



Lorenzo Lippi e la “tradizione dell’ordinario”

Claudio Pizzorusso

Anche per ragioni del tutto personali, desidero iniziare da Lorenzo Lippi (fig. 1). Dopo il suo rilancio novecentesco, segnato dalle grandi tappe firmate da Arnaldo Alterocca, Fiorella Sricchia e Chiara d’Afflitto¹, Lippi ha goduto ultimamente di una rivisitazione critica in crescita esponenziale, con una costellazione di contributi tutti idealmente ruotanti intorno a una rilettura “totale” dell’artista: ne hanno beneficiato il pittore-poeta elettivamente affine al Salvator Rosa fiorentino, il poeta autore del *Malmantile racquistato*, e infine anche il pittore².

Il cambio e l’apertura di prospettiva impressi agli studi su Lippi da Eva Struhel partivano da una considerazione ovvia quanto ineludibile, e desumibile sin dal ritratto che dell’amico artista aveva tracciato Filippo Baldinucci: «Lippi’s poetry and painting share common aesthetic features»³. È pur vero che Lorenzo coltivava interessi letterari sin da giovane – insieme ad altre attività cortigiane e ludiche quali la scherma, l’equitazione, il ballo e l’azione comica, quest’ultima interpretata con una tecnica dell’imperturbabilità degna di Buster Keaton⁴ –, di cui si ignorano oggi i frutti⁵. Di fatto però dobbiamo assumere come momento culminante del Lippi scrittore l’inizio della stesura del *Malmantile* – o meglio della sua versione embrionale provvisoriamente intitolata *La novella delle due Regine* o *Leggenda delle due Regine di Malmantile*⁶ –, che è concordemente fissato al 1643, poco prima della partenza di Lorenzo per la corte di Claudia de’ Medici, arciduchessa reggente del Tirolo a Innsbruck⁷. È essenziale osservare e tener fissa sin d’ora la perfetta concomitanza temporale tra questo impegno poetico e la “conversione”, relativamente brusca e radicale, con la quale Lippi ha stornato il proprio indirizzo figurativo verso forme che, per comodo, si son volute definire “puriste”⁸. Per cui le ragioni letterarie e soprattutto linguistiche che hanno mosso il poeta alla stesura del *Malmantile* non possono non avere un corrispettivo nelle ragioni che hanno determinato la svolta del pittore.

Non vi è dubbio che l’iniziativa del *Malmantile* si inserisca in quella fase di ripartenza dell’Accademia della Crusca che, dopo una prolungata stasi susseguente la seconda edizione del *Vocabolario* nel 1623, tornò a riprendere i lavori sul finire del 1640 per iniziativa e in casa di Piero de’ Bardi, con il contributo, tra gli altri, di Michelangelo Buonarroti il Giovane e con Benedetto Buonmattei per segretario. Un primo esito lo si ebbe proprio nel 1643 quando questi tre letterati dettero alla luce, rispettivamente, l’*Avinavoliottoneberlinghieri* (familiaramente il *Poemone*)⁹, l’*Ajone* (letto alla Crusca, dedicato allo stesso Piero de’ Bardi, ed edito solo nell’Ottocento)¹⁰ e la terza edizione del *Della lingua toscana*¹¹. I primi due sono stati indicati come i modelli di poesia burlesca più pertinenti e vicini nel tempo al *Malmantile*¹², mentre il terzo è un trattato esemplare della linea che all’interno della Crusca, sviluppando le posizioni dell’*Hercolano* di

APERTURA / Lorenzo Lippi,
La Samaritana al pozzo,
particolare, Vienna,
Kunsthistorisches Museum.

Benedetto Varchi (edito postumo nel 1570), teorizzava l'apertura del fiorentino alla lingua parlata, «alla viva voce del popolo»¹³, pur nel rispetto dell'autorità dei padri del Trecento e del canone di Lionardo Salviati¹⁴. Senza addentrarci nei dibattiti sui generi letterari e sulle questioni linguistiche innescate dal suo poema – per i quali non ho titolo –, si constaterà comunque che Lippi trova in larga misura gli stimoli per le sue scelte poetiche nel contesto di questa rinnovata strategia della Crusca, o almeno di una parte dei suoi membri¹⁵.

Paolo Minucci e Filippo Baldinucci, assidui frequentatori di Lorenzo, avevano ben segnalato i punti salienti del *Malmantile*, l'uno introducendone il monumentale apparato di note, l'altro incastonandone un lungo commento nella biografia del pittore. I due testi in ampie parti coincidono, tanto da risultare “concordati”, in particolare sugli aspetti linguistici: Lippi, dimostrando la facilità del parlare fiorentino¹⁶, si fonda sul principio che il parlar bene è una proprietà naturale ed è dunque accessibile anche a chi non possenga gli artifici della retorica¹⁷; perciò la lingua viva è quella del popolo e – polemicamente sottolineano entrambi i commentatori – ridicolo è chi affetta un parlare antico usando e abusando di vocaboli in disuso, seppur attestati dai venerandi padri del «miglior secolo»¹⁸; infine, sotto l'apparenza di una raccolta di novelle domestiche per ragazzi, e dunque in occasionale similitudine con il «trattenimento de' peccerille» di Basile suggerito a Lippi da Salvator Rosa, il *Malmantile* costituisce un prezioso repertorio di proverbi, locuzioni e lessico fiorentini¹⁹.

Forte di quest'ultima considerazione, Minucci sintetizza la strategia dell'amico pittore con la frase – evidenziata in corsivo –: «*Cogliendo della lingua materna il più bel fiore*», che, essendo esemplata sul motto petrarchesco della Crusca, in un certo qual modo appone il sigillo accademico sul poema e ne certifica la congruità di intenti²⁰. Per parte sua invece Baldinucci sfiora la questione del genere letterario. Accennando al desiderio di Lippi di ricercare «un nuovo e bello stile di vaga poesia»²¹, egli – e va ricordato che scrive a fine secolo – sembra voler inquadrare il *Malmantile* entro le origini del genere eroicomico, che aveva nella *Secchia rapita* di Tassoni il suo archetipo²². Tuttavia, prosegue il biografo, a Lippi «venne gli capriccio, com'egli era solito a dirmi, di comporre una piccola leggenda in stile burlesco», e conclude svelando la più ambiziosa prospettiva del poema di voler essere «tutto il rovescio della medaglia della Gerusalemme Liberata»²³, dando con ciò sostegno alle esegesi più recenti che vedono prevalere nel *Malmantile* la filiazione dalla tradizione giocosa fiorentina quattro-cinquecentesca e il carattere parodico²⁴.

Il commento con il quale Baldinucci qualifica Tasso e il suo poema ci conduce nel vivo del rapporto conflittuale che il biografo ha con il Lippi pittore. «Il Tasso, eletto un alto e nobilissimo soggetto per lo suo Poema, cercò di abbellirlo co' più sollevati concetti e nobili parole, che gli poté suggerire l'eruditissima mente sua»²⁵: l'apprezzamento si fonda dunque, oltre che sull'altezza dell'invenzione, sul processo di “abbellimento” della materia con la nobiltà dell'eloquio. Ma se in campo letterario l'operare il “rovescio” di questi caratteri, come fa il *Malmantile*, è per Baldinucci accettabile, anzi encomiabile, perché foriero di novità, in campo artistico non può essere altro che motivo di critica. Giusto due pagine prima, Baldinucci esprime un giudizio specularmente “rovescio” sulla pittura di Lippi, proprio perché essa gli appare priva di quei valori di “abbellimento” letti in Tasso. Quell'«amor fisso» per la «semplice imitazione del naturale», perseguita con tenacia dal pittore, lo rende inadeguato al gusto e ai pensieri del suo biografo; il quale in un lungo inciso parentetico ne dà le motivazioni teoriche: Lippi non va «cercando quel più, che anche senza scostarsi dal vero, può l'ingegnoso artefice aggiugner di bello all'opera sua, imitando solamente il più perfetto, con vaghezza di abbigliamenti, varietà e bizzarria d'invenzione»; e poco



FIGURA 1 / Filippo Baldinucci, *Ritratto di Lorenzo Lippi*.

oltre, l'ostinazione del pittore nell'attenersi alla «pura e semplice imitazione del vero» non gli fa «punto cercar quelle cose, che senza togliere alle pitture il buono e 'l vero, accrescono loro vaghezza e nobiltà»²⁶. Insomma, stare «tanto avviticchiato al naturale»²⁷ senza selezione («il più perfetto») e senza ornato («abbigliato») è anacronistico.

