

Filippino Lippi, un genio eccentrico in mostra a Roma

Giacomo Alberto Calogero

Ha da poco chiuso i battenti alle Scuderie del Quirinale la mostra *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, a cura di Alessandro Cecchi. Nonostante il titolo, il vero protagonista dell'esposizione era però il solo Filippino. Si è trattato infatti della prima monografica dedicata al pittore, figlio d'arte del grande Fra Filippo Lippi e originale interprete delle vicende artistiche fiorentine degli ultimi trent'anni del Quattrocento. L'ambizioso intento era quello di mostrare l'assoluta caratura di Filippino, spesso offuscata, almeno agli occhi del grande pubblico, dalla presunta dipendenza nei confronti di Botticelli. L'equivoco trae origine dal berensoniano 'Amico di Sandro', fantomatico autore di un gruppo di dipinti che lo stesso critico americano finì per riconoscere al giovanissimo Filippino. Come spesso accade, la chiave con cui si decifra la genesi di una personalità artistica, per di più di primissimo piano come quella di Lippi, rischia di condizionare fortemente anche l'interpretazione dei suoi successivi svolgimenti. Così, anche dopo essersi sbiadito, il mellifluo fantasma dell' 'Amico di Sandro' ha continuato a gettare la sua ombra limitante non solo sulla comprensione della prima attività di Filippino, banalmente appiattita su quella del più anziano Botticelli, ma più in generale sull'apprezzamento di un singolarissimo percorso che, a ben vedere, ha pochi riscontri in quello parallelo e assai distante del maestro. L'errata convinzione di una sostanziale subalternità del pittore pratese rispetto al collega fiorentino, ormai accantonata dalla critica più recente, ha però fatto breccia nel sentire comune tanto da essersi cristallizzata nell'inossidabile binomio 'Sandro-Filippino', ricalcato anche nel titolo della recente mostra romana. A questo proposito, se si comprende con un certo grado di indulgenza l'intenzione 'promozionale' di tale scelta, ci si domanda ugualmente quanto questi escamotages mediatici giovino al corretto intendimento delle cose dell'arte da parte dei non specialisti e dunque, al di là del richiamo suscitato dai singoli eventi espositivi, alla loro fruizione consapevole del nostro patrimonio artistico.

Ciò detto, la mostra merita nel suo complesso un giudizio altamente positivo. In una cornice allestitiva di misurata eleganza si dipanava un percorso espositivo chiaro, capace di restituire lo straordinario sviluppo dell'arte di Filippino, dai suoi primissimi esordi fino alla maturità inoltrata. Contrariamente ad altre allestite in passato nella stessa sede, l'esposizione seguiva un perspicuo criterio cronologico.

Così, nella prima sala, veniva rievocata la prima formazione di Filippino, svoltasi all'interno della bottega del padre. La mostra esordiva con la denuncia anonima del 8 maggio 1461 agli Ufficiali della Notte e Conservatori dell'Onestà dei Monasteri, prima attestazione a noi giunta del nome di Filippino, nato dalla scandalosa relazione tra Fra Filippo e la monaca pratese Lucrezia Buti. La scelta di scandire le varie tappe della vita e della carriera di Filippino anche attraverso la selezione di alcuni documenti originali veniva ripetuta all'apertura di ogni sezione e risponde certo a criteri metodologici del tutto condivisibili. La presenza del *Tondo Bartolini* (Firenze, Uffizi), dipinto tra i più moderni e sperimentali della maturità di Fra Filippo, serviva, in questa sala iniziale, a sottolineare il forte ascendente che la lezione paterna esercitò sulla fervida immaginazione del giovanissimo Filippino. Per questo motivo, più che la poco significativa predella dei Musei Civici di Prato eseguita insieme a Fra Diamante, fedele collaboratore del padre, avrebbe meglio brillato, come primizia di Filippino, la splendida *Pietà* di Cherbourg, in cui l'ancor inesperto pittore dimostra altresì di saper maneggiare con sorprendente originalità le difficili invenzioni lippesche. Anche la seconda sala della mostra, come detto, era introdotta da un documento che illumina un passaggio fondamentale della carriera di Filippino. A partire dal 1472, l'esordiente pittore è infatti segnalato nella bottega di Botticelli. La sezione verteva dunque su questa precisa fase del giovane Lippi ed era giocata sull'inevitabile paragone fra i due pittori. Confronto ben speso, che grazie ad una selezione pertinente di dipinti rivelava in realtà l'atteggiamento di assoluta disinvoltura adottato da Filippino nei confronti del nuovo maestro. A questo proposito bastava soffermarsi sulle tre

