

FRANCESCO BUTI TRA ROMA E PARIGI:  
DIPLOMAZIA, POESIA, TEATRO

a cura di  
FRANCESCO LUISI

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

FRANCESCO BUTI TRA ROMA E PARIGI:  
DIPLOMAZIA, POESIA, TEATRO

PARMA  
12-15 dicembre 2007

Comitato scientifico:

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

Pubblicazione realizzata con il contributo finalizzato delle

UNIVERSITÀ DI PARMA  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Filologia Classica e Medievale  
Sezione di Musicologia

e

UNIVERSITÀ DI PAVIA  
Facoltà di Musicologia  
Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA. DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E MEDIEVALE. SEZIONE MUSICOLOGIA

---

MISCELLANEA MUSICOLOGICA

8

## FRANCESCO BUTI TRA ROMA E PARIGI: DIPLOMAZIA, POESIA, TEATRO

Atti del convegno internazionale di studi  
Parma 12-15 dicembre 2007

a cura di  
FRANCESCO LUISI

TOMO I



Torre d'Orfeo Editrice  
Roma 2009

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA  
Magnifico Rettore prof. Gino Ferretti

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
Preside prof. Gilberto Biondi  
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E MEDIEVALE  
Direttore prof. Gabriele Burzacchini  
SEZIONE DI MUSICOLOGIA  
Direttore prof. Francesco Luisi

PRIN 2005: FRANCESCO BUTI. DRAMMATURGIA MUSICALE E POLITICA CULTURALE

Pubblicazioni dipartimentali delle Università di Parma, Palermo e Roma-LUMSA, con la collaborazione della RSI di Lugano per la registrazione in CD dell'*Ercole amante*, nella Serie *Strumenti della ricerca*, 1-4, a cura di Rossana Caira Lumetti, Ivano Cavallini, Diego Falsolis, Francesco Luisi e Maria Luisi.

Pubblicazioni per la Torre d'Orfeo Editrice:

Serie I. *Ricerca e documentazione*. Responsabile scientifico: Francesco Luisi

Serie II. *Biblioteca di drammaturgia*. Responsabile scientifico: Lorenzo Bianconi

Serie III. *Collezione di partiture*. Responsabile scientifico: Francesco Luisi

TORRE D'ORFEO EDITRICE  
Collana MISCELLANEA MUSICOLOGICA

MM, 8

Serie I, 1: *Francesco Buti tra Roma e Parigi. Diplomazia, poesia, teatro*. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 12-15 dicembre 2007. A cura di Francesco Luisi.

© 2009 Torre d'Orfeo Editrice srl  
Via Alfredo Testoni, 133. 00148 - Roma  
Tel/Fax +39.06.6591238  
Info@tdorfeo.it. www.tdorfeo.it

Francesco Luisi. Francesco Buti tra Roma e Parigi. Atti del convegno di Parma, 2007

ISBN 978-88-85147-67-6

Riproduzioni e tavole fuori testo: Giampaolo Rolli

*Si ringraziano le Biblioteche e gli Archivi pubblici e privati richiamati dagli studiosi nel testo, per aver favorito la ricerca e per aver fornito i materiali fotografici in parte qui riprodotti.*

## INDICE

Francesco Luisi		
<i>Buti ultimo atto. Presentazione .....</i>	pag.	3

### NELLA CERCHIA DEI BARBERINI

Saverio Franchi		
<i>Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII.</i>		
<i>Appunti per un quadro storico-ideologico. ....</i>	”	19
Rossana Caira Lumetti		
<i>Buti tra bibliotecari, segretari e maestri di casa Barberini. ....</i>	”	57
Francesco Luisi		
<i>Notizie sulla famiglia Buti. ....</i>	”	135
Michael Klaper		
<i>«Obedisco alli benignissimi e riveriti commandi di Vostra Eminenza». Nuove fonti per la vita e le opere di Francesco Buti. ....</i>	”	157
Maria Luisi		
<i>La libreria del Buti. ....</i>	”	181
Giancarlo Rostirolla		
<i>Il professionismo musicale a Roma al tempo di Francesco Buti (1640-1660), con particolare riguardo ai cantanti e ai suonatori. ....</i>	”	313
Patrizio Barbieri		
<i>Musiche e strumenti “alla greca” nel Seicento italiano. ....</i>	”	349
Nicoletta Guidobaldi		
<i>Ancora sul ritratto di Marcantonio Pasqualini in veste di pastore. ....</i>	”	365

Arnaldo Morelli		
<i>Per una storia materiale della cantata: considerazioni sulle fonti manoscritte romane.</i> .....	”	381
Christine Jeanneret		
<i>Armoniose penne: per uno studio filologico sulle opere di copisti di cantate romane (1640-1680).</i> .....	”	395
Christian Speck		
<i>Francesco Buti als Oratorien-Librettist.</i> .....	”	415

#### NELLA CERCHIA DI MAZZARINO

Paolo Gozza		
<i>Il gusto musicale in Francia nella seconda metà del Seicento.</i> .....	”	445
Donatella Restani		
<i>Le fonti classiche per Orfeo e Ercole Amante.</i> .....	”	457
Daniela Castaldo		
<i>Fonti classiche per Le nozze di Peleo e Teti.</i> .....	”	471
Costantino Maeder		
<i>Francesco Buti e l'Orfeo, ossia la di-s-crittura di un mito.</i> .....	”	485
Rodobaldo Tibaldi		
<i>L'Orfeo di Buti e Rossi: lo stato degli studi (con alcune osservazioni sulle due versioni dell'opera).</i> .....	”	503
Paolo Russo		
<i>Le nozze di Peleo e Teti, osservazioni sul teatro multimediale.</i> .....	”	557
Nicola Badolato		
<i>L'Ercole amante di Buti e Cavalli: le tecniche di scrittura.</i> .....	”	577

Charles Whitfield		
<i>Le Roi, Buti et Molière: «il remedio vero» et la double leçon de l'Amor malato.</i> .....	"	605
Claire Fontijn		
<i>Buti at the French court: two settings of his libretto for L'Ercole Amante.</i> .....	"	623

## SUONO E PAROLA, STILI E CONTAMINAZIONI

Roberto Mercuri		
<i>Scrittura letteraria e musica.</i> .....	"	635
Maria Luisi		
<i>Pensiero e parola: la formazione intellettuale e poetica di Buti.</i> .....	"	639
Ivano Cavallini		
<i>Quattro diagnosi sul florario di Francesco Buti per le villanelle di Girolamo Kapsperger.</i> .....	"	659
Alessio Ruffatti		
<i>L'assimilazione dello stile vocale romano da camera in Francia nella seconda metà del Seicento: il caso di Due labra di rose.</i> .....	"	779
Barbara Nestola		
<i>Un modello italiano nelle prime composizioni di Lully (1664-1673): dal lamento alla plainte.</i> .....	"	803
Katharina Piechocki		
<i>Dall'Ercole amante all'Hercule amoureux. Verso una rivalutazione della "mauvaise traduction" del libretto di Francesco Buti.</i> .....	"	837

IVANO CAVALLINI

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

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

Elias Canetti

### *Apologia della forma*

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

Questa precisazione rischia di apparire banale tanto è scontata la sua validità nella poesia, nei generi letterari in prosa e in altre forme del pensiero. Di fatto a me sembra il migliore degli *incipit* per leggere i testi di Francesco Buti, messi in musica da Girolamo Kapsperger e pubblicati nel 1632 con il titolo suggestivo de *Li fiori*.<sup>1</sup> Il sesto libro delle villanelle pretende infatti un ricompattamento delle ordinarie operazioni che si

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

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



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

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

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

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

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

- diagnosi botanica intorno al fenomeno dei giardini romani, probabile causa prima della volontà di imprimere a stampa un'opera programmatica come i *Fiori*;
- diagnosi letteraria intorno alla vena floreale del marinismo e alla linea

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

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

moderato-barocca della poesia coltivata a Roma, in particolare nella cerchia dei Barberini;

- diagnosi iconologica della poesia butiana, in quanto appartenente al tipo della letteratura per immagini, in cui riaffiora una sapienza arcana tramandata a mezzo di mitologemi traslati in simboli visivi, dai quali derivano altre figure per superfetazione;
- diagnosi dello stile compositivo volta a rivelare l'incongruenza di genere rispetto alla villanella, di contro ad una pertinenza di ordine ideale se il termine villanella è posto a designare l'ambito della fittizia dimensione agreste ricreata dal giardino in villa.

La sostituzione *en titre* dei termini esame o analisi con quello meno consueto di diagnosi vuole essere qualcosa di più di un vezzo verbale. L'etimo di *διάγνωσις*, e il verbo relativo al lemma che vale per *riconoscere attraverso*, postulano il ricorso a un mezzo per discernere. E la proposta metodologica di questo contributo è di riconoscere il valore storico dei *Fiori*, il posto che spetta all'operazione culturale di cui la raccolta è il prodotto, attraverso quattro *media* che conducono separatamente allo stesso obiettivo. Il vario approccio alla materia, nel rispetto delle discipline chiamate in causa, dischiude un complesso di informazioni che più si avvicinano alla verità. Diversamente, una disamina della musica mediante un qualsiasi modello di analisi, con il contorno delle notizie biografiche di circostanza, identificherebbe in astratto il valore estetico dell'opera di Kapsperger, lasciando in ombra quello propriamente civile e storico che promana dalle rime di Buti. Inoltre, per evitare che un numero eccessivo di dati renda frammentario il discorso critico, è preferibile affiancare agli archetipi testuali quelli visuali, uniti dalla comune esperienza iconica. Dunque, non propriamente quattro analisi delle poesie, bensì una introduzione al mondo dei giardini, cui fa seguito l'esame dei versi butiani mediante letture incrociate di tipo letterario e iconografico, dalle quali si può dedurre la maggiore o minore pregnanza della sostanza iconica del riferimento o, in senso opposto, della sua letterarietà, tenendo per fermo che l'una e l'altra delle due componenti sono talmente intrecciate da rendere vana qualsiasi pretesa di stabilire precedenze, se non nei casi in cui la versione di Buti pende in modo esplicito verso un particolare trattamento del mito. Infine una riflessione sullo stile di Kapsperger e sull'anomala destinazione al genere villanesco della sua opera, probabilmente pensata per Francesco Barberini, ancorché a lui non offerta per motivi di convenienza o di semplice etichetta.

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

Il florario di Buti può sembrare a un primo sguardo il prodotto di un *otium* poetico creato per compiacere amici, colleghi e conoscenti in uno dei tanti ridotti accademici, che di norma erano promossi dalla buona società romana e sorvegliati dalla curia (nel corso del Seicento sono ben 136 i sodalizi censiti). Un ritrovo di personaggi assai selezionati, se si riflette sulle frequentazioni di Kapsperger, maestro e tiorbista protetto da Francesco Barberini, il cui palazzo di famiglia accolse l'omonima biblioteca e il teatro inaugurato nel 1632 con il *Sant'Alessio* di Stefano Landi (lo stesso anno in cui videro la luce i *Fiori*). Animatore di accademie, tenuto in grande considerazione nell'ambiente romano come annota Athanasius Kircher nella sua *Musurgia universalis* (1650), il virtuoso scrisse tra le altre cose una *Apotheosis, sive Consecratio SS. Ignatii et Francisci Saverii* per la canonizzazione dei primi santi gesuiti Ignazio da Loyola e Francesco Saverio, eseguita presso il Collegio Romano nel 1622, i *Poematia et carmina* a una voce su componimenti di Urbano VIII (1624), il dramma *La vittoria del principe Vladislao in Valacchia* su testo di Giovanni Ciampoli, composto per il ricevimento che il papa organizzò nel 1625 in onore di Ladislao Waza, e il *Coro musicale* per le nozze di Taddeo Barberini con Anna Colonna, pure questo con i versi di Giovanni Ciampoli (1627).<sup>5</sup>

Nella sua qualità di nobile Kapsperger non poteva prestare servizio come un qualsiasi musico salariato, ma riceveva regolari somme di denaro in forma di donativi sotto la voce *straordinari* già a partire dal marzo

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

1623.<sup>6</sup> Dal 1624 al 1629 il cardinal nipote versò al tedesco 100 scudi all'anno, da distribuire ai musicisti per la festa di sant'Agata. Nel 1627 16 scudi per la festa di santa Maria Maddalena e 12 nel dicembre dello stesso anno per i vesperi e una messa cantata con due organi per la festa di santa Lucia. Nel 1628 il compositore ricevette 50 scudi per l'entrata in Santa Maria in Aquiro di Antonio Barberini, il fratello di Francesco creato cardinale, e nel 1629 ottenne 100 scudi per la messa e i vesperi a Sant'Agnese. Francesco, è il caso di ricordarlo, aveva alle sue dipendenze un gruppo stabile di musicisti e voci bianche tra i quali i *castratini*. Tra le rappresentazioni teatrali da lui promosse si annovera la messa in scena nell'agosto del 1628, al palazzo delle Quattro Fontane, della tragedia sul contrasto di Marsia e Apollo. Scritto da Ottavio Tronsarelli, e probabilmente messo in musica da Kapsperger, il dramma venne modificato per dare risalto al tema della giustizia e della temperanza, caro ai Barberini, nel conflitto tra il potere e la pietà.<sup>7</sup> Per ragioni non ancora chiarite, il compositore che serviva «in Palazzo nelle private musiche e concerti»<sup>8</sup> pubblicò due sole opere dopo il 1633 e successivamente Giambattista Doni lo accusò di avere tentato di sostituire la musica di Palestrina con la propria alla Cappella papale. Poiché non v'è alcun documento a provare una simile accusa, rimane del tutto opinabile che il silenzio editoriale sia da collegare alla controversia con la Sistina.

La fattura dei testi dei *Fiori*, artificiosa dal punto di vista metrico ma meno ricercata per quanto attiene il *côté* retorico, lascia intuire che questi non furono scritti all'occasione. Quantomeno non si tratta di versi pensati alla buona per accontentare uno dei tanti artisti al soldo di qualche mecenate che, in qualità di intermediario, potrebbe avere favorito

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

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

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

l'incontro con il poeta. Se così fosse i versi per le monodie e le polifonie di Kapsperger probabilmente seguirebbero la maniera meno elaborata di tanta poesia per musica pensata per i generi minori, come appunto la villanella e la canzonetta, o comunque per il vasto repertorio recante titolazioni affini. Se non bastasse questa ipotesi, a situare senza timore in una posizione di prestigio le villanelle in questione concorre la lettera dedicatoria dell'opera indirizzata a Kapsperger e firmata da Francesco Tempi, il curatore del libro. Costui rammenta l'occasione in cui furono eseguiti i brani al cospetto del pubblico, a quanto sembra l'anno precedente la stampa e in casa dello stesso Kapsperger se l'aggettivo «suo» non si riferisce a Buti («Questi sono li Fiori, poesie del signor Francesco Buti, che da V. S. post'in musica non senza pubblico applauso fiorirono l'inverno passato nella sua celebre accademia»)<sup>9</sup> Nulla osta al fatto che l'accademia fosse una riunione organizzata da Kapsperger in qualche sala di palazzo adibita allo scopo da un protettore nobile (Francesco o Antonio Barberini, per esempio). Inoltre l'aggettivo «celebre» è ambiguo. Poteva essere una accademia stabile nota ai romani, ma anche un evento speciale per lanciare l'esordiente Buti. Si tenga poi presente che «il nobile alemanno» era alle dipendenze del cardinale Francesco in qualità di «gentiluomo» e, per quanto attiene al genere compositivo prescelto, è invero inconsueto che la villanella fosse il più adatto alla veicolazione della poesia morale di tono elevato. In effetti non si tratta di villanella nel vero senso del termine, e sebbene il secolo della pompa barocca reinventasse i generi in relazione ai nuovi contesti letterari (si pensi alle commistioni di tragico, comico e fabuloso nell'opera e nel teatro di parola), in questo frangente non v'è stata nemmeno una parziale mutazione o specificazione onomastica. Anche ammettendo l'eventualità che gli autori (o il solo Kapsperger) per le convenzioni editoriali correnti non fossero liberi di scegliere, essi avrebbero comunque potuto optare per la più acconcia titolazione di canzonetta, termine che appare solo nel discorso di Tempi («Né credo dispiacerà ad alcuno che fra detti Fiori si trovino meschiate canzonette d'altri soggetti, non essendo fuor d'uso che ne' giardini de' fiori abbiano artificiosamente il suo luogo ancora i frutti»). È probabile dunque che il poeta e il compositore abbiano preferito il lemma villanella, allo scopo di marcare con nettezza il riferimento ai fiori e all'ambien-

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

te semplice e suggestivo (ancorché fittizio) della villa pensata come luogo di elezione per designare il campo o il consimile giardino. Se ciò è vero, e non v'è ragione che induca a prendere partito contrario, passa in second'ordine la forma della musica, che non pertiene al tipo classico della villanella ma in senso lato a quello della più moderna canzonetta.

