



Fig. 2 - L'Atroza del Guercino (Roma, Casino Ludovisi).

verso la lente del cattolicesimo, è anche un vanto da ascrivere alla committenza di Francesco Barberini. Al quale si deve la rappresentazione delle *Troades*, con l'apporto di Jean-Jacques Bouchard, uomo di teatro e teorico protetto dal cardinale, che racconta della messa in scena in una lettera al cardinal Mazzarino (8 marzo 1640). Secondo l'uso classico la musica fu introdotta solo nei versi lirici; particolare su cui insiste un altro antichista convinto, ossia Giambattista Doni nella *Lyra barberina*, anche questa scritta in lode di Francesco («Discorso della ritmopeia de' versi latini e della melodia de' cori tragici, al sig. Gio. Jacopo Buccardi [= Bouchard]: [...] la Troade di Seneca che si rappresenta in questo carnevale in gran parte al modo antico d'ordine dell'eminentissimo sig. cardinal Barberino».⁷³

Alle acute indagini della Murata si potrebbe accodare qualche riflessione sulla musica dei *Poematia* di Kapsperger, che costituisce un precedente notevole, seppure estraneo alla pratica del verso misurato all'antica, in linea con la melopea di Peri per l'*Euridice*. Né trascurabile mi pare un dettaglio della biografia di Buti, il quale nel 1623 recitò nel *Pirimalo* al Collegio Romano durante i festeggiamenti indetti per la canonizzazione di san Saverio.⁷⁴ La tragedia su San Pirimalo, principe di Ceylon, vide la partecipazione di un centinaio di persone tra attori e cori. Anche il giovane Mazzarino, studente al collegio, nello stesso anno interpretò la parte di sant'Ignazio di Loyola nell'*Ignazio in Monserrato, ovvero Mutazione d'armi*, azione tragicomica di Vincenzo Guinigi. L'anno prima Kapsperger aveva musicato l'*Apotheosis* per la canonizzazione del creatore dell'ordine dei gesuiti, messa in scena presso lo stesso Collegio.⁷⁵ Uno spettacolo di grandi proporzioni che segnò l'atto conclusivo del processo di beatificazione di Ignazio, Teresa d'Avila, Filippo Neri e Francesco Saverio, iniziato rispettivamente negli anni 1609, 1614, 1615 e 1619. I beati furono quindi canonizzati il 16 marzo 1622 in un'unica

⁷³ Giambattista Doni, *Lyra barberina*, II, pp. 203-225; riportato in Margaret Murata, *Classical tragedy in the history of early opera in Rome*, in «Early Music History», 4, 1984, pp. 101-134: 132-133.

⁷⁴ S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 131-132.

⁷⁵ Margaret Murata, *Why the first opera in Paris wasn't Roman?*, in «Cambridge Opera Journal», 7/2, 1995, pp. 88-89.

celebrazione di grande splendore.⁷⁶ In particolare, per i primi santi gesuiti, Ignazio e Saverio, venne messa in scena dal Collegio Romano l'*Apotheosis, sive Consecratio sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii* su testo di Orazio Grassi e musica di Kapsperger. Diversamente dai drammi scolastici, appartenenti al teatro di parola con inserti di arie e cori, l'*Apotheosis* è un'opera allegorica musicata da cima a fondo con arie, cori e moresche. L'argomento del libretto a stampa e quello del manoscritto della Nationalbibliothek di Vienna dimostrano ancora una volta l'importanza conferita dai gesuiti alla componente classicista, opportunamente rivisitata *more catholico*.⁷⁷ Per esempio il colonnato del Campo di Marte con le statue dei santi fu disegnato come un colonnato di San Pietro *ante litteram*.⁷⁸ E l'unione di antico e moderno, ossia di pagano e cristiano, è già prefigurata nel prologo ove canta Sapienza, personaggio allegorico anfibio nel quale convivono Atena e la Vergine Maria, che si autodefinisce «Beata Pallas mente divina edita».⁷⁹

Ut pictura poësis: tracce iconiche nei Fiori

La produzione di libri di iconologia e la Roma dei tempi di Buti fanno sorgere qualche interrogativo sulle fonti utilizzate per il libro di villanelle in esame. Premesso che a Buti, uomo di raffinata cultura, non poteva venir meno un costante controllo di tipo esegetico sui classici greci e latini, non si può escludere l'ipotesi che egli si sia servito anche

⁷⁶ Erwin Iserloch - Josef Glazik - Hubert Jedin, *Reformatio: katholische Reform und Gegenreformation*, vol. VI dello *Handbuch der Kirchengeschichte*, Freiburg im Breisgau, Herder-Verlag, 1967, trad. italiana *Storia della Chiesa. Riforma e controriforma*, Milano, Jaca Book, 1975, p. 756.

⁷⁷ Il primo edito a Roma, Zanetti, 1622; il secondo con segnatura Cod. 16013.

