

FIAMMETTA D'ANGELO

Ut pictura poësis: il 'Viaggio di Parnaso' di Cesare Caporali

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FIAMMETTA D'ANGELO

Ut pictura poësis: il 'Viaggio di Parnaso' di Cesare Caporali¹

Nel *'Viaggio di Parnaso'* (1580 circa), enigma manierista, il mosaico poetico si compone di tessere epocali ed autobiografiche, con un'idea critica *'ante-litteram'*, nel canone di *'Auctores'* ospitati: scrittura ed arte dialogano, in reciproca osmosi, metamorfosi, metatesi.

Ut pictura poësis, il Parnaso è in sé iconografia celebrativa del mondo classico. Eredi dell'antichità, Dante² e Petrarca³ disegnano la *facies* di un Sacro Regno bifronte, che unisca l'idealizzazione poetica e artistica alla storia, anche coeva. Fortunato *tópos*, tra Cinquecento e Seicento, il Parnaso si sospende tra utopia e realtà: di matrice dantesca è l'associazione implicita tra l'inferno e la corte, opposta all'Eden del Regno di Apollo. All'origine della ripresa, il *Parnaso* (1510-1511), dipinto da Raffaello Sanzio nella Stanza della Segnatura in Vaticano e l'epistola di Aretino a Gian Jacopo Lionardi, del 6 dicembre 1537.⁴ Nella Roma di Giulio II (1503-1513) la *renovatio* classicista, con Raffaello, consacra, in sincronica trascendenza, ingegni poetici antichi e moderni. Con Caporali, capostipite di un politico di opere, in Italia e Spagna, tra XVI e XVII secolo, un'intera epoca entra in Parnaso. Specchio mirabile di un mondo sovente indegno di positiva menzione, il Divino Regno appare, in lente satirica, in prosa o in versi, trionfo, galleria, ragguaglio bizzarro di personaggi, emblemi, situazioni. Nel *Viaggio di Parnaso* il cronotopo artistico-letterario porta i nomi di Carlo VIII, che rievocale *'Guerre d'Italia'* e l'influenza della matrice culturale carolingia; di Ferdinando de' Medici, nell'encomio all'illustre Signoria fiorentina. L'Italia compare, in negativo, con Roma, Napoli, le isole siciliane di Vulcano e Stromboli:⁵ private di bellezze artistiche, antropomorfa sede di nequizia. Il *Viator* si volge quindi al Regno di Apollo, a dorso della mula-poesia volgare. Altre città saranno geografia ideale del Parnaso: la Firenze dei Medici e del neoplatonismo; la Roma dei papi medicei Leone X (1513-1521) e Clemente VII (1523-1534), favorevoli allo studio della *kabbalà*:⁶

¹ C. CAPORALI, *Viaggio di Parnaso*, a cura di N. Cacciaglia, Perugia, Guerra Edizioni, 1993.

² *Pd I*, 13-21. L'*incipit* del *Paradiso* è topica invocazione al divino Febo, *traite-d'union* tra il mondo antico e l'evvo moderno. Già nell'*Inferno* Virgilio e i poeti del Limbo sono rivisitazione dei canoni della classicità.

³ Il *Triumphus Cupidinis* propone, nella rassegna dei poeti (da Orfeo, ai poeti classici, ai provenzali, fino agli stilnovisti), un ideale canone, essenza dell'allegoria del Parnaso. Nell'appendice al *Triumphus Fame*, in cui è un'altra schiera di intellettuali, filosofi e storici di ogni tempo, il Petrarca rivendica, per i moderni, un posto d'onore nel Sacro Regno (F. PETRARCA, *Triumphus Fame*, in ID., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzati*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Introd. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 61-63).

⁴ P. ARETINO, *Al Signor Gian Iacopo Lionardi*, in ID., *Lettere, Libro Primo*, a cura di F. Erspamer, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1995, 577-589.

⁵ Roma è, all'inizio del *Viaggio, speculum*, forse in negativo, dell'esperienza di Caporali al servizio del cardinale Fulvio della Cornia. Il quartiere di Banchi, vicino a San Pietro, dunque alla Corte Pontificia, è ricordato, nelle *Sei giornate* di Aretino, quale centro delle prostitute e della malavita. Nella lettera al Lionardi del 6 dicembre 1537 Aretino allude alle grazie di Apollo, con riferimento alla pratica della sodomia nella corte papale (ARETINO, *Al Signor Gian Iacopo Lionardi...*, 579). Napoli è città di ladrocinio (CAPORALI, *Viaggio...*, 43-54); antropomorfa, Stromboli plaude in adulazione al passaggio dell'imbarcazione e alla mula-poesia (Ivi, 61-69); Vulcano, fabbro degli dei, è un falsario arso dalle fiamme (Ivi, 70-72).

⁶ Leone X e Clemente VII, antenati del Francesco de' Medici, cui si deve l'esistenza della villa di Pratolino, incoraggiarono gli studi di Egidio da Viterbo, uno dei più grandi esperti cristiani di *kabbalà* nel Rinascimento, autore dell'opera *Il giardino dell'Eden*, in cui la creazione dell'universo è concepita in base a conoscenze bibliche,

ancora: la Roma del classicismo cristiano, del nuovo fiorire del latino, di Bembo, Iacopo Sadoletto e Marco Girolamo Vida. Anche Venezia si fregia delle *humanae litterae* e del magistero bembiano, legato ad Aldo Manuzio.

1. *Il «vil Dispregio», tra «laberinto» e «Culisseo»*

L'*Auctor* giunge in Grecia, spinto da un «disio», il Parnaso stesso, che si mostra in principio «laberinto»⁷ da decifrare: *tópos* ludico dei giardini antichi e rinascimentali; riferimento ad arte elitaria: i poetastri di vile conio non riescono a scalare il Sacro Monte. Tale «turba veramente magna», anch'essa «tirata dal desio d'immortalarsi», è intenta all'ardua opera, cucendo insieme le proprie carte per ricavarne funi, attorte alla «ruota de gl'imbrogli»⁸. Ultima speranza al franare dell'immeritevole ascesa è rivolgersi ad una specie di sensale, prima figura allegorica del *Viaggio*, il «vil Dispregio» che, però, invia, «de i lor scratafaci da dozzina», «ogni giorno una ventina / di risme al Culisseo»⁹. L'oscena e assonante metafora, anche in Aretino e Giulio Cesare Cortese - «mandare qualcuno al Colosseo» vale come «mandare a quel paese» - anticipa l'allusione alla prostituzione della propria arte da parte di quei poeti disposti a vendere «la tondina», tipo di insaccato, sorta di salame, che ha un precedente letterario nelle *Sei giornate* dell'Aretino, in cui «tondo» equivale a 'deretano'. L'emblema del Dispregio è dunque associato al Colosseo, immagine della corrotta corte romana. A permettere il viaggio è l'insinuarsi, nel capo del Poeta, del Capriccio, guida per intelletti «gentilissimi»,¹⁰ e che dà avvio alle metamorfosi psichiche e fisiche del *Viator*. Il *tópos* del «capriccio» sembra allusione all'*opus* caporaliano.¹¹ Il viaggio si realizza nel legame con il mondo: il lasciapassare, significato dal breve di Ferdinando de' Medici. La Signoria permea di sé Firenze, isola felice nell'infelice panorama cortigiano del XVI secolo. Il nesso tra il Regno di Apollo e i Medici rinasce, dopo la loro cacciata dalla città, per l'arrivo di Carlo VIII, con il riscatto,¹² rappresentato, nella mitografia del *Viaggio*, dall'acquisto di terre per edificare una Sapienza.¹³ A Leone X si deve la

classiche, alla ricerca del *fil rouge* tra religioni e filosofie, grazie alla Sapienza ebraica e neoplatonica (C. RIVA, *Pratolino. Il sogno alchemico di Francesco de' Medici: miti, simboli, allegorie*, Livorno, Sillabe, 2013, 72).

