

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

Il poema che non c'è: La Primavera di Giovanni Botero

The ghost poem: La primavera by Giovanni Botero

VALTER BOGGIONE

ABSTRACT

Il contributo studia il poema *La Primavera* di Giovanni Botero, collocandolo all'interno del contesto culturale della corte di Carlo Emanuele I e ponendo a confronto le tre redazioni superstiti. L'opera costituisce un ponte tra la cultura tardo-cinquecentesca e quella barocca: Botero coglie acutamente la nuova sensibilità e le nuove istanze ideologiche, ma le rifiuta alla luce del moralismo cristiano. La scelta della digressione come principio fondante dell'opera, tuttavia, mette in discussione lo statuto stesso del poema, con soluzioni arditamente sperimentali, quali neppure lo stesso Marino avrà il coraggio di adottare.

PAROLE CHIAVE: Botero, Primavera, Carlo Emanuele I, poema

The paper studies the poem *La Primavera* by Giovanni Botero, placing it within the cultural context of the court of Carlo Emanuele I and comparing the three surviving redactions. *La Primavera* constitutes a bridge between late sixteenth-century and baroque culture: Botero acutely captures the new atmosphere and new ideological aspirations, but rejects them in the light of Christian moralism. The choice of digression as the founding principle of the work, however, calls into question the status of the poem, with boldly experimental solutions, which not even Marino himself will have the courage to adopt.

KEYWORDS: Botero, Spring, Carlo Emanuele I, Poem

AUTORE

Valter Boggione è professore ordinario di Letteratura italiana presso l'Università di Torino. Tra le pubblicazioni, che spaziano da Dante al Novecento, si segnalano l'edizione commentata delle Poesie e tragedie di Manzoni nei *Classici UTET*; *La sfortuna in favore* (su Fenoglio; Marsilio 2011); *Il tempo della tirannide* (su Alfieri; FrancoAngeli 2012); *Le parole amorose* (su Machiavelli, Marsilio 2016). Ha curato edizioni delle opere di Leporeo, Dotti, Vallini, Lattes, Barberi Squarotti, Artuffo, Pavese, Arpino.

valter.boggione@unito.it

1. Nell'amplessima produzione di Giovanni Botero, fatta com'è noto di opere di carattere politico, storico, geografico, didattico, c'è un testo – l'unico di natura strettamente letteraria – che non ha mai suscitato l'interesse della critica, neppure in occasione delle recenti manifestazioni del quadricentenario: vi dedica un paio di pagine soltanto una storica, Blythe Alice Raviola, auspicandone una «riconsiderazione».¹ Si tratta del poema *La Primavera*, che ha ricevuto qualche attenzione non in sé ma per il progetto di politica culturale all'interno del quale è stato concepito e in cui si situa. Nel primo decennio del Seicento, Carlo Emanuele I promuove la composizione di un ciclo di opere – «una tenzone di poeti cortigiani», la definisce Firpo² – dedicate alle quattro stagioni dell'anno.³ A Botero è affidata appunto *La Primavera*, a Antonio Corbellini, frate agostiniano e teologo di corte, *L'Estate*, al Conte Ludovico San Martino d'Agliè *L'Autunno*, mentre lo stesso Carlo Emanuele I avrebbe dovuto occuparsi dell'*Inverno*.⁴

La Primavera esce in prima edizione nel 1607 a Torino presso lo stampatore Giovan Domenico Tarino. In questa stesura il testo consta in tutto di 206 ottave, non suddivise in canti. La pubblicazione è promossa da Alessandro Tesauro, che è autore anche della dedica al Duca che apre il volume, datata 3 novembre 1607; al termine dell'opera, un sonetto dello stesso Botero, poi espunto dalle edizioni successive, e le *Annotazioni* di Giovanni Antonio Barroeri, segretario dello scrittore benese, che

¹ B. A. RAVIOLA, *Giovanni Botero. Un profilo fra storia e storiografia*, Bruno Mondadori, Milano 2020, pp. 133-135.

² L. FIRPO, *Giovanni Botero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971, p. 360.

³ La prima e più ampia ricostruzione della vicenda risale a G. RUA, *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I. I poemi sulle quattro stagioni dell'anno*, in «Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura», xx, 1893, pp. 321-368 e 401-440; ID., *Poeti della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia. Lodovico D'Agliè, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Loescher, Torino 1899. Riferimenti recenti più circoscritti e inseriti all'interno di discorsi parzialmente diversi (l'attività letteraria di Ludovico San Martino d'Agliè, la caccia nel contesto della corte sabauda) in M. MASOERO, *Introduzione*, in L. SAN MARTINO D'AGLIÈ, *Alvida. La caccia. Favole pastorali inedite*, Olschki, Firenze 1977, pp. 7-21; M.L. DOGLIO-M. GUGLIELMINETTI, *La letteratura a corte*, in *Storia di Torino. Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato*, a cura di G. Recuperati, Einaudi, Torino 1998, pp. 599-674; F. PEVERE, *L'Arcadia sul Po. La poesia di Ludovico San Martino d'Agliè*, in *Maraviglia del mondo. Letteratura barocca tra Liguria e Piemonte*, a cura di G. Balbis e V. Boggione, Zaccagnino, Genova 2013, pp. 181-217; G. BARBERI SQUAROTTI, *La caccia nella letteratura della corte sabauda*, in *La caccia nello stato sabauda. I. Caccia e cultura (secc. XVI-XVIII)*, a cura di P. Bianchi e P. Passerin d'Entrèves, Zamorani, Torino 2010, pp. 39-62.