⁷⁸ Emilio Sala - Federico Marincola, *La musica dei drammi gesuitici: il caso dell'Apotheosis sive Consecratio sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii (1622)*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Atti del Convegno di Studi 1994, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 389-440: 395. Si veda anche Mario Costanzo, *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del manierismo e del barocco*, Roma, Bulzoni, 1983; in particolare il secondo saggio.

⁷⁹ E. Sala - F. Marincola, *La musica dei drammi gesuitici*, cit., p. 397.

degli *emblemata*, ossia dei libri compilati per immagini e commenti nel corso del sedicesimo secolo. A suggerirlo è l'ordine interno degli argomenti che osservano la sequenza fiore / concetto astratto, non dissimile dalla funzione che impresisti, emblematisti e iconologi assegnavano ai particolari e alla totalità dell'immagine, o alla figura e al motto conseguente che agiva come chiave di interpretazione. Ovviamente si tratta di analogia formale stabilita sul rapporto metaforico che il primo membro, il fiore, intrattiene con il secondo, l'insegnamento morale. Questo perché a guidare le scelte di Buti è il fine paideutico, meglio veicolabile attraverso richiami di pregnante valore iconico come avveniva con il repertorio degli emblematisti e nella fattispecie con il versante della poesia stimolata da precise fonti iconografiche. Per rinfrescare la memoria si potrebbero citare la *Galeria* di Marino, o *La Passione di N. S. Gesù Cristo d'Alberto Durerò di Norimberga, sposta in ottava rima dal R. P. Maurizio Moro*, scaturita dalle 37 xilografie incise da Albrecht Dürer tra il 1509 e il 1510 per il ciclo della *Piccola Passione*.⁸⁰ Oppure, come Marino, Buti potrebbe aver convertito in poesia alcune visioni dedotte dalla letteratura artistica. Gli studi di Giovanni Pozzi e Carmela Colombo, spostando la ricerca sull'*Adone* dalla stilistica all'analisi del lessico zoologico fitologico pittorico e tecnico, hanno indicato che il cavaliere navigava nel mare della sapienza pescando tra gli emblemi di Alciato e le descrizioni di Ripa.⁸¹ Anche per Buti non si può negare la triplice natura, verbale iconologica e iconografica, delle fonti a sua disposizione. Né è possibile inferire dalla lettura delle villanelle che vi sia una prevalenza della prima sulle seconde. Ne deriva che l'operazione intellettuale del collaboratore di Kapsperger per certi versi anticipa i canoni di una poetica che nel secolo successivo soppianderà le collezioni di emblemi in base a due assiomi complementari, cavati dall'*ut pictura poësis* dell'*Ars poetica* di Orazio e da un detto di Simonide di Ceo, secondo il quale la pittura è poesia muta e la poesia è pittura par-

⁸⁰ *La Passione di N. S. Gesù Cristo d'Alberto Durerò di Norimberga, sposta in ottava rima dal R. P. Maurizio Moro*, Venezia, Bissucco, 1612.

⁸¹ Si veda l'accurata recensione delle fonti in Carmela Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1967, ma anche il più recente Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1985.

lante.⁸² Ragion per cui i pittori hanno regolato la loro arte sul vasto campionario della letteratura, mentre i poeti hanno evocato e inventato le immagini con la poesia (l'antica prassi della *ékfrasis*).⁸³ Con questo il fondamento colto dei testi butiani non scema di forza, ma la sua verve appare alquanto smorzata a causa del vantaggio che l'autore sembra avere concesso al *medium* demotico delle immagini rispetto a quello culto delle *auctoritates* letterarie.

Il florario di Buti, dunque, potrebbe vantare tra i suoi precedenti l'*Emblematum liber* di Andrea Alciato,⁸⁴ raccolta di epigrammi latini che per mezzo di figure rappresenta entità della natura e della storia, e forse anche qualche trattato di botanica come quello ben noto di Pietro Andrea Mattioli *I discorsi sulli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*.⁸⁵ Ma i parenti più prossimi, ossia quelli che potrebbero avere avuto un ruolo preminente sulle ascendenze tematiche delle villanelle, sono i trattati sul significato dei fiori e dei colori apparsi un secolo prima, nonché un numero esorbitante di lavori sulla mitologia, le antichità e le imprese, che verso gli anni quaranta fornirono i modelli su cui si esercitarono pittori, scultori, decoratori, incisori, editori e uomini di pensiero.⁸⁶ La fortuna di questo genere si deve al passaggio dal commento umanistico dei classici al più moderno enciclopedismo iconografico, che per graduali mediazioni ha coinvolto l'ambito visivo del costume e del gusto rinascimentali, producendo chiese, giardini e palazzi ricolmi di statue, nonché dipinti e decorazioni creati su simboli dello stesso

⁸² Cfr. i capitoli «La storia dell'arte come disciplina umanistica», «Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento», «Et in Arcadia ego: Poussin e la tradizione elegiaca» in Erwin Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962; Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1965; Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975; Ernst Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978.