⁷ CAPORALI, *Viaggio...*, 76-81.

⁸ Ivi, 82-105.

⁹ Ivi, 82-105.

¹⁰ Di qui: Ivi, 136-150.

¹¹ Il lemma «capriccio» designa anche un componimento di tipo strumentale (talvolta vocale), vario e libero, nella forma e fantasioso, affidato talvolta all'estro dell'artista (cfr. l'espressione «a capriccio»); nelle arti figurative è una composizione, o una modalità di esecuzione inconsueta, immaginosa, bizzarra.

¹² Caporali si riferisce, nel coatto travestimento di Giovanni de' Medici (il futuro Leone X), in fuga dalle ire del popolo, e nell'alludere alla precoce morte di Pico, alla prima cacciata dei Medici da Firenze, nel novembre 1494. Il loro ritorno fu sancito dall'avvento al soglio pontificio di Leone X (marzo 1513). L'apogeo mediceo proseguì, dopo il pontificato di Adriano VI (1521-1523), con Giuliano de' Medici (Clemente VII), a stento rifugiatosi in Castel Sant'Angelo durante il Sacco di Roma. Al 1527 risale la seconda cacciata dei Medici e la proclamazione della repubblica. La pace di *Cambrai* del 1529 concluse le guerre d'Italia e sancì il dominio di Carlo V sull'Italia. Incoronato a Bologna da Clemente VII, l'imperatore garantì l'integrità dello Stato della Chiesa e l'appoggio al potere mediceo a Firenze.

¹³ CAPORALI, *Viaggio...*, 151-165.

liberazione dei «feudi delle sante muse», un tempo perduti dal Granducato; il possesso di terre in Parnaso indica i meriti, ultraterreni, della Signoria a Firenze, con Marsilio Ficino,¹⁴ Pico della Mirandola¹⁵ e l'Accademia Fiorentina.

2. «Un re senza giardino è come un cielo senza stelle»: ¹⁶ Pratolino, il Parnaso in villa

Il Parnaso si presenta come ideale paesaggio, superiore al «favorito e caro Pratolino», villa medicea, per la *varietas* dei suoi «fior» e «vagh'erbe». La residenza apollinea fonde «aspirazione al sapere, aspirazione al potere e teatralizzazione di entrambi attraverso il giardino», frutto dell'unione tra «Natura e Artificio», in assoluta «teomimesi», ad immagine dell'Eden della *Genesi* e con una lunga storia.¹⁷ Evidente il carattere filosofico dei giardini medicei, come del Parnaso di Caporali: nell'«armonia tra il Divino, l'Umano e la Natura»; nell'essere luoghi «iniziatici», deputati ad insegnare o apprendere la verità, nel segno del neoplatonismo. Il giardino monastico, volto alla salute del corpo e dello spirito, e il mito dell'età dell'oro si trasformano: dal «perfetto immobile *hortus conclusus*», al «viaggio di conoscenza e di progressiva appropriazione della realtà».

Nel settembre 1568 Francesco I de' Medici¹⁸ acquistò davvero il primo lotto di terreno, sulle colline presso il Monte Senario, che alimentò un nuovo grande acquedotto, costruito in funzione

¹⁴ Ficino, alla corte di Cosimo il Vecchio, traduceva i testi di Platone, Porfirio, Plotino e Giamblico e, per volere dello stesso Signore de' Medici, il *Corpus Hermeticum* di Ermete Trismegisto, documento portato dal monaco Leonardo da Pistoia nel 1460 e tesoro prezioso dell'illustre Casato. Negli stessi anni Ficino scriveva la *Theologia platonica* e il *De Immortalitate animorum*, nell'idea cristiana di liberarsi «dai lacci delle cose terrene» per «librarsi» verso quelle spirituali. Il *Corpus Hermeticum* ribadiva la necessità di risvegliare la coscienza, rispetto all'ottundimento di ignoranza e materialismo (RIVA, *Pratolino...*, 17).

¹⁵ A Pico della Mirandola si deve l'interpretazione della *Kabbalà* in chiave cristiana, nell'idea dell'ebraico quale lingua di Dio. Nelle *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae*, presentate a Roma nel 1586, la Sapienza ebraico-cristiana si affiancava alla Dottrina di Ermete Trismegisto, per confermare la fede cristiana. Dalla speculazione di Pico nacque il *De Harmonia mundi* del frate francescano Francesco Zorzi, che vi unì «la teoria pitagorico-platonica» di Ficino (Ivi, 17-18).

¹⁶ La frase, del monaco domenicano Agostino del Riccio, che fu alla corte di Cosimo I e Francesco I de' Medici, e che condivise con quest'ultimo l'amore per l'ermetismo e l'alchimia, è riportata da P. MARESCA, *Giardini incantati, boschi sacri e architetture magiche*, Firenze, Pontecorboli, 2006, 69.

¹⁷ Sulla lunga storia del nesso tra giardino e potere, cfr., di qui, F. CARDINI, *Pratolino. Un progetto del principe, tra iniziazione e politica*, in *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, a cura di S. Merendoni e L. Ulivieri, Venezia, Marsilio, 2008, 113-123: 113-117. Si rammentino, almeno, le influenze persiane dei *pairidaeza* di Ciro e Cosroe, riecheggiate dal Corano e dal Libro della Scala, noto a Firenze già alla fine del Duecento; l'immagine dei giardini dell'imperatore Federico II, conosciuti forse attraverso testi letterari anche nella Firenze del XV secolo; infine il peso culturale di Plinio, filigrana tra i giardini del *Decameron* di Boccaccio e l'età rinascimentale. La nuova epoca saluta la «simbolica prevalentemente edenica» medievale, iconizzata nel *Roman de la Rose* e nei giardini di Petrarca. Con Alberti, sulle orme di Plinio e del culto romano antico, il giardino, parte di un sistema architettonico, diviene «il momento centrale dell'estrinsecarsi dell'uomo». Giovanni Rucellai descrive il giardino della propria villa, progettato da Alberti, indicandone gli elementi: la cinta murata, gli alberi, la pergola, il prato con le piante di bosso intagliate secondo l'*ars topiaria*, gli alberi da frutto, i roseti, una loggia da cui ammirare il giardino. Si veda anche *Il sogno del principe - The prince's dream. Il parco Mediceo di Pratolino - The Medici Park at Pratolino*, a cura di M. Becattini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006.

