



*Lucia Di Santo*

**L'eroicomico 'fiorentino'  
di Lorenzo Lippi**

## PREMESSA

La carriera poetica di Lorenzo Lippi, sicuramente più noto come pittore che come scrittore, si limita al solo *Malmantile racquistato*, che pure, all'epoca, godette di un discreto successo e fu riedito più volte nei secoli successivi. A fronte di un'eco non proprio insignificante, il poema giace oggi pressoché dimenticato e il titolo, nelle moderne storie letterarie, compare nell'ampia ed eterogenea categoria eroicomica che il Tassoni teorizzò all'inizio del Seicento. Se gli studi più recenti sono giunti a rivalutare il secolo, lo stesso non è avvenuto per alcune opere, le quali, pur non essendo tali da richiedere una radicale revisione del canone letterario, meritano comunque un'attenzione nuova in quanto espressioni artistiche di un determinato momento storico, e significativa testimonianza dell'incontro tra le diverse tensioni che animavano il dibattito letterario e le aspettative del pubblico.

Del resto, basta un rapido sguardo alla diffusione manoscritta, all'articolazione dei progetti editoriali, alla fama internazionale dei poemi eroicomici italiani per capire lo stretto legame che tale genere istituiva con il proprio tempo. D'altra parte, questo stretto legame con 'la piazza' ha comportato, nella prospettiva storica, una perdita inevitabile di decifrabilità, e dunque di interesse. Il recupero di questi autori non può prescindere allora da un'indagine storica volta a ricostruire i profili e le fisionomie delle brigate che furono le vere protagoniste di tale costume letterario.

Alla luce di queste esigenze, i pochi studi dedicati specificamente alla categoria dell'eroicomico-burlesco hanno rivelato lacune e fraintendimenti interpretativi, generati dall'associazione, all'interno di una definizione di genere troppo ampia, di autori tra loro molto spesso diversi per indole e per soluzioni artistiche. La lusinga di riunire, sotto un'unica in-

segna, figure come Tassoni, Bracciolini, Corsini, Neri si è mostrata, infatti, più un'insidia che una risorsa, non permettendo di spiegare, pur all'interno di un contesto poetico evidentemente comune, le ragioni delle differenze. Ciò è apparso ancora più urgente per Lorenzo Lippi, il cui *Malmantile* si mostra, assai più dei suoi compagni di genere, come 'un erede infedele' del modello originario della *Secchia rapita*.

A tal fine nel presente studio sono state seguite due direzioni di indagine. La prima, di carattere cronologico e filologico, mirante a ridefinire la posizione del Lippi nel dibattito sul genere eroicomico, tenendo soprattutto conto di un nuovo apparato di dati e di altrettanto nuovi riscontri testuali tra i poemi, i quali hanno portato alla luce linee di sviluppo differenti rispetto a quelle tracciate finora. La seconda direzione di studio ha cercato di spiegare queste stesse differenze rispetto alla prospettiva storica e geografica (la Firenze del primo Seicento) in cui il *Malmantile* ebbe origine e da cui risulta influenzato in maniera decisiva. Questo punto di vista fiorentino, rivelatosi così incisivo per la poesia (e per la pittura) del Lippi, è stato poi assunto a filo conduttore di tutto il presente lavoro. Anche l'analisi del testo, infatti, è stata affrontata tenendo presente la scelta, da parte dell'autore, di eleggere la propria città a musa ispiratrice; pertanto sia la tecnica comica del poema sia il sistema dei personaggi sono stati studiati cercando di valorizzare gli elementi di unicità rispetto ai modelli codificati dal genere eroicomico.

La centralità della componente autobiografica e la matrice aneddotica della comicità lippiana hanno relegato in secondo piano lo sviluppo narrativo e fatto sì che il poema presentasse una trama esile e suddivisa in micro-unità narrative. Una simile scelta stilistica risulta in evidente contrapposizione con il concetto aristotelico di 'favola' che da Tasso in poi si era imposto nel genere cavalleresco. La frequente adozione di tecniche canterine segna così un'altra distanza strutturale rispetto al Tassoni, in questo fedele al modello della *Gerusalemme liberata*, e un recupero della tradizione cavalleresca *d'antan*. La valutazione critica di tale scelta, difficilmente definibile come ingenua alla luce delle accese dispute letterarie del tempo, ha richiesto un esame della fortuna (ancora nel Seicento e pur in generi letterari differenti) dei moduli canterini a Firenze, oltre che delle ragioni profonde dell'ostentata fedeltà a questa stessa tradizione.

I risultati di siffatto percorso hanno riportato alla luce una lettura del *Malmantile* che non coincide con lo spirito con cui il poema è stato recepito nel corso dei secoli e con cui ancor oggi viene letto nei brevi cenni che qualche manuale di letteratura gli dedica. Si è dunque cercato di ricostruire il momento storico in cui è avvenuta tale separazione tra ragioni della scrittura e ragioni della ricezione, in particolare tenendo conto del ruolo ambiguo svolto dal commento (inseparabile dalla storia del poema).

Accostarsi ad esso significa innanzitutto ricostruire la stratificazione diacronica dei tre commentatori che hanno postillato il poema, influenzandone la ricezione non solo coeva, ma anche moderna. Il corredo di note storiche, linguistiche e aneddotiche con cui, a distanza di pochi anni tra loro, il Minucci, il Salvini e il Biscioni hanno postillato il *Malmantile* ha fatto sì che l'opera sopravvivesse al secolo e potesse essere letta anche al di fuori dei confini fiorentini nei quali e per i quali era stata concepita. I commenti dei tre autori sono stati così recepiti come un complesso unitario, inseparabile dal testo e necessario all'intelligenza del poema, determinando, contro le originarie intenzioni, un fardello editoriale che ne avrebbe ostacolato le ripubblicazioni. Tuttavia tale unico *corpus* testuale mantiene oggi un'inestimabile peculiarità, in quanto veicolo di comprensione del poema, ma anche come strumento per recuperare l'originaria ricchezza poetica e biografica dei riboboli del Lippi, nei quali i secoli successivi hanno troppo spesso scorto soltanto un esercizio lessicale.

# I

## IL «MALMANTILE» FRA TRADIZIONE EROICOMICA E VOCAZIONE BURLESCA: UNA LINEA FIORENTINA

### 1. IL CONTESTO STORICO E IL GENERE LETTERARIO

#### 1.1. *Il successo del genere eroicomico*

Nell'edizione romana (ma col falso luogo di Ronciglione) del 1624 la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni veniva presentata, nella prefazione dedicata ad Antonio Barberini, come una girovaga «lacera e malconcia dalla curiosità altrui», dal momento che «non bastando all'avidità degli uomini gli esemplari già stampati, i copiatori ne rapivano i manoscritti e i lettori l'uno all'altro la rapivano»<sup>1</sup>. In maniera non dissimile, sia la corrispondenza del Tassoni<sup>2</sup> sia l'apparato paratestuale – anch'esso di mano del Tassoni – che accompagnava il poema confermavano, non senza qualche vezzo autocelebrativo, l'immediato successo della prima opera eroicomico<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Tassoni, *Secchia rapita*, Appendice [4], p. 440. È incerta la paternità della prefazione, che è firmata Giovambattista Brugiotti nell'edizione romana del 1624 e Girolamo Preti nell'edizione veneziana di Sarzina, 1625; cfr. Chiodo 1993, pp. 781-788. Del resto, è lo stesso Tassoni (cfr. *Lettere*, n. 705 [II, 183], 3 aprile 1625, a Michelangelo Buonarroti) a mantenere un tono volutamente ambiguo.

<sup>2</sup> Nelle lettere si parla dello «strepito grande» suscitato dal poema (Tassoni, *Lettere*, n. 650 [II, 137], 20 gennaio 1623, ad Alessandro Scaglia); della sua «fama», dell'«applauso» e dell'insistenza di personaggi che vogliono essere nominati, sapendo che «è opera che non morirà» (*Lettere*, n. 679 [II, 160], 3 luglio 1624, a Giovan Battista Milani); altrove, «Questa bagatella fa uno strepito per Roma che ha cacciati tutti gli altri poemi a monte e sono di continuo inquietato da gente che ci vorrebbe dentro il suo nome» (*Lettere*, n. 684 [II, 164], 10 agosto 1624, ad Annibale Sassi).

<sup>3</sup> Vd. la prefazione di *Gasparo Salviani a i lettori*: «Non fu mai opera ricevuta con più avidità, perciocché in meno di un anno n'andarono intorno più copie in penna

Benché il primato nell'invenzione del genere fosse allora conteso dal Bracciolini che, anticipando la lenta gestazione della *Secchia rapita*, aveva pubblicato nel 1618 lo *Scherzo degli dei*<sup>4</sup>, il Tassoni rivendicava al suo poema i tratti fondativi della nuova moda poetica:

Or questa nuova strada, come si vede, è piaciuta comunemente. All'autore basta averla inventata e messa in prova con questo saggio. Intanto, com'è facile aggiugnere a le cose trovate, potrà forse qualch'altro avanzarsi meglio per essa.<sup>5</sup>

Al di là del vanto o dell'astuzia delle affermazioni tassoniane, effettivamente, nel corso del secolo, il numero degli epigoni della *Secchia* fu elevato. Nel 1641 escono a Venezia *Le Pazzie de' savi ovvero il Lambertaccio* del bolognese Bartolomeo Bocchini; nel 1652, sempre a Venezia, *L'asino* del padovano Carlo Dottori; nel 1662, a Macerata, la *Troia rapita* del popolare cantante soprano Loreto Vittori; del 1684, anche se verrà stampato solo nel 1830, è *Il Catorcio d'Anghiari* di Federico Nomi; ugualmente alla fine del secolo risale *La presa di Saminiato* di Ippolito Neri, anch'essa pubblicata postuma a Firenze nel 1764.

Al successo seicentesco del poema eroicomico non corrispose, tuttavia, un parallelo sviluppo teorico e poetico del genere, poiché, fatta eccezione per le sperimentazioni di Giovan Battista Lalli, il quale, pur rifacendosi al Tassoni, tentò diverse possibilità combinatorie tra il grave e il burlesco<sup>6</sup>, gli altri autori eroicomici seguirono lo schema della *Secchia*

---

che in dieci non sogliono andare delle più famose, ch'escano alla stampa. Un copista solo ne fece tante copie a otto scudi l'una, che in pochi mesi ne cavò circa 200 ducati» (Tassoni, *Secchia rapita*, Appendice [6], p. 447).

<sup>4</sup> Il Tassoni scrive (*ibidem*) di aver cominciato la *Secchia* nel 1611. Tuttavia nel 1618, quando esce a Venezia e a Firenze il poema del Bracciolini, l'opera, a causa di revisioni stilistiche e ostacoli da parte della censura ecclesiastica, pur circolando manoscritta, non era ancora edita; lo sarà solo nel 1622, a Parigi. Nelle lettere di quello stesso anno il poeta esprimeva preoccupazione e impazienza per la stampa della *Secchia*: «E 'l Bracciolino, a Pistoia, s'è messo a fare anch'egli un poema a concorrenza. Onde mi dubito che sarà necessario farne stampare fino a cento copie almeno, per levarla di pericolo» (*Lettere*, n. 410 [I, 355], 28 aprile 1618, al Sassi).

<sup>5</sup> Tassoni, *A chi legge*, in *Secchia rapita*, p. 5.

<sup>6</sup> Il Lalli pubblicò nel 1624 la *Moscheide*; nel 1629 la *Franceide ovvero del mal francese*; sempre nel 1629 anche un poema epico serio, il *Tito Vespasiano ovvero Gerusalemme desolata*; nel 1634 la più nota *Eneide travestita*, che influenzerà in Francia il *Virgile travesti* di Paul Scarron. Utile, per illustrare le diverse sperimentazioni teoriche del Lalli, risulta lo schema di Longhi 1994, p. 310: «[...] si possono riconoscere [nel Lalli] quattro diverse combinazioni dei registri relativi alla materia e allo stile: *Moscheide* = materia vile in stile elevato; *Franceide* = materia vile in stile giocoso; *Tito* = materia grave in stile grave; *Eneide travestita* = materia grave in stile giocoso. [...] Dunque un esperimento globale, che contempla tutte e quattro le possibilità di associazione: basso + alto; basso + basso; alto + alto; alto + basso».

*rapita*, con una fedeltà che ha suscitato l'insofferenza degli studiosi<sup>7</sup>, e i cui rischi erano già stati preannunciati dal Tassoni stesso: «I versi facili e naturali ognuno crede di saperli comporre; ma la prova poi non riesce. [...] Il cantare delle scipitezze inverisimili è proprio degl'idioti che hanno vena, ma non hanno giudizio»<sup>8</sup>. Le caratteristiche della *Secchia rapita* che dopo il Tassoni furono ripetute, con maggiore o minore felicità artistica, dagli altri autori eroicomici sono state riassunte da Marino Boaglio in quattro aspetti principali: «[...] la mescolanza di stile 'grave' e 'burlesco', la 'scaramuccia' fra due città per futili motivi, l'interesse preminentemente edonistico, infine il travestimento parodico di motivi e personaggi desunti dall'epica classica e moderna»<sup>9</sup>.

In questo contesto viene generalmente collocato *Il Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi. Tuttavia, benché il poema, cominciato attorno al 1643, risenta sicuramente della diffusione del coevo genere eroicomico, e in particolare della lettura, oltreché del toscano Bracciolini, anche del Tassoni e del Dottori<sup>10</sup>, l'inserimento del Lippi nella lunga lista di autori eroicomici si rivela per certi aspetti discutibile, soprattutto se non accompagnato da adeguate premesse che mettano in luce non soltanto i tratti peculiari, ma anche le ragioni di queste diversità.

Il problema non ruota soltanto attorno a una definizione di genere: l'appartenenza del poema del *Malmantile* alla tradizione burlesca più che

---

<sup>7</sup> Vd., ad esempio, il giudizio negativo di Previtera 1942, p. 5, secondo il quale «è faticosa la lettura di tutti questi poemi burleschi», dal momento che «i poeti, per lo più incapaci di elevarsi alla visione della grande arte, si attardano e si smarriscono fra lo scherzo insipido, lo stento delle caricature scolorite, le risorse d'una tecnica poetica incerta ed ambigua e la fatuità d'una educazione mentale frivola, appariscente, rettorica. [...] Rare volte s'innalzarono alla grande comicità letteraria, divertente e pur pensosa e profonda, alla intuizione di fantasmi poetici immortali, di figure che trascendano i limiti d'un ambiente paesano e contingente o superarono la celia burlesca o parodica nella sua nuda e sterile semplicità».

