



Fig. 1 - *L'Aurora* di Guido Reni (Roma, Palazzo Rospigliosi-Pallavicini).

nale 'parla' inoltre il disegno di Guido Reni, che ritrae l'America in vesti indiane in atto di donare un vaso contenente i semi delle sue piante a Nettuno, il quale campeggia sullo sfondo di tritoni e cavalli marini, mentre Zefiro, in alto, attende di guidare il viaggio del dio del mare verso l'italico lido.

Sul mecenatismo e la politica culturale dei Barberini molto è stato scritto. Fa d'uopo tuttavia fermare l'attenzione sulla biografia di Francesco, e in particolare sulle attività di musica e teatro da lui promosse, tenendo per fermo, al contempo, che il cardinal nipote fu allievo di Johann Faber, amico di Cassiano Dal Pozzo, nonché protettore di Ferrari e di Kapsperger.

Creato cardinale di Sant'Onofrio nel novembre 1623, poi di Sant'Agata dei Goti l'anno successivo, indi arciprete alla Basilica Lateranense e nel 1632 vicedirettore presso il palazzo della Cancelleria, nel 1633 Francesco divenne arciprete di San Pietro. Una fulgida carriera all'ombra del potente zio Maffeo, che fece di lui anche un brillante diplomatico.³² Se al bibliofilo Roma deve moltissimo, grazie anche al suo maestro di camera Dal Pozzo, nondimeno i suoi interessi di 'antiquario' erano rivolti al ricupero dell'archeologia cristiana e al restauro di dipinti antichi nelle chiese di Roma, in base al progetto di un moderno *Denkmälerinventar*, come ha scritto di lui Stephan Waetzoldt.³³ Ma la grandezza del personaggio forse non è stata ancora misurata appieno se, come sembra, è mancata sino ad oggi una riflessione sulla sua prepotente passione floreale e sui relativi coinvolgimenti in ambito artistico. Tra i molteplici interessi di Francesco, infatti, un posto speciale spetta all'orticoltura. A lui si deve la costruzione dei giardini al Quirinale nel 1625, avvenuta sotto la guida di Bernini, il quale non avendo forse sufficienti competenze architettoniche avrebbe consegnato l'impresa al

³² Peter Rietbergen, *Power and religion in baroque Rome: Barberini cultural policies*, Leiden, Brill, 2006.

³³ Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München, Schroll-Verlag, 1964. Sul mecenatismo dei Barberini il primo ritratto è dovuto alla penna di Leone Allacci, *Apes Urbanae*, Roma, Ludovicus Grignanus, 1633. Inoltre Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 55-110, Peter Rietbergen, *Power and religion in baroque Rome*, cit.

Borromini. Tobia Aldini, dopo avere prestato servizio presso Odoardo Farnese, nel 1626 passò alle dipendenze del cardinale e in qualità di «giardiniere» probabilmente diede qualche suggerimento agli architetti.³⁴

Tracce sparse degli interessi naturalistici nei non molti lasciti letterari di Francesco si ritrovano in un distico sull'annuncio della primavera affidato a Flora, che potrebbe didascalizzare il quadro dell'amico Poussin («Purpureis redimita rosis alboque ligustro / veris odoratas Flora ministrat opes»).³⁵ Così pure le lettere a Giuseppe Maria Suarez rivelano una curiosità erudita a proposito dei nomi moderni dei fiori messi a confronto con quelli antichi. Un frammento per tutte di una datata 3 dicembre 1647:

Per il garofolo ancora V. S. mi soddisfa assai, mentre lo nomina veronica, quale credo si scriva così a differenza dell'erba detta bettonica, e quella dicono detta a Vettonibus populis, i quali se fossero nella Cantabria, sarebbe il garofolo la cantabrica trovata in tempo d'Augusto, come dice Plinio. Io per me tengo che vada sotto il nome della viola appresso gli antichi [...] e gli antichi non erano così esquisiti a distinguere questi fiori, e appo gli ebrei, secondo ho visto in un libro intitolato Rhodologia, le voci significanti della rosa e del giglio si prendono l'una per l'altra, essendo comuni ad altri fiori, tal che è quasi l'istesso il dir rose e gigli che di fiori vaghi [...].³⁶

L'argomento della missiva è uno dei tanti dello stesso tenore sui quali il Barberini doveva intrattenere rapporti non solo con Faber, dal quale ricevette in dedica i commenti al *Tesoro messicano*,³⁷ ma anche con il dotto Fabio Colonna, che nel settimo libro delle *Annotationes et additiones* aggrega ai ranuncoli la *Planta cardinalis Barberini* con tanto

³⁴ Ringrazio per queste ed altre informazioni Margherita Zalum Cardon.

³⁵ Trascritto da Girolamo Teti, *Aedes barberinae ad Quirinalem descriptae*, Roma, Mascardi, 1642.

³⁶ Ricopiata in Mario Costanzo, *Critica e poetica del primo Seicento II: Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 121.