⁴ *L'Autunno del Conte D. Lodovico San Martino d'Agliè. Con le rime dell'istesso fatte in diverse occasioni* esce a Torino presso i Fratelli de Cavaleris nel 1610 e conta 285 ottave. Inedita resta invece *L'Estate* del Corbellini; il manoscritto che la conservava, il codice N. VII 17 della Nazionale di Torino, è andato perduto durante l'incendio del 1904. *L'Inverno* di Carlo Emanuele I, inedito e incompiuto (si ferma infatti all'ottava 32) è conservato in un ms. della I sezione dell'Archivio di Stato di Torino, *Manoscritti di Carlo Emanuele I*, cart. I.

guidano il lettore alla comprensione delle numerose allusioni tutt'altro che agevoli da decodificare e indicano alcune fonti delle informazioni di carattere botanico, storico, zoologico. Una seconda stesura, di 325 ottave suddivisa in canti, fu donata dall'autore a Carlo Emanuele nel 1608. Era conservata nel ms N. IV 33 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, già scomparso ai tempi della stesura dell'inventario del 1922.⁵ Una nuova edizione, ancora di molto ampliata, esce nel 1609, sempre a Torino ma senza indicazione di stampatore. La marca tipografica – un leone con stemma sormontato da un cartiglio con la massima di Epitteto ANEXOY KAI AΠEKOY – è la stessa dell'edizione precedente: anche questa stampa va dunque attribuita al Tarino. La dedica del Tesauro è seguita ora da un sonetto di Marino su cui dovremo tornare, da un *Discorso del Signore Andrea Gromis, Signor di Cavaglia, circa l'eccellenza della «Primavera» di Monsignore Giovanni Botero* e da un'ulteriore dedica dello stesso autore al suo *Serenissimo Signore*. Il poema vi appare diviso in sei canti, preceduti ciascuno da un sommario, rispettivamente di 163, 129, 145, 159, 106 e 107 ottave numerate, per un totale di 809; seguono le *Rime spirituali*, che vedono la luce per la prima volta, e le *Annotazioni* del Barroeri. Un'ulteriore fase di elaborazione è documentata dalle due edizioni milanesi di Girolamo Bordonì, tra loro identiche, del 1610 e 1611, che continuano a tenere insieme poema e rime (cui vengono aggiunti ben 225 componimenti) sotto il titolo *La Primavera, Il Monte Calvario e Le feste*.⁶ Si tratta dunque dell'ultima e definitiva volontà dell'autore. Dopo l'imprimatur, la dedica dello stampatore a Giovanna di Cardona e Velasco, Duchessa di Frias. Dall'edizione precedente vengono ripresi sia il *Discorso* del Gromis, sia la dedica di Botero a Carlo Emanuele I, sia la divisione in sei canti preceduti da quelli che vengono ora indicati come *Argomenti*, mentre non compaiono più né la dedica di Tesauro né il sonetto di Marino. L'ultima redazione, se si esclude qualche occasionale differenza di lezione relativa a singoli versi e l'introduzione *ex novo* di alcune ottave, è pressoché identica alla precedente: l'unica differenza rilevante è l'espunzione completa dell'elenco delle nobili famiglie dello stato sabaudò del canto VI, che viene ridotto da 107 ottave a 87. Tenuto conto del fatto che quattro nuove ottave conferiscono ulteriore vigore alla polemica anticortigiana già ben evidente nell'edizione del 1609, è probabile che il vecchio Tesauro – ritiratosi dalla vita politica nel 1610 e sempre più proiettato verso un'ascetica rinuncia al mondo – non volesse conservare alcun rapporto con un ambiente dove, Duca a parte, aveva più nemici e detrattori che amici.

⁵ A. SORBELLI, *Inventario dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, Volume XXVIII: Torino, Olschki, Firenze 1922.

⁶ Da quest'edizione, quando non diversamente indicato, saranno tratte tutte le citazioni. Per evitare il moltiplicarsi delle note, il rinvio sarà direttamente nel testo a canto e ottava.

Siamo dunque all'interno di un contesto ben definito di vita di corte raffinata ed elegante, dove il motivo dell'assaporamento edonistico delle bellezze della natura, della bontà dei frutti e dei cibi, delle attività e degli agi della vita si manifesta non soltanto nella poesia, ma nelle pitture, nelle statue, negli allestimenti del Palazzo Reale, nei temi delle feste. Già prima della contesa letteraria di cui si è detto, Francesco Antonio Olivero (o Oliveri), che in un *Discorso* premesso alle sue *Rime giovenili e senili* elogia *La Primavera* come la splendida e imprevedibile fioritura poetica di un ingegno ormai avanti negli anni e fino a quel momento rivolto ad altri studi («a mezzo il verno degli anni suoi, qual aquila ringiovenendo e qual fenice rinovandosi»), aveva fatto una descrizione in ottava rima delle quattro stagioni.⁷ Fulvio Pevere, a proposito dell'*Autunno* di Ludovico San Martino d'Agliè, parla opportunamente di «vive rappresentazioni dei luoghi di delizia della corte, paradisiaca cornice a feste e svaghi, altisonanti encomi del sovrano e della sua prole, in un continuo rinvio dal mondo della natura a quello del potere regale, che vengono mostrati in stretta e reciproca compenetrazione»: il decorativismo prevale sull'«intento didascalico, pur evidente», e fa sì che quello del d'Agliè si configuri come «un esercizio dal carattere marcatamente letterario, esplorando le vie della poesia assai più di quelle della natura».⁸ Eppure l'opera di Botero, pur nascendo chiaramente da questo contesto, solo parzialmente poi vi si può inscrivere: è vero che vi sono celebrati i luoghi di delizie della corte torinese, dalla Reggia di Mirafiori (III 108) ai giardini del Viboccone (VI 63); ma poi l'interesse dell'autore si rivolge soprattutto da un lato verso i luoghi esotici, popolati di piante e creature mirabolanti, dall'altro verso un universo marcatamente realistico e contadino, delimitato dal Monviso e dal Moncenisio, dedito alla coltivazione della frutta e dell'uva e all'allevamento del baco da seta e dei tori di Vigone, nella cui descrizione – come spesso nell'opera – il realismo si fonde con evidenti eredità di natura classicistica (la «furia d'amor, fuor di ragion, commossa» dei tori, III 8, richiama il finale del IV libro del *De rerum natura* di Lucrezio e la furia delle cavalle nel finale del III libro delle *Georgiche*).

