



Università degli Studi di Parma
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Filologia Classica e Medievale
Sezione di Musicologia



Università degli Studi di Palermo
Facoltà di Scienze della Formazione
Dipartimento di Arti e Comunicazioni

Ivano Cavallini

QUATTRO DIAGNOSI
SUL FLORARIO
DI FRANCESCO BUTI

Parma 2009

Ministero dell'Università e della Ricerca
Università degli Studi di Parma
Università di L'Aquila, LUMSA di Roma, Università di Palermo, Università di Pavia
Radiotelevisione Svizzera di Lingua Italiana di Lugano
Fondazione Guido d'Arezzo
Quarks Energia s.r.l.

PRIN 2005

Francesco Buti. Drammaturgia musicale e politica culturale

Programma interuniversitario di ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale
cofinanziato nel 2005 dal Ministero dell'Università e della Ricerca

Responsabili delle unità locali:

Università di Parma (capofila): Francesco Luisi
Università di L'Aquila: Arnaldo Morelli
LUMSA di Roma: Rossana Caira Lumetti
Università di Palermo: Ivano Cavallini
Università di Pavia: Rodobaldo Tibaldi

Coordinatore nazionale: Francesco Luisi

Comitato scientifico: Lorenzo Bianconi, Rossana Caira Lumetti, Ivano Cavallini,
Franco Alberto Gallo, Francesco Luisi, Arnaldo Morelli, Rodobaldo Tibaldi

Presidente del Comitato scientifico: Francesco Luisi

Coordinatore scientifico per l'edizione critica delle opere di Buti: Lorenzo Bianconi

Gruppo di studio per l'edizione critica delle opere di Buti: Nicola Badolato,
Ivano Cavallini, Maria Luisi, Vincenzo Martorana, Paolo Russo, Rodobaldo Tibaldi

Comitato per la registrazione audio dell'*Ercole Amante* di Buti-Cavalli:
Giuseppe Clericetti, Diego Fasolis, Francesco Luisi, Carlo Piccardi, Lorenzo Sganzi

Comitato per l'organizzazione del convegno:

Marco Capra, Franco Alberto Gallo, Francesco Luisi, Maria Luisi, Paolo Russo

In collaborazione con: Istituzione Casa della Musica - Parma

Segreteria: Roberta Donaera, Giampaolo Rolli, Gabriella Rodolfi

Progettazione e elaborazione grafica: Giampaolo Rolli

INDICE

Premessa	pag.	9
Quattro diagnosi sul florario di Francesco Buti per le villanelle di Girolamo Kapsperger		
Apologia della forma	"	15
Giardini, naturalisti e spettacoli floreali a Roma	"	23
Poesia dei fiori e miti: la linea moderato-barocca e il classicismo	"	38
<i>Ut pictura poësis</i> : tracce iconiche nei <i>Fiori</i>	"	54
<i>Floris imago picta sine flore</i> : un geroglifico per la rinascita della fede	"	80
Asimmetrie: poesia <i>vs</i> musica	"	116
Commiato	"	123
Appendice	"	128
Illustrazioni	"	129

Non esiste una scrittura
che sia segreta a sufficienza
da permettere all'uomo
di esprimersi in essa con verità.

Elias Canetti

PREMESSA

L'idea di trasformare in volume un contributo che doveva mantenersi nei limiti dell'articolo per gli atti del convegno *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro* è il frutto di un ripensamento. Nella fase iniziale dello studio non ero in grado di prefigurare la vastità di relazioni che il libro de *Li fiori*, villanelle a una, due, tre e quattro voci, con basso continuo e alfabeto per la chitarra spagnola, intrattiene con la società romana dei primi decenni del diciassettesimo secolo. Il desiderio di esplorare da angolazioni diverse le cause che hanno portato alla sua pubblicazione nel 1632, perlopiù esterne rispetto alla musica contemplata nei suoi aspetti formali, ha preso il sopravvento conducendo ad esiti imprevisi come il lettore può constatare da sé.

Da una stima sommaria condotta sulla musica a stampa del Seicento risulta che il florario a più voci di Girolamo Kapsperger è l'unica raccolta a tema ad avere per soggetto i fiori della mitologia. Il giacinto, il gelsomino, il narciso, l'anemone, l'iris, l'amaranto, la viola e la rosa sono il mezzo aulico più raffinato per rievocare le leggende pagane su Aiace, Era, Narciso, Adone, Iride, Prometeo, Atti e Venere e trarre da esse un insegnamento degno della dottrina di Cristo. I testi di Buti rimodellano infatti il senso delle antiche letture attraverso la morale cattolica, non per mera erudizione ma per lo stesso motivo per cui Urbano VIII, il «cardinal nepote» Francesco e alcuni personaggi vicini alla corte dei Barberini hanno avviato il paziente recupero della classicità, allo scopo di eliminare l'imbarazzante divario tra il messaggio cristiano e le forme della cultura greca e latina.

Lo scopo principale di questo saggio è di sceverare i contenuti dei *Fiori* alla luce di un'ispirazione iconologica aleggiante sulle rime, cui rimane estranea l'interpretazione del compositore. Kapsperger, protetto da Francesco Barberini e nelle grazie del papa, non si lascia attrarre dal ricco campionario della pittura sonora, stante l'estraneità dei brani alla lezione madrigalistica e alla prassi esornativa della monodia. I versi, invece, traspongono in alcuni casi visioni care al giovane Buti, collocandosi nel variegato mondo della letteratura per immagini, che ha coinvolto poeti e intellettuali penetrando anche nei coevi trattati di predicazione. In termini riassuntivi si può rammentare che il passaggio si realizza

mediante un rapporto tra generi diversi, quando il disegno trascolora per chiasmo nella letteratura e il testo fomenta le suggestioni utili a creare un'immagine. Naturalmente non accade mai che queste siano trasposizioni inerti, duplicati dell'esistente, poiché nella traslazione da codice a codice lo spazio lasciato dall'inevitabile scarto semantico è colmato da varianti che ricompongono il senso del messaggio. L'esempio dell'*Aurora*, cantata dal narnese, rimanda alle *Immagini de i dei* (ed. del 1626) di Vincenzo Cartari, ove si afferma che presso gli antichi le sole fonti a trattare della romana *mater matuta* sono i versi di Virgilio e Ovidio, mentre si andava sviluppando un'attitudine figurativa in grado di sfruttare le leggende senza l'ausilio di supporti visuali. Si tratta di una ricreazione artificiosa che presuppone il metabolismo parola-immagine, in virtù del quale fiorisce una pregnante comunicazione simbolica. Sul medesimo piano, ma in senso opposto, si situa il repertorio provvisto di figure che scatenano l'estro degli scrittori. Rileggendo l'*Ars poetica* di Orazio, i secentisti hanno operato un'equiparazione emblematica sul piano espositivo dei significati di poesia e pittura, mediante un incrocio fascinoso in cui la prima è designata 'pittura parlante' e la seconda 'poesia muta'. In base a questa convinzione, assai radicata nella cultura del tempo, pittori e scultori si sono appropriati dei testi antichi e contemporanei, eleggendoli a modelli per le loro opere, e in parallelo gli scrittori si sono liberamente raccordati ai dipinti e alle incisioni riprodotte nei libri e nei manuali di iconologia, come i pluriediti Cartari e Ripa, arricchiti di illustrazioni per accontentare le richieste di artisti e artigiani.