<sup>8</sup> *Gasparo Salviani a i lettori*, in Tassoni, *Secchia rapita*, Appendice [6], p. 447.

<sup>9</sup> Boaglio 2001, p. 5.

<sup>10</sup> Alterocca 1914, p. 9, riporta la notizia (ripresa da Crinò 1937, p. 124, e da d'Afflitto 2002, p. 27 nota 27) secondo cui il Tassoni soggiornò a Firenze nell'Albergo dell'Agnolo di proprietà di un certo Bartolomeo Lippi, erroneamente identificato con il padre del poeta (in realtà doveva trattarsi dello zio). Il Tassoni inoltre, benché autore di alcune considerazioni sopra il *Vocabolario* della Crusca (*Incognito da Modana contro ad alcune voci del Vocabolario della Crusca*), nonché di allusioni mordaci anche nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, era stato iscritto nel 1589 all'Accademia con il nome di Brullo (cfr. Belloni 1929, p. 246). Altrettanto conosciuto doveva essere Carlo Dottori, citato infatti, insieme al suo poema e in termini non troppo lusinghieri, dal Rosa nelle lettere (cfr. Rosa, *Poesie e lettere inedite*, p. 57). Il Dottori aveva anche avuto legami con la famiglia de' Medici, poiché prima di entrare al servizio del cardinale Rinaldo d'Este a Roma era stato chiamato a Vienna dal principe Leopoldo de' Medici.

a quella eroicomico è già stata evidenziata dalla critica <sup>11</sup>, la quale ha anche sottolineato, al di là dei giudizi di valore, l'importanza dell'elemento linguistico nell'opera, così come la sua tendenza all'evasione fantastica rispetto al fondamento pseudo-storico della *Secchia rapita*. Difatti, anche solo osservando le caratteristiche che abbiamo detto ripetersi, dopo l'archetipo modenese, nei vari epigoni eroicomici, la peculiarità del poema lippiano appare evidente: dei quattro aspetti comuni a questo genere il *Malmantile* ne conserva solo uno, il fine prettamente edonistico. Non vi compaiono l'unione di grave e di burlesco, né tantomeno il pretesto di beghe comunali. Una volta accertata, però, l'evidente distanza, per forma e contenuti, rispetto al Tassoni, diventano necessarie due operazioni preliminari: in primo luogo cercare di individuare quali furono i modelli letterari e le motivazioni che caratterizzano la genesi del *Malmantile*; in secondo luogo considerare come da queste diversità poetiche derivi anche una divergenza nella definizione di ciò che il poeta intende per 'comico'.

Il passo iniziale, considerando la comune inclusione del Lippi nel canone eroicomico-burlesco, è valutare secondo criteri filologici l'altezza cronologica in cui egli viene generalmente collocato in questa sequenza di autori. Le prime perplessità nascono proprio dall'inquadramento storico del *Malmantile*, dopo opere in realtà posteriori (come ad esempio *Il Catorcio d'Anghiari* del Nomi, composto nel 1684) <sup>12</sup>, e prima di poemi che in realtà l'hanno preceduto ed anzi influenzato, come l'*Avinavoliottonerberlinghieri* di Piero de' Bardi (cominciato verso la fine del Cinquecento e pubblicato nel 1643) <sup>13</sup>. È vero che, nella maggior parte dei casi, ciò deriva dalla volontà di separare il nome del Lippi dalla categoria degli imitatori più stretti del Tassoni, per inserirlo in quella dei burleschi, ma tale ordine espositivo comporta una serie molteplice di rischi: genera incomprensioni e non riesce a spiegare il contesto storico-geografico, né a sottolineare l'influenza che egli ebbe anche sui poeti eroicomici successivi, benché ancora strettamente fedeli al modello tassoniano.

Seguendo, infatti, questa tradizionale impostazione critica, il ruolo dell'opera lippiana rispetto agli altri poemi eroicomici toscani, soprattutto da un punto di vista linguistico, finisce per essere quasi completamente trascurato, al punto che persino il rapporto con un poema come il *Torracchione desolato* del Corsini, di evidente derivazione lippiana, viene

<sup>11</sup> Vd. già Alterocca 1914, p. 75: «Il *Malmantile* non è un poema *eroicomico*: nato dopo l'eroicomico *Secchia* e il satirico *Scherno*, esso è tutto e sempre essenzialmente *burlesco*».

<sup>12</sup> Per Nomi cfr. Belloni 1929, pp. 269-272; Previtera 1942, pp. 39-40 e 48-51; Asor Rosa 1981, pp. 407 e 410-414; Rinaldi 2003, p. 35.

<sup>13</sup> Per il Bardi cfr. Belloni 1929, pp. 282-284; Previtera 1942, pp. 63-65; Asor Rosa 1981, p. 375; Rinaldi 2003, p. 49.

non soltanto sottovalutato, ma talvolta persino viziato da un'erronea inversione cronologica<sup>14</sup>. Sorvolando sui lavori di Belloni e di Previtera, nei quali non c'è neppure un cenno al nesso tra i due autori secenteschi, anche gli studiosi che hanno colto la comune dissoluzione fantastica dei due poemi, come Asor Rosa o Rinaldi, hanno collocato il poema del Corsini (composto intorno al 1660, ma pubblicato postumo a Parigi nel 1768) prima di quello del Lippi, forse facendo riferimento non alla data di composizione del *Malmantile* (1643), ma alla sua data di pubblicazione, 1676, ben dodici anni dopo la morte dell'autore<sup>15</sup>.

Divari così ampi tra composizione e stampa sono frequenti per i poemi eroicomici-burleschi. Fatta eccezione infatti per il Tassoni, che fu uno dei pochi a curare personalmente (e, come dimostrano le diverse prefazioni, in maniera strategicamente meticolosa) la *princeps* della propria opera, la maggior parte di questi autori morì prima di veder stampato il lavoro poetico. Questi ritardi, ricondotti in genere o a problemi censori o, più semplicemente, alla natura edonistica dei poemi, non devono tuttavia trarre in inganno nel momento in cui ci si accinge a ricostruire derivazioni e distanze nel reticolo eroicomico-burlesco. Proprio in relazione al fine conviviale con cui furono scritti, questi poemi circolavano ancor prima di essere stampati e venivano letti in quegli stessi circoli per i quali erano stati elaborati. Ciò significa che, quando si istituiscono confronti, non può essere sufficiente ragionare nei termini della sola data di pubblicazione.

Tali precisazioni cronologiche permettono di rivedere ulteriori considerazioni critiche, a mio parere errate, secondo le quali il Lippi rappresenterebbe «l'ultimo grado della trasformazione burlesca del poema eroico», poiché «nulla v'ha più di ciò che caratterizza il poema eroicomico; non già perché l'azione è tutta fantastica (ché tali son pur quelle del *Torracchione* e della *Presa di Saminiato*), ma perché il riso vi domina da cima a fondo»<sup>16</sup>. Il tono uniformemente comico di tutta l'opera è un dato certo e indiscutibile, ma non lo è altrettanto l'aver addotto i poemi del Corsini e del Neri come esempi precedenti anziché derivanti dal

<sup>14</sup> Giusto Conti nella prefazione alla prima edizione del *Torracchione* (postuma, 1768) dichiara esplicitamente l'analogia tra il poema del Lippi e quello del Corsini: «[...] essendo stato un tal poema da esso composto sulla norma del *Malmantile*» (*Vita del Corsini*, in Corsini, *Torracchione*, p. VIII).

<sup>15</sup> Delle edizioni del poema lippiano si tratterà nell'ultimo capitolo; per le citazioni si è fatto riferimento all'edizione fiorentina di Francesco Moücke del 1750 (= *Malmantile*), curata dal Biscioni, in due volumi: la prima completa di tutti e tre i commenti di Minucci, Salvini e Biscioni. Dell'edizione Moücke sono state conservate grafia e punteggiatura. Per il testo si indicano cantare e ottava; per i commenti si indicano il nome del commentatore e la pagina di riferimento.

<sup>16</sup> Previtera 1942, pp. 279 e 282.

*Malmantile*. Non si può infatti dire, riguardo al Lippi, che il «Neri, con la *Presa di Saminiato*, aveva già suggerito una possibilità di dissoluzione del genere»<sup>17</sup>, perché quando il Neri nasce, nel 1652, il Lippi aveva già da tempo cominciato il suo poema. Una simile lettura è inoltre confutata dal confronto testuale. Può bastare la citazione diretta del *Malmantile* in un luogo della *Presa di Saminiato* per sciogliere qualsiasi dubbio circa la collocazione cronologica delle due opere:

Chi crede non ci sieno i Negromanti  
 legga il racconto di mastro Barbone,  
 e chi non crede che ci sien gl'incanti,  
 trascorra il nono canto del Tassone:  
 e chi dell'Orco non dà fede ai vanti,  
 il Berni, e il Lippi ne fan pur menzione.<sup>18</sup>

Considerare come data di riferimento non più solo quella di pubblicazione, ma il 1643, quando i biografi collocano l'inizio della stesura, significa non solo rivedere l'ordine storico di questi poemi, ma anche rivalutare sotto una prospettiva nuova le inserzioni burlesche del *Malmantile*; le quali, lungi dal rappresentare un'evoluzione del genere eroicomico, costituiscono invece, come avremo modo di vedere, un'incursione, isolata, ma ricca di conseguenze, nello schema della tassoniana *Secchia rapita*. Prendiamo, ad esempio, una delle novità rivendicate dal poeta modenese, come la proposta di una contesa, mista di storia e leggenda, tra due città. Questo modello non è presente nel *Malmantile*, che conserva soltanto l'elemento topico del furto di un oggetto come *casus belli*, eppure è costante nei poemi precedenti al Lippi (si vedano il Bocchini, che narra le lotte tra bolognesi e modenesi per le terre di San Cesario e Nonantola<sup>19</sup>, e il Dottori, il cui poema racconta lo scontro tra Padova e Vicenza per uno stendardo avente come impresa un asino), e lo si ritrova ancora dopo la data del *Malmantile*: nella *Troia rapita* del Vittori l'azione ha inizio dalla lite tra Rieti e Cantalice per il furto di una vacca, nel *Catorcio d'Anghiari* tra Borgo San Sepolcro e Anghiari per (come dice il titolo stesso) un chiavistello, nella *Presa di Saminiato* tra Empoli e San Miniato, non più per un oggetto, ma per una sortita notturna.

<sup>17</sup> Asor Rosa 1981, p. 414.

<sup>18</sup> Neri, *La presa di Saminiato*, VIII, 1. L'ottava era già stata segnalata da Belloni 1929, p. 278. Mi limito ad aggiungere la citazione del piccolo borgo di Malmantile nel proemio dell'opera (I, 6-7: «E da Pisa a Firenze erano allora / più piazze, che non son nell'Ungheria, / [...] / Altre eran poste sopra eccelso monte / con alta Rocca in cima, e Campanile / ed erano fra queste le più conte / Saminiato, Capraja, e Malmantile»), che lascia pensare a un'allusione lippiana.

<sup>19</sup> In realtà, dopo i primi quattro canti, il Bocchini passa a narrare le discordie interne tra i bolognesi per la rivalità tra le famiglie nobili dei Lambertazzi e dei Geremei.

Appare evidente come questi esempi finiscano per contraddire i criteri con cui sono stati a volte commentati i poemi eroicomici del Seicento, e soprattutto il modo in cui questo genere è stato messo in relazione con quello burlesco. È dunque da considerarsi errata l'interpretazione che vede una progressiva dissoluzione dei primi a vantaggio dei secondi, come ad esempio quella di Foffano: «[...] negli ultimi poemi del secolo si può dire che non vi sia ormai più nulla di epico, onde giustamente, più che eroicomici, son da chiamare giocosi e burleschi»<sup>20</sup>. È sicuramente vero che nei poemi più tardi, come quelli del Corsini e del Neri, il tono si fa più pacato, il linguaggio più sobrio e l'azione più vivacemente romanzesca; ma in essi è ancora visibile il principale obiettivo del genere eroicomico, ovvero l'accostamento di parti serie e facete. Il fatto che nei primi poeti del genere, come il Tassoni, il Bracciolini o anche il Dottori, tale aspetto sia maggiormente accentuato e in primo piano deriva piuttosto da una semplice ragione commerciale: nella *Secchia rapita* ogni elemento, comprese le prefazioni, collabora per essere «un'etichetta pubblicitaria capace di garantire la riconoscibilità del genere che l'opera stessa fonda, una sorta di propaganda auto-referenziale tanto più necessaria in quanto la *Secchia rapita* nasce come un *unicum*, è una 'strada [...] nuova'»<sup>21</sup>.

Si può, dunque, riconoscere uno sviluppo del genere eroicomico, inteso come attenuazione degli aspetti teorici, ma anche delle caricature personali più grottesche e animose (si pensi al ritratto del Conte di Culgna nella *Secchia rapita*). Ma questa evoluzione non è lineare e soprattutto il suo approdo non è il genere burlesco, poiché i poemi di fine secolo non possono essere definiti burleschi, né per lessico, né per tematiche; in essi la distanza rispetto al Tassoni è semmai quella di un avvicinamento al romanzo secentesco (come, ad esempio, sembra fare il Corsini)<sup>22</sup>. La

<sup>20</sup> Foffano 1904, p. 229.

<sup>21</sup> Rinaldi 2001, p. 67. Il saggio è particolarmente interessante, perché dimostra la forte componente teorica del poeta modenese (Rinaldi parla di una «minuzia da orologiaio», p. 68), solo apparentemente, e strategicamente, nascosta dietro le affermazioni prefatorie di velocità e capriccio compositivo. Inoltre ricollega tale precisione programmatica a rilevanti riflessioni sulla natura stessa del genere eroicomico, secondo le quali è preferibile parlare, più che di «mescolanza», di «alternanza» tra parti serie e parti burlesche, proprio per evidenziare come l'unione (il «*monstrum* espressivo», p. 69) delle due tradizioni, per sortire il suo effetto parodico, deve mantenere nello stesso tempo la riconoscibilità di entrambe.