C'è un minuscolo dettaglio che, da questo punto di vista, non mi sembra privo di significato. Il sonetto encomiastico di Marino posto in apertura dell'edizione del 1609 è appunto la celebrazione della raffinatezza della corte di Carlo Emanuele I, tanto più eccezionale ed encomiabile in quanto nasce in un contesto marginale, montano e dunque tendenzialmente portato alla rozzezza e al cattivo gusto:

⁷ G. RUA, *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I* cit., pp. 325-326. Dell'Olivero uscì soltanto, nel 1601 e sempre da Tarino, un volume di *Alquanti sonetti... estratti d'altre sue rime*, mentre gli altri testi, che giacevano inediti presso la Biblioteca Nazionale di Torino (mss N. VII 42 e L. V 52) sono oggi perduti.

⁸ F. PEVERE, *L'Arcadia sul Po* cit., p. 185.

Leggiadri fior, che con soave stile
scelti e composti in queste piagge alpine,
malgrado pur di ghiacci e di pruine,
in canuta stagion portate Aprile;

ite con pompa alteramente umile
a cercar del gran CARLO il regio crine.⁹

Va da sé che la preoccupazione di Marino, arrivato a Torino il 24 gennaio 1608, sia rivolta ad accattivarsi le simpatie del Duca, più di quelle dei suoi cortigiani. Ma il fatto che in un sonetto di questo tipo Botero non sia neppure nominato, e che nell'ultimo verso le bellezze della primavera siano posposte ai piaceri dell'autunno («se Flora è tal, qual esser dee Pomona?»), lascia scorgere, se non indifferenza o addirittura ostilità, una fondamentale estraneità di gusto e di visione del mondo: e non per nulla nella corte Marino sarà legato soprattutto a Ludovico d'Agliè, a Pomona piuttosto che a Flora. Lo sgarbo mi sembra ancora più evidente se si tiene conto del fatto che Botero elogia espressamente Marino nel suo poema, come l'unica musa capace di rappresentare le «varie maniere» in cui l'umore primaverile «al fin si schizza» (l. 76), così cogliendo con notevole e precoce acume nella rappresentazione vitalistica della multiforme varietà del mondo la nota sua più originale. Ciò non toglie che dall'opera di Botero lo stesso Marino possa aver tratto stimoli e indicazioni per il suo futuro poema già da tempo in gestazione. E l'importanza della *Primavera* mi sembra si fondi prima di tutto sul suo significato storico e culturale.

2. Ma che cos'è, *La Primavera*? A quale genere appartiene? È la risposta, complessa per non dire impossibile, a questa domanda a determinare il significato storico e culturale dell'opera, più rilevante del suo valore artistico.

Nella forma che il testo ha nella prima stampa, quella del 1607, non c'è il minimo dubbio che siamo di fronte a un epillio di gusto alessandrino. È vero, c'è già la divagazione iniziale sulla ripresa dei viaggi per mare dopo l'inverno (tema tipico, del resto, da Esiodo in poi) e sui diversi itinerari percorsi dalle flotte europee: ma quell'inizio ha una precisa funzione strutturale, in quanto culmina nella celebrazione degli ordini cavallereschi, di San Maurizio, degli Ospitalieri di San Giovanni, di Santo Stefano, con una chiara volontà encomiastica. Nel 1572 Gregorio XIII aveva nominato il Duca Gran Maestro dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro,

⁹ G. BOTERO, *La Primavera*, ed. 1609, p. 6.

come ringraziamento per l'impegno profuso nella battaglia di Lepanto: e Botero celebra i principi cristiani che «scorti da magnanimi pensieri / turban di Turchi e d'Arabi gli Stati».¹⁰ Se si tien conto che in questa stampa il testo finisce con la celebrazione del suo signore che «sen passa al suo meraviglioso Parco»¹¹ e la presentazione della casa regnante schierata come in un dipinto,¹² risulta evidente che ci troviamo di fronte a un'opera compatta, in cui i modelli classicistici sono rivisitati e piegati all'idealizzazione della contemporaneità. In questo senso, anche, si ha da spiegare l'unica sezione già estremamente diffusa, rispetto alle menzioni tutte rapide di piante, fiori e animali, e cioè quella dedicata al baco da seta, che è un omaggio al promotore della stampa, quell'Alessandro Tesauero, fossanese, che nel 1585 aveva pubblicato i due libri della *Sereide*. L'assenza di argomento e di suddivisione in canti suggella la scelta di una forma chiusa, circolare, resa ancora più evidente dall'attacco petrarcheggiante («Vien Primavera, e l'allegria rimena»),¹³ ripreso in conclusione in un sonetto, anch'esso di chiara impronta petrarchesca,¹⁴ poi non riproposto nelle edizioni successive. L'introduzione di materiali lirici in un testo in ottave era pienamente giustificata dal carattere bucolico e idillico del componimento.