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

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

Purtroppo i *Fiori* respingono qualsiasi tipo di confronto con le coeve raccolte a tema. Se da un canto alcuni volumi del sedicesimo secolo sono organizzati in forma di cicli sugli animali, altrettanto non può dirsi per i fiori, i quali, di là di qualche sparuto esemplare accolto da maestri più o meno illustri, trovano comune accoglienza solo in questo libro che si qualifica come un *unicum* nel panorama editoriale secentesco. In ragione dell'originalità dell'impresa, ossia a causa della mancanza di termini di confronto, i quesiti che si devono porre alla poesia di Buti e alla musica di Kapsperger possono trovare una risposta convincente spostando

l'indagine sull'esteso versante della storia della cultura. Il campionario butiano dei *Fiori*, come si è detto, può essere esaminato attraverso le concordanze che emergono dal controllo di quattro 'fonti' diverse, ma complementari, in quanto collegate ai fiori. La fascinosa civiltà dei giardini, la non meno intrigante poesia marinista che ha per oggetto i fiori, i libri di emblematisti e iconologi sul medesimo argomento, i dipinti tematicamente vicini ai testi butiani e infine la musica al tempo dei Barberini.

### *Giardini, naturalisti e spettacoli floreali a Roma*

La creazione di giardini a Roma nel Seicento e il collezionismo delle piante connesso a quel fenomeno architettonico costituiscono, *ab imis*, il referente materiale per conferire un preciso senso storico all'edizione dei *Fiori*. A spingere la ricerca in questa direzione, di certo non consona ai miei studi, è l'originalità dell'opera di Buti-Kapsperger, a fronte di altre coeve intitolate a fiori e giardini, nelle quali non compaiono elementi floreali di sorta (*I fiori musicali* di Frescobaldi o *il Giardino musicale* in dedica a Quagliati), o al cospetto di raccolte che ai fiori concedono accidentalmente qualche pagina.<sup>10</sup> Per cui la scelta mirata del tema, l'esecuzione delle villanelle in uno dei ritrovi romani frequentati da nobili e prelati un anno avanti la messa a stampa, e la consuetudine degli autori con chi si occupava di orti, sono ben più che semplici indizi e inducono a collocare le villanelle nella cornice di un gusto diffuso per la floricoltura e, quel che più importa, per la simbologia floreale.

Le guide dell'Urbe pubblicate nell'epoca in esame, e più genericamente gli indici topografici, rivelano che un nutrito gruppo di famiglie dedicò tempo e lavoro per soddisfare la passione botanica con l'edificazione di giardini delle meraviglie in residenze costruite dentro la città. In primo piano le Ville Cornaro, Mattei, Peretti, Pio Silvestri, Farnese, Medici, Ludovisi, Borghese, Aldobrandini, Bentivoglio e naturalmente il palazzo di Francesco Barberini vicino al Quirinale, se si vuole tralasciare l'elenco nient'affatto trascurabile degli edifici posti nei paesi limitrofi. Sin alla metà del Seicento Roma fu uno dei principali luoghi di orticoltura dell'intero paese, ove si praticavano in modo cospicuo la compraven-

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



dita e il collezionismo scientifico delle piante, da quelle esotiche a quelle utili per nuove colture, da quelle officinali a quelle da essiccare. Per dare una pallida idea della entità di questa, mi si passi il gioco di parole, fiorente economia è sufficiente portare qualche dato riguardo a Villa Caetani eretta a Cisterna di Latina, la cui pianta del giardino è riprodotta in una delle tavole di *Flora* di Giovan Battista Ferrari.<sup>11</sup> Da studi condotti su questa villa fuori Roma, di proprietà di Francesco Caetani duca di Sermoneta e vicerè di Sicilia, risulta che in un anno costui faceva coltivare più di 60.000 bulbi, di cui quasi diecimila erano tulipani, senza contare che il vero pregio del giardino era rappresentato dagli anemoni, specie alla quale si era dedicato con successo riuscendo a produrre dei nuovi esemplari.

Orti botanici, giardini ricchi di statue e giochi d'acqua divennero un patrimonio di rara bellezza almeno sino alla metà del secolo, quando, per ragioni che non è necessario riesaminare, iniziò una fase di decadenza almeno per alcune delle famiglie che avevano contribuito onerosamente alla creazione di una nuova immagine di Roma. Prospettata in termini di storia del costume, la civiltà dei fiori visse e prosperò in una dimensione di bivalenza, convivendo nei giardini dell'Urbe la nostalgia della natura da parte dei proprietari e l'aspirazione alla scienza. La scenografia dei vegetali finse da *locus amoenus* nella forma di uno splendido isolamento, astratto rispetto alla autenticità dei campi, ma reale e quindi fonte di stupefazione in quanto esatto contrario dell'ambiente urbano nel quale era inserito. Con i microcosmi della *Gartenkunst* il Seicento romano soddisfece al desiderio di ritorno alla natura e di autocelebrazione, che nell'Italia settentrionale aveva trovato una forma privilegiata di sublimazione nell'Arcadia di cartapesta della favola boschereccia.

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

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

Di là dell'aspetto architettonico, sul quale si appuntano gli interessi degli storici dell'arte, vi è quindi quello propriamente speculativo di un'età che decretò la nascita della botanica quale scienza indipendente dalla medicina. La *lectura simplicium* era una materia curricolare per la preparazione dei medici nel settore delle piante officinali; tuttavia, né lo *studium* né le accademie letterarie erano i luoghi deputati alla ricerca naturalistica, se si esclude l'esempio rimarchevole dei Lincei.<sup>12</sup> La cui storia, anche per quanto concerne i *naturalia*, si inserisce nel contesto più ampio del metodo sperimentale induttivo. Sulla scorta delle traduzioni umanistiche di Plinio, Teofrasto e Dioscoride, i botanici della prima metà del sedicesimo secolo si erano attenuti a un esame strettamente 'filologico' delle piante.<sup>13</sup> La prospettiva assai angusta mutò decisamente tra Cinque e Seicento, con la creazione di orti botanici a Pisa e a Padova, nonché dei musei Calzolari a Verona e dell'Imperato a Napoli, e al contempo la disciplina si apriva alle tecniche e alla lessicografia, come testimoniano le edizioni di Dioscoride a cura di Pietro Andrea Mattioli (*Compendium de plantis omnibus, una cum earum iconibus, de quibus scripsit suis in commentariis in Dioscoridem editis*, 1571) e quelle di Konrad Gesner (*Enchiridion historiae plantarum ordine alphabetico ex Dioscoride sumptis descriptionibus, et multis ex Theophrasto, Plinio et recentioribus Graecis*, 1541; *Catalogus plantarum Latine, Graece, Germanicae et Gallicae*, 1542).<sup>14</sup> A Roma, proveniente da Pisa, Andrea Ccsalpino ricevette la nomina di archiatra pontificio e nel *De plantis libri XVI* (1583) tentò l'applicazione di un principio ordinatore dei vegetali, separando lo studio delle caratteristiche fisiche da quello farmacologico. Cosicché la classificazione di ogni pianta e dei suoi costituenti poteva procedere per via botanica, e nella dissertazione del semplicista il frutto funge da elemento discriminatorio nella ripartizione classica in alberi, frutici, sufrutici ed erbe. A sua volta Fabio Colonna, l'autore della *Sambuca lincea* che il medico Johann Faber presentò a papa Paolo V per reclamizzare l'attività dei Lincei, si occupò degli apparati riproduttivi delle piante in opere dotate di tavole di rara bellezza, tra le quali spiccano la *Fitobasanos*

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

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

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

(1592), l'*Ékfrasis* (1606) e la seconda parte di questa dedicata al cardinale Odoardo Farnese del cui palazzo, con statue e piante esotiche, Colonna esalta i pregi (*Minus cognitarum stirpium pars altera*, 1616: «ita variis tam exoticis ex novo etiam orbe delatis, quam nostratibus plantis ex tota Europa»).<sup>15</sup> Nondimeno il principe dell'accademia, Federico Cesi, nel postumo *Tesoro messicano* finanziato da Francesco Barberini, incluse venti *Tabulae phytosophicae seu rei herbariae syntaxis*, ossia una porzione dell'incompiuto *Theatrum totius naturae*, che prima di Linneo rappresenta il migliore tentativo di sistemazione dei vegetali, secondo la partizione in classi, generi e specie. L'intraprendente guida del sodalizio, da attento cultore dei *naturalia*, si fece convinto assertore dell'esperienza diretta, rivolgendo in tal senso espliciti inviti anche agli altri sodali.<sup>16</sup> A Francesco Stelluti, uno dei quattro fondatori del cenacolo, scriveva che nella «scienza de' vegetativi [...] più si acquista da se stesso speculando (massime essendo in campagna), che leggendo libri altrui». <sup>17</sup> All'amico Giovanni Ecchio, il medico olandese Joannes van Eeck emigrato a Praga, Federico chiedeva l'invio di libri e semi di piante rare. E non si può tacere delle *Praescriptiones Lynceae Academiae curante Joanne Fabio Lynceo Bambergensi* (1624),<sup>18</sup> redatte, come si legge nel titolo, da Faber Schmidt, al secolo il semplicista della Sapienza e medico presso l'Arcispedale del Santo Spirito Giovanni Fabri, coautore del citato *Tesoro messicano*, ossia i commentari all'opera di Nardo Antonio Recchi in prosecuzione delle ricerche svolte da Francisco Hernández (*Aliorum Novae Hispaniae animalium Nardi Antonii Recchi imagines et nomina Joannis Fabri Lyncei Bambergensis, philosophi, medici, publici professoris romani*

<sup>15</sup> Fabio Colonna, *ΦΥΤΟΒΑΣΑΝΟC sive plantarum aliquot historia*, Napoli, Carlino e Pace, 1592: sulle classificazioni di Dioscoride, Teofrasto, Plinio e Galeno; l'abio Colonna, *Minus cognitarum stirpium aliquot ac etiam rariorum nostro caelo orientium ΕΚΦΑΣΙC*, Roma, Facciotti, 1606; Fabio Colonna, *Minus cognitarum stirpium pars altera*, Roma, Mascardi, 1616: le parole sono ricavate dalla seconda pagina della dedica a Odoardo Farnese di quest'ultimo libro.

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

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

<sup>18</sup> *Praescriptiones Lynceae Academiae curante Joanne Fabio Lynceo Bambergensi*, Interamna, In Typographico Thomae Guerrierii, 1624.

*et Summo Pontifici ab herbariis studiis expositione).*

Valorizzare la tecnica al fine di convalidare le teorie, comunicare i risultati delle esperienze compiute con successo, poiché ogni scoperta migliora la vita, furono i precetti essenziali di Cesi. Non lontano dalla cerchia dei Barberini, anche se il cardinale Francesco rifiutò la carica di principe dopo la morte dell'ancor giovane duca di Acquasparta, due coetanei di Buti diedero prove mirabili di sé per l'applicazione di una prassi botanica schiettamente all'avanguardia: Pietro Castelli e G. Battista Ferrari. Se si escludono infatti il *Trattato del fiore e del frutto* del perugino Vincenzo Mannucci (1605) e *Il paradiso de' fiori ovvero lo archetipo de' giardini* del veronese Francesco Pona (1622), l'esemplare più autorevole era ancora il pluriedito volume dei *Commentarii in libros sex Pedanii Dioscoridis Anazarbei, de medica materia* del senese Pietro Andrea Mattioli, medico al servizio del vescovo Bernardo Cles a Trento e poi del secondogenito di Ferdinando Absburgo alla corte di Praga.<sup>19</sup> Assai lesti nel trasformare gli antichi florari e sempliciari in libri di moderna scienza dei vegetali, Castelli e Ferrari diedero dunque un notevole impulso alla fitologia del secolo.

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

Il pregio della *Descriptio* consiste nella dettagliata illustrazione di piante rare e delle loro proprietà, con il complemento di ottime tavole di-

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

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

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

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

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

La passione floreale di Francesco Barberini e il rapporto che si instaurò con Ferrari meritano una breve precisazione. Il cardinale, colle-

<sup>21</sup> G.B. Ferrari, *Flora*, cit.

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

<sup>23</sup> Giovan Battista Ferrari, *Orationes XXV*, Roma, Facciotti, 1635.

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

La dedica di Ferrari al giovane cardinale di cui egli era consulente è più che un fatto formale, poiché le parole in suo onore sono una prova inequivocabile della dedizione del dedicatario ai fiori: «Tu del favoloso Apollo più chiaro assai, Francesco cardinal Barberino, con la luce della sapienza, non meno che della gloria, soavemente mi accendi a parlar di fiori»; e a proposito degli esemplari esotici scrive che «non era convenevole che nella reggia delle Api fosse scarsezza di ogni più pellegrino e pregiato fiore» (l'allusione è alle tre api dello stemma gentilizio barberiniano).<sup>26</sup> Inoltre, il botanico include un epigramma floreale cavato dai *Poemata et carmina* di Urbano VIII, le poesie che Girolamo Kapsperger ebbe l'onore e il vanto di musicare nel 1624 e poi nel 1633.<sup>27</sup>

La novità di *Flora* è rappresentata dal fatto che l'opera è un riuscito tentativo di classificazione colta e pratica delle piante. Rispetto alla pubblicistica precedente, che divulgava florari in forma di raccolte di tavole

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

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

<sup>26</sup> G. B. Ferrari, *Flora*, cit., p. 138.