<sup>22</sup> Asor Rosa 1981, p. 414: «Corsini fa del torracchione il centro di una complicata vicenda, i cui precedenti dovremmo cercare piuttosto in certe varianti del romanzo secentesco, che non propriamente nel romanzo eroicomico: la commistione di vero e fantastico, l'intervento degli dei, l'improbabile ambientazione storica dei fatti (si risale all'età romana, negli anni successivi alla sconfitta di Catilina), le agnizioni, i nomi e gli attributi dei personaggi principali (i due re che si fan guerra sono Alcideamante, conte

poesia eroicomica è influenzata da quella burlesca, ma non confluisce in essa; le due tradizioni vanno considerate autonome, seppur non prive di elementi di contatto. Ciò significa che la necessità di stabilire un genere di riferimento non deve portare a imprudenti gabbie interpretative, che rischiano di limitare, se non di ostacolare, la comprensione di autori, come il Lippi, che costituirono un ponte di dialogo tra i due generi.

La disputa attributiva attorno a un poema quale il *Malmantile* deriva proprio dal fatto che in esso, pur dominando senza contrasti temi e forme burlesche, si sente tuttavia l'eco del coevo genere eroicomico. Anche Lippi ha infatti certamente letto la *Secchia rapita*, e alcuni riscontri testuali lo testimoniano<sup>23</sup>; tuttavia le distanze tra i due poemi prevalgono nettamente sulle analogie. Perciò è corretto, come fa Previtera (il quale, pur giudicando le distinzioni tra poema eroicomico e poema burlesco «sorpasstate» e «contro le esigenze della vera poesia», poi di fatto le utilizza)<sup>24</sup>, collocare il Lippi tra i poeti burleschi del Seicento, accanto al Bracciolini, al Bardi, al Lalli. Ma tale soluzione lascia irrisolte le due gravi lacune individuate all'inizio di questa analisi, ovvero l'influenza che il modello lippiano ebbe sui successivi poemi eroicomici di area toscana (lacuna aggravata dall'incertezza sulle date di composizione e impossibile da colmare finché si mantiene una rigida distinzione tra i due generi), e il ruolo che Firenze ebbe nella genesi del *Malmantile*, per quanto riguarda la sua matrice burlesca e la suggestione eroicomica.




---

di Mangona, e Lazeraccio, imperatore d'Ortaglia), ricordano in effetti certe opere di Giovanni Ambrogio Marini».

<sup>23</sup> Riguardo alle derivazioni tassoniane nel Lippi, Alterocca 1914, pp. 71-73, cita la dedica del *Malmantile* (I, 6) e quella della *Secchia* (I, 2), anche se in questo caso vedo più la ripresa di un *topos* che quella di un elemento specificatamente tassoniano; le cure per Paride (*Malmantile*, III, 17 ss.) e quelle per il Conte di Culagna (*Secchia*, X, 53-54); la paura dei castellani (*Malmantile*, III, 37) e quella dei modenesi (*Secchia*, I, 11); il dolore per un vestito nuovo sciupato durante la battaglia (*Malmantile*, XI, 48 e *Secchia*, VII, 25). Meno convincente mi pare la derivazione di *Malmantile* III, 44 (dove Piacchanteo «le cacchiatelle mangia col cucchiaino») dalla *Secchia*, VII, 46 («[...] Palamidon fornaio / che mangiava la torta col cucchiaino»); soprattutto perché nel commento del Minucci viene detto che «le cacchiatelle mangiate col cucchiaino» era una «iperbole usatissima per intendere un gran mangiatore», dato che la «Cacchiatella, è una specie di pane finissimo, fatto alla foggia ed alla grandezza d'una pera bugiarda; onde con questa iperbole, intendiamo, che pigli in bocca in una volta tante di queste cacchiatelle» (*Malmantile*, p. 270).

<sup>24</sup> Previtera 1942, p. 51.

## II

### LA MATERIA DEL POEMA

#### 1. LA RETORICA COMICA

##### 1.1. *Il verso «pien di grasso e d'unto» della poesia burlesca*

Ci sono versi in cui le mense hanno la stessa importanza dei campi di battaglia, divenendo occasione di identificazione per un autore e fertile terreno per i critici. In questi casi, in mezzo alla polvere e sulle tovaglie non si combattono solo eserciti e ortaggi, ma generi, poetiche, eredità e deformazioni. Nella scelta, mai casuale, del tipo di armi, come della ricchezza dei cibi, l'autore svela i suoi intenti e si sceglie un posto nella scacchiera, sempre ribelle, della letteratura. Le numerose lodi alla fava, ai cardi, al ravanello, alle pesche dei poeti burleschi del Cinquecento erano, ad esempio, autentiche provocazioni. Un simile ruolo polisemico aveva il cibo anche nel poema del Pulci, così come poi nei poemi maccheronici di Teofilo Folengo. La fame insaziabile di Margutte, nella sua orgogliosa e sfrontata teologia del ventre, è ingordigia verso il mondo, insofferenza ai limiti imposti dalla morale, ai canoni della tradizione e della lingua. Allo stesso modo, in Folengo la parola che nomina il cibo e che descrive l'atto della sua consumazione è strumento per sperimentare il lessico, forzarne i confini e cercare una nuova libertà più di contestazione che realmente programmatica<sup>1</sup>. In questi universi affamati e goderecci, come per una

---

<sup>1</sup> Segre 1979, p. 73. Per l'importanza che hanno l'azione del bere e del mangiare nell'opera di Rabelais (sul quale ebbe un'influenza la tradizione italiana di Pulci e di Folengo), rimando a Bachtin 2001 (in particolare al capitolo IV, «Le immagini del banchetto in Rabelais», p. 307).

sorta di contagio, l'unto dei cibi si diffonde dai personaggi all'autore, e da questo alla sua opera: le Muse di Folengo divengono «divae illae grassae», che pescano frattaglie e polpette di fegato di maiale, e a loro il poeta, «famato», non chiede «l'amato alloro», ma gnocchi e cinque o otto catini di polenta.

In questa tradizione di bocche spalancate e «stomachi d'Orlandi alle taverne»<sup>2</sup>, il Lippi colloca il proprio autoritratto e la propria poesia. I personaggi, tra cui lo stesso Perlone Zipoli (anagramma del nome dell'autore), si aggirano tra occasioni fantastiche o verosimili, tra incontri e battaglie, con l'unica aspirazione di «acculattar le panche» e «menar le mani sulla tovaglia»<sup>3</sup>. Oltre al piano dei contenuti, le immagini appartenenti alla sfera culinaria diventano metafora del proprio operato e delle forme scelte per conseguirlo:

Ma che? Siccome ad un, che sempre ingolla  
del ben di Dio, e trinca del migliore,  
il vin di Brozzi, un pane e una cipolla  
talor per uno scherzo tocca il cuore;  
Così la vostra Idea, di già satolla  
di que' libron, che van per la maggiore,  
forse potrà, sentendosi svogliata,  
far di quest'anche qualche corpacciata.  
(*Malmantile*, I, 6)

La topica richiesta di clemenza al destinatario, affinché conceda all'umile offerta del poeta un po' del suo tempo prezioso, si trasforma qui in un paragone gastronomico, attraverso il quale si promette e garantisce il piacere anche della semplicità, soprattutto quando essa è portata, «talor», su tavole sazie e opulente. Nel vino di Brozzi, che il Redi nelle annotazioni al suo ditirambo aveva definito «vino di vilissimo prezzo»<sup>4</sup>, nella povertà evangelica-aretiniana di «un pane e una cipolla», Lippi trova il ritratto più fedele per questa sua «storia, / scritta così come la penna getta»<sup>5</sup>; qui l'umiltà dei termini di paragone non è solo apparente o falsa dichiarazione di modestia, ma serena confessione di un'opera che si descrive come nata per divertimento, non nobilitata rispetto a una forma ancora incerta, e concessa, infine, solo perché vincolata a una promessa<sup>6</sup>. Cibarie, per

<sup>2</sup> *Malmantile*, I, 7.

<sup>3</sup> *Ivi*, I, 9.

<sup>4</sup> Redi, *Rime e prose*, p. 150.

<sup>5</sup> *Malmantile*, I, 4.

<sup>6</sup> *Ivi*, I, 5: «Offerta gliel'avea già, lo confesso; / ma sommene anche poi morse le mani, / perchè il filo non va nè ben nè presso, / e versi v'è, che il *Ciel* ne scampi i cani. /

di più quotidiane, vengono citate, messe in rilievo e addirittura assunte a metafora del proprio lavoro, perché la volontà dell'autore non è solo quella di una sincera ammissione dei limiti della propria poesia, ma quella di una vera e propria scelta di appartenenza. Paragonando la sua opera a un vino di bassa qualità, il Lippi vuole marcare la distanza rispetto ai modelli alti che verranno parodiati, ma anche inserirsi in una tradizione burlesca<sup>7</sup>. Per il poeta, il cibo è infrazione, provocazione, identificazione: se Folengo chiedeva al suo signore «calde frittelle», Lippi propone la sua stessa opera come carta per «fare all'acciughe tante camiciuole»<sup>8</sup>. Nell'episodio della descrizione della libreria delle Ninfe, in mezzo a una chincaglieria di leggende per donne e fanciulli, troviamo «un certo MALMANTIL, che s'e' va fuori, / ecco subito bell'e messe in rotta / le Dee col Bambi»<sup>9</sup>, il quale, secondo il Minucci, era un semplice pizzicagnolo<sup>10</sup>. Il contendere i fogli delle lettere con gli speciali e i venditori ambulanti si poteva ritrovare, ad esempio, anche nel paradossale Ortensio Lando; il quale, non a caso, tra i suoi cataloghi fantastici ne aveva scritto uno interamente dedicato a «gli inventori delle cose che si mangiano & beveno»<sup>11</sup>. Ma se in questo livido scrittore cinquecentesco il confondere l'inchiostro con l'unto e il puzzo del pesce era soprattutto denuncia verso il contemporaneo sistema letterario, in Lippi diventa, invece, ironico autoritratto, umile specchio in cui la sua poesia, per spontaneità e per parodia, non disdegna di riflettersi.

---

Ma poi ch'ella la vuole, ed io ho promesso, / non vo' mandarla più d'oggi in domani; / che chi promette, e poi non lo mantiene, / si sa, l'anima sua non va mai bene».

<sup>7</sup> Si ricordi l'invocazione pronunciata dall'Aretino: «Cerere e Bacco, le cui forze magne / fan Venere e Cupido lieti al mondo, / il vilan senza voi sospira e piagne, / fra 'l pane e vino ognun vive giocondo. / Dammi, o Cerere, il pane e le lasagne, / dammi, o Bacco, il vin dolce, il brusco, il tondo, / ch'a corpo pien de' paladin<i> dica / d'assai gran pasto e di poca fatica» (*Astolfeida*, II, 1).

<sup>8</sup> *Malmantile*, VIII, 27.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> L'immagine si ritroverà anche nel Neri, il quale riferendosi al suo poema scrive: «Poi comprato sarà questo strambotto, / su muriccioli a poco più d'un soldo, / come la storia del Piovano Arlotto, / la vita del Gonnella, e di Bertoldo: / onde al Poema mio galante, e dotto / non farà ingiuria il tempo manigoldo / che ogni cosa consuma, e manda al fondo / infin che ci saranno acciughe al mondo» (*La presa di Saminiato*, VII, 3). Anche la comparazione della propria opera con le «leggende e frottole» dei librai era già nel Lippi: «Altri poemi poi vi sono ancora, / ed hanno caparrato alla Condotta / Grillo, il Giambarda, Ipolito, e Dianora / i sette Dormienti, e Donna Isotta» (*Malmantile*, VIII, 27).

<sup>11</sup> «Ho veduto la selva Grinea dove erano l'ombre di quanti famosi poeti furono mai al mondo; vi ci trovai d'alcuni moderni poeti l'ombre assai meste e lagrimose, intendendo che delli lor poemi se ne facevano scartoccini da speciali e da porvi dentro le sardelle» (Lando, *Commentario*, p. 85).

In un secolo di goderecce accademie, che dai cibi traevano ispirazioni per punizioni<sup>12</sup>, imprese e ricchissime cene<sup>13</sup>, Lippi ricollega a questo universo grasso e gaio persino il titolo della sua opera: come annota il Baldinucci, l'«allegoria del suo Poema fu, che Malmantile vuol significare in nostra lingua Toscana, una *cattiva tovaglia da tavola*»<sup>14</sup>. Ma il titolo aggiunge al nome il participio «racquistato», perché l'azione principale, attorno a cui ruotano, secondo legami non sempre strettissimi, tutte le altre vicende, è proprio la riconquista del castello di Malmantile; tuttavia, attraverso il gioco di parole essa si presenta anche come la riconquista di una tovaglia, per di più squallida.

Per tutto il poema, guerre e mense si intrecciano, sovrapponendo e confondendo intenti, causando rallentamenti, deviazioni e dispersioni di eroi. I paladini del *Malmantile*, fedeli a questo Parnaso di fiaschi e di capponi, non conoscono riservatezza né sazietà: la loro ricerca di un buon vino e di una buona mensa è continua, e per soddisfarla sono pronti ad abbandonare il campo di battaglia e a malmenare chi si è nascosto con le vettovaglie. Senza alcun pudore, essi si mostrano mentre mangiano e bevono oltre misura, mentre subiscono le conseguenze dei loro eccessi, mentre cercano coraggio nel vino oppure mentre, per la paura, lo scambiano per il sangue di una ferita; e così descrivono un mondo fermamente antieroico, a cui non si sottrae neanche l'autore, il quale si inserisce tra i personaggi rivestendo il ruolo di colui che per primo, nell'esercito

---

<sup>12</sup> Francesco Redi, nel commento al *Ditrambo*, proprio in nota all'espressione «vino di Brozzi», riporta sentenze di punizioni tra accademie diverse oppure tra i membri di una stessa: «La sentenza data dal Collegio degli Osti in Firenze contro agli *Accademici della Crusca* l'anno 1593, in una Cicalata dello *nferigno*, fatta in occasione del solenne stravizzo di detta Accademia si è questa: *Finalmente, dopo lunghe dispute, riepilogate più d'una volta tutte le cose, risolverono, e sentenziarono, che mai a niuno di nostra brigata, che capitasse loro alle mani, non fosse dato altro vino, che di quello delle cinque terre, e si cercasse anco del peggiore, e che sapesse di botte, di secco, di muffa, di leno, di cuojo, di marcorella; e fosse ribollito, e cercone, e più fiorito che aprile e maggio, e questo sotto gravissime pene fu a tutti comandato*, ec. Del resto il sopraccitato Ateneo nel lib. 10, fa menzione d'un beveraggio dato per pena. E questo era quando ne conviti si proponevano col vino in tavola gl'indovinelli: chi gli scioglieva aveva delle carni un pezzo in più; chi non gli scioglieva era fatto ingozzare un bicchiere di vino mescolato di aceto e sale, con cui si marinavano i pesci; e lo doveva tracannare senza ripigliar fiato» (Redi, *Rime e prose*, p. 150).