Tra gli esempi migliori intonati alla «muta eloquentia» vi sono alcune opere a sfondo biblico di Nicolas Poussin esaminate da Marc Fumaroli, mentre dal regime della «pittura parlante» affiora il caso di Maurizio Moro, estensore delle poesie sul ciclo della *Piccola Passione* di Albrecht Dürer. Tuttavia, uno dei contributi più ragguardevoli a codesta poetica negli anni di Buti proviene dalla *Diceria prima sopra la santa Sindone* di Giambattista Marino, nella quale si legge che «la poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna; dell'una è propria una mutola facondia, dell'altra un eloquente silenzio; questa tace in quella, e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipingere e la pittura descrivere» (*Dicerie sacre*, 1614). Il virtuosimo mariniano dell'occhio che ascolta coinvolge nelle *Dicerie* il superiore diletto delle arti, le quali preparano alla «divozione» che un «Dio pittore», un «Dio verbo», un «Dio musicista

dell'armonia del mondo» ha voluto suscitare nei fedeli e che la voce dell'oratoria sacra interpreta con le sinfonie dell'eloquio. Il progetto del cavaliere consiste nel portare alle estreme conseguenze il nuovo corso intrapreso dai predicatori, tra i quali si distingue Francesco Panigarola e quanti hanno saputo coniare sinonimi sacri di vivido tono figurale. Se nel medesimo contesto la retorica tradizionalmente insegnata al Collegio Romano è una scelta elitaria, i gesuiti, poeti e consumati organizzatori di feste, prediligono lo stile di derivazione asiatica, strumento per riconquistare le folle, in quanto capace di accendere la fantasia. La prima rimane ancorata alla persuasione logica lineare, il secondo, contrario all'essenzialità della precedente, sfrutta l'*elocutio* mediante gli effetti patetici che sorprendono l'uditorio e lo commuovono. Anche un conservatore come Sforza Pallavicino nelle *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo* (1644) è costretto a dichiarare l'indispensabilità dell'ornato, secondo i crismi della *narratio* e della *probatio*, nonostante la sua inutilità dal punto di vista strettamente dimostrativo («nell'imprese militari», scrive l'autore, «non è senza pregio il tamburo, quantunque per sé di niuna fazione, ma solo di incitamento»). I confini, onde evitare i danni della contaminazione, sono da porre tra scienza e arte, in quanto il linguaggio sentenzioso nuoce al sapere predisposto sui *principi primi*. D'altro canto, le *Aedes Barberinae* (1642) di Girolamo Teti, elogio dell'accademismo romano e della connessa eloquenza promossa dai Barberini, muovono da Cicerone ma non disdegnano il Filostrato delle *Immagini*, imitato dal 'sofista' Marino nella *Galeria* del 1619.

Nell'ottica della moderazione, o dell'ecclettico incontro tra le due scuole di pensiero, i versi di Buti confezionano metafore sui fiori per ribaltare i miti classici nel dogmatismo cattolico con misurate concessioni alla lezione neostoica. Altrettanto non può dirsi per la passiflora, il vegetale americano ancora *sub iudice* di cui i botanici potevano disconoscere i segnali della Passione, in assenza di una letteratura classica, biblica o veterocristiana che, grazie alla sua autorità, rendesse indiscutibile l'inusitato emblema floreale. Il librettista di Narni, in quel 1632 che sancisce la condanna di Galileo, è consapevole delle insidie confessionali nell'affrontare il delicato connubio con la croce. Per cui risolve pilatescamente il dissidio tra i rancorosi avversari di parte protestante, cui si aggregano taluni scienziati di area cattolica, e gli esaltatori del simbolo, con una versione non interpretativa del fiore esotico. Di fatto, egli rinuncia a edulcorare i singoli elementi de *La flor de cinco llagas*, il fiore delle

cinque piaghe portato in Europa dagli spagnoli, e non si sposta dalla posizione assunta riguardo ai fiori della tradizione classica. Come i miti sono di per sé favole inerti se non subiscono l'intervento del commentatore cristiano, e questo è il trattamento che Buti riserva agli archetipi narrativi sottomessi ai fiori, così la passiflora è accettata al pari di un mito indiscusso, benché di rango superiore e incomparabile con i racconti fabulosi sugli dei pagani. Si astiene dunque dall'introdurre le similitudini dei predicatori e dal formulare i quesiti blasfemi avanzati da Marino, Giovanni Valesio e Girolamo Fontanella, i quali postulano l'origine dal sangue di Gesù, allo stesso modo in cui la rosa spuntò dal suolo ove cadde il sangue di Venere.

Il pezzo sulla *Granadiglia*, questo il termine di comune accezione per riconoscere la passiflora, apre nuovi scenari in seno alla storia civile dell'età di Buti. Se sul vegetale nessuno avesse pubblicato poesie basate su un disegno di invenzione, probabilmente non esisterebbe una questione storica che si suddivide in due ordini di problemi. Il primo riguardante l'uso di immagini di piante modificate ad arte che appartengono alla natura mostruosa insinuata da Satana nel nuovo mondo e a quella divina, quindi salvifica, contrapposta alla precedente; l'altro rientrando nell'ambito delle dispute religiose tra cattolici ed evangelici. Che in Italia la passiflora sia stata motivo di creazione di una poesia di carattere devozionale, e talvolta di tono elevato, è indizio di un'ampia circolazione di un simbolo che non poteva astringersi al culto degli amerindi o del popolo minuto delle nostre contrade. Non vi sarebbe infatti un fenomeno di storia della cultura, bensì un soggetto di ricerca riservato agli specialisti di storia botanica o dei giardini, se il fiore della passione non fosse penetrato contemporaneamente nell'immaginario attraverso raffigurazioni a stampa e a ricamo su tessuto, nonché nei generi poetici alla moda o sotto forma di poesia latina coinvolgente personaggi di spicco degli ordini religiosi. Considerato che l'ampiezza e dunque l'importanza di un fenomeno non si può misurare appieno mediante approcci settoriali, è doveroso mettere a confronto i dati che provengono da diversi campi disciplinari. La comparazione delle varie fonti offre un dato straordinario che le accomuna tutte in un unico plesso. I trattati di botanica, gli scritti sulla croce e le dissertazioni di carattere religioso, con l'ovvia esclusione dei trattati di tropologia biblica, nei quali opportunamente si tace della passiflora, concordano infatti con le descrizioni artificiose che del fiore venuto dalle Indie occidentali dona

la poesia. Or dunque la ricostruzione immaginosa dei poeti non differisce da quella dei naturalisti, perlopiù di area gesuitica, né da quella attuata da predicatori e uomini di chiesa interessati a vario titolo al disegno del vegetale, cosicché la lettura in chiave storica delle poesie dedicate al fiore non può prescindere da una conseguente indagine botanica e tropologica. Inoltre, allo scopo di cogliere le modalità di lettura applicate alla granadiglia all'incirca tra il 1608 e il 1660, la futura ricerca dovrà indirizzarsi verso la decodifica dei vari paradigmi imposti alla pianta mediante allegorie e similitudini, per il cui tramite si configurano i temi del *fiore-teatro di natura*, del *fiore-dipinto*, del *fiore-muta lingua*, del *fiore-tromba di Dio*, del *fiore-teatro di farsa* che mescola pianto e riso, a loro volta sinonimi di dolore e remissione dei peccati, del *fiore-attore tragico* che commuove e purga l'animo attraverso la catarsi, del *fiore-libro* equivalente alle sacre scritture, del *fiore-teatro dell'udito* che in senso complanare a quello di Orazio Vecchi comunica parole di mestizia mediante la vista. Complice lo scientismo dilagante si afferma anche il paradigma geodetico, in cui il *fiore-croce* è copia dei segmenti che si intersecano in natura, ossia dell'asse intorno al quale gira l'orbe terraqueo incrociando la linea dell'equatore. Non ultimo, in base a uno specioso ragionamento di fisica galileiana, la granadiglia soddisfa le esigenze della cristianità pur trovandosi nell'altro emisfero, in quanto per effetto della rotazione terrestre il Perù, regione che ha dato i natali al fiore, possiede le medesime caratteristiche dei paesi d'Europa.