<sup>27</sup> Giovanni Girolamo Kapsperger, *Poemata et carmina*, Roma, Soldi, 1624. Il secondo libro è perduto.

con agili note esplicative, *Flora* si rivolge tanto agli eruditi quanto agli amatori. Enorme fu il suo successo in Italia e in Europa dopo l'edizione di Amsterdam del 1646. Nel giro di un secolo, infatti, il termine *flora* passò gradualmente a indicare il mondo vegetale, dacché il botanico tedesco Johann Lösel lo usò con questa accezione nella *Flora prussica* (1703), cui fece seguito la *Flora lapponica* di Carl von Linné (1737), che a Ferrari dedicò anche una pianta africana (la *Ferraria*).<sup>28</sup> La scelta onomastica di intestare il trattato all'antica creatura rientra nella cornice di quel classicismo che a Roma si praticò sin dal sedicesimo secolo. Ove, cioè, si coniugavano puntigliosamente i miti con la scienza, con la morale e con la fede, nelle svariate forme di rappresentazione delle arti figurative e della scrittura. Al pari di Castelli, ma anche di Buti, Ferrari risponde la storia di Zefiro e Flora e non tralascia di parlare, pur nell'ambito tecnico rappresentato dalla descrizione di bulbi fiori terriccio e arnesi da giardinaggio, delle leggende antiche di cui sono simboli i fiori con le annesse etimologie.<sup>29</sup> I rimandi a Pausania, Teocrito e Plinio si alternano a dotte disquisizioni intorno al significato di giacinto o di anemone (da ἀνεμος *fiore del vento*), con il relativo mitologema della origine metamorfica per trasformazione del sangue di Adone.<sup>30</sup> Se il classicismo rappresenta il quadro d'assieme, il titolo richiede una ulteriore spiegazione circa il buon accoglimento di «una Flora pudica che non contami i costumi», di cui argomenta Ferrari nelle due pagine introduttive per il «lettore amico de' fiori». In onore di Flora, è risaputo, a Roma si preparavano feste licenziose con prostitute discinte, coronate di ghirlande, e la Flora meretrice dominò sino a tutto il Cinquecento nella letteratura e nelle arti figurative. L'immagine pudica della dea, non più descritta con il seno scoperto o in abiti trasparenti, fece la sua comparsa negli ultimi anni del secolo quando pittori e poeti iniziarono a ritrarla con il capo inghirlandato e serti di fiori nelle mani. La nuova linea moralizzatrice trae origine dalla rilettura dei *Fasti* di Ovidio (V, 193-222), di cui si avvale in parte Ferrari. Nel poeta latino Flora diventa la ninfa Cloris, rapita dal ticpido Zefiro, che le concesse di governare sui giardini dopo averla fatta sua sposa. Doverosa a questo punto la citazione di almeno due opere che a

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

<sup>29</sup> G. B. Ferrari, *Flora*, cit., pp. 91-98.

<sup>30</sup> G. B. Ferrari, *Flora*, cit., pp. 229-232.

Ferrari, ma anche alla coppia Buti-Kapsperger, dovevano essere note: *Il trionfo di Flora* (1627) e *L'impero di Flora* (1631), dipinte a Roma dall'amico di Ferrari Nicolas Poussin e ora rispettivamente presso il museo del Louvre e la Gemäldegalerie di Dresda. Nel *Trionfo*, ispirato tuttavia alle *Metamorfosi*, si dispongono attorno al carro della dea gli sfortunati amanti della mitologia greca trasformati in fiori: Narciso, Giacinto, Adone, Aiace, Clizia, Smilax. Gli stessi personaggi, al centro dei quali si colloca una Flora sorridente che a passo di danza sparge petali in terra, compaiono nell'atto della loro trasformazione nell'altra tela di Poussin, nota come *L'impero di Flora*.<sup>31</sup>

Le divagazioni mitologiche del libro sono in molti casi di pura invenzione e servono a giustificare sia i precetti botanici, sia le glorie della rinata Roma floreale sotto la guida dei Barberini. I rami che aprono ognuna delle quattro parti del libro, più l'antiporta, provengono da disegni di rinomati pittori: Guido Reni, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi e Giovanni Lanfranco. La decifrazione iconologica è in parte attuata dallo stesso Ferrari, ma molto è consegnato alla potenza simbolica dei particolari. Per esempio, nell'antiporta, vestita e senza fiori in mano, la dea assume il ruolo di Flora *honestà*, che grazie ai Barberini inaugura il secolo dei fiori, come si intuisce dall'iscrizione *Florum cultura* posta sotto il trigono delle api cardinalizie sul fronte di una delle entrate di palazzo Barberini. Nell'ultima tavola Apollo interpreta l'oracolo delle api sulla famiglia di Francesco e incide su un albero le parole «hic domus», riferibili al medesimo edificio che si staglia in tutta la sua bellezza sul lato destro dell'immagine. Della collezione di piante esotiche del cardinale 'parla' inoltre il disegno di Guido Reni, che ritrae l'America in vesti indiane in atto di donare un vaso contenente i semi delle sue piante a Nettuno, il quale campeggia sullo sfondo di tritoni e cavalli marini, mentre Zefiro, in alto, attende di guidare il viaggio del dio del mare verso l'italico lido.

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

Creato cardinale di Sant'Onofrio nel novembre 1623, poi di Sant'A-

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



gata dei Goti l'anno successivo, indi arciprete alla Basilica Lateranense e nel 1632 vicecancelliere presso il palazzo della Cancelleria, nel 1633 Francesco divenne arciprete di San Pietro. Una fulgida carriera all'ombra del potente zio Maffeo, che fece di lui anche un brillante diplomatico.<sup>32</sup> Se al bibliofilo Roma deve moltissimo, grazie anche al suo maestro di camera Dal Pozzo, nondimeno i suoi interessi di 'antiquario' erano rivolti al ricupero dell'archeologia cristiana e al restauro di dipinti antichi nelle chiese di Roma, in base al progetto di un moderno *Denkmälerinventar*, come ha scritto di lui Stephan Waetzoldt.<sup>33</sup> Ma la grandezza del personaggio forse non è stata ancora misurata appieno se, come sembra, è mancata sino ad oggi una riflessione sulla sua prepotente passione floreale e sui relativi coinvolgimenti in ambito artistico. Tra i molteplici interessi di Francesco, infatti, un posto speciale spetta all'orticoltura. A lui si deve la costruzione dei giardini al Quirinale nel 1625, avvenuta sotto la guida di Bernini, il quale non avendo forse sufficienti competenze architettoniche avrebbe consegnato l'impresa al Borromini. Tobia Aldini, dopo avere prestato servizio presso Odoardo Farnese, nel 1626 passò alle dipendenze del cardinale e in qualità di «giardiniere» probabilmente diede qualche suggerimento agli architetti.<sup>34</sup>

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

Per il garofolo ancora V. S. mi soddisfa assai, mentre lo nomina veroni-

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

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

<sup>34</sup> Ringrazio per queste ed altre informazioni Margherita Zalum Cardon.

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

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

L'argomento della missiva è uno dei tanti dello stesso tenore sui quali il Barberini doveva intrattenere rapporti non solo con Faber, dal quale ricevette in dedica i commenti al *Tesoro messicano*,<sup>37</sup> ma anche con il dotto Fabio Colonna, che nel settimo libro delle *Annotationes et additiones* aggrega ai ranuncoli la *Planta cardinalis Barberini* con tanto di tavola per il *Flos cardinalis*, rigorosamente rosso come la porpora del mecenate.<sup>38</sup> Il nome di pianta cardinale si diffuse rapidamente e non poteva non farne menzione Ferrari, che nella sua *Flora* ritaglia un capitolo sulle «Piante indiane negli Horti Barberini». <sup>39</sup> Il trachelio americano, scrive il naturalista, «facilmente spiccassi per affrettarsi, ed essendo di colore rosso meritatamente chiamasi Fior barberino e Pianta cardinale». Il passo si legge immediatamente dopo la tavola disegnata da Reni sui doni floreali di America a Nettuno e vale a rafforzare la stima nei confronti del generoso quanto raffinato Francesco.<sup>40</sup>

Il gusto floreale investe anche le tradizioni rappresentative istituite dai Barberini. Tra le tante mascherate *a concetto*, ossia a tema e con corredo di musica, ve n'è una sui fiori promossa da Francesco per il carnevale del 1628. Svoltata con cinque attanti, vestiti di tuniche e giubbe con fiori, a detta di Hammond la mascherata costituisce il precedente dell'intermedio dei fiori nella seconda versione dell'opera *Chi soffre spera* di

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

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

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

<sup>39</sup> G. B. Ferrari, *Flora*, cit., pp. 372-393.

<sup>40</sup> G. B. Ferrari, *Flora*, cit., p. 190.

Rospigliosi e Virgilio Mazzocchi (1639).<sup>41</sup> La partitura della Biblioteca Vaticana contiene un prologo, tre atti e tre intermedi (Rvat, Barb. Lat. 4386), e Margaret Murata ha trascritto il *Ballo in 8* del terzo intermedio, i cui personaggi sono Eurilla, Lidia, Clori, Licori.<sup>42</sup> Tuttavia, anche nella versione principe del 1637 l'«argomento et allegoria» della «comedia musicale» indicano che i medesimi personaggi, con la sostituzione di Lidia con Lilla, dovevano cogliere i fiori eletti a simboleggiare di ogni fanciulla i quattro umori della medicina galenica. Cosicché la successiva disputa sulla bellezza di ogni fiore avveniva in base alle corrispondenze Lilla / rosa / sangue per il temperamento sanguigno, Clori / amaranto / atrabile per il temperamento malinconico, Eurilla / garofano / bile per il temperamento colerico, Licori / calta / flegma per il temperamento flemmatico:

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

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

Il sig. Card. Barberino, domenica sera nel palazzo vicino alle Quattro Fontane fece rappresentare in musica una bellissima commedia intitolata *Chi soffre speri* [...] et nell'est.o intermedio si vede l'apparenza del

<sup>41</sup> F. Hammond, *More on music in Casa Barberini*, cit., p. 258.

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

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

giardino del medemo palazzo dei sigg. Barberini con il gioco della pillotta [...].<sup>44</sup>

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

Per il carnevale del 1640 Francesco fece rappresentare un prologo e alcuni intermedii in commedia a Palazzo Rusticucci in Borgo Nuovo, dei cui testi dovuti a Rospigliosi si ha testimonianza in un manoscritto della British Library che riporta solo la tragedia *Troade* (da Seneca *Troades*). I titoli dovrebbero corrispondere a un *Prologo* affidato alla figura allegorica della Prudenza, a *I due filosofi* (Eraclito scolaro piangente, Democrito scolaro ridente), a *Le piante* (Lauro, Cipresso, Pino), a un intermedio di maschere della commedia dell'arte con Dottore, Pantalone, Coviello e Zanni, alla *Cieca* (con Eurilla, Flora, Dafne, Elisa, Lidia, Lilla, Licori, Clorinda, Dorilla, Clori), e a un intermedio di pastori.<sup>46</sup>

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

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

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

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

In merito ai testi, la vena morale dei *Fiori* assume un ruolo programmatico che offre il destro per un raffronto con le numerose liriche dei tanti convertiti al verbo marinista, in cui i fiori o i colori sono omaggi o pretesti per ragionare d'altro. Del pari ai colleghi Buti fa un uso delle similitudini in cui il fiore dischiude un mito e il mito concettualizza una osservazione morale. Nonostante la compiaciuta semplicità del lavoro, con testi che si rivolgono 'democraticamente' a tutti gli acculturati, questo, in veste di parente povero, si accosta all'arguzia dei sonetti indicati come esemplari da Emanuele Tesauro, nei quali «i brevi motti che accompagnano fiori, frutti, gemme [...] compongono un simbolo, una impresa, un emblema parlante e concettoso». <sup>47</sup> Procedimento caro anche ai poeti del secolo sedicesimo, come si arguisce dalla trattazione di Pellegrino Moretto, pubblico professore di lettere a Vicenza, dal titolo *Del significato dei colori e dei mazzoli*. <sup>48</sup> L'opera è un commento sui colori costellato di citazioni dotte cavate da Virgilio, Plinio, Cicerone, Plauto, Plutarco, Ovidio e nella seconda parte v'è un catalogo che insegna a trarre «il significato de' mazzoli di erbe e di molte altre cose, sì tolte o dal colore, o dall'odore, o dalla natura e virtù sua naturale, o da qualche esteriore effetto e affetto o similitudini di voci». <sup>49</sup> E non è frutto del caso che tutti i fiori delle villanelle approntate da Buti formino il mazzetto messo insieme dal cavalier Marino nel dialogo di Mopso e Tirsi sulla rosa, incluso tra le canzoni della *Lira* (1614), nella *Sampogna* (1620) e nel dovizioso catalogo del «Giardino del piacere», sesto canto di *Adone* (1623).

Nella lista di Tirsi di fiori ve ne sono ben tredici (vv. 22-35): la rosa, l'acanto (cardo), l'amaranto, la calta, il giacinto nato dal sangue di Aiace suicida, il ligustro, il giglio, l'anemone nato dal sangue di Adone ucciso dal cinghiale per volere di Marte. Quindi il giacinto in cui si tramuta il giovane con lo stesso nome mortalmente ferito da Zefiro, il girasole di cui prende le sembianze Clizia morta di fame per essere stata abbandonata

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

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

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

da Apollo, il fiordaliso e la pallida mammoletta, nonché Narciso che diviene l'omonimo fiore dopo essere annegato nelle acque in cui si era specchiato per ammirare la propria immagine:<sup>50</sup>

*Tirsi*

Da qual fiore il mio canto  
prenderò, Mopso mio?  
cantar forse degg'io  
il flessuoso acanto?  
l'immortale amaranto?  
o pur la bionda calta  
che d'aurato color le piagge smalta?  
Dirò d'Aiace tinto  
di vivace vermiglio?  
del ligustro o del giglio?  
dirò d'Adon dipinto?  
del fregiato giacinto?  
o di Clizia, a cui piace  
volgersi sempre inver' l'eterna face?  
del lieto fiordaliso?  
o de l'innamorata  
mammoletta odorata,  
d'amor pallida il viso?  
O dirò di narciso,  
che da quell'acque, ond'ebbe  
la morte già, trasse la vita e crebbe?

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

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

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

giglio e la passiflora (VI, 132-137).<sup>52</sup>

Buti coniuga l'immagine dei fiori con la simbologia classica e ne reinventa il ruolo ricorrendo a un trasferimento di significati di secondo livello. Così trae dai miti collegati al narciso, al giacinto, al gelsomino, all'anemone e alla rosa un insegnamento che rinnova gli insegnamenti della controriforma circa la responsabilità del fedele al cospetto del mondo (un fedele, per essere più precisi, coincidente con il nobile e con l'uomo di pensiero). In proposito si rammenta che la metafora e l'antitesi, assieme a ogni tipo di sillogismo e pratica enumerativo-traslatoria, sono il pane quotidiano della poetica marinista. E similmente ai tanti colleghi ammalati dall'arte versificatoria di Marino, Buti tesse concetti di cristiana moderazione seguendo la via più scontata della metafora. Con i poeti devoti al cavaliere egli condivide l'affezione per i miti metamorfici, ove si narra di fiori generati da una sostanza corporea di un dio o di un eroe, o per mutazione diretta (*i.e.* i fiori del sangue e del latte).