<sup>13</sup> Descrivendo l'Accademia dei Percossi, di cui facevano parte sia Lippi sia l'amico Salvator Rosa, Alterocca 1914, pp. 15-16, racconta l'organizzazione di «certi conviti di spettacolosa bizzarria, da emulare i cruschevoli *stravizzi*. Con straordinari apparecchi s'accomodavano allora le stanze, nella stagione calda con verzure in ogni punto de' muri e fin sul pavimento, sì che pareva d'essere in una foresta: le vivande eran di maniera affatto nova, per esempio un giorno tutte arrosto, un altro tutte in minestre, oppure tutte, fin l'insalata, in pasticci, o in polpette».

<sup>14</sup> Baldinucci, *Lippi*, p. XXXIII.

assalito dalla fame, emette «grida ed urli sì bestiali» per lo sconforto del suo stomaco<sup>15</sup>.

Il comportamento del poeta-paladino e dei suoi compagni non è certo dei più esemplari, e infatti altrove Lippi li chiamerà «tristi»<sup>16</sup>; tuttavia il loro agire secondo il codice del ventre suggella, in questo repertorio di immagini e dettami culinari, una perfetta coerenza tra opera, personaggi e figura dell'autore. Qualsiasi distanza in questo senso è annullata: non esistono prospettive esterne dalle quali descrivere, magari con superiorità, una materia bassa, ma si realizza, al contrario, una sintonia completa tra l'artefice, le vicende da lui narrate e la forma letteraria. Per una sorta di cortocircuito metamorfico, i personaggi sono modellati sulle loro mense, le quali a loro volta diventano specchio di genere, in cui il poeta si riflette dietro la maschera di un conforme travestimento. In rapporto alla tradizione epica-eroica sono rimasti soltanto i ruoli (i protagonisti sono regine, comandanti, guerrieri) e le azioni principali (la riconquista di un regno ingiustamente sottratto), ma tutto ciò che ruota attorno ad essi, dai personaggi scelti per interpretare i ruoli alla lingua che li canta e li descrive, è ormai rivolto altrove, in ben diverse direzioni. Sul mondo del *Malmantile* la linea dell'orizzonte si è abbassata, ma tale riduzione è avvenuta in maniera uniforme, così che non sono rimasti sguardi o versi isolati a contemplare ancora il cielo, ma sono tutti concordi nel ricercare verso il basso, verso la fisicità e la concretezza, il nuovo metro delle vicende umane. In questo universo omogeneo, nella sua terrigna sincerità, la percezione della parodia, e dunque di un'evocazione deformante, è necessariamente affidata alla memoria critica del lettore, il quale avverte la dissonanza non per via di un accostamento tra due termini opposti, ma attraverso la registrazione di una sostituzione, in conseguenza della quale è soltanto il secondo elemento, quello deformato, a comparire, mentre il primo, il modello parodiato, rimane sullo sfondo, a determinare un contrasto *in absentia*.

Lippi simula il ricordo di un genere solo attraverso la citazione della sua struttura, ma dall'interno ne attacca i valori e le motivazioni: la ragione del ventre, infatti, immediatamente umilia ed esclude «causae irarum saevique dolores», tanto più in quanto essa non è la fame della miseria, dunque drammatica, urgente o mortale, ma si risolve tutta in puro edonismo. Lontana allo stesso modo da appetiti enciclopedici alla Rabelais o da sotterranei e più violenti appetiti di contestazione come avveniva in Folengo, essa è spensieratamente protesa verso i piaceri della vita. L'eroe del *Malmantile* «In cambio di sbrigar quella faccenda, / è ito al Ponte a

<sup>15</sup> *Malmantile*, IV, 10.

<sup>16</sup> *Ivi*, VIII, 60.

Greve a una merenda»<sup>17</sup>, cioè si allontana dal dovere per un vizio, per un costume spensierato; è vestito di stracci, secondo i dettami burleschi, anche quando è un re, e la sua ricerca non è dettata dalla necessità, ma dall'abitudine a considerare il soddisfacimento dei desideri come prerogativa non prorogabile.

### 1.2. *Le critiche tassoniane alle «favole puerili» del Pulci*

Quello che qui preme sottolineare, tuttavia, non è tanto la presenza di elementi burleschi nel Lippi, ma il valore che essi acquisivano nel confronto-scontro con il Tassoni. Poiché l'adozione di una lingua e di una comicità propriamente fiorentine aveva soprattutto il significato di ricondurre alla tradizione burlesca di Firenze il modello della *Secchia rapita*, rispetto al quale il Lippi non fu certo indifferente, come dimostra la scelta della *Liberata* nella funzione di medesimo bersaglio parodico. L'anticonformista Tassoni aveva avuto più di un motivo di disaccordo con la città toscana: sia da un punto di vista linguistico, perché ne aveva contestato i criteri dell'impresa lessicografica (nello scritto dell'*Incognito da Modena contro ad alcune voci del Vocabolario della Crusca*), e ne aveva rifiutato, nonché deriso, il canone puristico (nella *Secchia rapita*)<sup>18</sup>; sia da un punto di vista teorico. Prima ancora delle critiche linguistiche al *Vocabolario*, infatti, il Tassoni si era mostrato in disaccordo con le posizioni fiorentine anche riguardo al valore del *Furioso*. In un esemplare del poema ariostesco, conservato presso la biblioteca di Ferrara e postillato da Tassoni<sup>19</sup>, osserviamo il poeta modenese criticare puntualmente l'opera ariostesca in difesa di quelle stesse categorie aristotelico-tassiane che avevano animato il dibattito di fine Cinquecento sul poema eroico, e contro le quali con tanta animosità si era pronunciata la neonata Accademia della Crusca<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Ivi*, I, 50.

<sup>18</sup> Tassoni, *Secchia rapita*, X, 7.

<sup>19</sup> *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto, nuovamente ricorretto; con nuovi Argomenti di M. Lodovico Dolce: con la vita dell'Autore di M. Simon Fornari: il Vocabolario delle voci più oscure: le imitazioni cavate dal Dolce: le nuove allegorie, e Annotazioni di M. Tommaso Porcacchi: et con due Tavole, una delle cose notabili, et l'altra de' nomi proprij*, in Venetia, appresso Iacomo Gidini, al Segno della Fede, 1577 (segn. a. P. 10, 18); le postille sembrerebbero risalire, soprattutto per l'assenza di polemiche linguistiche, «ad una fase antica della sua attività critica, certo precedente all'uscita del *Vocabolario* (1612) e forse anche alle *Considerazioni* (1609). Altri elementi interni corroborano questa ipotesi, anche se nessuno è abbastanza forte per provarla» (Cabani 1999, p. 16).

<sup>20</sup> Ad esempio Tassoni critica gli «ornamenti» inessenziali («Con queste et altre et infinite appresso XXVII 122: *basta infinite*»); la violazione del criterio di verisimiglianza («che soglia intenerirsi il ghiaccio al sole XXXI 48: *il ghiaccio non s'intenerisce*,

Se alcune accuse tassoniane contro il *Furioso*, ad esempio la varietà di toni linguistici, verranno in parte riassorbite nella *Secchia rapita*, specialmente come legittimazione della novità del genere eroicomico<sup>21</sup>, è pur vero che il Tassoni continuerà a confermare la sua distanza dall'Ariosto, soprattutto «nella radicale diversità della sua ironia e del suo comico»<sup>22</sup>. Così come, del resto, nella prefazione all'edizione lionese del 1619 il Tassoni aveva preso le distanze anche rispetto al Berni e al Pulci:

È vero che alcuni altri versificatori toscani aveano già prima mischiate facezie fra le cose gravi, come il Bernia et il Pulci; ma il Bernia non fece poema epico e solamente aggiunse alcune poche ottave ai canti del Boiardo, e 'l Pulci uscì dall'arte e perdè la carriera, avendo cantate con versi dozzinali azzioni inverisimili e favole puerili. Ma l'autore della *Secchia* ha fatto poema misto nuovo e secondo l'arte, descrivendo con maniera di versi adeguata al soggetto un'azione sola, parte eroica e parte civile, tutta intiera, fondata sopra istoria nota per fama, non particolareggiata d'alcuno e che fin dalla sua origine ebbe più del meraviglioso che l'istessa guerra troiana [...].<sup>23</sup>

Pur seguendo il Tassoni sulla nuova strada della parodia eroica e non più cavalleresca (com'era, invece, nella tradizione toscana), il Lippi non poteva però accettare le premesse fondative della *Secchia rapita*. Il Tassoni, anche se prevalentemente per interessi strategici, dichiarava di rifiutare la tradizione volgare dei «versificatori toscani», tra i quali, prima ancora del rifacimento bernesco, campeggiava il Pulci con i suoi «versi dozzinali». In realtà, il Tassoni si servì ampiamente del vocabolario basso-comico del *Morgante*<sup>24</sup>, ma la dichiarazione d'intenti era sufficiente per provocare Firenze, così orgogliosamente indirizzata alla difesa del proprio primato. Il poema del Lippi, dunque, portavoce dei nuovi gusti linguistici della Crusca, diventa lo strumento per arginare la sfrontata novità proclamata dal Tassoni e, insieme, per difendere l'attualità della tradizione parodica fiorentina.

Le fonti del *Malmantile*, infatti, derivano da un passato in cui, come dimostrava il *Morgante* del Pulci, anche la città toscana era stata conta-

---

ma si strugge»); l'infrazione delle norme del decoro da un punto di vista stilistico e morale («et era fuori in mille luoghi scritto, / e così in casa in altri tanti il muro; / Angelica, e Medoro [...] XIX 36: *così volea che tutti sapessero il fatto?»*): in Cabani 1999, pp. 23, 27, 105.

<sup>21</sup> Il tema dell'accusa per la mancanza di unità d'azione mossa dal Tassoni contro il *Furioso*, e in parte rivista nel IX libro dei *Pensieri* e nella prefazione all'ultima edizione della *Secchia rapita*, verrà ripreso *infra*, cap. IV. Cfr. inoltre Cabani 1999, pp. 139-142.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>23</sup> Tassoni, *Appendice*, in *Secchia rapita*, p. 434.

<sup>24</sup> Cabani 1999, p. 212 nota 119.

giata dalla voga del poema cavalleresco, a tal punto «da indurre la cerchia laurenziana a scendere nella competizione di un genere letterario certo in Toscana non ignoto ma di tradizione e soprattutto produzione essenzialmente settentrionale e padana»<sup>25</sup>. Tale operazione non fu senza conseguenze se anche l'*Inamoramento* del Boiardo potrebbe essere inteso come «l'immediata risposta di Ferrara al tentativo di Firenze di affermare (o riaffermare) la propria egemonia anche nel genere per eccellenza padano della poesia epico-cavalleresca»<sup>26</sup>. Sul rapporto tra *Morgante* e *Inamoramento* non tutti sono concordi, ma qui interessa ricordare il ruolo non certo marginale che la Toscana ebbe, fin dal Trecento, nell'elaborazione del materiale epico-francese e persino di quello arturiano (si ricordino rispettivamente i toscani e tardo-trecenteschi *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* e i sette *Cantari di Lancellotto*)<sup>27</sup>.

La scelta del Lippi fu, dunque, quella di elaborare la prima parodia fiorentina della *Gerusalemme liberata*, ma attraverso lo strumento (e il vanto) di una tradizione toscana cavalleresca che aveva avuto una parte fondamentale nell'elaborazione linguistica e formale del materiale franco-veneto, dai moduli canterini al metro dell'ottava<sup>28</sup>. Lo scarto tra il Lippi e il Tassoni sta appunto in questa differente scelta di modelli, pregna di rilevanze letterarie e polemiche nell'acceso clima del primo Seicento. Quando nell'esordio di entrambi i poemi, dopo la classica tripartizione di protasi, invocazione e dedica, viene introdotta la vicenda con la formula, ricalcata dal Tasso<sup>29</sup>, dell'avverbio temporale «Già», il Tassoni descrive un mondo ancora eroico, per stile e per protagonisti storici (egli fa riferimento all'«Aquila romana» e a Venezia, nominata «la reina del mar d'Adria»<sup>30</sup>), di fatto non intaccato dalla chiusa eroicomica dell'ottava («l'italiche città [...] / ruzzavano tra lor non altrimenti / che disciolte poledre a calci e denti»<sup>31</sup>). Il Lippi, al contrario, rappresenta un mondo dove il sorriso parodico ha spazzato via qualsiasi ombra di nobiltà e di concretezza storica:

<sup>25</sup> Brusagli 2003, p. 15.

<sup>26</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Premessa a Praloran - Tizi*, 1988, p. 8.

<sup>27</sup> Rinaldi 2003, p. 38 ss.

<sup>28</sup> «È come se i poemi franco-veneti tornassero alla zona d'origine dopo aver subito una metamorfosi non solo linguistica ma anche formale: l'ottava, probabilmente di invenzione boccacciana e utilizzata ben presto dai cantari toscani (non solo quelli cavallereschi), tornava trionfalmente nelle corti settentrionali, accettata ormai come *medium* per eccellenza delle narrazioni in rima» (*ivi*, p. 39).

<sup>29</sup> Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 6 («Già 'l sesto anno volgea, ch'in oriente / passò il campo cristiano a l'alta impresa»).

<sup>30</sup> Tassoni, *Secchia rapita*, I, 3-4.