³⁷ *Aliorum Novae Hispaniae animalium Nardi Antonii Recchi imagines et nomina in Francisco Hernández, Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus seu plantarum animalium mineralium mexicanorum historia*, Roma, Mascardi, 1651.

di tavola per il *Flos cardinalis*, rigorosamente rosso come la porpora del mecenate.³⁸ Il nome di pianta cardinale si diffuse rapidamente e non poteva non farne menzione Ferrari, che nella sua *Flora* ritaglia un capitolo sulle «Piante indiane negli Horti Barberini».³⁹ Il trachelio americano, scrive il naturalista, «facilmente spiccassi per affrettarsi, ed essendo di colore rosso meritatamente chiamasi Fior barberino e Pianta cardinale». Il passo si legge immediatamente dopo la tavola disegnata da Reni sui doni floreali di America a Nettuno e vale a rafforzare la stima nei confronti del generoso quanto raffinato Francesco.⁴⁰

Il gusto floreale investe anche le tradizioni rappresentative istituite dai Barberini. Tra le tante mascherate *a concetto*, ossia a tema e con corredo di musica, ve n'è una sui fiori promossa da Francesco per il carnevale del 1628. Svoltata con cinque attanti, vestiti di tuniche e giubbe con fiori, a detta di Hammond la mascherata costituisce il precedente dell'intermedio dei fiori nella seconda versione dell'opera *Cbi soffre sperì* di Rospigliosi e Virgilio Mazzocchi (1639).⁴¹ La partitura della Biblioteca Vaticana contiene un prologo, tre atti e tre intermedi (Rvat Barb. Lat. 4386), e Margaret Murata ha trascritto il *Ballo in 8* del terzo intermedio, i cui personaggi sono Eurilla, Lidia, Clori, Licori.⁴² Tuttavia, anche nella versione principe del 1637 l'«argomento et allegoria» della «comedia musicale» indicano che i medesimi personaggi, con la sostituzione di Lidia con Lilla, dovevano cogliere i fiori eletti a simboleggiare di ogni fanciulla i quattro umori della medicina galenica. Cosicché la successiva disputa sulla bellezza di ogni fiore avveniva in base alle corrispondenze Lilla / rosa / sangue per il temperamento sanguigno, Clori / amaranto / atrabile per il temperamento malinconico, Eurilla / garofano / bile per il temperamento collerico, Licori / calta / flegma per il temperamento flemmatico:

³⁸ *In rerum medicarum Novae Hispaniae Nardi Antonii Recchi montecortinatis medici regii volumen. Annotationes et additiones*, pp. 888-890, in F. Hernández, *Rerum medicarum*, cit.

³⁹ G. B. Ferrari, *Flora*, cit., pp. 372-393.

⁴⁰ G. B. Ferrari, *Flora*, cit., p. 190.

⁴¹ F. Hammond, *More on music in Casa Barberini*, cit., p. 258.

⁴² Cfr. Appendix 1:D in Margaret Murata, *Operas for the papal court, 1631-1668*, Ann Arbor (Michigan), UMI, 1981.

[...] Per termine di quest'azione compariscono Lilla, Clori, Eurilla e Licori con altre lor seguaci a coglier fiori: e perchè in esse si denotano i quattro umori, cioè nella prima il sanguigno, il malinconico nella seconda, il colerico nella terza e nella quarta il flemmatico, venendo in discorso qual fiore abbia tra tutti maggior prerogativa, da ciascuna di esse n'è proposto uno in conforme al proprio genio, cioè la rosa, l'amaranto, il garofano e la calta palustre. Nata perciò contesa, finalmente s'acquietano, confessando che la varietà de' fiori fa apparir più bello ciascuno di essi.⁴³

Della replica del 1639 così è scritto negli Avvisi di Roma del 5 marzo:

Il sig. Card. Barberino, domenica sera nel palazzo vicino alle Quattro Fontane fece rappresentare in musica una bellissima commedia intitolata *Chi soffre speri* [...] et nell'est.o intermedio si vede l'apparenza del giardino del medemo palazzo dei sigg. Barberini con il gioco della pillotta [...].⁴⁴

Infine, una lettera di Raimondo Montecuccoli chiarisce che in quel frangente l'organizzatore fu Antonio Barberini, fratello di Francesco, il quale era comunque presente e attivo ospite della serata. Montecuccoli informò il duca di Modena dello spettacolo sontuoso con due «prospettive», la seconda delle quali raffigurante «la parte del palazzo del medesimo sig. cardinale Antonio, che guarda nel suo giardino, e dove per ordinario si giuoca alla pillotta», precisando che «il sig. cardinale Barberino [stavolta Francesco] et il sig. cardinale Antonio travagliarono assai-simo per accomodar quanta più gente fusse possibile».⁴⁵

Per il carnevale del 1640 Francesco fece rappresentare un prologo e alcuni intermedi in commedia a Palazzo Rusticucci in Borgo Nuovo, dei

⁴³ *Argomento et allegoria della comedia musicale intitolata Chi soffre speri*, Roma, Stamperia della Camera Apostolica, 1637; in Saverio Franchi, con la collaborazione di Orietta Sartori, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 212-217.

⁴⁴ In Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, ristampa Roma, A. Borzi Libraio, 1969, p. 27.

⁴⁵ A. Ademollo, *I teatri di Roma*, p. 27. Il gioco di palla detto della pillotta rimanda ad Anna Colonna, coniugata con Taddeo Barberini nipote di Urbano VIII: nei pressi del palazzo della famiglia Colonna vi è infatti ancor oggi la piazza omonima della Pillotta.

cui testi dovuti a Rospigliosi si ha testimonianza in un manoscritto della British Library che riporta solo la tragedia *Troade* (da Seneca *Troades*). I titoli dovrebbero corrispondere a un *Prologo* affidato alla figura allegorica della Prudenza, a *I due filosofi* (Eraclito scolaro piangente, Democrito scolaro ridente), a *Le piante* (Lauro, Cipresso, Pino), a un intermedio di maschere della commedia dell'arte con Dottore, Pantalone, Coviello e Zanni, alla *Cieca* (con Eurilla, Flora, Dafne, Elisa, Lidia, Lilla, Licori, Clorinda, Dorilla, Clori), e a un intermedio di pastori.⁴⁶