⁸³ Roberta Cogliatore, *Le pietre figurate: forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS, 2004.

⁸⁴ Andrea Alciato, *Emblemata*, Augusta, Steyner, 1531.

⁸⁵ Pietro Andrea Mattioli, *I discorsi sulli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*, Venezia, Valgrisi, 1568.

⁸⁶ Gennaro Savarese - Andrea Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

tipo. Dal latino dei trattati di Lilio Gregorio Giraldi (*De deis gentium varia et multiplex historia*), Piero Valeriano (*Hieroglyphica*), Achille Bocchi (*Symbolicae quaestiones*), al volgare di Vincenzo Cartari (*Le imagini de i dei degli antichi*), Antonfrancesco Doni (*Le pitture*) e Pirro Ligorio (*Trattato sugli dei*) non v'è solo uno scarto linguistico con le relative implicazioni concernenti lo stile, ma una vera rivoluzione operata dal nuovo genere letterario del manuale d'arte, cui si ispirò Cesare Ripa per redigere la popolare *Iconologia* edita la prima volta senza figure nel 1593.⁸⁷ «Con Ripa alla mano si può spiegare la maggior parte delle allegorie che ornano i palazzi e le chiese di Roma», scriveva perentoriamente Émile Mâle nel 1932,⁸⁸ e nel proemio, che mi permetto di citare seppur noto agli storici dell'arte e di iconografia musicale, il perugino osserva che

Le imagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio, non hanno altra più certa, né più universal regola che l'imitazione delle memorie che si trovano ne' libri, nelle medaglie e ne' marmi intagliate per industria de' latini et greci [...]. Lasciando da parte quell'immagine della quale si serve l'oratore, et della quale tratta Aristotele nel terzo libro della sua Retorica, dirò solo di quella che appartiene a' dipintori, o vero a quelli che per mezzo di colori, o di altra cosa visibile, possono rappresentare qualche cosa differente da essa, et ha conformità con l'altra; perché come questa persuade molte volte per mezzo dell'occhio, così quella per mezzo delle parole muove la volontà; et perché questa guarda le metafore delle cose che stanno fuori dell'homo, et quelle che con esso sono congiunte et che si dicono essenziali. [...].⁸⁹

Quindi intavola un esempio pratico di come si proceda al discorso iconologico da imprendere per via di metafore:

⁸⁷ Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

⁸⁸ Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Colin, 1932.

⁸⁹ Cito dall'edizione del 1593; cfr. l'edizione con immagini del 1618: Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli prefazione di Mario Praz, Milano, Tea, 1992. Cfr. anche Erna Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze, Olschki, 1939.

Et la similitudine che serve a questo proposito dovrà essere di quelle che consistono nell'equal proporzione che hanno due cose distinte fra se stesse ad una diversa da ambedue, prendendosi quella che è più chiara, per dichiarazione di quella che è meno; come se, per similitudine, da fortezza si dipinge una colonna, perché ne gli edifici sostiene tutti i sassi et tutto l'edificio che le sta sopra [...]. Ciò non è avvertito molto da alcuni moderni, i quali rappresentano gli effetti contingenti per mostrare le essenziali qualità, come fanno, dipingendo per la disperazione, uno che si appicca per la gola, per l'amicizia due persone che si abbracciano, o simili cose di poco ingegno et di poca lode.⁹⁰

Or dunque, la strada era aperta all'incontro tra l'esperienza iconografica e il mondo culto dell'oratoria accademica, come si vede nella esemplare benché tarda opera rispetto a Buti di Filippo Picinelli *Mondo simbolico formato d'impresie, spiegate e illustrate, con sentenze ed erudizioni, sacre e profane, che somministrano agli oratori, predicatori, accademici, poeti ecc. infinito numero di concetti* (1654).⁹¹ Più concretamente, tra i testi di immagini che Buti poteva consultare vi è l'*Iconografia cioè disegni d'imagini de' famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità, cavati da Giovan Angelo Canini da frammenti de' marmi antichi, e di gioie, medaglie d'argento, d'oro, e simili metalli, con le prove dell'istesso autenticate da più classici autori di quei medesimi secoli*. Opera posseduta da Buti in una edizione anteriore a quella più nota del 1669, a quanto si legge nell'elenco dei suoi libri redatto dopo la morte,⁹² ove le figure sono confortate dal confronto attuato sulle fonti letterarie coeve. Come Canini, il nostro religioso potrebbe avere intrapreso un viaggio ideale in cui immagini e testi si compensano a vicenda. Anzi, considerando le varianti dei mitologemi collegati ai fiori rispetto alle fonti (Ovidio, Plinio, Teocrito etc.) è facile arguire che egli si sia

⁹⁰ Si cita ancora dal Proemio di Ripa.

⁹¹ Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'impresie, spiegate e illustrate, con sentenze ed erudizioni, sacre e profane, che somministrano agli oratori, predicatori, accademici, poeti ecc. infinito numero di concetti*, Milano, Vigoni, 1654.

