

Fig. 3 - Madonna con Bambino di Joos van Cleve (Cincinnati Art Museum).

della vita, sceglie una donna riccamente vestita con il capo inghirlandato di viole nere che rinascono sempre a nuova vita.¹⁰⁴ Un legame si scorge piuttosto con la storia di Fina da San Gimignano, santa del tredicesimo secolo spirata ancor quindicenne sul cui letto di morte si dice spuntassero le viole.

La quinta villanella ha per tema la rinascita di Narciso che si trasforma in fiore dopo essere annegato e impaurisce nel riguardare la propria immagine riflessa nell'acqua. Dotato di rara bellezza egli desta lo stupore della rosa, regina dei fiori, costretta ad accettarlo quale nuovo re. Alla terza stanza la similitudine. Il pastore dialoga con Narciso e gli confida di avere alla pari di lui un cuore ingenuo e la passione insieme:

Su la fiorita sponda
d'un limpido ruscello,
con delicato riso
apria le foglie sue vago Narciso;
e nel mirar quell'onda,
che di già lo tradi,
per novello timor si scolorì.

Quindi spiegò pomposo,
del candido suo grembo,
l'odorato tesoro
e fra nevi apparì corona d'oro;
e'l volto disdegnoso
la rosa allor mostrò
che tra fiori altro re nato mirò.

¹⁰⁴ C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 365-366. Alla viola mammola dedica un brano Domenico Massenzio nella *Scelta di madrigali, canzonette, villanelle, romanesche, ruggieri, et una canzone sopra la Follia di sette partite a una voce et in fine un dialogo a quattro voci sopra le quattro stagioni dell'anno*, Roma, Masotti, 1629, cfr. l'aria strofica *Lampeggi e stai nascosta*. Cfr. S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 624-626. Anche Tarquinio Merula compose un pezzo dal titolo *Mira, mira le viole*, quarta parte di *Fiori o quanti fiori*, la cui terza parte comprende il narciso e la rosa: Tarquinio Merula, *Curtio precipitato et altri capricij [...] a voce sola*, Venezia, Magni, 1638.

Quindi pastor gentile
disse a Narciso allora:
-O leggiadretto fiore
com'è simile a te questo mio core;
tu vago onor d'aprile
hai neve ed oro in te,
io nel sen'innocente ho d'or la fe'.

Nonostante la mutazione il narciso prova ancora i sentimenti della creatura mitica. Il fato crudele lo fa spuntare in prossimità dell'acqua e il pastore, altro attore della vicenda, parla idealmente con lui formulando il paragone cromatico tra lo splendore dell'oro sul bianco e la fede sull'innocenza immacolata. Buti si serve dunque di due immagini separate, quella del fiore e del mito e quella del pastore errante, ma occulta il nome di chi provoca la pena d'amore nell'abitante dei boschi. Scompare infatti la ninfa della poesia boschereccia di qualche tempo prima, e al suo posto v'è il pastore a soffrire un tormento appena pronunciato e subito taciuto, ma soprattutto svuotato di qualsiasi pulsione erotica. Con un colpo di spugna, tipico del censore severo, Buti cancella anche gli sfoghi di quella società, colta e nobiliare, che un tempo sublimava parte delle istanze civili irrisolte nella dimensione fatua della scena pastorale. L'alternativa è quella di cristianizzare in senso controriformistico tutta la mitologia e allontanare pure le scaramucce amorose che scandivano il divertimento nella visione consolatoria di un mondo ingenuo. Un mondo impuro, a quanto si evince dalle citazioni che nella favola rimandano alla sensualità della vita agreste, mal tollerato dalla chiesa. E questa ha in Buti un alfiere convinto, disposto cioè a ritoccare le trame a esclusivo vantaggio di un'etica che si traduce nell'impegno religioso: senza cedimenti verso la fuga nel contado, un tempo considerata il male minore. Il messaggio in filigrana è la coltivazione dei valori morali più alti, di cui la chiesa è la sola ed unica depositaria, senza concessioni né fraintendimenti.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Non è fuori luogo ricordare che questa è l'epoca segnata dal principio *cuius regio, eius et religio* impugnato dagli evangelici, ma non meno utile al potere spirituale di Roma. Maffeo Barberini, nunzio in Francia prima di diventare papa, si fece promotore presso Enrico IV di una iniziativa contro i protestanti, affinché non dovessero ricoprire le alte cari-

Tralasciando il notevole dipinto *Eco e Narciso* di Nicolas Poussin (1625-1627, conservato al Louvre), il testo si raccorda in minima misura alla *Lira* e all'*Adone* mariniani, in cui il tema della vanità del giovane invaghitosi della propria immagine recupera il mitologema da Ovidio (*Metamorfosi*, III): «Mancando alfin lo spirito all'infelice / troppo a se stesso di piacer gli spiacque. / Depose a piè del'onda ingannatrice / la vita e, morto in carne, in fior rinacque. / L'onda che già l'uccise, or gli è nutrice, / perch'ogni suo vigor prende dal'acque. / Tal fu il destin del vaneggiante e vago / vagheggiar della sua vana imago» (Canto quinto: *La tragedia*, 27). In Ripa, invece, ricorre il motivo botanico. Le varie specie di narciso sono dotate di bulbo tossico che provoca torpore e perciò l'iconologo insiste sull'etimo del nome (νάρχισσος da νάρχάω per le proprietà narcotiche), e accoglie solo in seconda istanza il mito del giovane. Ragion per cui il torpore di mente della *Stupidità ovvero stolidità* prende le fattezze di una donna coronata di narcisi e con il fiore in mano (Fig. 6).¹⁰⁶ Ovviamente, l'aggettivo «leggiadretto» della terza stanza rinvia al lessico di Petrarca, in particolare al sonetto CLXXXI e al madrigale LII del *Canzoniere* (*Amor fra l'erbe una leggiadra rete, Non al suo amante più Diana piacque*).

