

ISSN 0391-2108

Vol. LXXI  
*nuova serie*

Fasc. 4  
ottobre-dicembre 2018

# Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli



# Rivista di Letterature moderne e comparate

## *Direzione*

Giovanna Angeli, Patrizio Collini, Claudio Pizzorusso

## *Comitato scientifico*

Silvia Bigliuzzi (Letteratura inglese, Università di Verona)  
Louise George Clubb (Letterature comparate, Università di Berkeley)  
Claudia Corti (Letteratura inglese, Università di Firenze)  
Elena Del Panta (Letteratura francese, Università di Firenze)  
Michel Delon (Letteratura francese, Università Paris Sorbonne)  
Carlo Ossola (Letterature moderne dell'Europa neolatina, Collège de France)  
Michela Landi (Letteratura francese, Università di Firenze)  
Ivanna Rosi (Letteratura francese, Università di Pisa)  
Helmut J. Schneider (Letteratura tedesca, Università di Bonn)  
Valerio Viviani (Letteratura inglese, Università della Tuscia)  
Salomé Vuelta García (Letteratura spagnola, Università di Firenze)

## *Coordinamento redazionale*

**Michela Landi**

via Rubieri, 4 - 50137 Firenze  
tel. 3288410225 - michela.landi@unifi.it

**Claudio Pizzorusso**

via Sant'Egidio, 16 - 50122 Firenze  
tel. 3356037577 - pizzorusso@unistrasi.it

**Valerio Viviani**

via Galliano, 3 - 50144 Firenze  
tel. 3407944351 - vviviani@unitus.it

Gli articoli e i libri per recensione debbono essere indirizzati alla redazione.

---

© Copyright by Pacini Editore - Pisa (Italia)  
via Gherardesca - Ospedaletto PISA

Stampato in Italia - Printed in Italy - Imprimé en Italie - Giugno 2018

Redattore responsabile Anton-Ranieri Parra  
Reg. Stampa Trib. di Firenze N. 216 del 15-5-1950

## SOMMARIO

### SAGGI

- CLAUDIO PIZZORUSSO, *I fiori di Innsbruck: Lorenzo Lippi e Pietro Andrea Mattioli* 331
- CLAUDIA CORTI, *Orti apocalittici. Erasmus Darwin e William Blake tra poesia, arte e scienze naturali* 349
- GIUSEPPE GALIGANI, *'La forza del destino'. L'opera più shakespeariana di Verdi?* 365
- BARBARA DI NOI, *La scultura in Kafka* 381

### DISCUSSIONI

- MARCO LOMBARDI, *Il Seicento "moderno" di Carine Barbaferi* 399

### RECENSIONI

- Chi ha paura di Horace Walpole? Da un castello di Otranto all'altro*  
(GIOVANNA MOCHI) 413
- AGNÈS COUSIN DE RAVEL, *Pascal Quignard. Vies, œuvres* (MARIA CHIARA BRANDOLINI) 416

- ABSTRACTS 423

- LIBRI RICEVUTI 425

- INDICE ANNATA 429



Fig. 1. Lorenzo Lippi, *San Cosma*, New Orleans, Museum of Art, The Samuel H. Kress Collection.

## I FIORI DI INNSBRUCK: LORENZO LIPPI E PIETRO ANDREA MATTIOLI

Nella terza sala del Museum of Art di New Orleans, dedicata al “dramatic and theatrical use of light” tipico, come illustra un pannello esplicativo, della pittura italiana di età barocca, spicca, malgrado la sua orribile cornice, l’immagine di un giovane bello, con il volto tagliato da un fendente di luce e dall’ombra di una ciocca della lunga capigliatura. Indossa una veste di damasco bianco e nero, lucente come argento, serrata con alamari d’oro, bordata d’oro, e risvoltata di verde. Sotto ha infilata una calzamaglia anch’essa dorata; sopra, sulla spalla, ha fermato un mantello rosso, secondo una foggia all’antica (fig. 1).

Il dipinto non ebbe l’onore di figurare nello *Handbook* edito dal Museo nel 1980, né di essere selezionato tra i *Masterworks* della collezione quando, tra il 2006 e il 2007, presso la galleria Wildenstein di New York, fu organizzata una benemerita esposizione destinata alla raccolta di fondi per sostenere il pieno recupero del Museo dopo i danni subiti dal devastante passaggio di Katrina<sup>1</sup>. Eppure nel 1953, nel catalogo delle opere della collezione Kress, cui il quadro appartiene, esposte a New Orleans presso il Museo, allora intestato al magnate giamaicano dello zucchero Isaac Delgado, William E. Suida, attribuendo correttamente il dipinto a Lorenzo Lippi e proponendo di identificarne il soggetto in *San Cosma*, lo aveva definito “one of the outstanding examples of Tuscan 17th century painting”<sup>2</sup>. Prontamente Fiorella Sricchia vi aveva sottolineato gli effetti di luce mirati alla messa in verità delle cose, cogliendo in ciò l’essenza di un tipico processo di Lippi:

l’eleganza formale del Gentileschi e gli umori negromantici locali vi risultano filtrati in un pensiero prezioso, di una fragilità resistente per finezza di pittura, dove ogni particolare fantasioso, anche la veste del Santo, supera una funzione di pura decorazione per assumere valore misteriosamente indicativo, come elemento di un incantesimo che il Santo va studiando sugli erbari. Nella luce che entrando da una invisibile finestra schiarisce la parete, su cui si stacca la macchia tonale dei capelli, l’immagine si chiude in una pelle di raso fresca di penombre trasparenti, che è la cifra preziosa di questi anni più belli<sup>3</sup>.

Gli anni più belli di Lorenzo e di questo suo dipinto, come in seguito avrebbe confermato Chiara d’Afflitto<sup>4</sup>, sono quelli iniziali del decennio 1640.

