

Dopo tanta poesia piegata a decantare in modi dilettaleschi le glorie dell'immagine cavata dal fiore, non si può omettere l'esempio principe fornito da Marino, i cui versi fanno dimenticare le prove maldestre di quanti lo hanno preceduto. Nel sesto canto di *Adone* il cavaliere enumera i fiori della mitologia e conclude cristianamente la rassegna con la passiflora, cui dedica ben nove ottave (dalla 137 alla 145). Anche le indicazioni di questo poema enciclopedico confermano che la passiflora era da poco entrata a far parte della scienza botanica in Europa: «Non so se v'era ancor la granadiglia / ch'a noi poscia mandò l'indica piaggia», scrive Marino.<sup>165</sup> E immagina che il fiore sia sbocciato per processo metamorfico dai rivoli del sangue di Gesù sparsi per il Getsemani, similmente a quello della rosa nata dal sangue di Venere, o della viola nata dal sangue di Atti, o dell'anemone fiorito per il sangue di Adone («Ne l'orto di Giudea, credo, nascesti / da que' vermigli e tepidi canali, / che gli olivi irrigano, ov'Egli esangue / angosciose sudò stille di sangue», V, 140). Buti, come s'è potuto notare, prende le distanze dalla *fictio* creata da Marino, che inopportuna mette Cristo allo stesso livello degli dei pagani, e si limita a citare il disegno della Passione senza insistere sui singoli dettagli. Così anche l'immagine degli angeli di Marino, che in veste di api succhiano il fiele dalla granadiglia per trasformarlo in miele buono per lo spirito, viene riformulata da Buti, che esorta gli industriosi insetti a starsene lontani dal veleno racchiuso nel fiore («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»):

Non so se v'era ancor la granadiglia  
 ch'a noi poscia mandò l'indica piaggia,  
 di natura portento e meraviglia,  
 e ceda ogni altra pur stirpe selvaggia.  
 Al no più tosto il mio pensier s'appiglia,  
 né deve altro stimarne anima saggia,  
 che star non può, né dee puro e sincero  
 tra ombre il sol, con le menzogne il vero.

---

<sup>165</sup> «L'indica piaggia» si traduce ovviamente con Indie occidentali.

Disse alcun ch'a narrar le glorie e l'opre  
del sempiterno lor sommo Fattore  
le stelle, onde la notte il manto copre,  
son caratteri d'oro e di splendore.  
Or miracol maggior la terra scopre:  
quasi bei fogli apre le foglie un fiore,  
fiore, anzi libro, ove Gesù trafitto  
con strane note il suo martirio ha scritto.

Benedicati il cielo e chi lo scrisse,  
o sacro fior, che tanta gloria godi;  
e i fiori, in cui de' regi nomi disse  
leggarsi l'antica Musa, or più non lodi.  
Chi vide mai che'n prato alcun fiorisse  
primavera di spine e lance e chiodi?  
E che tra' mostri al Redentor ribelli  
pullulasser co' fiori i suoi flagelli?

In India no, ma ne' giardin celesti  
portasti i primi semi a' tuoi natali  
tu, che del tuo gran Re tragici e mesti  
spieghi in picciol teatro i funerali.  
Ne l'orto di Giudea, credo, nascesti  
da que' vermigli e tepidi canali,  
che gli olivi irrigaro, ov'Egli esangue  
angosciose sudò stille di sangue.

Ahi qual pennello in te dolce e pietoso  
trattò la man del gran pittore eterno?  
e con qual minio vivo e sanguinoso  
ogni suo strazio espresse ed ogni scherno?  
Di quai fregi mirabili pomposo  
al sol più caldo, al più gelato verno  
dentro le tue misteriose foglie  
spieghi l'altrui salute e le sue doglie?

Qualor bagnato da' notturni geli  
con muta lingua e taciturna voce,  
anzi con liete lagrime riveli  
de' tuoi fieri trofei l'istoria atroce,  
e rappresenti ambizioso ai cieli

l'aspra memoria de l'orribil Croce,  
per gran pietate il tuo funesto riso  
dà materia di pianto al paradiso.

Vivi e cresci felice. Ove tu stai  
Sirio non latri ed Aquilon non strida,  
né di profano agricoltor già mai  
vil piè ti calchi o falce empia t'incida.  
Ma con chiar'onde e con sereni rai  
ti nutrisca la terra, il ciel t'arrida;  
Favonio ognor con la compagna Clori  
de la bell'ombra tua gli odori adori.

Te sol l'aurora in oriente ammiri,  
tue pompe invidii e tua beltà vagheggi.  
In te si specchi, a te s'inchini e giri  
stupido il sol da' suoi stellanti seggi.  
Ma né questi, né quella al vanto aspiri,  
che di luce o color teco gareggi,  
che sol la vista tua può donar loro  
qual non ebber già mai porpora ed oro.

Lagrimette e sospir calde e vivaci  
d'aure in vece ti sieno e di rugiade.  
Angeli sien del ciel l'api predaci,  
che rapiscan l'umor che da te cade;  
e mille in te stampando ardenti baci  
di devota dolcezza e di pietade,  
dal fiel che ti dipinge amaro e grave  
traggano a' nostri affanni il mel soave.<sup>166</sup>

Ho ricopiato i versi dell'*Adone* perché, se bene interpretati in chiave storica, danno la misura dei dubbi che la passiflora, quale emblema della croce, poteva destare anche nel mondo cattolico. Il quesito posto da Marino, allo scopo di giustificare l'interpolazione delle ottave sul

---

<sup>166</sup> Mi avvalgo della edizione di Getto: *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. I, Marino, cit., pp. 458-460.

nuovo fiore, non rimette in discussione quanto la chiesa aveva statuito in merito all'inconsueta figura della devozione, ma attesta quantomeno una giusta perplessità circa la cronologia. Che si può riassumere con un semplice interrogativo. Il fiore è nato dopo la resurrezione di Cristo, oppure Dio, nella sua preveggenza, l'avrebbe consegnato agli uomini in un punto del loro cammino verso la redenzione dopo la morte del Salvatore? Come si è detto, l'inquieto Botero chiedeva ragione della collocazione in una terra tanto lontana da Israele dove il fiore poteva fungere da monito per gli ebrei persecutori di Cristo («Onde avien santo, incomparabil fiore, / che in terra naschi e clima sì lontano, / co' rei tormenti ch'ebbe il Redentore, / da popol disleal, empio inumano?»). E a dimostrare che il poema dell'autore *Della ragion di stato* fosse una delle letture preferite dal cavaliere è una lettera del 1620 inviata ad Achillini, a sua volta cantore della granadiglia con due testi tra quelli collezionati da Parlasca (*Fassi colà ne gl'indiani regni, Intorno al fiore, ov'ha natura accolto*). Nella lettera, infatti, Marino loda Botero e il conte Ridolfo Campeggi, l'accademico dei Gelati fautore di spettacoli nella Bologna di quegli anni, nonché compartecipe della stessa esperienza poetica in omaggio al fiore sacro:

Più mi pregio che il conte Ridolfo Campeggi, una delle più franche penne che oggi volino per lo cielo italiano, nel suo poema delle *Lagrima della Vergine*, abbia fatta onorata menzione di me, che non mi tributo, ch'alcun moderno Archimede, fabbricatore di mondi nuovi ne' suoi stracciami indiani, abbia motteggiato sopra il mio nome con vilipendio. Più mi piace di vedere nella *Primavera* di monsig. Giovanni Botero, uomo consumato nelle lettere, e nell'*Autunno* del conte Lodovico d'Agliè, soggetto compiuto in tutte quelle condizioni che si richieggono a cavaliere e letterato, vivere registrata la mia memoria [...].<sup>167</sup>