I versi di *Anemone* alludono alla breve vita del fiore di Venere, detta Citerèa dal nome dell'isola Citera ove approdò la dea appena nata dalla spuma delle onde. È il fiore che la stella mattutina non può rivedere il giorno appresso e la bellezza del quale si può paragonare a quella della rosa senza spine, simbolo della purezza cristiana:

Apri pur Citerèa prima dell'alba,
 apri pur il bel ciglio
 e vedrai su questo colle
 pullulare,
 rosseggiare
 vago anemone vermiglio.

che dello stato, poiché la ragion di stato esige l'unità confessionale del paese. E. Iserloch - J. Glazik - H. Jedin, *Storia della Chiesa. Riforma e controriforma*, vol. VI, cit., p. 757.

¹⁰⁶ C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 430-432.

O come il seno asperso
di porpore, coralli e di rubini
sembra la rosa tua ma senza spini.

Versa pur Citerèa pure rugiade,
versa pur dolce umore,
non sai tu che per suoi fregi
altre brine
matutine
non aspetta il tuo bel fiore.
O come in sé raccolto,
ripien di perle che dal ciel spargesti,
conca del mar parrà donde nascesti.

Spira pur Citerèa lenti sospiri,
spira pur d'ogni intorno,
che per far più vaghi i fiori
altri fiati
delicati
serenar non sanno il giorno.
O come in ciel sparita
al novo lampeggiar del sol nascente,
quivi rinascerai tra i fior lucente.

Al fiore è collegato il mito di Adone, il giovane amato da Venere e ucciso da un cinghiale, di cui narra Ovidio nelle *Metamorfosi* (X, 705-730). Dal sangue di Adone nacque il fiore di brevissima durata, i cui petali cadono con il vento come spiega l'etimo ricordato anche da Marino («Purpureo è il fiore ed anemone è detto, / breve, come fu breve il suo diletto»). Coltivato dagli Etruschi intorno alle tombe, nella simbologia cristiana l'anemone viene associato alla crocifissione di Gesù e il colore rosso rappresenta le gocce di sangue cadute dalla croce. Ripa associa il fiore alla *Infermità* per la sua durata effimera e cita Teocrito riguardo al racconto mitologico dell'amante di Venere:

Donna pallida et magra con un ramo d'anemone in mano et una ghirlanda della medesima erba; perché scrisse Oro Egizio ne' suoi Ieroglifici che gl'antichi per quest'erba significavano la malattia, et è quella nella quale fingono i poeti essersi tramutato Adone, drudo di Venere, essendo dal

cignale ammazzato come racconta Teocrito, fa il fior purpureo et bello, ma poco dura il fiore et l'erba, e forse per questo significa l'infermità.¹⁰⁷

Il mitologema di Adone conduce ancora una volta al Casino dell'Aurora di Palazzo Rospigliosi-Pallavicino, costruzione del barocco romano fatta erigere da Vasanzio sulle terme di Costantino. Tra i rilievi marmorei sulla facciata della Loggia, provenienti da lastre di sarcofagi romani del secondo e terzo secolo d.C., due rappresentano il giovane morto nel combattimento con il cinghiale. È fuori di dubbio che i sarcofagi fossero noti al poeta, dato il fatto che la sua abitazione era in prossimità del palazzo sul colle del Quirinale. Ma questi evita qualsiasi cenno su Adone: non tanto per scansare il confronto con Marino, o il più che ovvio apparentamento iconologico con le lastre di epoca imperiale, bensì per onorare un sacerdozio che gli impediva anche solo di sfiorare il tema amoroso.

All'iris i versi dell'undicesimo brano:

Il prato ameno,
dal verde seno,
una bell'iride
qui partorì;
che i bei colori,
di mille fiori,
nel grembo florido
al sol offrì.

E quand'il sole,
sì vaga prole,
su l'erbe tenere
fiorir mirò;
il bel tesoro
del suo crin d'oro
di gioie simili
incoronò.
E un bel monile,
con man gentile,

¹⁰⁷ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 187.

Amor e Venere
ne fabricò;
ch'alle sue belle
colombe snelle
il collo candido
el sen fregiò.

Il fiore trae il nome da Luigi VII, il quale, come narra la leggenda, dopo una battaglia vittoriosa vide sul campo degli iris fioriti e prese la decisione di usarli come emblema del suo regno. Da *fleur de Louis*, il fiore caro a Luigi, a *fleur de lys*, fiore del giglio, il passo fu breve, sicché nel medioevo il giglio e non già l'iris divenne il simbolo dei monarchi francesi come accadde con il giglio di Firenze, chiamato appunto *iris florentina*. Conosciuto anche con il nome di gladiolo o giaggiolo, dal latino *gladiolus* o piccolo *gladius* per la forma a spada delle foglie, il fiore ha il nome della figlia di Taumante ed Elettra. La creatura scendeva dal cielo lungo l'arcobaleno, che da lei prendeva il nome di Iride, indi accompagnava le anime delle donne nel regno di Ipno e per questo motivo i greci coltivavano il fiore sulle tombe dei defunti. Nel medioevo la forma a spada fu interpretata come arma che trafigge il cuore e poteva quindi esprimere il dolore della Vergine per il Figlio.