Pur legatissimo a Lippi²⁸, e direttamente partecipe della sua attività letteraria²⁹, Baldinucci nutriva dunque insormontabili riserve sul pittore, che aveva seguito strade non solo diverse, quanto affatto avverse alle sue, sebbene entrambi fossero stati avviati «in cose appartenenti a[l] disegno» da Matteo Rosselli³⁰. La «fanciullezza» artistica di Filippo era stata segnata dai racconti del suo maestro dinanzi agli affreschi di Pietro da Cortona in palazzo Pitti: «Lo stesso Rosselli soleva poi dire a me, che nell'entrar che ei fece in quelle stanze, e veder quelle pitture, fu preso da una non so quale insolita ammirazione, e tale, che e' non gli pareva di vedere, ma di sognare di vedere», da cui la celebre, irrefrenabile esclamazione: «quanto noi altri siamo piccini!»³¹. Il sisma cortonese portava date precise: estate 1637, la prima scossa in sala della Stufa, poi dal maggio 1641 all'estate 1647 il *main shock* con la sequenza delle sale dei Pianeti³². Baldinucci era allora intorno ai diciott'anni e, com'accade a quell'età, era rimasto abbagliato; Lippi, che ne aveva una ventina di più, invece se ne era fatto un cruccio. Lo stile magnifico di Pietro era il sublime coronamento di un lungo percorso di studi congiunti su Correggio e Tiziano, iniziato nell'ultimo ventennio del Cinquecento e che anche a Firenze aveva pur avuto esiti non secondari, Lodovico Cigoli su tutti, battezzato appunto «il Tiziano e 'l Correggio fiorentino», e consacrato dallo stesso Cortona come autore della «più bella di quante egregie pitture possiede» la città³³. Lippi aveva visto alcuni suoi amici, anche loro discepoli di Rosselli, trascinati in quella impetuosa corrente: il più anziano Giovan Battista Vanni, che nel 1642 pubblicava a stampa le sue copie della cupola del duomo di Parma³⁴; il più giovane Baldassarre Volterrano, che tra il 1640 e il 1642 andava e veniva tra Firenze e la «Lombardia», addirittura speso dall'amministrazione medicea³⁵. Lippi si era chiesto se non era possibile che Firenze desse una risposta diversa dall'assecondare questa voga.

Per quanto lo riguardava, una risposta la dette subito, e chiara per tutti. Nell'aprile 1644, tornando da Innsbruck verso Firenze, si trovò a passare da Parma, allora ducato molto «fiorentino» per la presenza al trono di Margherita de' Medici, e, «cosa, che pare assolutamente incredibile, ma però altrettanto vera», lì «né meno si curò di punto fermarsi per vedere la maravigliosa cupola, e le altre diversissime pitture, che sono in quella città di mano del Coreggio [*sic*]»³⁶. Non poteva darsi un gesto più invis a Baldinucci, che infatti tacciò Lippi di arroganza per «esser troppo tenace del proprio parere»³⁷. Ma «sognare di vedere», come aveva detto Rosselli dinanzi all'epica cortonesca, immagini d'altri mondi, cose al di sopra del vero, non era ciò che aveva dato l'impronta inconfondibile alla lingua fiorentina. Questa invece, come ha ben indicato Eva Struhal, si fondava sulla «naturalizza», «the stylistic language that informed Florentine painting from Masaccio and the foundation of the "buona maniera" onwards»³⁸. E su questa Lippi ha condotto le sue riflessioni.

Già tra il 1642 e il 1643, in una sequenza di opere a destinazione ecclesiastica, Lippi accompagna certe sue nuove attenzioni per controluci, riverberi e panni saettanti – desunti a Firenze da Filippo Tarchiani, a Siena da Rutilio Manetti e forse anche, sempre a Firenze, da Salvator Rosa – con palesi riletture della semplicità narrativa di Santi di Tito e di Andrea del Sarto³⁹. In passato Lorenzo aveva avuto qualche occasionale contatto con quest'ultimo – si ricorderà tra l'altro che il suo maestro Rosselli ne era stato un devoto studioso⁴⁰; in un caso gli era stato addirittura fianco a fianco, quando nel 1632 aveva dipinto un piccolo *Redentore* per il baldacchino della *Pietà* di Luco⁴¹. Ma ora, nel 1642,



FIGURA 2 / Lorenzo Lippi,
Madonna in gloria (lunetta
del *Martirio di san Jacopo*)
Firenze, palazzo Pitti, depositi.

l'adesione ad Andrea è aperta: quasi puntuale nella lunetta che sormonta il *Martirio di san Jacopo*, dove la Madonna in gloria è esemplata su quella della pala di Poppi o sulla *Sant'Agnes* di Pisa (figg. 2, 3); più sussurrata nella radiosa distensione del racconto della *Fuga in Egitto* (cat. 51). Un capolavoro di equilibrio questo, tra luci taglienti e umidità atmosferiche (in attesa della fine del restauro, si può ancora sperare che la selva a sinistra rechi l'impronta di Salvator Rosa)(fig. 4)⁴², tra dettagli di vita naturale – straordinaria la predella del ciuco-Lambretta – e malinconiche previsioni di morte – le ciliegie, la croce di san Giovannino –, tra favola pastorale ed elegia⁴³.

Lo scatto decisivo sembra però avvenire a Innsbruck, paese di solitudine. Fra un ritratto e l'altro, fra una strofa e l'altra della prima stesura del *Malmantile*, alla piccola corte montana di Claudia de' Medici Lippi nel 1644 siglò e datò vistosamente la *Samaritana al pozzo* (fig. 5). In questa immagine della rivelazione divina al cospetto di una donna, e dunque presumibilmente destinata all'arciduchessa fiorentina, Lorenzo mise a punto un semplice dialogo tra il Messia, di radiosa e suprema bellezza, e la giovane samaritana, bella anch'essa, ma tutta mondana nei suoi abiti moderni di misurata ricercatezza. Il calare un episodio evangelico nell'attualità era uno stratagemma di lunga data, che risaliva a ben oltre le risoluzioni tridentine sull'arte sacra. Su ciò Lippi era ulteriormente confortato nell'ambiente dei letterati da lui frequentati. Benedetto Fioretti, in un paragrafetto dedicato a «Quali specialità rendono chiaro, e quali oscuro il



FIGURA 3 / Andrea del Sarto,
*Madonna in gloria e quattro
santi* (Pala di Poppi), particolare,
Firenze, Galleria Palatina.



FIGURA 4 / Lorenzo Lippi, *Fuga in Egitto*, particolare del paesaggio dopo il restauro Massa Marittima, chiesa di Sant'Agostino.



FIGURA 5 / Lorenzo Lippi, *La Samaritana al pozzo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

parlare», fresco di stampa, aveva trascritto un precetto del “padre cruscante” Leonardo Salviati, sorvolando sulle divergenze che avevano nel merito di questioni linguistiche: «il ridur la cosa al presente; il metterla innanzi a gli occhi; l'ordine semplice e naturale nella legatura delle parole» generano chiarezza⁴⁴. E Fioretti concludeva: «Sentenza inappellabile a me pare questa: che tutte le scritture istruttive (o con vocabolo greco, didascalice [*sic*]) sieno, e debbano essere di locuzione agevolissima, e ben ordinata»⁴⁵. Dunque con parole semplici, comunemente usate, intessute con naturalezza, Lippi allestì la sua composizione di esemplare chiarezza, unendo quotidianità a evocazioni nobili, ma altrettanto accessibili, del primo Cinquecento (fig. 6).

FIGURA 6 / Andrea del Sarto, *Assunta Passerini*, particolare, Firenze, Galleria Palatina.





Tra le spoglie mura di Ambras le conversazioni con Claudia avranno certo toccato almeno un altro paio di argomenti oltre il *Malmantile* e i ritratti di corte. Entrambi erano legati al cardinale Carlo, fratello dell'arciduchessa. Era stato lui, insieme all'altro fratello Lorenzo, ad accompagnare lei alle nozze asburgiche in rappresentanza della famiglia Medici⁴⁶. E sarebbe stato lui a dare un impulso alla diffusione manoscritta del *Malmantile*, forse proprio in ricordo della sorella alla quale il poema era dedicato⁴⁷. Avranno dunque commentato, Lippi e l'arciduchessa, la formidabile raccolta che il cardinale era andato facendo al Casino di San Marco, prelevando dalle chiese le grandi pale di Fra' Bartolomeo, di Andrea del Sarto, e pure di Santi di Tito, con quell'esemplare riassunto di modelli antichi che era il *Tobiolo* di San Marco (figg. 7-9)⁴⁸. E Lippi avrà pure parlato del cavallerizzo maggiore del cardinale, Alberto de' Bardi, ormai scomparso, il quale, oltre a commissionare opere a Santi di Tito, era profondamente convinto della necessità che un artista si formasse sui maestri del primo Cinquecento, Andrea del Sarto soprattutto. Per cui egli aveva affidato il suo giovane protetto Felice Ficherelli agli insegnamenti di Jacopo da Empoli – feticista custode del leggio di Andrea⁴⁹ –, il quale lo aveva subito spedito a copiare tutte le storie sartesche dell'Annunziata. Così nel 1632 l'allievo sarebbe stato pronto a dipingere nella cappella Bardi in Santa Croce una tela degna di far da sfondo al Crocifisso "contadino" di Donatello⁵⁰. In cambio di questi aggiornamenti, Claudia condusse Lorenzo nel privato, a vedere un dipinto che le era molto caro, l'incontro di *Rebecca ed Eliezer al pozzo* di Ottavio Vannini (fig. 10). Era un dono che le aveva portato Carlo da Firenze il giorno delle

FIGURA 7 / Giovanni Antonio Sogliani, *Tobiolo e l'angelo*, Nancy, Musée des Beaux-Arts.