Peraltro, la fittizia ricomposizione della genesi del fiore non è un tema scaturito dalla fantasia di Marino. Un rimatore che si firma Accademico Invescato Selvaggio ne aveva già trattato nel libro apologetico

---

<sup>167</sup> Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, pp. 238-256: 240; si noti che la lettera è precedente alla edizione di *Adone*.



uscito a Bologna: «Dal vivo sangue ond'EI la terra asperse / nacque (pens'io) questo mirabil fiore; / o come suol talor fervido umore / produr fra dure selci erbe diverse, / dal sepolcro ond'uscì, poi che s'asperse, / spuntò, cred'io, dal suo mortal sudore».<sup>168</sup>

Se Marino, come spesso accade nell'*Adone*, riprende allegorie tropi e lemmi i più desueti, e ne ricava un collage per comprendere il quale il lavoro del filologo viene messo a dura prova, è arduo stabilire a priori l'esistenza di una linea diretta che in via esclusiva unisca il poema con il volume di Parlasca o con la *Primavera* di Botero.<sup>169</sup> Più facile prevedere una ricognizione sulle fonti più disparate, che non escluda i disegni e i trattati di scienze naturali. Più semplice, invece, supporre una filiazione dal lavoro di Marino per i versi del napoletano Girolamo Fontanella, il quale nel terzo libro delle *Odi* dispone i testi in un crescendo che porta alla resurrezione, tramata di rimandi ai passi biblici e ai fiori correlati ai miti classici: «Il fior di granadiglia», «Cristo ritrova la Madre, mentre s'incamina alla morte», «Gli encomi della croce», «Alla resurrezione del Salvatore».<sup>170</sup> In quindici stanze Fontanella riannoda in uno i *topoi* geografico del fiore proveniente dalle nuove Indie, del libro della natura che parla una lingua universale, della pittura parlante, della natura che imita l'arte divina; altresì sciorina i confronti con i fiori di Giacinto, Clizia, Narciso, Aiace, Aurora e Venere ciprigna: il teatro di una Flora discinta, «in flebil vesta» in quanto pagana, che purifica il suo giardino accogliendo la granadiglia; nondimeno, alla pari del cavaliere suo conterraneo, alla quinta stanza Fontanella accetta la generazione del fiore dal sangue caduto a rivoli:

---

<sup>168</sup> *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia*, in *Il fiore della granadiglia*, cit., p. 6.

<sup>169</sup> Sul legame tra l'*Adone* e l'antologia bolognese insiste Carmela Colombo: il cap. «Fonti letterarie e figurative anteriori al Seicento» in C. Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, cit., pp. 47-50, la quale, però, non si accorse della altrettanto forte consonanza con *La primavera*.

<sup>170</sup> Girolamo Fontanella, *Ode*, Bologna, Tebaldini, 1633; cito dalla seconda edizione (Napoli, Mollo, 1638). Nel libro terzo, dedicato a don Girolamo Acquaviva conte di Conversano, è contenuta la poesia «Il fior di granadiglia» con dedica interna a Cesare Galluccio. Le *Ode* si leggono in edizione moderna a cura di Rosario Contarino (San Mauro Torinese, RES, 1994) e nel sito *Biblioteca Italiana* dell'Università La Sapienza di Roma (2003).

O de l'Indo odorato  
misterioso fiore,  
tu qual libro animato  
stampato sei dal Crocifisso Amore,  
dipinto sei dal Redentor trafitto,  
di sangue impresso e di flagelli scritto.

Tu, fra linee sì belle,  
via più bel di Giacinto,  
hai del Re de le stelle  
l'amaro caso istoriato e pinto,  
e fra trofei misteriosi e degni  
mille d'alma pietà memorie insegni.

Tu, germoglio pietoso  
di fioriti flagelli,  
tu, ricamo odoroso  
di bei trapunti e di ritorti anelli,  
vai, tra profili e intagliati nodi,  
fiorendo lancia e pullulando chiodi.

Tu, qual tragica scena,  
spieghi istoria funesta  
di salute e di pena  
nel teatro di Flori in flebil vesta,  
e fai con atti di pietoso essempro  
del trafitto Amor mio noto lo scempio.

Tu, da caldo ruscello  
per sanguigno canale  
irrigato sì bello,  
avesti al mondo il tuo primier natale,  
e mostri aver, miracoloso stelo,  
la cima in terra e la radice in cielo.  
[...]

Con il medesimo intento alla granadiglia si dedicò anche Lorenzo Casaburi Urries, le cui poesie sono state raccolte nel 1669 sotto il titolo di *Le quattro stagioni*. In Casaburi il girasole (Clizia), la rosa rossa, il cui colore viene dal sangue del piede di Venere, il giacinto nato dal sangue

del suicida Aiace Telamonio, che reclamò invano il corpo di Achille defunto, cedono alla granadiglia, le cui spine in forma di corona cinsero il capo di Gesù diventando il simbolo della vita eterna:

Sacrario vegetante, a te s'appresta  
de' fior la monarchia, Clizia a te cede;  
s'ella fede a serbar gli amanti desta,  
gli atei tu svegli ad imparar la fede.  
Vergognosa la rosa a te concede  
la corona real d'oro contesta;  
ché se quella vestì l'ostro d'un piede,  
te di sangue fregiò d'un Dio la testa.  
Vinci il fior ch'additò d'Aiace il lutto,  
ch'ei di vendetta ancor nudre l'ardore,  
tu sei per man de la pietà costruito.  
Cedano le Pomone oggi alle Flore;  
poich'a cor della gloria eterno il frutto,  
più ricco autunno a me disserta un fiore.<sup>171</sup>

Nonostante lo sforzo di coniare un bel sinonimo, qual'è appunto il *Sacrario vegetante*, i versi sulla granadiglia non aggiungono nulla di nuovo al dibattito su un «geroglifico» espulso dalla botanica e probabilmente inservibile anche per il culto. Il singolare accordo tra l'interpretazione dei gesuiti naturalisti e i poeti è disatteso infatti dai «giardinieri», che a diverso titolo evitano il soggetto tanto problematico, oppure rigettano la falsificazione dei dati reali. A parte la ripresa tardiva degli argomenti che hanno condotto alla 'cattolicizzazione' della flora nelle Americhe, di cui è partecipe la *Historia naturae* di Juan Eusebio Nieremberg,<sup>172</sup> il panorama della disciplina fitologica è rischiarato da un manipolo di testi che nella cattolicissima Italia non ammettono le fantasiose intrusioni della cultura gesuitica. Se il trattato del fisiologo e gesuita madrileno Nieremberg descrive le virtù del *Granadillus ramus*, con un

---

<sup>171</sup> *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, vol. II, *I marinisti*, cit., p. 441.