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

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

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

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

altre di somiglianti bellezze».<sup>55</sup>

Inutile dire che la filosofia e la teologia, alle quali si ispira Buti allievo dei gesuiti, sono disciplinate da uno studio *more rhetorico* le cui ascendenze sono rintracciabili nella *Ratio atque Institutio studiorum Societatis Jesus*, edita a Napoli nel 1598 per le cure di Claudio Acquaviva.<sup>56</sup> Tuttavia, l'assenza di iperboli atte a stupire, la modestia dell'enumerazione e la rinuncia a qualsiasi tipo di *Summationschema* (caro invece al 'predicatore' Panigarola) riducono di molto il confronto della poesia del giovane autore con quella dell'astro Marino, il cui *Adone* a Roma era stato messo all'indice nel 1627. Buti percorre un sentiero diverso, prende una scorciatoia meno concettosa e perciò lontana dalle spericolate trame verbali care agli acrobati della parola dei suoi giorni. La sua *ars ornandi* sembra indirizzata alla revisione baconiana dell'ufficio retorico, ed è più censurata di quanto non lo sia la sperimentazione con i metri, sui quali scommette per mezzo di accoppiamenti invero audaci. Detto questo, qualsiasi paragone con i marinisti deve limitarsi entro il piano formale delle figure e del lessico, perché le logiche che presiedono alla sua ed altrui poesia non coincidono. Sarà piuttosto da stabilire se l'esito diseguale dei risultati conseguiti da Buti sul piano stilistico sia da attribuire alla sua inesperienza (anche se all'altezza del 1632 egli aveva comunque 28 anni), oppure alla semplicità della forma villanella alla quale non è stato in grado di assoggettarsi, o, verisimilmente, non ha voluto accondiscendere.

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

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

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

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



ga al principio della unità dei contenuti, perorando con sfacciata disinvoltura la causa dell'oraziano *utile miscere dulci*:

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

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

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

La *Primavera* di Botero esordisce col ritratto di Flora che sparge gi-

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

<sup>59</sup> Vedi *infra*.

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

gli e viole, mentre dal sangue e dal latte di Venere ciprigna spuntano il ligustro e la viola (cantiche 2-4). La moralità che chiude l'immagine procede dal paragone della rosa e delle spine con la vita, che al pari del fiore detiene in sé il piacere e il dolore. Poco oltre i versi metaforizzano la bellezza quale pianta inabile a fruttificare, così come l'uomo di bell'aspetto spesso manca di senno: «Sì come piante alcuni uomini sono / ch'altra dote non han che vista vaga».<sup>61</sup> Figura iterata con una punta di misoginia nei confronti della grazia femminile, assimilata al fiore senza profumo: «Tra vaghi fior alcun è di bellezza / vestito, ma non ha dramma d'odore. / Tale è donzella adorna di chiarezza / di volto, ma di senno vota il core».<sup>62</sup> Buti, nella stessa direzione, invita a considerare transeunte qualsiasi apparenza di bello e i suoi fiori o sono il mezzo per arrivare a Dio, in realtà alla saggezza, o sono nulla: «Di beltà ciò che fiorì, / se'n fuggì con ratto piè: / gioia stabil in terra non è».<sup>63</sup>

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

<sup>61</sup> G. Botero, *La Primavera*, cit., p. 48.

<sup>62</sup> G. Botero, *La Primavera*, cit., p. 88.

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

<sup>64</sup> R. Merolla, *Lo stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana*, cit.

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

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

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

stoica che si insinua a mio avviso nel progetto di torturata crasi tra classicismo e cattolicesimo perseguita dal poeta per musica come da altri intellettuali della Roma barocca. Con la scontata eccezione di Maffeo Barberini, il quale, con analoghi lessico e tema, aveva assecondato il cristiano precetto della vita eterna sulla bellezza caduca della natura:<sup>65</sup>

Francesco Buti,  
*Instabilità mondana*

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

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

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

Maffeo Barberini,  
*Il diletto terreno è momentaneo*

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

Sul medesimo piano della *Instabilità* si colloca l'elogio alla saggezza di *Tranquillità d'animo*, numero sedici della raccolta. Si tratta di una virtù tramata ancora una volta di venature neostoiche, che permette di guardare con distacco agli affanni del mondo ed egualmente di 'compattare' e godere seguendo il mutevole corso degli eventi. Buti esalta la purezza d'animo quale condizione indispensabile per la vera pace; e questa non viene conquistata con fatica, bensì è dipinta come uno stato di grazia che appartiene a coloro che sanno, ossia agli esseri baciati dalla vera e unica fortuna che cala sui credenti come dono divino:

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

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

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

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

Anche qui il pensiero del poeta non si sposa con quello dei libertini fuori dell'Urbe; è piuttosto il risultato di un singolare connubio tra istanze moderniste e sapienza antica, tra moderazione cattolica e un immaginato ordine classico gradito ai barberiniani. In Buti Dio è sempre presente, ma le scelte non dipendono dalla paura della punizione o dalla sicurezza del premio finale, poiché la fede è indipendente dalla chiesa e dai suoi ministri. È una fede spontanea, posta a priori in natura e paga a se stessa. È il sentimento antico che ogni umanista riconosce nei grandi poeti della classicità, la cui lezione prescinde dalla distanza che separa il mondo pagano da quello cristiano. Tuttavia, nella dimensione del privato, il giovane prelado non rinuncia a confessare quanto pesi il rispetto delle convenzioni sociali. Il *Dolore occulto*, poesiole che fa meditare sul senso della raccolta deprivata da Buti dell'impronta villanesca, si riferisce alla pene nascoste, ossia alla sofferenza che nasce dalla dissimulazione dei sentimenti (*occulto i.e. occultato*). Non so se il senso del componimento mi è del tutto perspicuo, ma è certo che il poeta si rivolge al pa-

store in quanto simbolo di una vagheggiata umanità incorrotta, per confessare il dolore che l'opprime. I fiori che lo adornano, invece, sono gli emblemi degli onori di cui egli è fatto segno in pubblico, e quindi gli è negato far mostra di qualsiasi sofferenza. Ma quel che si è costretti a esibire per dovere di casta e costume sociale nasconde una diversa realtà. La chiave di lettura è data, anche se la vera causa del dolore rimane inconfessata nel paragone con la nube candida all'esterno e carica di tempesta all'interno. La sola deduzione consentita è che la morale della controriforma ha imposto in modo ancor più doloroso l'obbligo di alienare i propri sentimenti per il bene pubblico, in specie per la nobiltà le cui glorie, come scriveva Teresa d'Avila, nascondono il dovere alla rinuncia («nulla è privato nella vita dei grandi»).

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

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

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

In merito alle ramificazioni del classicismo romano, non si può dire che Buti sia stato un imitatore di Urbano VIII, voce autorevole di una tendenza forte ma non tanto compatta da formare una poetica indivisibile. Ciononostante, sullo sfondo della sua opera si stagliano anche gli esercizi lirici del pontefice, il quale, nel decennio precedente e con ma-

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

Alle settimane passate composi un'ode indirizzandola a Francesco nostro nipote, per animarlo col mezzo dilettevole di finzioni poetiche all'acquisto della virtù, mosso dall'autorità di san Basilio nell'Omelia ad juvenes [...]; ho voluto dimostrare che i gentili con le loro favole hanno voluto adombrare la battaglia continua, della quale parla san Paolo in quelle parole «Caro concupiscit adversus spiritum, et spiritus adversus carnem» [...]; mi servo della favola d'Anteo superato da Ercole: questi come figlio di Giove mi esprimerà l'anima umana la cui origine è celeste e fatta ad immagine del vero Giove, cioè Dio onnipotente; Anteo, che fu figlio della terra, mi denota proporzionalmente il corpo che è for-

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

<sup>67</sup> Sforza Pallavicino, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma, eredi Corbellotti, 1646, capitolo terzo.

mato di limo terreno. Mentre dunque Anteo potette toccare la terra fu invincibile ma, alzato in aria al cielo e soffocato da Ercole con le braccia, restò superato e morto, ed il simile avviene tra lo spirito e il corpo, perché finché lo spirito non distacca il corpo da tutti li terreni piaceri e delizie non lo può mai superare [...].<sup>68</sup>

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

Naturalmente, la citazione degli attributi, senza mai nominare i miti, fa parte di un sistema di pensiero che non appartiene solo a Buti, a Maffeo o ai secentisti in genere. È invece ben radicata nella poesia del Cinquecento, come dimostra Hugo Friedrich con il sonetto di Ronsard *Je voudray bien richement jaunissant* (*Les amours*, 1552). L'ermeneutica del grande 'romanista' insegna a smantellare la barriera fatta di sintagmi criptati che siglano i dettagli dell'amore di Zeus per Danae (la «pluye d'or»), della passione di Zeus per Europa (il «toreau blanchissant»), o di Afrodite Anadiomene, dalle cui orme sulla sabbia nascono i fiori (i «mille fleurs ravissant», da Esiodo).<sup>69</sup> Il fatto è che Maffeo persegue un programma temprato dal fine educativo. Le parafrasi dei salmi e dei cantici, che riscossero gli elogi del Tezio per la restituita dignità al verso latino, si pongono in ideale concorrenza con la poesia di Virgilio e Orazio («qui psalmos et cantica puritate atque gravitate mirifica dulcedinem reduxit ad carmen, qui Pindaricum, Virgilianum, Horatianum metrum ubertate, Urbanitate superavit»);<sup>70</sup> Francesco si provò quindi a emulare lo zio con l'elegia *Fonte Aganippeo manantes cernere rores* nella quale, con servile deferenza, non risparmiò le allusioni al giglio di Firenze e alle api di casa Barberini (vv. 108-109: «Hic Maphaeus ades, manibus nunc lilia posco, / lilia queis Tuscis mellificavit apis»). Ma in Francesco la virtù del verseggiatore era più debole rispetto a quella dello zio. Compreso nei molteplici impegni diplomatici, il nipote fu un appassionato promotore di ricerche erudite ed eventi spettacolari, e la sua musa pencilò più sul

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

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

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



versante dell'osservazione scientifica, ove l'esperienza si acquisisce come nel laboratorio «con animo tranquillo e senza strepito». Le ultime parole, tolte dalla sua traduzione dei *Ricordi* di Marco Aurelio, ossia i *Dodici libri di Marco Aurelio Antonino* del 1675, postillano l'entusiasmo misurato ma non meno profondo per tutto quello che nella natura è soggetto alla trasformazione visibile: anche i minuti particolari da cogliere *in fieri*, che mai sarebbero entrati a far parte delle poetiche (se non nella deviazione scienziata alla Dotti o, per analogia, nel lessico geometrizzante di Busenello).<sup>71</sup> Per cui la sua meraviglia un po' infantile nasce dalla visione delle crepe sulla crosta del pane appena cotto, dalla rottura della camicia dei fichi maturi, dalla spiga piegata dal peso dei chicchi e persino dalla bava che esce dal grifo del cinghiale.<sup>72</sup>

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

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

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

<sup>73</sup> 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.

Alle acute indagini della Murata si potrebbe accodare qualche riflessione sulla musica dei *Poemata* 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.<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup> 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 celebrazione di grande splendore.<sup>76</sup> 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*.<sup>77</sup> Per esempio il colonnato del Campo di Marte con le statue dei santi fu disegnato come un colonnato di San Pietro *ante litteram*.<sup>78</sup> E l'unione di antico e moderno, ossia di pagano e cristiano, è già prefigurata nel prologo ove canta Sapienza, personaggio

<sup>74</sup> S. Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 131-132.

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

<sup>76</sup> 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.

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

<sup>78</sup> Emilio Sala - Federico Marincola, *La musica dei drammi gesuitici: il caso dell'Apotheosis*.

allegorico anfibio nel quale convivono Atena e la Vergine Maria, che si autodefinisce «Beata Pallas mente divina edita».<sup>79</sup>

*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 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 Durer 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*.<sup>80</sup> 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 sa-

*sis 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.

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

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

pienza pescando tra gli emblemi di Alciato e le descrizioni di Ripa.<sup>81</sup> 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 parlante.<sup>82</sup> 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 *ékphrasis*).<sup>83</sup> 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,<sup>84</sup> 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*.<sup>85</sup> 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

<sup>81</sup> 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.

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> Roberta Coglitore, *Le pietre figurate: forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS, 2004.

<sup>84</sup> Andrea Alciato, *Emblematum*, Augusta, Steyner, 1531.

<sup>85</sup> Pietro Andrea Mattioli, *I discorsi sulli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*, Venezia, Valgrisi, 1568. Ne possedeva un esemplare Buti: cfr. M. Luisi, *La libreria del Buti*, qui alle pp. 206 e 268.

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.<sup>86</sup> La fortuna di questo genere si deve al passaggio dal commento umanistico dei classici al più moderno enciclopedismo iconografico, che per gradualità 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 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 immagini 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.<sup>87</sup> «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,<sup>88</sup> e nel proemio, che mi permetto di citare seppur noto agli storici dell'arte e di iconografia musicale, il perugino osserva che

Le immagini 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'ho-

<sup>86</sup> Gennaro Savarese - Andrea Garceffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

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

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

mo, et quelle che con esso sono congiunte et che si dicono essenziali.  
[...].<sup>89</sup>

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

Et la similitudine che serva a questo proposito dovrà essere di quelle che consistono nell'egual 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.<sup>90</sup>

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'imprese, spiegate e illustrate, con sentenze ed erudizioni, sacre e profane, che somministrano agli oratori, predicatori, accademici, poeti ecc. infinito numero di concetti* (1654).<sup>91</sup> 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,<sup>92</sup> ove le figure

<sup>89</sup> 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, Teza, 1992. Cfr. anche Erna Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze, Olschki, 1939.

<sup>90</sup> Si cita ancora dal Proemio di Ripa.

<sup>91</sup> Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese, 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.

<sup>92</sup> Edita a Roma da Ignazio de' Jazeri, 1669. In proposito cfr. in questo volume il saggio di Maria Luisi, *La libreria del Buti*, pp. 207, 288.

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 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.<sup>99</sup> 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 debor-

<sup>99</sup> 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.

dante del napoletano.<sup>94</sup> L'*Adone*, come è noto, è una collezione di meraviglie 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 intellettuale, la serve di non picciolo aiuto co' fantasimi, che da quella le sono esteriormente somministrati».<sup>95</sup> 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».<sup>96</sup> 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».<sup>97</sup> Più in dettaglio, l'amore per la pittura è testimoniato dall'amicizia con Bernardo Castello, l'artista genovese che curò le illustrazioni della *Geru-*

<sup>94</sup> 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.

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

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

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



*salemente liberata*, al quale Marino dedica la «favola» di Narciso nella *Galleria*, 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 statuita 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 inoppugnabile) 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 diletato a separare le due entità, il fiore *me-*

*dium* 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  
somiigliò, 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 Urries 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».<sup>98</sup> 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».<sup>99</sup>

Il gelsomino di Buti non è il fiore di Venere, né il fiore che sboccando 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 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

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

<sup>99</sup> C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 418-420.

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 nubi 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 specchio. 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 scambievolmente, 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.<sup>100</sup>

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 gelsomini 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'affre-

<sup>100</sup> 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*.

sco 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 essere felicemente provata, e per ridimensionare la questione delle concordanze non guasta una scorsa a quanto dice Cartari nelle *Imagini de i dei degli antichi*.<sup>101</sup> 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 Carracci 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. 3). 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 dorato, e la veste pur del medesimo colore. Virgilio dice ch'ella vien con le mani colorite a cacciare 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 fuo-

<sup>101</sup> 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.

ri 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.<sup>102</sup>

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 rimeditazione 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,<sup>103</sup> Buti passa al quadro funebre delle viole mammolette che formano la delicata coltre per l'*Amorino morto*:

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.