FIGURA 8 / Santi di Tito, *Tobiolo e l'angelo*, Parigi, chiesa di Saint-Eustache.



FIGURA 9 / Lorenzo Lippi,
Tobiolo e l'angelo, Breslavia,
Muzeum Narodowe.

sue nozze con l'arciduca Leopoldo, come fraterno augurio di una felice unione, esplicitato dall'implicito rimando alla benedizione di Labano: «Tu sei nostra sorella, moltiplica in mille migliaia...» (*Genesi*, 24, 60)⁵¹. A Lippi il quadro dovette piacere molto, tanto che per la *Samaritana* ne trasse il timbro cromatico e la cadenza ampia e solenne dei panni. Ma in generale Vannini gli piaceva già da tempo. Della generazione che lo precedeva – Ottavio aveva vent'anni più di lui – era l'artista che si sentiva più congeniale, e non solo perché condividevano il mecenatismo di Agnolo Galli e la fratellanza presso la Compagnia della Scala. Vannini era uno dei più profondi conoscitori della pittura cinquecentesca, perché in passato era stato, con Jacopo da Empoli, il maggior studioso e copista di Andrea del Sarto, oltre che di Perugino, Michelangelo e Raffaello⁵². Lippi ne aveva soprattutto apprezzato la recentissima drastica presa di posizione nel salone terreno di palazzo Pitti. Lì, a parte la personale polemica con l'ormai defunto Giovanni da San Giovanni⁵³, egli aveva, per primo, aperto un pubblico contenzioso con la corrente "morbida" dei Furini e dei Cecco Bravo, presenti sulle pareti contigue. Noncurante della vistosa disomogeneità, Vannini aveva costruito il romanzo storico di Lorenzo il Magnifico seduto michelangiolescamente di fronte a Michelangelo nella cerchia degli artisti, rinviando sì allo spirito dell'encomio per immagini di Casa Buonarroti, e in particolare all'incredibile incunabolo preottocentesco di Antonio Novelli (fig. 11)⁵⁴, ma soprattutto disponendo una monumentale narrazione celebrativa entro una scatola prospettica con vista: come un novello Ghirlandaio (figg. 12, 13). Agli



FIGURA 10 / Ottavio Vannini, *Rebecca al pozzo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

FIGURA 11 / Antonio Novelli, *Michelangelo*, Firenze, Casa Buonarroti.



occhi di Lippi questa era una trincea scavata contro l'invasione della pittura di macchia⁵⁵, non solo come baluardo di una strategia difensiva – come forse era per il “diligentissimo” Vannini –, ma come base di una possibile controffensiva che proiettasse la tradizione fiorentina nella modernità. Con dolore dunque, tornando a Firenze nell'aprile del 1644, Lorenzo apprese che Ottavio era morto da un paio di mesi. Ma scoprì anche, tra le opere sue rimaste incompiute, una bella tela, seppure, per i suoi gusti, un po' troppo bruciata negli incarnati di pergamena – Vannini non si era mai del tutto scrollato di dosso il venetismo imbrunito del Passignano –: quel *San Giovanni Battista che addita Cristo a sant'Andrea* che era un'edificante rilettura del maestro di tutti, Santi di Tito (figg. 14, 15).

Non merita qui evocare nuovamente l'ormai celebre brano di Baldinucci riguardo la venerazione che Lippi nutriva per il pittore di Sansepolcro, «pertutto conforme al suo cuore», tanto da copiarne i disegni ancora in età avanzata⁵⁶. Piuttosto si potranno rileggere le “notizie” su Santi di Tito, e osservare come le critiche che il biografo gli rivolge siano perfettamente sovrapponibili a quelle fatte a carico di Lippi. Come Lorenzo «fu stimato il migliore nel disegnare dal naturale»⁵⁷, così Santi ebbe un «maraviglioso genio al disegno», ponendosi nel più alto lignaggio fiorentino addirittura come erede, per lascito diretto, di Baccio Bandinelli, di Bronzino e, tramite quest'ultimo, di Pontormo⁵⁸. E altrettanto virtuosa è la genealogia del Titi pittore, che Baldinucci, trascrivendo alla lettera dalla seconda edizione di Vasari, ricostruisce attraverso l'esemplarità di un'opera giovanilissima, quell'*Adorazione dei Magi*, tuttora in San Domenico



FIGURA 12 / Ottavio Vannini, *Lorenzo il Magnifico e gli artisti*, Firenze, palazzo Pitti, Salone degli Argenti.

FIGURA 13 / Domenico Ghirlandaio, *La cacciata di Gioacchino dal tempio*, particolare, Firenze, basilica di Santa Maria Novella, cappella Tornabuoni.



di Fiesole (fig. 16), che Giovanni Antonio Sogliani, «eccellente pittore fiorentino», aveva iniziato molti anni addietro «ad imitazione della maniera di Fra Bartolomeo di S. Marco», lasciandola incompiuta alla sua morte nel 1544⁵⁹. Acquistata «per cosa vecchia» da Sinibaldo Gaddi, e dunque riscoperta in controcorrente, la tavola fu affidata dal suo nuovo proprietario a Santi di Tito⁶⁰, il quale viene così investito sin dagli esordi del ruolo predestinato di “restauratore” dell’autarchia fiorentina.

Detto questo però, Balducci insinua le sue riserve. Dapprima di sbieco, riportando le ironie altrui – ma di chi! – sulla smania disegnativa di Santi: di Tiziano il famoso beffardo nomignolo «Santi di Tiritititotò Matitatoio», a commento dell’onnivoro «suo gran disegnare»⁶¹; di Salvator Rosa il levantino assunto che «più dee stimarsi in una pittura una eccellente maniera di tignere che un ottimo dintorno», a commento del divario dei valori di mercato tra Santi e Tintoretto⁶². E neppur celato è il tono caricaturale nel raccontare del Titi che, nascosto alla vista da Gregorio Pagani con un lembo del ferraioolo, corregge gli errori di disegno del *Ratto della sabina* di Giambologna, opera esaltata invece – figuriamoci – da Bernini in persona⁶³. Ma si apre poi un fuoco diretto, con gli stessi argomenti contestati a Lippi. Se Santi di Tito si fosse accostato alla maniera di colorire veneto-lombarda (i.e. Tiziano-Correggio), come a Firenze facevano Passignano, Cigoli e Pagani; se avesse posto «talvolta nelle figure qualcosa del suo per ingrandirne la maniera, e nobilitarne l’abbigliamento»; se anche in architettura, oltre alle corrette proporzioni, avesse messo «del nuovo e del magnifico», allora egli sarebbe stato «uno de’ più acclamati [artisti] dell’Europa»⁶⁴. Se Santi fosse stato Pietro da Cortona... solo che Santi non poteva essere, né avrebbe voluto essere Pietro da Cortona.