Poesia dei fiori e miti: la linea moderato-barocca e il classicismo

In merito ai testi, la vena morale dei *Fiori* assume un ruolo programmatico che offre il destro per un raffronto con le numerose liriche dei tanti convertiti al verbo marinista, in cui i fiori o i colori sono omaggi o pretesti per ragionare d'altro. Del pari ai colleghi Buti fa un uso delle similitudini in cui il fiore dischiude un mito e il mito concettualizza una osservazione morale. Nonostante la compiaciuta semplicità del lavoro, con testi che si rivolgono 'democraticamente' a tutti gli acculturati, questo, in veste di parente povero, si accosta all'arguzia dei sonetti indicati come esemplari da Emanuele Tesauro, nei quali «i brevi motti che accompagnano fiori, frutti, gemme [...] compongono un simbolo, una impresa, un emblema parlante e concettoso».⁴⁷ Procedimento caro anche ai poeti del secolo sedicesimo, come si arguisce dalla trattazione di Pellegrino Moretto, pubblico professore di lettere a Vicenza, dal tito-

⁴⁶ F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi and a decade of music in Casa Barberini: 1634-1643*, cit., p. 121. Cfr. la descrizione delle ninfe dei fiori in [Gian Vittorio Rossi] *Iani Nici Erytraei dialogi I*, Paris, Villery, 1642, ora in <http://www.nuovorinascimento.org/rosp-2000/documenti>. Il protocollo impediva a papa Urbano VIII di partecipare agli intrattenimenti organizzati dai nipoti Francesco e Taddeo. Ma i documenti studiati da Hammond dimostrano che talvolta il papa si recava in visita dai nipoti ove venivano allestiti banchetti con musica. Anche il regolare trasporto di strumenti a Castel Gandolfo per la villeggiatura del papa dimostra quanto egli fosse amante della musica. F. Hammond, *More on music in Casa Barberini*, cit., pp. 235-261.

⁴⁷ La citazione è in Giovanni Getto, *Introduzione alle Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. II, *I marinisti*, a cura di Giovanni Getto, Torino, UTET, 1976, p. 31.

lo *Del significato dei colori e dei mazzoli*.⁴⁸ L'opera è un commento sui colori costellato di citazioni dotte cavate da Virgilio, Plinio, Cicerone, Plauto, Plutarco, Ovidio e nella seconda parte v'è un catalogo che insegna a trarre «il significato de' mazzoli di erbe e di molte altre cose, sì tolte o dal colore, o dall'odore, o dalla natura e virtù sua naturale, o da qualche esteriore effetto e affetto o similitudini di voci».⁴⁹ E non è frutto del caso che tutti i fiori delle villanelle approntate da Buti formino il mazzetto messo insieme dal cavalier Marino nel dialogo di Mopso e Tirsi sulla rosa, incluso tra le canzoni della *Lira* (1614), nella *Sampogna* (1620) e nel dovizioso catalogo del «Giardino del piacere», sesto canto di *Adone* (1623).

Nella lista di Tirsi di fiori ve ne sono ben tredici (vv. 22-35): la rosa, l'acanto (cardo), l'amaranto, la calta, il giacinto nato dal sangue di Aiace suicida, il ligustro, il giglio, l'anemone nato dal sangue di Adone ucciso dal cinghiale per volere di Marte. Quindi il giacinto in cui si tramuta il giovane con lo stesso nome mortalmente ferito da Zefiro, il girasole di cui prende le sembianze Clizia morta di fame per essere stata abbandonata da Apollo, il fiordaliso e la pallida mammoletta, nonché Narciso che diviene l'omonimo fiore dopo essere annegato nelle acque in cui si era specchiato per ammirare la propria immagine:⁵⁰

Tirsi

Da qual fiore il mio canto
prenderò, Mopso mio?
cantar forse degg'io
il flessuoso acanto?
l'immortale amaranto?
o pur la bionda calta
che d'aurato color le piagge smalta?

⁴⁸ L'opera edita a Venezia nel 1535 ebbe tre ristampe fino al 1549; cfr. Vittorio Cian, *Del significato dei colori e dei fiori nel rinascimento italiano*, in «Gazzetta Letteraria di Torino», XVIII/13-14, 1894, ristampato in Vittorio Cian, *Scritti di erudizione e di storia letteraria*, a cura di Bruno Maier, Siena, Maia, 1951, pp. 29-57.

⁴⁹ Riprendo la citazione da V. Cian, *Del significato dei colori e dei fiori*, cit., p. 40.

⁵⁰ Nelle *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, a cura di Giovanni Getto, vol. I, *Marino*, Torino, UTET, 1962, pp. 200 e 33-35.

Dirò d'Aiace tinto
di vivace vermiglio?
del ligustro o del giglio?
dirò d'Adon dipinto?
del fregiato giacinto?
o di Clizia, a cui piace
volgersi sempre inver' l'eterna face?
del lieto fiordaliso?
o de l'innamorata
mammoletta odorata,
d'amor pallida il viso?
O*dirò di narciso,
che da quell'acque, ond'ebbe
la morte già, trasse la vita e crebbe?