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

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

Appo le fredde piante  
 posava l'arco e la faretra imbelle,  
 stavan 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 Agdistis 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 della vita*, sceglie una donna riccamente vestita con il capo inghirlandato di viole nere che rinascono sempre a nuova vita.<sup>101</sup> Un legame si scorge piuttosto con la storia di Fi-

<sup>101</sup> 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 Tar-



na 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.

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

---

quinio 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.

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 tollerata 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.<sup>105</sup>

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 spiace. / 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

<sup>105</sup> Non è fuori luogo ricordare che questa è l'epoca segnata dal principio *curius 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 cariche dello stato, poiché la ragion di stato esigeva l'unità confessionale del paese. E. Iserloch - J. Glazik - H. Jedin, *Storia della Chiesa. Riforma e controriforma*, vol. VI, cit., p. 757.

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. 4).<sup>106</sup> 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.  
 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,

<sup>106</sup> C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 430-432.

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.<sup>107</sup>

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 appa-

<sup>107</sup> C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 187.

rentamento 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,  
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 fiorentina*. Conosciuto anche con il nome di gladiolo o giaggiolo, dal latino *gla-*

*diolus* 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 fiori.

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 αἰμόρροντος). 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 ricresce,<sup>108</sup> mentre l'*Iconologia* di Ripa lo tramuta in immagine del decoro:

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.<sup>109</sup>

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 ina-

<sup>108</sup> Pietro Andrea Mattioli, *Discorsi nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazartheo*, Venezia, Valgrisi, 1568, IV, p. 52.

<sup>109</sup> Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 91-92.

movibile la fedeltà ai principi espressa dal fiore. Si tratta dell'onore e della fidejussione 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. 5).

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 immarcescere 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'espiazioni 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 [...].<sup>110</sup>

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

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

Al leggiadro tuo stelo  
spiri pur d'ogn'intorno  
l'aria tranquilla el cielo;  
che quel candor vivace

<sup>110</sup> Ripa, *Iconologia* [1598], cit., pp. 264-265.



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 gigli,  
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.<sup>111</sup>

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 rosso-re 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.<sup>112</sup>

*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 rammenta la Passione. La «rea dolente impresa», di cui argomenta la prima stanza, e il volo dell'anima penitente verso il fiore

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

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

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,  
si ricovra il tuo diletto.  
Di tal fior al cespito 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 stocchi 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.

Pubblicato 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 frontespizio (fig. 6).<sup>113</sup> 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

<sup>113</sup> Il titolo completo del libro, pubblicato e licenziato il 9 agosto 1609 per le cure di Simone Parlasca, è *Il fiore della granadiglia, ovvero 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*.

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, ovvero della Passione di N. S. Giesù Christo*, il primo dei tre premessi alle liriche.<sup>114</sup> 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, cominciosi 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».<sup>115</sup> 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* 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 fructus 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 Passio-

<sup>114</sup> 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 Durero di Norimberga, sposta in ottava rima dal R.P.D. Maurizio Moro*, Venezia, Bissuccio, 1612.

<sup>115</sup> *Il fiore della granadiglia*, cit., p. 4.

ne 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 [...].<sup>116</sup>

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 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 Quin-

<sup>116</sup> 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.

to. Ac P. Ioannes Romerus Societatis Iesu Procurator eius indicae regionis, quae dicitur Los Paraguales, cum inde nunc pervenisset Romam, narravit se eundem florem non sine lacrymis potuisse conspicerem).<sup>117</sup> 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*.<sup>118</sup> 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 Parnasca, potrebbe avere funto da modello per la tavola del libro sulla croce a pagina 166 (fig. 7). Questo perché il trattato era già predisposto per la stampa quando uscì dai torchi di Cochi e 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 «ravedimento e conversione» al cristianesimo dei popoli idolatri.<sup>119</sup> 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 qual-

<sup>117</sup> *La Vera narratio* di Eugenio Petrelli inizia a pagina 189 di *Antonii Posseolini 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 Fgaña, *Romero, Juan*, in *The new catholic encyclopedia*, vol. XII, Washington, The Catholic University of America, 1967, p. 661.

<sup>118</sup> *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 Paulini, 1610. Cfr. Gaspare De Caro, *Bosio, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 13, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 261-264.

<sup>119</sup> G. Bosio, *La trionfante e gloriosa croce*, cit., p. 162.



che ragione dubitar potevo ch'appo gli uomini gravi non troverebbe credito e che io ne sarei stimato leggiere 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 faccende loro, che m'hanno levato a fatto ogni dubbio et ogni scrupolo.<sup>120</sup>

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.<sup>121</sup> 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 carme incluso nella *Historia naturae* del 1635 («[...] Missaque Pontifici Romano circuit orbem, / Fertque salutiferae nuntia laeta Crucis. / Nam Deus omnipotens nostros tulit ipse dolores, / ipsius est nobis Crux Paradisus. Amen»).<sup>122</sup>

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 figu-

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

<sup>121</sup> 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.

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

re 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». <sup>123</sup>

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 emblematici, anche se a rigore esso non possiede tutti i crismi dell'astrazione di quel genere letterario, poiché la minuta illustrazione di immagini reali reinventate *in loco floris* è avvenuta grazie a un lavoro di distrazione dalla vera sede, per mezzo di un trasferimento antinaturalistico che ha indotto a vedere in un oggetto inerte quello che non v'è. E il piacere doveva essere persino più appagante, quasi un tripudio della *vis imaginativa* per rimescolare le carte e imbrogliare i ruoli. Contro la logica aristotelica in questo caso è stata la natura a imitare l'arte, e il fiore per mimesi a rovescio s'è trasformato in icona di un oggetto, la croce, fabbricato dall'umana malvagità.

Da un lato si assiste allora al recupero dei miti classici che presiedono alla genesi dei fiori e delle piante da ricomporre in chiave cristiana come fa Buti. Dall'altro, sulla base della coesistenza di allegorie carpite alla Bibbia e di quelle proliferate dopo l'umanesimo con gli emblemi, si pone il dilemma per i cattolici più intransigenti di postulare e quindi spiegare l'esistenza in natura dei segni divini provenienti dal nuovo mondo. Ragion per cui anche la trattatistica botanica di area gesuitica accorpa in uno la descrizione scientifica nata da prove empiriche, per quanto non esenti da pregiudizi di ordine classificatorio imperando formalmen-

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

te i dettami di Teofrasto e Dioscoride, e la cifra simbolica originata da pratiche culturali antiche e recenti. Quella che oggi si potrebbe appellare una seconda natura, perfettamente sovrapposta a quella reale, ma lambiccata attraverso indizi di carattere fisiologico, come gli umori benefici le sostanze tossiche o i disegni in alcune piante descritte dai naturalisti, era per molti studiosi una verità indiscutibile. Tuttavia, il metodo sperimentale e il clima che si andava formando intorno alla pura speculazione favorì l'insorgere di posizioni critiche in chi era sospettoso nei confronti di quei simboli e degli artifici congetturali ad essi preposti.

Dal contesto, affianco agli autori che hanno esaltato le nuove rivelazioni della fede e di coloro i quali hanno evitato accuratamente di trattare la materia costrette al controllo della censura, emergono gli studiosi che vi hanno accennato per timore, e quelli che si sono interrogati sul grado di mendacità di asserzioni non comprovate dall'esperienza. Nel caso della passiflora all'ingrosso sono questi i profili degli scrittori di materia fitologica nei primi trent'anni del secolo. Eusebio Nieremberg, Fabio Colonna e Pietro Castelli, per fare un esempio in cui la scelta dei nomi è poco più che casuale, non solo in relazione alla pianta, ma nel senso più proprio delle referenze ideologiche a pratiche ecclesiali in conflitto, attestano la coesistenza di tre diverse posture del pensiero scientifico. Il che non comporta di necessità l'adozione di metodi e tecniche contrastanti, ma solo un diverso grado di incidenza del paradigma confessionale. Donde la religione nel caso di Nieremberg depista la scienza, mentre convive con essa nel linceo Colonna, il quale indossa i panni del nicodemita per divenire una delle tante voci di un bilinguismo della cultura destinato a durare nel tempo, o ancora, ma si tratta di un caso isolato, il vincolo esterno posto dalla devozione è rifiutato a priori nella osservazione di Castelli, il quale si attiene alla pura constatazione di quanto esibisce la pianta con la mente sgombra da pregiudizi.<sup>124</sup>

Dal diverso modo di porsi nei confronti della passiflora dipende anche la sua rappresentazione. Nelle immagini di Petrelli, Parlasca, Bosio e Nieremberg, tutti uomini di chiesa, il fiore appare stilizzato sino alla deformazione della sua morfologia, dacché il loro scopo era quello di mostrare ai credenti (e soprattutto agli evangelici) i segni costitutivi della croce. L'esempio estremo di questa dilatazione del fenomeno in via

<sup>124</sup> Carlo Ginzburg, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Torino, Einaudi, 1970.

correttiva è rappresentato dalla *Madonna con Bambino* di Joos van Cleve conservato presso il Cincinnati Art Museum negli Stati Uniti (fig. 8). Visso tra il 1485 e il 1541, l'artista fiammingo dipinse il quadro tra il 1530 e il 1535, quando in Europa della pianta americana ancora non si aveva notizia. Le analisi condotte sul dipinto hanno dimostrato che il fiore della Passione, stilizzato con la corona di spine e tenuto fra le dita della mano destra da Maria, è di molto posteriore rispetto al resto del dipinto, oscillando la sua datazione tra il 1600 e il 1680. Ciò vuol dire, come arguisce Michael Abrams, che un altro artista è intervenuto sulla tela aggiungendovi il fiore (fig. 9).<sup>125</sup> Ma di là di questo episodio singolare, la posizione dei laici e di alcuni sacerdoti botanici è meno concessiva nei confronti delle creazioni immaginifiche. Per esempio Colonna accetta la simbologia, mentre il disegno della passiflora è veritiero. Ferrari si esprime in termini devozionali, ma evita di riprodurre l'immagine del fiore. Benché al servizio del Barberini, quale uomo di scienza egli non si arrischia a 'ricomporre' la natura come tanti suoi compagni. Oppure, proprio per non ledere gli interessi del suo mecenate, il quale probabilmente non amava esporsi prendendo posizione in una materia tanto delicata e causa di controversie, preferisce sacrificare una tavola in un libro che ne conta una cinquantina di ottima qualità, venti delle quali dedicate ai fiori. Castelli, dubbioso riguardo ai simboli e coerente con la sue affermazioni, produce infine un'immagine dai tratti realistici.

Per quanto l'atteggiamento di Castelli sia consona alle idealità del mondo moderno, la sua è una posizione scomoda di fronte all'approvazione che la simbologia del fiore riceve sia dagli scrittori inseriti nei circuiti confessionali, sia da uno stuolo di poeti e autori di libri di contenuto latamente morale piazzati sul fronte laico. Sono anzi costoro, Marino in cima all'elenco e in ordine di importanza, a trasformare la passiflora in 'geroglifico letterario', ossia in un segno della fede in cui sono equamente bilanciati il senso di illustrazione e di involucro del significato. L'indica pianta dei verseggiatori accede così all'universo ermetico degli ierogrammati per essere ricomposta secondo i modi degli emblematici. Come nelle parabole e nelle favole antiche, per ipotetica volontà divina al fiore si annette tanto l'*artificium occultandi* quanto la *ratio docendi* di baconiana memoria. Meglio dei fiori formanti l'incipitario delle *fabulae*

<sup>125</sup> Cfr. l'articolo di Michael Abrams, professore alla Florida A&M University Tallahassee, *Passion flower in famous Madonna painting was added after artist died*, al sito <http://flwildflowers.com/vancleve>.

classiche, con i loro segreti o verità recondite, la granadiglia portata dal Perù è il segno virtuale o geroglifico di un messaggio antico dell'unica e vera fede. Ragion per cui sono in molti ad accoglierlo nel giardino delle meraviglie accanto ai fiori degli dei pagani, ritenendo in tal modo di saldare il debito di coscienza contratto con la Chiesa di Roma per avere guardato troppo a lungo ai miti classici. L'importanza della travagliata vicenda è dovuta al fatto che non si tratta di un banale scrupolo esprimendosi in forme anarchiche o disorganizzate all'interno del sistema letterario. È invece un fenomeno che ai livelli più alti investe le poetiche, nel quadro delle quali si registra l'urgenza di conferire una giustificazione teorica alle figure simboliche. Fulgido esempio quello di Emanuele Tesauro, che tra il 1622 e il 1629 coglie l'opportunità di apprezzarle in quanto espressione di linguaggi non verbali, sovente disseminate in natura, la quale è «prodiga di traslati» seppure «scarsa di vocaboli». <sup>126</sup> E anche nel *Cannocchiale aristotelico*, quindi non solo nello scritto sulle imprese ove un'affermazione di quel tipo rischia di apparire scontata, immagina che Dio abbia consegnato i propri segreti in forma di misteriose metafore inscritte negli oggetti e nelle cose del mondo. <sup>127</sup> Si statuisce così un principio di correlazione tra l'uso dei simboli da parte delle civiltà rinascimentale e barocca e la decifrazione di segni oscuri sparsi nel mondo materiale come geroglifici. Per dirla con Tesauro la natura è impastata di «argomenti entimemi», ossia, in termini più attuali, è una semiosfera ricolma di sillogismi in cui è taciuta in quanto 'sottintesa' la prima parte del discorso.

Il passaggio dal mondo iconico alla fitografia poetica, che inizia pressappoco con Botero e Parlasca, è precisato sempre da padre Canali con queste parole: «Ancorché il nuovo fiore della granadiglia sia a quest'ora così bene imitato dall'arte, et si veggia naturalissimo dipinto in carta, et ritratto al vivo con l'ago ne' ricami e con la seta in nova e mirabil scoltura [...], non sarà però del tutto vano che con la penna ancora l'uno e l'altro si descriva, acciocché mancando in alcuna cosa il pennello, o l'ago o la scultura, supplisca al difetto la penna, e fra quello e questa si dia la maggior soddisfazione che si può a' desiderosi d'esser informati di que-

<sup>126</sup> Emanuele Tesauro, *Idea delle perfette imprese. Testo inedito*, a cura di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975. Sui problemi connessi all' 'iconografia letteraria' cfr. M. Costanzo, *I segni del silenzio*, cit.

<sup>127</sup> Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Venezia, Maldura, 1678, pp. 1 e 40.