L'interpretazione di Buti, che stavolta non ricorre alla metafora ma si limita alla delicata similitudine della colomba, rammemora la fonte virgiliana. Nell'*Eneide* (IV, 694-704) il poeta parla dell'Iride che prende dal sole i colori e scende sul capo di Didone per liberare l'anima dal corpo. In Buti il campo omaggia il sole con l'iris e questi lo ripaga incoronando il fiore con lo splendore della sua luce. A loro volta Venere e Cupido rendono merito all'iris usando il suo disegno per cerchiare il collo e il petto delle colombe.

Nessun insegnamento in queste rime, né in quelle per l'*Amaranto*, in cui Buti racconta del fiore che conserva il proprio colore anche quando appassisce. Parafrasando il testo: dal sole si sprigionano le fiamme che disgelano la terra e fanno nascere gli amaranti. Confondendo questi fiori vermigli con le fiamme autentiche, il sole teme che si tratti ancora di Prometeo e manda neve e gelo, ma senza danno alcuno per l'amaranto che accresce la propria bellezza, tanto da far inorgoglire aprile, il quale provvede a moltiplicare gli esemplari sino a riempire un intero colle:

Quand'il sole, dall'alto sereno,
mille lampi grandinò,
della terra il gelido seno
dolcemente fulminò.
E la terra innamorata
vive fiamme concepi;
e vermiglia e vaga schiera
d'amaranti allor fiorì.

Quindi, mentre un zeffiro alato
già scherzando con quei fior,
ben pareva nel florido prato
ondeggiasse un vero ardor.
Onde poi che dal suo bel regno
simil fiamme il sol mirò,
di Prometeo i nuovi inganni
giustamente ei dubitò.

Quindi, poscia dall'invido cielo
neve e giel versò qua giù,
ma tal fiore, nel verde suo stelo,
più vivace sempre fu.
Ed allora il vago aprile
un bel colle n'adornò,
ed a sé immortal un rogo
di tai fiori ei fabbricò.

Il poeta dimostra di conoscere la particolarità dell'amaranto, il cui stelo messo a bagno nell'acqua fa ritrovare al fiore la sua freschezza. I greci, per la caratteristica di non appassire mai del tutto, lo associavano ai simboli dell'immortalità e dell'amicizia (che non viene a decadere, da ἀμύραντος). I cristiani ravvisavano nel suo colore il sangue di Cristo e la perpetua durata della sua efficacia redentrice. Pietro Andrea Mattioli lo descrive come una spiga rossa che quanto più viene tagliata tanto più ricesce,¹⁰⁸ mentre l'*Iconologia* di Ripa lo tramuta in immagine del decoro:

¹⁰⁸ Pietro Andrea Mattioli, *Discorsi nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anarzabeo*, Venezia, Valgrisi, 1568, IV, p. 52.

Giovane di bello et onesto aspetto, porti addosso una pelle di leone; nella palma della man dritta tenga un quadrato, nel cui mezo sia piantata la figura di Mercurio, da man sinistra tenga un ramo d'amaranto, volgarmente detto fior di velluto, con questo motto intorno SIC FLORET DECORO DECUS. Del medesimo si potria anco incoronare et fregiare l'abito, che sarà un saio, lungo sino al ginocchio, nel piede dritto terrà un coturno, nel sinistro un socco.¹⁰⁹

I simboli di Ripa, nel disegno di Giovanni Zarattini Castellini, dal basso sono il coturno e lo zoccolo, rispettivamente i calzari dell'attore tragico e dell'attore comico. Il che potrebbe tradursi in avversità e piaceri della vita. Il simbolo di Mercurio e l'amaranto a loro volta potrebbero significare i messaggi buoni e cattivi al cospetto dei quali resta inamovibile la fedeltà ai principi espressa dal fiore. Si tratta dell'onore e della fierezza magnificati anche dalla pelle di leone e il senso del motto è che dal comportamento dignitoso viene il decoro che porge dignità alla persona (Fig. 7).

Nella prima edizione di questa celebre raccolta di emblemi l'amaranto è descritto in relazione alla *Sanità o gagliardezza*, per la sua forza di durare nel tempo e la caratteristica di rinverdire prestamente anche durante l'inverno quando viene immerso nell'acqua. I fiori d'amaranto incoronano quindi il capo della donna matura che rappresenta la *Sanità*:

Donna di maturo aspetto, ma vago di vista, proporzionata et svelta; sarà di leggiadro abito vestita, coronata d'amaranto et tenga con ambe le mani un ramo di ulivo co' suoi frutti, et sopra a detto ramo vi sarà un favo di mele con alcune api.

L'amaranto è una spica perpetua, la quale fuor dell'uso de gli altri fiori significa stabilità, gagliardezza et conservazione, per la particolar qualità sua di non immarçire giamai et di star sempre bella. Et di verno, quando sono mancati gli altri fiori, solo tenuta nell'acqua si rinverdisce. Però i popoli di Tessaglia, astretti dal Oracolo Dodoneo a fare ogn'anno l'espiasioni al sepolcro d'Achille, come si scrive, portavano dell'amaranto, acciò che, mancando gli altri fiori, questo, che presto si rinverdisce, fosse in difesa della loro diligenza, coronandosi con esso la testa nel far le oblazioni. Per questo è detto fiore immortale [...].¹¹⁰

¹⁰⁹ Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 91-92.