<sup>172</sup> Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae, maxime peregrinae libris XVI distincta*, Antwerp, ex Officina Baltahasar Moreti, 1635.

componimento che ripete nella sostanza i concetti della raccolta di Parlasca, la sacralità della forma del fiore non convince affatto i colleghi romani.<sup>173</sup> Per esempio, nell'incipit della «*Descriptio plantae maracot*» dell'*Hortus farnesianus* Pietro Castelli fa capire che intende attenersi alla scienza senza scendere a compromesso con le credenze nate intorno al vegetale, la cui bibliografia si andava infittendo ad opera di poeti, oratori, teologi e filosofi, i quali, ognuno a suo modo e piacimento, magnificavano i simboli del fiore con azioni di varia natura:

Nulla indica planta magis (quod sciam) ab europeais desiderata unquam est hac, quam describendam nunc suscipimus. Haec ex relatione, et réminiscentia quorundam, quamvis imperfecte delineata, in maximo abita est honore. Haec a curiosis ob raritatem summe expetita. Haec a poetis divinis laudibus decantata. Haec ab oratoribus omni eleoquentiae genere celebrata. Haec a philosophis subtilissimis rationibus perscrutata. Haec a medicis ob saluberrimas vires mire commendata. Haec ab aegrotis diu efflagitata; haec a theologis admirata, a piis christianis venerata. Denique haec ob omnibus cuiusque naturae et conditionis gentibus, ob formae elegantiam, misteria, vires et alia mirum in modum exoptata et perquisita diu fuit et adhuc est.<sup>174</sup>

Il naturalista, nel tracciare il cammino della pianta venuta dalle Americhe, la classifica sotto il nome di maracot e non già sotto quello più comune di granadiglia; indi fornisce una minuta descrizione della stessa in base alla rigorosa suddivisione degli argomenti in storia, pianta, fiore e frutto (Figure 14-15). In ordine cronologico elenca poi gli autori spagnoli che l'hanno studiata e gli italiani che ne hanno ripreso l'iconologia, commentando la veridicità e la falsità delle affermazioni in base alle proprie esperienze condotte con la coltivazione a iniziare dal 1619 (quindi nello stesso anno in cui Caccini la mise a terra nei giardini di monsignor Acquaviva).<sup>175</sup> Senza reticenze, dopo avere opportunamente

---

<sup>173</sup> J. E. Nieremberg, *Historia naturae*, cit., p. 300.

<sup>174</sup> [Pietro Castelli], *Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum, quae continentur Romae in Horto Farnesiano: Tobia Aldino cesenate auctore illustrissimi et reverendissimi principis Odoardi Farnesii medico chimico, et eiusdem horti praefecto*, Romae, Iacobi Mascardi, 1625, p. 49.

<sup>175</sup> [P. Castelli], *Exactissima descriptio*, cit., p. 53.



assimilato le parti del fiore alle piaghe, alla colonna di fustigazione, a Dio uno e trino, il naturalista conclude lapidariamente:

Ego, ut verum fatear, tantam mysticitatem, nisi per vim, in hac planta non aspicio. Unde cum dicant aliqui omnia mysteria Passionis D. N. Iesu Christi in hoc flore apparere, et ideo vacari Fior della Passione, mihi non satisfacit. Nam in hac tota planta crux non apparet, quod primum et principalissimum Passionis Salvatoris est signum, claviformes styli quinque spectantur, lanceam non video, alia, quae attuli per vim contorsi, et in infinitae essent plantae Passionis.<sup>176</sup>

La competizione poetica che si accende a Bologna in nome della passiflora a Roma si trasforma in interesse scientifico. Nel 1619, l'anno in cui si ha voce della sua coltivazione, padre Francesco Donato d'Eremita, prefetto dell'Aromataria di Santa Caterina a Fornello di Napoli, commissiona a Johann Faber un disegno della pianta per una incisione su rame. Nel 1622 lo stesso naturalista ripete la richiesta a Fabio Colonna,<sup>177</sup> il quale nelle *Annotationes et additiones* elogia gli esemplari presenti nel giardino del collega («Planta Neapoli culta apud Reverendum Patrem Franciscum Donato de Eremita, naturalium rerum studiosissimum, inter alias peregrinus quas alit radice nititur vivace [...]»)<sup>178</sup> L'accademico linceo, per amore di completezza, il 29 marzo 1624 informa Federico Cesi di avere pure lui seminato il vegetale con successo<sup>179</sup> e in una successiva lettera del 5 agosto 1628, diretta sempre a Cesi, scrive del fiore in termini strettamente botanici.<sup>180</sup> Quale membro dello staff per l'edizione del *Tesoro messicano*, Colonna include un paragrafo integrativo sulla «Granadilla Hispanis. Flos Passionis Italis» nelle *Annotationes*, le cui tavole furono incise sul disegno di una pianta fatta venire dal giardino del principe di Caserta Andrea Matteo Acquaviva («nobis misso

---

<sup>176</sup> P. Castelli, *Exactissima descriptio*, cit., p. 56.

<sup>177</sup> E. E. Kugler - L. A. King, *A brief history of the passionflower*, cit., p. 21.

<sup>178</sup> F. Colonna, *Annotationes*, in F. Hernández, *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, cit., p. 889.

<sup>179</sup> B. Odescalschi, *Memorie storico critiche dell'Accademia dei Lincei*, cit., p. 153.

<sup>180</sup> Edita nel *Giornale de' Letterati per l'anno 1751*, Roma, Fratelli Paglierino, 1753, p. 128.



[...] ex horto suo Casertano rariorum amoenitate florum instructissimo» (Fig. 16).<sup>181</sup> Sulla base delle proprie conoscenze bibliografiche, che rimontano a Cieza de León Monardes e Clusius, e di quanto si era sperimentato in America circa l'uso medicamentoso della passiflora, il linco osserva che «Flos ipse ob signa Passionis Domini devote in Eius memoriam habitus et gestatus, immundos spiritus arcere existimatur, atque contra incantamenta et veneficia valere».<sup>182</sup> Per quanto estraneo alle speciose disquisizioni dei gesuiti intorno ai *naturalia*, operando in un consesso da sempre oggetto di indagini da parte della curia, forse Colonna era costretto a riferire delle qualità terapeutiche e di quelle non scientificamente controllabili circa il potere di allontanare gli spiriti maligni e di guarire dalle stregonerie.

Altre tracce per una storia della pianta si rinvengono nella biografia di Tranquillo Romauli, il nobile nominato da Urbano VIII riformatore della Sapienza nel 1628. Detentore di un giardino presso il Colosseo, e autore del trattatello *Discorso del modo di governar diversa sorte di fiori*,<sup>183</sup> nel 1622 Romauli dona un raro esemplare di passiflora al duca Caetani, il cultore dei fiori proprietario del citato giardino a Cisterna di Latina.<sup>184</sup> Poi, al capitolo XXI di *Flora*, «Piante indiane negli Horti Barberini», Battista Ferrari cita i preziosi esemplari di granadiglia. Va notato peraltro che l'ordine in cui sono nominati i primi quattro fiori, ove la passiflora vi appare quarta, è uguale a quello della raccolta di Buti e che l'espressione «funesto fiore d'amore» è una crasi dei versi usati dal nostro nella prima stanza di *Granadiglia* (vv. 3-5). Se la similarità della locazione e quella onomastica possono essere frutto del caso, ricercata mi sembra in *Flora* la vicinanza della pianta rispetto al fior cardinale, o tra-

---

<sup>181</sup> F. Colonna, *Annotationes*, in F. Hernández, *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, cit., pp. 889-891: 890.

<sup>182</sup> F. Colonna, *Annotationes*, in F. Hernández, *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, cit., p. 890. Di Monardes dice «a Monardo primum descriptam, sed non depictam habuimus [...] Granadilla dicta fuit haec ab hispanis, qui primum illam nostro detulerunt orbi» (p. 888).

<sup>183</sup> Ms. H 502, École de Médecine, Montpellier; cfr. A. Campitelli, *Gli Horti di Flora. I giardini di Roma ai tempi di Giovan Battista Ferrari*, cit., p. XXXI.