In seguito a queste osservazioni è doveroso optare per un tipo di analisi che sia congruente con la vicenda. Non avrebbe senso a mio avviso approntare un'esegesi di taglio linguistico sullo stile e le forme prediletti dalla poesia sulla passiflora, e nemmeno sulle tecniche con cui si esprime il concettismo, in quanto l'aspetto più rimarchevole è costituito dalla individuazione dei paragoni attraverso i quali misurare la forza comunicativa dell'icona. Il particolare esercizio poetico in cui la granadiglia, a un primo stadio rigorosamente iconologico, diventa occasione per fantasticare sui singoli componenti della croce nasce dalla comparazione dei filamenti a raggiera nel corpo centrale del fiore con la corona di spine, dello stilo con la colonna di flagellazione, degli stimmi con i chiodi, dello stame con la spugna imbevuta d'aceto e delle striature rosse sulla corolla con le cinque piaghe. Al secondo stadio è il fiore nella sua globalità a divenire in chiave metaforica il libro della natura o teatro del mondo. Per cui, dal punto di vista della storia della

cultura o della mentalità, è poco fruttuoso disquisire sulla capacità o la modestia dei poeti, i quali, proprio per il fatto di essere verseggiatori occasionali o scarsamente dotati, forniscono l'esatta misura del fenomeno che si cela dietro l'immagine. Dalle loro parole emerge con un certo nitore l'effetto provocato da questo simbolo ingenuo, in quanto rivelatrici di modalità interpretative che dovevano essere di largo uso presso gli ecclesiastici. Per esempio, in merito al secondo livello della *factio* poetica, non sono pochi ad accogliere il paragone con il *theatrum naturae* che discende da Cassiodoro. Altri, come s'è detto, fanno ricorso ai generi della rappresentazione scenica, o disquisiscono sul concetto di pittura divina, mentre i meno creativi si soffermano sulla minuta equivalenza delle parti costitutive della croce, attestandosi sulle premesse più scontate del processo di risemantizzazione dei segnali. I quali, a onore del vero, raccontano qualcosa di inverificabile, o visto attraverso raffigurazioni alteranti la natura. Il procedimento non ha nulla di straordinario e non deve intendersi solo come una meschina contraffazione prossima alla menzogna, giacché v'è una lunga tradizione letteraria tramata di descrizioni di oggetti mai visti e divenuti figure autentiche. Grazie al fascino della narrazione mitica, che sedimenta e si autoriproduce in concrezioni credibili seppure false, la fantasia verbale costruita sull'icona si materializza come serie potenzialmente illimitata di immagini che si propagano negli ambienti più diversi sino a rendersi familiari alla vista. Altresì la migrazione dall'universo letterario a quello visuale obnubila la genesi, dissolve le gerarchie in porzioni razionali autosufficienti, secondo dialettiche di scarto e stratificazione che investono il simbolo di un'aura poetica nuova, e al contempo usurata, a causa delle sue plusvalenze di significato.

Se non si corresse il rischio di affastellare troppe informazioni, oltre alle quattro diagnosi a seguire, che spaziano dalla «lettura dei semplici» all'iconologia e giustificano alcune incursioni nella multiforme cultura romana dell'epoca, sarebbe opportuno integrare qualche notizia in merito alla pittura dei fiori. Il riferimento è diretto agli specialisti del disegno floreale come Mario Nuzzi e i suoi scolari che operavano al servizio delle famiglie Chigi, Colonna, Barberini e Borghese. Nomi iscritti nella storia del mecenatismo e dei giardini in villa, ricolmi di piante esotiche e di ogni dovizia di fiori, la coltivazione dei quali serviva alla comune causa dell'autocelebrazione.

QUATTRO DIAGNOSI SUL FLORARIO DI FRANCESCO BUTI PER LE VILLANELLE DI GIROLAMO KAPSPERGER

Apologia della forma

L'ordine del discorso nella poesia, ossia la disposizione logica degli argomenti e il modo di presentarli, non attiene solo alle regole della retorica che orientano la decifrazione del messaggio, esso è anche la sostanza storica.

Questa precisazione rischia di apparire banale tanto è scontata la sua validità nella poesia, nei generi letterari in prosa e in altre forme del pensiero. Di fatto a me sembra il migliore degli *incipit* per leggere i testi di Francesco Buti, messi in musica da Girolamo Kapsperger e pubblicati nel 1632 con il titolo suggestivo de *Li fiori*.¹ Il sesto libro delle villanelle pretende infatti un ricompattamento delle ordinarie operazioni che si pongono in essere nell'isolare i criteri espositivi dal senso proprio dei versi, perché il contenuto, se così è lecito esprimersi, non

* L'impostazione metodologica di questo saggio è scaturita dalla lettura di alcune pagine illuminanti del libro della collega e amica Roberta Coglitore, *Le pietre figurate: forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS, 2004. A Saverio Franchi, mio primo lettore, sono grato per i preziosi suggerimenti sulla cultura a Roma nella prima metà del Seicento e per alcuni fondamentali omaggi bibliografici. Un ringraziamento speciale devo infine a Maria Luisi e a Marco Di Pasquale, con i quali mi sono confrontato a lungo avanti di intraprendere la stesura del testo. A Di Pasquale, infine, rivolgo un ulteriore ringraziamento per il riscontro e la risoluzione degli aspetti formali più problematici.

¹ Giovanni Girolamo Kapsperger, *Li fiori. Libro sesto di villanelle a una, due, tre e quattro voci con l'alfabeto per la chitarra spagnola*, Roma, Masotti, 1632. L'unica copia disponibile è BNF, F-Pn Rés. Vma. 276; per i repertori cfr. Emil Vogel - Alfred Einstein - François Lesure - Claudio Sartori, *Bibliografia della musicaitaliana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, vol. I, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977 (= *Il nuovo Vogel*), al n. 1364ter; Saverio Franchi, *Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVIII. Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650. Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, vol. I, Roma, Ibmimus, 2006, pp. 684-686. Per comodità si riportano in appendice i titoli dei brani e i relativi assetti vocali. Riguardo al nome del compositore, che nelle stampe e nei documenti d'epoca appare nella forma Kapsperger, in accordo anche con i dizionari più recenti abbandono la versione Kapsperger e opto per Kapsperger.

presenta elementi di novità tali da essere considerati a sé. Le poesie di Buti si basano su cambiamenti minimi dei miti classici entrati a far parte di quello che oggi si direbbe, con espressione colorita, l'immaginario pubblico. Ciò vanifica la speranza di ritrovare nuovi soggetti, come avviene con le diramazioni scientifiche e 'metaforute' del marinismo, ma non impedisce di riconoscere il processo innovativo attinente agli aspetti formali che emergono sia da un uso quanto mai bizzarro dei metri, sia dalla scelta oculata delle varianti rispetto alle fonti della mitografia. Il valore dei testi butiani dipende dal riuso dei mitologemi e dalla modificazione che l'autore vi imprime. Per cui, esclusi a priori gli interventi eclatanti sui temi, a instillare nuova linfa nei *Fiori* è il riposizionamento di elementi noti, che in alcuni casi si propongono come specchio del pensiero di una porzione della società romana al tempo dei Barberini.

A questo riguardo è appena il caso di ricordare che il mito, ritenuto a torto lo scrigno delle conoscenze storiche, naturali, etiche o filosofiche, in realtà non rivela alcunché; si sostanzia nella sua stessa forma narrativa ed è all'interno della sua costituzione che si concentra schellinghianamente il senso.² Adeguatamente rivestito esso può valere come esperienza di fede. Se i giardini e i palazzi di Roma si arricchivano di figure mitologiche, Buti, e prima di lui Maffeo Barberini, si sono avvalsi dei miti nella speranza di recuperare al cattolicesimo la civiltà classica che non poteva essere migliore di quella cristiana. In questo senso, poiché il mito è un esercizio di stile commisto di suggestioni leggendarie, la sua rivisitazione è nata come pratica compensatoria onde giustificare la rifunzionalizzazione *ad usum Ecclesiae* degli *exempla* antichi. Un uso strumentale che rivela le carenze del cattolicesimo post-tridentino, ritenuto 'povero' al cospetto della rinascenza, splendida nell'avidità opera di riconquista dei classici. Per cui la chiesa fu costretta ad attivarsi in due differenti ambiti di cultura, alto e basso, che avevano per oggetto le classi superiori da un lato e il popolo dall'altro. Detto in modo schematico: era necessario inglobare per i primi il binomio morale cristiana - miti pagani, su cui depongono la fusione di spiritualità e umanesimo nella terza edizione della *Ratio studiorum*,

² Jean-Pierre Vernant, *Mito, mitologia, mitico*, in «Musica e Storia», VI/1, 1998, pp. 39-53.

l'eloquenza della predicazione gesuitica in forma di *compositio loci*, in cui il mondo dei sensi e quello spirituale sono in perfetta continuità e la sostanza divina può essere letta per *speculum in aenigmate*, e gli spettacoli del Collegio Romano, le cui trame fondono in maniera sorprendente agiografia e mitologia.³ Per contro, al fine di mantenere vivo il consenso delle classi subalterne, occorre rinverdire le forme della devozione con il culto delle immagini dei santi e dei miracoli, ma anche con la creazione di nuovi beati. Azioni premeditate, che per mezzo degli ordini religiosi consentivano alla curia di avere un rapporto diretto con la gente comune e di tenere sotto controllo i vescovi delle diocesi più inquiete.⁴