¹¹⁰ Ripa, *Iconologia* [1598], cit., pp. 264-265.

A chiudere la rassegna dei *Fiori Buti* chiama la *Rosellina bianca*:

Candidetta reina
ceda pur a' tuoi vantì
la rosa porporina;
ch'essa è di duol erede
e nel tuo sen la gioia
fiorir ognor si vede.

Al leggiadro tuo stelo
spìri pur d'ogn'intorno
l'aria tranquilla el cielo;
che quel candor vivace
delle tue pure frondi
guerra non vol, ma pace.

Di tue foglie ridenti
cingan pur le sue fronti
verginell'innocenti;
che lor virtù sublime,
più che ne' bianchi gli,
nel tuo candor s'esprime.

In questa lirica la rosa è il fiore della tradizione cristiana: non la rossa del sangue di Venere, né la bianca nata dal ceppo spinoso che spuntò dalla schiuma delle acque del mare alla nascita della dea. Presumo siano due le ragioni per cui il cauto verseggiatore preferisce la «candidetta reina». Anzitutto perché la purpurea simboleggia il sangue di Cristo e in secondo luogo perché «di duol erede», recando in sé il ricordo del sangue della Ciprigna innamorata di Adone. Rigettando ancora una volta l'amor profano, Buti si risparmia il confronto diretto col Marino della *Lira*, ove Tirsi e Mopso discorrono della rosa:

Ma qual Mopso, di queste
fia più bella e più degna?
Una è di lor, che segna
di bel minio la veste
e del sangue celeste
di Venere rosseggia;
l'altra del latte di Giunon biancheggia
[...]

Fama è che Citerèa
 col suo leggiadro Adone
 ne l'acerba stagione
 cacciando un dì correa,
 quando a la vaga dea
 spina nocente e cruda
 punse del bianco piè la pianta ignuda.
 Né da bella ferita
 la rosa allor s'intinse
 a'l suo candor dipinse;
 mentre la dea smarrita
 de la guancia fiorita
 discolorò le rose,
 fe' di novo color l'altre pompose.¹¹¹

E il simbolo virgineo di Buti concorda piuttosto con il comune senso del pudore al quale si richiamano Marino nel terzo canto di *Adone* e Cartari nel lungo articolo su Venere, ove le spine della rosa rossa, fiore peccaminoso, pungono al pari della sensualità libidinosa che provoca il rossore in volto:

Adone, Allegoria a L'innamoramento

[...] Nella rosa tinta di sangue di essa dea, ed a lei dedicata, si dimostra che i piaceri venerei son fragili e caduchi; e sono il più delle volte accompagnati da aspre punture: o di passione veemente, o di pentimento mordace.

Imagini de i dei de gli antichi

[...] Alla quale [Venere] furono date le rose parimente, perché queste hanno soave odore, che rappresenta la soavità dei piaceri amorosi: ovvero perché come le rose sono colorite, e malagevolmente si possono cogliere senza sentire le punture delle acute spine, così pare che la libidine seco porti il farci arrossire ogni volta che della bruttezza di quella ci ricordano, onde la coscienza dei commessi errori ci punge e ci trafigge in modo che ne sentiamo gravissimo dolore. Oltre di ciò, la bellezza della rosa, onde porge diletto a riguardarsi, dura brevissimo tempo e tosto langue, come fanno gli amorosi piaceri, e perciò mettevano in capo a Venere le ghirlande di queste.¹¹²

¹¹¹ *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. I, Marino, cit., p. 201.

¹¹² V. Cartari, *Imagini de i dei degli antichi* [1626], cit., pp. 536-537.

Floris imago picta sine flore:
un geroglifico per la rinascita della fede

La *Granadiglia*, modernamente conosciuta con il nome di passiflora, merita un discorso a parte. Nei versi di Buti è l'immagine funesta del sacrificio di Gesù. Il poeta invita le api a non succhiare gli umori contenuti nel fiore che rammemora la Passione. La «rea dolente impresa», di cui argomenta la prima stanza, e il volo dell'anima penitente verso il fiore della sofferenza sono i temi centrali del componimento, assieme all'implicito rifiuto che il fedele deve opporre ai «fiori bianchi e vermigli», ossia alla falsa purezza ammantata di ingannevole beltà. In realtà i fiori bianchi e rossi sono gli stessi descritti dal poeta attraverso i miti classici, generati per metamorfosi dal sangue e dal latte degli dei. Ciò induce a pensare a un Buti timoroso di esporsi oltre il consentito con le scorribande tra i mitologemi, e obbligato a tessere in forma di *excusatio* le lodi del *flos passionis*, il quale meglio di altri fiori accende la fantasia del credente: in esso può ravvisarvi il simbolo delle pene patite da Cristo immolatosi per noi, senza alcuna mediazione pagana, probabile causa di critiche se non proprio di censure:

Volgi gl'occhi, ma piangenti,
e vedrai tra fior ridenti
germogliar funesto fiore.
Che la rea dolente impresa,
dell'eterno e vero Amore,
nelle sue meste foglie a noi palesa.

Api belle qui spiegate
ratto il volo, e ammirate
di tal fior le foglie strane.
Ma se poi bramate il miele
ite pur da lui lontane,
ch'egli nel sen racchiude amaro fiele.