tavolette con le *Storie di Ester*, provenienti in origine da due cassoni. Si tratta di un esempio paradigmatico della stretta collaborazione fra i due artisti, tanto che si è a lungo discusso sull'attribuzione delle piccole storie. Ancora incerta è per esempio la paternità della cosiddetta 'Derelitta' Pallavicini, un'invenzione straordinaria ed enigmatica (al di là della corretta identificazione del soggetto, riconosciuto da Wind nella *Disperazione di Mardocheo*), che in mostra figurava come opera di Botticelli. Già Zeri (*La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Roma 1959, p. 157) però, assegnando tutta la serie al solo Lippi, vi notava da un lato «un forte sapore botticelliano», ma «con l'inequivocabile e sottile diversificazione che Filippino seppe imprimere al linguaggio del maestro».

Con questo non si può negare che nel corso degli anni Settanta Lippi serbasse una particolare attenzione verso i moduli di Botticelli, spesso riproposti in termini quasi mimetici. A riprova di ciò era esposto in mostra il delizioso dipinto della Sabauda con *I Tre arcangeli e Tobiolo*, chiave di volta della fallace costruzione berensoniana dell'«Amico di Sandro», a cui rimandava la stessa intitolazione della sala. Anche in tale dipinto di grande formato, restituito per la prima volta a Filippino da Gamba, si avverte un innegabile clima botticelliano, associato a una forte componente verrocchiesca. È però merito di Patrizia Zambrano (*Filippino Lippi*, Milano 2004, p. 169) aver sottolineato in maniera assai pertinente come, anche in prove siffatte, l'estro acerbo di Filippino non rinunciò a perseguire una strada propria e originale. Secondo le parole della studiosa infatti: «la radicale trasformazione dell'impianto dell'immagine porta a un nuovo dominio dello spazio aperto da parte delle figure ed indica invece, da parte del pittore, una elaborazione (e comprensione) del rapporto tra figura e paesaggio».

Proprio la ricerca di una convincente calibratura spaziale e il decisivo risalto conferito all'elemento paesaggistico rappresentano due aspetti che caratterizzano la prima produzione del pittore e la distinguono nettamente dai coevi raggiungimenti dell'arte botticelliana. Questi dati stilistici, desunti dal ricco bagaglio paterno, informano per esempio la *Madonna adorante* degli Uffizi, opera simbolo della mostra, tutta intessuta di spunti naturalistici di chiara derivazione fiamminga. Davvero epifanico risultava però il confronto tra l'*Adorazione dei Magi* di Filippino, databile al 1478 circa, e la tavola botticelliana di analogo soggetto conservata agli Uffizi. Senza svilire il capolavoro di Botticelli, il raffronto ravvicinato con il dipinto di Filippino dimostrava in maniera lampante la radicale alterità dell'allievo: del tutto sorprendente appare ancora una volta lo straordinario paesaggio che occupa, in maniera del tutto inedita, i due terzi della superficie pittorica, venendo di fatto a costituire la parte preponderante del dipinto. Si tratta di un'impaginazione senza precedenti per Firenze (anche rispetto alle rocce «adunghianti» dei fondali pratesi di Fra Filippo, evocate a ragione da Ragghianti), che relega la scena sacra in primo piano per configurare un nuovissimo rapporto fra sfondo paesaggistico e figure. Un risultato sorprendente e lontanissimo non solo dagli interessi contestualmente espressi da Botticelli, pittore «di tristissimi paesi» secondo le parole di Leonardo, ma di quelli di qualsiasi altro maestro toscano contemporaneo. Per giustificare tali approdi, perciò, non si può che fare ricorso alla visione 'liberatrice' dei prototipi fiamminghi, che sottintende da parte di Filippino una comprensione ben diversa rispetto alle tendenze nordiche senz'altro già diffuse, ma tutto sommato superficiali, presenti nella coeva pittura fiorentina. Con questa eccezionale «visione di cataclisma preistorico» (Ragghianti, *Filippino Lippi a Lucca. L'altare Magrini. Nuovi problemi e nuove soluzioni*, ried. in *Studi lucchesi*, 1991, pp. 191-192) ancora negli occhi, si passava così alla terza sezione, dedicata alla prima attività indipendente di Filippino, artista ormai maturo e pronto a cimentarsi in proprio nel difficile agone fiorentino. Non fu comunque facile, anche per un talento riconosciuto come Filippino, trovare spazio sull'ipercompetitivo palcoscenico fiorentino. La sua produzione, nella prima metà degli anni Ottanta, trovò quindi un più facile sbocco in contesti extracittadini. A rappresentare queste commissioni non fiorentine erano esposti in mostra i due meravigliosi tondi con l'*Annunciazione* destinati alla Sala delle Udienze del Palazzo Pubblico di San Gimignano e la pala commissionata da Jacopo Magrini per l'altare di famiglia nella chiesa di San Michele in Foro a Lucca. Nel primo caso, oltre la lucidità ottica di alcuni dettagli, degna della migliore pittura pontina, sorprende la libertà