¹⁸ L'iniziativa di Francesco I, figlio del duca di Firenze Cosimo I de' Medici e di Eleonora di Toledo, secondogenita del viceré di Napoli don Pedro di Toledo, è stata giustamente posta nella lunga prospettiva della sua conoscenza, fin da bambino, delle residenze e ville europee, soprattutto in Spagna (L. ZANGHERI, *Pratolino giardino delle meraviglie*, in *Pratolino. Un mito...*, 125-135: 125-127). Nel 1568, mentre si dava avvio ai lavori per Pratolino, continuava l'abbellimento del giardino di Castello e il giardino di Boboli, su progetto di

della realizzazione della villa e del parco,¹⁹ dal maggio 1569,²⁰ su disegno dell'architetto Bernardo Buontalenti. Noto, oltre a tale opera idraulica, il lavoro preparatorio per la villa di Pratolino: riempimento di avvallamenti; livellamento dei terreni. Per la prima volta in Toscana, 20 ettari adibiti ad un solo giardino, con «ampi bacini, grandi vivai, e una sequenza di gamberaie» in luogo della «tazza delle fontane» del noto «giardino all'italiana»; percorsi «di grotte» sostituirono nicchie e i «più modesti ninfei rinascimentali». ²¹ Inoltre «spalliere di lauro, abetine e quercete furono piantate invece di siepi di bosso e di mortella». Sotto la vigile guida del Granduca e del Buontalenti, Bonaventura da Orvieto, Goceramo da Parma, e Tommaso Francini realizzarono quegli «ingegni magnifici», le «opere miracolose», gli «stupendi artifici» che resero Pratolino celebre «giardino delle meraviglie». I visitatori erano colti da stupore per la «musica degli organi idraulici», lo «spettacolo dei numerosi teatrini di automi azionati dall'energia» dell'acqua, per il «canto degli uccelli prodotto da macchine eroniane». ²² Nel 1587, nei *Discorsi* di M. Francesco de' Vieri detto il Verino Secondo, *Delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore*, opera dedicata a Francesco I de' Medici, i termini «Pratolino, «Giardino, e Paradiso», in sinonimia, palesavano la perfetta corrispondenza tra «una Repubblica ben governata quaggiù in terra», e la «sopraceleste, e divina», così come tra l'«animò» e il «superno Paradiso»; nonché la presenza di manifestazioni del *bonum et pulchrum*, espressioni dell'anima

Niccolò Tribolo per Cosimo de' Medici. Gli anni settanta furono dedicati da Francesco ad «interessi artistici e naturalistici nello stanzino di Palazzo Vecchio detto lo Studiolo». Gli anni ottanta consacrarono, per suo volere, la Galleria degli Uffizi «museo di scultura antica e moderna, di pittura e di rarità». Pratolino fu onorata di interventi all'incirca dal 1975 (C. ACIDINI LUCHINAT, *I giochi delle acque e gli stupendi artifici nel parco di Pratolino*, in *Pratolino. Un mito...*, 137-153: 137). In relazione all'esclusione, nel *Viaggio* di Caporali, della bassa musa di Burchiello a vantaggio del codice di Berni, con filigrana petrarchesca, si può ricordare la coeva fondazione dell'Accademia della Crusca, durante il governo di Francesco I, nel 1582 (M. VALLERIANI, *Trasformazione e ricostruzione della «Pneumatica» di Erone Alessandrino nel parco di Pratolino*, in *Pratolino. Un mito...*, 155-181: 157).

¹⁹ Per la storia di personaggi e vicende legati a Pratolino (in particolare il Granduca Francesco I e Bianca Cappello); per la flora e la fauna, per il parco e la sua struttura e interpretazione: RIVA, *Pratolino...*, cit. Sul complesso sistema dell'acquedotto: cfr. L. ZANGHERI, *L'acqua a Pratolino, da elemento naturale ad artificio 'maraviglioso' (analisi fondata sulle piante dei condotti conservate a Praga)*, in G. VALDRÉ, *Le vene di Pratolino. Alla ricerca degli antichi condotti di Montesenario che animarono le meraviglie del Parco Mediceo di Pratolino*, con corredo iconografico di A. Berti, Milano, Franco Angeli, 2011, 17-23 (già in *Il Giardino Storico Italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche* – Atti del convegno di studi, Siena – San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978, a cura di G. Ragonieri, Firenze, Olschki, 1981, 355-361).

²⁰ A. GAREFFI, *Su Pratolino e la sua descrizione*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, II, Roma, Bulzoni Editore, 2004, 293. Cfr. anche G. VENTURI, «*Picta poësis*»: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, 663-749.

²¹ Di qui: L. ZANGHERI, *Pratolino. La grande macchina del cosmo*, in *Il giardino e la memoria del mondo*, a cura di G. Baldan Zenoni-Politeo e A. Pietrogrande, Firenze, Leo S. Olschki, 2002, 43-44. Anche in ID., *Pratolino giardino delle meraviglie*, in *Pratolino. Un mito...*, 127-129.

²² Erone Alessandrino (I sec. d. C.) fu autore di una *Pneumatica*, di cui lo stesso Buontalenti richiese una nuova traduzione, proprio nel 1582, ad Oreste Vannoccio Biringuccio. Sulla influenza della sua scienza, utile alla ideazione e costruzione di macchine idrauliche, rispetto alla nuova auge della pneumatica rinascimentale, e del ruolo di rilievo assunto da ingegneri, architetti e matematici in tale epoca; nonché sul dettaglio di spiegazioni di tipo tecnico, cfr. ancora VALLERIANI, *Trasformazione e ricostruzione della «Pneumatica» di Erone Alessandrino...*, cit.

«vegetatrice» (tipica nelle piante), «humana» (uomini), o «intellettuale» (propria degli angeli).²³ Anche nel Regno celeste di Caporali, come nell'Eden di Pratolino, l'arte imita la natura. La villa medicea è stata interpretata come «dissoluzione della realtà in favore di un'esaltazione dell'artificialità»;²⁴ congedo da «un Manierismo trattenuto e ancora composto»; «crollo» di esso; «esercizio di stile»; addirittura «Manierismo negromantico», «trionfo dell'idea di automi», quasi «opus contra naturam». ²⁵ Nel *Viaggio di Parnaso* un giardino fiabesco ospita il percorso del *Viator*²⁶ *adynaton*, nelle sinestesie e metamorfosi; inno alla *poikilia* artistica. I fiori cantano, gli alberi proclamano versi lirici; all'inverso si attua la trasformazione fisica del poeta, nel suo quasi «divenir un marmo»; nel presagio della propria mutazione, «di membro in membro», in un ravanello; nella crescita di orecchie asinine e di dita che divengono dattili e spondei. Arte e natura, in gara, violano reciprocamente i propri steccati. L'esplicita associazione tra il Parnaso e il Paradiso è anche nella menzione di Rucellai, ponte tra la villa medicea e il Regno di Apollo.²⁷ Il *Viator*, stupefatto di tali *mirabilia*, osserva che il Parnaso supera il *locus amoenus* di Pratolino. L'estetica è inclusiva, nella rettifica, di identità etica, e dunque totale, dei due luoghi. Una visione controriformista ed encomiastica²⁸ è anche nei citati *Discorsi* del Verino Secondo, che distingueva, nel giardino di Pratolino, perfino dodici-paradisi-giardini-pratolini.²⁹ L'*ethos* del Granduca Francesco I, prudente (giusto nel premiare ed infliggere castighi) conferma l'immagine ideale della villa.³⁰ Al vertice superiore dell'asse nord-sud del parco è la Fonte di Giove,³¹ simbolo di regalità, onniveggenza (lo sguardo dell'aquila), onnipotenza (i fulmini, da cui l'acqua scaturisce), sorgente di grazia (l'acqua).³² Sulla traiettoria idrica si giunge ad un «Laberinto pieno di allori, et nel mezzo è un circuito grande a otto faccie con otto colonne», sovrastato da «una gran pergola a cupola di ferro». Al centro di questa è «una spugna», che «nella cima getta acqua» su chi, rozzo e dedito «al bere», intende discorrere di Dio e di cose alte, facendolo smarrire; una corona d'alloro, «sempre verde», attende, invece, chi sa uscire dal percorso intricato. Accanto alla Fonte della Lavandaia, «tre vivai», vicino al palazzo: forse l'Inferno, il Purgatorio e il

²³ M. FRANCESCO DE' VIERI DETTO IL VERINO SECONDO, *Delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore...*, 8, 12.