<sup>31</sup> *Ivi*, I, 3.

Già dalle guerre le provincie stanche,  
 non sol più non venivano a battaglia;  
 ma fur banditi gli archi e l'armi bianche,  
 ed eziam il portare un fil di paglia:  
 vedeansi i bravi acculattar le panche,  
 e sol menar le man sulla tovaglia;  
 quando Marte dal ciel fa capolino,  
 come il topo dall'orcio al marzolino:

Che d'averlo non v'è nè via nè modo,  
 se dentr'ad un mar d'olio non si tuffa:  
 e reputa il padron degno d'un nodo,  
 che lo lascia indurire, e far la muffa,  
 così Marte, che vede l'armi a un chiodo  
 tutt'appiccate, malamente sbuffa,  
 che metter non vi possa su le zampe,  
 e che la ruggin v'abbia a far le stampe.

Sbircia di quà di là per le cittadi:  
 nè altre guerre o gran campion discerne,  
 che battaglie di giuoco a carte e a dadi,  
 e stomachi d'Orlandi alle taverne.  
 Si volta, e dà un'occhiata ne' contadi,  
 che già nutrivan nimicizie eterne:  
 e non vede i villan far più quistione,  
 in fuor che colla roba del padrone.  
 (*Malmantile*, I, 7-9)

Bandite le lotte comunali del mondo della *Secchia rapita* (nel cui proemio si ritrovavano persino, riecheggiando toni danteschi, riferimenti alle lotte tra guelfi e ghibellini<sup>32</sup>), il *Malmantile* confessa da subito la sua matrice burlesca (con il riferimento alle «carte e a dadi, e [...] alle taverne») e il meccanismo principale della sua parodia, la quale sostituisce alla degradazione dell'oggetto (con il tassoniano «Elena trasformarsi in una secchia») quella dei protagonisti. Il passaggio da un'ottica eroica a un'ottica godereccia, improntata, come dice il Minucci commentando l'espressione «acculattar le panche», a «starsene senza far cosa alcuna e spensierato»<sup>33</sup>, trovava nel Pulci le sue origini e nell'*Avinavoliottoneberlinghieri* del Bar-di un recente modello.



<sup>32</sup> *Ivi*, I, 5.

<sup>33</sup> *Malmantile*, p. 15.

### III

#### STRUTTURA E TECNICHE NARRATIVE

##### 1. L'ESILE TRAMA DEL «MALMANTILE»

In tutte le pagine di storia letteraria che si occupano del *Malmantile*, tra le poche notizie fornite, è costante la presenza di un giudizio negativo sulla struttura narrativa del poema. Secondo il Belloni, infatti, «del disegno generale si curò poco il Lippi»<sup>1</sup>; per Previtera «si ha l'impressione d'un guazzabuglio farraginoso e caotico»<sup>2</sup>; per il Boaglio, seppur le digressioni «forniscono però brio e vivacità alla narrazione», l'intreccio è «contorto, disorganico, tutto a strappi» e manca «una trama chiara e comprensibile»<sup>3</sup>. Questo giudizio era condiviso anche dall'Alterocca nel suo lavoro monografico sul Lippi:

[...] in esso manca un vero e proprio intreccio: soprattutto, mancano quelle numerose avventure personali che ne' poemi narrativi – o eroici o eroicomici – hanno di solito gran parte. Gli episodi sono appena spezzati a lunghi tratti, non consertati: la gesta è sempre intorno al castello o non lontano: il tempo, breve: le persone (quelle proprio che contano) non molte.<sup>4</sup>

Prima ancora che da un giudizio critico, tali affermazioni derivano da una impressione di lettura, difficilmente non condivisibile. Poiché il *Malmantile* è realmente un poema in cui è problematico seguire la vicenda narrata. E questo non perché essa sia complicata dalla tecnica dell'*entrelacement*, che dalle prose francesi del Duecento era giunta fino all'Ariosto,

---

<sup>1</sup> Belloni 1929, p. 280.

<sup>2</sup> Previtera 1942, p. 60.

<sup>3</sup> Boaglio 2001, p. 55.

<sup>4</sup> Alterocca 1914, pp. 77-78.

ma all'opposto per l'estrema esilità della trama. La struttura del *Malman-tile* potrebbe essere ridotta a una linea principale (assedio e riconquista del castello) attraversata da poche parentesi favolistiche (come la fiaba di Perione nel II cantare, o quella di Nardino e Brunetto nel VII cantare) e da esigui episodi avventurosi di alcuni personaggi (ad esempio, la fuga di Perlone Zipoli dal campo); dunque di fatto a una tela composta da un numero assai ridotto di eventi. Questa apparente essenzialità non facilita l'attenzione del lettore, la quale anzi è messa a dura prova proprio dall'esplicita assenza di qualsiasi variazione narrativa. Inoltre la sostanziale staticità delle vicende risulta aggravata dalla parallela assenza di varietà all'interno di altre due categorie del poema: i personaggi e i luoghi.

Per quanto riguarda il primo aspetto, ovvero quello del sistema dei personaggi, l'effettiva omogeneità caratteriale e l'assenza di qualsiasi connotato morale (ad esempio, all'esercito di Bertinella appartengono solo i mestieranti, ma nel poema il lavoro non comporta di per sé alcuna distinzione negativa) rendono difficile, durante il corso delle vicende, non solo seguire i diversi paladini, ma persino distinguerli. Fondamentalmente privi di un personale oggetto di inchiesta, disinteressati persino alla causa militare della propria parte, non offrono al lettore, nel contesto di un'azione, un minimo elemento di diversificazione l'uno dall'altro; e appaiono – così arriviamo al secondo aspetto – lungo scenografie di luoghi (campo militare, selva, casa fatata, castello) mai specificatamente caratterizzati. Poiché anche se la geografia dei poemi eroicomici-burleschi si traduce, essendo la riproduzione di uno spazio municipale e affettivo<sup>5</sup>, nella citazione di luoghi reali e concreti, è anche vero che i poeti parodici non mostrano interesse né naturalistico né lirico per il paesaggio. Come è stato osservato riguardo all'utilizzo dello spazio in Tassoni, in questi poemi lo spazio ha perso la funzione di supporto narrativo che aveva nel *Furioso*, così come le sfumature psicologiche che aveva nella *Liberata*<sup>6</sup>. La menzione di una località concreta è semplicemente dettata dal gusto della riduzione parodica, e non richiama mai una descrizione realistica; in questo modo si arriva allo strano paradosso paesaggistico di questi poemi, che ambientano

<sup>5</sup> Esplicito il Nomi nell'ottava finale del suo poema: «E volentieri ho durato fatica / per crescer fama a questi due paesi, / perch'io del Borgo ho l'origine antica, / ed in Anghiar dal materno alvo scesi, / e di più l'una patria e l'altra amica / a gara fummi, e i cittadin cortesi / m'hanno mostrato, e mostran tale affetto, / che ad amargli del paro io son costretto» (*Il Catorcio d'Anghiari*, XV, 87). Ma vd. anche Corsini che dedica il poema al suo paese natale, Barberino di Mugello: «E voi nobili miei Barberinesi / lasciate un po' di slappolar le lane, / e di comporne, o giusti, o ingiusti pesi / alle povere donne paesane; / rivolgete l'orecchie omai cortesi / a queste rime mie, che forse vane / non vi parranno; udite il canto mio, / che a voi solo lo sacro, a voi l'invio» (*Torracchio*, I, 1-3).

<sup>6</sup> Montella 2001, p. 82.

le loro azioni all'interno di luoghi storici e reali, descritti poi, però, con la stessa favolistica indeterminatezza del viaggio di Astolfo sulla luna.

Rispetto all'Ariosto, tuttavia, è venuta meno anche qualsiasi descrizione seppur convenzionale dello spazio: nel *Malmantile* non solo le selve non si distinguono tra loro, ma il poeta non dedica ad esse un solo aggettivo qualificativo. L'errare del paladino ha contorni di assoluta vaghezza: di Perlone in fuga con gli altri compagni disertori il Lippi dice soltanto che «giò giò se ne vanno giù nel piano»<sup>7</sup>; allo stesso modo, quando Calagrillo si imbatte in Psiche, egli si limita a introdurre l'episodio con tre generici versi («Perchè d'un gran guerrier convien ch'io canti, / mezzo impaniato, perch'egli ha d'intorno / una donna straniera in veste bruna»<sup>8</sup>) che nulla dicono del luogo e del tempo di tale incontro. Le ottave temporali sono circoscritte a luoghi convenzionali (in genere, in posizione di terza/quinta ottava, come ricordo tra il proemio morale e la ripresa del racconto<sup>9</sup>) e non hanno alcuna implicazione narrativa.

Da ciò deriva lo smarrimento del lettore, che segue vicende dotate di collocazioni spaziali e temporali del tutto generiche, convenzionali e secondarie, nelle quali i personaggi del *Malmantile* si muovono pochissimo. Quest'ultimo aspetto, ovvero la scarsa mobilità dei paladini lippiani, non pare semplificare l'ordine della trama, quanto piuttosto esasperarne la monotonia e la confusione. Esso riguarda non solo i personaggi minori, ma anche quelli principali: che cosa fanno realmente nel poema Baldone, Celidora, Bertinella, Martinazza? Essi, infatti, non si spostano mai dalle mura di Malmantile, le loro poche azioni sono rallentate dalla pigrizia e decise dal caso. Si consideri il personaggio del generale Baldone. Egli compare nel I cantare mentre raduna truppe per una guerra intrapresa solo per istigazione di Marte:

da Marte avea avuto una fardata,  
che lo tenne balordo più d'un mese:  
e gli messe una voglia sbardellata  
di far battaglia, e mille belle imprese.  
(*Malmantile*, I, 25)<sup>10</sup>

<sup>7</sup> *Malmantile*, V, 58.

<sup>8</sup> *Ivi*, IV, 29.

<sup>9</sup> Vd. il Nomi (*Il Catorcio d'Anghiari*, V, I) che dichiara esplicitamente il suo modello letterario: «Se parve bella cosa al padre Tasso / del suo Poema cominciare i canti / tutti dall'ora, che per ire a spasso / lascia il canuto suo marito in pianti / l'Aurora, dall'esempio anch'io mi lasso / trasportar di costui, che fummi avanti, / dicendo, come in ordinanza metta / le sue schiere Ghirone in sull'albetta».

<sup>10</sup> Il Biscioni: «Una Fardata, cioè un solenne rimprovero, o una rispostaccia che abbia dell'impertinente, e per dirla all'uso della nostra plebe, una sudicia ripassata; cioè riprensione piena di villanie» (*ivi*, p. 40).

E, dopo aver consumata rapidamente tale «fregola», una volta giunto al castello, di fatto scompare per riapparire soltanto dopo sei cantari, nel IX, dove per la prima volta lo vediamo combattere<sup>11</sup>. L'inoperosità dei personaggi lippiani è, dunque, esplicita, ostentata e persino più accentuata rispetto agli altri poemi eroicomici; basti pensare al semplice numero degli scontri bellici: nel *Malmantile* sono solo due (in realtà, un unico distinto in due tempi), mentre nel Tassoni, nel Dottori, nel Nomi e in molti altri autori eroicomici le battaglie quasi sempre cominciano sin dal primo canto e sono più d'una<sup>12</sup>. Nel poema del Lippi, invece, i paladini, pur riuniti a tal fine, non combattono quasi mai; e le interazioni che essi instaurano tra loro sono scandite da una fenomenologia isterica di pianti, gelosie, notti insonni e fughe: Celidora si dispera per la perdita del castello (I cantare), l'usurpatrice Bertinella per l'arrivo dell'esercito di Baldone (III cantare), Martinazza per la paura del duello con Calagrillo (X cantare).

Annullata, dunque, la profondità dello spazio e del tempo, insieme alla dinamica consequenziale delle azioni, l'interesse poetico di ciascuna scena si focalizza sul personaggio, ma più che sulle azioni, considerata la pigrizia burlesca che lo contraddistingue, sul ritratto e sulle reazioni parodiche rispetto ai richiami bellici. È chiaro tuttavia come il lettore, in conseguenza dell'approvazione unanime, da parte di tutte le voci del poema (narratore e personaggi insieme), del nuovo codice etico degradato, gradualmente finisca per percepire la deviazione come una norma e ad attenuare così qualsiasi sentimento di stupore. Per questi motivi l'elemento poetico di maggiore rilevanza è, prima ancora delle reazioni, il ritratto: come ha dimostrato lo spazio della rassegna, il personaggio lippiano comincia a far ridere a partire dal suo semplice ingresso sulla scena, dove compare rivestito di stracci, ma soprattutto facendo la comica imitazione di un amico o di un ambulante fiorentino. E questo secondo aspetto, emerso con evidenza durante la catalogazione dei personaggi, è fondamentale per il Lippi: il paladino è parodico specialmente per ciò che ricorda e per il nome a cui allude.

Per un ritratto il poeta è disposto a spendere la maggior parte dei suoi versi e a ritardare l'azione, che se è talvolta interrotta da una pa-

---

<sup>11</sup> Fatta eccezione per la prima parte del V cantare, ovvero per l'episodio della falsa ambasceria dei due diavoli Baconero e Gambastorta, dove però Baldone non compie nessuna azione militare.

<sup>12</sup> Ad esempio, nel modello della *Secchia rapita* gli scontri bellici sono un tema portante e si ripetono frequentemente: sortita dei modenesi e il furto della secchia (I canto); assedio di Rubiera e presa di Castelfranco (canti IV e V); episodi della battaglia campale tra Bologna e Modena (canti VI e VII); battaglia finale tra le due città (XII canto). A riguardo, e in riferimento alle simmetrie interne del poema tassoniano, cfr. Rinaldi 2001, p. 68.

rentesi narrativa motivata da un momento di vuoto (ad esempio, nel II cantare, la favola di Perione coincide con la navigazione per mare), altre volte viene abbandonata in maniera del tutto ingiustificata, in netto contrasto con le attese del lettore e senza un esplicito preavviso. I casi di questa seconda tipologia sono numerosissimi nel poema. Eclatante, per la sproporzione tra la possibile tensione del contesto e il vagare descrittivo del Lippi, l'inizio del III cantare, dove, nel momento in cui l'esercito di Baldone sta per giungere ai piedi delle mura del castello immerso nel sonno e ignaro del pericolo, il poeta ritarda il drammatico risveglio dedicando quattro ottave all'umile comicità della sentinella del castello:

Quando in terra l'armata colla scorta  
del gran Baldone a Malmantil s'invia;  
onde un famiglio nel serrar la porta,  
sentì romoreggiar tanta genia.  
Un vecchio era quest'uom, di vista corta,  
che l'erre ognor perdeva all'osteria;  
talchè tra il bere e l'esser ben d'età,  
non ci vedeva più da terza in là.