Se la presenza degli erbari sulla mensola alle spalle del Santo aveva agevolato il riconoscimento della sua identità, non è mai stato tentato un



Fig. 2. Lorenzo Lippi, *San Cosma*, part., New Orleans, Museum of Art, The Samuel H. Kress Collection

Fig. 3. Pietro Andrea Mattioli, *I Discorsi...*, Venezia, Valgrisi, 1573, p. 668

approfondimento di quegli stessi erbari. Mentre due dei tre volumi sono tratteggiati in modo generico, il terzo è vistosamente aperto per mostrare distintamente tre piante, dipinte con tanta precisione da lasciarne intendere un significato non casuale.

Il pensiero più ovvio non può che andare al botanico senese Pietro Andrea Mattioli (1501-1578) e ai suoi *Discorsi* sul *De Materia Medica* di Pedanio Dioscoride Anazarbeo. Ma volendo individuare l'esemplare che Lippi ha squadernato sulla mensola, la ricerca si fa ardua. È noto infatti che le edizioni dei *Discorsi*, dopo la prima del 1544, non si contavano più già solo entro l'arco della vita di Mattioli, tra quelle in volgare, in latino, in francese, tedesco, boemo; e molte altre ne sarebbero seguite *post mortem*<sup>5</sup>. Tuttavia, grazie alle continue variazioni di impaginazione e modifiche delle illustrazioni per numero e per formato, è possibile riconoscere la doppia pagina attentamente riportata da Lippi – o meglio, la pagina e mezza, giacché della sinistra se ne vede poco più della metà per l'incurvatura del foglio – nelle edizioni valgrisiane del 1573 e del 1581<sup>6</sup>. In entrambe, la pagina 668 presenta l'*Helichrysum italicum* con a fianco



Fig. 4. Lorenzo Lippi, *San Cosma*, part., New Orleans, Museum of Art, The Samuel H. Kress Collection  
 Fig. 5. Pietro Andrea Mattioli, *I Discorsi...*, Venezia, Valgrisi, 1573, p. 669

*l'Helichriso di Candia*, e a fronte, la pagina 669 accoppia la *Stecade citrina* e *l'Amarantho*: restando nascosto *l'Helichriso di Candia*, le altre tre piante corrispondono nel dipinto fin nei minimi dettagli delle foglie e delle radici (figg. 2-5). Inevitabile allora chiedersi la ragione di tanta attenzione da parte di Lippi nel rendere riconoscibili, attraverso il più diffuso e accreditato testo scientifico del tempo, proprio quelle piante, quando anche una generica raffigurazione di una pagina d'erbario sarebbe stata sufficiente a caratterizzare San Cosma o un semplicista, come, prima di lui a Firenze, avevano fatto Bernardino Poccetti in San Lorenzo nel 1612 (figg. 6-7), o Domenico Pugliani nello Studio di Casa Buonarroti nel 1637 (fig. 8).

Dopo aver offerto la traduzione del brano *De Helichryso* dal IV libro di Dioscoride, Mattioli aggiunge alcune proprie considerazioni:

Nasce *l'Helichriso* abbondantemente in Toscana ne i prati magri, per li terreni non coltivati, per le colline, et similmente al magro in su la rena sassosa de i fiumi. [...] il verno nel mancare de i fiori, si usano i secchi dell'*Helichriso*, come quelli dell'*Amarantho*, il quale chiamiamo Fiorvelluto<sup>7</sup>.



Fig. 6. Bernardino Poccetti, *Santi Cosma e Damiano*, intero, Firenze, Basilica di San Lorenzo



Fig. 7. Bernardino Poccetti, *Santi Cosma e Damiano*, particolare, Firenze, Basilica di San Lorenzo

Di questa pianta mediterranea, il semplicista senese sottolinea dunque la vasta diffusione in Toscana e l'uso decorativo per la proprietà che ha di conservare, anche essiccato, il proprio colore giallo. Così, stralciando da Plinio, egli prosegue:

la [sua] ombrella è piena di pendenti corimbi, che mai non si putrefanno. Quando viene percossa da i raggi del sole, risplende come se fusse d'oro: la onde si costuma d'incoronare gli Dei<sup>8</sup>.



Fisseremo allora questo primo punto: l'elicriso, che Lippi riproduce, come si è detto, dall'illustrazione presente sulla pagina 668 dei *Discorsi* (figg. 2-3), è una pianta comune, è connotata come peculiarità toscana, ed è tutt'altro che vile perché è degna d'essere corona aurea.

Mattioli mette poi in guardia dal confondere l'elicriso con la *stechade citrina*, che è una diversa specie del medesimo genere, e di cui egli adduce l'immagine, anch'essa fedelmente copiata da Lippi, sulla sinistra della successiva pagina 669 (figg. 4-5). Il botanico veste qui i panni del medico e si dilunga in un encomio, linguisticamente prezioso, delle molte virtù terapeutiche della stecade. Ma l'evocazione di un'altra fonte antica dà a Mattioli lo spunto per introdurre una terza pianta: "Dell'Helichriso fece memoria Galeno sotto il nome d'Amaranto". Pur appartenendo l'amaranto a tutt'altro genere dall'elicriso, e differenziandosi per forma, com'è palese dalla sua immagine posta a destra della stecade (fig. 5), Mattioli coglie il pretesto offerto dalla sovrapposizione terminologica di Galeno per illustrare

l'AMARANTO porporeo, chiamato da noi in Toscana Fiorvelluto, [...] massimamente sapendosi quanto sia grato alle fanciullette vederselo in su le finestre fiorito, per poterselo serbar secco il verno (percioche mai non perde il suo vivido colore) per le ghirlande, quando tutti i giardini sono privi di fiori<sup>9</sup>.