<sup>128</sup> A. Canali, *Primo discorso*, in *Il fiore della granadiglia*, cit., p. 1.

sta così bella, nobile e misteriosa pianta». <sup>128</sup>

Le affermazioni di Canali ancora una volta assicurano che la coltivazione della granadiglia era in quegli anni nella fase di avvio, e quindi il fiore non aveva ancora trovato una diffusione capillare presso i credenti. In secondo luogo, la carenza dimostrativa delle immagini che supplivano alla scarsità di presenze della pianta, di là dall'attecchire in tutto il paese, poteva essere a sua volta surrogata dalle descrizioni poetiche. È dunque curioso notare come la formazione di una poesia di pretto stampo iconico non sia l'atto spontaneo di un atteggiamento della cultura, ma la conseguenza di una catena di difetti di informazione: l'immagine alterata ad arte, come testimonia la corolla a forma di corona di spine, per sostituire un fiore sconosciuto alla maggioranza dei fedeli, e la poesia in soccorso dell'iconografia, posta cioè a sopperire ai difetti della rappresentazione del fiore. Così l'*ut pictura poësis* è l'effetto compensativo innescato da una credenza nata in forma ingenua, e con i tratti della mitopoiesi, presso i poveri missionari spagnoli. La quale viene poi sottoposta a un processo di trasformazione iconica, sorvegliata dalle alte cariche della Compagnia di Gesù, sino alla trasmissione nelle diocesi dopo il tacito assenso della curia romana, come si cercherà di documentare.

A dare la stura in Italia a questa interpretazione è ancora padre Canali. Il quale non esita ad ammettere che la prassi ermetica dei geroglifici egizi, ripresa nel Cinquecento da Valeriano, esprime la sapienza divina inscritta nel libro della natura attraverso i fiori:

Per li misteri poi che racchiudono, e per li secreti morali e celesti che nascondono, si possono ancho dire caratteri divini, geroglifici terrestri, lettere sacre, libri di natura, note simboliche e misteriosi emblemi, che con invisibil penna scrisse e stampò onnipotente mano nella spaziosa terra come in un grande e a tutti aperto foglio; sì che dove i fiori sono belli agli occhi, cari a l'odorato, piacevoli al tatto, salutiferi al corpo, sono pur anche grati all'intelletto e dilettevoli all'anima, che in essi legge profonde scienze e da essi impara altissime dottrine, essendo i fiori come tutte l'altre creature scala al Fattore, a chi ben gl'intende. Onde gli egittij, che le scienze loro nascosero sotto lettere sacre, che essi addimandavano geroglifici, si servivano in ciò ancho de' fiori [...]. <sup>129</sup>

<sup>128</sup> Antonio Canali, *Terzo discorso nel quale si spiegano alcuni misteri del fiore e frutto della granadiglia, ovvero della Passione di N. S. Gesù Christo*, in *Il fiore di granadiglia*, cit., p. 13.

I fondamenti teorici di questo discorso sono riposti sia nel neoplatonismo cristiano, mediante l'equazione bello eguale a buono, sia nel concetto agostiniano del *donum Dei*, per far intravedere al cristiano i segreti dell'Onnipotente al quale elevare la *laudatio Dei*. Sicché l'invito a rianodare i fili recisi con la tropologia biblica, dopo la riscoperta delle fonti classiche di un secolo paganeggiante quale fu il sedicesimo, suona come un'esortazione tutt'altro che inaspettata nel terzo discorso di Canali (*Terzo discorso nel quale si spiegano alcuni misteri del fiore e frutto della granadiglia, ovvero della Passione di N. S. Gesù Christo*). Il quale si profonde nella citazione della simbologia sacra dei fiori e delle piante: l'ulivo della misericordia, la rosa del martirio, il giglio della verginità, la viola dell'umiltà, la spiga della giustizia. E «nella Sacra Scrittura», prosegue Canali, «[vi] sono tutti i geroglifici espressi: le ghirlande fiorite de' moabitì, il fiore del fieno, il giglio tra le spine, la rosa di Saaron, le vigne fiorite di Engadi, i fiori novelli della nostra terra».<sup>130</sup> Per cui, se i greci e i latini vedevano nel giacinto le lettere del dolore di Apollo, a causa della morte dell'omonimo giovane da lui amato, e i poeti hanno favoleggiato intorno a questa credenza, Canali sostiene che i cristiani dicono «con pura verità che quell'eterno Padre, vero e non finto Apollo, [il quale] per amor nostro condannò a morte il suo unigenito et innocente figlio, dipinse anco la memoria di così amorosa morte nel bel fiore granadiglia».<sup>131</sup>

Buti, come altri poeti residenti a Roma nel decennio 1620-1630, doveva avere una certa familiarità sia con il fiore sia con la sua immagine. In Italia, invece, la precedenza spetta senza meno alla iconologia, dacché nel breve torno di tempo compreso tra il 1608 e il 1610 nessuno aveva ancora provveduto alla semina della pianta, di cui circolavano poche incisioni suggestive e poesie d'ogni tipo. Se il concetto di 'letteratura delle immagini' coinvolge marginalmente la *Granadiglia* di Buti, il quale si sottrae all'analisi minuta dei componenti del fiore, è appena il caso di ricordare che Claudio Achillini nel volume di Parlasca, in apertura di an-

<sup>130</sup> A. Canali, *Terzo discorso*, in *Il fiore di granadiglia*, cit., p. 14.

<sup>131</sup> A. Canali, *Terzo discorso*, cit., p. 16. Sul concetto di teatro, termine che dalla metà del sedicesimo secolo appare insistentemente in vari generi letterari e designa anche la sostanza iconica quale forma di inveroamento divino, cfr. Mario Costanzo, *Il «Gran teatro del mondo». Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età dell'Umanesimo*, Milano, Scheiwiller, 1964; sull'uso iconico nella retorica del Seicento e non solo nella poesia: Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, cit.

tologia, manifesta l'ispirazione iconologica nei versi «Mira che spiega su la foglia umile / de i tormenti di Dio scolpiti i segni / bel libro di Natura ai sacri ingegni, / de' sacri libri emulator gentile».<sup>132</sup> Sulla medesima traccia Bernardino Mariscotti, nel sonetto *Quando per troppo amor Gesù languia*, a proposito del «favellar con muta lingua i fiori».<sup>133</sup> Principio duplicato da padre Basilio da Lecce con le rime inneggianti al «silenzio loquace» del fiore che «racconta» la croce con «pietosi accenti».<sup>134</sup> Marino, avvezzo ad adescare le fonti più diverse e renderle oggetto della sua poesia, nel fiore vede sia il «libro, ove Gesù trafitto / con strane note il suo martirio ha scritto», sia il dipinto ove «pennello dolce e pietoso / trattò la man del gran Pittore eterno», sia il *theatrum naturae* («tu che del tuo gran Re tragici e mesti / spieghi in picciol teatro i funerali»; *Adone*, «Il giardino del piacere», VI, 138, 141, 140). L'astenuato esercizio creativo per paradigmi si spinge sino al genere teatrale più acconcio alla messa in scena del dolore. Giuseppe Battista, nelle sue *Poesie meliche* del 1659, equipara la *Granadiglia* all'attore in tragedia, in ragione della comune incidenza catartica sullo spirito da cui nasce aristotelicamente la purgazione («La tragedia d'un Dio purgarmi il core / oggi potrà del più smodato affetto, / poichè muto istrione è fatto un fiore»)<sup>135</sup>

Per dare un minimo di completezza al ragionamento sulla passiflora e rendere ragione della complessa vicenda ad essa collegata, non è inutile passare in rassegna la bibliografia precedente i *Fiori* di Buti, con le debite distinzioni di genere letterario che questa comporta.

Anzitutto la rapida imposizione del *flos passionis*, sia detto a scopo informativo, è un effetto della devozione alla croce rinata in seno alla cristianità con le meditazioni del certosino Ludolfo di Sassonia nella trecentesca *Vita Jesu Christi*. Editò a Strasburgo nel 1474, il libro riproduce nei primi paragrafi il *De contemplatione* di Guigues du Pont, una lettura di formazione spirituale per sant'Ignazio che esalta la figura del *miles Christi* e accoglie come atto d'amore divino la prova della crocifissio-

<sup>132</sup> *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia*, in *Il fiore della granadiglia*, cit., p. 1.

<sup>133</sup> *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia*, in *Il fiore della granadiglia*, cit., p. 3.

<sup>134</sup> La prima stanza; il testo completo alle pp. 15-19 in *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia*, in *Il fiore della granadiglia*, cit.

<sup>135</sup> Giuseppe Battista, *Delle poesie meliche*, I-III, Venezia, Baba, 1659; in *Lirici marinisti*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1910, p. 414.

<sup>136</sup> Giuseppe Gioia, *La divina filosofia: la Certosa e l'amore di Dio*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1994, pp. 383-399.



ne.<sup>136</sup> Inoltre, la cronologia riguardo alla coltivazione della pianta in Europa, nella variante della passiflora incarnata, ha come *terminus a quo* il 1619 per Roma, con il giardino di monsignor Giuseppe Acquaviva curato da Matteo Caccini, e il 1612 per Parigi, anno in cui l'«arboriste du roi» Jean Robin fece venire la passiflora dall'America del nord. Due anni dopo Robin diede alle stampe una incisione in rame della pianta e del fiore.<sup>137</sup> Una delle prime descrizioni si deve invece a John Smith, presidente della Virginia, il quale scrisse del fiore nel suo diario chiamandolo con il termine indiano *maracock* (1608).

Per quanto concerne l'onomastica la pianta era dunque conosciuta con il nome amerindo di *maracot* (*maracock* o *maracujà*), con il nome di *granadilla*, attribuito dagli spagnoli per la somiglianza con il pomo granato, e infine di *flos passionis* nel latino dei trattati scientifici. Da quest'ultimo Linneo ricaverà il lemma *passiflora* nel secolo diciottesimo.<sup>138</sup>

La prima testimonianza intorno al vegetale si trova nel *Codex Badianus* detto anche *Barberini*, un erbario compilato a Tlatilulco in Messico dagli aztechi Martin de la Cruz e Juan Badianus, mandato in Spagna nel 1552.<sup>139</sup> Il manoscritto contiene un disegno a colori di una passiflora denominata *coa-nenepilli* senza riferimenti cristologici. Lo stesso dicasi del diario di viaggio di Pedro Cieza de León, *La crónica del Perú* (1553), un cronista al servizio della pubblica amministrazione con l'incarico di visitare i nuovi possedimenti della corona di Spagna (all'epoca il Perú includeva l'attuale stato di Colombia).<sup>140</sup> Al capo XXVIII della *Crónica*, piena di annotazioni sulle bellezze e le mostruosità delle civiltà andine, Cieza de León scrive che «Las riberas estan bien pobladas des frutas que hay de la misma tierras entre las cuales hay una muy gustosa y olozosa, que nombran granadillas».<sup>141</sup> La *Historia medicinal* del naturalista Nicolás Monardes (1574), opera tradotta in sei lingue latino incluso, è in-

<sup>137</sup> Riprodotta in E. E. Kugler - L. A. King, *A brief history of the passionflower*, cit., p. 20.

<sup>138</sup> E. E. Kugler - L. A. King, *A brief history of the passionflower*, cit., *passim*.

<sup>139</sup> Edizione moderna: *The Badianus manuscript (Codex Barberini) Vatican Library: an Aztec herbal of 1552*, ed. by William Gates, Baltimore, John Hopkins Press, 1940.

<sup>140</sup> Pedro Cieza De Leon, *Obras completas*, ed. Carmelo Sáenz de Santa Maria, 3 voll., Madrid, CSIC, 1984, Monumenta Hispanico-Indiana.

<sup>141</sup> Il testo si legge anche nella riproduzione fotografica della pagina in F. F. Kugler - L. A. King, *A brief history of the passionflower*, cit., pp. 15-17. Cfr. la coeva versione italiana della *Crónica* di Cieza: *Cronica del gran regno del Perú con la descrizione di tutte le provincie, costumi e riti [...] scritta da Pietro di Cieca di Leone in lingua spagnola. Tradotta nella italiana per Agostino di Cravaliz*, Venezia, Franceschi, 1576.

vecce la prima a documentare verbalmente, ossia senza supporto iconografico, la presenza di elementi simbolici nel fiore, per cui bisogna attendere gli anni a cavaliere tra i due secoli affinché nasca intorno a questo problema una letteratura di dimensioni più ampie, comprendente i trattati di botanica, le immagini libere, i testi di tropologia sacra e i rimari.<sup>142</sup> Esemplare in tal senso, anche nella scelta del titolo, la *Historia natural y moral de las Indias* di José De Acosta, l'altro studioso di storia naturale, dopo Monardes, a proclamare l'esistenza dei segni della croce nel fiore.<sup>143</sup> Il libro del gesuita spagnolo, dimorante a Lima per lungo tempo e poi dal 1594 in Italia quale docente di teologia al Collegio Romano, venne utilizzato per lungo tempo come fonte etnografica e botanica del nuovo mondo, divenendo poi un classico negli studi di demonologia. De Acosta ritiene che il diavolo abbia introdotto in America ogni specie di atti che sono l'esatto opposto dei riti della chiesa, così come gli eventi della natura, ma senza riferimenti satanici, sono invertiti rispetto a quelli 'normali' dell'Europa (stagioni, venti e precipitazioni). D'altra parte anche Monardes aveva riscontrato la presenza del diavolo nella raffigurazione del drago contenuta nel frutto dell'albero detto *sangre de drago*, ponendosi sulla stessa linea di quanti avevano riconosciuto negli effluvi emanati da alcune piante del nuovo mondo, pregne di sostanze tossiche, il medesimo influsso maligno. Credenze che ebbero una eco profonda in Europa, anche negli anni della scienza nuova, come rivela l'ampio numero di piante velenose dell'America latina censite dallo studioso di occultismo Johann Zahn nella *Specola physico-mathematico-historica* (1696).<sup>144</sup> Una delle tavole inserite dal canonico premonstraten-

<sup>142</sup> Nicolás Monardes, *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales que sirven en medicina*, Sevilla, Escribano, 1574, lib. III, p. 109. Del trattato esiste anche una versione italiana coeva: *Delle cose che vengono portate dall'Indie occidentali pertinenti all'uso della medicina*. Raccolte et trattate dal dottor Nicolò Monardes, medico in Siviglia, Venezia, Ziletti, 1575.

<sup>143</sup> José De Acosta, *Historia natural y moral de las Indias en que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y governo, y guerras de los indios*, Sevilla, Juan de León, 1590, IV, cap. XXVII. Del libro di De Acosta esiste anche una versione italiana: *Historia naturale e morale delle Indie, scritta dal R. P. Gioseffo di Acosta della Compagnia del Gesù, nella quale si trattano le cose notabili del cielo et de gli elementi, metalli, piante et animali di quelle; i suoi riti et ceremonie, leggi et governi, et guerre de gli indiani*. Novamente tradotta della lingua spagnuola nella italiana da Gio. Paolo Gallucci salodiano accademico veneto, Venezia, Basa, 1596.