Vasari, assegnando nel suo piano teorico la sovranità assoluta a Michelangelo, e nella pratica pittorica ibridando la purezza della tradizione figurativa fiorentina con quella romana, antica e moderna, nonché con non pochi forestierismi, aveva dato corpo al progetto di fare dell'arte fiorentina una lingua sovranazionale, al pari di quella scritta e parlata, consegnando così allo stato mediceo un primato certo. Questa eclettica varietà, questa «abbondanza», come avvertiva Lionardo Salviati relativamente alla lingua, si era tradotta però in una «confusione di parole, e di modi barbari, e pedanteschi, ad imbrattare, e intorbidare il già purissimo volgar nostro»⁶⁵. Al tempo di Santi di Tito, e del suo quasi coetaneo Salviati, ciò non era più ammissibile. Diffondendosi nei primi anni post-tridentini un clima di spiritualità popolare ispirata alla tradizione tutta fiorentina di sant'Antonino e di Savonarola – di cui la Congregazione di san Tommaso d'Aquino di Fra' Santi Cini e dello stesso Santi di Tito (cat. 18) era una delle più significative espressioni –, si imponeva la necessità di adottare linguaggi facilmente comunicativi. Per cui in analogia alla ricerca di un «parlare quanto [più] semplicemente» – che ad esempio suggeriva a Vincenzo Borghini e a Lionardo Salviati di riscoprire, anche nell'ambito della discussione sulla lingua, il patrimonio dei predicatori domenicani quali Jacopo Passavanti, Domenico Cavalca o Fra' Giordano da Pisa⁶⁶ –, Santi di Tito presentava un programma di riforma dell'arte rigidamente ancorato all'idea di un recupero della lingua natia. E per operare una “pulizia” dello stile a lui non poteva darsi altro che un ritorno alle origini, alla purezza primigenia di Fra' Bartolomeo, di Andrea del Sarto, di Sogliani, e magari del longevo Ridolfo del Ghirlandaio. Santi riporta dunque alla luce, mediante l'«avito patrimonio» del disegno⁶⁷, il marchio indelebile della storia fiorentina: la «naturalezza [...] ne' naturali»⁶⁸ (fig. 17). Di tutto ciò Lippi era perfettamente cosciente, ragion per cui si era tanto dedito al maestro biturgense. Oltretutto ne condivideva in buona parte la vita spirituale, visto quanto

FIGURA 15 / Santi di Tito, *Studio di nudo virile*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 2418 S.

FIGURA 14 / Ottavio Vannini, *San Giovanni Battista indica Cristo a sant'Andrea*, Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano.

la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, della quale fin da ragazzo era fervido confratello, fosse storicamente legata all'oratorio di San Tommaso e alla comunità domenicana⁶⁹. Ma Lippi era altrettanto cosciente del fatto che i suoi tempi non erano più quelli di Santi di Tito. Anche lui non avrebbe voluto essere Pietro da Cortona, ma a differenza di Santi, avrebbe potuto esserlo, come il Volterrano, tutto votato, diceva Salvator Rosa, a Pietro il Grande⁷⁰. Per Lippi non si trattava di disfarsi degli orpelli vasariani divenuti inadatti nell'ottica della catechesi e del gusto post-tridentino. Ora v'era bisogno di rispondere a nuove esigenze, di dare attualità a quell'opera di recupero dei padri fondatori.

FIGURA 16 / Giovanni Antonio Sogliani e Santi di Tito, *Adorazione dei Magi*, Fiesole, chiesa di San Domenico.

Baldinucci dice: «naturalezza [...] ne' naturali». Ma la parola "naturalezza" Lippi non la trovava nelle due edizioni del *Vocabolario* della Crusca a sua disposizione (1612, 1623). Non la trovava in tutto Vasari, e lo stesso Baldinucci non ne avrebbe fatto uso nel *Vocabolario toscano*. L'avrebbe trovata invece nella terza edizione della Crusca,





FIGURA 17 / Santi di Tito, *Cena in Emmaus*, Firenze, basilica di Santa Croce.

quella sulla quale si era cominciato a lavorare in casa di Piero de' Bardi dal 1640. Definizione del lemma: «astratto di naturale», accompagnata da due soli esempi. Il primo è tratto dal *Libro della cura delle malattie* noto in un manoscritto di proprietà di Francesco Redi, e rimanda al significato più comune di forma o essenza degli esseri e delle cose. Il secondo, forse qui più utile, è una citazione dal trattato *Della locuzione*, attribuito a Demetrio Falereo, tradotto in volgare da Piero Segni ed edito a Firenze da Cosimo Giunti nel 1603 (l'*imprimatur* è del dicembre 1602): «quella sprezzatura, e quella quasi naturalezza, produrranno, ecc.»⁷¹. Il ritaglio proviene dalla discussione

FIGURA 18 / Andrea del Sarto, *Madonna del sacco*, particolare, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, chiostro.



di Demetrio sullo "stile veemente", che trae giovamento dall'incontro delle vocali, con le conseguenti elisioni, prestezza di locuzione ed efficacia nell'espressione degli affetti. Ci si potrebbe soffermare sulle ragioni che hanno indotto Segni a tradurre «sine cura tractatum» («*aphrontis*») e «sua sponte natum» («*autophusis*»)⁷² rispettivamente con "sprezzatura" e "naturalzza", e sulla loro probabile dipendenza dall'irradiazione ormai quasi secolare del *Cortegiano* e loro possibile convergenza con il lessico delle *Nuove musiche* di Giulio Caccini⁷³. Ma non è qui il tempo. Resta che "naturalzza" è un termine che rimanda alla retorica, e a un testo in largo uso a Firenze.

In quel *vademecum* Lippi poteva apprezzare il non consueto ordinamento tetralogico degli stili⁷⁴, e facilmente poteva rapportare la pittura a quel sistema tassonomico. Che lo stile di Pietro da Cortona rispondesse ai caratteri dello stile magnifico, o oratorio, era agli occhi di tutti: nella grandezza dei concetti «delle cose del cielo, o della terra», nell'uso della metafora apologetica, nella trionfale varietà di parole «remote dall'uso»⁷⁵. La via opposta era chiaramente indicata nel trattato demetrianò laddove si computano le possibili ibridazioni tra i quattro stili: «Il magnifico solamente non si mescola con l'umile, ma stannosi di per sé, e sono opposti a dirittura, anzi sono contrarissimi»⁷⁶. Per chi praticava la poesia come Lippi, sia pure «nel tempo, che io do festa a i pennelli»⁷⁷, non era peregrino conoscere i caratteri dello stile umile: uso di parole comuni, non illustri, disposte secondo un «ordine naturale», che non allunghi «troppo i circuiti delle parole», di modo che ne scaturiscano «evidenza», «chiarezza» e «usitato», perché in questo consiste la «persuasiva»⁷⁸.

Pagnotte, coltelli, fiaschi, sacchi, sguardi, gesti, sono strumenti di persuasione (fig. 18). Ma l'insidia per lo stile umile è di scadere in «quella peccante forma di stile, ch'è detta secca»⁷⁹, ovvero in quella rinuncia all'«operare magnifico e franco» che,

stando a Baldinucci, Santi di Tito e tutto quel rosario di maestri di cui lui si era sentito e fatto erede, avevano adottato⁸⁰. Quei modelli esemplari di conversazione a bassa voce – Santi di Tito –, di ordinata solidità e grandezza – Jacopo da Empoli (fig. 19) –, garantiscono la tessitura di vocaboli “naturalisti”, cioè «originarij di quella lingua dov’è si parlano»⁸¹ – Fra’ Bartolomeo, Andrea del Sarto, Sogliani, i Della Robbia –. Ma la lingua si muove, il popolo, inteso come «corpo tutto della cittadinanza unita insieme»⁸², è «signor della favella»⁸³. Ecco allora che su quei modelli Lippi, voce del popolo, interviene senza timori, alzando le luci, tagliando le ombre, caricando i cremisi e i fiordalisi, lasciando garrir liquidi veli, in una “ordinaria” pittura⁸⁴.