Fig. 8. Domenico Pugliani, *Fiorentini famosi: i semplicisti*, Firenze, Casa Buonarroti

Assimilabile dunque all'elicriso solo per le comuni qualità decorative, l'amaranto viene presentato con una trascrizione letterale dell'enunciato di Plinio:

Manifestamente siamo vinti dall'Amaranto. È egli più presto spica porporea, che fiore alcuno: et ancho esso è senza odore. È cosa meravigliosa, che ei si goda d'esser colto, per rinascere poi più bello. Fiorisce il mese d'Agosto, et dura per tutto l'autunno. Il più stimato è l'Alessandrino, il quale si serba colto. Non è senza meraviglia, che dopo al disfiore di tutti gli altri fiori, messo in mollo nell'acqua ritorna vivo, et fassene ghirlande il verno. La maggior sua natura è nel nome, così chiamato perché non s'infracidisce. Tutto questo dell'Amaranto porporeo scrisse Plinio<sup>10</sup>.

Al di là del garbato e pittoresco omaggio alla gioventù femminile, serberemo memoria di questa insistenza sulla proprietà dell'amaranto di conservarsi e di tornare a nuova vita – proprietà che aveva suggerito a Luigi Alamanni di consigliare, nel 1546, la coltivazione nei giardini dell'"immortal Amarantho"<sup>11</sup>.

Spostando ora l'attenzione dalla prospettiva tassonomica di Mattioli a una iconologica, forse più pertinente all'operare di Lippi, è possibile fare un ulteriore passo nella comprensione del dipinto di New Orleans.

Al termine di un lavoro condotto per decenni, nella prima edizione dei suoi *Hieroglyphica*, uscita a Basilea nel 1556, con una lettera dedicatoria al duca Cosimo de' Medici, Pierio Valeriano interpretava le 'virtù' dell'amaranto nell'ambito dell'emblematica. Il *Liber LV*, dedicato a Giulio de' Medici ancora cardinale, e dunque *ante* 1523, trattava "de iis quae per Rosam & flores aliquot senticetaque significantur"<sup>12</sup>. In un paragrafo posto in calce, e forse redatto in un tempo seriore, alla fragilità e caducità della vita umana, di cui i fiori sono in genere il simbolo, Valeriano contrapponeva l'amaranto:

si quem inoffensa valetudine vixisse corporis ad extremum usque dignitate viribusque servatis, hieroglyphice ostendere [Ægyptii] voluissent, amaranthi corollam capiti eius imponere mos erat<sup>13</sup>.

Seguiva l'adattamento dello stesso brano di Plinio citato da Mattioli, per evocare la persistenza della pianta e la sua facoltà di "reviviscere":

Est autem amaranthus spica purpurea verius quam flos aliquis, asservaturque decerpta, ac postquam defecere cuncti flores, madefactus aqua reviviscit, & hybernas coronas facit: summaque eius hæc natura nomen invenit ἀπὸ τοῦ μὴ μαραινέσθαι, id est, propterea quod minime marcescat, Amaranthum sit appellatum<sup>14</sup>.

L'immagine dell'amaranto come simbolo di "inoffensa valetudo", di "non mai offesa sanità", venne subito adottata, ad uso di "Poeti, Pittori, & Scultori", da Cesare Ripa, che sin dalla prima edizione, nel 1593, della sua *Iconologia*, scelse quella pianta come attributo dell'allegoria della "Sanità, o Gagliardezza":

Donna, di maturo aspetto, ma vago di vista, proportionata, & svelta, sarà di leggiadro habito vestita, coronata d'Amaranto, & tenga con ambe le mani un Ramo di Ulivo co' suoi frutti, & sopra a detto Ramo vi sarà un Favo di Mele, con alcune Api.

L'Amaranto, è una Spica perpetua, la quale fuor dell'uso de gli altri fiori significa stabilità, gagliardezza, & conservatione, per la particolar qualità sua, di non immarciare giamai, & di star sempre bella, & di verno, quando sono mancati gli altri fiori, solo tenuta nell'acqua si rinverdisce. [...] Per questo è detto Fiore immortale, & si dedica all'immortalità<sup>15</sup>.

Questa 'voce' sarebbe in seguito sempre rimasta inalterata, sebbene mai accompagnata da un'immagine, con la sola variante, a partire dall'edizione romana del 1603, dell'eliminazione dal titolo del termine "Sanità", quest'ultima 'virtù' avendo già una sua propria figurazione più 'medica', costruita sull'iconografia di Esculapio<sup>16</sup>. L'amaranto, restando associato al solo concetto di "Gagliardezza", assume dunque una valenza prevalentemente etica.

Nella crescita organica che l'*Iconologia* di Ripa registrò nel corso del Seicento, l'edizione senese del 1613 – la quinta – segna una tappa rilevante e, quanto al nostro argomento, reca una svolta nella 'fortuna' dell'amaranto. La figura dell'"Immortalità" era già presente nel 1593, come "Donna, vestita d'oro, la quale terrà la destra mano al fianco, & nella sinistra una Fenice", in segno di fermezza e di eterna rinascita<sup>17</sup>. Nel 1613, alla "destra mano", forse non sufficientemente comunicativa con quel gesto un poco villano, si dette il compito di tenere "una pianta d'Amaranto fiorita", perché, come si era letto nella "Gagliardezza" e qui si confermava, "la pianta dell'Amaranto significa immortalità, percioche ella non muta mai il colore, né si corrompe, né si marcisce mai"<sup>18</sup>.

Non un intervento di sostituzione, bensì di innesto, si riscontra invece nella voce "Perseveranza". Nel 1593 Ripa così la descriveva:

Donna, vestita di bianco, & nero, che significano, per essere l'estremità de' colori, proposito fermo; abbraccia un'Alloro, il qual albero è posto dal Ruscelli, come ancora dal Doni, per la Perseveranza, riguardando l'effetto di mantenere le frondi, & la scorza verde fino in mezzo al Verno<sup>19</sup>.