Per questo mette mano alla scarsella,  
ov'ha più ciarpe assai d'un rigattiere;  
perchè vi tiene infin la faverella,  
che la mattina mette sul brachiere.  
Come suol far chi giuoca a cruscherella,  
due ore andò alla cerca intere intere:  
e poi ne trasse in mezzo a due fagotti  
un par d'occhiali affumicati e rotti.

I quali sopra il naso a petronciano  
colla sua flemma pose a cavalcioni;  
talchè meglio scoperse di lontano  
esser di gente armata più squadroni.  
Spaurito di ciò, cala pian piano,  
per non dar nella scala i pedignoni:  
e giunto a basso, lagrima e singozza,  
gridando quanto mai n'ha nella strozza.  
(*Malmantile*, III, 4-6)

Il problema del lettore di fronte a questi versi non è tanto il loro incastro nel tempo dell'azione, dal momento che, anzi, il poeta conclude la cornice di questo ritratto reinserendosi con esattezza nella drammaticità della sequenza,

In quel che costui fa questa stampita,  
e che ne' gusti ognun pur si balocca;

l'armata finalmente è comparita  
già presso a tiro all'alta biccicocca,  
(*Malmantile*, III, 8)

ma al contrario proprio l'inadeguatezza di questa simultaneità. Per quanto questo ritratto possa essere legato alla situazione, non è possibile negare la sua natura di semplice pausa descrittiva, che interrompe e banalizza l'urgenza del assedio. Lo squilibrio è palese e la sincronia è comica: da una parte l'avanzare di un'armata di «progenie ardità», dall'altra la descrizione di elementi la cui umiltà trova risalto nel lessico popolare utilizzato dal poeta («PERDER L'ERRE. Imbriacarsi; perché i briachi stentano a profferire la lettera R. per aver la lingua legata al troppo bere»<sup>13</sup>, «più ciarpe assai d'un rigattiere»<sup>14</sup>, «la faverella, / che la mattina mette sul brachiere»<sup>15</sup>, «il naso a petronciano»<sup>16</sup>).

Poche ottave dopo, sempre nel III cantare, l'avanzata dell'esercito è di nuovo abbandonata per sedici ottave dedicate all'episodio del medico, ricco di allusioni biografiche; in seguito, durante la preparazione affannata dell'usurpatrice Bertinella, il Lippi occupa sei ottave per riportare il battibecco tra la prostituta e il suo servo vigliacco, Piacchanteo; e neppure alla fine di questo dialogo viene ripresa la narrazione, perché a quel punto il poeta per altre cinque ottave si sofferma a descrivere la figura corpulenta di Sperante. Riassumendo, dunque, la struttura del cantare:

### Cantare III

- Proemio morale (la seccatura per un'interruzione dell'ozio) [1-2]
- Ottava temporale [3]
- Arrivo dell'armata → descrizione della sentinella in avvistamento [4-7]
- Descrizione della tipologia dei soldati [8-9]

<sup>13</sup> *Ivi*, nota del Minucci, p. 228.

<sup>14</sup> Il Minucci: «L'Autore assomiglia la tasca di costui a una bottega di Rigattiere; perchè queste per lo più son ripiene di diversi arnesi, fra' quali è talvolta difficile ritrovarvi una cosa, quand'altri la voglia» (*ivi*, p. 230).

<sup>15</sup> «LA FAVERELLA. Fave macinate ed impastate con acqua. Di questa si fanno torte, cotte nel forno, che si dicono ancora *Macco*: forse dal Greco μάττο, Latino *Pinso*. Tale *Faverella* dicono, che sia lenitivo a' dolori d'allentatura, ed abbia virtù d'assodare quelle parti: e però dice, che costui *la mette in sul brachiere*, che è quella fasciatura, che s'applica all'estremità del ventre, per sostenere gl'intestini» (*ivi*, nota del Minucci, p. 230).

<sup>16</sup> «Si dice anco *Petonciano*. Specie di pomo, simile alla Mandragora, o forse specie di Mandragora, di colore paonazzo lucente. Nasce d'una pianta, simile alla Zucchetta: e sta appiccato al gambo con un poco di guscio, come la ghianda, alla quale s'assomiglia anche nella figura: in alcuni luoghi d'Italia si appella *Marignano*. A questo *Petronciano* s'assomiglia comunemente e da tutti un naso di straordinaria grossezza, e di colore rosso livido, come vuole, che s'intenda avesse questo famiglio» (*ivi*, nota del Minucci, p. 231).

- Paride Garani sofferente → Episodio del medico [10-26]
- Discorso d'esortazione alle truppe di Franconio Ingannavini [27-31]
- Falso segnale d'inizio assalto → ira del generale [32-35]
- Descrizione del panico degli abitanti di Malmantile [36-40]
- Comparsa di Bertinella e presentazione del suo seguito di cenciosi → battibecco tra Bertinella e Piacianteo [41-44 → 45-50]
- Ritratto di Sperante [51-55]
- Rassegna dell'esercito [56-67]
- Comparsa di Martinazza [68-76]

Dunque, che avvenga per le battute di un dialogo o per la raffigurazione di un personaggio, il racconto della storia è continuamente interrotto e decelerato. La percezione di un rallentamento è forte, poiché queste inserzioni sono del tutto accessorie da un punto di vista narrativo<sup>17</sup>. Si considerino anche i numerosi dialoghi del poema e la loro scarsa incidenza sul corso delle vicende. Nel I cantare Celidora interrompe la rassegna per litigare con Bioco de' Crepi, duca d'Orbetello, sull'utilità del suo esercito di orbi. Le ottave di questa sosta aggiungono colore e rompono la solennità della parata, ma non cambiano i fatti dal momento che alla fine Celidora mette da parte le proprie incertezze e lascia passare la menomata schiera:

Va dunque, o forte e invito bercilocchio,  
che i nimici da te saran disfatti;  
perchè in veder la tua bella figura,  
cascan morti, senz'altro, di paura.  
(*Malmantile*, I, 41)

Così, allo stesso modo, nel III cantare, nel dialogo tra Bertinella e Piacianteo, le scuse vili che per più di un'ottava quest'ultimo oppone alla sua padrona non hanno alcun effetto, perché alla fine Bertinella, accortasi «che son tutte invenzioni; / però, senza più dirglielo di nuovo, / lo manda fuori a furia di spintoni»<sup>18</sup>.

Anche qualora il dialogo abbia una maggiore incidenza narrativa rispetto alla vicenda, come ad esempio nel caso del dialogo tra Paride e il suo servo (passaggio importante per la consequenziale ubriacatura del paladino e dunque per l'inizio delle sue peripezie), permane comunque la

<sup>17</sup> Si ricordi il Tasso, nei *Discorsi*, II, p. 22: «Viziosi sono senza dubbio que' poemi, e in buona parte perduta è l'opera che vi si spende, ne' quali di poco ha il lettore passato il mezzo che del principio si è dimenticato, peroché vi si perde quel diletto che dal poeta, come principale perfezione, deve essere con ogni studio ricercato. Questo è come l'uno avvenimento doppo l'altro necessariamente o verisimilmente succeda, come l'uno con l'altro sia concatenato e dall'altro inseparabile, e in somma come da una artificiosa testura de' nodi nasca una intrinseca e verisimile e inespettata soluzione».

<sup>18</sup> *Ivi*, III, 50.

percezione di un'accuratezza nei dettagli e nelle battute che va ben oltre le esigenze diegetiche del contesto. Il battibecco tra Meo, il servo che vorrebbe conservare il suo vino buono, e Paride, che non presta ascolto alle scuse perché teme «ch'ei lo 'nfinocchi», è certo un fatto determinante per l'avvio della vicenda favolosa del paladino, ma è altrettanto evidente che la lunghezza del passo (undici ottave), nonché la vivacità, ricercatamente burlesca, del lessico e delle mosse dei protagonisti, ampliano il passaggio narrativo al punto da renderlo un autonomo quadretto teatrale:

dice al villan: Va' a comprarmi dell'uova,  
 ecco sei giuli, tonne ben parecchie:  
 piglia del pane, e sopra tutto arrega  
 buon vino, sai! non qualche cerboneca.

E se t'avanza poi qualche quattrino,  
 spendilo in cacio, non mi portar resto:  
 messer sine, rispose il contadino,  
 io torrò, s'io ne trovo, ancor cotesto.  
 E partendo, gli ride l'occhiolino,  
 sperando aver a far un po' d'agresto;  
 ma facendo i suoi conti per la via,  
 s'accorge, ch'e' non v'è da far calía.

[...]

Perch'egli è tardi, ed ha voglia di cena,  
 poich'ogni cosa ha bell'e preparato,  
 si strugge e si consuma per la pena,  
 che lì non torna il messo nè il mandato;  
 ma quand'ei vedde colla sporta piena  
 giunger al fine il suo gatto frugato:  
 O ringraziato, dice, sia Minosse,  
 ch'una volta le furon buone mosse.

Chiappa le robe, e mentre ch'ei balocca  
 In cuocer l'uova e il cacio, ch'è stupendo,  
 Sente venirsi l'acquolina in bocca,  
 E far la gola come un saliscendo:  
 sbocconcellando intanto, il fiasco sbocca,  
 e con due man alzatolo, bevendo,  
 dice al villan, che nominato è Meo:  
 Orsù, ti fo briccone, addio, io beo.

Così per celia cominciando a bere,  
 dagliene un sorso, e dagliene il secondo,  
 fè sì, che dal vedere e non vedere,  
 ei diede al vino totalmente fondo:  
 a tavola dipoi messo a sedere,

lasciato il fiasco voto sopra il tondo,  
voltossi a' dieci pan da Meo provvisti,  
e in un momento fece repulisti.

Dieci pan d'otto, e un giulio di formaggio  
non gli toccaron l'ugola: e s'inghiotte  
due par di serque d'uova, e da vantaggio:  
poi dice: o Meo, spilla quella botte,  
che t'hai per l'opre, e dammi il vino assaggio:  
io vo' stasera anch'io far le mie lotte,  
bench'io stia bene, sia ripieno e sventri,  
perchè mi par, ch'una lattata c'entri.

Il rustico, che dar del suo non usa,  
non saper, dice dove sia il succhiello:  
che per casa non v'è stoppa nè fusa,  
e che quel non è vin, ma acquerello.  
Ci vuol, risponde Paride altra scusa:  
e rittosi, di canna fa un cannello,  
e in sulla botte posto a capo chino,  
con esso pel cocchiere succia il vino.

E perch'è buono, e non di quello, il quale  
è nato in sulla schiena de' ranocchi,  
a Meo, che piuttosto a Carnovale,  
che per l'opre, lo serba, esce degli occhi:  
e bada a dire: Ouvia! vi farà male;  
ma quegli, che non vuol ch'ei lo 'nfinocchi,  
ed è la parte sua furbo e cattivo,  
Gli risponde: Oh tu sei caritativo!

Non so, se tu minchioni la mattea:  
lasciami ber, ch'io ho la bocca asciutta:  
che diavol pensi tu poi, ch'io ne bea?  
Io poppo poppo, ma il cannell non butta.  
Risponde Meo: Po far la nostra Dea!  
Che s'ei buttasse, la beresti tutta:  
Oh, discrezione! S'e' ce n'è minuzzolo.  
Paride beve, e poi gli dà lo spruzzolo.

Non vi so dir, se Meo allor tarocca;  
ma l'altro, che del vin fu sempre ghiotto,  
di nuovo appicca al suo cannell la bocca,  
e lascia brontolare, e tira sotto;  
ma tanto esclama, prega, e dagli, e tocca,  
ch'ei lascia al fin di ber, già mezzo cotto;  
dicendo, ch'ei non vuol, che il vin lo cuoca;  
ma che chi lo trovò non era un'oca.

(*Malmantile*, VII, 6-16)



## IV

### IL COMMENTO AL «MALMANTILE»

#### 1. LE TRAVERSIE EDITORIALI DEL POEMA

Come scriveva il Biscioni nella premessa alla prima edizione settecentesca del *Malmantile*, «giova moltissimo alla cognizione e alla intelligenza di qualsivoglia libro» il conoscere le vicende editoriali dell'opera<sup>1</sup>. Purtroppo, tuttavia, lo stato attuale degli studi sul Lippi risulta ancora particolarmente lacunoso, al punto che le fonti principali di cui ci si può avvalere per ricostruire la storia editoriale del poema si limitano a un numero esiguo e sono ormai datate: accanto alle biografie e ai commenti dei contemporanei, alcuni studi monografici (come quello di Alterocca) risalgono a un secolo fa e rimangono difettosi in alcune informazioni (come abbiamo visto per esempio circa la datazione del viaggio austriaco del poeta). Senza l'ausilio di nuovi documenti (fatta eccezione per quelli segnalati da d'Afflitto<sup>2</sup>), le ricerche sul *Malmantile* sono avanzate di poco rispetto a queste precedenti fonti; così anche la recente voce del *Dizionario biografico degli italiani*, curata, per la parte letteraria, da Clizia Carminati<sup>3</sup>, pur correggendo alcuni giudizi di Alterocca<sup>4</sup>, non è riuscita

---

<sup>1</sup> Biscioni, *Al cortese lettore*, in *Malmantile*, p. VII.

<sup>2</sup> Vd. l'ampia monografia di d'Afflitto sul Lippi pittore (d'Afflitto 2002: *Regesto* [pp. 363-370] e la parte dedicata ai *Documenti* [pp. 371-377]).

<sup>3</sup> La parte della voce dedicata invece al Lippi pittore è stata curata da d'Afflitto.