<sup>184</sup> Documento in Biblioteca Apostolica Vaticana: Barb. Lat. 1749, c. 163.

chelio americano in onore di Francesco Barberini, di cui si è fatta menzione. In altri due punti del libro Ferrari disserta della granadiglia o *maracoto*, seguendo la suddivisione in *segnali*, ossia gli elementi visibili e costitutivi di ogni fiore, e in *cultura*, ossia il particolare trattamento riservato alle piante affinché fioriscano e fruttifichino. Il naturalista si sofferma con cura sui simboli del fiore e rammenta che erano stati molti i poeti e gli oratori a onorarlo «con canore voci». Indi, come Castelli, produce tutta la lista delle parti equivalenti ai simboli della croce, ma senza allegare un rame del fiore e senza alcuna menzione circa il dono al papa.<sup>185</sup> Evidentemente la simbologia della Passione reclamava prove attendibili e conferme altrettanto autorevoli. L'omissione di Ferrari, si badi bene un gesuita, è indicativa della inopportunità di proseguire con le commistioni tra scienza, devozione e poesia. E la passiflora doveva subire l'esilio nell'unico giardino dello spirito ancora disposto ad accoglierla: la fitoteca poetica degli emuli bigotti del cavalier Marino.

#### *Asimmetrie: poesia vs musica*

L'opera prima di Buti, riguardata nei suoi aspetti formali, preannuncia alcune caratteristiche che l'intraprendente poeta non mancherà di approfondire nel suo lavoro di librettista. Prima fra tutte la menzionata predisposizione a inseguire gli accostamenti metrici meno usati. Una singolarità, dato l'evidente stridore con le convenzioni del regime villanesco, perseguita con tanta acrimonia da sortire talvolta effetti sgraziati, se non quando l'autore riesce a conferire scorrevolezza al testo inanelando piacevoli alternazioni di sdruccioli e tronchi. Purtroppo sono molti i casi in cui l'equilibrio si spezza a causa dei salti repentini dagli aulici ai prosastici. In *Giacinto*, per esempio, le stanze sono inquadrate in ottonari, quadrisillabi e quinari; *Amor piangente*, invece, accosta i quinari sdruccioli ai tronchi; in *Dolore occulto* vi sono due settenari, un quinario, un senario, un ottonario e un senario: tutti rigorosamente tronchi; in *Anemone* la serie dei versi prosaici è interrotta da un ottonario

---

<sup>185</sup> G. B. Ferrari, *Flora*, cit., p. 193. Nel capitolo terzo del libro terzo Ferrari indica con estrema puntualità il procedimento da seguire per la coltivazione (p. 349).

più due quadrisillabi per la cadenza endecasillabo, settenario, ottonario, due quadrisillabi, ottonario, settenario, due endecasillabi; nella *Instabilità mondana* si rincorrono novenari e ottonari egualmente tronchi, sempre sulla voce verbale in terza persona al passato remoto, con esito a dir poco tedioso; in *Granadiglia* la stanza di ottonari è sigillata dall'endecasillabo; nella *Incostanza* vi sono sei ottonari, un decasillabo, un novenario, due ottonari; *Iride* è imbastita sulla ripetizione della formula due quinari piani, uno sdrucchiolo e uno tronco; in *Amaranto* s'aggrumano un decasillabo, un ottonario, un novenario (che diventa decasillabo nella terza stanza) e cinque ottonari; *Violette gialle* sposa quinari con senari e si legge a palindromo.

Per quanto attiene alla lingua, sorvolando sui costrutti arruffati per i quali depono il doppio enjambement alla seconda stanza di *Amor piangente*, i lemmi provengono dalle voci della natura e sono di specie 'meteorologica': ghiaccio, neve, grandine, brine, rugiada, alba, crudele (per freddo pungente); oppure sono tolti dalla classe del numitoso: Cinzia, Apollo, Prometeo, Flora, Venere (quest'ultima anche con i sostantivati Citerà e Ciprigna).

Sul fronte della retorica ricorre maggiormente la metafora, in misura ridotta fanno capolino la metonimia e qualche isolato ossimoro. Alla logica della musica si piegano invece alcuni componimenti dotati di tristico o quartina che fungono da refrain per ogni stanza. Anche qui l'autore non resiste all'impulso di modulare la forma e ritocca il senso del commiato in conseguenza del significato cangiante della strofe, ovviamente senza alterare il verso. *L'Incostanza* e *l'Avvertimento*, con «nocchier» e «procelle», patrimonio lessicale usurato dalla successiva librettistica, sono probanti di questo modo di procedere. E lo sono pure per la destrutturazione versale nel passaggio dagli ottonari ai prosastici del refrain, che ribaltano la consuetudine di chiudere le stanze con il ritmo celere dei versi brevi nello spirito della musica. In *Avvertimento*, poi, si percepisce quanto stesse a cuore al poeta l'apparenza del tono dimesso. Dietro il quale, invece, si scorge un lavoro di cesello mirato a scombinare e ricomporre il piano rimico. Le stanze, a parte l'invocazione al nocchiero, sono in versi sciolti e la rimalmezzo tra il secondo e il terzo serve a temperare la diseguaglianza metrica, arrecando un certo beneficio alla struttura 'a fisarmonica' di trisillabo, quinario, senario, quinario, quinario:

*Incostanza*

O nocchier ch'in questo lido  
mille volte mi giurasti  
di lasciar il mar infido,  
ecco pur che da procelle  
agitato, alfin ti vedo  
dagl'abissi ire alle stelle.

*Or all'onde ricorda la fè,  
dalli scogli impetra pietà,  
se t'anneghi ben ti sta,  
trovi tu la tua mercè.*

O guerrier ch'il ferro audace  
via gittasti in abbandono  
per seguir l'amica pace,  
ecco pur ch'i tuoi furori  
t'han condotto a nuova guerra,  
fra le morti entro agl'orrori.

*Or all'armi ricorda la fè,  
da' nemici impetra pietà,  
se ti muori ben ti sta,  
trovi tu la tua mercè.*

O mio cor che pur non sai  
disgombrar da te gl'errori  
doglie eterne alfin n'avrai,  
ed il Ciel tue pene atroci,  
come tu d'altrui ti ridi,  
schernirà con queste voci.

*Or al mondo ricorda la fè,  
dalle fiamme impetra pietà,  
se t'abruggi ben ti sta,  
trovi tu la tua mercè.*

*Avvertimento*

S'annidano,  
in quest'arene,  
sirene bellissime  
ch'al sonno invitano  
con gran pietà.

*Spiega, spiega le vele nocchier;  
fuggi, deb fuggi l'invito,  
non perdere la libertà*

Non credere  
ai dolci accenti,  
ch'ai venti più rapidi  
spess'imprigionano  
l'alato piè.  
*Cbiudi, cbiudi l'orechie nochier;  
seguì, deb seguì il tuo volo,  
qùì misero non trovi fè.*

Incredulo,  
tu pur aspetti  
diletti ch'acidano,  
e sol consigliati  
il tuo desir.  
*Piega, piega la fronte nochier;  
dormi, deb dormi a quei canti,  
ch'adornano il tuo morir.*

Ah svegliati,  
poiché non credi,  
e vedi le perfide  
qual ti preparano  
fieve dolor.  
*Volgi, volgi le luci nochier;  
cerca, deb cerca lo scampo,  
sovengati ch'è tuo l'error.*

In merito alle composizioni sarebbe lecito aspettarsi qualche traccia di connotazione locale. Il periodo di maggiore efflorescenza di canzonette, mascherate e villanelle a Roma è compreso all'incirca tra il 1570 e il 1615. E a questo riguardo è stato giustamente notato che il terzo libro di villanelle a tre voci di Luca Marenzio, del 1587, porta l'indicazione «nel modo che oggidi si usa cantare in Roma», esplicitamente ripresa nelle *Villanelle alla romana a tre voci* di Orazio Scaletta messe a stampa nel 1591. A questa moda diedero il loro apporto alcuni maestri della Compagnia dei Musici con le edizioni collettive *Ghirlanda di*



