839

P. Petrocchi, *Panlessico italiano, ossia Dizionario universale della lingua italiana*, Venezia.

POZZI 1981

G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano.

SABATINI 1997

F. Sabatini, *L'italiano: dalla letteratura alla nazione. Linee di storia linguistica d'Italia*, Firenze, Accademia della Crusca.

SERAFINI 2002

F. 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, 445-53.

SOMAINI 2000

A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, in *Le parole della filosofia. Seminario di filosofia dell'immagine*, III. In formato html sul sito http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm [ultima consultazione: 10/04/2018].

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.

STOICHITA 1993

V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris (trad. it. Milano 1998).

TORRESI 1992

Pseudo-Savonarola, *A far lettere de oro. Alchimia e tecnica della miniatura in un ricettario rinascimentale*, a cura di A. Torresi, Ferrara.

TRAVAGLIO 2016

P. Travaglio, *'Ad faciendum azurum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, «Studi di Memofonte» XVI, 341-83.

VASARI 1966-1987

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze.

TB

N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1861-1879.

WNT

Woordenboek der Nederlandsche Taal (1500-1976), consultabile on-line sul sito www.gtb.inl.nl.