Alma mia non più tra gigli,
né tra fior bianchi e vermigli,
sì ricovra il tuo diletto.
Di tal fior al cespo erboso
vola pur fuor del mio petto,
ch'ivi trovar ben puoi l'amato Sposo.

Il variegato fenomeno del culto della croce per il *medium* del fiore esotico ha origini facilmente riconoscibili nell'opera di colonizzazione dell'America latina. Ai primi missionari mandati dalla Spagna nelle terre del Perù, del Messico e dell'attuale Colombia la passiflora ricordava infatti la Passione per la somiglianza tra la forma del fiore e alcuni oggetti usati per il martirio di Cristo. Ben presto i gesuiti, ma anche i religiosi di altri ordini, favorirono presso gli amerindi l'equiparazione iconica dei filamenti disposti a raggiera nel corpo centrale del fiore con la corona di spine, dello stilo con la colonna della flagellazione, degli stimmi con i chiodi, dello stame con la spugna imbevuta d'aceto, delle cinque macchie rosse sulla corolla con le cinque piaghe (da cui il nome *Flor de cinco llagas*). Le descrizioni del fiore nei diari di viaggio, nelle pagine dei naturalisti, con le annesse tavole contenenti suggestive riproduzioni, e non ultimo in una robusta serie di componimenti poetici sui detti simboli, formano il quadro di riferimento per Buti. Il quale si astiene dall'avventurarsi nell'ambito di una forma di devozione che aveva destato qualche perplessità in campo scientifico e le aperte contestazioni dei protestanti dell'America del nord. In controtendenza rispetto a molti suoi coetanei, il poeta si limita all'«eterno e vero Amore», concetto palesato dalle «meste foglie», per evitare di ingarbugliarsi nelle fratte di qualche fastidiosa polemica.

Stante la coesistenza delle fonti letterarie e di quelle iconografiche è probabile che il religioso abbia tratto ispirazione non solo dal repertorio lirico, ma anche dai trattati di botanica generosi con le rappresentazioni della passiflora e non ultimo dal fiore autentico coltivato nei giardini di Roma: anche in quelli del Quirinale appartenuti a Francesco Barberini. Comunque sia, è più che vistosa l'assenza di una fonte classica sulla quale Buti avrebbe potuto riflettere per trarre una proposizione etica come avviene per il resto della raccolta musicata da Kapsperger. Ciò implica una speciale attenzione da parte sua verso le forme più attuali della fede, parzialmente in linea con le imprese di acculturazione perseguite dai gesuiti, i quali si occupavano non solo della trasmissione del sapere nei collegi o nelle università, ma anche tra la gente comune in forme non erudite abbinanti la sapienza cristiana con il folklore. La scelta di un'immagine a tutti comprensibile, e a questo criterio risponde il *flos passionis*, è in tal senso la conseguenza di una svolta demotica favorita dalla Controriforma per la divulgazione dei principi del cattolicesimo di cui era garante l'ufficio di Propaganda Fide.

In merito alle fonti si può affermare con sicurezza che la presenza di Marino è qui meno incisiva per motivi di ordine morale. Se non è escluso che Buti si sia accostato al tema della passiflora leggendo le ottave dell'*Adone*, la diversa conclusione a cui egli perviene rispetto al modello presunto, nel quale si adombra il peccato di blasfemia, induce a ipotizzare che il cavaliere potesse fungere tutt'al più da tramite per arrivare ad altre letture. Per esempio alla *Primavera* di Botero (1608), il poema che ritengo essere stato anche per Marino un testo di riferimento, e a due volumi ove a vario titolo si inneggia alla granadiglia, entrata di recente a far parte della flora europea grazie alla buona accoglienza che la chiesa riservava in quel giro d'anni ai fenomeni di devozione spontanea o indotta, in nome della sua stessa sopravvivenza a fronte del dramma dello scisma. Il fatto è che precedentemente all'*Adone* e alla *Primavera*, con la sola eccezione di alcuni disegni sciolti o incisi nei volumi di botanica, in Italia sono essenzialmente due i testi in cui si parla della passiflora in termini confessionali e se ne riporta l'immagine con una minuta descrizione. Libri di carattere apologetico, uno dei quali con poesie di autori vari, che ebbe grande fortuna anche per le magnifiche illustrazioni colorate a mano, forse le prime apparse nella penisola assieme a quella di Donato Rasciotti, stampatore veneziano la cui officina era specializzata nella cartografia.

Il primo dei due volumi, dunque, è un'antologia di rime volgari e latine, composte da una cinquantina di poeti e anticipate da tre discorsi apologetici di padre Antonio Canali; il secondo è un trattato sulla croce scritto a Roma dal cavaliere di Malta Giacomo Bosio.

Publicato a Bologna nel 1609 per le cure del domenicano Simone Parlasca, e offerto al cardinale legato Benedetto Giustiniani, raffinato collezionista di quadri e reggente dal 1606 al 1611, *Il fiore della granadiglia, ovvero della Passione di nostro Signore Giesù Christo* è il risultato di una studiata manovra di trasmissione in Italia di un simbolo ignoto persino a molti naturalisti. Ad un anno dalla presentazione della passiflora da parte di alcuni prelati a papa Paolo V, avvenuta a Roma presumibilmente alla fine del 1608, il volume in parola esce dopo l'agosto del 1609 con una splendida immagine del fiore colorata a tutto foglio e un'altra, a dimensioni ridotte, usata come fregio nel frontespici-

zio (Fig. 8).¹¹³ I disegni sono sprovvisti di titolo e autore, e il volume ha due frontespizi, il primo a firma dello stampatore Cochi e il secondo degli eredi Rossi, allo scopo di separare i discorsi dalle rime composte «ad istanza» di Parlasca, le quali seguono una numerazione propria (*Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia, altrimenti della Passione di nostro Sig. Giesù Cristo*).