Nella *Sampogna* riappaiono indi le minute descrizioni fisiche dei fiori e delle rispettive narrazioni mitiche: «l'immortale amaranto», «il pieghevole acanto», «la gentil mammoletta», «Clizia d'Apollo amante» (il girasole), «l'innamorato giglio», «il lieto fiordaliso», «il leggiadro narciso», «il vago e biondo croco», «il canuto ligustro», «il giacinto vezzoso», «il papavero molle». ⁵¹ Accompagnati da fugaci citazioni dei relativi mitologemi, nel poema in ottave si ritrovano poi il ligustro, l'amaranto, il narciso, il giacinto, il girasole, l'acanto, la rosa, la violetta, il tulipano, il giglio e la passiflora (VI, 132-137). ⁵²

Buti coniuga l'immagine dei fiori con la simbologia classica e ne reinventa il ruolo ricorrendo a un trasferimento di significati di secondo livello. Così trae dai miti collegati al narciso, al giacinto, al gelsomino, all'anemone e alla rosa un insegnamento che rinnova gli insegnamenti della controriforma circa la responsabilità del fedele al cospetto del mondo (un fedele, per essere più precisi, coincidente con il nobile e con l'uomo di pensiero). In proposito si rammenta che la metafora e l'antitesi, assieme a ogni tipo di sillogismo e pratica enumerativo-traslatoria, sono il pane quotidiano della poetica marinista. E similmente ai tanti collegi ammalati dall'arte versificatoria di Marino, Buti tesse concetti di cristiana

⁵¹ *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. I, Marino, cit., pp. 311-313.

⁵² *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. I, Marino, cit., pp. 457-459.

moderazione seguendo la via più scontata della metafora. Con i poeti devoti al cavaliere egli condivide l'affezione per i miti metamorfici, ove si narra di fiori generati da una sostanza corporea di un dio o di un eroe, o per mutazione diretta (i.e. i fiori del sangue e del latte).

In ordine di apparizione, il giacinto, l'anemone, il narciso, la viola e la rosa nascono per trasformazione del sangue di Aiace, Adone, Atti e Venere; il gelsomino, come il giglio, spunta dal latte di Aurora (e non di Era) caduto in terra mentre la dea allattava Ercole.⁵³ Sulle metafore conseguenti a questi mitologemi varrà la pena ricordare l'eloquente saggio in forma di *iter per exempla* che Pietro Casaburi stilerà nel 1680, molti anni dopo il floriaro butiano, in cui si avverte il peso di una distillazione antipetrarchista del lessico di Tasso, per addivenire a una descrizione ipertrofizzata della realtà attraverso lo studio della retorica come ideale dell'*ars ornandi*. «Chi brama la poesia senza ornamenti retorici ama la primavera senza fiori», scrive a monsignor Caramuele il Casaburi, e specifica che «la metafora, o sia traslato, è quella che per una qualche somiglianza trapporta la dizione dal proprio al non proprio significato».⁵⁴ Tra le figure più vaghe il napoletano individua quelle «che si deducono dalle parti del corpo all'animo: [quelle] che fan passaggio da senso a senso: [quelle] ch'attribuiscono ragione ed intelletto alle fiere: [quelle] che dipingono le cose in moto e operazione: [quelle] che passano da elemento ad elemento: [quelle] che dan vita e sentimento alle cose insensibili, ed altre di somiglianti bellezze».⁵⁵

Inutile dire che la filosofia e la teologia, alle quali si ispira Buti allievo dei gesuiti, sono disciplinate da uno studio *more rhetorico* le cui ascendenze sono rintracciabili nella *Ratio atque Institutio studiorum Societatis Jesus*, edita a Napoli nel 1598 per le cure di Claudio Acquaviva.⁵⁶ Tuttavia, l'assenza di iperboli atte a stupire, la modestia dell'enu-

⁵³ Sulla simbologia dei fiori, classica e cristiana, cfr. Alfredo Cattabiani, *Florario: miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1998. Cfr. anche Luigi Russo, *Dizionario iconografico: immaginario di simboli, icone, miti, eroi*, Milano, Rizzoli, 2000.

⁵⁴ Si legge nelle *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. II, *I marinisti*, cit., p. 153.

⁵⁵ *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. II, *I marinisti*, cit., p. 153.

⁵⁶ Vasile Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, il Mulino, 1971, cap. VIII.

merazione e la rinuncia a qualsiasi tipo di *Summationschema* (caro invece al 'predicatore' Panigarola) riducono di molto il confronto della poesia del giovane autore con quella dell'astro Marino, il cui *Adone* a Roma era stato messo all'indice nel 1627. Buti percorre un sentiero diverso, prende una scorciatoia meno concettosa e perciò lontana dalle spericolate trame verbali care agli acrobati della parola dei suoi giorni. La sua *ars ornandi* sembra indirizzata alla revisione baconiana dell'ufficio retorico, ed è più censurata di quanto non lo sia la sperimentazione con i metri, sui quali scommette per mezzo di accoppiamenti invero audaci. Detto questo, qualsiasi paragone con i marinisti deve limitarsi entro il piano formale delle figure e del lessico, perché le logiche che presiedono alla sua ed altrui poesia non coincidono. Sarà piuttosto da stabilire se l'esito diseguale dei risultati conseguiti da Buti sul piano stilistico sia da attribuire alla sua inesperienza (anche se all'altezza del 1632 egli aveva comunque 28 anni), oppure alla semplicità della forma villanella alla quale non è stato in grado di assoggettarsi, o, verisimilmente, non ha voluto accondiscendere.