Naturalmente, il punto di vista del musicologo potrebbe configurare il valore dei *Fiori* attraverso l'esplicitazione dei meccanismi fraseologici e figurativi che la musica attua all'incontro con la parola. Dirò sin da subito, invece, che intendo rinunciare a qualsivoglia procedimento di *démontage* del tipo dianzi enunciato, poiché il lavoro dei due artisti 'romani' non arricchisce il panorama dei generi polifonici minori e sembra il frutto di un apparente *understatement*, che si può spiegare solo con un approccio di tipo culturologico. I *Fiori* sono l'esito di una dissimulazione ottenuta applicando uno stile sobrio ed elegante tanto alla musica quanto alla poesia. E la tinta ostentatamente dimessa delle due componenti mi fa ritenere che l'opera sia più artefatta di quanto gli autori volessero mostrare. Le cause non dichiarate che hanno sostanziato la creazione del libro si nascondono tra le pieghe del testo e per vedere più addentro, o sotto di quanto rimane in superficie, non sarà uno sterile esercizio comparatistico applicare ai *Fiori* quattro let-

³ Riccardo Merolla, *Lo stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. L'età moderna. La storia e gli autori*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. VII, Torino, Einaudi, 2007, pp. 379-504: 379-418. Sul rinnovamento dell'arte della memoria e dell'oratoria dei gesuiti cfr. Marc Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e res literaria dal rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002.

⁴ Alcuni titoli: René Bénéoit, *Traité catholique des images et du vray usage d'icelles* (1567), Giuseppe Rossi, *Emblemata sacra S. Stephani Caelii montis intercolumnnis affixa* (1589), Giovan Francesco Astolfi, *Historia universale delle immagini miracolose della gran Madre di Dio riverite in tutte le parti del mondo* (1624); cfr. Sergio Bertelli, *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, il cap. 3: «Gli ortodossi».

ture a modo di diagnosi, che in sequenza possono elencarsi come segue:

- diagnosi botanica intorno al fenomeno dei giardini romani, probabile causa prima della volontà di imprimere a stampa un'opera programmatica come i *Fiori*;
- diagnosi letteraria intorno alla vena floreale del marinismo e alla linea moderato-barocca della poesia coltivata a Roma, in particolare nella cerchia dei Barberini;
- diagnosi iconologica della poesia butiana, in quanto appartenente al tipo della letteratura per immagini, in cui riaffiora una sapienza arcaica tramandata a mezzo di mitologemi traslati in simboli visivi, dai quali derivano altre figure per superfetazione;
- diagnosi dello stile compositivo volta a rivelare l'incongruenza di genere rispetto alla villanella, di contro ad una pertinenza di ordine ideale se il termine villanella è posto a designare l'ambito della fittizia dimensione agreste ricreata dal giardino in villa.

La sostituzione *en titre* dei termini esame o analisi con quello meno consueto di diagnosi vuole essere qualcosa di più di un vezzo verbale. L'etimo di *διάγνωσις*, e il verbo relativo al lemma che vale per *riconoscere attraverso*, postulano il ricorso a un mezzo per discernere. E la proposta metodologica di questo contributo è di riconoscere il valore storico dei *Fiori*, il posto che spetta all'operazione culturale di cui la raccolta è il prodotto, attraverso quattro *media* che conducono separatamente allo stesso obiettivo. Il vario approccio alla materia, nel rispetto delle discipline chiamate in causa, dischiude un complesso di informazioni che più si avvicinano alla verità. Diversamente, una disamina della musica mediante un qualsiasi modello di analisi, con il contorno delle notizie biografiche di circostanza, identificherebbe in astratto il valore estetico dell'opera di Kapsperger, lasciando in ombra quello propriamente civile e storico che promana dalle rime di Buti. Inoltre, per evitare che un numero eccessivo di dati renda frammentario il discorso critico, è preferibile affiancare agli archetipi testuali quelli visuali, uniti dalla comune esperienza iconica. Dunque, non propriamente quattro analisi delle poesie, bensì una introduzione al mondo dei giardini, cui fa seguito l'esame dei versi butiani mediante letture incrociate di tipo

letterario e iconografico, dalle quali si può dedurre la maggiore o minore pregnanza della sostanza iconica del riferimento o, in senso opposto, della sua letterarietà, tenendo per fermo che l'una e l'altra delle due componenti sono talmente intrecciate da rendere vana qualsiasi pretesa di stabilire precedenze, se non nei casi in cui la versione di Buti pende in modo esplicito verso un particolare trattamento del mito. Infine una riflessione sullo stile di Kapsperger e sull'anomala destinazione al genere villanesco della sua opera, probabilmente pensata per Francesco Barberini, ancorché a lui non offerta per motivi di convenienza o di semplice etichetta.

Il principale elemento di coesione delle diagnosi, che ritorna cioè di continuo, è costituito da alcuni componenti della famiglia Barberini. In particolare Francesco, proprietario di un giardino dei semplici, protettore di naturalisti, pittori, poeti e di alcuni accademici lincei, il lavoro dei quali intersecò quello di Buti e di Kapsperger. Peraltro il compositore fu al soldo del «cardinal nepote», ma anche autore di musiche su testi di Maffeo, zio di Francesco e papa col nome di Urbano VIII, nonché di composizioni per spettacoli teatrali esibiti al Collegio Romano e di pagine per eventi speciali della corte.

Il florario di Buti può sembrare a un primo sguardo il prodotto di un *otium* poetico creato per compiacere amici, colleghi e conoscenti in uno dei tanti ridotti accademici, che di norma erano promossi dalla buona società romana e sorvegliati dalla curia (nel corso del Seicento sono ben 136 i sodalizi censiti). Un ritrovo di personaggi assai selezionati, se si riflette sulle frequentazioni di Kapsperger, maestro e tiorbista protetto da Francesco Barberini, il cui palazzo di famiglia accolse l'omonima biblioteca e il teatro inaugurato nel 1632 con il *Sant'Alessio* di Stefano Landi (lo stesso anno in cui videro la luce i *Fiori*). Animatore di accademie, tenuto in grande considerazione nell'ambiente romano come annota Athanasius Kircher nella sua *Musurgia universalis* (1650), il virtuoso scrisse tra le altre cose una *Apotheosis, sive Consecratio SS. Ignatii et Francisci Saverii* per la canonizzazione dei primi santi gesuiti Ignazio da Loyola e Francesco Saverio, eseguita presso il Collegio Romano nel 1622, i *Poematia et carmina* a una voce su componimenti di Urbano VIII (1624), il dramma *La vittoria del principe Vladislao in Valacchia* su testo di Giovanni Ciampoli, composto per il ricevimento che il papa organizzò nel 1625 in onore di Ladislao Waza, e il *Coro musicale* per le

nozze di Taddeo Barberini con Anna Colonna, pure questo con i versi di Giovanni Ciampoli (1627).⁵

Nella sua qualità di nobile Kapsperger non poteva prestare servizio come un qualsiasi musicista salariato, ma riceveva regolari somme di denaro in forma di donativi sotto la voce *straordinari* già a partire dal marzo 1623.⁶ Dal 1624 al 1629 il cardinal nipote versò al tedesco 100 scudi all'anno, da distribuire ai musicisti per la festa di sant'Agata. Nel 1627 16 scudi per la festa di Santa Maria Maddalena e 12 nel dicembre dello stesso anno per i vesperi e una messa cantata con due organi per la festa di santa Lucia. Nel 1628 il compositore ricevette 50 scudi per l'entrata in santa Maria in Aquiro di Antonio Barberini, il fratello di Francesco creato cardinale, e nel 1629 ottenne 100 scudi per la messa e i vesperi a sant'Agnese. Francesco, è il caso di ricordarlo, aveva alle sue dipendenze un gruppo stabile di musicisti e voci bianche tra i quali i *castratini*. Tra le rappresentazioni teatrali da lui promosse si annovera la messa in scena nell'agosto del 1628, al palazzo delle Quattro Fontane, della tragedia sul contrasto di Marsia e Apollo. Scritto da Ottavio Tronsarelli, e probabilmente messo in musica da Kapsperger, il dramma venne modificato per dare risalto al tema della giustizia e della temperanza, caro ai Barberini, nel conflitto tra il potere e la pietà.⁷ Per ragioni non ancora chiarite, il compositore che serviva in Palazzo nelle pri-

⁵ Cfr. Victor Coelho, *Kapsperger, Giovanni Girolamo*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 13, London, Macmillan, 2001, pp. 362-364. Sulla composizione del dramma *La vittoria del principe Vladislao in Valacchia* cfr. Zygmunt Szweykowski, *Un'opera ignota di G. G. Kapsperger in onore del principe Vladislao Waza*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di Ivano Cavallini, Modena, Mucchi, 1990, pp. 221-232.