## DECORO DEL S. GIOVANNI ZARATINI CASTELLINO.



Fig. 9. *Decoro*, in Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena, Florimi, 1613, parte prima, p. 170

Nel 1613 l'allegoria venne implementata con questo inciso, derivato pressoché alla lettera dall'enunciato che si è visto in Pierio Valeriano:

in capo haverà una ghirlanda di fiori di velluto, altrimenti detto amaranto, il qual fiore si conserva colto, & da poi, che tutti gl'altri fiori son mancati, bagnato con l'acqua ritorna vivo, & fa le ghirlande per l'inverno, & questa sua perfetta natura gli ha trovato il nome derivato dal non marcirsi mai, così la Perseveranza si conserva, & mantiene nello stato, & nell'esser suo<sup>20</sup>.

Ripa, o qualcun altro per lui, aveva dunque ritenuto appropriato rafforzare la valenza dell'alloro sempreverde con quella dell'amaranto persistente, per connotare viepiù la personificazione di un tratto caratteriale dell'uomo distinto da costante determinazione.

Il progressivo slittamento di significato dell'amaranto verso un ordine morale si compie, sempre nell'edizione del 1613, con l'aggiunta,

accolta da Ripa, dell'immagine del "Decoro" (fig. 9) elaborata dallo studioso epigrafista Giovanni Zaratino Castellini<sup>21</sup>:

Giovane di bello, & honesto aspetto, porti adosso una pelle di Leone nella palma della man dritta tenga un quadrato, nel cui mezzo sia piantata la figura del Mercurio, da man sinistra tenga un ramo, d'Amaranto volgarmente detto fior di velluto con questo motto intorno. SIC FLORET DECORO DECUS. del medesimo si potria anco incoronare, & fregiare l'habito, che sarà un saio lungo fino al ginocchio, nel piede dritto tenga un coturno, nel sinistro un socco<sup>22</sup>.

Dal seguito del testo, che è un prolisso trattatello di etica, di retorica e persino di storia del costume e del teatro antico, stralciamo la parte che più direttamente ci concerne:

L'Amaranto, che ne la sinistra mano porta, è fiore che d'ogni tempo fiorisce, & mantiene il suo decoro della bellezza, con questo i Greci in Tessaglia incoronavano il sepolcro d'Achille unico lor Decoro, per dimostrare, che si come quel fiore mai perisce, così la sua fama saria per sempre durare [...]. E detto Amaranto perché mai marisce, & se ne i tempi aspri del turbolento inverno alquanto viene mancando, rinfrescato con l'acqua baldanzoso torna nel primiero stato, & vigore tanto, che di lui se ne può far corona, ancor d'inverno, [...] così l'huomo se da gli aspri, e turbolenti casi di questo instabil Mondo offeso viene a mancar d'animo, rinfrescatosi con l'acqua del decoro, cioè riducendosi ne la mente quello, che si conviene fare in tali accidenti risorge nel fiorito stato d'animo di prima, [...] & fa corone di lode, & di honori ne torbidi tempi a se stesso, mediante il decoro [...]<sup>23</sup>.

Questa specifica declinazione del "decoro", espressa mediante la pianta dell'amaranto, sembra così applicarsi alla rettitudine di un comportamento pubblico e alla capacità di agire con fermezza di fronte agli incerti eventi della storia. Non sorprende perciò che l'amaranto compaia ancora una volta – l'ultima – in una 'voce' immessa nella *Terza parte* della nuova edizione accresciuta dell'*Iconologia*, stampata a Padova nel 1618, la "Attione virtuosa":

Huomo d'età virile; di bellissimo aspetto, & che le parti tutte del corpo sieno corrispondente a d'una proportionata bellezza. Haverà circondato il capo da chiari, & risplendenti raggi simili a quelli d'Apollo, com'ancho da una ghirlanda d'Amaranto, sarà armato, & sopra all'armatura porterà il manto detto paludamento, che sia d'oro [...]. Molte sono l'attioni humane, ma io intendo di rapresentare la virtuosa, & particolarmente quella delle lettere, & dell'arme, le quali, & l'una, & l'altra fa l'huomo famoso & immortale<sup>24</sup>.

Non staremo a rileggere le successive solite motivazioni che giustificavano la presenza dell'“immortal amaranto” su questa figura di virtù ‘politica’, propria di chi avesse una visibilità pubblica per il suo ruolo o intellettuale o istituzionale.

Tornando ora a Lorenzo Lippi, possiamo, senza troppo arbitrio, immaginarlo consultare, da letterato e da pittore, un'edizione del Ripa, che al tempo suo poteva essere quella di Padova del 1625 o, più probabilmente, quella, pure padovana, del 1630<sup>25</sup>. Quale che fosse, di sicuro ne aveva una copia tra le mani quando, dal 1641, progettava per l'Arazzeria medicea i cartoni del *Crepuscolo della Mattina*, del *Crepuscolo della Sera* e del *Giorno artificiale*, figure tutte puntualmente rispondenti alle rispettive ‘voci’ del Ripa<sup>26</sup>. Da quel repertorio iconografico, ormai concluso nel suo nucleo originario, Lippi sapeva che, riproducendo la pagina del Mattioli con l'immagine dell'amaranto, non avrebbe solo reso identificabile il santo medico, garante, come quella pianta, di “sanità” e di persistente bellezza, ma gli avrebbe sovrascritto, per così dire, una serie di valori etici connessi con una dimensione pubblica, quali la “perseveranza”, il “decoro” e un ‘buongoverno’ che assicurasse eterna memoria. Non c'è dubbio che il pittore abbia molto curato alcuni dettagli che potevano rispondere al codice di Ripa: il santo indossa una veste bianca e nera, come di bianco e nero doveva essere vestita la “Perseveranza”, in segno di “proposito fermo”; e sulle spalle ha gettato un *paludamentum*, non pertinente al santo medico, quanto piuttosto all'“Attione virtuosa”, in segno di autorità militare. Vistoso è poi il pentimento nella posizione della mano sinistra, che da un anonimo, se non banale, appoggio morto sul libro e sul tavolo, Lippi ha modificato in una più nobile postura scorcata per impugnare una scrittura (fig. 10). C'è da chiedersi insomma se questo dipinto, di iconografia assai più sostenuta e complessa dell'altro *San Cosma*, in veste di giovane medico, che si conosce di Lippi<sup>27</sup>, potesse avere come referente o destinatario una personalità di alto rango.