⁹² Edita a Roma da Ignazio de' Lazzeri, 1669. In proposito cfr. in questa stessa serie («Strumenti della ricerca. 2») il saggio di Maria Luisi, *La libreria del Buti*, Parma, Università degli Studi di Parma, 2008, p. 119.

ispirato anche all'iconografia, volgendo lo sguardo altrove, di là dell'orizzonte delle lettere. In merito alla questione s'impone una precisazione ulteriore.

Sino al 1570 le edizioni dei manuali di mitografia non includevano immagini e quelle che vennero usate dopo quella data erano spesso decorative o servivano di complemento: raramente costituivano una efficace integrazione al significato del testo. Le tavole iniziarono ad acquisire valore informativo solo nel Seicento. Per esempio, Lorenzo Pignoria editò nel 1615 le *Imagini de i dei degli antichi* di Cartari con il corredo di un nuovo apparato iconografico, riferentesi a immagini di prima mano visionate nelle raccolte di reperti archeologici, medaglie e altra oggettistica antica. L'*Iconologia* di Ripa nel 1618 venne dotata di illustrazioni che si rapportano alla formazione dell'autore durante il periodo trascorso a Roma, per l'esattezza a palazzo Salviati, ove il perugino stabilì un contatto con il sistema artistico del suo tempo.⁹³ È facile ipotizzare che Buti si sia formato anche su questo genere di bibliografia, la quale costituisce un corpus unitario, per quanto l'inserimento dei rami nei primi decenni del secolo abbia segnato un discrimine epocale. In ambo i casi si tratta di fonti basilari per la creazione di un linguaggio iconico e all'epoca di Buti la nuova manualistica era appena agli esordi; per cui, se da un lato egli non poteva sottrarsi al fascino delle nuove letture nel modellare i collegamenti con i fiori, dall'altro non doveva nemmeno avvertire una discontinuità tanto vincolante da farlo decidere per l'uno o per l'altro dei due bracci della stessa famiglia letteraria, i quali si pongono in continuità logica e temporale.

Prima di Buti, il modello più illustre circa la curiosità nei riguardi delle arti figurative, delle imprese e degli emblemi viene dalle opere di Marino, il poeta al quale il nostro uomo di chiesa guarda con interesse, sebbene il suo stile appaia assai più misurato rispetto a quello debordante del napoletano.⁹⁴ L'*Adone*, come è noto, è una collezione di mera-

⁹³ Chiara Stefani, *Cesare Ripa 'trinciante': un letterato alla corte del cardinal Salviati, in Sapere e potere. Disciplina, dispute e professori nell'università medievale e moderna. Verso un nuovo sistema del sapere*. Atti del Convegno di Studi, Bologna 1989, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1990, pp. 257-266.

⁹⁴ Lo sottolinea anche Giovanni Getto nella introduzione al primo volume delle *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. I, *Marino*, cit., pp. 25-26.

viglie trasposte dal thesaurus dei simboli ermetici assiepati nei libri d'imprese e nei dipinti. Ma è soprattutto una finissima allegoria della conoscenza, ove la distribuzione dei cinque giardini del palazzo si conforma alle facoltà sensoriali che permettono la conquista del sapere. Nondimeno le venti cantiche affermano i benefici della scienza e della sperimentazione, di cui è testimone mirabile il viaggio di Adone e Venere sino alla «Casa dell'arte», ove sono adunati i libri della storia umana, nonché le macchine e gli strumenti collegati alla percezione sensoria utili a penetrare i segreti della natura. Non potevano dunque mancare nel poema alberi, frutti e fiori, sui quali eccelle la rosa con una presenza a dir poco assidua.

Nelle *Dicerie sacre* (1614), ove la mitologia è specchio e tramite della verità cristiana, gli elementi biblici sono mescolati all'erudizione antiquaria e la prima diceria è intitolata alla pittura, arte che con la sorella scultura ritrae «stupori incredibili e miracoli alle genti, sì anche perché sono i più atti e acconci stromenti da risvegliare la memoria, la quale essendo tesoriera e depositaria della parte intellettiva, la serve di non picciolo aiuto co' fantasimi, che da quella le sono esteriormente somministrati».⁹⁵ Anche il colore dei fiori è per Marino una prova dell'incommensurabile sapienza di Dio, il primo dei pittori: «Chi è che vegga il cinabro della rosa, il minio del garofano, il cilestro della viola, l'azzurro del linfiorito, e [...] non ammiri la sapienza e lo stile di quel gran coloritore».⁹⁶ Egualmente incline al collezionismo, ma direi per sua stessa definizione, la *Galeria* del 1619. Un'autentica 'pinacoteca letteraria' che affronta la disposizione museale nei generi delle «pitture» e delle «sculture», con la distinzione in «favole», «istorie», «ritratti», «capricci». A loro volta i «ritratti» si dividono nelle sottoclassi dei «principi», «capitani», «eroi», «papi e cardinali», «padri e dottori», «negromanti ed eretici», «oratori», «filosofi», «umanisti», «storici», «giureconsulti», «medici», «poeti».⁹⁷ Più in dettaglio, l'amore per la pittura è testimoniato dall'amicizia con Bernardo Castello, l'artista genovese che curò le illustrazioni della *Gerusalemme*

⁹⁵ *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. I, Marino, cit., p. 26.