⁶ Ricavo i dati da Frederick Hammond, *More on music in Casa Barberini*, in «Studi Musicali», XIV/2, 1985, pp. 235-261; 238-239. Sul ruolo dei professionisti «straordinari» e la musica di Francesco e dei Barberini cfr. anche Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi and a decade of music in Casa Barberini: 1634-1643*, in «Analecta Musicologica», 19, 1979, pp. 94-124; inoltre, dello stesso autore, *Music and spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994.

⁷ F. Hammond, *More on music in Casa Barberini*, cit., p. 241. Anche Victor Coelho, *Kapsperger*, cit., la dà come opera dubbia. Cfr. Ottavio Tronsarelli, *Drammi musicali*, Roma, Corbellotti, 1631, pp. 217-242.

vate musiche e concerti⁸ pubblicò due sole opere dopo il 1633 e successivamente Giambattista Doni lo accusò di avere tentato di sostituire la musica di Palestrina con la propria alla Cappella papale. Poiché non v'è alcun documento a provare una simile accusa, rimane del tutto opinabile che il silenzio editoriale sia da collegare alla controversia con la Sistina.

La fattura dei testi dei *Fiori*, artificiosa dal punto di vista metrico ma meno ricercata per quanto attiene il *côté* retorico, lascia intuire che questi non furono scritti all'occasione. Quantomeno non si tratta di versi pensati alla buona per accontentare uno dei tanti artisti al soldo di qualche mecenate che, in qualità di intermediario, potrebbe avere favorito l'incontro con il poeta. Se così fosse i versi per le monodie e le polifonie di Kapsperger probabilmente seguirebbero la maniera meno elaborata di tanta poesia per musica pensata per i generi minori, come appunto la villanella e la canzonetta, o comunque per il vasto repertorio recante titolazioni affini. Se non bastasse questa ipotesi, a situare senza timore in una posizione di prestigio le villanelle in questione concorre la lettera dedicatoria dell'opera indirizzata a Kapsperger e firmata da Francesco Tempi, il curatore del libro. Costui rammenta l'occasione in cui furono eseguiti i brani al cospetto del pubblico, a quanto sembra l'anno precedente la stampa e in casa dello stesso Kapsperger se l'aggettivo «suo» non si riferisce a Buti («Questi sono li Fiori, poesie del signor Francesco Buti, che da V. S. post'in musica non senza pubblico applauso fiorirono l'inverno passato nella sua celebre accademia»)⁹. Nulla osta al fatto che l'accademia fosse una riunione organizzata da Kapsperger in qualche sala di palazzo adibita allo scopo da un protettore nobile (Francesco o Antonio Barberini, per esempio). Inoltre l'aggettivo «celebre» è ambiguo. Poteva essere una accademia stabile nota ai romani, ma anche un evento speciale per lanciare l'esordiente Buti.

⁸ Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* [1628], nella antologia di scritti del primo Seicento di Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, facsimile, Bologna, Forni, 1983, p. 124: «Di tiorba il suddetto Gio. Gironimo todesco, il quale è anche compositore e serve in Palazzo nelle private musiche e concerti».

⁹ Notizie sul Tempi si leggono nel pregevole lavoro di S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., che riporta integralmente la dedica e tutte le informazioni bibliografiche relative alla edizione de *Li fiori*.

Si tenga poi presente che «il nobile alemanno» era alle dipendenze del cardinale Francesco in qualità di «gentiluomo» e, per quanto attiene al genere compositivo prescelto, è invero inconsueto che la villanella fosse il più adatto alla veicolazione della poesia morale di tono elevato. In effetti non si tratta di villanella nel vero senso del termine, e sebbene il secolo della pompa barocca reinventasse i generi in relazione ai nuovi contesti letterari (si pensi alle commistioni di tragico, comico e fabuloso nell'opera e nel teatro di parola), in questo frangente non v'è stata nemmeno una parziale mutazione o specificazione onomastica. Anche ammettendo l'eventualità che gli autori (o il solo Kapsperger) per le convenzioni editoriali correnti non fossero liberi di scegliere, essi avrebbero comunque potuto optare per la più acconcia titolazione di canzonetta, termine che appare solo nel discorso di Tempi («Né credo dispiacerà ad alcuno che fra detti Fiori si trovino meschiate canzonette d'altri soggetti, non essendo fuor d'uso che ne' giardini de' fiori abbiano artificiosamente il suo luogo ancora i frutti»). È probabile dunque che il poeta e il compositore abbiano preferito il lemma villanella, allo scopo di marcare con nettezza il riferimento ai fiori e all'ambiente semplice e suggestivo (ancorché fittizio) della villa pensata come luogo di elezione per designare il campo o il consimile giardino. Se ciò è vero, e non v'è ragione che induca a prendere partito contrario, passa in second'ordine la forma della musica, che non pertiene al tipo classico della villanella ma in senso lato a quello della più moderna canzonetta.

L'accostamento delle liriche sui fiori a quelle sui vizi, le virtù e le passioni, cui si riferiscono i testi intercalati a quelli «botanici» contenenti talvolta similitudini con i vegetali, ha un valore emblematico. Anche se la raccolta identifica l'elemento floreale con l'ambito villanesco, alcuni dei fiori collegati ai miti classici divengono sotto la penna di Buti espressione del pensiero cattolico, e per tale ragione possono disporsi accanto ai testi di natura apertamente morale. Vista la congruenza dei temi non è dato inferire una *diminutio* del ruolo di letterato di Buti, il quale ha operato una censura più apparente che reale sulle proprie poesie, dovuta alla simulazione della semplicità. Sullo stesso piano la versificazione dei testi, frutto di uno studio che sa di calcolo forzoso allo scopo di dissimulare abbinamenti metrici non convenzionali, i quali certo non si addicono alla quadratura della frase compositiva.

Dal canto suo, la musica denuncia una debolezza patogenica dipendente solo in parte dalle attitudini del genere prescelto. Quanto a dire

che se Kapsperger avesse strutturato i brani secondo una disposizione latamente madrigalistica o monodica del canto, al di là degli obblighi dettati dalla forma strofica ove le frasi ripetute non possono adattarsi a tutte le stanze con eguale efficacia, avrebbe comunque dato una lettura più pregnante delle figure o dei singoli lessemi della poesia, profittando della opportunità di interpretare il rapporto parola-suono in una dimensione pittorica più articolata. Invece vi ha rinunciato a priori per aderire a quella che a me sembra una scelta programmatica, probabilmente sollecitata da Buti o da qualche persona influente che aveva suggerito una soluzione *ad hoc*.

Purtroppo i *Fiori* respingono qualsiasi tipo di confronto con le coeve raccolte a tema. Se da un canto alcuni volumi del sedicesimo secolo sono organizzati in forma di cicli sugli animali, altrettanto non può dirsi per i fiori, i quali, di là di qualche sparuto esemplare accolto da maestri più o meno illustri, trovano comune accoglienza solo in questo libro che si qualifica come un *unicum* nel panorama editoriale secentesco. In ragione dell'originalità dell'impresa, ossia a causa della mancanza di termini di confronto, i quesiti che si devono porre alla poesia di Buti e alla musica di Kapsperger possono trovare una risposta convincente spostando l'indagine sull'esteso versante della storia della cultura. Il campionario butiano dei *Fiori*, come si è detto, può essere esaminato attraverso le concordanze che emergono dal controllo di quattro 'fonti' diverse, ma complementari, in quanto collegate ai fiori. La fascinosa civiltà dei giardini, la non meno intrigante poesia marinista che ha per oggetto i fiori, i libri di emblematisti e iconologi sul medesimo argomento, i dipinti tematicamente vicini ai testi butiani e infine la musica al tempo dei Barberini.