Le forti affinità di tipo tematico con la poesia di Marino risultano dunque allentate sul piano del trattamento. Sarebbe fuorviante allora cercare le ascendenze dei *Fiori* frugando solo tra le carte dei marinisti; tanto più che Marino, come Buti, a mio avviso è debitore nei confronti di Giovanni Botero, il cantore della primavera nella seconda delle quattro cantiche dell'omonimo poema, edito nel 1608 e poi accresciuto nelle edizioni successive sino a oltrepassare le 600 ottave. Le quattro parti de *La primavera, il Monte Calvario e le feste* del 1611 contemplano una esplorazione nei settori della morale, della mitologia, della storia, della zoologia e della botanica, secondo un piano formale 'aperto' che ha permesso al gesuita di interpolare una nutrita serie di digressioni in veste di «episodi» riferiti a fatti e persone autentici.⁵⁷ Lavoro di innesto che Botero ha condotto in deroga al principio della unità dei contenuti, perorando con sfacciata disinvoltura la causa dell'oraziano *utile miscere dulci*:

⁵⁷ Giovanni Botero, *La Primavera, il Monte Calvario e le Feste*, Milano, Bordini, 1611.

Non è poi cosa che renda la primavera più mirabile che la varietà dell'erbe, piante, foglie, fiori. Onde per confermar la mia descrizione alla cosa descritta, mi ha bisognato ogni varietà procacciarle. Et perché il poema non deve esser dolce e diletto, ma anco virile e giovevole, alla varietà delle opere della natura io ho aggiunto quella di molti concetti, parte morali, parte spirituali, incalzati in tal maniera nell'opera, che non aggiunti ma da se stessi in lei nati paiono. Nè mi dà fastidio che altri dica che le digressioni sian troppe, pur che mi si conceda che non siano sforzate: perché il maggior ornamento di un'opera si è la digressione e l'episodio: et il dir che in questa o in quella opera ve ne siano molti, non è altro che dir che in un fregio vi sian molte, o anco troppe perle, il che non difetto d'opera, ma ricchezza d'ornamenti arguisce.⁵⁸

Resta il fatto che i coetanei di Botero, a giudicare dalla poetica del cavaliere e dalle sue parole di encomio per il poema in una lettera a Claudio Achillini,⁵⁹ dovettero ammirare maggiormente la cospicua «varietà di vocaboli» e meno la bellezza delle rime, come afferma Andrea Gromis, il gentiluomo estensore di un *Discorso* per metà celebrativo e per metà di illustrazione circa la struttura del poema:

Non dirò nulla della facilità della rima, della chiarezza dello stile, della vivezza dell'elocuzione, massime nelle materie più difficili e più oscure, della brevità con la quale concetti pregnantissimi esprime. Ma di molta considerazione è la copia delle parole, della quale, tra l'altre cose, possono far fede chiarissima le ventidue descrizioni particolari della primavera, trattate da lui con meravigliosa varietà di vocaboli, e propri e trasportati, e maniere di dire semplici e figurate.⁶⁰

La *Primavera* di Botero esordisce col ritratto di Flora che sparge gigli e viole, mentre dal sangue e dal latte di Venere ciprigna spuntano il ligustro e la viola (cantiche 2-4). La moralità che chiude l'immagine proce-

⁵⁸ Nella edizione Bordini del 1611, richiamata alla precedente nota 57, le pagine delle dediche e della introduzione di monsignor Botero non sono numerate. La citazione è copiata dall'introduzione.

⁵⁹ Vedi *infra*.

⁶⁰ Cfr. il *Discorso del signore Andrea Gromis, signore di Cavaglia, circa l'eccellenza della Primavera di monsignor Gio. Botero*, in premessa a G. Botero, *La Primavera*, cit., pagine non numerate.

de dal paragone della rosa e delle spine con la vita, che al pari del fiore detiene in sé il piacere e il dolore. Poco oltre i versi metaforizzano la bellezza quale pianta inabile a fruttificare, così come l'uomo di bell'aspetto spesso manca di senno: «Sì come piante alcuni uomini sono / ch'altra dote non han che vista vaga».⁶¹ Figura iterata con una punta di misoginia nei confronti della grazia femminile, assimilata al fiore senza profumo: «Tra vaghi fior alcun è di bellezza / vestito, ma non ha dramma d'odore. / Tale è donzella adorna di chiarezza / di volto, ma di senno vota il core».⁶² Buti, nella stessa direzione, invita a considerare transeunte qualsiasi apparenza di bello e i suoi fiori o sono il mezzo per arrivare a Dio, in realtà alla saggezza, o sono nulla: «Di beltà ciò che fiorì, / se'n fuggì con ratto piè: / gioia stabil in terra non è».⁶³

Con gli occhi del forestiero disincantato Buti attraversa i luoghi di un paesaggio dominato dal marinismo, che della poesia del cavaliere ha presenti gli elementi fondativi, per così dire quelli strutturali concernenti i soggetti, svuotati del virtuosismo dell'enumerazione a catena e dello scientismo. Pure il concettismo ne esce menomato, anche se l'ancor acerbo Francesco non vi si oppone con decisione e in qualche caso nei suoi versi riverberano i modi speciosi del ragionamento barocco. Si potrebbe dire che la poesia dei *Fiori* aderisca bene alla linea moderato-barocca, con la parsimoniosa accettazione di alcuni dei motivi più attraenti del marinismo.⁶⁴ Un marinismo controllato, asservito agli ideali della curia e in questo senso, se non fosse per la scelta dei temi classici, il lavoro giovanile di Buti potrebbe guadagnare la frontiera della poesia religiosa. Sebbene non vi sia nulla di veramente popolare nei soggetti, molto di quello di cui trattano i testi è noto, o meglio diffuso anche presso i lettori non necessariamente *savants*. Per cui, nella disposizione *alternatim* di fiore e sentenza morale, le villanelle che si riferiscono a caratteri, virtù, difetti, casi della vita, in una parola le allegorie, sono in misura ridotta apparentabili alla lirica religiosa, che all'epoca ricercava teatralmente le immagini più vivide per raffigurare il peccato, l'ammo-

⁶¹ G. Botero, *La Primavera*, cit., p. 48.