Se la sua datazione, per via di stile, ai primissimi anni Quaranta è, come sembra, corretta, il quadro di New Orleans si colloca a ridosso del soggiorno del pittore a Innsbruck, presso la corte di Claudia de' Medici, dal settembre 1643 alla metà circa del 1644<sup>28</sup>. Per non poche ragioni si può credere che il dipinto sia in relazione proprio con la fiorentina arciduchessa del Tirolo.

Si ricorderà in primo luogo che San Cosma, insieme al suo gemello Damiano, è, sin dal Quattrocento, il santo protettore della famiglia Medici<sup>29</sup>: niente dunque di più pertinente per Claudia, che sembra non aver mai dimenticato le proprie radici (in questo senso è stata interpretata anche la sua medaglia personale, che sul rovescio reca un potente albero e



Fig. 10. Lorenzo Lippi, *San Cosma*, particolare, New Orleans, Museum of Art, The Samuel H. Kress Collection

il motto “NUNQUAM”, fig. 11)<sup>30</sup>. Ma un affare di famiglia era anche il Mattioli. La più prestigiosa edizione dei *Discorsi* in volgare, “con le figure grandi tutte di nuovo rifatte”, era stata quella del 1568 (di fatto un riversaggio di quella latina del 1565)<sup>31</sup>. Per l’occasione Mattioli aveva adattato la stessa collaudata epistola dedicatoria già indirizzata al cardinale Cristoforo Madruzzo, vescovo di Trento<sup>32</sup>, poi a Caterina d’Austria, regina di Polonia<sup>33</sup>: questa volta la destinataria della dedica, inviata “Da Insprugg: il primo d’Aprile MDLXVIII”, era la “Serenissima Principessa Giovanna Archiduchessa d’Austria, & Principessa Eccellentissima di Fiorenza, & di Siena, & mia Clementissima Signora”. Cresciuta a Innsbruck, e lì educata dal gesuita Pietro Canisio<sup>34</sup> – così come Claudia sarebbe stata molto vicina all’ordine di Sant’Ignazio<sup>35</sup> –, nel 1565 Giovanna aveva sposato Francesco de’ Medici, episodio centrale nelle unioni tra la casata fiorentina e quella asburgica, preceduto dal breve matrimonio del duca Alessandro con Margherita d’Austria, e seguito da quello di Cosimo II, fratello di Claudia, con Maria Maddalena. Sposa in seconde nozze dell’arciduca Leopoldo V, dal 1626 Claudia si trovò dunque nelle condizioni di essere erede di una lunga tradizione di legami, sia pure nel ruolo inverso di fiorentina in Tirolo. Attenta, come si dice che fosse, alla ‘fiorentinizzazione’ della sua corte<sup>36</sup>, difficilmente dunque l’arciduchessa medicea avrebbe potuto ignorare l’opera di un



Fig. 11. Antonio Selvi, medaglia di Claudia de' Medici, arciduchessa del Tirolo

caposaldo della cultura scientifica toscana al servizio degli Asburgo, quale era stato Mattioli, che proprio tra Innsbruck e Trento aveva trascorso i suoi ultimi anni. Per di più, quando, molto tempo addietro, aveva vissuto per due anni a Urbino come sposa dello sciagurato duca Federico Ubaldo Della Rovere, Claudia avrà di certo avuto la curiosità di sfogliare, nella Libreria Vecchia del Palazzo Ducale, due volumoni dei *Discorsi* che Mattioli aveva dedicato a quella sua zia Giovanna che lei non aveva mai conosciuto. Era uno dei molti esemplari dell'edizione del 1568, ma era unico al mondo, perché nel 1580 lo aveva dipinto a mano, espressamente per il duca Francesco Maria II, un nobile dilettante pittore e botanico, di nome Gherardo Cibo<sup>37</sup>. Magnifico e affascinante, tutto a colori, non poteva non essere rimasto impresso negli occhi della giovane Medici.

L'ipotesi che Lippi, di concerto o meno con Claudia, le ritagliasse su misura i significati sottintesi nel *San Cosma*, appare più che concreta. Né sarebbe stato un fatto nuovo. Si ricorderà che il grande quadro di Ottavio Vannini con *Rebecca ed Eliezer al pozzo* era stato espressamente destinato alla neo-arciduchessa, e portato da Firenze a Innsbruck da suo fratello, il cardinale Carlo, come augurio di una felice e feconda unione con Leopoldo, implicito nel rimando all'episodio della benedizione di Labano alla sorella ("Tu sei nostra sorella, moltiplica in mille migliaia", *Genesi*, 24,60)<sup>38</sup>. Così, nella *Samaritana al pozzo* che Lippi, a Innsbruck, siglò e datò 1644, il Messia, di radiosa e suprema bellezza, e la Samaritana, di mondana ma misurata bellezza, incarnavano la rivelazione divina al cospetto di una donna, e dunque erano espressione di un pensiero e di un sentimento devoto di Claudia<sup>39</sup>.



D'altra parte conosciamo l'accoglienza non protocollare che fu riservata a Lippi durante il suo soggiorno tirolese. Filippo Baldinucci ricorda che il pittore e uomo di lettere vi fu "ricevuto con benigne dimostrazioni" dall'arciduchessa, la quale, apprezzando il "piacevole e insieme rispettoso modo suo proprio nel conversare co' grandi", caldeggiò la stesura della prima versione del *Malmantile racquistato*<sup>40</sup>. E poiché Sua Altezza "si compiace[va] di volerne una secchiatina" – scherzosa presa di distanza dal modello eroicomico di Tassoni – Lippi le dedicò quella sua "sconciatura partorita nel tempo, che io do festa a i pennelli", con il titolo provvisorio di *Leggenda delle due Regine di Malmantile*<sup>41</sup>. Una familiarità, insomma, dichiarata dalla stessa Claudia, che, avvisando il fratello Don Lorenzo dell'imminente ritorno a Firenze del pittore, gli assicurava che tramite lui avrebbe potuto avere notizie "dell'esser mio, e di tutta questa figliuolanza, tante volte da esso veduto, rimettendomi alla sua viva voce, et alla sua testimonianza di veduta"<sup>42</sup>.