Giardini, naturalisti e spettacoli floreali a Roma

La creazione di giardini a Roma nel Seicento e il collezionismo delle piante connesso a quel fenomeno architettonico costituiscono, *ab imis*, il referente materiale per conferire un preciso senso storico all'edizione dei *Fiori*. A spingere la ricerca in questa direzione, di certo non consona ai miei studi, è l'originalità dell'opera di Buti-Kapsperger, a fronte di altre coeve intitolate a fiori e giardini, nelle quali non compaiono elementi floreali di sorta (*I fiori musicali* di Frescobaldi o *il Giardino musi-*

cale in dedica a Quagliati), o al cospetto di raccolte che ai fiori concedono accidentalmente qualche pagina.¹⁰ Per cui la scelta mirata del tema, l'esecuzione delle villanelle in uno dei ritrovi romani frequentati da nobili e prelati un anno avanti la messa a stampa, e la consuetudine degli autori con chi si occupava di orti, sono ben più che semplici indizi e inducono a collocare le villanelle nella cornice di un gusto diffuso per la floricoltura e, quel che più importa, per la simbologia floreale.

Le guide dell'Urbe pubblicate nell'epoca in esame, e più genericamente gli indici topografici, rivelano che un nutrito gruppo di famiglie dedicò tempo e lavoro per soddisfare la passione botanica con l'edificazione di giardini delle meraviglie in residenze costruite dentro la città. In primo piano le Ville Cornaro, Mattei, Peretti, Pio Silvestri, Farnese, Medici, Ludovisi, Borghese, Aldobrandini, Bentivoglio e naturalmente il palazzo di Francesco Barberini vicino al Quirinale, se si vuole tralasciare l'elenco nient'affatto trascurabile degli edifici posti nei paesi limitrofi. Sino alla metà del Seicento Roma fu uno dei principali luoghi di orticoltura dell'intero paese, ove si praticavano in modo cospicuo la compravendita e il collezionismo scientifico delle piante, da quelle esotiche a quelle utili per nuove colture, da quelle officinali a quelle da essiccare. Per dare una pallida idea della entità di questa, mi si passi il gioco di parole, fiorente economia è sufficiente portare qualche dato riguardo a Villa Caetani eretta a Cisterna di Latina, la cui pianta del giardino è riprodotta in una delle tavole di *Flora* di Giovan Battista Ferrari.¹¹ Da studi condotti su questa villa fuori Roma, di proprietà di Francesco Caetani duca di Sermoneta e vicerè di Sicilia, risulta che in un anno costui faceva coltivare più di 60.000 bulbi, di cui quasi diecimila erano tulipani, senza contare che il vero pregio del giardino era rappresentato dagli anemoni, specie alla quale si era dedicato con successo riuscendo a produrre dei nuovi esemplari.

Orti botanici, giardini ricchi di statue e giochi d'acqua divennero un patrimonio di rara bellezza almeno sino alla metà del secolo, quando, per ragioni che non è necessario riesaminare, iniziò una fase di decadenza almeno per alcune delle famiglie che avevano contribuito onero-

¹⁰ *Il Giardino musicale*, Roma, Robletti, 1621, di autori vari, è dedicato a Paolo Quagliati (nella sua veste di protonotaro apostolico e non di compositore) e contiene, fra gli altri, brani di Stefano Landi e Girolamo Frescobaldi.

samente alla creazione di una nuova immagine di Roma. Prospettata in termini di storia del costume, la civiltà dei fiori visse e prosperò in una dimensione di bivalenza, convivendo nei giardini dell'Urbe la nostalgia della natura da parte dei proprietari e l'aspirazione alla scienza. La scenografia dei vegetali funse da *locus amoenus* nella forma di uno splendido isolamento, astratto rispetto alla autenticità dei campi, ma reale e quindi fonte di stupefazione in quanto esatto contrario dell'ambiente urbano nel quale era inserito. Con i microcosmi della *Gartenkunst* il Seicento romano soddisfece al desiderio di ritorno alla natura e di autocelebrazione, che nell'Italia settentrionale aveva trovato una forma privilegiata di sublimazione nell'Arcadia di cartapesta della favola boschereccia.

In quanto al *côté* scientifico, nella nostra capitale erano molti i semplicisti rinomati, medici o studiosi di varie discipline vicini all'Accademia dei Lincei, talvolta docenti all'Università, talaltra cultori di vaglia tenuti in grande considerazione da mecenati e proprietari di palazzi. Per una visione complessiva del fenomeno in termini numerici, all'elenco dei giardini in villa e delle raccolte degli istituti universitari bisognerebbe aggiungere la stima degli orti personali dei botanici di cui si sono perse le tracce.

Di là dell'aspetto architettonico, sul quale si appuntano gli interessi degli storici dell'arte, vi è quindi quello propriamente speculativo di un'età che decretò la nascita della botanica quale scienza indipendente dalla medicina. La *lectura simplicium* era una materia curricolare per la preparazione dei medici nel settore delle piante officinali; tuttavia, né lo *studium* né le accademie letterarie erano i luoghi deputati alla ricerca naturalistica, se si esclude l'esempio rimarchevole dei Lincei.¹² La cui storia, anche per quanto concerne i *naturalia*, si inserisce nel contesto più ampio del metodo sperimentale induttivo. Sulla scorta delle traduzioni

¹¹ Cfr. Giovan Battista Ferrari, *Flora, ovvero Cultura di fiori*, Roma, Facciotti, 1638, p. 219. Mi servo della pregevole edizione in facsimile a cura di Lucia Tongiorgi Tomasi, Firenze, Olschki, 2001. Cfr. inoltre Isa Belli Barsali, *Conoscere le ville di Roma e del Lazio*, Roma, Multigrafica, 1982.

¹² Carlo Maccagni, *Le raccolte e i musei di storia naturale e gli orti botanici come istituzioni alternative e complementari alla cultura delle università e delle accademie*, in *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Laetitia Boehm e Ezio Raimondi, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 283-310: 290.

umanistiche di Plinio, Teofrasto e Dioscoride, i botanici della prima metà del sedicesimo secolo si erano attenuti a un esame strettamente 'filologico' delle piante.¹³ La prospettiva assai angusta mutò decisamente tra Cinque e Seicento, con la creazione di orti botanici a Pisa e a Padova, nonché dei musei Calzolari a Verona e dell'Imperato a Napoli, e al contempo la disciplina si apriva alle tecniche e alla lessicografia, come testimoniano le edizioni di Dioscoride a cura di Pietro Andrea Mattioli (*Compendium de plantis omnibus, una cum earum iconibus, de quibus scripsit suis in commentariis in Dioscoridem editis*, 1571) e quelle di Konrad Gesner (*Enchiridion historiae plantarum ordine alphabetico ex Dioscoride sumptis descriptionibus, et multis ex Theophrasto, Plinio et recentioribus Graecis*, 1541; *Catalogus plantarum Latine, Graece, Germanicae et Gallicae*, 1542).¹⁴ A Roma, proveniente da Pisa, Andrea Cesalpino ricevette la nomina di archiatra pontificio e nel *De plantis libri XVI* (1583) tentò l'applicazione di un principio ordinatore dei vegetali, separando lo studio delle caratteristiche fisiche da quello farmacologico. Cosicché la classificazione di ogni pianta e dei suoi costituenti poteva procedere per via botanica, e nella dissertazione del semplicista il frutto funge da elemento discriminatorio nella ripartizione classica in alberi, frutici, sufrutici ed erbe. A sua volta Fabio Colonna, l'autore della *Sambuca lincea* che il medico Johann Faber presentò a papa Paolo V per reclamizzare l'attività dei Lincei, si occupò degli apparati riproduttivi delle piante in opere dotate di tavole di rara bellezza, tra le quali spiccano la *Fitobasanos* (1592), l'*Ékfrasis* (1606) e la seconda parte di questa dedicata al cardinale Odoardo Farnese del cui palazzo, con statue e piante esotiche, Colonna esalta i pregi (*Minus cognitarum stirpium pars altera*, 1616: «ita variis tam exoticis ex novo etiam orbe delatis, quam nostratibus plantis ex tota Europa»¹⁵). Nondimeno il principe

¹³ C. Maccagni, *Le raccolte e i musei di storia naturale e gli orti botanici*, cit., pp. 293-295.

¹⁴ C. Maccagni, *Le raccolte e i musei di storia naturale e gli orti botanici*, cit., p. 289.