<sup>4</sup> Ad esempio riguardo al ms. B.R. 208 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da Carminati giudicato «certamente autografo nelle correzioni e nelle riscritture», mentre da Alterocca identificato con una copia apocrifia, redatta insieme da Piovano Gualfreducci e Tommaso Fioretti, di cui dava notizia il Minucci nel *Proemio* dell'opera. Vd. Carminati - d'Afflitto 2005, pp. 221-222, e Alterocca 1914, pp. 129-133.

comunque a confermare (o a smentire) quanto narrato, a partire dai contemporanei, attorno al poema lippiano e alle sue traversie editoriali.

Le maggiori incertezze riguardano soprattutto il periodo precedente la stampa, e dunque le ragioni che indussero il Lippi a ostacolare la pubblicazione e la diffusione del poema. Se è infatti vero che sembra un tratto comune al genere eroicomico-burlesco la pubblicazione postuma dei poemi (si ricordino i già citati casi del Corsini, del Nomi e del Neri), è anche vero che dai ricordi del Minucci (fonte additata anche dal Baldinucci «per chi vorrà sapere altri accidenti, occorsi nel tempo, che il Lippi conduceva quest'Opera»<sup>5</sup>) emerge il ritratto di un autore indifferente alle esortazioni degli amici e quasi ossessionato dalla propria riluttanza a concedere il poema ai torchi delle stamperie:

Dalle grandi istanze, fattegli dagli amici suddetti, che egli stampasse questa sua Novella, insospettito il Lippi, che il libro di detta sua composizione non gli fosse levato, e contro sua voglia stampato, andava molto circospetto, non lo lasciando in luogo, dove fosse sottoposto a tal caso. Ma essendo una volta andato in villa de' Signori Susini suoi cognati, e di quivi alla villa del Sig. Don Antonio de' Medici, dove avendo portato il detto libro per passare, leggendolo, la veglia; la notte, mentre egli dormiva, il Sig. Piovano Gualfreducci, ed il Sig. Tommaso Fioretti, coll'assistenza del medesimo Sig. D. Antonio, sciolsero il detto libro, e fra tutt'e due lo copiarono, e la mattina lo rilegarono, e lo raccomodarono in maniera, che egli non s'accorse del virtuoso furto. Questa copia capitò poi in mano a Paolo Minucci, il quale facendo al Lippi la solita istanza di metterlo alla stampa, ed egli ricusando; gli disse il Minucci, che l'avrebbe egli fatto stampare: e replicando il Lippi, che se ne contentava, se vi era modo, il Minucci col mostrargli la detta copia scoperse il furto, e fece conoscere la possibilità, che aveva di farlo stampare. S'alterò non poco il Lippi, veduto questo; ma come uomo virtuoso ed onorato volle, che la vendetta di tal disgusto fosse il costituire il Minucci ed ogni altro in grado di non si curar più di stampar quell'Opera: e questo fu con aggiugner ad essa alcuni episodj ed altro, in maniera che in breve tempo la ridusse da sette piccoli canti, che ell'era, alli dodici, che è la presente. E perchè non gli avvenisse di questa, come gli era accaduto della prima, teneva l'originale di essa in modo riserrato e ristretto, che non lasciava vederlo nè meno all'aria: e poco altro poteva aversene, che sentirne recitar da lui qualche ottava alla spezzata: ed il Minucci più d'ogni altro aveva questo favore da lui; perchè col fargli sentire l'augumento, che dava a quest'Opera, stimava di fare scemare nel Minucci la volontà di stamparla, e conseguir l'intento, che s'era prefisso.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Baldinucci, *Lippi*, p. XXXIII.

<sup>6</sup> Minucci, *Proemio*, in *Malmantile*, p. XXIV.

Rilevando il tono favolistico dell'aneddoto la Carminati ha posto in dubbio l'attendibilità del racconto minucciano, ma in assenza di altri riscontri non ha potuto fare a meno di citarlo, pur mostrandosi in disaccordo con il parere di Alterocca di identificare nel ms. B.R. 208 proprio questo «virtuoso furto»<sup>7</sup>. Oltre al Minucci, non abbiamo al momento altre fonti che documentino le intenzioni del Lippi nei confronti del *Malmantile*; lo stesso Balducci, pur così prodigo di informazioni relative alla vita del poeta-pittore, non dice nulla riguardo alla ritrosia del Lippi a stampare il poema e delega all'amico Minucci il compito di offrire delucidazioni in tal senso.

Secondo la ricostruzione di quest'ultimo, sarebbe stato il progressivo interessamento della corte medicea, a partire da Leopoldo de' Medici (su notizia di Romolo Bertini, anch'egli appartenente al gruppo degli amici lippiani), a spingere il Lippi, già sollecitato da ogni parte, a rendere pubblico il suo lavoro burlesco. Se infatti era facile respingere le esortazioni degli amici, non altrettanto era possibile fare con la corte, verso la quale il Lippi era in obbligo non solo come suddito fiorentino, ma anche per la commissione di ritrattista ricevuta a Innsbruck. Quando, dunque, la notizia di quest'opera raggiunse il cardinal Carlo de' Medici, fratello dell'arciduchessa Claudia, il Minucci avrebbe convinto l'amico a esaudire la richiesta di una copia da parte di così potente protettore. Fu lo stesso Minucci a trascrivere la copia del poema destinata al cardinale; il copista e l'autore ottennero una lauta ricompensa come «dimostrazione del suo benigno aggradimento». Ma non riuscirono a impedire che da questa copia se ne originassero altre, scorrette «per la poca avvertenza di coloro, che hanno copiato» e perché l'autore, finché visse, «sempre accrebbe o moderò qualcosa»<sup>8</sup>.

Dunque, pur concedendo infine, e probabilmente non senza disappunto, una copia per desiderio dei Medici, il Lippi non diede mai il suo

---

<sup>7</sup> Carminati ha giudicato «infondata» l'ipotesi di Alterocca, ma senza fornire ulteriori argomentazioni a riguardo (Carminati - d'Afflitto, pp. 221-222). Tuttavia l'identificazione proposta da Alterocca, il quale sosteneva che il manoscritto fosse sicuramente a quattro mani, tra le quali nessuna del Lippi (la cui grafia era stata riscontrata con una testimonianza legale all'Archivio di Stato di Firenze e con una copia, sempre autografa, di un sonetto burlesco), sembra cadere per una contraddizione interna. Se infatti prestiamo fede al racconto minucciano (come fa Alterocca), allora noteremo anche che il Minucci specifica che all'epoca del furto il *Malmantile* del Lippi era di sette cantari, solo successivamente ampliati fino al numero finale di dodici. Di conseguenza, se B.R. 208 contiene l'intero poema (come del resto afferma lo stesso Alterocca nella sua descrizione del manoscritto), sarà impossibile identificarlo con il «virtuoso furto» ricordato dal Minucci.

<sup>8</sup> Minucci, *Proemio*, in *Malmantile*, p. XXV.

lavoro alle stampe e neppure lo condusse mai a una forma definitiva<sup>9</sup>. Tuttavia, subito dopo la sua morte (avvenuta nel 1665), l'interesse per un'edizione del poema divenne sempre più forte, come testimoniano i carteggi tra Angelico Aprosio, Antonio Magliabechi, Giovanni Cinelli Calvoli, Agostino Coltellini, Virginio Magi<sup>10</sup>. L'opera, infatti, benché non ancora pubblicata, era largamente conosciuta grazie alle numerose copie manoscritte che circolavano non solo a Firenze, ma addirittura anche, stando a quanto dicono i contemporanei, oltralpe. Il Baldinucci ricorda l'esperienza di Lorenzo Panciatichi, membro fin da giovanissimo della Crusca<sup>11</sup>, durante un'ambasceria fiorentina alla corte del re Sole per annunciare la morte di Ferdinando II<sup>12</sup>:

Non voglio per ultimo lasciar di notare, quanto fu solito raccontare l'Abate Canonico Lorenzo Panciatichi, cavaliere di quella erudizione, che a tutti è nota: e fu, che con occasione di aver con altri cavalieri viaggiato a Parigi, fu ad inchinarsi alla Maestà del Re, il quale lo ricevé con queste formali parole: *Signor Abate, io stavo leggendo il vostro grazioso Malmantile*: e raccontava pure l'Abate stesso, che la Maestà del Re d'Inghilterra fu un giorno trovato con una mano posta sopra una copia di questo libro, che era sopra una tavola: e tutto ciò seguì molti anni prima, ch'è fosse dal Minucci dato alle stampe.<sup>13</sup>

Più o meno realistico, questo aneddoto di orgoglio fiorentino verrà ripreso dal Biscioni, nella prefazione alla sua edizione settecentesca del poema, come testimonianza del «credito particolare» che il *Malmantile* aveva ottenuto «fin davanti la sua prima impressione»<sup>14</sup>; lo stesso sem-

<sup>9</sup> Alterocca 1914, p. 133, parlava di una prossima edizione critica del *Malmantile* da lui curata; ma il progetto non fu realizzato. Manca a tutt'oggi un'edizione critica del poema, auspicabile tuttavia, visto lo stato ancora incerto e aperto della questione filologica.

<sup>10</sup> Si vedano le indicazioni bibliografiche di Carminati 2005, p. 222. Alterocca 1914, p. 151, già cita in parte alcuni di questi scambi epistolari, ma menziona anche uno scartafaccio del Magliabechi (manoscritto alla Nazionale di Firenze, II. I. 388) nel quale tra i libri «che in breve si stamperanno» viene aggiunto «un facettissimo Poema di un insigne pittore, morto poche settimane sono, il nome del quale è Lorenzo Lippi».

<sup>11</sup> Nella quale, oltre ad aver collaborato ai lavori in vista della terza edizione del *Vocabolario*, eccellea per le poesie burlesche e le cicalate (come quella *In lode della frittura*) e nell'utilizzo della lingua jonadattica, a tal punto che Imbert 1930, p. 225, lo definisce un «maestro» di questo artificio linguistico. Tormentato dall'Inquisizione, morirà suicida nel 1676.

<sup>12</sup> A questa ambasceria prese parte anche quel Mattias Bartolommei che nel *Malmantile* compare come il giovane ipocondriaco che poteva «pisciare a letto, e dire: Io son sudato» (*Malmantile*, I, 49).

<sup>13</sup> Baldinucci, *Lippi*, p. XXXIV.

<sup>14</sup> *Malmantile*, p. VIII.

brava confermare anche un altro letterato fiorentino (sempre citato dal Biscioni), Giovanni Vincenzio Fantoni, il quale in un sonetto scriveva che il «cantereccio Grillo» del Lippi «[...] da ch'ei cantò presso la spiaggia, / dond'ei sbucò, per suo leggier diporto, / di là da' monti ancor salta e viaggia»<sup>15</sup>.

Tanto interesse sembrava promettere un buon guadagno dall'eventuale stampa dell'opera, e ciò attirò la curiosità di uno spiantato medico-editore, Giovanni Cinelli Calvoli. Costui, nato a Firenze nel 1625 (morirà a Loreto nel 1706), si vantava d'essere un «patrizio fiorentino», ma in realtà proveniva da una famiglia di assai modeste condizioni economiche, la quale era riuscita tuttavia a garantirgli una buona istruzione. Allievo a Firenze di Torricelli (e considerato, come scrisse il matematico Vincenzo Viviani, uno dei suoi «migliori scolari»<sup>16</sup>), si trasferì poi a Pisa, dove oltre a terminare gli studi di medicina frequentò la casa di Giovan Battista Ricciardi, nella quale ebbe occasione di conoscere anche il Rosa. Successivamente, assillato dai problemi familiari (nel frattempo era rimasto vedovo con quattro figli da mantenere) e insoddisfatto della carriera di medico e delle beghe con i colleghi (certo incrementate dal suo carattere litigioso e lunatico<sup>17</sup>), fece ritorno a Firenze dove si legò soprattutto ad Antonio Magliabechi (bibliofilo famoso, oltre che per le sue stramberie<sup>18</sup>, per il prestigioso incarico di direttore della Biblioteca Palatina ai tempi di Cosi-

<sup>15</sup> *Ibidem*. Vd. anche Crinò 1937, pp. 123-126.

<sup>16</sup> Cfr. Benzoni 1981, p. 583.

<sup>17</sup> Benzoni definisce «clamorosa» soprattutto «una sua rissa con un certo dottor Bottazzi che s'era azzardato a prescrivere una cura ad una sua paziente; incontratolo, l'insultò, questi reagì e ben presto lo scambio di parole degenerò in una zuffa plateale nella quale il Bottazzi, colpito da una sassata in pieno volto, fu ridotto ad una maschera di sangue, mentre il Cinelli rimase ferito, al capo e al braccio, da varie coltellate» (*ivi*, p. 584).

<sup>18</sup> Tiraboschi 1822-1826, XIV, pp. 113-117, descrive così il Magliabechi: «[...] uomo deforme di aspetto, incolto della persona [...], nimico di tutto ciò che sapesse di delicatezza e di passatempo pareva il più vivo ritratto che mai si fosse veduto di austero Cinico. [...] Passava tutta la notte studiando, sinché, oppresso dal sonno, su quella sedia medesima su cui studiava, addormentavasi alquanto. Appena mai avveniva ch'ei si spogliasse per andarsene a letto; e nel più rigido verno soltanto soleva egli gittarsi così vestito sul letto medesimo, involto nel suo mantello, il qual di giorno era la sua veste da camera, e di notte la sua coltre. [...] Chi andavagli in casa, altro non vi vedeva che libri, di cui eran pieni e gli armadi e le seggiole e il letto e le scale medesime, e ammassati gli uni sopra gli altri, talché essi minacciavan quasi di cacciarsi di casa il padrone [...] egli era difficile a quelli da' quali non poteva aspettarsi che noia e perdimento di tempo. Avea perciò aperto un buco nella porta della sua casa, per cui guardava chi voleva mettervi il piede; e se non gli pareva tale che fosse util l'ammetterlo, la porta restava chiusa». Imbert 1930, pp. 198-199, ricorda che il Magliabechi era lodato dall'imperatore Leopoldo, da Luigi XIV, da dotti stranieri come Leibnitz, Montfaucon e Mabillon (che l'aveva definito «Museum inambulans et viva quaedam bibliotheca»).

mo III). Qui, perfettamente a suo agio fra gli «avventurosi imprevisi della ricognizione in un enorme accumulo di libri e manoscritti» e le ricerche di «una frotta di pedanti non privi di scatti umorali ed estrosi»<sup>19</sup>, il Cinelli trovò appagamento ai suoi stimoli eruditi e coltivò la speranza di un guadagno che alleviasse la sua disagiata condizione economica. Così, tra le sue numerosissime pubblicazioni, alcune furono dettate dagli accorti suggerimenti del Magliabechi, molte altre dal miraggio di qualche profitto<sup>20</sup>.