esecutiva di certi passaggi pittorici, che sembrano già preludere alle iridescenze della pittura fiorentina dei primi decenni del Cinquecento.

Di non meno sconcertante modernità appare la *Pala Magrini*, la cui impostazione, imperniata sulle quattro figure monumentali ribaltate in primo piano a formare un'impenetrabile cortina umana, non trova riscontri plausibili nella contemporanea arte fiorentina. L'eccentrica composizione, rafforzata da una perspicua ricerca fisiognomica, è tutta pervasa da un'atmosfera psicologica quasi surreale, che sottende un misterioso e sottile dramma mentale. Dipinti di tal sorta denunciano non solo l'avvenuta maturazione di Filippino, ma anche una sua forte vocazione innovatrice. Non per nulla, Roberto Longhi (*Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, 1940, ried. 1956, p. 136) riconosceva in Lippi e Piero di Cosimo «i cervelli più fini dell'arte fiorentina verso il 1485».

Non avrebbero perciò stonato in questa sala alcuni lavori coevi del giovane Piero. E sarà che i due pittori, poco più che ventenni, si dimostrano tra i primi e più sagaci interpreti non solo dei capolavori fiamminghi giunti in Toscana in quegli anni, si pensi solo al *Trittico Portinari*, ma anche delle straordinarie novità elaborate da Leonardo prima di recarsi a Milano. Senza questi precedenti mentali sarebbe d'altronde assai arduo spiegare la grande *Pala della Badia* con cui si chiudeva in maniera trionfale il primo piano della mostra. Non solo per l'eccezionale capacità ritrattistica esibita da Filippino, tale da far scrivere a Vasari che l'effigie del committente, Piero del Pugliese, fosse eseguita «di naturale tanto bene che non pare che gli manchi se non la parola»; ma, ancora una volta, per l'assoluta libertà compositiva, per l'organica compenetrazione tra figure e paesaggio e, in ultimo, per l'affiorante naturalismo con cui è reso ogni singolo dettaglio. Filippino è ormai sulla cresta dell'onda ed è ricercatissimo dalle più importanti personalità della Firenze medicea. Tra questi, il ricco banchiere Filippo Strozzi che affida al pittore numerosi lavori, come la decorazione della propria cappella in Santa Maria Novella. Il favore di Lorenzo il Magnifico in persona consentì invece a Filippino di ottenere, negli stessi anni, anche una prestigiosissima commissione romana, la cappella del cardinale Carafa in Santa Maria sopra Minerva. Queste due grandi imprese erano rievocate nella quarta e quinta sezione della mostra, allestite al piano superiore delle Scuderie. Nella sala dedicata al sodalizio con Filippo Strozzi era esposta la *Madonna col Bambino* del Metropolitan Museum di New York, un dipinto che suscitò più di un dubbio a Roberto Longhi, tanto da considerarlo addirittura una replica di bottega, ma a cui il recente restauro ha restituito maggiore nobiltà e una smagliante gamma cromatica. Si tratta di un modello replicato anche da Piero di Cosimo nella *Madonna col Bambino* oggi nelle collezioni reali di Stoccolma. La presenza di quest'ultimo dipinto avrebbe certo consuonato meglio rispetto alla *Liberazione di Andromeda* degli Uffizi, opera sfolgorante, ma che testimonia una fase di Piero successiva alla morte di Filippino e ormai smaccatamente leonardesca.