Sulla detta presentazione al papa non vi sono testimonianze attendibili. A mio avviso, nella sua veste di pontefice Camillo Borghese poteva dare solo una approvazione in forma non ufficiale, quand'anche affettuosa e sincera, a un fenomeno sorto nelle Americhe grazie al clero spagnolo. A riferire dell'evento, oltre alla xilografia *Copia del fiore et frutto che nasce nelle Indie occidentali, qual di nuovo è stato presentato alla santità di N.S.P. Paolo V*, licenziata dal veneziano Rasciotti il 20 agosto 1609, è padre Antonio Canali nel *Discorso nel quale si descrivono il fiore e il frutto della granadiglia, overo della Passione di N. S. Giesù Christo*, il primo dei tre premessi alle liriche.¹¹⁴ In conclusione del suo scritto Canali afferma che «uno di questi fiori, vero et reale, fu dall'Indie portato pochi mesi sono a Roma e rappresentato alla santità del pontefice odierno Paolo V e di là, avutosi simile avviso, cominciò in questa città di Bologna a parlarsene con persone che sono o native o pratiche de' paesi dell'Indie, che diedero minuto ragguaglio della figura et di tutte l'altre qualità di questa meravigliosa pianta». ¹¹⁵ L'apologeta non dice se si trattava di un fiore essiccato o vivo, e nel secondo *Discorso che il fiore della granadiglia della Passione di Nostro Sig. sia vero e non finto*

¹¹³ Il titolo completo del libro, pubblicato e licenziato il 9 agosto 1609 per le cure di Simone Parlasca, è *Il fiore della granadiglia, overo della Passione di nostro Signore Giesù Cristo; spiegato e lodato con discorsi e varie rime*, Bologna, Cochi, 1609. L'altra parte del libro, in prosecuzione ma con numerazione propria, sempre ad istanza di Parlasca, non ha un vero frontespizio e porta solo la marca tipografica degli eredi Rossi; nella pagina successiva v'è il titolo cui seguono senza separazione le poesie: *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia, altrimenti della Passione di nostro Sig. Giesù Cristo*.

¹¹⁴ In *Il fiore della granadiglia*, cit., pp. 1-4. A proposito di ispirazione iconologica, si noti che tre anni più tardi Rasciotti curerà l'edizione di un altro testo che descrive in versi il ciclo della *Piccola Passione* di Dürer: *La Passione di N. S. Giesù Cristo d'Alberto Durerò di Norimberga, sposta in ottava rima dal R.P.D. Maurizio Moro*, Venezia, Bissuccio, 1612.

¹¹⁵ *Il fiore della granadiglia*, cit., p. 4.

chiama in causa alcuni prelati spagnoli a testimoniare della veridicità dei segnali esibiti dal vegetale americano:

Il R. P. F. Alfonso d'Armeria, maestro di teologia e procuratore generale nella provincia del Messico, e il P. F. Girolamo da Agoero della provincia del Perù, tutti e due dell'ordine de' P. Predicatori, havendo veduto qui a Bologna l'effigie stampata di questo fiore della granadiglia, ad un foglio di essa effigie sottoscrissero queste precise parole: "Attestamur hanc esse veram effigiem floris indici, qui aliqua insignia Passionis D. N. Iesu Christi, praesefert, est quae fructex eius veluti aedera quae magna aedificia vestit", cioè confermiamo che questa è la vera effigie d'un fior indiano, il quale rappresenta alcuni misteri della Passione di N. S. Giesù Cristo, et il suo fusto come l'edera abbraccia e veste grandissimi edifici. Nell'istessa figura, e nel medesimo foglio, in lingua spagnola scrissero D. Rogodino del Messico e D. Emanale di Figueroa sacerdote portoghese di haver non solo veduto il detto fiore, ma d'haver anco mangiato ancora del suo frutto molte volte. Il medesimo hanno confermato in altro foglio ove è dipinto l'istesso fiore il P. D. Giovanni Romero procuratore della Compagnia del Giesù nel Perù, et il P. D. Gio. Martino de Recali suo compagno si è sottoscritto a questa verità, il signore D. Diego di Leon Garavito, nativo della città di Lima, habitante hora in Bologna nel Collegio di Spagna, com'anche l'ha spiegata in bellissimi versi latini; e quell'istesso che ha l'originale di que' testimoni ritrovasi anche una lettera del signor Tomaso Campana, il quale da Roma scrivendo qua a Bologna al signor Giovanni Filippo Certani suo amico, gli dà avviso come in casa dell'illustrissimo cardinale Mont'Elbero ha veduto il vero e natural fiore della granadiglia, che fu donato al Pontefice d'hoggi [...].¹¹⁶

La ricerca ossessiva di firmatari degni di fede tra Roma e Bologna accerta che della passiflora poco o nulla si sapeva in quegli anni e che doveva esservi qualche difficoltà nell'avviare in Italia la coltivazione della pianta e il culto del fiore. Culto, per contro, praticato da qualche tempo con successo nelle Americhe e in Spagna. L'«avviso», ossia la notizia riguardo all'omaggio al papa, manca di ulteriori specificazioni in merito ai passi che questi avrebbe potuto intraprendere allo scopo di