*fioretti musicali* del 1589 e *Canzonette a quattro voci* del 1591 per le cure di Simone Verovio. L'unico tratto comune nelle raccolte di quegli anni, in cui gareggiano i nomi di Giovannelli, Quagliati, Nanino, Marenzio e Scaletta, è l'eleganza del prodotto-villanella, carico di elementi scritturali mutuati dai generi aulici. Ma il repertorio abbraccia una varietà talmente ampia di elementi da impedire qualsiasi collegamento tra le diverse esperienze.<sup>186</sup> Per cui, oltre alla mancanza di un *quid* aggregatore, lo iato che separa il libro di Kapsperger da quelli di trenta-quarant'anni prima rischia di vanificare qualsiasi proposta di apparentamento. Pur ammettendo che vi fosse da parte sua l'intenzione di cimentarsi con una 'maniera' retrospettiva, sarebbe inutile, ancorché dannoso, lo sforzo di inserire i *Fiori* nell'ambito di una tradizione romana inqualificabile dal punto di vista dello stile. E anche non volendo scartare l'idea di appartenenza, ciò non collide con l'ipotesi che il migliore dei titoli di genere per un libro di cose 'naturali', quali sono i fiori, fosse quello di villanelle. Diversamente l'autore e l'editore si sarebbero indirizzati al termine canzonetta, e qualora la scelta fosse caduta su tipologie di maggiori pretese, costoro avrebbero optato per l'aria o per il madrigale.

Circa gli assetti vocali, i brani sono a una, due, tre e quattro parti, con e senza basso continuo, mentre è costante la presenza dell'alfabeto per la chitarra spagnola. La scrittura è regolata sull'omofonia in ragione della condotta sillabica e pseudosillabica delle voci. Le quali di villanesco, nel senso genuino del termine, hanno ben poco, tanto più che alcuni pezzi sono in forma di monodia. I polivocali *Giacinto*, *Instabilità mondana*, *Iride*, *Accorgimento* e *Refrigerio* sono senza basso continuo e mantengono tuttavia le lettere per la chitarriaglia. Ciò significa che si potevano eseguire a cappella, o in forma semplificata a una voce con accompagnamento di chitarra a cinque ordini, tranne il primo pezzo in cui il basso rinuncia alle funzioni armoniche. Anche se lo stile di questo libro poco o nulla spartisce con quello virtuosistico della monodia

---

<sup>186</sup> Sulla romanità ha scritto Ruth DeFord, *Marenzio and the villanella alla romana*, in *Early Music*, XXVII/4, 1999, pp. 535-554; giustamente critica circa la presunta unità di stile Concetta Assenza, *Le villanelle di Marenzio e il repertorio leggero di fine Cinquecento*, in *Studi marenziani*, a cura di Iain Fenlon e Franco Piperno, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2003, pp. 127-165.

coeva, alcuni brani a una e due voci seguono una linea ariosa prossima alla cantilena dei *Poemata*, a causa del fraseggio monotono a note ripetute, che viene utilizzato per aumentare la verve drammatica (cfr. *Gelsomino* e il più convincente *Amorino morto*). Generalmente le voci si muovono su brevi archi melodici per grado congiunto, ripetendo le frasi a varia altezza, talvolta in forma di progressioni, sempre con aggraziata cantabilità o carattere discorsivo (come nel brano a tre *Instabilità mondana*). Vistosa è invece l'assenza delle clausule cadenzali tipiche della polifonia colta e alquanto di rado compaiono le dissonanze non preparate in carattere con la villanella. Le soluzioni offerte dal compositore, latamente inscrivibili nel *côté* del contrappunto classico, sembrano corrotte dai modi dello strumentalismo, o meglio dalla prassi tiorbistica del repertorio leggero di taglio accordale. Uno dei pochi episodi consoni al genere invocato dal titolo è *Amaranto*, nel quale le voci ghermiscono un pesante sillabismo e scorrono per moto retto.

Rispetto ai libri pubblicati tra il 1610 e il 1630, la raccolta del 1632 prosegue la serie con la diversificazione e non con l'evoluzione dello stile. Fin dal primo libro le villanelle di Kapsperger sono contaminate da squarci di monodia da confrontarsi per affinità grafica con gli analoghi *passaggi* delle arie, mentre la musica dei *Fiori* è molto più sobria, mai ripetitiva, né tantomeno banale.<sup>187</sup> Un senso di continuità, intesa come sviluppo di un discorso omogeneo, si profila con il quarto libro del 1623 e in parte con il quinto del 1630.<sup>188</sup> Nella dedica del quarto, Marcello Pannocchieschi usa la denominazione «villanelle morali» per la tinta edificante delle poesie da cantarsi nei collegi. Come in Buti vi sono meditazioni sulla vanità dei beni materiali e sul deperimento della natura (*Quel sol che luce parve, Cinto di sole i rai, In te la vita frale, Navicella*

---

<sup>187</sup> Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo di villanelle a 1, 2 et 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del chitarrone et alfabeto per la chitarra spagnola*, Roma, s.e. (forse Simone Verovio), 1610. Cfr. S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 89-90.

<sup>188</sup> Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro quarto di villanelle a una e più voci con l'alfabeto per la chitarra spagnola*, Roma, Soldi, 1623. S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 472-473. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro quinto di villanelle a una, due, tre et quattro voci con l'alfabeto per la chitarra spagnola*, Roma, Masotti, 1630. S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 644-646.

che a bel vento, *L'alba cinta di fiori, Bel fior ch'a l'alba aprì*), preci alla Vergine e a Gesù (*Spirti celesti, A te lodi a te gloria, Non mi lasciar mai più / dolcissimo Gesù*) e il travestimento spirituale *Alma che scorgi tu* sulla canzonetta *Altro non è'l mio cor* di Ottavio Rinuccini, del quale Kapsperger aveva ospitato nel secondo libro del 1619 i versi *Non avea Febo* (i.e. il futuro *Lamento della ninfa* di Monteverdi).<sup>189</sup> Nell'accolta dei sudditi della rosa regina, procedente per accumulazione, v'è consonanza con le infiorate mariniste:

Inchinatevi o fiori,  
salutatela erbette,  
gigli, crochi et amaranti,  
e narcisi e moll'acanti,  
che sul trono regal spunta la rosa.  
[...]

E se i miti non hanno ricetto nell'edificio dell'etica cristiana, un'aura iconica, prossima agli appelli di Buti nei confronti di Reni e Guercino, spira comunque nei due canti all'Aurora:

Sorge lucente,  
la vaga Aurora,  
nell'oriente.  
Scote dal crine,  
sul pian ch'infiora,  
perle di brine.  
[...]

[...]  
L'Aurora sorge dal monte,  
su ricco carro ingemmato,  
al bel sussurro del vento.  
Accolte in perle sul prato  
giù brine versa d'argento,

---

<sup>189</sup> Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro secondo di villanelle a 1. 2. et 3 voci con l'alfabeto per la chitarra spagnola*, Roma, Robletti, 1619. S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 312-313.

e con man ricca d'avori  
rende a natura i colori.  
[...]