Puro, semplice, naturale: il trinomio, in questo esatto ordine, compare in un testo forse inatteso, ma che rivela connessioni significative e pertinenti, e che induce a esentare Lippi da qualsiasi sospetto di conservatorismo o di restaurazione. Si tratta del secondo trattato morale di padre Daniello Bartoli, *La Povertà contenta*, edito nel 1650 (a Roma, per Manelfi, con *imprimatur* dell’agosto 1649). Nel capitolo XIII, contrapponendo alla sfarzosa e artefatta mensa dei ricchi la «parca mensa de’ Poveri», il gesuita, citando da Giovanni Crisostomo un *topos* ciceroniano⁸⁵, così la definisce: «Mirate, disse, la differenza, ch’è fra questa, e la tavola de’ ricchi. Questa è una Vergine bella solamente col suo *puro semplice*, e *naturale*: perciò non chiede aiuto dall’arte per comparir più vaga, e rendersi, a chi la mira, più amabile»⁸⁶. Quanto la lezione di vita di Bartoli, con la sua forte impronta di stoicismo cristiano fosse in sintonia con lo spirito del gruppo radunato a Firenze intorno a Salvator Rosa, a Lorenzo Lippi e all’accademia dei Percossi, si rileva agevolmente⁸⁷. Nel febbraio del 1650 Rosa informava l’amico Giovan Battista Ricciardi di aver appena acquistato *La Povertà Contenta* – dunque fresca di stampa –, «materia affatto stoica» dell’autore dell’*Huomo di lettere*⁸⁸. A una data non distante dal 1645, uno dei più acclamati simposi nella casa fiorentina dell’artista napoletano, alla Croce al Trebbio, a due passi da quella di Lippi, era stato quello dedicato alla recita che Evangelista Torricelli tenne del suo *Encomio del Secol d’oro*. In chiusura della sua «lezione accademica» lo scienziato si era congedato invitando alla tradizionale cena, il cui tenore, come si sa da Baldinucci, era di «gustare moltitudine, e varietà di sapori», ma «senza variare vivanda»⁸⁹. Per introdurre a una di queste degustazioni monotematiche, Torricelli esortava a schivare artificiosi eccessi che intorbidissero la purezza delle pietanze, culinarie e, per traslato, morali e intellettuali: «Ma chi crederebbe giammai Uditori, le mostruose invenzioni dell’arte, nel condimento de’ cibi, e nella sozza mistura delle vivande? Non piacciono più al lusso delle gole erudite, i parti della Natura, ma i mostri. Quindi è, che non si apprezzano più nelle cose i sapori nativi, se non mutati, o confusi. [...] Godete pur dunque voi, Uditori felici, [...] voi che con esercizi lodati vi dimostrate figliuoli ben degni di quella forte Etruria, la qual crebbe in questo modo istesso. Sono i vostri lussi conferenze di poesie singolari, gare, ma d’eloquenza, controversie, ma d’erudizione, e d’ingegno. Trionfa nelle vostre mense la sobrietà, ma col contento, e col diletto; vi scherzano i risi, e le facezie, ma congiunte colla sapienza, e colla modestia»⁹⁰. Il brano, pur nella sua veste laica, ha una rispondenza puntuale, che non può credersi casuale, nella forte affermazione etica con la quale Bartoli chiude il suddetto capitolo della *Povertà contenta*. Dopo aver tratteggiato, ancora con le parole di Giovanni Crisostomo, un esempio di cucina “manierista”, concepita a similitudine d’una grottesca (“gli uccelli pie[ni] di pesci, e i pesci pieni d’uccelli, e questi, e quelli ad un certo come fior di fuoco lentamente disfatti, perché i sapori dell’uno con quelli dell’altro si stemprino, e ne facciano di due uno solo, che non sia né l’uno, né l’altro»)⁹¹, Bartoli conclude: «In somma, per dire in ristretto ogni cosa, tal’è la mensa de’ poveri, che vi siede,

FIGURA 19 / Jacopo da Empoli,
La consegna delle chiavi,
Firenze, chiesa di Santa Trinita,
cappella Usimbardi.



non dico solamente la sanità, l'allegrezza, et anco il gusto innocente della natura, ma la parsimonia, l'honestà, la modestia, l'astinenza, quattro Reine, che con essi ogni dì vengono a convito, con essi tengono altra conversatione, che non quella de' Savi d'Atene alla tavola di Platone, di cui si diceva, che la Filosofia era il sale, onde, meglio che dell'arte de' cuochi, si condivano le vivande»⁹².

Non mancano le testimonianze che consentono di "introdurre" Bartoli e la sua sofisticata eloquenza nella cerchia dei Percossi, molte delle quali, forse per una coincidenza, si datano intorno al 1645. Precisamente di questo anno è l'episodio della dedica a Salvator Rosa dell'edizione fiorentina dell'*Huomo di lettere difeso et emendato*



FIGURA 20 / Alessandro Allori,
Trinità, Firenze, basilica della
Santissima Annunziata, cappella
dei Pittori.

FIGURA 21 / Lorenzo Lippi,
La Santissima Trinità,
Vallombrosa, chiesa
di Santa Maria.



da parte dello stampatore Girolamo Signoretti⁹³. È noto il riconoscimento postumo che Bartoli pubblicamente indirizza a Torricelli e al suo celebre esperimento con il barometro del 1644⁹⁴. Così come del 1644 è la scomparsa di padre Marco Antonio Mambelli, a seguito della quale Bartoli e Carlo Roberto Dati si prendono l'impegno di pubblicare la parte rimasta inedita delle sue *Osservazioni della lingua italiana*⁹⁵. Infine Francesco Redi, formatosi presso i gesuiti fiorentini tra il 1642 e il 1647, confessa personalmente a Bartoli di averlo attentamente studiato⁹⁶. Non pare dunque infondato immaginare che anche Lippi fosse tra i tanti lettori dei primi fortunati libri del grande scrittore gesuita.

Baldinucci ricorda che Lippi, «persona di ottimi costumi, amorevole e caritativo», anche se «di uno spirito tutto fuoco», non fu «avido di roba o interessato, ma se ne visse alla giornata col frutto delle sue fatiche, e di quel poco che gli era restato di patrimonio»⁹⁷. Egli poteva dunque ben riconoscersi in testi come la *Povertà contenta*, o come l'*Enchiridion* di Epitteto, «un Sole della Sapienza morale», così ricchi di insegnamenti sul dominio di se stessi, sull'uso misurato delle cose materiali, sul come muoversi nel mondo senza essere del mondo⁹⁸. Lippi, che poteva essersi accostato alla cultura gesuitica anche durante il suo soggiorno a Innsbruck, dove la Compagnia aveva in Claudia una fervida sostenitrice⁹⁹, leggeva nell'*Huomo di lettere* brani illuminanti, dal suo punto di vista d'artista: l'alta giustificazione dell'uso dello stile umile nella comunicazione della dottrina¹⁰⁰; il richiamo al rispetto di una misura nella pur necessaria ricerca di novità¹⁰¹; la riaffermazione del disegno come primario principio d'ordine¹⁰². Infine, come avrebbe potuto Lippi non incorniciare quel celebre capitoletto «Dello stile che chiamano moderno concettoso», stile di cui Bartoli stigmatizza la magnifica e tronfia intemperanza: «in tanto sforzo d'arte, e d'ingegno, e con maniere per lo più hiperboliche, e gigantesche [*sic*], avvien loro per ordinario, che quanto voglion dir più, tanto meno dicano, dilungandosi ugualmente dal naturale, e dal simile»¹⁰³. Insomma Lippi si sarebbe molto divertito se avesse potuto leggere quelle appassionate e ironiche pagine nelle quali Bartoli prima stupefatto ammira, poi ravveduto stronca gli affreschi della Galleria Farnese, «bellissima illusione degli occhi, e molto più del giudizio: peroché que' gran giganti con quel gran fare, in fatti non fanno nulla»¹⁰⁴. A Lippi sarebbero parse parole tanto adatte ai peana affrescati da Pietro da Cortona. In fondo a Firenze «barocco» voleva dire frode¹⁰⁵.

Al tempo di Lippi, da un secolo l'Accademia fiorentina del Disegno aveva in uso per cappella sepolcrale il vecchio capitolo dei frati serviti della Santissima Annunziata. All'altare della cappella, intitolata a San Luca e alla Santissima Trinità, nell'Anno Domini 1572 Alessandro Allori aveva affrescato appunto una *Trinità*, interpretando il dogma come «geroglifico» delle tre arti del disegno» (fig. 20)¹⁰⁶. Dei tre protagonisti, la colomba dello Spirito Santo sorvola sul Padre, che espone le stigmate del Figlio, il quale – versione normalizzata del *Cristo* di Bronzino in Santa Croce – con le braccia evoca il martirio sulla croce, ma con il volto dispensa la serenità del sonno eterno – come il *Cristo* del vicino sepolcro di Bandinelli. Sopra di loro, tre angeli si esibiscono in volo libero recando tre simboli della Passione, croce, chiodi, corona di spine. Più sotto, altri tre angeli sorreggono il corpo di Cristo, due dei quali si offrono alla vista specularmente fronte-retro, a disfida della scultura – come Bronzino aveva fatto con il nano Morgante. In basso, nello zoccolo architettonico, i ritratti di Pontormo e di Bronzino si uniscono alla firma di Allori, ricostituendo così la triade «che aveva dominato le arti fiorentine per quasi tutto il Cinquecento»¹⁰⁷. Insomma nel mistero divino si specchiava la concezione fiorentina delle tre arti unite nel supremo nome del disegno, e quell'affresco, come Lippi ben sapeva, ne era il trattato teorico.