¹¹⁶ Antonio Canali, *Discorso che il fiore della granadiglia della Passione di nostro Sig. sia vero e non finto*, in *Il fiore della granadiglia*, cit., pp. 10-11.

ufficializzare la simbologia della croce. A citare di sfuggita l'atto del dono, e ciò rafforza l'ipotesi di un'adesione informale da parte del santo padre, è la *Vera narratio* del chierico regolare Eugenio Petrelli. In questo breve scritto del 1610 compare di nuovo il nome di Juan Romero, il gesuita superiore della missione di Tucuman nel nord dell'Argentina tra il 1593 e il 1598, poi procuratore del Paraguay e superiore del collegio di Buenos Aires dopo il rientro da Roma nel 1610. Di questo missionario si dice fosse buon conoscitore delle lingue degli amerindi guaraní, ma oltre alla commozione provata alla vista del fiore Petrelli non aggiunge informazioni sull'episodio («Oblatus fuit hic flos summo Pontifici Paulo Quinto. Ac P. Ioannes Romerus Societatis Iesu Procurator eius indicæ regionis, quæ dicitur Los Paraguales, cum inde nunc pervenisset Romam, narravit se eundem florem non sine lacrymis potuisse conspicere»¹¹⁷). Anche dalla lettura de *La trionfante e gloriosa croce*, trattato di Giacomo Bosio composto sul modello del *De cruce* di Justus Lipsius e del *Triumphum crucis* di Panigarola, non affiora nulla più che il nome dell'agostiniano Emanuel de Villegas, nativo del Messico, il quale portò a Roma un disegno del fiore de *Las cinco llagas*.¹¹⁸ Come Canali, Bosio ha collezionato a sua volta una serie di testimonianze di missionari e uomini d'arme tra il 1608 e il 1609, ricordando che anche dalla Spagna era pervenuta a lui un'incisione nel 1609, la quale, assieme all'altra edita da Parlasca, potrebbe avere funto da modello per la tavola del libro sulla croce a pagina 166 (Fig. 9). Questo perché il trattato era già predisposto per la stampa quando uscì dai torchi di Cochi e

¹¹⁷ La *Vera narratio* di Eugenio Petrelli inizia a pagina 189 di *Antonii Possevini mantuani societatis Iesu Cultura ingeniorum. Examen ingeniorum Ioannis Huartis expenditur*, Coloniae Agrippinae, apud Ioannem Gymnicum sub Monocerote, 1610, la citazione è tratta da p. 191. Emil Kugler e Leslie A. King affermano con sicurezza che fu Juan Romero ad omaggiare il papa, cfr. Emil E. Kugler-Leslie A. King, *A brief history of the passionflower*, in *Passiflora: passionflowers of the world*, ed. by Torsten Ulmer and John Hochrie MacDougal, Portland, Timber Press, 2004, p. 19. Sulla biografia di questo missionario cfr. A. De Egaña, *Romero, Juan*, in *The new catholic encyclopedia*, vol. XII, Washington, The Catholic University of America, 1967, p. 661.

¹¹⁸ *La trionfante e gloriosa croce trattato di Iacomo Bosio. Lezione varia e divota ad ogni buon cristiano utile e gioconda*, Roma, stamperia Alfonso Ciaccone appresso Stefano Paolini, 1610. Cfr. Gaspare De Caro, *Bosio, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 13, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 261-264.

Rossi l'antologia felsinea a insinuare nel cavaliere di Malta l'idea di includere alcune pagine sulla passiflora, che Dio ha fatto nascere in America, come egli annota, per «ravvedimento e conversione» al cristianesimo dei popoli idolatri.¹¹⁹ Probabilmente l'agente dell'ordine gerosolimitano, dopo avere incassato il beneplacito di alcuni personaggi influenti della curia, si decise a includere il disegno del fiore che, a quanto egli stesso asserisce, poteva essere contestato da «uomini gravi», ossia da medici, naturalisti e scienziati in genere:

Io veramente confesso d'essere stato lungamente in forse se dovevo trattar di questo stupendo e meraviglioso fiore in questo libro, parendomi cosa tanto mostruosa, per così dire, e tanto straordinaria che con qualche ragione dubitar potevo ch'appo gli uomini gravi non troverebbe credito e che io ne sarei stimato leggiero e corrivo. Ma tante, sì autentiche e sì giustificate, sono le relazioni e l'informazioni che ne ho avute da persone d'ogni fede degnissime, ch'in questo teatro universale di tutto il mondo sono capitate da quel mondo nuovo, per diverse facende loro, che m'hanno levato a fatto ogni dubbio et ogni scrupolo.¹²⁰

La serie delle testimonianze portate da Bosio prosegue con le informazioni a lui fornite nel 1608 dal capitano Juan Osorio sulla presenza della passiflora in Perù e Venezuela, da Juan Martinez e da Juan Tejado, due gesuiti conoscitori rispettivamente del Perù e del Messico, venuti a Roma nell'aprile del 1609 e in seguito da altri due domenicani uno dei quali, Alonso de Armeria, schizzò un'immagine del fiore.¹²¹ Ma è indicativo che proprio Bosio, addentro ai fatti della vita spirituale di Roma, non si curi di dire qualcosa intorno alla presentazione al pontefice, di cui si ricorderà molti anni dopo il gesuita Juan Eusebio Nieremberg in un carne incluso nella *Historia naturae* del 1635 («[...] Missaque Ponti-

¹¹⁹ G. Bosio, *La trionfante e gloriosa croce*, cit., p. 162.