²⁴ Così Gareffi sintetizza G. Venturi: GAREFFI, *Su Pratolino e la sua descrizione...*, 306.

²⁵ Ivi, 294-295.

²⁶ Di qui: cfr. CAPORALI, *Viaggio...*, 205-291.

²⁷ «Mentre pien d'una nobil meraviglia / miro il bel monte ove l'aurora coglie / le rose che la san bianca e vermiglia, / e fra me dico 'queste son le foglie / e i fior di che si fece in Paradiso / per sé le brache Adamo e per la moglie' / e mentre che le lodo, e non m'è aviso / ch'altra bellezza al mondo si riserbe / che s'io merti apo lor disprezzo e riso, / ecco con altri fior con più vagh'erbe / del favorito e caro Pratolino, / delitie serenissime e superbe, / mi veggio apresentar un canestrino / mandatomi dal dotto Rucellai, / spirito veramente pellegrino» (Ivi, 296-310).

²⁸ C. ACIDINI LUCHINAT, *I giochi delle acque...*, 138.

²⁹ Di qui: L. ZANGHERI, *Pratolino giardino delle meraviglie...*, 128. Cfr. M. FRANCESCO DE' VIERI DETTO IL VERINO SECONDO, *Delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore...*, 11-13.

³⁰ Ivi, 19-21.

³¹ Tale asse, con al centro la villa, e i due sentieri di acqua a lato, è stato letto da Paola Maresca come l'Albero sefirotico della *Kabbalà* ebraica (Cfr. RIVA, *Pratolino...*, 72-73).

³² Di qui: M. FRANCESCO DE' VIERI DETTO IL VERINO SECONDO, *Delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore...*, 24-26.

Paradiso; oppure «tre gran pelaghi», *idest* «tre maniere di grandissimi vizij», tali da provocare la perdita del Paradiso.³³ Il senso morale e anagogico della *Commedia* domina anche il *Viaggio*, nell'idea della perdita e della riconquista del Parnaso, del ruolo di poeta. Pratolino è *iter* iniziatico:³⁴ Platone, Ermete, Erone, la mitologia pagana, l'«alchimistica medievale». Nel parco dei Moderni spiccava il Monte Parnaso, con le nove Muse e Pegaso; al di sotto è celato «un organo che suona per via d'acqua»:³⁵ voce del canto delle dee, che, affermava Verino, rappresentano «gl'uomini virtuosi», dotati del «cavallo alato» della «loro volontà al bene» e delle ali dell'«intelligenza perfetta di essa virtù», che genera «maraviglioso diletto».³⁶ La Fonte del Parnaso, presso quella della Rovere, nel punto più ad Oriente della scenografia di Pratolino, concludeva il percorso alchemico, suggerendo un'analogia con la Gerusalemme Celeste dell'*Apocalisse*; il Monte è richiamo alla Montagna Sacra.³⁷ Il mascherone, con occhi e bocca che si animavano, quasi «protezione da ogni molesta intrusione»,³⁸ similmente al «vil Dispregio» di Caporali, è monito opposto ai vizi: dell'anima, nel caso di Pratolino - contro la menzogna (condannata in *Ap.* XXI, 8), l'incredulità, l'immoralità, l'omicidio ed ogni sorta di malignità e di un'arte adulterata nei poetastri del *Viaggio*. Il Parnaso del mito è del resto frutto della vittoria di Apollo su Pitone; il suono della lyra si univa, in quello di Pratolino, a quello dell'organo, strumento della perfetta unità dei sette suoni della scala musicale: l'anima può ritrovare

³³ Ivi, 46-47. Di qui: GAREFFI, *Su Pratolino e la sua descrizione...*,303.

³⁴ P. MARESCA, *Boschi sacri e giardini incantati*, Firenze, Angelo Pontecorboli, 1997, 21-27; L. ZANGHERI, nella *Prefazione* al libro di N. ed E. KRETULESCO, *Giardini misterici*, Parma, Silva, 1994,7-8; A. TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, Firenze, Ponte delle Grazie, 1994, 168.

³⁵ ZANGHERI, *Pratolino giardino delle meraviglie...*,129. L'ingegnere tedesco Heinrich Schickardt visitò Pratolino nel 1600 e redasse appunti tecnici circa alcune macchine ivi presenti. Descrisse in dettaglio l'organo idraulico nascosto dentro il Monte Parnaso: non «uno strumento musicale», ma «un apparecchio pneumatico nascosto». L'organo funzionava senza alcun suonatore; «emetteva la melodia, apparentemente suonata dalle Muse scolpite sulla cima del Monte» (H. SCHICKHARDT, *Zweiteitalienische Reise, Cod. Hist.* 4. 148, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 1600, b-52v-b-53r. cfr. VALLERIANI, *Trasformazione e ricostruzione della «Pneumatica» di Erone Alessandrino...*,160 e 177, n.18).

³⁶ M. FRANCESCO DE' VIERI DETTO IL VERINO SECONDO, *Delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore...*,47: «Dalle sponde di detto bagno [i tre vivai,sovrastati da un bagno con «pietre di varij colori» (p. 46)]» escon zampilli, i quali fanno una pioggia cadente à dosso à queglii, che si bagnano; e da lato in un bosco di Lauri tribisondi v'è il Monte Parnaso con le nove Muse, le quali suonano variate canzoni di Musica, per virtù d'acqua. Questa parte si può così esporre, che le nove Muse siano gl'huomini virtuosi, quando son pervenuti al colmo della virtù, il cavallo alato è la loro volontà al bene, e virtuosamente adoperate. L'ali son l'intelligenza perfetta di essa virtù, e l'ardentissimo Amore ad essa, o il maraviglioso diletto, che ne promette loro la virtuosa operatione. Questi in ogni loro impresa harmonicamente procedono temperando in guisa gl'affetti, et l'attioni esterne variamente, che ne resulta una concordanza suavissima». Cfr. anche GAREFFI, *Su Pratolino e la sua descrizione...*,303.

³⁷ RIVA, *Pratolino...*,135.