Da qui Lorenzo trae l'impianto per l'immagine della *Trinità* che gli era stata chiesta nel 1664 dall'abate vallombrosano Valentino Baldovini, e che, morendo egli improvvisamente nell'aprile dell'anno successivo, è diventata la sua opera estrema (fig. 21)¹⁰⁸. Le divergenze dal modello alloriano racchiudono tutti i pensieri di Lippi sulla fede e sull'arte. Su una gradinata di nubi Cristo sta in grembo al Padre, malinconico e teneramente affettuoso. Assente la croce, le lunghe aste della lancia e della spugna ne evocano il ricordo. La sofferenza patita dall'Uomo è ancora impressa sul suo volto e nel suo corpo abbandonato. La luce, si noterà, proviene dalla colomba dello Spirito Santo, che si trova non al di sopra della testa di Cristo ma più avanti, come si desume dalle ombre proiettate, in volo verso di noi. Al tempo stesso essa è una luce vera, «protagonista discreta e sensibile [che] evidenzia in modo uniforme, ma preciso, le figure e gli oggetti: tessuto, legno, ferro, legno, giunco, canapa»¹⁰⁹. Tra l'icona divina, umana nei sentimenti, e il fedele ai piedi dell'altare, insieme alla colomba c'è un angelo che viene incontro: è l'espedito retorico suggerito anche da Demetrio affinché lo spettatore «non semplice ascoltator solamente, ma quasi tuo testimonio diventi». Lippi pone una domanda, e si attende una risposta.

«Hai dimenticato tu la cesta degli arnesi, la corda, la corona? Vuoi questi chiodi?».

¹ Alterocca 1914; Sricchia Santoro 1963b; d'Afflitto 2002 (che racchiude tutti i suoi lavori condotti per venticinque anni sul pittore).

² Colantuono 2004; Del Bravo 2007; Struhal 2007, a cui niente di sostanziale aggiungono Eadem 2010, 2011 e 2013; Hoare 2010; Cabani 2010; Di Santo 2013 (alla quale sfuggono però tutti i suddetti più recenti studi anglosassoni); a questi vanno aggiunti contributi più circoscritti a singole opere: senza pretesa di completezza, Nesi 2008b e 2010a, Benassai 2008a, Rossi 2012 (con altra specifica bibliografia sull'iconografia della cosiddetta *Simulazione di Angers*); infine tralascio qui i numerosi spunti rintracciabili nella bibliografia su Salvator Rosa a Firenze.

³ Struhal 2007, p. 15. Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 261-278) aveva ben composto il pittore e il poeta nel profilo di Lippi, sia nel raccontarne le vocazioni giovanili, sia nel riferire la gestazione del *Malmantile*; né ne aveva sottovalutato l'intima connessione Chiara d'Afflitto (2002, in particolare le pp. 26-28, 90-97, 112-117).

⁴ «E perché Lorenzo non solamente per una certa sua acutezza ne' motti e per alcune parole piacevoli, che senza né punto né poco dar segno di riso, con quel suo volto, per altro in apparenza serio e malinconico, profferiva bene spesso all'occasione, rendeva amenissima e desiderabile la conversazione sua» (Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 264).

⁵ In gioventù «non lasciava [...] di quando in quando di esercitare suo ingegno nella composizione di alcun bel sonetto e canzone in istile piacevole» (ivi, p. 265); salvo sviste, non mi pare che sinora siano stati segnalati suoi componimenti poetici diversi dal *Malmantile*.

⁶ Il primo titolo è riferito da Baldinucci (ivi, p. 264), il secondo da Paolo Minucci nel *Proemio* a Zipoli 1688, p.n.n.. Per una sintetica ricostruzione della gestazione e dell'edizione a stampa del poema cfr. d'Afflitto - Carminati 2005.

⁷ La collocazione cronologica dei primi «pochi fogli» del *Malmantile* alla vigilia del documentato soggiorno a Innsbruck (d'Afflitto 2002, pp. 366, 371-372) si fonda sul dettagliato racconto di Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 266), nonché ovviamente sulla lettera dedicatoria a Claudia con la quale Lippi offriva alla sua mecenate una «secchiatina» (scherzoso cenno per evocare, prendendone le distanze, il poema eroicomico di Alessandro Tassoni?) della *Leggenda*, «sconciatura partorita nel tempo, che io do festa a' pennelli» (in Zipoli 1688, *Proemio*, p.n.n.). Un'ulteriore conferma si può desumere dalla diversa versione della scelta del castello di Malmantile come protagonista del poema fornita da Giovanni Cinelli (in Zipoli 1676, p.n.n.): «[Lippi] Andando una volta a Pisa, e fermatosi all'Osteria di Malmantile per reficiarsi...», il che potrebbe consentire di collegare lo spunto topografico alla partecipazione di Lippi alla decorazione del soffitto della Madonna dei Galletti a Pisa con la *Flagellazione*, «immediatamente seguente al 1640» (d'Afflitto 2002, p. 231). Segnalo che, non so su quali fonti, nella *Bibliografia universale sacra e profana* di Fra' Sigismondo da Venezia (Venezia 1842, p. 320) il *Malmantile* è rubricato all'anno 1641.

⁸ Il termine «conversione», con il quale d'Afflitto (1982) ha definito la cesura degli anni Quaranta, evidentemente infastidisce Struhal (2007, pp. 13, 191, 213): ravvisandovi un'esclusiva valenza devozionale che confinerebbe Lippi a mero epigono della Controriforma, la studiosa americana irragionevolmente oblitera ogni nesso del pittore con la vita religiosa dell'associazionismo laico, il quale invece, non meno dei consessi letterari, costituisce un tratto portante della cultura fiorentina seicentesca.

⁹ Darpe 1643.

¹⁰ Buonarroti il Giovane 1643, ed. 1852.

¹¹ Buonmattei 1623, ed. 1643.

¹² Struhal 2007, pp. 57-58; Di Santo 2013, pp. 37-46.

¹³ Buonmattei 1623, ed. 1643, p. 11.

¹⁴ Colombo 2003.

¹⁵ Mi chiedo se non possa interpretarsi come un'allusione in questo senso un verso che Antonio Malatesti dedica al suo amico Lippi: «e se poi pel contrario / havrò bisogno dell'opere buone / altri non vo chiamar che il mio Perlone, / che dipigne e compone / e infarinato è in tutte le scienze / tal ch'oggi sol per lui bella è Firenze» (in Struhal 2007, p. 367), dove il participio «infarinato», in un contesto benevolmente canzonatorio, può indicare «chi ha cognizione di che che sia mediocrementemente» (*Vocabolario* 1691; e così lo intende Struhal, *ivi*, p. 275), ma dove non si cancella del tutto il richiamo al nome accademico di uno dei più illustri cruscanti, Lionardo Salviati, e ai suoi due scritti polemiici antitassiani.

¹⁶ «L'unica intenzione del nostro Poeta è stata di far conoscere la facilità, e pienezza del parlar nostro» (P. Minucci, in Zipoli 1688, *Proemio*, p.n.n.); «Fu sua particolare intenzione il far conoscere la facilità del parlare nostro» (Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 266).

¹⁷ «Ad uno, che non ha (come appunto, era egli) altra eloquenza, o poco più di quella, che gli dettò la natura, non è impossibile il parlar bene» (P. Minucci, *ibidem*); «ad uno, che non aveva (come esso) altra eloquenza, che quella, che gli dettò la natura, non era impossibile il parlar bene» (Baldinucci, *ibidem*).

¹⁸ «[Lippi] ha sfuggito per quanto ha potuto quelle parole rancide, alle quali vanno incontro tal'uni, che per spacciarsi huomini letterati, non sanno fare un discorso, se non vi mettono, guari, chente, e simili parole, che per essere state usate dal Boccaccio, essi credono [...] che quello sia il vero parlar Fiorentino [...] e non s'accorgono, che in tal guisa parlando, si rendono scherzo di chiunque gli sente» (P. Minucci, *ibidem*); «[egli] tessé tutta l'opera sua, fuggendo al possibile quelle voci, le quali altri, [...] affettando ad ogni proposito l'antichità della toscana favella, va ne' suoi ragionamenti senza scelta inserendo» (Baldinucci, *ibidem*).

¹⁹ «Tal composizione fece egli a solo fine di mettere in rima alcune novelle, le quali dalle donnicciuole sono per divertimento raccontate a i bambini [...] inserendovi una gran quantità di nostri proverbi, ed una mano di detti, e Fiorentinismi più usati ne i discorsi famigliari» (P. Minucci, *ibidem*); «il Lippi deliberò di mettere in rima certe novelle, di quelle, che le semplici donnicciuole hanno per uso di raccontare ai ragazzi: ed avendo fatta raccolta delle più basse similitudini, e de' più volgari proverbj e idiotismo fiorentini, di essi tessé tutta l'opera sua» (Baldinucci, *ivi*, pp. 265-266). L'episodio di Salvator Rosa che offre a Lippi il *Cunto de li cunti* è esplicitamente riferito da Baldinucci (*ivi*, p. 267); Minucci invece non lo menziona nel *Proemio*, ma nelle note in più punti non dissimula le affinità tra le due opere (in Zipoli 1688, pp. 64, 81, 327), tentando in un passo di anteporre l'invenzione di una novella di Lippi alla sua omologa di Basile (*ivi*, p. 65).