<sup>144</sup> Johann Zahn, *Specola physico-mathematico-historica*, Norimbergae, sumptibus Joannis Christophori Lochner, 1696.

se di Würzburg effigia la salvifica *Granadilla sive flos Passionis*, munita dei tre chiodi, accanto all'albero in forma di crocifisso, alla *Dauci satiri radix monstrosa manuformis* e alla *Rapa monstrosa antropomorpha*, esempi della subdola flora del demonio (fig. 10). A questo riguardo è opportuno ricordare che l'interpretazione allegorica di fiori, piante e animali era avversata dai protestanti. In specie dai seguaci di Calvino, i quali, conformemente al pensiero del riformatore, giudicavano riprovevole in quanto diabolica l'interpretazione delle sacre scritture da parte dei cattolici secondo i sistemi allegorico, tropologico e anagogico. Tali dispute erano destinate ad acuirsi con il passare degli anni. Ma a dispetto di Calvino anche in area evangelica non furono risparmiate le allegoresi per il tramite delle piante, allo scopo di contestare le argomentazioni avanzate dai gesuiti, i più organizzati nell'opera di diffusione del cattolicesimo. Tra le tante reazioni vorrei menzionare almeno quella di John Parkinson, scienziato al servizio della corona d'Inghilterra con la carica di «botanicus regius primarius». Nel *Paradisi in sole. Paradisus terrestris* del 1629, alla voce *Maracos sive Clematis virginiana*, il dottore riconosce le insidie di Satana nelle menzogne dei gesuiti sulla simbologia della passiflora: «they – scrive il naturalista britannico – use to instruct their people; but I dare say, God never willed his priests to instruct his people with lyes: for they come from the Divell, the author of them».<sup>145</sup> A conforto dell'accusa Parkinson riproduce una illustrazione del «Granadillus frutex indicus, Christi Passionis imago», accompagnata da una didascalia in cui attribuisce all'ordine di sant'Ignazio la responsabilità dell'immagine falsata e usa provocatoriamente il nome amerindo della pianta: «The Iesuits figure of the maracoc» (figure 11-12).<sup>146</sup>

A onor del vero, De Acosta non si comportò da integralista nel dichiarare che per cogliere i segni del martirio occorreva una certa dose di immaginazione. E nel succinto capitolo XXVII della sua *Historia* concede spazio sia all'uso simbolico del fiore, con i semi del quale i re dei nativi d'America connotavano la loro magnificenza durante le feste e le cerimonie, sia alle caratteristiche organolettiche del frutto, sia alla pietà di cui si doveva dotare il cristiano nel lavoro di ricreazione mentale per associare la figura alla croce:

<sup>145</sup> John Parkinson, *Paradisi in sole. Paradisus terrestris: a choise garden of all sorts of pleasant flowers which our English ayre will permitt to be noursed vp.*, London, Lownes & Young, 1629, p. 398.

<sup>146</sup> Riproduce altresì la vera immagine della passiflora.

*De diversas flores y de algunos arboles que solamente dan flores, y como los indios las usan*

La flor de granadilla es tenuta por cosa notable; dicen que tiene las insignias de la Pasión, y que se hallan en ella los clavos y la columna y los azotes y la corona de espinas y las llagas, y no les falta alguna razón, *aunque para figurar todo lo dicho es menester algo de piedad, que ayude a parecer aquello* [corsivo mio]; pero mucho está muy expreso, y la vista en sí es bella, aunque no tiene olor. La fruta que da llaman granadilla, y se come, o se bebe, o se sorbe, por mejor decir, para refrescar; es dulce, y a algunos les parece demasiado dulce. En sus bailes y fiestas usan los indios llevar en las manos flores, y los señores y reyes ten ellas por grandeza. Por eso se ven pinturas de sus antiguos tan ordinariamente con flores en la mano, como acá usan pintallos con guantes.<sup>147</sup>

L'insegnamento tenuto da De Acosta presso il Collegio Romano fu probabilmente propizio alla improvvisa crescita della nuova credenza in Italia. Purtroppo il catalogo dell'aromataria del collegio, redatto da Liberato Sabbati nel 1753, è troppo tardo per stabilire quando la pianta entrò a far parte del giardino dei gesuiti (si veda la *Granadilla pentaphylla flore roseo clavato, Flos Passionis dictus* nel *Catalogus plantarum consitus est Romae Hortus Aromatariae R. R. P. P. e Societate Jesu A. L. S. confectus anno MDCCLIII*).<sup>148</sup> Nessun dubbio sussiste invece sul fatto che Botero abbia pescato da De Acosta i dati per redigere le sue pluriedite *Relationi universali* (1596), in cui riprende gli argomenti del confratello spagnolo, quali la contraffazione di alcuni sacramenti da parte del demonio, la disposizione inversa delle stagioni e dei fenomeni rispetto all'emisfero boreale, i malefici operati da Satana e i «disturbi» provocati dagli eretici calvinisti.<sup>149</sup> Così come non è frutto del caso che il concetto

<sup>147</sup> Il libro di De Acosta è disponibile in formato elettronico, da cui si cita il Capitolo XXVII: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

<sup>148</sup> Consultabile in Aboca Museum cit.

<sup>149</sup> Cito dalla lezione del 1596, Brescia, appresso la Compagnia bresciana, contenente la quarta parte ove *Si tratta delle superstizioni in che vivevano già le genti del mondo nuovo; e delle difficoltà, e mezzi, co' quali si è quivi introdotta la religione christiana, et vera*. Sulle fonti di Botero per le *Relationi* cfr. l'informato Aldo Albonico, *Il mondo americano di Giovanni Botero, con una selezione dalle Epistolae e dalle Relationi universali*, Roma, Bulzoni, 1990. Da leggere il libro primo della quarta parte delle *Relationi* in facsimile al paragrafo «Come il demonio aveva contraffatto alcuni sacramenti della Chiesa», pp. 184-186.

di pietà della *Historia natural* si ritrovi con gli stessi termini nella seconda cantica della *Primavera*, sin dalla prima edizione del 1608:

Ma non convien lasciar la granadiglia,  
supremo onor de' messicani fiori.  
Quivi, se ben tua vista s'assottiglia,  
vedrai del tuo Giesù gl'aspri dolori,  
la colonna, e le piaghe, e la vermiglia  
corona, e ciò che ne la croce adori,  
i cospersi di sangue, acuti chiodi,  
e (*se pietà t'aiuta*) e funi, e nodi.  
[corsivo mio]

Onde avien santo, incomparabil fiore,  
che in terra naschi e in clima sì lontano,  
co' rei tormenti ch'ebbe il Redentore,  
da popol disleal, empio, inumano?  
Quanto staresti meglio entro il mio cuore,  
per opra dell'Artefice soprano?  
Non temeresti tu rigor di verno  
e destaresti in me fervor interno.<sup>150</sup>

Che si trattasse di una trasposizione impegnativa lo aveva intuito anche Giovan Antonio Barroeri, il quale si affrettò a includere tra le glosse poste in appendice all'edizione del 1611 una «annotatione» per comodo dell'ignaro lettore, circa i simboli individuati dai primi missionari e la pietà invocata da Botero:

Questo è un fiore nel quale paiono rappresentati i misteri della Passione di Gesù Cristo. Ma bisogna che la divozione vi abbia la sua parte, e perciò l'autore, nel fine della stanza, dice se «pietà t'aiuta»: perché alcune cose vi sono espresse chiaramente, altre oscuramente. Con la quale occasione l'autor fa un bellissimo episodio in lode di quel fiore; e non

<sup>150</sup> G. Botero, *La Primavera*, cit., p. 60. Va detto che le due stanze 54-55 della seconda cantica, riportate da padre Canali nel *Terzo discorso nel quale si spiegano alcuni misteri del fiore e frutto della granadiglia, ovvero della Passione di N. S. Gesù Christo*, in *Il fiore di granadiglia*, cit., pp. 9-10, differiscono rispetto alla edizione del 1611. Gli ultimi due versi nel libro di Parlasca recitano infatti «Non temeresti tu rigor del verno il gelo / e vi vrebbe in me perpetuo zelo».

si può dire con quanta varietà di concetti l'orni e 'l celebri.<sup>151</sup>

Nel frattempo erano circolate in Italia alcune incisioni del fiore. Oltre a quelle dei libri di Parlasca e Bosio, tra le più notevoli una offerta al papa a cura di Rasciotti (*Copia del fiore et frutto* cit.) e un'altra di Eugenio Petrelli, il gesuita ospitato fra gli autori dell'antologia bolognese con il componimento *Triumphus Crucis*, che rivedrà la luce un anno dopo in coda alla *Vera narratio*.<sup>152</sup> Nel caso dell'incisione di Petrelli, o da lui commissionata, desta perplessità la collocazione avanti il frontespizio della *Cultura ingeniorum* di Antonio Possevino, che del veneziano accoglie un raro esemplare della *Vera narratio fruticis, florum et fructum novissime in occidentalibus Indiis nascentium* (1610) (fig. 13).<sup>153</sup> Il breve trattato non ha un proprio frontespizio e conclude la settima edizione della *Cultura*, che in realtà è la prima stampata in terra tedesca come libro a sé stante. A fugare ogni dubbio sulla liceità dell'iniziativa editoriale è il titolo del libro, che assevera la connessione tra le due opere e conferma la fama di Possevino, sistematore dei saperi ad uso dei seminari gesuitici, nunzio apostolico, diplomatico e campione della controriforma nell'applicare i canoni tridentini nei paesi della media Europa.<sup>154</sup> *La Cultura degli ingegni*, voltata in volgare nel 1598, è uno studio sulle inclinazioni dei discenti che riprende e amplia la psicofisiologia dello spagnolo Juan Huarte (*Examen de ingenios para la ciencia*, 1575).<sup>155</sup> In origine faceva parte della *Biblioteca selecta*, lavoro di mole enciclopedica del 1593, che pre-

<sup>151</sup> Le *Annotationi* di Barroeri hanno frontespizio proprio e dedica, anche se pubblicate di seguito al poema di Botero: *Annotationi di Gio. Antonio Barroeri, del Mondovì, dottor teologo, sopra la Primavera*, Milano, Bordini, 1610, in G. Botero, *La primavera*, cit., p. 243.

<sup>152</sup> *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia*, in *Il fiore della granadiglia*, cit., a p. 33: «Crimen erit caclare».

<sup>153</sup> La *Narratio* è a pagina 189 di *Antonii Possevini mantuani societatis Iesu Cultura ingeniorum. Examen ingeniorum Ioannis Huartis expenditur*, Coloniae Agrippinae, apud Ioannem Gymnicum sub Monocerote, 1610.

<sup>154</sup> Così prosegue il titolo del libro: *Cultura ingeniorum: Septima editio recognita et nunc primum in Germania separatim emissam in gratiam nobilium academiarum Germaniae atque Poloniae etc. Accessit ac postrema editione Vera narratio fruticis, florum et fructum novissime in occidentalibus Indiis nascentium Eugenii Petrelli veneti*.

<sup>155</sup> *Cultura de gl'ingegni* del M. R. P. Antonio Possevino della Compagnia di Gesù. Nella quale con molta dottrina et giudizio si mostrano li doni che ne gl'ingegni dell'huomo ha posto Iddio, la varietà et inclinatione loro e di dove nasce, et come si conosca li modi e mezzi d'essercitarli per le discipline, li rimedi a gl'impedimenti, li collegi et università, l'uso de' buoni libri, e la correctione de' cattivi, Vicenza, Greco, 1598.

dispone una complessa classificazione dello scibile onorata dalla *Ratio studiorum*.<sup>156</sup> Possevino, quale innovatore del programma educativo per i collegi, ha saputo unire agli studi delle discipline classiche le scoperte delle Indie occidentali, nella convinzione che solo dall'unione profonda di religione e scienza potesse nascere la capacità di leggere il mondo come il «gran libro» della sapienza divina. Nella stessa prospettiva, per battere le sopravvivenze di paganesimo e la corrotta dottrina dei rivali protestanti, il gesuita tentò di rimpiazzare con esperienze di recente datazione le forme consunte del cattolicesimo allontanatosi dalla gente comune: e questo è uno dei motivi per cui non disdegnò di aprirsi alla decifrazione del nuovo con gli occhi del missionario. Se per altri intellettuali sarebbe stato impensabile aprire un capitolo sulla granadiglia, per il gesuita che aveva predicato nelle diocesi minori mentre trattava affari gravosi con Ivan il Terribile, dare spazio alla Passione di Cristo per mezzo del fiore non rappresentava in alcun modo un ostacolo di tipo disciplinare. E questo è il motivo per cui l'immagine del fiore e il testo del correligionario veneziano integrano la variopinta *Cultura ingeniorum*, aperta alle materie più diverse per l'istruzione gesuitica.

A dispetto di quanto promette il titolo, la *Narratio* di Petrelli non è un trattato scientifico ed ha la fisionomia del saggio breve, redatto nello stile altisonante ed esortativo della predicazione. Diviso in presentazione, *consideratio* e *admonitio*, lo scritto documenta la sua dipendenza dal libro di Parlasca, ma descrive anche le caratteristiche della pianta, le sue qualità salutare per lo stomaco e quelle per lo spirito con la spiegazione dei segnali di cui si è abbondantemente ragionato.<sup>157</sup> Nella *consideratio* affronta il tema dell'adorazione della croce con l'elenco delle apparizioni celebri e con la serie infinita degli usi simbolici nella civiltà cristiana, al fine di paragonare la potenza comunicativa del fiore all'eucaristia.

<sup>156</sup> Antonio Possevino, *Biblioteca selecta qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*, Roma, Basa, 1593; vedi anche la sua *Tractatio de poësi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, onesta et sacra*, Lione, Pilehotte, 1594. Cfr. Albano Biondi, *La Biblioteca selecta di Antonio Possevino: un progetto di egemonia culturale*, Roma, Bulzoni, 1981, Adriano Prosperi, *Intellettuali e Chiesa all'inizio dell'età moderna*, in *Storia d'Italia. Annali*, a cura di Corrado Vivanti, vol. IV, *Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 159-252.

<sup>157</sup> E. Petrelli, *Vera narratio*, cit., p. 189: «Narratio, quam superiorum concessu per Coccum Typographum Bononiae in Italia novissime et prelis in lucem emisit Simon Parlasca Bibliopola de Frutice in occidentalibus Indiis enascenti, qui nunquam antea apparuit, haec est».

Nella *admonitio* invita i «concionatores sacri» ad annunciare agli uomini le virtù della passiflora. Perorazione, o piuttosto ordine, che estende ai sacerdoti, agli ordini religiosi di ambo i sessi, ai reggitori degli stati, ai notabili con incarichi pubblici, alle donne pie e ai mercanti: per ognuno Petrelli sceglie un esempio storico o biblico quale azione rigeneratrice dal peccato. Le sole omissioni riguardano ovviamente gli ebrei e i seguaci di Calvino, contro il quale scrive parole di fuoco («*Evangelium crucis pervertisti, caenobia virorum et virginum prophanasti, sacerdotum craniis ferreos clavos impegisti [...]»*).<sup>158</sup> La *Narratio* termina con il detto *Triumphus crucis. Carmen ad socios, qui ex Europa missi indos excolunt*.<sup>159</sup> Il *Carmen* riassume in versi le parti più 'educative' del precedente racconto e vi affianca alcuni brevi commenti, che comprendono le gesta di Sigismondo re di Polonia e le azioni intraprese dai gesuiti per ristabilire il cattolicesimo fra gli eretici.

Sul versante della poesia coeva sono da citare due esemplari del 1608 e del 1609: l'*Essamerone, ovvero l'opra de' sei giorni* di Felice Passero,<sup>160</sup> che così si esprime sulla passiflora: «Ma dove (o mio Signor) dove tralascio / quel nobil fior, quel fior che la dura / Tua Passion s'appella? [...]»,<sup>161</sup> e *Della creazione del mondo* di Gaspare Murtola, l'acerrimo rivale di Marino.<sup>162</sup> Si tratta di due poemi sulla genesi, composti sul modello degli esameroni patristici, che costituiscono con la *Primavera* di Botero una porzione delle fonti dalle quali ha attinto Marino per la suddivisione in cinque orti del giardino di *Adone*. Tralasciando la retorica di questi intraprendenti cantori dell'«indica pianta», il quesito sollevato dal poema di Botero, circa la nascita della passiflora in un posto tanto lontano dal luogo ove Cristo ricevette il martirio, trova una risposta indiretta nella iniziazione ai misteri della fede che i gesuiti praticavano con le popolazioni delle colonie spagnole. I quali, cioè, assumevano come dato indiscutibile che dalla pietà del Signore fosse nata la pianta presso i pagani, dimodoché questi si convertissero al cristianesimo. La soluzione all'interrogativo nient'affatto scontato, si intende non scontato all'interno della logica anodina che lo ha prodotto, viene da Jakob Gretser, esten-

<sup>158</sup> E. Petrelli, *Vera narratio*, cit., p. 203.