¹⁵ Fabio Colonna, *ΦΥΤΟΒΑΣΑΝΟC sive plantarum aliquot historia*, Napoli, Carlino e Pace, 1592; sulle classificazioni di Dioscoride, Teofrasto, Plinio e Galeno; Fabio Colonna, *Minus cognitarum stirpium aliquot ac etiam rariorum nostro caelo orientium ΕΚΦΡΑΣΙC*, Roma, Facciotti, 1606; Fabio Colonna, *Minus cognitarum stirpium pars altera*, Roma, Mascardi,

dell'accademia, Federico Cesi, nel postumo *Tesoro messicano* finanziato da Francesco Barberini, incluse venti *Tabulae phytosophicae seu rei herbariae syntaxis*, ossia una porzione dell'incompiuto *Theatrum totius naturae*, che prima di Linneo rappresenta il migliore tentativo di sistemazione dei vegetali, secondo la partizione in classi, generi e specie. L'intraprendente guida del sodalizio, da attento cultore dei *naturalia*, si fece convinto assertore dell'esperienza diretta, rivolgendo in tal senso espliciti inviti anche agli altri sodali.¹⁶ A Francesco Stelluti, uno dei quattro fondatori del cenacolo, scriveva che nella «scienza de' vegetativi [...] più si acquista da se stesso speculando (massime essendo in campagna); che leggendo libri altrui».¹⁷ All'amico Giovanni Ecchio, il medico olandese Joannes van Eeck emigrato a Praga, Federico chiedeva l'invio di libri e semi di piante rare. E non si può tacere delle *Praescriptiones Lynceae Academiae curante Joanne Fabio Lynceo Bambergensi* (1624),¹⁸ redatte, come si legge nel titolo, da Faber Schmidt, al secolo il semplicista della Sapienza e medico presso l'Arcispedale del Santo Spirito Giovanni Fabri, coautore del citato *Tesoro messicano*, ossia i commentari all'opera di Nardo Antonio Recchi in prosecuzione delle ricerche svolte da Francisco Hernandez (*Aliorum Novae Hispaniae animalium Nardi Antonii Recchi imagines et nomina Joannis Fabri Lyncei Bambergensis, philosophi, medici, publici professoris romani et Summo Pontifici ab herbariis studiis expositione*).

Valorizzare la tecnica al fine di convalidare le teorie, comunicare i risultati delle esperienze compiute con successo, poiché ogni scoperta migliora la vita, furono i precetti essenziali di Cesi. Non lontano dalla

1616: le parole sono ricavate dalla seconda pagina della dedica a Odoardo Farnese di quest'ultimo libro.

¹⁶ Baldassarre Odescalchi, *Memorie storico critiche dell'Accademia dei Lincei e del principe Federico Cesi*, Roma, Salvioni, 1806, pp. 249-265.

¹⁷ Giuseppe Olmi, «In essercitio universale di contemplatione, e prattica: Federico Cesi e i Lincei», in *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, cit., p. 274 e in *Il carteggio Linceo della vecchia Accademia di Federico Cesi (1603-1630)*, in «Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei», serie VI, VII, 1938-1942, pp. 39-40.

¹⁸ *Praescriptiones Lynceae Academiae curante Joanne Fabio Lynceo Bambergensi*, Interamniae, In Typographicio Thomae Guerrierii, 1624.

cerchia dei Barberini, anche se il cardinale Francesco rifiutò la carica di principe dopo la morte dell'ancor giovane duca di Acquasparta, due coetanei di Buti diedero prove mirabili di sé per l'applicazione di una prassi botanica schiettamente all'avanguardia: Pietro Castelli e Battista Ferrari. Se si escludono infatti il *Trattato del fiore e del frutto* del perugino Vincenzo Mannucci (1605) e *Il paradiso de' fiori ovvero lo archetipo de' giardini* del veronese Francesco Pona (1622), l'esemplare più autorevole era ancora il pluriedito volume dei *Commentarii in libros sex Pedanii Dioscoridis Anarzabei, de medica materia* del senese Pietro Andrea Mattioli, medico al servizio del vescovo Bernardo Cles a Trento e poi del secondogenito di Ferdinando Absburgo alla corte di Praga.¹⁹ Assai lesti nel trasformare gli antichi florari e sempliciarî in libri di moderna scienza dei vegetali, Castelli e Ferrari diedero dunque un notevole impulso alla fitologia del secolo.

Castelli, romano di nascita, studiò nel Collegio della Sapienza sotto la guida di Andrea Bacci e Andrea Cesalpino, il predecessore del Faber alla Sapienza. Egli stesso esercitò la docenza dal 1594 al 1634 e assunse la carica ufficiale di professore dopo la morte del Faber, dal quale ereditò la direzione dell'orto dei semplici con l'appoggio di Francesco Barberini. L'opera più conosciuta di Castelli è l'*Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum, quae continentur Romae in Horto Farnesiano* edita nel 1625, anno del giubileo come specifica l'editore Giacomo Mascardi. Meglio nota come *Hortus Farnesianus*, la pubblicazione uscì a nome dell'amico Tobia Aldini, medico di Cesena e *praefectus* dell'orto del cardinale Odoardo Farnese, ma i versi in lode dell'autore, scritti dal benedettino Jakob Lummene van Marck («Ad auctorem eruditissimum»), spostano la paternità sul Castelli, il cui nome è citato sia nel testo, sia in forma di acrostico unendo le lettere iniziali di ciascun verso (*PETRUS CASTELLUS ROMANVS*).²⁰

Il pregio della *Descriptio* consiste nella dettagliata illustrazione di piante rare e delle loro proprietà, con il complemento di ottime tavole disegnate dallo stesso Castelli, come si legge nella dedica del marzo

¹⁹ I *Commentarii* apparvero con le tavole nella edizione Valgrisi (Venezia, 1554).

²⁰ Augusto De Ferrari, *Castelli, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 21, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 747-750.

1623: «Ecce, illustrissime et reverendissime Princeps, icones aliquot rariorum quarundam stirpium, quae in amenissimo exoticarum omnisque generis nostrarum insigniorum plantarum refertissimo tuo aluntur, colunturque horto». La raccolta farnesiana, lodata per le stesse ragioni da Fabio Colonna, includeva infatti esemplari di iucca, acacia, passiflora, agave americana, eleboro e lauro indiano. Castelli, con notevole perizia, ne illustra la storia, accenna ai miti (per i fiori del nostro continente), descrive la forma delle piante e i componenti del frutto, attuando la trasformazione della botanica da arte di individuare i semplici per i medicamenti a scienza istologica. Per cui non è un vezzo esornativo l'immagine di Teofrasto e di Dioscuride sotto le colonne poste a sostenere il titolo dell'*Hortus*; ai due tutelari si ispirava Castelli nella duplice qualità di botanico e medico, in quanto al primo si deve la descrizione delle piante, dei germogli e dei processi di fruttificazione, al secondo lo studio delle piante terapiche.

Il trattato *De florum cultura* di Giovan Battista Ferrari, edito nel 1633 e presto tradotto in italiano da Lodovico Aureli con il titolo *Flora, ovvero Cultura di fiori*, è il modello esemplare di connubio tra cultura classica e scienza empirica, nonché una prova della fortuna di cui godettero i giardini a Roma.²¹ Qualche parola sul semplicista e studioso di lingue orientali.

Entrato nella Compagnia di Gesù nel 1602, Ferrari divenne professore nel 1621. Dal 1608 insegnò umanità al Collegio Romano ove dieci anni dopo, nel 1618, ottenne la cattedra di ebraico. Esperto di siriano e docente anche al Collegio Maronita, tra il 1615 e il 1622 insegnò grammatica e lettere al Collegio Romano, quindi negli stessi anni in cui Buti doveva esservi allievo, e fece parte della congregazione cardinalizia voluta da Urbano VIII per la traduzione della Bibbia in arabo.²² Nelle pluriedite *Orationes XXV* (la quarta del 1635 è dedicata a Francesco Barberini)²³ Ferrari manifestò i suoi interessi di naturalista e descrisse brevemente anche le ville di Roma con gli annessi giardini. Così fece

²¹ G.B. Ferrari, *Flora*, cit.

²² Mario Ceresa, *Ferrari, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 47, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 595-598.

²³ Giovan Battista Ferrari, *Orationes XXV*, Roma, Facciotti, 1635.

per *Flora*, distribuendo elogi ai potenti d'Europa che praticavano il culto degli orti, e soprattutto alle famiglie romane.