Ma se già ci spostiamo all'edizione del 1609, un simile discorso diventa improponibile. Non è soltanto il fatto che il numero delle stanze lievita da 206 a 809: se si fosse trattato soltanto dell'introduzione di nuovi fiori, animali, piante all'interno dell'impianto preesistente, tutto sommato non sarebbe cambiato molto. Avremmo avuto soltanto un Botero sensibile al nuovo gusto enciclopedico e alla retorica della dilatazione: che sono aspetti ben presenti ed evidenti nella *Primavera* definitiva, ma non ne esauriscono il significato. Il fatto è che le aggiunte, per quanto non vengano ad incrinare la struttura originaria, trasformano l'opera in una cosa del tutto diversa. Lo stesso Botero, nella dedica al Duca, che è in realtà un testo di vigorosa polemica letteraria, le definisce come digressioni e le pone in relazione con il principio della varietà:

perché il poema non deve solamente esser dolce e diletto, ma anche utile e giovevole, alla varietà delle opere della natura, io ho aggiunto quella di molti concetti, parte morali, parte spirituali, incalmati in tal maniera nell'opera, che non aggiunti, ma da sé stessi in lei nati paiono. Né mi dà fastidio che altri dica che le digressioni sian troppe, purché mi si conceda che non siano sforzate: perché il maggiore ornamento di un'opera si è la digressione e l'episodio.

¹⁰ G. BOTERO, *La Primavera*, ed. 1607, p. 5.

¹¹ Ivi, p. 65.

¹² Ivi, pp. 69-70.

¹³ Ivi, p. 1.

¹⁴ Ivi, p. 71 («Ritorna Primavera, e 'l verde ammanto»).

Botero distingue tra *digressione* e *episodio*: episodi sono quelle sezioni del tutto staccate dallo svolgimento principale, che si configurano come storie autonome (e dunque non si tratta di vera novità, perché presenti nella tradizione del poema fin dagli inizi, da Boiardo e Ariosto). Si tratta di aneddoti, *exempla* morali, episodi dell'agiografia, fatti che documentano la verità di un'affermazione: ricordo soltanto, a titolo di esempio, la storia di Colapesce, nuotatore famoso di Catania (IV 67-71), o quella dell'uomo che in Lituania cerca di prendere il miele nel cavo di un albero, ci cade dentro e viene salvato da un orso (V 8-11). Episodi di questo tipo si trovano in tutto il poema, e anzi si infittiscono negli ultimi libri: di solito occupano uno spazio breve, da un'ottava a quattro-cinque al massimo.

Ben più originali le digressioni, che sono definite, in maniera tutt'altro che canonica, come concetti «incalmati in tal maniera nell'opera che non aggiunti, ma da sé stessi in lei nati paiono». La metafora – *incalmati*, cioè innestati – rende chiara l'idea che non si tratta di semplici aggiunte che possono essere eliminate: ma di svolgimenti che nascono dal procedere stesso del discorso e lo sostanziano. Mi limito ad un solo esempio, ma macroscopico. Nel primo libro, la descrizione dei colori delle piante in primavera (45) porta con sé per similitudine quella dei colori delle tende nelle diete polacche (46-47), che suscita prima una tirata contro il lusso di carattere morale (48-49), poi una considerazione sui danni prodotti dal lusso in ambito economico-politico (50-51); maestri di questa condotta sono i turchi (52), in opposizione ai quali Botero elogia Stefano I Bathóry (53-55); ma virtù simili alle sue sono presenti anche in principi pagani, come Tamerlano (56). Del resto, nello stesso campo crescono piante infestanti e piante belle e utili (58). Tra queste, l'attenzione si indirizza sul boramez, pianta turca la cui polpa ha sapore di gambero (59), e ci si sofferma sull'ostilità totale del lupo per il boramez (60). A questo punto, con un vero e proprio *bathos*, si torna a parlare della primavera e degli alberi che si rivestono di foglie (61). Ho cercato di chiarire, in questo breve riassunto, i nessi logici che esistono tra i diversi episodi: ma si tratta di nessi spesso labili. In ogni caso, lungi dal condurre il discorso attraverso un lineare sviluppo argomentativo, Botero procede per giustapposizione, affiancando gli argomenti. Quando si riguarda *a posteriori* il cammino percorso, si resta quasi sgomenti di come tanti e tanto diversi temi siano stati tenuti insieme in una sequenza così ardita. Esagerando, ma non troppo, si potrebbe dire che l'unico vero criterio è l'associazione di idee. Credo che Marino, nel momento in cui sceglie di fare della digressione la vera norma del suo poema, non potesse non avere in mente il modello di Botero, che ben conosce: ma neppure Marino ha mai avuto il coraggio di raggiungere simili limiti. Attraverso questo sistema di concrezioni Botero fa di un elegante elogio cortigiano un organismo complesso e meraviglioso, che nella sua varietà solo apparentemente anarchica,

controllata seppure un po' artificialmente dall'autore, riflette la varietà complessa e ambigua del mondo, così disposta e organizzata da Dio.

A questo effetto contribuisce in maniera decisiva il trattamento dell'ottava, che funge da vera e propria unità strutturale di base. Numerosi sono i casi in cui la rappresentazione di un animale, di una pianta, di un personaggio, di una vicenda, occupa esattamente un'ottava. Ma anche quando il discorso si distende in maniera più ampia, è ben raro che il procedere sia così serrato da rendere impossibile l'eliminazione di una stanza o l'introduzione di un nuovo segmento.