⁶² G. Botero, *La Primavera*, cit., p. 88.

⁶³ L'ottava villanella: *Quella luce che s'indorò (Instabilità mondana)*, cfr. Appendice.

⁶⁴ R. Merolla, *Lo stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana*, cit.

nizione e il castigo. Buti, sia detto a scanso di equivoci, non si lascia attrarre dalle malie della predicazione e persegue soprattutto la meditazione introspettiva. Non è illogico, dunque, che egli concluda la raccolta con l'*Avvertimento*, brano nel quale il nocchiero rappresenta il credente, novello Ulisse che deve temere le «sirene / bellissime / che al sonno invitano», come recitano i primi versi. Lo assevera la seconda stanza con l'esortazione a non cedere alle lusinghe del male, il quale si cela sovente dietro la maschera delle dolci parole:

Non credere
ai dolci accenti,
ch'ai venti più rapidi
spess'imprigionano
l'alato piè.
Chiudi, chiudi l'orechie nochier,
seguì, deh seguì il tuo volo,
quí misero non trovi fe'.

A dispetto della conclusione, Buti non si comporta come un pedante corifeo che ripete i precetti curiali. Nascosta tra i fiori v'è una poesia sulla *Instabilità mondana* che suona come un monito, ossia una incitazione a prendere atto della brevità delle gioie e della durata effimera della giovinezza. Così la luce dorata del sole si spegne, la rosa rosso fiammata col tempo rinsecchisce e diventa cinerea, la collina inaridisce e il verde si tramuta in giallo, l'aria tiepida che mette allegria con la neve incrudelisce nel freddo. Altrettanto accade alla bellezza e al piacere destinati a svanire in un batter d'ali, considerato che la gioia non può durare a lungo. Con uno stile apodittico, banalotto quanto la poesia da servire per un qualsiasi oratorio, Buti lancia il messaggio sulla fralezza della vita e volge al contrario l'esortazione al *carpe diem*. Cede anzi allo sguardo desolato, anche se la luce, la rosa, la collinetta o il tepore primaverile (l'abusata *aura* petrarchesca) sono il repertorio lessicale di numerose scipitezze da monachelle, e non certo la lugubre meditazione barocca sulla morte, gravida di retorica e filosofia. L'*unicum* di Seneca stoico, proposto da Busenello undici anni più tardi, non avrà accesso nella regolata società romana. E lo sconforto è anche maggiore per chi è avvezzo al pensar dei laici, perché non v'è alcuna via d'uscita. Buti sottintende la salvezza nella fede, ma non la predica apertamente.

Sospende invece il giudizio e lascia il lettore attonito, dacché la vita è un calice amaro che si offre a tutti, a chi crede e a chi ha lasciato la retta via. Una screziatura neostoica che si insinua a mio avviso nel progetto di torturata crasi tra classicismo e cattolicesimo perseguita dal poeta per musica come da altri intellettuali della Roma barocca. Con la scontata eccezione di Maffeo Barberini, il quale, con analoghi lessico e tema, aveva assecondato il cristiano precetto della vita eterna sulla bellezza caduca della natura:⁶⁵

Francesco Buti,
Instabilità mondana

Quella luce che s'indorò,
indi a poco impallidi.
Quella rosa che fiammeggiò,
languidetta incenerì.
*Di beltà ciò che fiori,
se'n fuggì con ratto piè.
gioia stabil in terra non è.*

Collinetta che verdeggiò,
in poch'ore inaridi.
Aura dolce che festeggiò,
fra le nevi incrudeli.
Di beltà ciò che fiori etc.

Ecco come se ne volò
quell'etade che m'invaghì.
Quell'etade che si m'ornò,
ecco come se ne svanì.
Di beltà ciò che fiori etc.

Maffeo Barberini,
Il diletto terreno è momentaneo

Acqua limpida sorge e si diffonde
in verde prato tra l'erbette e i fiori;
spira l'aura e n'invola i cari odori
e fra le nubi il sol più non s'asconde.
Ride il suol, ride l'aria e ridon l'onde,
e gli augei, dell'aurora ai primi albori,
con note argute e sibili canori
gioia stillan ch'al cor dolce s'infonde.
Tal di felice stato il bel semblante
qui sembra al senso che non mira al fine;
ah! Che quaggiù il diletto in un momento
da noi se'n fugge con alate piante;
qui l'alme albergano come pellegrine,
stabil hanno in ciel vero contento.

Sul medesimo piano della *Instabilità* si colloca l'elogio alla saggezza di *Tranquillità d'animo*, numero sedici della raccolta. Si tratta di una virtù tramata ancora una volta di venature neostoiche, che permette di

⁶⁵ La poesia di papa Barberini si legge nelle *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. II, *I marinisti*, cit., p. 267.

guardare con distacco agli affanni del mondo ed egualmente di 'compatire' e godere seguendo il mutevole corso degli eventi. Buti esalta la purezza d'animo quale condizione indispensabile per la vera pace; e questa non viene conquistata con fatica, bensì è dipinta come uno stato di grazia che appartiene a coloro che sanno, ossia agli esseri baciati dalla vera e unica fortuna che cala sui credenti come dono divino:

A ciel sereno, a ciel oscuro,
sempre mi vivo lieto e sicuro,
che nel mio core e nel mio petto
a pensier rei non do ricetta.
*Fulminate pur nemi tonanti,
squarciate gl'orrori ardori volanti,
rimbombate pur cieche foreste,
cadete tempeste,
che vostro furor non cura o non sente,
e nulla paventa alma innocente.*

Sempre felice, sempre contento,
non so che sia pena e tormento,
ch'in me non turba speme fallace
di mia quiete l'antica pace.
Fulminate pur nemi tonanti, etc.