Per testimoniare i fondamentali lavori della cappella fiorentina, così come di quella romana, erano presenti numerosi disegni relativi alle due campagne decorative, sorprendenti per rapidità di esecuzione e straordinaria ricchezza inventiva, che il pittore riversa poi sulle pareti delle due cappelle con una felicità espressiva e un'esuberanza vitalistica senza precedenti. Sarà in special modo la trasferta romana e la possibilità di studiare i reperti antichi e le grottesche della *Domus Aurea* a solleticare la curiosità onnivora di Filippino, fornendo al pittore un repertorio 'all'antica', registrato già nei disegni e tradotto nei termini di un'immaginazione fantastica. Secondo la lettura ancor valida di Aby Warburgh, Filippino trasse dallo studio delle vestigia antiche un'interpretazione quasi demoniaca, amplificata da una *vis* accumulatrice compulsiva, ma inquadrata entro un'organica sintesi strutturale. A questo proposito risulta molto stimolante la notazione fornita da Jonathan Nelson in catalogo, secondo cui le due imprese decorative di Filippino rappresentarono per la loro unitarietà decorativa il precedente più diretto delle grandi scenografie imbastite da Raffaello nelle stanze vaticane. Meno condivisibile appare invece l'idea, accolta anche in mostra, di collocare negli anni appena successivi alla cappella Carafa l'allucinato *San Gerolamo* degli Uffizi, dipinto che a parere di chi scrive meglio si sposa con le raffinate invenzioni paesaggistiche della prima metà degli anni ottanta.

L'ultima sezione si riferiva agli anni terminali della carriera di Filippino, fortemente influenzati dalla retorica predicatoria di Savonarola. Sullo scorcio del nuovo secolo, la bizzarra eccentricità del pittore si piega alle esigenze pietistiche dei committenti piagnoni. Ecco così sgorgare dal suo versatile pennello figure macilente e intensamente drammatiche, come quelle del *Battista* e della *Maddalena* della Galleria dell'Accademia di Firenze, che affiancavano in origine la *Crocifissione* dipinta per l'altare di Francesco Valori, capo dei seguaci del frate domenicano. Poco utili apparivano in questo caso i raffronti con l'ultima produzione della bottega botticelliana, tutta rinserrata in un misticismo lineare di matrice quattrocentesca. La semplificazione delle immagini elaborate per i propri committenti savonaroliani rappresenta per Filippino un puro espediente espressivo e non certo il segno di una regressione rispetto a un percorso del tutto coerente e progressivo. A dimostrarlo in maniera inequivocabile figurava in coda alla mostra la bellissima pala di Bologna, realizzata per l'altare della cappella Casali in San Domenico. Secondo le parole utilizzate in catalogo dalla Zambrano, «l'impianto compositivo mosso e franto della pala puntava a spezzare gli schemi cristallizzati della Sacra rappresentazione [...] l'esito è una chiostra serrata di corpi che circonda la Madonna e Santa Caterina stabilendo un equilibrio pieno di ritmo che sarà in grado di parlare ad Andrea del Sarto e al giovane Raffaello». Non sarà quindi un caso se la *Pala Casali*, forse troppo sperimentale, fosse scarsamente compresa nella Bologna di Francia e Costa se non da un «autentico scopritore di nuova terra» (Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, 1935, ried. 1973, pp. 195-196) come Amico Aspertini. Il dipinto fu firmato e datato da Filippino nel 1501. Pochi anni dopo, nel 1504, il pittore troverà la morte e sarà seppellito, ricevendo i massimi onori pubblici, nella chiesa fiorentina di San Michelino Visdomini. Di lì a poco a Roma, dove lo stesso Filippino aveva lasciato sensazionali tracce, esploderà la maniera moderna, di cui l'artista fiorentino, e la mostra delle Scuderie è riuscita a dimostrarlo, va considerato un geniale precursore.

Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400
a cura di Alessandro Cecchi (Roma, Scuderie del Quirinale, 5.10.2011-15.01.2012)
Edizione 24 ore Cultura, Pero (Milano) 2011