Ma gli interventi non si limitano a spezzare il lineare procedere interno del discorso: distruggono la stessa unità complessiva dell'opera. All'inizio, il discorso sui viaggi per mare si arricchisce di ottave di gusto esotico e non si chiude più sugli ordini cavallereschi, ma sulla deprecazione dello scisma anglicano. Alla fine, la celebrazione dei Savoia e delle casate piemontesi si dilata enormemente, ma l'ultima ottava porta in primo piano il poeta. L'impressione è quella di trovarsi di fronte a una lunga divagazione, a una chiacchierata tra il poeta e il suo signore in un momento di pausa dagli impegni politici e militari:

Così cantava il già bianco BOTERO,
del re de' fiumi su la riva erbosa;
e al suo Prencipe, degno dell'impero
di quanto cinge l'Amfitrite ondosa,
fregio tessea d'un nuovo magistero,
nella sua Primavera diletta:
mentre egli a nozze e ad opre regie inteso,
teneva il Pardo e 'l Vatican sospeso. (VI 87)

Così, la conclusione non conclude più un bel nulla, fatta com'è di una proposizione temporale che isola l'opera in una lunga parentesi; e la letteratura diventa l'alternativa raffinata ai doveri del governo, coi quali coesiste pure in un momento così delicato come quello della definizione da parte di Carlo Emanuele I, di cui viene sottolineata la sottile e acuta ambiguità di condotta, dei rapporti con la Francia di Enrico VI e dell'impresa contro gli ottomani voluta da Paolo V. La disarticolazione dell'organismo letterario è completata dall'introduzione, quasi alla metà dell'opera, di una sorta di lunga dedica a san Carlo Borromeo.

3. La mole di questi inserimenti non muta soltanto la struttura del testo, ma ne mette in discussione lo statuto per quanto concerne il genere letterario. Il discorso ondeggia continuamente tra il dato naturalistico e i riferimenti storici, geografici, politici, culturali, religiosi, nella forma più semplice e diffusa attraverso l'attribuzione a un elemento della natura di caratteri simbolici, che offrono

l'occasione per una riflessione di ordine figurato o per l'evocazione di un personaggio storico. E memore della lezione di Machiavelli, Botero alterna gli *exempla* moderni a quelli antichi. In molti passaggi, la primavera non c'entra più per nulla, neppure come finzione letteraria: potremmo trovarci in una stagione qualsiasi, e nulla cambierebbe. Siamo di fronte a un catalogo, a un'enciclopedia, che non ha però alcuna pretesa di sistematicità e di esaustività: una cosa che potrebbe benissimo non avere nessuna fine, se non del tutto casuale.

È per questo che il genere che più spesso è stato evocato, quello dell'exameron, è sì pertinente, perché Botero ha ben presenti i modelli di Du Bartas e di Tasso, ma non chiarisce fino in fondo il senso del suo discorso e – per certi aspetti – è persino fuorviante. L'exameron aspira all'ordine e alla completezza, almeno a livello ideale: quell'ordine e quella completezza che dal poema di Botero sono invece del tutto esclusi. In più, l'exameron comporta l'idea di una corrispondenza chiara tra Creatore e creature: laddove in Botero, se pure viene ricordato che la primavera è la stagione in cui il mondo fu creato, l'insistenza è sull'idea di un Dio totalmente trascendente, ineffabile, che sfugge ad ogni possibilità di comprensione razionale dell'uomo, e rispetto al quale la stessa bellezza delle creature rimane sì fruibile in una dimensione terrena, ma come circostanza accidentale, provvisoria, alla quale il poeta sarebbe ben disposto a rinunciare per liberarsi dal carcere della materia e ascendere al cielo (ed è una contraddizione, quella tra l'ascetismo e l'assaporamento raffinato delle bellezze mondane, che attraversa da capo a fondo l'opera). È un Dio che si nasconde nella propria stessa luce, talmente luminoso da riuscire insostenibile allo sguardo umano (la somiglianza con Federico Della Valle è notevole): «Del sommo Dio sì eccelsa è la natura / che non v'arriva forza di ragione. / Ingombra d'una eclisse densa e scura / per soverchio splendor ch'in ciò si pone» (III 4).

4. L'altro riferimento naturale è al poema didascalico, tanto più che lo stesso autore rinvia alle *Georgiche*. Le riprese più o meno esplicite sono numerose, dalla rappresentazione delle formiche intente a fare provviste per l'inverno (IV 159) alle istruzioni per la collocazione delle arnie (V 1-5), dove la lezione di *Georg.* IV 8-17 si riconosce anche nel ricorso al modulo del congiuntivo proibitivo. La stessa macrodivisione dei canti e l'indicazione degli argomenti (le piante, i fiori, gli animali, i pesci, le api e i bachi da seta) fa riferimento a Virgilio. L'impronta didascalica è ben evidente in alcuni suggerimenti di coltivazione, come quando si spiega che, per far crescere bene gli asparagi, occorre concimarli con polvere di corno (I 138).

Eppure anche in questo caso l'impostazione stessa del discorso nega il fondamento del genere. Il poema didascalico, a partire dalle *Opere e i giorni* di Esiodo, si fonda sul lavoro e sulla dialettica tra capacità e impegno dell'uomo e

resistenza della natura. Ora, in Botero non c'è alcuna tensione tra mondo naturale e mondo artificiale: è un giardino il mondo, esattamente come lo sono i luoghi di delizie fatti costruire da Carlo Emanuele I. Il binomio natura/arte è centrale nella riflessione del manierismo e sfocia in Marino nella svalutazione radicale della natura: si tratta dunque di un tipico tema moderno, che però Botero tratta senza alcuna consapevolezza ideologica, in un'ottica di squisito gusto decorativo. Si legga, a riprova, la descrizione dei giardini del Viboccone:

Qui contendono l'arte e la natura,
con incredibil competenza e gara.
L'una il bel luogo adorna di verzura,
d'ombre scene, e d'acqua amena e chiara.
L'altra di fere, augei, fior, fonti ha cura,
ove a far mille pruove l'onda impara.
L'una e l'altra si reputa beata,
se a CARLO EMANUEL presta opra grata. (v 64)

La gara tra arte e natura non è un vero scontro, ma una collaborazione finalizzata a produrre l'effetto più sublime possibile, in quanto entrambe – nella prospettiva encomiastica perseguita – si sottomettono docili alla volontà del Signore. Del resto, Botero alterna senza alcun imbarazzo e senza alcun timore di contraddirsi la celebrazione della natura, la «gran maestra» che «intaglia / degli alberi le frondi» (I 73), e quella dell'arte, nella descrizione della coltivazione dei fiori a Nervi, dov'è la celebrazione dell'artificio come capacità di superare i limiti della natura (II 41).