Se, come credo, il dipinto di New Orleans fosse stato concepito in questo contesto – Baldinucci afferma che a Innsbruck Lippi non fece solo ritratti, ma anche "altre pitture"<sup>43</sup>, di cui però oggi si conosce solo la *Samaritana al pozzo* –, non avremmo difficoltà a riconoscerlo come una celebrazione di Claudia. La figura di San Cosma, in quanto patrono dei Medici, è una fiera rivendicazione di appartenenza alla casata fiorentina. Intorno al Santo si dipanano poi i fili di una rete cifrata, che intreccia il naturalismo scientifico di Mattioli con il repertorio simbolico di Ripa. Per cui l'immagine dell'amaranto onora il "decoro" di Claudia, perché con "perseveranza" ella aveva attraversato i "turbolenti casi di questo instabil Mondo", *manu militari*, ma senza mai rinunciare al piacere dell'intrattenimento colto e alla cura della propria "gagliardezza". Avendo dovuto assumere dal 1632 il peso della reggenza del suo piccolo Stato, aveva saputo far fronte con successo ai "torbidi tempi" della Guerra dei Trent'anni grazie alle sue "attioni virtuose", dai lavori di fortificazione – Porta Claudia sul passo Scharnitz (1633), Fort Claudia a Reutte (1639-1645), e altro – ai provvedimenti economici – il Privilegio mercantile della fiera di Bolzano (1635) –. Insomma, il suo operato resterà nella storia, e la sua memoria sarà, come l'amaranto, immortale.

Restava a Lippi un tocco finale, per volgere al femminile il suo encomio: e per questo egli si sarebbe affidato all'elicriso riprodotto sulla pagina di sinistra del Mattioli aperto sul ripiano; quell'elicriso che, come si è visto in apertura, è pianta comune, specie in Toscana, e al tempo stesso nobile, perché degna di esser corona agli dei. Nell'edizione senese del 1613 del Ripa, un'altra nuova allegoria, oltre al "Decoro", di cui s'è detto, era stata immessa da Giovanni Zarantino Castellini: la "Venustà",

l'unica di tutto il repertorio in cui compariva quel prezioso fiore giallo oro. La "Venustà", "parola derivata da Venere", unisce "gratia del corpo" e "bellezza dell'animo"<sup>44</sup>, è qualità prettamente femminile, e non poteva perciò essere figura di virtù più appropriata per celebrare l'arciduchessa Claudia. Merita leggere uno stralcio di questa argomentatissima voce:

Ninfa bella di gratioso aspetto vestita di cangiante, cinta con un cingolo, nel quale vi siano ricamati intorno Cupido, le faci ardenti, & il caduceo di Mercurio, porti in testa una corona di rose, tenga nella destra mano l'Helichriso fiore giallo, & lucido come l'oro, nella sinistra l'augelletto chiamato da Greci Linge. [...]

L'Helicriso, che porta in mano, è un fiore così nominato da Helicrisa Ninfa, che primiera lo colse, per quanto scrisse Themistagora Efesio, ma io tengo, che sia detto, perché il suo nome è composto da Helios, che significa Sole, e da Chrysos, che significa oro, atteso che l'ombrella di questa pianta piena di pendenti corimbi, che mai non si putrefanno, quando è percossa da' raggi del Sole, risplende come fusse d'oro, la onde si constumava da' Gentili incoronarne gli Dei [...]

L'Helicriso ha il fiore simile all'oro, la foglia gentile, & il gambo sottile, ma sodo: e questo sia detto, perché si sappia, come s'habbia a figurare, e per mostrare la sua forma essere differente dal Chrysanthemo, e dall'Amaranto, perciocché, se bene con tali nomi è stato anco chiamato l'Helicriso, come riferisce Dioscoride lib. 4 cap. 59, nondimeno la forma è differente, come si comprende dalle figure impresse dal Matthiolo suo Espositore. [...]

Tiene dunque in mano questa nostra figura della Venustà l'Helicriso, come simbolo della gratia, & della gloria popolare, perché chi ha in sé venustà, & gratia, ha per l'ordinario ancora appresso gli altri applauso, fasto, gloria, favore, & Gratia<sup>45</sup>.

Questa apologia verbale si traduceva, in definitiva, in una semplice immagine di natura. E ciò era quanto di più coerente con i nuovi propositi "di acutezza e di sintesi linguistica"<sup>46</sup> che Lippi andava cercando dagli anni Quaranta, come pittore e come poeta, secondo una linea di ricerca che egli sembra aver maturato proprio nella solitudine di Innsbruck.

Castellini rinviava direttamente al testo e alle figure del Mattioli, e a queste Lippi si rivolse. Non gliene mancava di certo un'edizione, proprio a Innsbruck. Forse lui stesso ne possedeva una, magari riposta, insieme a un volume dell'*Architettura* di Sebastiano Serlio, nella credenza della cucina di casa sua, dove teneva disegni di fiori e di "diverse erbe"<sup>47</sup>. E comunque poteva sempre aver studiato sull'edizione del 1573 - probabilmente quella riprodotta nel *San Cosma* - a casa del suo amico Filippo Baldinucci (fig. 12)<sup>48</sup>.

CLAUDIO PIZZORUSSO

(Università degli Studi di Napoli "Federico II")

*claudio.pizzorusso@unina.it*

I DISCORSI  
DI M. PIETRO  
ANDREA MATTHIOLI

SANESE, MEDICO CESAREO,  
ET DEL SERENISSIMO PRINCIPE  
FERDINANDO ARCHIDVCA D'AVSTRIA &c.