⁹⁶ Dalle *Dicerie sacre* in *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. I, Marino, cit., p. 187.

⁹⁷ *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. I, Marino, cit., p. 29.

liberata, al quale Marino dedica la «favola» di Narciso nella *Galeria*, soggetto che occuperà anche Buti. Infine, nell'*Adone*, sempre al «Giardino del piacere», la lista dei pittori enumera ben sedici personalità del passato e del presente (VI, 53-57).

Avanti di procedere con alcune prove riferibili ai *Fiori*, è d'uopo un'altra riflessione sul carattere delle relazioni formali che la poesia di Buti intrattiene con l'iconografia e l'iconologia. Prima di tutto, se si sostituiscono i mitologemi letterari con le immagini degli stessi, il rapporto che si instaura fra i testi e il repertorio iconografico porta a una diversa problematizzazione della dialettica stabilita dalla tradizionale uniformità dei generi. Le fonti classiche privilegiate e il libro dei *Fiori* appartengono infatti alla letteratura, ove il *prima* è costituito da 'testi di parola' e il *poi* è un altro modello letterario dipendente da quanti lo precedettero nell'ambito della scrittura. Rispetto agli archetipi, in questo caso, il lavoro di adattamento e cesura si definisce come una variante e insieme una attualizzazione del mito, che si carica di altro potenziale semantico in virtù del suo inserimento in un nuovo contesto rispetto a quello di partenza. Nell'opera di Buti vi sono da un lato i fiori, descritti o appena citati per enunciare un racconto mitico, il quale diviene a sua volta paragone per una proposizione di ordine morale. Dall'altro le virtù, le passioni e i caratteri, come concetti astratti che conservano una posizione più regolare nel contesto della letteratura. Il particolare mitografico cui fa ricorso Buti, così come avviene per i poeti di scuola marinista, costituisce il cuore dell'allegoresi e la sua posizione protagonista rimane immutata nel decorso temporale che separa Buti dai suoi predecessori. Tutto cambia quando si assume come dato esperibile (certo non inopugnabile) che alla base del progetto butiano vi siano le fonti visuali più recenti, in cui i fiori subiscono un trattamento diverso. Infatti, fatta eccezione per i pochi florari botanici, i repertori di emblemi di Cinque-Seicento illustrano i vizi e le umane virtù con simboli di varia natura, tra i quali i fiori, che insieme ad altri forniscono la chiave interpretativa di un quadro di carattere perlopiù ermetico, in quanto farcito di rimandi plurimi. Da Alciato a Ripa le figure umane sono ritratte con vesti particolari, e hanno accanto vari oggetti, animali ed elementi della natura i più disparati, la cui somma concettuale esplica il senso dell'icona. In un contesto di questo tipo il singolo oggetto, fiore incluso, vive solo in rapporto con il tutto, essendo un mezzo allusivo troppo parziale per illuminare un fine. Se v'è relazione con il mondo delle immagini, e con le

raccolte di emblemi, Buti si sarebbe diletta a separare le due entità, il fiore *medium* dalla sentenza scopo, mutando il ruolo del fiore, che diviene la chiave del discorso retorico con funzione di guida per la narrazione dei casi perniciosi o favorevoli al buon cristiano. Quanto a dire che Buti di fronte ai libri di iconologia e alle «dipinture» sarebbe intervenuto chirurgicamente per recidere e poi riformulare i due piani della significazione. Per maggiore chiarezza, in relazione alle fonti le poesie di Buti sono ripartibili in tre tipi diversi:

- testi con soggetti derivati da fonti letterarie classiche e al contempo riscontrabili nei repertori di iconologia (in questi casi non è facile dire come agiscano le concordanze);
- testi con soggetti derivati da fonti letterarie e iconografiche recenti (da dipinti, descrizioni e liriche, probabilmente come nel caso del *Gelsomino*, sicuramente come nel caso di *Granadiglia*);
- testi di soggetto morale, aniconici ed estranei alla mitologia, nonché a qualsiasi tipo di fonte classica.

Alcuni esempi, a iniziare con *Giacinto*, che afferiscono alla prima e alla seconda delle tre categorie:

Quand'Amor ti vide estinto,
bel Giacinto,
tante lagrime versò,
che la terra a verdeggiare
incominciò,
e in un fior simil al mare
ti trasmutò.

E poi quando nel lucente
oriente
l'uscio d'oro il giorno aprì,
i zaffiri del tuo seno
l'alba rapì,
e l'eterno e bel sereno
ne colorì.