C'è un episodio che, nell'evidente somiglianza di impianto, consente di misurare tutta la distanza che separa il tradizionalista Botero dal moderno Marino: ed è quello del canto dell'usignolo. Non sto a discutere se si tratti di una ripresa consapevole dall'uno all'altro autore e quale sia la direzione di questa eventuale ripresa: anche se mi sembra probabile che Marino si impegni in una gara di virtuosismo con Botero, recuperandone e portando al limite estremo l'impiego musicale della parola («Or la voce egli spande, or la raccoglie, / or falsa e scema, or vigorosa e piena; / or la lascia cadere, or la ritoglie, / l'assottiglia, l'ingrossa, affretta, affrena, / la dirizza e contorce, annoda e scioglie», III 110). Ma in Botero quando l'usignolo si compiace del proprio canto, con superbia, cade nella bocca del serpente. L'usignolo diventa così, controriformisticamente, un «memorando specchio» dell'uomo, conteso tra le opposte tensioni dell'aspirazione a Dio e del richiamo dei beni terreni, come in un Petrarca moralizzato.

5. A destare la curiosità del poeta, indipendentemente dal carattere naturale o artificiale, è tutto ciò che risulta poco noto, particolare, bizzarro: e in questo Botero è senz'altro il ponte tra due epoche diverse, tra le *Wunderkammer* cinquecentesche e il fascino barocco per la meraviglia. L'interesse geografico e scientifico dell'autore delle *Relazioni universali* (da cui sono recuperate numerose notizie e descrizioni) si accorda così con il fascino per l'esotismo di Carlo Emanuele I, facendo della *Primavera* anche una galleria di *monstra*, una raccolta di *mirabilia*, una serie di cartoline di luoghi lontani. Il poema didascalico diventa così anche un poema di viaggio, una moderna *Odissea*.

Tra le mete, un posto privilegiato è riservato a Ceylon, in accordo del resto con l'ampia sezione dedicata all'isola nei coevi *Capitani* (1607), e non senza nessi con la tradizione esameronica, in quanto i «dilettosi luoghi e temperati» come «l'alta Zeilanda», Ceylon appunto, «fan fede a noi del gentil orto ameno, / ove i primi parenti fur creati, / ove ogni desiderio lor avieno» (III 84). La descrizione di Ceylon è modellata su quella del Paradiso terrestre dantesco: «veggonsi qui fior, fronde, frutto insieme, / e l'acerbo il maturo incalza e preme» (85); né Botero dimentica la leggenda di origine araba relativa allo Sri Pada, il Picco di Adamo. Anche per quanto concerne i viaggi, però, il discorso di Botero è tutt'altro che lineare e coerente, e combina curiosità esotica e moralismo, fascino per i luoghi incontaminati e sentimento della caduta. Quei viaggi che dimostrano coraggio e intraprendenza sono subito dopo attribuiti (soprattutto quando si parla degli inglesi e degli olandesi) all'avidità di ricchezze, in un passo di chiaro sapore oraziano (I 10-11).

Ne viene fuori una singolare miscela che combina erudizione e immaginazione fantastica, dati oggettivi, con tanto di fonti richiamate e discusse, e invenzioni tanto bizzarre che riesce difficile credere che lo stesso Botero, per molti aspetti così "scienziato", potesse prestarvi fede. Meraviglia diventa così vera e propria parola tematica, che ritorna in maniera ossessiva: «alta meraviglia» è il boramez tartaro (I 60), «mirabil cosa» il balete (I 65); per non parlare della «pianta [...] miracolosa e strana» che cresce nell'isola di Cimbubone, nel Borneo, che è in grado di camminare e vive appena otto giorni (I 96). Ma poi ci sono uccelli che volano (IV 77), il mare pieno di creature mostruose (IV 103), la generazione spontanea di animali mostruosi nel letto del fiume Zaire, dopo che si sono ritirate le acque (IV 24). Grande fascino esercitano le creature che nascono per via di corruzione, così come gli innesti e gli incroci, che riguardano non soltanto il mondo vegetale, ma anche quello animale, e disegnano il profilo di una natura animata da un istinto sessuale potentissimo, capace di far accoppiare naturalmente tra loro specie diverse, con la conseguente generazione di mostri.

Ma questa furia di elencazione e classificazione fantastica, degna di Eco, si accompagna per altro verso ad una moralizzazione dei dati delle scienze naturali da

bestiario e erbario medievale, come quando si spiega la scelta delle candele come ornamento per l'altare con il fatto che le api non conoscono il sesso (I 42-44); o nella descrizione della granadiglia, la passiflora, che raffigura nel fiore gli strumenti della passione di Cristo (II 54). È come se Botero si difendesse dai suoi mostri allontanandoli in scenari esotici o sottoponendoli al filtro della moralizzazione: anche in questo, allora, simile a Della Valle, a suggerire la peculiarità di un ambiente torinese dove la generazione nata a cavallo dei due secoli coglie i segni di una sensibilità nuova, ma con un misto di fascino e di rifiuto, fors'anche di paura, a differenza di quella successiva, quella di Ludovico San Martino d'Agliè, che ne è totalmente impregnata. In ogni caso, la meraviglia non è il fine del discorso poetico, come in Marino, ma il suo oggetto: e mi sembra dal punto di vista culturale il dato più rilevante.