³⁸ Ivi,135-136. «Si para dinanzi a prima vista un gran mascherone, che stralunando gli occhi, e movendo la bocca, tramanda fuori una gran boccata d'acqua, che perlopiù ricuopre i più curiosi, che se gli avvicinano per bene osservarlo». Descrive così il mascherone Bernardo Sansone Sgrilli, architetto ed incisore fiorentino, nella *Descrizione della regia villa, fontane e fabbriche di Pratolino*, contenuta in ID., *Descrizione della Real Villa di Pratolino*, Firenze, per i Tartini, e Franchi, 1742 (ora nella sezione *Documenti*, a cura di M. Gori, in *Pratolino. Un mito...*,302-329: 328). Sgrilli aveva desunto molte informazioni dalle incisioni di Stefano della Bella (ca 1650), su diversi soggetti di Pratolino. Per le immagini: Ivi:331-345.

la sua purezza.³⁹ Il Parnaso, «duplice monte» per gli Alchimisti, con la vetta dell'Elicono, sede delle Muse, è Regno di Apollo, il «Sole Filosofico», principio che dà origine all'intero cosmo, «fuoco d'Amore divino». Pegaso, il cavallo alato, fa sgorgare col suo zoccolo una fonte d'acqua cristallina, «verso il cielo»: simbolo dello «Spirito 'nuovo', stabile e lucente, capace di grandi imprese». La 'pioggia benefica' fa fiorire Sapienza e Virtù. Verino usa la lente religiosa;⁴⁰ Caporali quella morale.

Il Palazzo del Sole di Pratolino ha i connotati di una «gigantesca meridiana»; fulcro di simboli, come il Palazzo di Apollo nel *Viaggio*, «quasi il primo miracolo del mondo». Ma Pratolino stesso è un Parnaso, scrigno di sculture di «personaggi e animali comuni, assieme a dei ed eroi dell'antichità».⁴¹ La Licenza poetica, sinolo di neoplatonismo fiorentino, ermetismo, *Kabbalà*, aristotelismo, mondo orfico e cristiano,⁴² con il suo «gonfietto da pallone», unito ad «una carota assai ben unta», instilla l'«argomento» nelle orecchie del Poeta. Comincia la *visio* ecfrastica.

3. Retorica come architettura: l'allegoria estetica del palazzo letterario

Nel Palazzo di Apollo la retorica stessa è architettura. Il Palazzo esibisce non «porfidi» e «marmi», ma favole e storie, solidi ornamenti; le facciate sono interamente costituite da carmi di Amore e Armi; vicende nelle quali gli eventi storici servono come «fenestre de concio» o come «lumiere». La storia-verità è salda pietra da esterni e luce che illumina la percezione del bello. La realizzazione del Palazzo letterario adotta il modello e la terminologia della *Rhetorica ad Herennium*. Di rilievo, nella dettagliata descrizione, le ultime parti dell'orazione classica: la «memoria» e l'«actio o pronuntiatio». L'aggettivo «tenace», riferito a «memoria», non è innovazione del Caporali. Nella *Rhetorica ad Herennium* la memoria è definita «firma animi rerum et verborum et dispositionis perceptio».⁴³ Caporali cita, dunque, un'espressione della prima illustre trattazione sistematica della memoria, considerata parte della retorica e delle abilità connesse.⁴⁴ Indispensabile all'oratore per una salda e sicura facilità di parola («firma facilitas»), la memoria si distingueva in naturale e artificiale: utile, quest'ultima, grazie a tecniche di visualizzazione e riferimenti, ad originare una scrittura mentale. La memoria, cardine della cultura filosofica e letteraria tra XVI e XVII secolo, raccoglie la speculazione retorica del Quattrocento;⁴⁵ notissimo Pietro da Ravenna.⁴⁶ Per tutti, nel Cinquecento, Giordano

³⁹ Ivi, 136. Boezio vedeva la musica cosmica come proiezione della divina; Marziano Capella vide nelle Muse, le nove sfere celesti; in Apollo, il «primo motore» dell'armonia del cosmo.

⁴⁰ GAREFFI, *Su Pratolino e la sua descrizione...*, 306-307, 310.

⁴¹ ZANGHERI, *Pratolino giardino delle meraviglie...*, 129.

⁴² Cfr. CAPORALI, *Viaggio...*, 317-373.

⁴³ *Rhetorica ad Herennium* I, 3: 'la tenace presenza, nel pensiero, degli argomenti, delle parole e della loro disposizione'.

⁴⁴ Ivi, III, 27-38.

⁴⁵ Il veneziano Leonardo Giustinian, con le *Regulae artificialis memoriae* (1432), è noto per il sistema della memoria basato su una galleria di immagini femminili; Giovanni Fontana, in quanto autore di un *Secretum de thesauro experientorum ymaginationis hominum* (circa 1430), dal linguaggio cifrato; il fiorentino Iacopo Publicio, per le *Oratoriae artis epitoma* (1482). Cfr. F. TATEO, *La letteratura della Controriforma*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. V *La fine del Cinquecento e il Seicento*, n.179, 203. Sull'arte della memoria: P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 1990; L.

Bruno, con il *De Umbris Idearum* (Parigi, 1582), che include l'*Ars memoriae* ed è dedicato ad Enrico III, re di Francia; infine, con il *De imaginum compositione* (1591). L'impresistica, soprattutto nel Seicento, si fa evoluzione del legame tra significato e significante, parola e immagine; via aperta anche grazie all'*ars mnemonica*: tradizione del patrimonio letterario, filosofico e artistico, essa condensa, nel *Viaggio*, ardue allusioni allegoriche; il possesso di un codice misterioso, con stabili punti di riferimento, grazie anche a Ficino e Pico della Mirandola. La dittologia memoria-pronuncia introduce l'*elocutio*. Si associa un'immagine (*memoria*) all'espressione verbale (*pronuntia*) e all'eleganza (*elocutio*), alla *concinntas* dell'*opus*. Segno di unione tra *memoria* ed *elocutio*, le porte del Palazzo di Apollo sono le tradizioni poetiche: quella ebraica, di Davide; quella greca, di Omero; la terza, di esametri con l'architrave di pentametri: l'elegia latina. All'ultima porta, la 'toscha', soave in principio, poi storpiata da mescolanze, barbarismi, inaccessibile, Bembo ha restituito la chiave con le *Prose della volgar lingua* (1525). La struttura del Palazzo della Poesia è costituita dalle colonne-canzoni in lode di Laura, *Perché la vita è breve* e *Gentil madonna i' veggio*, delle quali è menzionato l'*incipit*, dalla sestina-architrave, dai sonetti-piedistallo. «Amorosi terzin» compongono la sua facciata. Il canone lirico è individuato nelle forme metriche: il sonetto; la canzone, pure nella specificità complessa della sestina. L'esplicito riferimento al Petrarca, nella citazione di due canzoni, è replicato in ogni parte dell'edificio. Infine, il riferimento all'ottava ariostesca, metro dell'epica moderna, ancora intessuto di stile dolce e ricercato, fregio luminoso di bellezza, vertice esornativo del Parnaso di Caporali. Un intero percorso letterario: dalla poesia più antica, alla sua ripresa italiana in età rinascimentale (implicita l'esperienza dell'*epos* cortese-cavalleresco d'oltralpe). La teoria dell'architettura, invece, è indicata dalla trattatistica, col nome di Sebastiano Serlio (1475-1554), autore dei *Sette libri dell'architettura*; nonché dal modello archetipo delle «fabriche antiche de i romani». La letteratura toscana e il canone serliano sottolineano la rilevanza dell'età moderna. Poesia, arte, riflessione sul mondo: il Palazzo di Apollo è esso stesso un Parnaso. All'interno, nell'alveo in cui intende porsi Caporali, è *in primis* la cucina: l'*ars coquinaria* rappresenta in vivande la tradizione regolare della poesia burlesca del Berni, nella revisione di un bembismo moderato, con Benedetto Varchi. La dea Crapula, patrona del *milieu*, ricalca, in opposizione, il dio Amore del *Triumphus Cupidinis*.