Non fia giamai ch'io non gioisca,
o che per tema impallidisca,
che dentro a seno, scarco d'errore,
giunger non puole tema e dolore.
Fulminate pur nemi tonanti, etc.

Anche qui il pensiero del poeta non si sposa con quello dei libertini fuori dell'Urbe; è piuttosto il risultato di un singolare connubio tra istanze moderniste e sapienza antica, tra moderazione cattolica e un immaginato ordine classico gradito ai barberiniani. In Buti Dio è sempre presente, ma le scelte non dipendono dalla paura della punizione o dalla sicurezza del premio finale, poiché la fede è indipendente dalla chiesa e dai suoi ministri. È una fede spontanea, posta a priori in natura e paga a se stessa. È il sentimento antico che ogni umanista riconosce nei grandi poeti della classicità, la cui lezione prescinde dalla distanza che sepa-

ra il mondo pagano da quello cristiano. Tuttavia, nella dimensione del privato, il giovane prelato non rinuncia a confessare quanto pesi il rispetto delle convenzioni sociali. Il *Dolore occulto*, poesiola che fa meditare sul senso della raccolta deprivata da Buti dell'impronta villanesca, si riferisce alla pene nascoste, ossia alla sofferenza che nasce dalla dissimulazione dei sentimenti (occulto *i.e.* occultato). Non so se il senso del componimento mi è del tutto perspicuo, ma è certo che il poeta si rivolge al pastore in quanto simbolo di una vagheggiata umanità incorrotta, per confessare il dolore che l'opprime. I fiori che lo adornano, invece, sono gli emblemi degli onori di cui egli è fatto segno in pubblico, e quindi gli è negato far mostra di qualsiasi sofferenza. Ma quel che si è costretti a esibire per dovere di casta e costume sociale nasconde una diversa realtà. La chiave di lettura è data, anche se la vera causa del dolore rimane inconfessata nel paragone con la nube candida all'esterno e carica di tempesta all'interno. La sola deduzione consentita è che la morale della controriforma ha imposto in modo ancor più doloroso l'obbligo di alienare i propri sentimenti per il bene pubblico, in specie per la nobiltà le cui glorie, come scriveva Teresa d'Avila, nascondono il dovere alla rinuncia («nulla è privato nella vita dei grandi»).

Pastor io che ne vò
di fiori adorno, ohimé
morendo sto,
poiché dent'al sen
ricoprir vorrei lo stral,
e m'uccide il mal.

Così nell'alto ciel
la nube che sali
col sen di giel,
in un sol balen
lacerò suo bel candor
e versò l'ardor.

Ciò che col suo splendor
n'abbaglia alfin non è,
non è tutt'or;
e nel cupo sen,
mentre fuor tranquillo appar,
più si turba il mar.

In merito alle ramificazioni del classicismo romano, non si può dire che Buti sia stato un imitatore di Urbano VIII, voce autorevole di una tendenza forte ma non tanto compatta da formare una poetica indivisibile. Ciononostante, sullo sfondo della sua opera si stagliano anche gli esercizi lirici del pontefice, il quale, nel decennio precedente e con maniere diverse, aveva riunito in un unico plesso etica cristiana e cultura classica. Con malcelata autostima, alle rime volgari Maffeo preferì sempre i *Poëmata*, editi almeno quindici volte tra il 1620 e il 1643. Tra i componimenti della celebrata raccolta di odi il *Quaerentem viridi precingere tempora lauro* riassume l'ideale di poesia del futuro papa, fondato sul ritorno alla morale ornata di suggestioni classiche («Poësis probis et piis ornata documentis primaevae decori restituenda»)⁶⁶. Indicazione che riaffiora nelle impegnative *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo* del gesuita Sforza Pallavicino (il censore di Giansenio, per intenderci), in cui la poesia si incarica di insegnare il gusto per gli «oggetti nobili e ammirabili», avvicinando con eleganza il sacro al sublime.⁶⁷ Di fatto, l'austero cardinale dei *Poëmata* regala ai suoi estimatori un esempio di equidistanza dall'arguzia dei marinisti e dalle risentite, ma non meno problematiche risposte degli antimarinisti. E fu egli stesso a descrivere quali sono gli uffici della poesia al prediletto nipote Francesco con un'ode «hortatoria ad virtutem» (che dell'ode, però, non segue la metrica). Le allegorie contenute nel testo per il giovane parente, ermeticamente racchiuse in rapidi cenni, sono spiegate dallo stesso Maffeo in una lettera del 1614 al fratello Antonio. A scorrere i capi principali della comunicazione familiare, mi pare si possa intendere meglio la natura della flemma poetica di Buti, il quale, al pari del cardinale e poi santo padre, si appropriò dei miti per carpire alla sapienza pagana i segnali di una volontà superiore che trascende il tempo e lo spazio. Scrive Maffeo:

Alle settimane passate composi un'ode indirizzandola a Francesco nostro nipote, per animarlo col mezzo dilettevole di finzioni poetiche all'acquisto della virtù, mosso dall'autorità di san Basilio nell'Omelia ad juvenes

⁶⁶ Stralcio la citazione da M. Costanzo, *Critica e poetica del primo Seicento II: Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino*, cit., pp. 21-22.