¹²⁰ G. Bosio, *La trionfante e gloriosa croce*, cit., pp. 164-165.

¹²¹ G. Bosio, *La trionfante e gloriosa croce*, cit., pp. 165-166. Giacomo Bosio, per non correre il rischio di subire contestazioni o, peggio, di essere accusato di blasfemia a causa delle sue peregrinazioni intellettuali dalla teologia al folklore, fornisce una prova supplementare della presenza della croce in natura: la zucca squarciata che produce da sé due tagli trasversali. Il disegno e la spiegazione a pagina 167.

fici Romano circuit orbem, / Fertque salutiferae nuntia laeta Crucis. / Nam Deus omnipotens nostros tulit ipse dolores, / ipsius est nobis Crux Paradisus. Amen».¹²²

In breve giro d'anni la granadiglia acquisì le caratteristiche di tante formazioni mitiche, per la forza che essa esercitava sui cattolici nell'evocare il martirio di Cristo. Colto nel momento della nascita, il processo di metaforizzazione visuale che attribuiva al fiore il raro privilegio di essere in natura il calco della Passione deve essere studiato come fenomeno di devozione popolare indotta, dipendente da una forma di allegoresi creata per la difesa dei valori della controriforma. E a sbarazzare il campo da qualsiasi dubbio in merito a questa fortunata operazione è ancora una volta il volume di Parlasca, ove nel discorso di apertura padre Canali ammette esplicitamente che «gl'indiani hanno inteso da' nostri che le figure rappresentate in questo fiore sono i misteri della Passione di Cristo [e] l'addimandano universalmente (anche i più teneri fanciulli) il fiore della Passione di nostro Signore».¹²³

È dunque interessante osservare che la trasformazione da pianta rampicante a simbolo della croce non ha origini popolari. La vicenda, infatti, testimonia l'abilità di inventare un messaggio e di mutarlo in credenza comune. Tra i due termini della questione, il fiore e la croce, si è instaurato un processo metabolico in cui il fiore, nonostante la diversità materiale delle due forme, ha assunto i segni visibili della Passione. Non il disegno quale copia fedele del fiore, ma una serie di particolari che in veste di indizi hanno portato a concludere che in esso vi sia l'essenza della resurrezione. Attraverso un accurato sistema di comparazioni, gli elementi costitutivi della granadiglia sono diventati i segni tangibili della croce iscritti nella natura dal momento in cui Cristo è risorto o, per alcuni commentatori, sin dalle origini dell'umanità, e si sono comunque rivelati solo dopo la morte del Salvatore. Ovviamente si tratta di una costruzione ecfrastica a esclusivo vantaggio della Chiesa di Roma. Un simbolo complanare rispetto alle metafore degli emblemati-

¹²² Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae, maximae peregrinae*, Antwerp, Balthasar Moreti, 1635, p. 300.

¹²³ Antonio Canali, *Primo discorso nel quale si descrivono il fiore e il frutto della granadiglia, ovvero della Passione di N. S. Gesù Cristo*, in *Il fiore della granadiglia*, cit., p. 4.

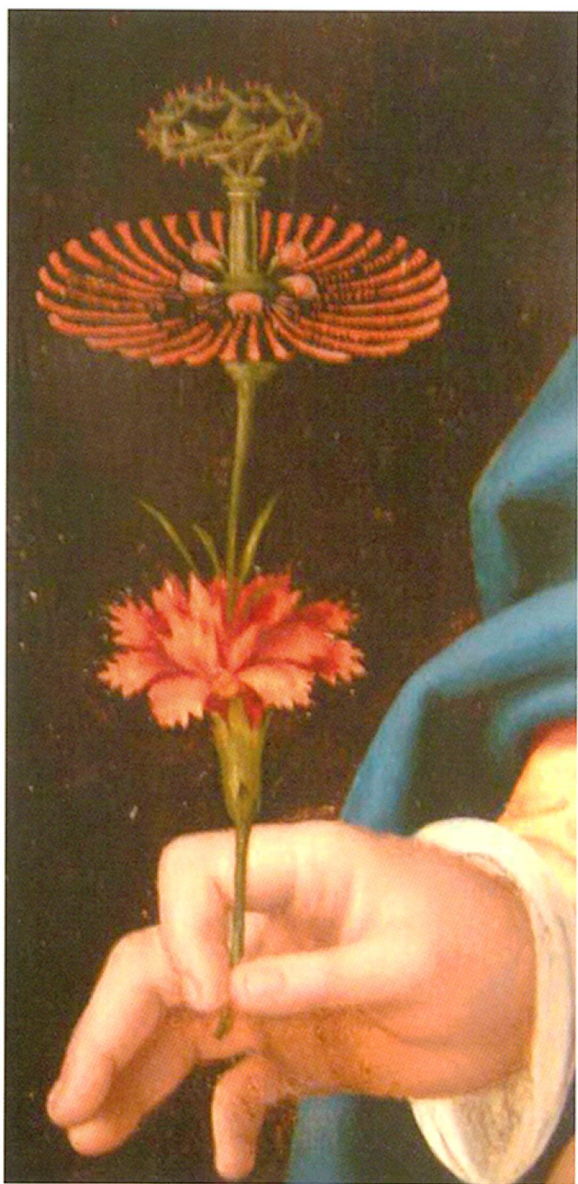


Fig. 4 - Madonna con Bambino di Joos van Cleve: particolare.