Nelli sei libri

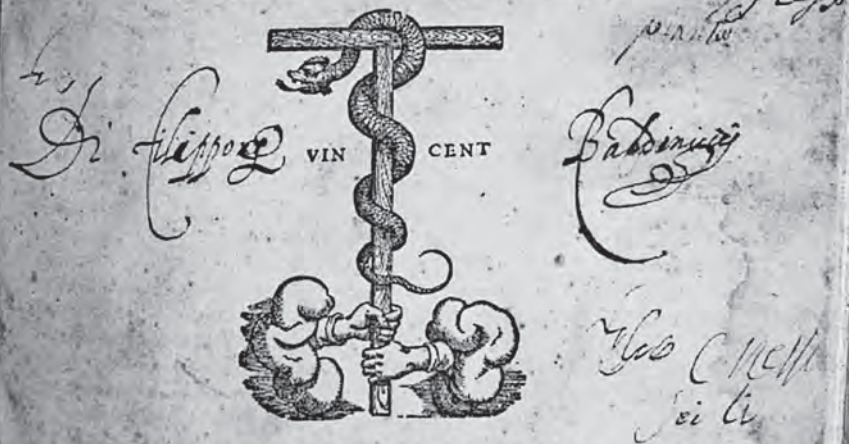
*Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia Medicinale.*

HORA DI NVOVO DAL SVO ISTESSO AVTORE  
ricorretti, & in più di mille luoghi aumentati.

*Con le Figure tirate dalle naturali & vive Piante, & Animali, & in numero  
molto maggiore, che le altre per auanti stampate.*

Con due Tauole copiosissime spettanti l'vna à ciò, che in tutta l'opera si contiene;  
& l'altra alla cura di tutte le infirmità del corpo humano.

CON PRIVILEGIO DEL SOMMO PONTIFICE,  
della Illustrissima Signoria di Venetia, & d'altri Principi.



IN VENETIA, M D LXXIII.

Appresso gli Heredi di Vincenzo Valgrisi.

A/48/99

Fig. 12. Pietro Andrea Mattioli, *I Discorsi...*, Venezia, Valgrisi, 1573, esemplare già di Filippo Baldinucci, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek

<sup>1</sup> *New Orleans Museum of Art. Handbook of the Collection*, New Orleans, New Orleans Museum of Art, 1980; *The Odyssey Continues. Masterworks from the New Orleans Museum of Art and from Private New Orleans Collections*, catalogo della mostra (New York, Wildenstein, 17 novembre 2006 - 9 febbraio 2007), New York, Wildenstein, 2006.

<sup>2</sup> *The Samuel H. Kress Collection in the Isaac Delgado Museum of Art*, a cura di William E. Suida e Alonso Lansford, New Orleans, s. ed., 1953, pp. 50-51.

<sup>3</sup> Fiorella Sricchia, *Lorenzo Lippi nello svolgimento della pittura fiorentina della prima metà del '600*, "Proporzioni", IV, 1963, p. 257 e figura 44.

<sup>4</sup> Chiara d'Afflitto, *Lorenzo Lippi*, Firenze, Edifir Edizioni, 2002, pp. 100-101, 258 n. 88.

<sup>5</sup> Si veda la lista stilata da Luciano Banchi in appendice a Giuseppe Fabiani, *La vita di Pietro Andrea Mattioli*, Siena, Bargellini, 1872, pp. 75-80, che ne annovera, nelle varie lingue, almeno 25 con Mattioli in vita, e oltre 15 tra la sua morte e il 1645 (per stare entro una data compatibile con la cronologia di Lippi). Su Mattioli in generale e sulle sue edizioni cfr. i saggi raccolti in Pietro Andrea Mattioli, *I Discorsi [...] L'esemplare dipinto da Gherardo Cibo: eccellenza di arte e scienza nel Cinquecento*, a cura di Duilio Contin e Lucia Tongiorgi Tomasi, Sansepolcro, Aboca, 2015.

<sup>6</sup> Pietro Andrea Matthioli, *I Discorsi [...] Nelli sei libri Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della Materia Medicinale. Hora di nuovo dal suo istesso Autore ricorretti, & in più di mille luoghi aumentati [...]*, in Venetia, Appresso gli Heredi di Vincenzo Valgrisi, 1573; l'edizione del 1581 reca lo stesso frontespizio con minime varianti.

<sup>7</sup> P.A. Matthioli, *I Discorsi*, 1573, p. 667.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 668; il brano è parafrasato da Plinio XXI, 25 (*Historia naturale*, traduzione di Antonio Brucioli, in Venetia, per Alessandro Brucioli et i frategli, 1548, p. DCXLIII).

<sup>9</sup> P.A. Matthioli, *I Discorsi*, 1573, p. 668.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 669; il brano corrisponde quasi alla lettera alla traduzione di Brucioli da Plinio, *Historia naturale*, XXI, 8, 1548, p. DCXXVI.

<sup>11</sup> Luigi Alamanni, *La Coltivazione [...] Al Christianissimo Re Francesco Primo*, [1546], in Fiorenza, Guidi, 1549, p. 81 (V, 607).

<sup>12</sup> Giovanni Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Ægyptiorum literis commentarii*, Basileæ, [Michael Isenegrin], 1556, fol. 399 A ["di quelle cose, che si significano per la Rosa, & alcuni altri fiori, e spine, cavate dalle lettere de gl'Egitiani" (*I Ieroglifici Overo Commentarii delle occulte significazioni de gl'Egitij, et altre Nationi*, in Venetia, presso Gio. Battista Combi, 1625, p. 722)].

<sup>13</sup> G.P. Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, fol. 403 D [se gli Egizi "havessero voluto dimostrare un ieroglifico, che alcuno fusse vissuto sanissimo del corpo per fino all'ultimo, conservate le forze, e la dignità, havevan per costume di porre sopra il capo suo una ghirlanda di fior velluto" (i.e. amaranto) (*I Ieroglifici*, 1625, p. 729)].