Ma il tuo verde e vago stelo
mar e cielo
somiallò, solo perché,

quant' il cielo e' l' fals' umore
ha gioie in sé,
tante hai tu, leggiadro fiore,
delizie in te.

Nel *Sacrario vegetante* di Lorenzo Casaburi e nella *Lira* di Marino il giacinto è generato dal sangue di Aiace suicida, mentre viene trasformato da Apollo in pietra preziosa nell'*Adone* («Produssi ancor su le vicine rive / gemma di qualità simile al fiore, / in cui pur di Giacinto il nome vive / e di porpora e d'or serba il colore», XIX, 62). La generazione dal sangue di Aiace e dalla morte accidentale dello stesso Giacinto, giovine di cui si era invaghito Febo con il quale gareggiava nel lancio del disco che lo colpì, sono contemplate tutte e due da Ovidio (*Metamorfosi*, IX, 162-163, XIII, 395-398). Come Ripa, Buti tace delle *Metamorfosi* il particolare non trascurabile delle «amoroze fiamme» che bruciavano il cuore di Apollo innamorato di Giacinto. Per pudore il poeta occulta la divinità facendola diventare Amore e il fiore leggiadro, che rivive per il tramite dell'*auctoritas*, nulla spartisce con il giacinto che simboleggia alcune rappresentazioni pittoriche della natività di Cristo. L'*Iconologia* di Ripa raffigura lo *Splendore del nome* come «Huomo proporzionato et di bellissimo aspetto d'età virile, vestito di broccato d'oro misto di porpora, [...] coronato d'una ghirlanda di fiori, cioè di giacinti rossi». ⁹⁸ E rileva tali caratteristiche, adatte a connotare i personaggi illustri, dalle fonti antiche: in specie da Ovidio per «il bellissimo giovane [...] convertito d'Apollo in fior purpureo». ⁹⁹

Il gelsomino di Buti non è il fiore di Venere, né il fiore che sbocciando a maggio e a causa del suo candore viene associato alla figura della Vergine. In molti dipinti lo si trova in mano al Bambino, in capo agli angeli e ai santi in forma di ghirlanda (per esempio la Santa Caterina di Bernardino Luini, 1527-1531, conservata all'Ermitage di Pietroburgo). Il nostro carpisce la leggenda del giglio ai mitografi greci e il profumato fiore del primo verso nasce dal latte versato dall'Aurora. Si tratta di una duplicazione del tardo mito ellenico di Era, secondo il quale

⁹⁸ Cito dalla edizione moderna: C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 418-420.

⁹⁹ C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 418-420.

Eracle, nato da un rapporto clandestino con Alcmena, fu abbandonato dalla madre in un campo fuori le mura di Tebe, ove Atena accompagnò Era per una passeggiata e la invitò ad allattare il bimbo per dare a questi l'immortalità. Il bimbo, robusto e affamato, si attaccò al seno di Era con tanta forza che la donna lo allontanò mandando uno zampillo di latte, parte del quale si sparse nel cielo diventando la via Lattea e un'altra parte cadendo in terra si trasformò in gigli:

Odoroso gelsomino,
puro latte dell'Aurora,
che lattando di bambino
sovra l'erbe ti versò. (Eracle)
Nel suo grembo non ha Flora
più bel fior di te, no, no.

Vaghe perle d'oriente
son le foglie del tuo stelo,
che dal crin del sol nascente
aura placida rubò. (Apollo)
Non mirò la terra e'l cielo
più bel fior di te, no, no.

Benché d'oro sian le stelle,
Cintia, sol per somigliarti, (Artemide, dal monte Cinto > Luna)
d'un candor di nevi belle
il suo volto inargentò.
Non ha l'aura fra suoi parti
più bel fior di te, no, no.

Meglio di altri fiori, il gelsomino aiuta ad illustrare il rapporto di Buti con l'iconografia. Il poeta doveva verosimilmente conoscere il palazzo Rospigliosi-Pallavicini, divenuto dopo il 1641 proprietà del cardinal Mazzarino. Nel giardino del palazzo si trova il Casino dell'Aurora, che il cardinale Scipione Borghese fece erigere negli anni 1612-1613 dall'architetto fiammingo Giovanni Vasanzio. La costruzione ha un padiglione con il soffitto affrescato da Guido Reni, rientrato a Roma nel 1613 sotto la protezione di papa Paolo V. Il pittore bolognese dipinse la volta tra il 1613 e il 1614 senza alcuna prospettiva che aiuti a guardarlo dal basso all'alto, cosicché è più agevole ammirarlo premunendosi di uno spec-