²⁰ P. Minucci, in Zipoli 1688, *Proemio*, p.n.n.; com'è noto il motto dell'Accademia della Crusca che accompagna l'immagine del frullone è «il più bel fiore ne coglie».

²¹ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 265.

²² Alla quale Lippi sembra alludere con la «secchiatina» offerta a Claudia de' Medici, vedi sopra nota 7.

²³ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 265.

²⁴ Struhal 2007, pp. 26 e ss.; Di Santo 2013, pp. 13 e ss.

²⁵ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 265.

²⁶ *Ivi*, pp. 262, 274.

²⁷ L'espressione è usata da Baldinucci alla voce «Maniera ideale» del *Vocabolario toscano* (Baldinucci 1681, p. 88).

²⁸ Si ricorderà che Baldinucci è stato testimone al rogito testamentario di Lippi del 14 aprile 1665 (d'Afflitto 2002, p. 374).

²⁹ Il biografo afferma di aver suggerito alcuni episodi del *Malmantile* (Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 267).

³⁰ *Idem*, IV, 1846, p. 154.

³¹ *Ivi*, p. 174.

³² Per un'articolata discussione dell'impatto del Cortona sull'ambiente fiorentino cfr. Gregori 2006.

³³ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, pp. 233, 251-252; l'apprezzamento di Pietro da Cortona era riferito al *Martirio di Santo Stefano* per Montedomini, ora in Galleria Palatina.

³⁴ Serie di quindici acqueforti edite da Gian Giacomo Rossi e dedicate a Marco Lorenzo Guicciardini (*The Illustrated Bartsch* 44 1983, pp. 313-328).

³⁵ Fabbri - Grassi - Spinelli 2013, pp. 38-42.

³⁶ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 275.

³⁷ *Ivi*, p. 274.

³⁸ Struhal 2007, p. 214.

³⁹ Mi riferisco alla *Flagellazione* della chiesa pisana della Madonna dei Galletti, il *Martirio di san Jacopo* della fiorentina Compagnia del Nicchio (ora al Carmine) e le lunette della cappella Ardinghelli in San Michele e Gaetano, tutti lavori datati o databili tra il 1642 e il 1643 (d'Afflitto 2002, pp. 228-229, 231, 248-250).

⁴⁰ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, pp. 155-156.

⁴¹ d'Afflitto 2002, pp. 190-191. Si ricorderà che Lippi era in rapporti di amicizia con Lorenzo Passerini e suo figlio Alessandro (Passerini 1874, p. 49), nella cui collezione, in borgo San Jacopo, il pezzo di maggior pregio era una *Maria Maddalena* di Andrea del Sarto, oltre a tre dipinti dello stesso Lippi (Bocchi - Cinelli 1677, pp. 283-284; d'Afflitto 2002, pp. 223-224, 274). Inoltre dai Passerini del ramo di Cortona il granduca Ferdinando II aveva appena acquisito, nel 1639, la grande *Assunta* oggi in Galleria Palatina (C. Caneva, in *Andrea del Sarto* 1986, p. 140).

⁴² Per il presunto contributo di Salvator Rosa alla stesura dello sfondo paesaggistico cfr. Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 459 e d'Afflitto 2002, pp. 94-95, 226. Baldinucci ricorda che il dipinto era stato commissionato a Lippi dal fiorentino Cosimo Sassetti «per mandar fuor di città»; d'altro canto si sa che la *Fuga in Egitto* si trovava all'altare della cappella absidale destra di Sant'Agostino a Massa Marittima, di patronato della famiglia Becucci (Petrocchi 1900, p. 137); manca tuttavia una sicura connessione tra questi due dati. Inoltre Giovanni Rosini dichiara di aver recuperato il dipinto a Venezia tramite l'abate Luigi Celotti, e di conservarlo a Pisa nella propria collezione (Rosini 1839-1847, VI, 1846, pp. 132, 215, 228 nota 17).

⁴³ Si potrà ricordare qui, anche a proposito di Lippi, quella superba illuminazione con la quale Luigi Lanzi paragona l'espressione degli affetti in Andrea del Sarto con la poesia elegiaca di Tibullo: «quegli affetti popolari di curiosità, di meraviglia, di fiducia, di compassione, di godimento [...] che ricercano soavemente il cuore senza turbarlo, son pregi che meglio si sentono di quel che si esprimano» (Lanzi 1795-1796, ed. 1968-1974, I, 1968, pp. 119-120).

⁴⁴ Niseli 1620-1639, V, 1639, p. 265. Il brano è una citazione letterale dagli *Avvertimenti della lingua sopra il Decamerone* di Lionardo Salviati (Venezia 1584, volume I, libro II, cap. III).

⁴⁵ Niseli 1620-1639, V, 1639, p. 271.

⁴⁶ Per uno studio approfondito su Claudia è d'obbligo Weiss 2004.

⁴⁷ P. Minucci, in Zipoli 1688, *Proemio*, p.n.n..

⁴⁸ Sul collezionismo del cardinale Carlo cfr. Fumagalli 2001, pp. 248-253.

⁴⁹ Su Jacopo da Empoli "custode" della memoria sartesca cfr. Natali 2004.

⁵⁰ Sulla formazione di Ficherelli e il ruolo di Alberto de' Bardi cfr. Benassai 2008b ed Eadem 2002.

⁵¹ C. d'Afflitto, in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Pittura*, p. 234.

⁵² Per queste notizie su Vannini rimando a C. Pizzorusso, in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Biografie*, pp. 180-183. Su Jacopo da Empoli copista, oltre al già citato Natali 2004, si veda Marabottini 1988, pp. 143-147.

⁵³ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1846, pp. 446-447.

⁵⁴ Secondo un referto baldinucciano, il *Michelangelo* marmoreo sarebbe stato scolpito tra il 1633 e il 1635 da Novelli su un disegno di Fabrizio Boschi (Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 67; Zikos 2013); ma è evidente che lo spirito dello scultore è decisamente più in sintonia con Vannini: tra l'altro dal 1641 i due artisti avrebbero lavorato insieme per il medesimo committente Andrea Del Rosso alla cappella di famiglia nella chiesa teatina dei Santi Michele e Gaetano a Firenze. Lo stesso può dirsi dei rapporti tra Novelli e Lippi, accomunati non solo nel cantiere della cappella Ardinghelli della stessa chiesa (1642-1643, cfr. Chini 1984, p. 141), ma anche dall'amicizia con Paolo Minucci, commentatore del *Malmantile* e «un poco parente» dello scultore (Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 75).

⁵⁵ Per un'analisi molto approfondita, puntuale anche se talora ipertrofica, della posizione di Lippi riguardo la pittura di macchia si veda Struhal 2007, pp. 219-251.

⁵⁶ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, p. 262.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Idem, II, 1846, p. 534.

⁵⁹ Ivi, p. 535. Baldinucci sostanzialmente trascrive da Vasari 1568, II, p. 190.

⁶⁰ L'episodio, non menzionato nell'edizione vasariana del 1550, accade intorno al 1555, quando Santi di Tito si è appena immatricolato alla Compagnia di San Luca, e comunque entro il 1558, anno di morte del Gaddi. Quanto fosse anacronistico a quella data l'acquisto della tavola lo si misura dal giudizio di Vasari su Sogliani, che nella prima edizione è addirittura sprezzante: «la maniera sua molto piacque allo universale, facendo egli arie pietose & devote secondo l'uso de' gli Ipocriti» (Vasari 1550, II, p. 809); l'espressione viene "politicamente" corretta nella seconda edizione: «molto piaceva la sua maniera, facendo l'arie pietose, & in quel modo, che piacciono a coloro, che senza dilettersi delle fatiche dell'arte, & di certe bravure, amano le cose honeste, facili, dolci, & graziose» (Vasari 1568, II, p. 194).

⁶¹ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, II, 1846, p. 551.

⁶² Ivi, p. 541.