Il Cinelli «per sbarcare il lunario era sempre occupato a curare edizioni d'autori in voga e compilazioni utili, e a dedicarle a uomini facoltosi che gli pagasser le spese», e molto probabilmente tali erano le sue intenzioni anche per il poema lippiano, ormai noto nella forma manoscritta<sup>21</sup>. Tuttavia, il carattere irascibile gli aveva già procurato più d'un nemico tra i letterati fiorentini, e, molto probabilmente sollecitata da alcuni di questi, la corte dei Medici si oppose al suo primo tentativo di stampare il *Malmantile* nel 1672. Colui che ufficialmente ostacolò il Cinelli fu Leopoldo de' Medici, fratello minore di Ferdinando II, raffinato collezionista e bibliofilo, nonché membro della Crusca dal 1641 e attivo curatore della terza edizione del *Vocabolario* per le voci di ambito artistico<sup>22</sup>. Al

<sup>19</sup> Cfr. Benzioni 1981, p. 584.

<sup>20</sup> Tra le sue pubblicazioni, che si concentrarono soprattutto attorno agli anni Settanta, ricordiamo: *Le vite di Dante e del Petrarca* di Leonardo Bruni (Perugia, s.n.e., 1671), *I quattro libri delle poesie d'Orazio Flacco* con la parafrasi di Federico Nomi (Firenze, all'Insegna della Nave, 1672), *I brindis [sic] de' Ciclopi* di Antonio Malatesti (Firenze, nella stamperia della Stella, 1673), parti del *Polifemo*, sempre del Malatesti (di cui il Magliabechi possedeva il manoscritto), le *Riverenze canore* del giurista Pier Francesco Minozzi, le *Poesie liriche diverse* di Gabriello Chiabrera (Firenze, all'Insegna della Nave, 1674, e anche Bologna, presso Gioseffo Longhi), il *Testamentum sive prae-paratio ad mortem* di Giovanni Bona (Florentiae, sub signo Navis, 1675), la seconda edizione dello *Specchio, o vero descrizione della Turchia* (Firenze, all'Insegna della Nave, 1673), attribuito a Justinien de Tours, un *Vocabolario toscano e turchesco* (Firenze, all'Insegna della Nave, 1677) del napoletano Antonio Mascis.

<sup>21</sup> Alterocca 1914, p. 152.

<sup>22</sup> Le carte di Leopoldo de' Medici (cod. IX dell'Archivio della Crusca) testimoniano la raccolta di un imponente materiale lessicale, derivato dalle arti e dalle professioni, che il principe (con il nome cruscante di Candido) aveva allestito in vista della terza edizione del *Vocabolario* (cfr. Parodi 1975, p. 6 ss.; Vitale 1978, p. 206). All'interno di questa «officina leopoldiana» (come la definisce Parodi 1975, p. 6) si trovavano vocaboli militari, nautici, nonché tecnici dei mestieri, per allestire i quali aveva coinvolto «perfino i fornitori di palazzo, ai quali chiese di procurargli nomenclature e descrizioni delle proprie attività». Tuttavia, se il lessico militare e nautico, più facilmente affiancabile ad esempi d'autore, entrò a far parte del *Vocabolario*, lo stesso non avvenne per la nomenclatura delle altre professioni, poiché la Crusca optò per l'esclusione dei vocaboli più tecnici, legati ai mestieri e alle arti. Al di là della sconfitta di questa direzione lessicografica, il tentativo di Leopoldo de' Medici rimane importante in quanto testimonianza di un clima intellettuale sensibile a queste aperture lessicali (si ricordi il primo dizionario tecnico, ovvero il *Vocabolario toscano delle arti del disegno*, di Filippo

principe Leopoldo (cardinale solo dopo il 1667) il Lippi aveva dedicato il poema dopo la morte dell'arciduchessa Claudia<sup>23</sup>, e il Minucci aveva chiesto, dopo la morte del poeta, la stampa dell'opera a rimedio delle «molte copie e difettose e guaste» che circolavano manoscritte:

[...] il Minucci, riputandosi in un certo modo cagione di questo disordine, risolvette per rimediarsi, di supplicare il Sereniss. Principe Leopoldo (allora non Cardinale, al quale dall'Autore stesso fu quest'opera dedicata, dopo la morte della Sereniss. Arciduchessa Claudia) permettergli il mandare la detta Opera alla stampa, per rinnovare la memoria del già defunto Lippi: e S. A. gliela concedette, con obbligo però, che gli facesse alcune note ed esplicazioni. E così contentò l'universale, che desiderava tal pubblicazione [...].<sup>24</sup>

Il commento del Minucci, nato dunque – pare – su invito del suo protettore, venne terminato nel 1673; ma, momentaneamente accantonato, non andò alla stampa. Nello stesso anno, tuttavia, a Bologna veniva pubblicata la *Biblioteca Aprosiana* di Angelico Aprosio, dove comparivano per la prima volta alcune ottave (VIII, 24-32) che due anni prima (1671) il Magliabechi aveva inviato all'amico insieme ad alcune notizie sul Lippi e alla dedica a Claudia de' Medici<sup>25</sup>. Dal momento in cui il Magliabechi gli aveva dato notizia del poema lippiano, l'Aprosio non aveva smesso di tentare di persuadere costui e il comune amico Cinelli a stampare l'opera<sup>26</sup>. Ma, come abbiamo visto per il fallito tentativo del 1672, il principe Leopoldo,

---

Baldinucci), alle quali contribuirono molti nomi presenti anche nel *Malmantile*, come Carlo Dati e Lorenzo Magalotti. Per queste ragioni, unite all'ampio sfoggio di vocaboli tecnici e specificatamente derivati dai mestieri all'interno del poema lippiano, sarebbe interessante approfondire l'influenza che le ricerche leopoldiane ebbero anche sul lessico del Lippi.

<sup>23</sup> Cfr. *Malmantile*, I, 4-6.

<sup>24</sup> Minucci, *Proemio*, in *Malmantile*, p. XXV.

<sup>25</sup> Cfr. Carminati - d'Afflitto 2005, p. 222.

<sup>26</sup> A riprova di questi carteggi e dei loro piani, Carminati menziona il ms. della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, B.R. 28 (segnato da Alterocca come VII. 496), che presenta in calce e con la data di luglio-agosto 1672 le approvazioni di stampa (una firmata Agostino Coltellini) e nel frontespizio la dichiarazione («ancora poco spiegata») «ad istanza del rev. mo p. Angelico Aprosio Vintimiglia». Questo manoscritto, riconosciuto anche da Alterocca come quello che servì alla stampa di Finaro (Alterocca 1914, pp. 133-134), fu di proprietà del Cinelli, il quale nella prefazione alla prima edizione del *Malmantile* narra di averlo collazionato «con uno di propria mano del medesimo Autore, che si ritrova nelle mani del Signor Antonio Magliabechi, erario ricchissimo delle gemme letterarie, e degli originali più scelti e di pregio» (*Malmantile*, p. X). Il Biscioni critica tale affermazione del Cinelli: «[...] ciò non confronta coll'asserzione del Baldinucci, il quale dice, *come un solo originale di quest'opera uscì dalla penna del Lippi, messo al pulito, che dopo la sua morte restò appresso de' suoi eredi*: il quale assolutamente sarà quello, che possedeva il Cavalier Marmi» (*ivi*, p. XIV).

il quale pure non doveva avere cattivi rapporti con il Magliabechi che era stato suo bibliotecario fino al 1673, era fermamente intenzionato a tutelare il lavoro minucciano di commento e la relativa edizione del poema.

Nel 1675, però, Leopoldo de' Medici morì. Il Cinelli tentò, per la seconda volta, di anticipare il Minucci nel portare il *Malmantile* alle stampe, ma il rivale, più potente di lui all'interno della corte medicea, riuscì nuovamente a ostacolarlo. Non a caso, infatti, il magistrato alle stampe Matteo Mercati, dopo aver trattenuto il manoscritto di proprietà del Cinelli per più di due mesi, gli negò l'autorizzazione granducale<sup>27</sup>. L'editore scrisse all'Aprospio che si sarebbe vendicato «in modo che ne sentiranno per un pezzo»<sup>28</sup>, e gli chiese di trovare uno stampatore prestanome o da poco deceduto, così da poter aggirare gli impedimenti granducali<sup>29</sup>. Fra tanti ostacoli, il Cinelli corse anche il rischio di essere preceduto da un'oscura stampa a Massa (dietro la quale forse c'era lo stesso Magliabechi<sup>30</sup>); ma quest'ultima fu soppressa, e finalmente nel 1677, con falsa data di stampa (1676) e di luogo (Finaro), egli riusciva a stampare presso Giovanni Tommaso Rossi la prima edizione del *Malmantile*. Il testo veniva presentato privo di note e senza la numerazione delle ottave, e preceduto da quindici pagine di prolegomeni: la *Lettera scritta dall'Autore alla Sereniss. Arciduchessa Claudia d'Inspruch, Vita dell'Autore* (scritta dal Cinelli); il *Malmantile Disfatto. Indovinello del Sig. Antonio Malatesti; Giovanni Cinelli. Al cortese lettore*, più altri due sonetti del Malatesti (*A Lorenzo Lippi che l'avea ritratto, Al medesimo*) e la lezione variante delle ottave VI, 104; IX, 28; XI, 44<sup>31</sup>.

L'animo rancoroso del Cinelli, tuttavia, non si fermò al risultato raggiunto («vero colpo di mano ai danni di Paolo Minucci»<sup>32</sup>), ma volle aggiungere, tra i prolegomeni della sua stampa, una prefazione di 32 pagine, nella quale, discutendo apparentemente della non riconosciuta poesia del tempo, di fatto se la prendeva con tutti coloro che avevano ostacolato la sua edizione. In questa «cucina in salsa piccante»<sup>33</sup> non compariva

<sup>27</sup> Alterocca 1914, p. 152.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 152-153.

<sup>30</sup> Vd. Carminati - d'Afflitto 2005, p. 222. Alterocca 1914, p. 153, a riguardo cita un passo del ms. *Notizie di Scrittori Fiorentini* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II. IV. 341, già Magl. cl. IX, 39: a c. 257v), dove il Cinelli scrive: «Or mentr'io stava per darlo alle stampe un certo Cimone Ateniese andò in governo e facendomi l'amico giunto che fu alla Residenza il fece pienissimo d'errori e di scorrezioni [*sic*] furtivamente imprimere, e questo non fu gran cosa, perchè chi è Pappagallo non può saper parlare non che correggere».

<sup>31</sup> Riportati anche in *Malmantile*, p. VII ss.

<sup>32</sup> Benzoni 1981, p. 585.

<sup>33</sup> Così la definisce Alterocca 1914, p. 154.

direttamente alcun nome, ma le allusioni non erano poi così velate, né leggere (il Minucci è ritratto come «un rozzo e intemperante Etiope, non differente nella midolla dalla corteccia, servo del proprio ventre»<sup>34</sup>), e soprattutto colpivano figure importanti alla corte dei Medici. Tale «discorso polpettone» fu bloccato immediatamente, anche se alcuni esemplari di stampa sfuggirono alla censura<sup>35</sup>.

Questa prima edizione del *Malmantile*, congiunta alla sua velenosa premessa (nella quale, oltre al Minucci, venivano attaccati il Viviani, il Redi, il Maggi, il Segni), non giovò certo alla vita fiorentina del Cinelli, il quale, già circondato di nemici, peggiorò la sua situazione provocando, poco dopo, un altro personaggio in vista alla corte, il medico Giovanni Andrea Moniglia (autore di comiche cicalate, nonché personaggio del *Malmantile*). Il pretesto dello scontro fu l'intervento del Cinelli (all'interno della IV «scanzia» della sua *Biblioteca volante*<sup>36</sup>) a favore di un altro medico, Bernardo Ramazzini, col quale Moniglia aveva avuto un'accesa polemica. L'intrusione non fu gradita e il Moniglia, che era molto potente, riuscì a far adottare una serie di provvedimenti contro il Cinelli (tra cui un rogo simbolico nel cortile del Bargello della «scanzia» in questione, una carcerazione di novantatré giorni e le conseguenti ritrattazioni imposte all'autore per ottenere la liberazione). Successivamente il Cinelli, istigato dal Magliabechi e da altri avversari del Moniglia, pubblicò un'orgogliosa *Giustificazione [...] a difesa da ciò ch'è stato scritto contro di esso nella relazione di [...] quello ch'è seguito nella controversia [...] fra [...] Moneglia e [...] Ramazzini* (Cracovia, ma in realtà Venezia, 1683); alla quale il Moniglia rispose con un libello ingiurioso, *Io. Cinelli et [...] Magliabechi vitae*, uscito anonimo nel 1684 con la falsa indicazione «Fori Vibiorum», che però venne (tardivamente) ritirato dalla circolazione per i toni particolarmente aggressivi, soprattutto contro la figura del Magliabechi, e per l'assenza della necessaria approvazione inquisitoriale.



<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Alterocca 1914, p. 154, segnala due lettere che il Magliabechi indirizzò a Geminiano Montanari: una nella quale l'erudito bibliotecario (oltre ad allegare una copia della prefazione cinelliana) affermava di aver mostrato al Cinelli «la maggior parte de' luoghi degli autori», e una seconda nella quale invece riconosceva i suddetti luoghi come frutto delle sue indicazioni.

<sup>36</sup> Il progetto della *Biblioteca volante*, appoggiato anche dal Magliabechi, mirava a offrire un catalogo, corredato di note biografiche e descrizione dei contenuti, dei manoscritti d'opuscoli rari conservati su fogli volanti (da cui il titolo dell'opera), scoperti dal Cinelli. Le prime due «scanzie» (titolo dato alle singole parti) uscirono a Firenze nel 1677. Successivamente, ma con tempi irregolari e con diversi luoghi di stampa, il Cinelli ne pubblicò altre diciotto: cfr. Benzioni 1981, pp. 585-586.