<sup>159</sup> E. Petrelli, *Vera narratio*, cit., pp. 204-207.

<sup>160</sup> Felice Passero, *Essamerone, ovvero l'opra de' sei giorni*, Napoli, Giovan Battista Sottile per Scipione Bonino, 1608, terza giornata, c. 155.

<sup>161</sup> *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia*, in *Il fiore della granadiglia*, cit., p. 29.

<sup>162</sup> Gaspare Murtola, *Della creazione del mondo*, Venezia, Deuchino e Pulciani, 1609, 3, X 42.



sore del trattato *Hortus sanctae Crucis* del 1610.<sup>163</sup> Il teologo tedesco, dopo avere tradotto in latino parte del volume di Parlasca, tentò di fugare con vari argomenti il dubbio circa l'inspiegabile ragione della nascita del testimone del martirio di Cristo in Perù. Il primo dei quali verte sulla problematica simbologia del fiore dotato di tre e non di quattro chiodi, mentre la croce possiede anche quello usato per la placca riportante l'acronimo INRI. Se il fiore simbolizza il regno di Dio in natura, arguisce Gretser con scoraggiante candore, il quarto era superfluo. Sulla collocazione geografica la risposta è del pari ingenua. Dio ha scelto l'America per far nascere il fiore, affinché la sua scoperta avvenisse in un luogo lontano dalle eresie, diverso cioè dalla vecchia Europa ove la furia iconoclasta lo avrebbe calpestato. Detto in altri termini, in quanto prova inconfutabile della croce, il fiore è sbocciato nell'altro emisfero per premiare la religione cattolica e allontanare qualsivoglia sospetto sulla falsità del simbolo da parte degli scismatici. Non ultimo, la passiflora è ritenuta uno strumento di redenzione per togliere i peruviani dall'oscurità del peccato e mondarli dal crimine:

Cur Crucis mysteria ex orbe novo in hoc nostro tandem emergant?

Hacresis heu pridem convicta est argumentis

Impia, mirandis prodigiisque, Crucis.

Et quia de templis insignia sancta Salutis

Sustulit, et pessum, qua potis illa, dedit

En ex orbe novo mittit natura peregre

Nostro orbi sobolem, munera rara, suam.

Granadilla quidam parva es: sed grandia praestas.

Tu crucis eloqueris, muta vel ipsa, decus.

Quot folia et spinae, aut fructus tibi stemmate pendent:

Tot lingua iaculis perfida corda feris.

[...]

De radiis Fidei, tenebras haec sola fugavit

Perfidiae et vitii: quae tibi numen erant.

De Cruce vera salus en obtigit. En eadem Crux

Per florem hunc cedit Pignori usque loco.

Crimen abundavit: successit Gratia maior.<sup>164</sup>

<sup>163</sup> Jakob Gretser, *Hortus sanctae Crucis*, Ingolstadt, Adami Sartorii, 1610, pp. 273-294.

<sup>164</sup> Riprendo i passi del testo di Gretser da Jorge Cañizares Fsguerra, *Puritan conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 273, nota 101, pp. 272-273, nota 99.

Dopo tanta poesia piegata a decantare in modi dilettoneschi 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 portentoso 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 dce puro e sincero  
 tra ombre il sol, con le menzogne il vero.

Disse alcun ch'a narrar le glorie e l'opre  
 del sempiterno lor sommo Fattore  
 le stelle, onde la notte il manto copre,

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

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  
leggersi 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 suddò 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 latrì 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 nuovo fiore, non rimette in discussione quanto la chiesa aveva statuito in meri-

---

<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.

to 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 veder 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 rimatatore che si firma Accademico Invescato Selvaggio ne aveva già trattato nel libro apologetico 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>

<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*.

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

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:

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,

<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 pocsia «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).

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 lance 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 esempio  
 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 scrbar gli amanti desta,

gli atei tu svegli ad imparar la fede.  
 Vergognosa la rosa a te concede  
 la corona real d'oro contesta;  
 ch  se quella vesti l'ostro d'un piede,  
 te di sangue fregi  d'un Dio la testa.  
 Vinci il fior ch'addit  d'Aiace il lutto,  
 ch'ei di vendetta ancor nudre l'ardore,  
 tu sei per man de la piet  costruito.  
 Cedano le Pomone oggi alle Flore;  
 poich'a cor della gloria eterno il frutto,  
 pi  ricco autunno a me disserta un fiore.<sup>171</sup>

Nonostante lo sforzo di coniare un bel sinonimo, qual   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   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   partecipe la *Historia naturae* di Juan Eusebio Nieremberg,<sup>172</sup> il panorama della disciplina fitologica   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 virt  del *Granadillus ramus*, con un componimento che ripete nella sostanza i concetti della raccolta di Parlasca, la sacralit  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:

<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.

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



Nulla indica planta magis (quod sciam) ab europeis desiderata unquam est hac, quam describendam nunc suscipimus. Haec ex relatione, et reminiscencia 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 (fig. 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 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 misteria 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>

<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.

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

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 Italicae» 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 [...] 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 linceo 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.

<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.

<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).

Altre tracce per una storia della pianta si rinvencono 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», G. 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 trachelio 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 ap-

<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.

<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).

profondire 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 inancellando 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, la stanze sono inquadrare 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 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 sdrucciolo 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 depone 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 Citerèa 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 modularne 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 destrut-

turazione 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 disuguaglianza 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'abrugi 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, deh fuggi l'invito,  
non perdere la libertà*

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

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

Ah svegliati,  
poiché non credi,  
c'vedi le perfide  
qual ti preparano  
fieve dolor.  
*Volgi, volgi le luci nochier;*

*cerca, deh 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 oggidì 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 'manicra' 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 condot-

<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.

ta 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 chitarriglia. 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 coeva, alcuni brani a una e due voci seguono una linea ariosa prossima alla cantilena dei *Poemati*, 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 Pan-

<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.



nocchieschi 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 che a bel vento, L'alba cinta di fiori, Bel fior ch'a l'alba aprì*), preci alla Vergine e a Gesù (*Spiriti 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 ricetta 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,  
nel'oriente.  
Scote dal crine,  
sul pian ch'infiora,  
perle di brine.  
[...]

[...]  
L'Aurora sorge dal monte,  
su ricco carro ingemmato,

<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.

al bel sussurro del vento.  
 Accolte in perle sul prato  
 giù brine versa d'argento,  
 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. Cosicché 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 conchiusa 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 G. 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 Bettelemme*, 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 *Poematia 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>

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. *Iephthe* del 1624, di

<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.

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 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 innatura-

<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.

le 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'ancmone, 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 effigie.<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 mise-

<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 Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 134.

ricordia 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>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	“ ”



Fig. 1 - *L'Aurora* di Guido Reni (Roma, Palazzo Rospigliosi-Pallavicini). (Ved. anche riproduzione a colori f.t.).



Fig. 2 - *L'Aurora* del Guercino (Roma, Casino Ludovisi). (Ved. anche riproduzione a colori f.t.).



## De gli Antichi.

89



*Imagene dell' Aurora, & del Cavallo pegaseo, che tira il suo carro, dinotante quell' hora essere la più comoda, & di maggior profitto per lo studiare, & la gloria che ne risulta al dotto & virtuoso.*

Fig. 3 - *Imagene dell'Aurora* da Vincenzo Cartari, *Imagini de i dei degli antichi* (Padova, 1626).



Fig. 4 - *Stupidità ovvero stolidità* da Cesare Ripa, *Nova iconologia* (Padova, 1618).



Fig. 5 - *Decoro* da Cesare Ripa, *Nova iconologia* (Padova, 1618).



Fig. 6 - *Il fiore della granadiglia, ovvero della Passione* (a c. di S. Parlasca, Bologna, 1609). (Ved. anche riproduzione a colori f.t.).



Fig. 7 - Passiflora da Giacomo Bosio, *La trionfante e gloriosa croce* (Roma, 1610).



Fig. 8 - Madonna con Bambino di Joos van Cleve (Cincinnati Art Museum).  
(Ved. anche riproduzione a colori f.t.).



Fig. 9 - Madonna con Bambino di Joos van Cleve: particolare. (Ved. anche riproduzione a colori f.t.).



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





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

## The Iesuites 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. 13 - Frutex, flos et fructus Indiae occidentalis dalla *Vera narratio fruticis, florum et fructum* di Eugenio Petrelli, in Antonio Possevino, *Cultura ingeniorum* (Colonia, 1610).

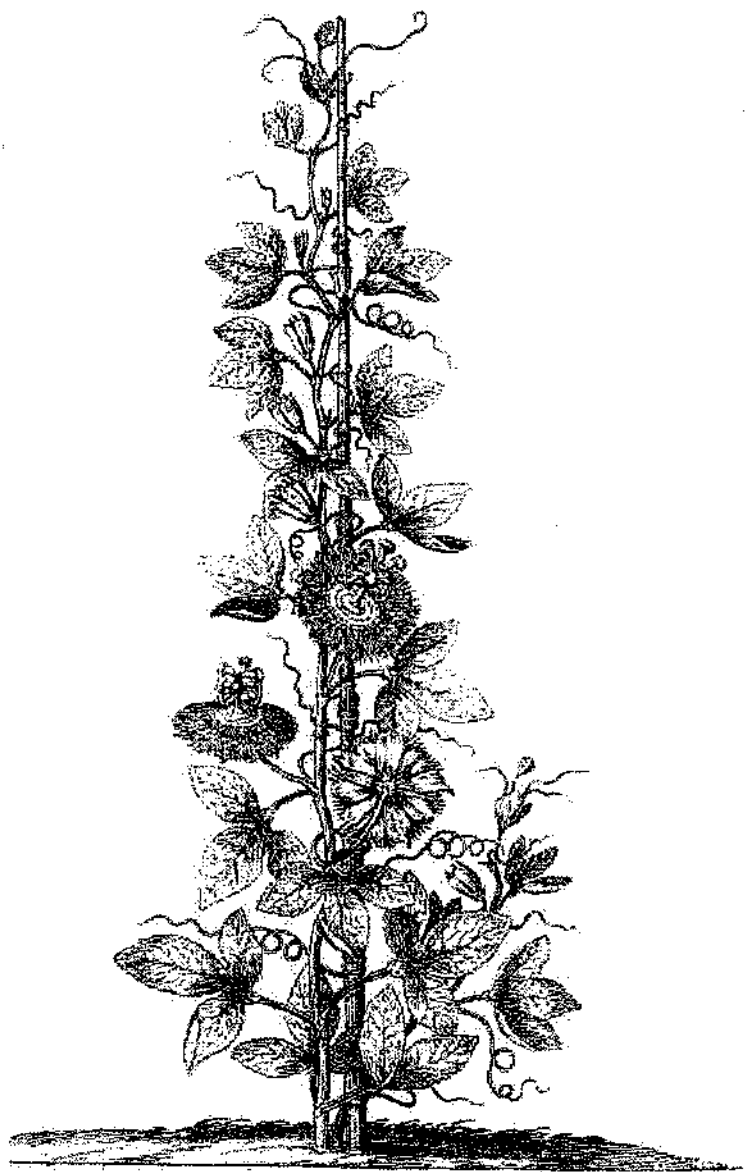


Fig. 14 - Maracot indicum e Flores maracot in Tobia Aldini (ma Pietro Castelli), *Exactissima descriptio* (Roma, 1625).

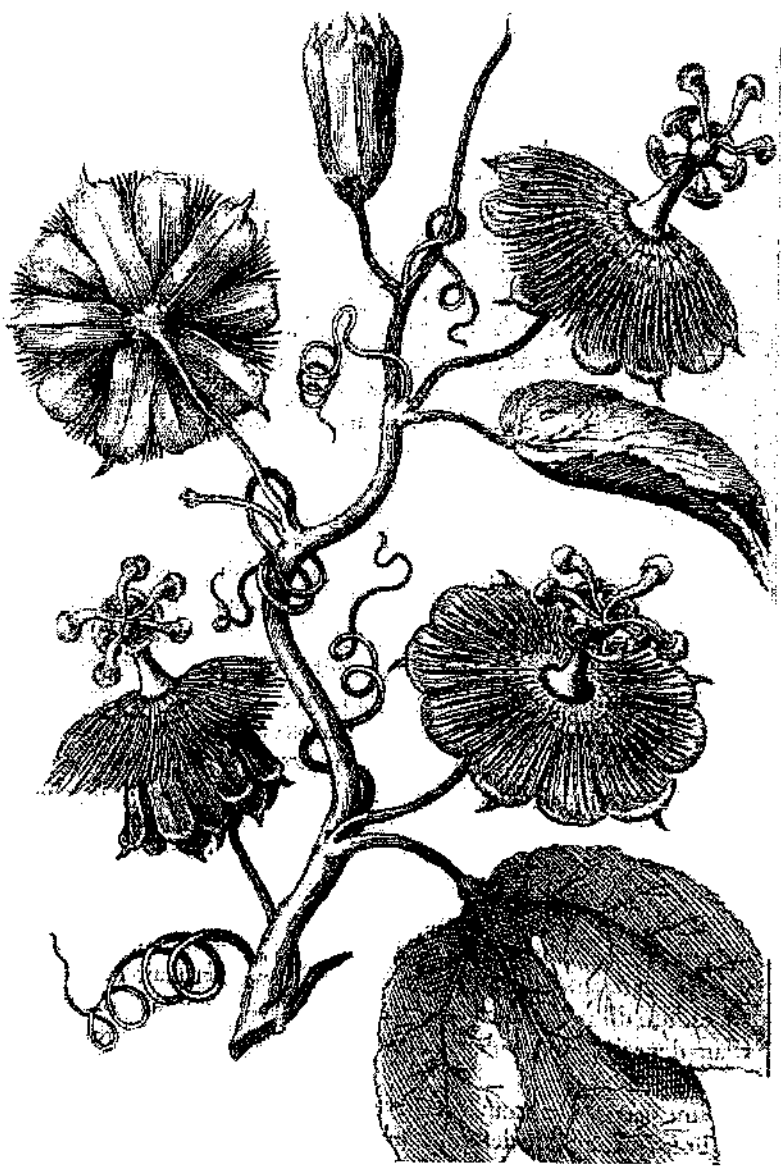


Fig. 15 - Maracot indicum e Flores maracot in Tobia Aldini (ma Pietro Castelli), *Exactissima descriptio* (Roma, 1625).



Fig. 16 - Granadilla Flos Passionis da Fabio Colonna, *Annotationes et additiones* (in *Tesoro messicano*, Roma, 1651).



[Francesco Buti], *I i fiori* [...], musica di G. G. Kapsperger, Roma, Masotti, 1632. Frontespizio.