- ⁶³ Ivi, p. 553.
- ⁶⁴ Ivi, pp. 534-535, 544-545.
- ⁶⁵ Salviati 1584-1586, I, 1584, p. 77.
- ⁶⁶ Si veda in questo stesso catalogo il contributo di Nicoletta Maraschio. Su Passavanti («puro», «stile più semplice», «lasciò [...] l'uso de' vocaboli antichi») cfr. Salviati 1584-1586, I, 1584, p. 130; su Cavalca («pura la prosa»), ivi, p. 116; su Fra' Giordano («opera di purità, e di semplice leggiadria»), ivi, p. 110.
- ⁶⁷ Lanzi 1795-1796, ed. 1968-1974, I, 1968, p. 95.
- ⁶⁸ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, II, 1846, p. 552. Sul radicamento di questo concetto nella tradizione figurativa fiorentina Eva Struhal (2007, *passim*) si è soffermata ripetutamente in modo pertinente.
- ⁶⁹ Sulla partecipazione di Lippi e del suo maggior committente, Agnolo Galli, alla Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, detta della Scala, cfr. d'Afflito 2002, pp. 28-30 e *passim*; per la storia della Compagnia, i suoi legami con i domenicani, con l'Oratorio di San Tommaso d'Aquino tramite le figure di Fra' Santi Cini e Vittorio dell'Ancisa, cfr. Eisenbichler 1998, in particolare pp. 87-90, 118-119.
- ⁷⁰ Salvator Rosa riferisce a Giovan Battista Ricciardi del suo incontro con Volterrano a Roma il 23 febbraio 1653: «Né dimostra piacerli altra robba che quella di Pietro da Cortona» (Rosa 2003, pp. 181-182).
- ⁷¹ *Vocabolario* 1691, III, p. 1077; la citazione è tratta da Demetrio, ed. Segni 1603, p. 119.
- ⁷² Vettori 1562, p. 262 (la traduzione latina era stata pubblicata nel 1552).
- ⁷³ Si osserverà che mentre nella traduzione attribuita a Marcello Adriani il giovane, edita postuma, sono impiegati gli stessi termini di «sprezzatura» e «naturalità» (Demetrio, ed. Adriani 1738, p. 89), Francesco Panigarola traduce più pianamente con «senza artificio» e «naturale» (Panigarola 1609, p. 927).
- ⁷⁴ Si vedano i commenti alle più recenti edizioni del testo di Demetrio pseudo-Falereo: Demetrio, ed. Lombardo 1999; Demetrio, ed. Ascani 2002; Demetrio, ed. Marini 2007.
- ⁷⁵ Demetrio, ed. Segni 1603, pp. 37-38.
- ⁷⁶ Ivi, p. 20.
- ⁷⁷ L. Lippi, Lettera dedicatoria a Claudia de' Medici, in Zipoli 1688, *Proemio*, p.n.n..
- ⁷⁸ Demetrio, ed. Segni 1603, pp. 80, 83-84, 86, 90.
- ⁷⁹ Ivi, p. 96.
- ⁸⁰ Baldinucci 1681, pp. 88-89, dove contrappone «maniera gretta» a «manierona»; su questo argomento rimando a Struhal 2007, pp. 168-170.
- ⁸¹ Buonmattei 1623, ed. 1643, p. 10.
- ⁸² Ivi, p. 9.
- ⁸³ Salviati 1584-1586, I, 1584, p. 73.
- ⁸⁴ Per la particolare accezione di «ordinario» che qui, e nel titolo di questo saggio, s'intende, cfr. Ossola 1987, pp. IX-XI, 5-11.
- ⁸⁵ Il teologo antiocheno era tra l'altro un celebrato modello di limpida oratoria: «Questo santo dottore per l'eleganza, e bellezza del suo discorso *puro, semplice, e naturale*, meritò, che giustamente si denominasse Grisostomo, cioè Bocca d'oro» (Zaccaria 1792-1797, XIV, 1795, p. XXXI; il corsivo è mio).
- ⁸⁶ Bartoli 1650, p. 283; il corsivo è mio.
- ⁸⁷ Sull'argomento si veda ultimamente Hoare 2010, cap. II.
- ⁸⁸ Rosa 2003, p. 58. Floriana Conte (2010, p. 66 nota 48) tende ad attribuire l'acquisto a un'«ansia di aggiornamento» di Rosa, piuttosto che a un reale interesse per il «generico stoicismo» dell'opera bartoliana, in considerazione anche della necessità di rivedere il presunto «neostoicismo» tanto esibito dall'artista napoletano (Conte 2009). Colgo l'occasione per segnalare che il dipinto di Rosa raffigurante *Mario che medita sulle rovine di Cartagine*, presumibilmente descritto da Bartoli nella *Povertà* (Conte 2012), potrebbe essere ulteriormente retrodatato e pensarsi eseguito a Firenze, considerando che, come si è detto l'*imprimatur* del libro è del 18 agosto 1649, e perciò steso almeno nel corso del 1648.
- ⁸⁹ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 453-454.
- ⁹⁰ Torricelli 1715, pp. 93-94.
- ⁹¹ Bartoli 1650, p. 283.
- ⁹² Ivi, pp. 292-293.
- ⁹³ Conte 2009, pp. 268-269; Conte 2010, p. 63. Segnalo che Hoare (2010, p. 41 nota 4) attribuisce erroneamente allo stesso Bartoli, e non a Signoretti, la dedica a Rosa. Sui rapporti tra il padre gesuita e il pittore napoletano si trovano utili osservazioni in Langdon 2004.
- ⁹⁴ Bartoli 1677b, pp. 32-34: «Capo IV. *Lode del Torricelli primo trovatore di questa sperienza...*»
- ⁹⁵ Robustelli 2007.
- ⁹⁶ «Infin dalla mia fanciullezza io leggeva i libri di V.P. Reverendissima con mio profitto, perché non solamente le finenze della nostra lingua, e l'eleganza del bel dire, ma ancora io poteva impararvi la sodezza delle virtù cristiane»

(Redi 1811, p. 375).

⁹⁷ Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 265, 273-274.

⁹⁸ Bartoli 1645, ed. 1655, p. 4. Sulla fortuna cinque-seicentesca del *Manuale* di Epitteto, noto a Firenze sin dalla traduzione di Angelo Poliziano del 1497, fino alla volgarizzazione di Bartolomeo Corsini a metà Seicento (*I pannici caldi*, Firenze 1815: Corsini 1815), autore anche del poema burlesco *Il Torracchione desolato*, ispirato al *Malmantile* lippiano (Di Santo 2013, pp. 16-17, 47-48), vedi Zardin 2010, in part. p. 44.

⁹⁹ Claudia e Leopoldo promossero la costruzione della chiesa dei gesuiti di Innsbruck dedicata alla Santissima Trinità, e lì entrambi sono sepolti.

¹⁰⁰ «[Cristo] non usò perciò altezza di stile, o sottigliezza di pellegrini discorsi. Con parole semplici della sua bocca *Fecit lutum de sputo*, usando parole, e maniere basse, non che comunali, e con ciò rese la vista ai mal veggenti nostri occhi» (Bartoli 1645, ed. 1655, pp. 60-61).

¹⁰¹ «Con questo io non vò dire, che per farci inventori di cose nuove, ci facciamo Maestri di Novità, traviando senza ragione (massime nelle cose ch'escono dal puro Naturale) da quelle vie, che calcate già tanti secoli sono da' primi ingegni del mondo, hanno per chi l[e] trascorre, su l[i]i confini la temerità, o l'errore» (ivi, p. 116).

¹⁰² «S'io non ho la lode d'un pennello, che sappia insegnare a dipingere dipingendo, habbila io almeno d'un carbone, che tira quelle morte linee, che prime abbozzano il disegno. Che se ben'esse si cancellano dai colori, e si perdono nella pittura, non si perde però quella loro virtù, che prescrisse ordine a' colori, e diede regola al disegno» (ivi, p. 310).

¹⁰³ Ivi, p. 296.

¹⁰⁴ Bartoli 1677a, p. 258. Su questo brano cfr. Conte 2003, che tuttavia mi pare sottovaluti il tono ironico dell'ecfrasi bartoliana.

¹⁰⁵ *Vocabolario* 1612, p. 111: «Barocco. vedi Baroccolo, Usura», «Baroccolo. spezie di guadagno illecito, simile a quel che diciamo Scrocchio, o Scrocco, e Barocco».

¹⁰⁶ Wazbiński 1987, I, p. 127.

¹⁰⁷ Falciani 2013, p. 210.

¹⁰⁸ d'Afflitto 2002, pp. 330-331; *La Trinità* 2008. Ovviamente, come entrambi questi studi ricordano, l'altro modello al quale Lippi ha guardato è la *Trinità* che Lodovico Cigoli aveva eseguito nel 1592 per l'altare Risaliti in Santa Croce. A me pare comunque che Lorenzo abbia preferito elaborare quella di Allori, anche per il suo carattere più "istituzionale" all'interno della comunità artistica fiorentina.

¹⁰⁹ d'Afflitto 2002, p. 331.