chio. Incorniciato di stucchi dorati con figure muliebri e motivi floreali, l'affresco ritrae Apollo che guida il carro d'oro del Sole, trainato da quattro cavalli il cui diverso colore rappresenta l'approssimarsi della luce del giorno. Attorno al nume vi sono giovani fanciulle a raffigurare le Ore; tra Apollo e Aurora v'è un putto alato con una fiaccola dalla fiamma rossa che incarna l'immagine del Crepuscolo o Fosforo, la prima stella del mattino. Aurora, avanti a tutti sulla destra, si libra nell'aria e tiene in mano due serti di fiori dai quali spicca il bianco dei gelsomini (Fig. 1). La lettura del mito da parte di Reni è assai perspicua. Il pittore, pur replicando le fonti classiche, evita di riprendere l'episodio del latte versato da Era-Giunone e preferisce appellarsi alla variante cristiana, in cui i gelsomini formano corone in capo agli angeli. Da cui si arguisce che l'Aurora prefigura la beatitudine e la purezza delle creature celesti. Buti, invece, con una diversione pseudofilologica riprende il mito originale, decanta la bellezza del fiore, cita Aurora, Eracle, Flora e Apollo, senza approfondirsi in metafore moraleggianti. Ciononostante credo si farebbe torto all'intelligenza dell'autore se si volesse stabilire un rapporto tra la sua poesia e l'iconografia solo nel caso in cui i testi duplichino il contenuto delle immagini. Ritengo piuttosto che egli abbia rielaborato sia il mito, sia la recente versione pittorica, riprendendo dei due solo alcuni elementi: in qualsiasi caso conferendo minore importanza al quoziente fideistico che il fiore simboleggia in altri contesti. Peraltro, nella prima stanza i nomi di Aurora e Flora sembrano adoperati in modo scambievole, per cui l'una potrebbe valere l'altra, appurato che l'atto dello spargere fiori in tanta pittura e simbologia apparteneva tanto alle due creature quanto all'analoga figura della Primavera.¹⁰⁰

Il dipinto del bolognese Reni chiama in causa un analogo lavoro del conterraneo Guercino. Nel 1621 il pittore di Cento fu invitato a Roma dal cardinale Ludovico Ludovisi, nipote di Gregorio XV, a decorare il Casino del Monte che porta ora il nome di Casino Ludovisi. Sul soffitto della sala centrale del villino l'artista emiliano dipinse il tema dell'Aurora. Immaginata come una dea, la giovane guida un carro e sparge i gel-

¹⁰⁰ Si veda inoltre la riproduzione a stampa di Israël Silvestre: *Palais de Mazarin du Quirinal à Rome. La facciata del Giardino de i fiori dove è dipinta con esquisita bellezza l'Aurora di Guido Reni.*

somini che un putto le porge da una cesta di vimini, mentre un altro pone sul suo capo un serto dei medesimi fiori. Più discosti, il vecchio marito Titone e tre giovani a simboleggiare le stelle, una delle quali versa rugiada da un'urna (Fig. 2). Gli storici dell'arte sono concordi nel ritenere che il dipinto rappresenti non tanto il sorgere di un giorno qualsiasi, ma la nascita di un'era di gloria per la famiglia Ludovisi, in concorrenza con la famiglia Borghese. A questo punto vien da chiedersi se anche l'affresco di Guercino abbia influenzato il giovane Buti. Ma sarebbe una domanda oziosa, alla quale è impossibile e soprattutto inutile rispondere. La dipendenza dall'uno o dall'altro degli affreschi non può esserle felicemente provata, e per ridimensionare la questione delle concordanze non guasta una scorsa a quanto dice Cartari nelle *Imagini de i dei degli antichi*.¹⁰¹ Il libro di Cartari, come ha dimostrato Sez nec, influenzò a lungo i migliori artisti del nostro paese, da Vasari per gli affreschi di Palazzo Vecchio a Firenze, ad Agostino Caracci per gli *Amori*, a Nicolas Poussin per il *Trionfo di Nettuno e Afrodite*. Il trattato, infatti, è stato pensato come volgarizzazione di leggende e favole del mondo classico ad uso degli artisti. In molti casi però, come confessa l'autore in merito all'Aurora, mancano i reperti dei tempi andati e le immagini possono essere ricreate solo a partire dalle fonti letterarie (Fig. 5). Nel caso dell'Aurora valgono l'*Odissea*, gli *Epigrammi* di Virgilio e l'*Ars amandi* di Ovidio, a cui rinvierà anni dopo anche Cesare Ripa:

[...] l'Aurora non è altro che il primo rosseggiare che fanno i raggi del sole in oriente quando cominciano a spuntare sopra il nostro emisfero. Onde ne fanno finte i poeti poi molte favole e l'hanno descritte in diversi modi, quali fanno più assai per chi scrive che per chi voglia farne imagine: e perciò non dirò di tutti, ma di alcuni solamente, secondo che mi paiono più comodi a farne dipinture. Né trovo che, se bene posero gli antichi l'Aurora tra gli dei del cielo, le facessero però mai statua alcuna: se non che, come scrive Pausania, ne fu una di terra in Atene che rapiva Cefalo. Adunque ne farò ritratto da quello che ne dissero i poeti. Omero la fa con chiome bionde e dorate e che abbia un seggio parimenti dora-