⁶⁷ Sforza Pallavicino, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma, eredi Corbelletti, 1646, capitolo terzo.

[...]; ho voluto dimostrare che i gentili con le loro favole hanno voluto adombrare la battaglia continua, della quale parla san Paolo in quelle parole «Caro concupiscit adversus spiritum, et spiritus adversus carnem» [...]; mi servo della favola d'Anteo superato da Ercole: questi come figlio di Giove mi esprimerà l'anima umana la cui origine è celeste e fatta ad imagine del vero Giove, cioè Dio onnipotente; Anteo, che fu figlio della terra, mi denota proporzionalmente il corpo che è formato di limo tereno. Mentre dunque Anteo potette toccare la terra fu invincibile ma, alzato in aria al cielo e soffocato da Ercole con le braccia, restò superato e morto, ed il simile avviene tra lo spirito e il corpo, perché finché lo spirito non distacca il corpo da tutti li terreni piaceri e delizie non lo può mai superare [...].⁶⁸

E prosegue per via di metafore con le favole di Andromeda e Proserpina, il cui senso sarebbe stato oscuro al giovane lettore, avendo egli utilizzato la maniera «di Pindaro e di Orazio [...] i quali accennano solamente le cose» (ivi).

Naturalmente, la citazione degli attributi, senza mai nominare i miti, fa parte di un sistema di pensiero che non appartiene solo a Buti, a Maffeo o ai secentisti in genere. È invece ben radicata nella poesia del Cinquecento, come dimostra Hugo Friedrich con il sonetto di Ronsard *Je voudray bien richement jaunissant* (*Les amours*, 1552). L'ermeneutica del grande 'romanista' insegna a smantellare la barriera fatta di sintagmi criptati che siglano i dettagli dell'amore di Zeus per Danae (la «pluye d'or»), della passione di Zeus per Europa (il «toreau blanchissant»), o di Afrodite Anadiomene, dalle cui orme sulla sabbia nascono i fiori (i «mille fleurs ravissant», da Esiodo).⁶⁹ Il fatto è che Maffeo persegue un programma temperato dal fine educativo. Le parafrasi dei salmi e dei cantici, che riscosero gli elogi del Tezio per la restituita dignità al verso latino, si pongono in ideale concorrenza con la poesia di Virgilio e Orazio («qui psalmos et cantica puritate atque gravitate mirifica dulcedinem reduxit ad carmen, qui Pindaricum, Virgilianum, Horatianum metrum

⁶⁸ La lettera è trascritta in M. Costanzo, *Critica e poetica del primo Seicento II: Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino*, cit., pp. 110-111.

⁶⁹ Hugo Friedrich, *La poesia e i suoi metodi d'interpretazione*, in «Sigma», 8, 1965, pp. 5-19.

ubertate, Urbanitate superavit».⁷⁰ Francesco si provò quindi a emulare lo zio con l'elegia *Fonte Aganippeo manantes cernere rores* nella quale, con servile deferenza, non risparmiò le allusioni al giglio di Firenze e alle api di casa Barberini (vv. 108-109: «Hic Maphaeus ades, manibus nunc lilia posco, / lilia queis Tuscis mellificavit apis»). Ma in Francesco la virtù del verseggiatore era più debole rispetto a quella dello zio. Compreso nei molteplici impegni diplomatici, il nipote fu un appassionato promotore di ricerche erudite ed eventi spettacolari, e la sua musa pendolò più sul versante dell'osservazione scientifica, ove l'esperienza si acquisisce come nel laboratorio «con animo tranquillo e senza strepito». Le ultime parole, tolte dalla sua traduzione dei *Ricordi* di Marco Aurelio, ossia i *Dodici libri di Marco Aurelio Antonino* del 1675, postillano l'entusiasmo misurato ma non meno profondo per tutto quello che nella natura è soggetto alla trasformazione visibile: anche i minuti particolari da cogliere *in fieri*, che mai sarebbero entrati a far parte delle poetiche (se non nella deviazione scienziata alla Dotti o, per analogia, nel lessico geometrizzante di Busenello).⁷¹ Per cui la sua meraviglia un po' infantile nasce dalla visione delle crepe sulla crosta del pane appena cotto, dalla rottura della camicia dei fichi maturi, dalla spiga piegata dal peso dei chicchi e persino dalla bava che esce dal grifo del cinghiale.⁷²

Il classicismo romano, parcellizzato per motivi di studio settoriale, non può essere compreso appieno se non viene ricomposto nella sua interezza. Scontata la bontà dei risultati che si ottengono nel procedere per singole competenze, è evidente che le ragioni della poesia non sono tanto discoste da quelle dello spettacolo e delle sperimentazioni musicali con la prosodia. Dagli studi di Margaret Murata si apprende che non molti anni dopo rispetto alla Camerata fiorentina a Roma l'opera nacque nel contesto della rinascita della tragedia senecana, grazie alle attività teatrali promosse dai gesuiti. E la forte impronta antiquaria, filtrata attra-

⁷⁰ Cfr. M. Costanzo, *Critica e poetica del primo Seicento II: Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino*, cit., pp. 110-111.

⁷¹ Francesco Barberini, *Dodici libri di Marco Aurelio Antonino*, Roma, Dragoncelli, 1675; su cui M. Costanzo, *Critica e poetica del primo Seicento II: Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino*, cit., p. 121.

⁷² F. Barberini, *Dodici libri di Marco Aurelio Antonino*, cit., il libro secondo.