6. Il fine ultimo della poesia, per Botero, è un fine morale: e *La Primavera* è anche un poema cristiano, che perfettamente s'inscrive nel clima controriformistico, in particolare nella svolta ascetica e rigoristica che è stata riconosciuta da Firpo come caratteristica dell'ultima parte della sua vita. Si legga a riprova il passaggio relativo all'insegnamento che si può desumere dalla rosa, dove il simbolo stesso dell'edonismo quattro-cinquecentesco è piegato a monito di una condizione umana sottoposta alla sofferenza e alla tentazione: «Presso alla vaga rosa sta la spina, / e questa duol, quella piacer cagiona. / Per dimostrar che al gaudio s'avvicina / la tristezza, e che mai non l'abbandona. / Per dimostrar che la bontà non dura, / s'austerità di vita non l'indura» (II 5).

Così – ed è un'altra contraddizione non componibile – il poema dedicato alla celebrazione delle bellezze della primavera nei giardini sabaudi e degli agi e dei lussi raffinati della corte si fa anche, contemporaneamente, l'espressione di una visione pessimistica della vita umana, gravata dal peso della colpa, dove il peccato originale è venuto a corrompere per sempre la natura edenica: «Natura inclina al mal, ché questo è il carico / che ci lasciò fin da principio Adamo» (III 65). I segni del *memento mori* si moltiplicano, anticipando anche in questo caso la sensibilità secentesca: un ruolo centrale assume, come più tardi sarà in Lubrano, il motivo del baco da seta, simbolo di una vita protesa alla morte (V 76-87).

Ampio spazio è dedicato al culto mariano e a quello dei santi. L'erba di santa Maria offre l'occasione per una invocazione alla Madonna improntata a modalità doloristiche che preannunciano l'imminente diffusione del culto del Sacro Cuore di Maria ad opera di Giovanni Eudes (I 146-147). I ritratti di santi, soprattutto santi poco noti e dalle esperienze singolari, come san Giovanni Elemosiniere e santa Teotiste, assumono la forma di vere e proprie microstorie autonome, e culminano in un lungo episodio del primo canto dove, nella galleria di quanti vissero esperienze

ascetiche estreme e furono sottoposti a torture terribili, si può riconoscere l'influsso della letteratura martirologica gesuitica (I 152-163).

Ma l'aspetto più interessante e originale della poesia religiosa di Botero, per quanto marcatamente conservatore e antimoderno, mi pare rappresentato dal radicale atteggiamento antisensistico. Ancora una volta, il poeta si rivela ben avvertito della sensibilità nuova, ma la rigetta con vigore; ancora una volta, Marino è vicinissimo e insieme in tutto estraneo. Non si tratta soltanto, come si dice di Carlo Borromeo e com'è scontato, di «abnegar sé stesso, / tor la materia dei piaceri al senso» (III 48). Si tratta proprio di negare ai sensi ogni valenza di tipo conoscitivo, se anche l'ascesa dalle creature al Creatore, quale si manifesta nella considerazione che Dio ha creato tanti bei fiori di aspetti diversi perché dalla loro contemplazione complessiva si possa avere idea della bellezza divina, prevede uno scarto decisivo che toglie qualsiasi valore in sé all'esperienza, perché la scoperta di Dio necessita di andare oltre tutti i dati sensibili, i platonici gradi della conoscenza: «Perché dai tanti gradi l'alto onore / della beltà invisibile s'apprenda, / e da quel che si vede, nostra mente / aggiunga a ciò, che senso alcun non sente» (II 92). La stessa polemica contro la Riforma si indirizza soprattutto – oltre agli scontati motivi di carattere moralistico, come la «lussuria incesta» (I 16) di Enrico VII per Anna Bolena – alla riduzione del cristianesimo ad un'esperienza terrena e sensibile: «Che dirò del pospor CRISTO a Calvino, / la fede al senso, e l'Evangelio al vino?» (I 15).

7. Infine, il discorso sulla *Primavera* è anche un discorso sul potere. È soprattutto la sezione dedicata alle api – che Botero, in accordo con le convinzioni scientifiche del tempo, ritiene governate da un re, e non da una regina – a offrire l'occasione di una riflessione in tal senso. Quello delle api rappresenta un sistema politico perfetto, sia dal punto di vista dell'organizzazione sociale sia di quella militare: «L'api tra gli animai con leggi sole / reggon la lor republica onorata. / Tengon patria comune e vitto e prole, / e in prò comun passan la lor giornata» (V 24). In realtà quella delle api è una monarchia, non una repubblica: ma si tratta di un uso ben documentato già nella *Ragion di Stato*.¹⁵ Per Botero, il discrimine tra repubblica e tirannide è rappresentato non dall'organizzazione politica, ma dal perseguimento del bene comune.

La presenza talvolta di due re nello stesso alveare rappresenta una minaccia per la sopravvivenza stessa della colonia; il re più debole deve essere ucciso: «Ragion di

¹⁵ Cfr. ad es. G. BOTERO, *Della ragion di Stato*, a cura di C. Continisio, Donzelli, Roma 2009, p. 28: «E che giova al Prencipe il non gravare immoderatamente i vassalli, se li lassa consumare dall'avarizia degli usurari che, senza travagliare né far cosa onde ne risulti punto d'utilità alla Republica, consumano le facultà de' particolari?».

Stato anche tra l'api regna, / e forma lor di dominar insegna» (48). Come nel trattato, si legittima l'uso della violenza quale strumento necessario per la gestione dello Stato e si indica nella classe mezzana, naturalmente conservatrice, l'autentico fondamento del potere del principe, mentre i grandi vanno tenuti a freno. La celebrazione dell'assolutismo è incondizionata, e viene a coinvolgere sistemi antichi tradizionalmente ritenuti tutt'altro che positivi, come quelli assiro ed egizio (33-34).