La passione floreale di Francesco Barberini e il rapporto che si instaurò con Ferrari meritano una breve precisazione. Il cardinale, collezionista di piante e fiori rari, fu allievo del botanico pontificio Faber, sodale di Cesi, il quale, come si è detto, aveva in animo di comporre il *Tesoro messicano*, imponente opera di storia naturale delle nuove Indie ricordata dallo stesso Ferrari. Francesco si avvalse della consulenza dell'erudito bibliofilo Cassiano Dal Pozzo, anch'egli divenuto linneo, il quale introdusse Ferrari nella cerchia dei naturalisti ammessi a frequentare gli Orti Barberini e intercesse in suo favore presso il cardinale. Questi, peraltro, commissionò al pittore Francesco Mingucci una ottantina di tempere che ritraggono con molta probabilità i fiori degli orti al Quirinale e un paio di manoscritti di arte botanica a Tranquillo Romauli, conservati alla Biblioteca Vaticana, sui quali fanno bella mostra di sé le insegne dei Barberini.²⁴ Non ultimo, le biografie del semplicista Ferrari e di Buti poeta dei fiori si arricchiscono di un dato interessante. Vale a dire l'esistenza di una spezieria e di un giardino, con annessa biblioteca ricca di erbari e trattati sulle piante, presso il Collegio Romano ove il primo era docente e il secondo allievo.²⁵

La dedica di Ferrari al giovane cardinale di cui egli era consulente è più che un fatto formale, poiché le parole in suo onore sono una prova inequivocabile della dedizione del dedicatario ai fiori: «Tu del favoloso Apollo più chiaro assai, Francesco cardinal Barberino, con la luce della sapienza, non meno che della gloria, soavemente mi accendi a parlar di fiori; e a proposito degli esemplari esotici scrive che «non era convenevole che nella reggia delle Api fosse scarsezza di ogni più pellegrino e pregiato fiore» (l'allusione è alle tre api dello stemma gentilizio barberiniano).²⁶ Inoltre, il botanico include un epigramma floreale cavato dai *Poemata et carmina* di Urbano VIII, le poesie che Girolamo Kap-

²⁴ Alberta Campitelli, *Gli «Orti di Flora». I giardini di Roma ai tempi di Giovan Battista Ferrari*, saggio premesso alla edizione facsimile di G. B. Ferrari, *Flora*, cit., pp. XXVII-XLII.

²⁵ Si veda il catalogo della mostra allestita alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma nel 2007: *Erbe e speciali. I laboratori della salute*, a cura di Margherita Breccia Fratadocchi e Simonetta Buttò, Roma, Aboca Museum San Sepolcro, 2007.

²⁶ G. B. Ferrari, *Flora*, cit., p. 138.

sperger ebbe l'onore e il vanto di musicare nel 1624 e poi nel 1633.²⁷

La novità di *Flora* è rappresentata dal fatto che l'opera è un riuscito tentativo di classificazione colta e pratica delle piante. Rispetto alla pubblicistica precedente, che divulgava florari in forma di raccolte di tavole con agili note esplicative, *Flora* si rivolge tanto agli eruditi quanto agli amatori. Enorme fu il suo successo in Italia e in Europa dopo l'edizione di Amsterdam del 1646. Nel giro di un secolo, infatti, il termine *flora* passò gradualmente a indicare il mondo vegetale, dacché il botanico tedesco Johann Lösel lo usò con questa accezione nella *Flora prussica* (1703), cui fece seguito la *Flora lapponica* di Carl von Linné (1737), che a Ferrari dedicò anche una pianta africana (la *Ferraria*).²⁸ La scelta onomastica di intestare il trattato all'antica creatura rientra nella cornice di quel classicismo che a Roma si praticò sin dal sedicesimo secolo. Ove, cioè, si coniugavano puntigliosamente i miti con la scienza, con la morale e con la fede, nelle svariate forme di rappresentazione delle arti figurative e della scrittura. Al pari di Castelli, ma anche di Buti, Ferrari riespone la storia di Zefiro e Flora e non tralascia di parlare, pur nell'ambito tecnico rappresentato dalla descrizione di bulbi fiori terriccio e arnesi da giardinaggio, delle leggende antiche di cui sono simboli i fiori con le annesse etimologie.²⁹ I rimandi a Pausania, Teocrito e Plinio si alternano a dotte disquisizioni intorno al significato di giacinto o di anemone (da *ἀνεμος* *fiore del vento*), con il relativo mitologema della origine metamorfica per trasformazione del sangue di Adone.³⁰ Se il classicismo rappresenta il quadro d'assieme, il titolo richiede una ulteriore spiegazione circa il buon accoglimento di «una Flora pudica che non contami i costumi», di cui argomenta Ferrari nelle due pagine introduttive per il «lettore amico de' fiori». In onore di Flora, è risaputo, a Roma si preparavano feste licenziose con prostitute discinte, coronate di ghirlande, e la Flora meretrice dominò sino a tutto il Cinquecento nella

²⁷ Giovanni Girolamo Kapsperger, *Poematia et carmina*, Roma, Soldi, 1624. Il secondo libro è perduto.

²⁸ Lucia Tongiorgi Tomasi, «L'arte ingenua e ingegnosa di coltivare i fiori». Note su *Flora ovvero Cultura di fiori di Giovan Battista Ferrari*, in G. B. Ferrari, *Flora, ovvero Cultura di fiori*, cit., pp. IX-XXV.

²⁹ G. B. Ferrari, *Flora*, cit., pp. 91-98.

³⁰ G. B. Ferrari, *Flora*, cit., pp. 229-232.

letteratura e nelle arti figurative. L'immagine pudica della dea, non più descritta con il seno scoperto o in abiti trasparenti, fece la sua comparsa negli ultimi anni del secolo quando pittori e poeti iniziarono a ritrarla con il capo inghirlandato e serti di fiori nelle mani. La nuova linea moralizzatrice trae origine dalla rilettura dei *Fasti* di Ovidio (V, 193-222), di cui si avvale in parte Ferrari. Nel poeta latino Flora diventa la ninfa Cloris, rapita dal tiepido Zefiro, che le concesse di governare sui giardini dopo averla fatta sua sposa. Doverosa a questo punto la citazione di almeno due opere che a Ferrari, ma anche alla coppia Buti-Kapsperger, dovevano essere note: *Il trionfo di Flora* (1627) e *L'impero di Flora* (1631), dipinte a Roma dall'amico di Ferrari Nicolas Poussin e ora rispettivamente presso il museo del Louvre e la Gemäldegalerie di Dresda. Nel *Trionfo*, ispirato tuttavia alle *Metarmofosi*, si dispongono attorno al carro della dea gli sfortunati amanti della mitologia greca trasformati in fiori: Narciso, Giacinto, Adone, Aiace, Clizia, Smilax. Gli stessi personaggi, al centro dei quali si colloca una Flora sorridente che a passo di danza sparge petali in terra, compaiono nell'atto della loro trasformazione nell'altra tela di Poussin, nota come *L'impero di Flora*.³¹

Le divagazioni mitologiche del libro sono in molti casi di pura invenzione e servono a giustificare sia i precetti botanici, sia le glorie della rinata Roma floreale sotto la guida dei Barberini. I rami che aprono ognuna delle quattro parti del libro, più l'antiporta, provengono da disegni di rinomati pittori: Guido Reni, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi e Giovanni Lanfranco. La decifrazione iconologica è in parte attuata dallo stesso Ferrari, ma molto è consegnato alla potenza simbolica dei particolari. Per esempio, nell'antiporta, vestita e senza fiori in mano, la dea assume il ruolo di Flora *bonesta*, che grazie ai Barberini inaugura il secolo dei fiori, come si intuisce dall'iscrizione *Florum cultura* posta sotto il trigono delle api cardinalizie sul fronte di una delle entrate di palazzo Barberini. Nell'ultima tavola Apollo interpreta l'oracolo delle api sulla famiglia di Francesco e incide su un albero le parole «hic domus», riferibili al medesimo edificio che si staglia in tutta la sua bellezza sul lato destro dell'immagine. Della collezione di piante esotiche del cardi-

³¹ Margherita Zalum Cardon, «Giocondi spettacoli vagamente dipinti: le tavole mitologiche di Flora di Giovanni Battista Ferrari», in G. B. Ferrari, *Flora*, cit., pp. XLIII-LV.