4. L'Auctor in allegoria: l'Ortolano e il Duca tra 'poiesis' e 'nous'

BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Il Mulino, Bologna, 1992; F. A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 (trad. it. di A. Biondi, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993).

⁴⁶ A Pietro da Ravenna (fine XV secolo), autore della *Memoriae ars quae Phoenix inscribitur* (1491, poi: Wien, presso Mathias Bonhome, 1541), si deve anche l'adozione dell'alfabeto figurato. La sua idea di una *ars memorativa* si diffonde, nel XVI secolo, in Inghilterra, Francia e Germania, sul solco della logica combinatoria del teologo catalano Raimondo Lullo.

Il *Viator*, obbligato quindi a congedarsi dalla Licenza Poetica, conosce il gentile Ortolano.⁴⁷ L'orto, *tópos* di bernesca memoria,⁴⁸ è anche realtà biografica del Petrarca,⁴⁹ che scriveva a Giovanni Dondi, il 17 novembre 1370: «*Hortulanusnamque sum totus*: faccio solo il giardiniere e tu pecchi contro la dea Pomona quando vuoi distrarmi dagli innesti dei miei alberi e dalla coltura delle mie piante».⁵⁰ Nell'epistola *Ad Franciscum Sanctorum Apostolorum, sue agrestis et solitarie vite modus* è contenuta, sia nel riferimento a Laura, sia nella menzione delle lumache, un'allusione a Valchiusa, definita il proprio «Elicona transalpino».⁵¹ Nel giardino-orto di Caporali cantano ancora fiori, frutti ed erbe di ogni origine e tipo, al passaggio dei poeti, 'semidei'; la *varietas* vegetale si riflette nell'*opus tessile* dei pantaloni dell'ortolano, con macchie colorate. «Bianchi, verdi, vermigli, azzurri e persi⁵² / eran pint'i calzon de l'ortolano / con marzocchi dal ver molto diversi».⁵³ La natura imita l'arte; l'arte riproduce, a sua volta, la realtà dell'emblema della Firenze medicea. Sotteso è il *textum* poetico che, in *ékphrasis* continua, si rivela *mimesis*, del mondo naturale, umano, storico-politico. Voluta *reductio* la polisemia etimologica di *marzocco*,⁵⁴ nella dichiarata alterità di tali macchie di colore rispetto all'immagine solenne del leone rampante con lo scudo gigliato. Il guardiano del divino orto si iscrive nella Firenze di fine Quattrocento: la sostituzione del *marzocco* alla statua di Marte è anteriore al 1499. L'emblema è riferimento culturale: l'Ortolano, custode del patrimonio dei frutti poetici, svolge il proprio compito con un *habitus* moderno, che esibisce la cronologia della nascita di un canone-

⁴⁷ «Era quest'un giardino ove a diporto / solea gir il Petrarca uscendo fuori / per la lumaca con l'abito corto / e dove l'aura con soavi odori / al naso bene merito di lei / giva facendo il di mille favori; / quivi l'erbe e i frutti e i fior indi e sapei / s'udian cantar d'amor leggiadri versi / al passar di quei dotti semidei» (CAPORALI, *Viaggio...*, 572-580).

⁴⁸ Il Bini è autore del *Capitolo dell'Horto a M. Gandolfo Porrino da Modena Cortegiano della Sig. Giulia Gonzaga Colonna in Fondi* e del *Capitolo II dell'Horto, al Cardinal Farnese Alessandro*; il Doni, nei suoi *Mondi Celesti, Terrestri et Infernali degli Accademici Pelegrini*, mette sulle labbra di Oberto Strozzi, fondatore dell'accademia romana dei Vignaioli, l'identificazione onomastica tra *Accademia* e *Vigna*. Gli accademici si riunivano, secondo lo Strozzi, in una villa fuori Roma, assumendo il nome delle piante: «il *Viticcio*, il *Cardo*, il *Semenza*, il *Carota*, l'*Agresto*, il *Mosto*, il *Fico*, il *Radicchio*, il *Ramolaccio*». Numerose le opere: «da *Cultivazione*, il *Dioscoride vulgare*, la traduzione della *Bucolica*, il *Comento*, le *Lettere delle Ville*, gli *Horti delle Donne*». Per i versi di M. Bini: *Delle Rime piacevoli del Berni, Casa, Mauro, Varchi, Dolce*, Vicenza, Francesco Grossi, 1609, cc.124 v –132 v). Per il Doni: ID., *Mondi Celesti Terrestri et Infernali de gli Accademici Pelegrini*, Venezia, Heredi di Perin Libraro, 1597,15-16. [Cfr. CAPORALI, *Viaggio...*, n.570, 87].

⁴⁹ Nel giardino di Arquà, sui colli Euganei, il Petrarca piantò, aiutato dall'amico Lombardo della Seta, l'alloro, la vite, il pomo e le piante aromatiche: il rosmarino, l'issopo, il marrobbio.

⁵⁰ F. PETRARCA, *Senilium Rerum Libri*, XII, 2, *Ad Iohannem Dondi*, Arquà, 17 novembre 1370.

⁵¹ ID., *Familiarium Rerum Libri*, XIII, 8, *Ad Franciscum Sanctorum Apostolorum, sue agrestis et solitarie vite modus*, in ID., *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955,973-974.

⁵² Nel Parco di Pratolino vi era «un esemplare di gallinaceo proveniente dall'America centrale», introdotto nei giardini principeschi europei, soprattutto nei giardini reali di Aranjuez: l'*hocco dell'elmo*. Insolito l'aspetto: un casco azzurrognolo, piumaggio di colore nero, sul dorso; bianco, sul ventre e sulla coda; rosso sul becco e sulle zampe. Al di là della coincidenza, tutti i colori, più il verde, sono nei marzocchi; nero, bianco e rosso, anche simboli alchemici (RIVA, *Pratolino...*,52).

⁵³ CAPORALI, *Viaggio...*, 581-583.