Sul fronte delle corrispondenze fra testo e musica Kapsperger non rimane insensibile ai richiami del descrittivismo. Senza mai cedere ai disegni del madrigale, nei *Fiori* riesce talvolta a creare uno sfondo sonoro adeguato al senso delle diverse porzioni in cui egli suddivide la strofe. Nel decimo brano, *Incostanza*, il compositore segmenta con maestria le stanze in tre membri distinti, secondo la partizione tre versi al primo, tre al secondo e quartina finale al terzo. Cosciché nel primo, ove il poeta enuncia il peccato del «nocchier» del «guerrier» e del «cor», la musica ha carattere propositivo; nel secondo, dove si rivelano le conseguenze dell'errore commesso, la musica assume un tono insinuante; nel terzo, in concomitanza con la punizione del recidivo, il ritmo sillabico cede a un dilettevole gioco di ritardi. In *Violette gialle e Tranquillità d'animo* spuntano isolati disegni esornativi, mentre in *Refrigerio* le due voci camminano separatamente intensificando la carica emotiva del verbo «lagrimar». Più assorto, e per ovvie ragioni, il clima di *Granadiglia*, brano che assegna ad ogni ottonario una frase conclusa e riporta alla medesima simmetria il lento endecasillabo in fine di stanza. Al quale il tiorbista applica una cesura fra settenario e quinario, e in corrispondenza di quest'ultimo inserisce una pausa per rafforzare il valore enfatico della cadenza. Allo stesso fine risponde il principio dinamico con la diversificazione del tactus in *Perle*, brano che muta tre volte per darsi una veste recitativa indisponibile nel regime della canzonetta. Mentre il secondo ritornello di *Meditazione* si dota di note puntate e ribattute, che rendono la condotta melodica assai più nervosa rispetto alle linee statiche del primo.

### *Commiato*

Nonostante le discrasie dell'impianto, è evidente che Buti e Kapsperger, invece di accettare la linea fonte letteraria / poesia morale di fattura ricercata / musica di carattere monodico in stile fiorito, con una conseguente collocazione dei tre ambiti sul versante culto, hanno impostato la perlustrazione botanica nella direzione inversa; iconografia recente più fonte letteraria classica e moderna / poesia morale di facile



lettura ma ricercata per l'artificio metrico / canzonetta elegante a prevalente condotta sillabica. La musica, dato per nulla trascurabile, permette di comprendere con estrema chiarezza il significato delle parole con piena adesione agli scopi educativi informati ai principi della Controriforma. Inoltre, non è escluso che l'opera, pur non avendo un committente d'eccezione, fosse pensata come omaggio a Francesco Barberini e ad alcuni fiori del suo giardino al Quirinale. Dono per il quale, e per qualche ragione difficile a indovinarsi, fu impedito agli autori di rendere esplicito il nome del cardinale. Probabilmente ai poeti e ai musicisti, quand'anche fossero dei «famigli» come nel caso di Kapsperger, si imponeva il divieto di dedicare partiture o pagine di teatro dichiaratamente profane (ovviamente la norma non si poteva applicare a *Flora* di Battista Ferrari, o agli *Aliorum Novae Hispaniae animalium Nardi Antonii Recchi imagines et nomina* di Faber, che appartengono alla categoria del trattato scientifico). Il tiorbista, per esempio, in onore di Francesco pubblicò nel 1628 le *Cantiones sacrae*, mottetti a una e più voci,<sup>190</sup> *I pastori di Betlemme*, dialoghi su testi di Rospigliosi per il concerto di Natale del 1630, eseguiti al cospetto del dedicatario in ossequio a una tradizione avviata da Urbano VIII presso il Vaticano e al Quirinale,<sup>191</sup> i mottetti a voce sola *Modulatus sacri* nello stesso anno<sup>192</sup> e le *Litanie Deiparae Virginis* del 1631 a quattro, sei e otto voci con basso per l'organo.<sup>193</sup> Le numerose altre pagine di Kapsperger, come è noto, sono dedicate allo stesso compositore in quanto nobile da amici o da occasionali curatori. Fanno eccezione, per ovvi motivi di rispetto nei confronti dell'autorità ecclesiastica, il primo e il secondo libro dei *Poemata et carmina* su testi di Urbano VIII (1624, 1633)<sup>194</sup> e il *Coro musicale nelle nozze de gli ecc.mi sig.ri don Taddeo Barberini e donna Anna Colonna nipoti di N. S. papa Urbano VIII* (1627).<sup>195</sup>

---

<sup>190</sup> S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 600-601.

<sup>191</sup> S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 631-632.

<sup>192</sup> S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 643-644.

<sup>193</sup> S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 678-679.

<sup>194</sup> S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 485-488, 701-702.

<sup>195</sup> S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana*, cit., pp. 572-574.



Il tono elevato dei generi teatrali non viene meno anche nei testi rappresentativi per Francesco, perlopiù inscenati dai convittori presso il Collegio Romano o al Seminario, con e senza musica. *Iephte* del 1624, di Jakob Lummene l'estensore dell'acrostico in onore di Pietro Castelli, è una «tragedia sacra»;<sup>196</sup> *Thebais* del 1625 è una tragedia senecana;<sup>197</sup> *Marsia* (s.d.) di Ottavio Tronsarelli è un dramma mitologico;<sup>198</sup> *Giorgio* del 1632 è una «tragedia sacra»;<sup>199</sup> *Sant'Alessio* del 1634 è un «dramma musicale» agiografico;<sup>200</sup> *Teodoberto* del 1634 è una «tragedia latina»;<sup>201</sup> *Zenone imperatore* del 1634 è una «rappresentazione tragica»;<sup>202</sup> *Santo Eustachio* del 1643, su testo di Rospigliosi, è un'«azione in musica» di carattere agiografico;<sup>203</sup> *Ermenegildo martire* del 1644 è una «tragedia» sacra;<sup>204</sup> *Cafres* del 1651 è una «tragoedia» in versi latini;<sup>205</sup> *Ermenegildo martire* del 1655 è una «tragedia» agiografica.<sup>206</sup> Fa eccezione la favola pastorale *Albido* del 1624, scritta da Ivo Gattula professore alla Sapienza, recante la dedica degli accademici delfici di cui questi era principe.<sup>207</sup> Per contro Francesco poteva promuovere spettacoli profani, anche se da quanto è emerso sono esigue e incerte le prove in tal senso. Inoltre, ma si tratta di un indizio vacuo e perciò non probatorio, nella lettera in premessa ai *Fiori* è fatta menzione di Flora, la «dea vana» degli antichi *floralia* soppressa in favore della moderna Flora cattolicizzata. Ad essa si rifarà a nemmeno un anno di

---

<sup>196</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp.136-137.

<sup>197</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 141.

<sup>198</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 177.

<sup>199</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 193.

<sup>200</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 201.

<sup>201</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 202-203.

<sup>202</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 203.

<sup>203</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 251-252.

<sup>204</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 255.

<sup>205</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 293.

<sup>206</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 313.

<sup>207</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 137.

distanza Giovan Battista Ferrari, il naturalista al servizio di Francesco, intestandole il titolo dell'omonimo trattato.