<sup>14</sup> G.P. Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, fol. 403 D ["È il fior velluto più tosto spica purpurea, che qual si voglia fiore, e si conserva colta, e dopo che tutti gl'altri fiori sono mancati, bagnato con l'aqua, ritorna vivo, e fa le ghirlande per il verno: e questa sua perfetta natura gli ha trovato il nome derivato dal non marcirsi, e perché non marcisca punto è chiamato amaranto" (*I Ieroglifici*, 1625, p. 729)].

<sup>15</sup> Cesare Ripa, *Iconologia [...]*, in Roma, per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593, pp. 243-244.

<sup>16</sup> Cesare Ripa, *Iconologia [...]*, in Roma, appresso Lepido Facij, 1603, pp. 180-181 ("Gagliardezza"), 440 ("Sanità").

<sup>17</sup> C. Ripa, *Iconologia*, 1593, p. 127.

<sup>18</sup> Cesare Ripa, *Iconologia [...]*, in Siena, appresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613, parte prima, p. 365.

<sup>19</sup> C. Ripa, *Iconologia*, 1593, pp. 204-205.

<sup>20</sup> C. Ripa, *Iconologia*, 1613, parte seconda, p. 143: cfr. il brano di Valeriano cit. alla nota 14.

<sup>21</sup> Cfr. Marco Palma, *Castellini, Giovanni Zaratino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, *ad vocem*.

<sup>22</sup> C. Ripa, *Iconologia*, 1613, parte prima, pp. 170-171.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>24</sup> Cesare Ripa, *Nova Iconologia [...]*, in Padova, per Pietro Paolo Tozzi, 1618, pp. 586-587.

<sup>25</sup> Cesare Ripa, *Della novissima Iconologia [...]*, in Padova, per Pietro Paolo Tozzi, 1625; Idem, *Della più che novissima Iconologia [...]*, in Padova, per Donato Pasquardi, 1630. Per un'analisi delle modalità con le quali Lippi si avvaleva del testo di Ripa cfr. Eva Struhal, *A Visual Riddle. Contextualizing Lorenzo Lippi's 'Allegory' in Angers*, in *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, a cura di Cornelia Logemann e Michael Thimann, Zürich, Diaphanes, 2011, pp. 335-360.

<sup>26</sup> C. d'Afflito, *Lorenzo Lippi*, pp. 246-247.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>29</sup> Ludovica Sebregondi, *Cosma e Damiano. Santi medici e medicei*, in *Cosma e Damiano dall'Oriente a Firenze*, a cura di Elena Giannarelli, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002, pp. 75-105).

<sup>30</sup> Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, I, Firenze, S.P.E.S., 1981, p. 380, n. 22,22.

<sup>31</sup> Petri Andreae Matthioli, *Commentarii in sex libros Pedacii Dioscoridis Anazarbei de Medica materia [...]*, Venetiis, ex Officina Valgrisia, 1565; Idem, *I Discorsi [...] nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia Medicinale*, in Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1568.

<sup>32</sup> Pietro Andrea Matthioli, *I Discorsi [...] ne i sei libri della Materia Medicinale di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*, in Vinegia, nella bottega d'Erasmus, appresso Vincenzo Valgrisi, 1555.

<sup>33</sup> Pietro Andrea Matthioli, *I Discorsi [...] ne i sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della Materia Medicinale*, in Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1563.

<sup>34</sup> Lisa Kaborycha, *Expressing a Hasburg Sensibility in the Medici Court: The Grand Duchess Giovanna d'Austria's Patronage and Public Image in Florence*, in *Medici Women as Cultural Mediators (1533-1743)*, atti del convegno internazionale (Firenze, Villa I Tatti, ottobre 2008), a cura di Christina Strunck, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 96-97.

<sup>35</sup> Claudia e Leopoldo fecero edificare a Innsbruck la chiesa dei Gesuiti, nella quale entrambi sono sepolti. Inoltre l'assistente spirituale dell'arciduchessa era il padre gesuita Eustachio Pagani.

<sup>36</sup> Cfr. Sabine Weiss, *Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648)*, Innsbruck-Wien, Tyrolia, 2004.

<sup>37</sup> Cfr. P.A. Mattioli, *I Discorsi*, 2015; Alessandra Giannotti, *Gherardo Cibo e la 'pittura di paesi' alla corte dei della Rovere nel Cinquecento*, in "Accademia Raffaello. Atti e studi", XV, 2016, 1-2, pp. 81-93.

<sup>38</sup> Chiara d'Afflito in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), Firenze, Cantini, 1986, p. 234; Claudio Pizzorusso, *Lorenzo Lippi e la "tradizione dell'ordinario"*, in *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 giugno-2 novembre 2014), Firenze-Milano, Giunti, 2014, pp. 62-63.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>40</sup> Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, [1681-1728], a cura di F. Ranalli, V, Firenze, Batelli e Compagni, 1847, p. 264.

<sup>41</sup> Perlone Zipoli [Lorenzo Lippi], *Il Malmantile racquistato*, in *Finaro* [Firenze], nella Stamperia di Gio. Tommaso Rossi, 1676, pp. 2r-2v.

<sup>42</sup> Lettera di Claudia de' Medici a suo fratello Don Lorenzo, da Innsbruck a Firenze, l'8 aprile 1644 (in C. d'Afflito, *Lorenzo Lippi*, pp. 371-372).

<sup>43</sup> F. Baldinucci, *Notizie*, V, p. 264.

<sup>44</sup> C. Ripa, *Iconologia*, 1613, parte seconda, pp. 327, 329.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 325, 332-333.

<sup>46</sup> C. d'Afflito, *Lorenzo Lippi*, p. 166.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 375.

<sup>48</sup> L'esemplare già di proprietà di Baldinucci si trova alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (consultabile all'indirizzo [https://books.google.it/books?id=w8JCAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ViewAPI&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=w8JCAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false))