⁵⁴ *Marzocco* (da *Martius* 'di Marte') è l'insegna del leone rampante, che regge con la zampa destra lo scudo col giglio, simbolo di Firenze (spesso con il motto «*Si leorugiet, quis non timebit?*»). Il marzocco sostituì la statua del dio Marte, all'imbocco del Ponte Vecchio (dopo l'alluvione del 1333), come emblema di Firenze e figura araldica nello stemma dei Casati illustri della città, soprattutto nei secoli XIV e XV. Polisemico il significato, ormai disusato, di 'macchia', 'frittella'.

giardino di meraviglie; in metafora erotica si completa la sua *facies*, e quella dell'opera d'arte.⁵⁵ L'Ortolano di Giuseppe Arcimboldi (1590) ripropone, con *tópos* manierista, un tema già ovidiano e, circa un secolo prima, di Francesco Colonna nell'*Hypnerotomachia Poliphili*.⁵⁶ Colonna e Arcimboldi recuperano il modello classico, nel «sacrale e quasi prepotente sentimento della natura, un autentico culto dei suoi benefici influssi».⁵⁷ Assente, nelle loro arti, qualsiasi 'spontaneità' espressiva; dominano l'artificio, le preziosità allegoriche: «il possesso della natura si esercita attraverso la Sapienza». L'eco di un'Antichità ideale, sulle orme delle ovidiane *Metamorfosi* e di Lucrezio, è eletta in luogo dello stato selvaggio delle origini; Virgilio torna nell'intento celebrativo, per la genealogia della famiglia Colonna, discendente da Venere, grazie al progenitore Enea e alla «gens Julia». La natura prosperosa è allegorismo: di senso morale e auto-encomiastico, nell'*Hypnerotomachia Poliphili*; esaltazione «dell'universale e benefico, produttivo dominio» degli Asburgo, nelle opere dell'Arcimboldi,⁵⁸ il cui Ortolano suggerisce l'etica del giusto compenso offerto dalla natura a chi vi si dedica con cura. Nell'Ortolano del Caporali si ravvisano le due indicazioni allegoriche: l'orizzonte morale della *poiësis* e la celebrazione del principato mediceo, nei marzocchi-macchie del custode del giardino. L'Arcimboldi dipinse, del resto, verso la metà del Cinquecento, stemmi nobiliari oggi perduti;⁵⁹ sembrò anche, la sua arte pittorica, mettere in scena l'*Hypnerotomachia*, per l'analogia dei soggetti: Vertumno, Flora o Pomona, L'Ortolano, Giano (dipinto purtroppo perduto), le quattro stagioni e i quattro elementi.⁶⁰ Colonna definisce, in particolare, Priapo, «hortulano custode», come Ovidio («ruber, hortorum decus et tutela, Priapus»), a sua volta erede della tradizione latina arcaica. Il dio compare, nel suo simulacro, sull'ara, «con il fallo eretto e ben in vista»; riparato da «uno cupolato umbraculo sopra quatro pali», ricoperti «diligentemente» da «fructea e florea frondatura», così come il «culmo», la sommità della cupola, quasi intessuta di «multiplici fiori». Circondano il suo altare le

⁵⁵ CAPORALI, *Viaggio...*, 584-592: «costui tosto rizzossi e poi pian piano / tornò col capo chino e sonnacchioso / d'onde s'era per me levato invano; / giovane fresco, sodo e muscoloso / né difetto altro havea fuor che sputava / spess'un humor che tien del catarroso / e mi fu detto poi da un fior di fava / ch'el suo per tutto entrar senza capello, / si fatta infermità gli cagionava».

⁵⁶ L'opera di Francesco Colonna, signore di Palestrina, esponente radicale del pensiero epicureo e neopagano dell'età di papa Alessandro VI, fu edita nel dicembre 1499, a Venezia.

⁵⁷ Di qui cfr. M. CALVESI, *Le fonti dell'Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo*, in J. BALTRUSAITIS, M. CALVESI, E. COEN, F. PORZIO, *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, «Art e Dossier», 11, Firenze, Giunti, 1987, 40-41, 25, 27, 29: *passim*.

⁵⁸ Ritrattista e pittore di corte di Ferdinando I d'Asburgo (1558-1564), Massimiliano II (1564-1576) e Rodolfo II (1576-1612), a lui si dovrebbero la creazione di giochi, tornei, spettacoli e costumi; di scritture cifrate; la proposta di una trascrizione cromatica delle note musicali. Il dio *Vertumno* (1591), dal verbo latino *vertereidest* 'volgere', rappresenta, in encomio, l'imperatore Rodolfo II: i frutti che compongono il volto, di ogni stagione dell'anno, alludono all'universalismo politico. Il ciclo delle *Stagioni* e degli *Elementi* (Aria, Fuoco, Terra, Acqua) marca la corrispondenza rinascimentale tra microcosmo e macrocosmo. Ogni profilo, *caesareus vultus*, indica il dominio dell'imperatore su diacronia ed elementi; funzione analoga riveste l'antropomorfismo della natura. L'interpretazione di tali allegorie deriva da un poema di Giovanni Battista Fontana, milanese al servizio degli Asburgo, che commentò le due famose serie del collega artista.

⁵⁹ F. PORZIO, *Arcimboldi: un imprevedibile erede di Leonardo*, in J. BALTRUSAITIS, M. CALVESI, E. COEN, F. PORZIO, *Arcimboldi...*, 25.

⁶⁰ Nell'*Hypnerotomachia* il dio Vertumno è su un carro trionfale con la moglie Pomona, dea dei frutti; con Flora ed il compagno Zefiro. Davanti a Vertumno e Pomona è un'ara, con ai lati le allegorie delle quattro stagioni: Flora, la primavera, è identificata con Venere; Cerere è l'estate, Bacco l'autunno, Giove l'inverno.

ninfe che, «cum fructi, fiori, frondi, festa et gioia libavano», recando nelle mani anche «cortice grande de esture» (conchiglie di cibi), fiori di ogni tipo e provenienza geografica.⁶¹ Calvesi ha rilevato, nell'Ortolano di Arcimboldi, che «gli elementi vegetali che formano il naso e le guance somigliano anche di più a un fallo tra due testicoli, cioè al classico attributo di Priapo». Un gioco nel gioco: sotto una ciotola rovesciata «gremita di verdure», si pone il volto dell'Ortolano-Priapo, che nasconde, «nel prominente» naso, «il suo sesso in perenne erezione». Non nuova, comunque, la «trovata».⁶² Il legame tra il *Sogno di Polifilo* e l'Ortolano dell'Arcimboldi è attestabile;⁶³ il singolare ritratto è posteriore al *Viaggio* del Caporali di almeno dieci anni, ma indubbia è la *koïnè* allegorica manierista tra letteratura, arti, speculazione filosofica, magia e alchimia. La rinascimentale visione di una natura generosa, armonica, splendida, trapassa, nel manierismo, verso un «equilibrismo», con il primato non più della bellezza in sé, ma del «meraviglioso»; il platonico «divino modello» fa posto alla «dinamica curiosità per il nuovo e l'ignoto». Un'epoca volge al tramonto, nella tensione di «afferrare il molteplice che sfugge, racchiuderlo nell'Uno che si frantuma»; illusorio il ruolo di un pur «supremo gioco dell'intelletto» contro il *Chaos* di materialità e varietà, che postulano autonomia.⁶⁴ Tra Colonna e Arcimboldi c'è l'utopia e il suo destino effimero. Resta, a noi, il mito.