L'impressione che si ricava dalla vicenda, commisurando i *Fiori* alla cultura degli orti praticata a Roma, è che vi sia stata una pesante diminuzione della responsabilità autoriale. E il fatto che Kapsperger sia contemporaneamente creatore e dedicatario dei *Fiori* mi sembra abbia avuto una scarsa incidenza sulla gestazione dell'opera e la decisione di editarla. Per questo motivo, rimane inalterato il sospetto che si tratti di un garbato omaggio al munifico «cardinal nepote». Al quale mi rapporto per un'ultima osservazione in forma di ossimoro. Nulla di più innaturale della natura che si osserva nei giardini romani, creati per modificare la natura stessa, come nel caso dei fiori secchi di cui scrive Ferrari, e come dimostrano gli accostamenti di specie diverse fatte venire dagli angoli più remoti del mondo. Così il giardino diventa una sorta di esposizione museale non tanto dissimile nel principio dalla logica sottesa alle raccolte kircheriane e in genere alle collezioni di cui andava orgoglioso il secolo. In parallelo, la semplicità delle poesie di Buti è un falso evidente, simile a quello della naturalezza perseguita dai cultori del giardino. Le ibridazioni metriche che frangono il ritmo e la ricerca affannata delle combinazioni più astruse smentiscono l'appartenenza dei testi al genere villanesco. Quella del poeta è una fitoteca progettata per destare meraviglia come una *Wunderkammer*. Tutti assieme i suoi fiori non si potevano cogliere nei campi. Il giacinto, il gelsomino, il narciso, l'anemone, la passiflora, l'iris, l'amaranto, la viola gialla e la rosa bianca si trovavano solo nel perimetro del giardino: tanto più che la passiflora era conosciuta da una ventina d'anni e v'è da dubitare che l'omonimo rampicante fosse divenuto in breve tratto di tempo comune a tutti i contadi del paese. Inoltre, l'intento di costringere i miti nel recinto della fede produce nei *Fiori* un sistema di allegorie al quadrato, che si cristallizzano in immagini percorse dalla speranza. Ad essa si rimette il poeta, consapevole che le passioni e i vizi dei pagani erano gli stessi del suo tempo, rischiarato solo dalla virtù che spunta tra i sedimenti della cultura cattolica. Più che la verità di fede, infatti, agisce nella raccolta la saggezza accumulata sui casi portati in scena dal teatrino dei fiori, i quali si adornano di richiami fabulosi gratificati dalla memoria visiva. Tuttavia, il processo di attualizzazione iconica non può esorcizzare il senso «dell'irrequietudine irrigidita», che aleggia su quanto è stato «distrutto e conservato» in effi-

ge.<sup>208</sup> La rivalutazione perorata da Buti non rientra paciosamente nel quadro della conversione ai valori cristiani. Lo sguardo gettato sui fiori per evocare immagini mitiche racconta dell'insanabile contrasto tra gli splendori dell'ingegno e la bassezza dei costumi. Due costanti che solo la *pietas* venata di umori neostoici può comprendere, quando è intesa alla maniera degli antichi come deferenza o indulgenza verso i padri, diversa dalla misericordia ispirata da Cristo. E nonostante l'antinatura di questo giardino della memoria, i suoi fiori sono più veri del richiamo alla villa sbandierato da Urbano VIII in *Dalla cittade hor noi chiaman le ville*. I versi usciti dalla penna del papa traducono infatti lo sguardo nostalgico di un conservatore nella direzione di una civiltà oramai sfranta. Un passato recente, palesemente ignorato dalla nobiltà romana, che inglobava la campagna nel giardino presso le ricche dimore della città, contribuendo a isolare con maggiore nettezza di un tempo i possedimenti rurali dalla vita pulsante dell'Urbe. Cosicché, nella volgarizzazione autorizzata dei *Poëmata*, Maffeo esalta i campi «solinghi, ottima cura» contro le brighe dell'operosa vita cittadina. Con buona pace del vicario di Cristo, agli *otia* della villeggiatura i romani preferivano i piaceri del giardino, rinunciando ai decori della «musa pudica» vantata dal pontefice:

[...] musa pudica  
lieta ogn'or può, non a' frenetici accenti,  
ma dar opra a' i suoi scherzi, a fin che poi  
nella città la mente  
all'usate fatiche abil più sia.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Rubo a Benjamin le parole su Baudelaire: «Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato allo stesso tempo. L'allegoria immobilizza i sogni. E dà l'immagine dell'irrequietudine irrigidita» in Walter Benjamin, *Angelus Notus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 134.

<sup>209</sup> *Poesie latine del cardinal Maffeo Barberino oggi papa Urbano ottavo. Tradotte in verso sciolto da Gio. Francesco Ferranti*, Roma, Cavalli, 1643, pp. 104-107.

## APPENDICE

<i>Quand'Amor ti vide estinto</i>	Giacinto	SSB chitarra spagnola
<i>Amor non piangere</i>	Amor piangente	S bc " "
<i>Odoroso gelsomino</i>	Gelsomino	S bc " "
<i>Di meste mammolette</i>	Amorino morto	S bc " "
<i>Su la fiorita sponda</i>	Narciso	S bc " "
<i>Pastor io che ne vò</i>	Dolore occulto	S bc " "
<i>Apri pur Citerèa prima dell'alba</i>	Anemone	SS bc " "
<i>Quella luce che s'indorò</i>	Instabilità mondana	SSB " "
<i>Volgi gl'occhi, ma piangenti</i>	Granadiglia	SS bc " "
<i>O nocchier ch'in questo lido</i>	Incostanza	SS bc " "
<i>Al prato ameno</i>	Iride	SSAB " "
<i>Promett'Amor</i>	Accorgimento	SSAB " "
<i>Quand'il sole, dall'alto sereno</i>	Amaranto	SS bc " "
<i>Oscurando i suoi sembianti</i>	Refrigerio	SSB " "
<i>Violette belle</i>	Violette gialle	S bc " "
<i>A ciel sereno, a ciel oscuro</i>	Tranquillità d'animo	SS bc " "
<i>Candidetta reina</i>	Rosa bianca	S bc " "
<i>O perle lucenti</i>	Perle	S bc " "
<i>È pur vago un dì sereno</i>	Meditazione	SS bc " "
<i>S'annidano</i>	Avvertimento	S bc " "





*Immagine dell' Aurora, & del Cavallo poggio che tira il suo carro, dinstante quell' hora s' esce la più commoda, & di maggior profitto per lo studiare, & la gloria che ne risulta al detto & virtuoso.*

Fig. 5 - Immagine dell'Aurora da Vincenzo Cartari, *Immagini de i dei degli antichi* (Padova, 1626).



Fig. 6 - Stupidità ovvero stoltizia da Cesare Ripa, *Nova iconologia* (Padova, 1618).



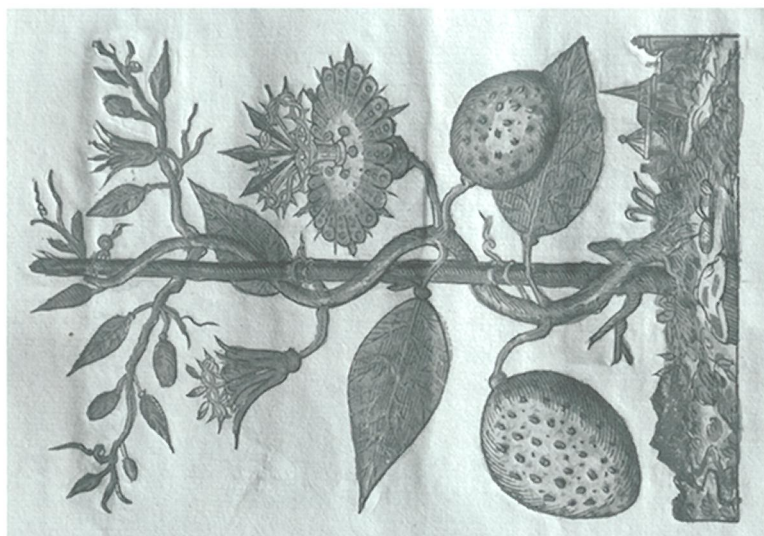


Fig. 8 - Il fiore della granadiglia, ovvero della Passione  
(a c. di S. Perlasca, Bologna, 1609).