¹⁰¹ Vincenzo Cartari, *Le immagini de i dei degli antichi, nelle quali si contengono gl'idoli, riti, cerimonie et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi*, Venezia, Ziletti, 1571. L'immagine si riferisce alla edizione Tozzi, Padova, 1626.

to, e la veste pur del medesimo colore. Virgilio dice ch'ella vien con le mani colorite a caciare via le stelle. Et Ovidio, che apre le rosseggianti porte piene tutte di bellissime rose, quando Febo vuole uscire all'oriente. Alcuni, oltre di ciò, le mettono in mano una accesa facella, e fanno ch'ella abbia un carro tirato dal cavallo pegaseo che aveva le ali, e dicono che ella impetrò da Giove, poi che ne fu caduto giù Bellerofonte. La quale cosa ci dà forse ad intendere che quella ora del mattino sia la più comoda e la migliore a chi poetando scrive di tutte l'altre, perché quel cavallo fu che percotendo co'l piè fece spicciare fuori l'acque dal fonte, tanto frequentato poscia dalle muse. Nondimeno Omero non questo, ma altri cavalli le dà, ambi lucidi e risplendenti. Fingono ancora alcuni che venga l'Aurora al primo suo apparire tutta colorita, spargendo per l'aria canestri di fiori e di rose gialle e vermiglie. Et insomma la descrivono ogni uno come più gli piace mostrando pure sempre quel colore tra giallo e rosso, che spargono per l'aria i primi raggi del sole.¹⁰²

In ordine cronologico e relazionale, circa le affinità tra le immagini, l'affresco di Guercino si avvicina di più all'Aurora con la facella in mano, mentre sparge fiori e guida il cavallo pegaseo, che si ammira in una edizione posteriore delle *Imagini de i dei degli antichi* (1626). Buti invece si lascia guidare dagli archetipi della poesia, a conferma di quanto si legge in Cartari («quali fanno più assai per chi scrive che per chi voglia farne immagine») e vi allega di suo i gelsomini presenti negli affreschi delle ville Pallavicino-Rospigliosi e Ludovisi, mentre l'iconologo cita le «rose gialle e vermiglie». Quindi, il religioso, oltre a quelle fittizie aveva a disposizione le immagini reali dei due pittori – e quella di Reni gli era sicuramente familiare –, sia il disegno altrettanto vero di Cartari. Ciò aiuta a provare solo una dipendenza generica, che non va oltre lo spunto nella logica di rimediazione abbracciata da Buti, il quale si adopera non poco nel torcere i temi a suo piacimento.

Dopo il gelsomino, «fior favorio da le ninfe» come scriveva Calmo,¹⁰³ Buti passa al quadro funebre delle viole mammole che formano la delicata coltre per l'*Amorino morto*:

¹⁰² V. Cartari, *Le immagini de i dei degli antichi*, cit. [ed. Padova, Tozzi, 1626], pp. 98-100.

¹⁰³ *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, a cura di Vittorio Rossi, Torino, Loescher, 1888, libro quarto, la nota 10.

Di meste mammolette
sovra funebre talamo giacea,
d'atro pallor dipinto,
figlio di Citerèa,
un amorino esangue,
un angioletto estinto,
e spiravano ancor con doppia sorte
quelle pallide nevi, Amor e Morte.
Appo le fredde piante
posava l'arco e la faretra imbelle,
staván scomposti i dardi
e l'eclissate stelle
avean cessato alfine
di fulminare i sguardi,
e fatte si vedean per empia sorte
tante pompe d'amor trofei di morte.

Movean sovra di lui
lentamente le piume amori alati,
l'onoravan con baci
amori addolorati,
e mille cori amanti
eran l'accese faci,
e nel comun languir cangiando sorte
intenerita alfin piangea la Morte.

La scena, similmente a quella di Euridice defunta con il corteggio delle ninfe rattristate dal dolore, si adorna delle frecce gettate in maniera scomposta e del pianto della Morte. Le viole assumono una connotazione funebre che meglio si addice al mito frigio di Atti, che non a quello della ninfa fluviale Io trasformata dall'innamorato Zeus in bianca giovenca, costretta a nutrirsi di viole sino a quando il re dell'Olimpo non riuscì a eludere la sorveglianza di Argo dai cento occhi, imposta dalla gelosa Era. Alla viola creata da Zeus, *íon*, che ricorda nel nome la povera Io, Buti sembra preferire il giovane Attis, il quale, impazzito a causa della dea Agdístis contraria alle nozze con Atta, morì dissanguato dopo essersi evirato sotto un pino. Dal suo sangue, e da quello di Atta suicida per disperazione, nacquero viole dai petali rosseggianti. Nessuna connessione invece con le viole nere decantate da Ripa. L'iconologo, per rappresentare metaforicamente la *Prosperità*