L'*Hyperotomachia Poliphili* appare paradigma ideale del giardino rinascimentale, poiché ha come «tema del discorso onirico e iniziatico» la «conoscenza e quindi l'appropriazione di sé».⁶⁵ Il giardino iniziatico mediceo riflette il potere consolidato del Granducato nella «Firenze del Cinquecento». Boboli, Castello e Pratolino: «grandi mappe simboliche della regione soggetta al principe e insieme grandi enciclopedie del sapere universale tradotto in immagini». L'*Hyperotomachia*, la 'lotta d'amore e di sogno' vede una serie di «vicende iniziatiche» all'interno della «sequenza di giardini», nel confronto mimetico tra natura ed arte.⁶⁶ Ancora le citate ville medicee sono paragonabili tra di loro per il rapporto tra *naturalia* e *artificialia*; per la «scansione tripartita: il 'selvatico' del bosco, luogo dell'incerto, del dubbio, del peccato, di una natura scomposta: la *hyle*; il prato, esteso, come una

⁶¹ CALVESI, *Le fonti dell'Arcimboldi...*, 45-47, 51.

⁶² La letteratura è in due medaglie, anteriori alla prima metà del Cinquecento (ritraggono Aretino e Paolo Giovio), e in «un piatto istoriato di Casteldurante del 1536»: le teste sono tratteggiate «come un mazzo di falli».

⁶³ L'*Hyperotomachia Poliphili*, tradotta in francese, pubblicata nel 1546 e nel 1954, fu ornata con «illustrazioni» di «gusto manierista». Francesco I, re di Francia, ne possedeva una copia in italiano: probabile la diffusione europea. Nell'ed. del 1554 di rilievo la *Prefazione* di Jacques Gohorry, poeta, naturalista, esperto di alchimia, autore di *Le songe du verger*, ispirato dal *Sogno di Polifilo*, nel tributo a Girolamo Cardano, seguace dell'ermetismo, assertore del nesso scienza-magia.

⁶⁴ PORZIO, *Op. cit.*, 37.

⁶⁵ Di qui: CARDINI, *Pratolino. Un progetto del principe...*, 117-119. Il giardino di via Larga (o di San Marco), che ospitava gli artisti, era ispirato «al modello dell'Accademia platonica» e al «*nosce te ipsum*» dell'auto-commento dei sonetti di Lorenzo il Magnifico. A Careggi il riferimento a Platone era immediato. Fra XV e XVI secolo Bernardo Rucellai pensò al proprio «giardino urbano», gli Orti Oricellari, quale sede per una «nuova Accademia» di ingegni che intendessero «ridefinire e mantenere le sue libere istituzioni» di Firenze.

⁶⁶ Dalla selva-smarrimento Polifilo giunge ad un cristallino giardino ed incontra Logistica (la Regione), e Telemia (la Volontà), con le quali si addentra in un giardino costruito come un labirinto, con sette canali navigabili. Pervenuto ad un giardino di «*artificialia*, in seta ornato di piante d'oro e di frutti di gemme», approda infine all'isola di Citera, naturale, in quanto alla vegetazione; ma inserita in creazioni artificiali, poste intorno al tempio di Venere.

narrazione di ordinate meraviglie della natura e dell'arte, tra cui, per tutte, il citato labirinto, «avventura esistenziale»; la nitida architettura del 'giardino segreto', quasi *hortus conclusus*, deputata al disvelamento degli *arcana*: vi possono accedere i cortigiani più intimi e gli ospiti più ragguardevoli. Di qui, senza essere visibili, si ammira l'intero parco, che unisce alla felicità la gioia della saggezza; luogo della perfezione spirituale, ma anche del potere, identificabile con la sapienza. La corte stessa è esclusiva, culmine del percorso dal *Chaos* al *Kosmos*. Non molto diverso appare l'*iter* del *Viator* nel *Viaggio* di Caporali: dall'iniziale Parnaso-«labyrintho», al giardino, al Palazzo letterario, con la cucina bernesca, all'orto, alla visione del canone dei poeti. Nella ideazione di Pratolino la razionalità umana, emula della natura, è innalzata, come nella scienza alchemica: l'analisi di fenomeni e processi intende replicarli e innovarli, scoprendo «il vero segreto della natura: la trasmutazione». ⁶⁷ Si realizza «una radicalizzazione tecnica della cultura filosofico-scientifica del granduca»: la tecnologia vince la natura. Nel Parnaso di Caporali l'arte poetica si presenta quale prodotto naturale, istintuale, nel codice anticlassico del cibo e del sesso. L'Ortolano ha la facoltà dell'*ut pictura poësis*; il manieristico nesso è del resto nella sua duplice natura: custode del patrimonio letterario e, al contempo, pittore. L'allusione oscena al «*pennello*» dell'artista dipinge la creazione come atto erotico. ⁶⁸ La dittologia Ortolano-custode ha in sé l'*opus*, mimesi dalla natura, e il canone, patrimonio minacciato dalla mediocrità poetica. 'Critico', nel discernere l'arte vera, l'Ortolano è duplicato dal misterioso «*duca assai gentile*» che, con naso grande e fino, come, poi, quello falliforme dell'*Ortolano* di Arcimboldi, fiuta i prodotti dell'orto; li valuta; sceglie maturi «citroni» e colpisce con estremo godimento ed eufemistico saluto i «*poetacci*» immeritevoli. L'Ortolano cela forse l'Autore del *Viaggio*, tra capriccio delle pennellate e selezione di opere: *poiësis* e *nous*; insieme al Duca, riflette un io allo specchio, ⁶⁹ nell'anamorfose, che esige una prospettiva unica di personaggi ed eventi, pena l'incomprensione. L'autoritratto bernesco dell'*Auctor* si chiude con flora, fauna e allusioni sessuali, che rendono *performance* le creazioni poetiche. ⁷⁰ Ma nel Parnaso di Caporali i numerosi riferimenti botanici o faunistici assumono la realtà per renderla in simbolo. L'olmo, il sambuco, il lauro sono alberi e piante di Pratolino: nel *Viaggio* legati al canto poetico. I «fiorindi e sabei» del Parnaso caporaliano alludono all'esotismo diffuso nella villa. ⁷¹ Il rispecchiamento natura-poesia-arte è osmotico. Berni trionfa nelle opere (l'*ars coquinaria*); nell'*élite* medicea (l'*ars erotica* dell'orto). ⁷² L'*ekphrasis*, cardine del *Viaggio di Parnaso*, si dissolve: il *Viator* perde, con le *pianelle*, il disvelamento completo del canone.

⁶⁷ Di qui: VALLERIANI, *Trasformazione e ricostruzione della «Pneumatica» di Erone Alessandrino...*, 158, 160.

⁶⁸ CAPORALI, *Viaggio...*, 593-601. «*Pennello*» è variante del disusato «*penello*» (la forma scempia è del XIV secolo: 'pene'. Le «*due penellate*» sono anfibologiche, con specificazione metonimica («*d'incarnato*»).

⁶⁹ A. HAUSER, *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965; 111-112.

⁷⁰ C. CAPORALI, *Viaggio...*, 620-628.

⁷¹ Ivi, 572-580. L'esotismo degli animali è *tópos* a Pratolino (C. RIVA, *Pratolino...*, 52); quello dei fiori è anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili*: sul carro di Priapo sono presenti, ad esempio, rose egizie gialle.

⁷² CAPORALI, *Viaggio...*, nn. 620 e 626-629, 90.

Svanirà anche, in metamorfosi diacronica, il «*favorito e caro Pratolino*», ‘capriccio’ di Francesco I de’ Medici. Insondabilità li avvolge.⁷³

⁷³ RIVA, *Pratolino...*,13.