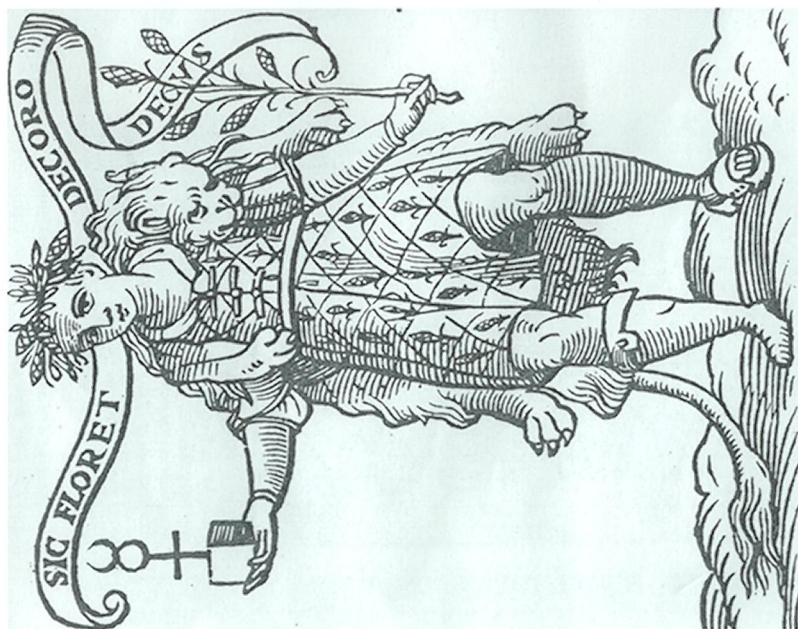


Fig. 7 - Decoro da Cesare Ripa, *Nota iconologica* (Padova, 1618).

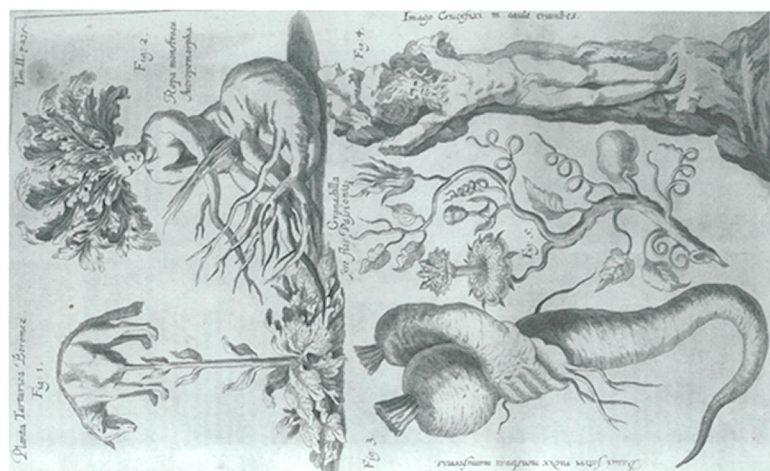


Fig. 10 - Piante mostruose da Johann Zahn, *Specula physico-mathematico-historica* (Norimberga, 1696).

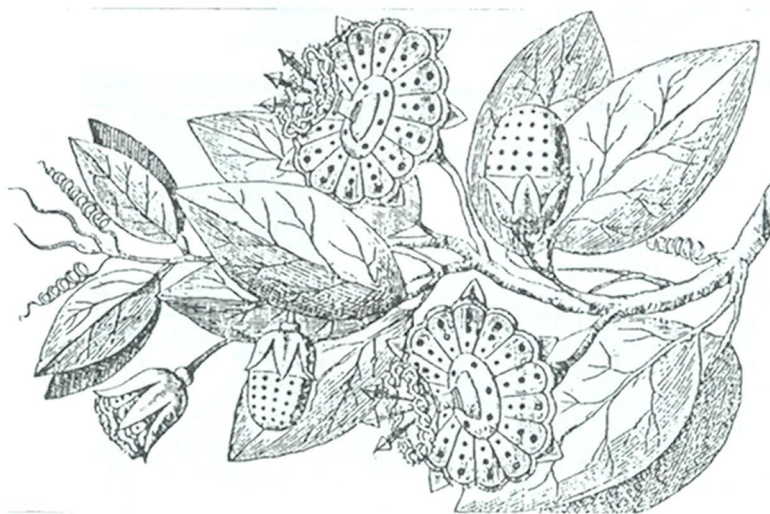
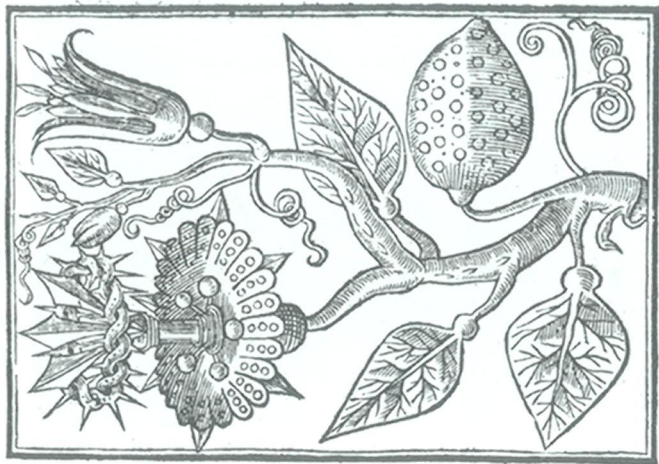


Fig. 9 - Passiflora da Giacomo Bosio, *La trionfante e gloriosa croce* (Roma, 1610).

The Jesuites Figure of the Maracoc.



GRANADILLVS FRVTEX INDICVS  
CHRISTI PASSIONIS IMAGO.

Fig. 12 - La passiflora dei gesuiti da John Parkinson,  
*Paradisi in sole. Paradisus terrestris* (London, 1629).



Fig. 11 - La passiflora (maracoc) da John Parkinson,  
*Paradisi in sole. Paradisus terrestris* (London, 1629).



50

Rariores Plantae

MARACOT INDICVM.



Fig. 14 - Maracot indicum e Flores maricot in Tobia Aldini (ma Pietro Castelli), *Exactissima descriptio* (Roma, 1625).

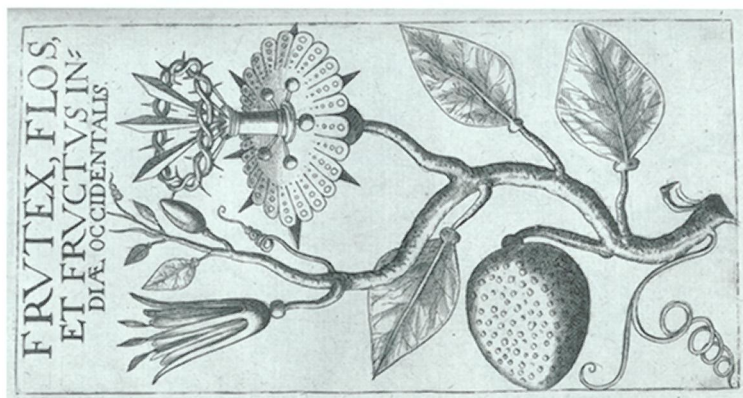


Fig. 13 - Fructus, flos et fructus Indiae occidentalis della *Vera narratio fructibus, floram et fructum* di Eugenio Petrelli in Antonio Possesvino, *Cultura ingentiorum* (Colonia, 1610).