Tuttavia, quando si passa dalla teoria politica astratta alla situazione contemporanea, il discorso muta. La polemica anticortigiana, di evidente matrice tassiana, non più bilanciata dalle istanze celebrative, assume un'evidenza assoluta. Lo stesso Botero la riconduce con tono risentito alla propria esperienza autobiografica, in un passaggio in cui – sulla scorta della ripresa dell'episodio della pazzia di Orlando nel *Furioso* (xxiii 112) – la scelta della vita di corte è associata alla follia amorosa: «Credete a chi ne ha fatto esperimento / che quest'è 'l duol che 'n corte gli altri eccede. / Vederti assassinar in un momento / quando forse speravi ampia mercede, / né ti giovar virtù, ragion, lamento / se 'l Signor presta a chi l'inganna fede» (vi 32). Del resto, l'elogio che subito dopo viene fatto di Carlo Emanuele è tutt'altro che incondizionato, subordinato com'è alla capacità – di cui il signore deve ancora dare prova – di distinguere la verità dalle false accuse. Dopo il ritorno dalla Spagna a Torino, la posizione di Botero si fa sempre più defilata, e dal 1610 il suo nome non compare più tra gli stipendiati della casa sabauda.

8. La tensione tra conservatorismo e modernità operante sul piano dei contenuti mi pare rilevabile anche a livello di scelte linguistiche e stilistiche. Rivendicando orgogliosamente la varietà e la ricchezza della propria lingua – un ampliamento straordinario, rispetto alla tradizione – Botero riprende la metafora dell'innesto, a lui carissima: «Or io, per aprirmi la strada a parlar dei fatti magnanimi di Vostra Altezza Serenissima ho preso per tema la Primavera: e quanto cotal tema più lontano pare, tanto l'inesto di Vostra Altezza Serenissima ha più dell'inopinato e per conseguenza del meraviglioso e del dilettevole e del vago». Lo scopo della letteratura è la sorpresa: ma una sorpresa che nasce non dalla creazione di un organismo in tutto e per tutto nuovo, quanto piuttosto dall'inserimento in un tessuto poetico già dato di materiali diversi, con effetto di straniamento. Il caso più clamoroso, quasi un programma letterario, è rappresentato dalla sostituzione, nella metafora canonica del volo della poesia, dell'aquila con il condor: «Chi mi presterà l'ale di leggiero / condor, o d'altro pellegrino augello, / perché, per non mai più visto sentiero, / trapassi le Colonne, ratto e snello?» (ii 60).

Deriva di qui anche quello che è il carattere più evidente a livello retorico: il ricorso sistematico, quasi ossessivo, alla similitudine. In anni in cui la metafora si avviava a diventare la modalità privilegiata degli accostamenti in poesia, nella *Primavera* le metafore sono quasi del tutto assenti. Non si tratta di creare dei nuovi

monstra, per ibridismo, ma di fare innesti sul tronco della tradizione, in un'aspirazione a esaurire tutte le possibilità per accumulo: e certo ciò avviene anche perché la metafora non avrebbe concesso a Botero quelle infinite possibilità di divagazione che la similitudine gli offre, acquistando autonoma consistenza rispetto al contesto che l'ha generata. Quand'anche poi non si combini con la digressione, la similitudine tende a raddoppiarsi (una similitudine nella similitudine) o a comporsi in sequenze potenzialmente infinite, e non ha mai la funzione di chiarire i termini del discorso. Del resto, Botero non si preoccupa assolutamente di essere chiaro: se non ci fossero le *Annotazioni* del suo segretario, Giovanni Antonio Barroeri, e le rubriche a fianco delle strofe, moltissimi passaggi ci riuscirebbero incomprensibili: la gara con il lettore non si fonda sulle scelte espressive, sulla singolarità degli accostamenti metaforici, ma sul riferimento a dati botanici impliciti, sulle curiosità, sul gioco etimologico, e così via: l'erudizione tardo-cinquecentesca ha ancora il sopravvento sullo sperimentalismo espressivo barocco.

9. Nel complesso, *La Primavera* non si può certo ritenere un'opera pienamente riuscita. Ma è un fallimento che deriva da generosità, che si nutre dei motivi stessi che rendono il libro interessante. Se avesse conservato la veste del 1607, il testo si sarebbe lasciato iscrivere interamente in un prezioso gusto alessandrino. Dilatandosi e inglobando al proprio interno tante spinte diverse, non può più essere ascritto ad un genere preciso, non ha una propria definita identità, potrebbe proseguire per altre centinaia di ottave così come essere drasticamente potato, senza che ne muti il significato, è percorso da innumerevoli contraddizioni a livello ideologico, incappa in disarmonie a volte imbarazzanti a livello linguistico e stilistico: ma manifesta un'apertura, una disponibilità alla sperimentazione e al rischio che ne fanno un unicum nella produzione del tempo. Questo libro per molti versi così attardato e conservatore, nel quale Botero mostra a inizio Seicento di credere ancora nella cosmologia tolemaica e nella «efficacia delle quinte essenze» (IV, 5), che presenta come reali mostri e *mirabilia*, che mette in discussione il valore fondante dell'esperienza come fonte di conoscenza, che si avventura in un'imbarazzante celebrazione di Cortés («Nel mar, cui pose il morso il gran Cortese / [...]», IV 46), su cui altri gesuiti avevano dato giudizi ben più equilibrati e severi, arriva, nella disarticolazione del discorso poetico tradizionale, dove neppure Marino avrà mai il coraggio di avventurarsi. L'opera che ambisce alla totalità, al catalogo, all'enciclopedia, è anche l'opera più vitalmente anarchica del secolo. Con un diverso bilanciamento delle opposte spinte, mi pare di riconoscere già in Botero il contrasto tra la propensione gesuitica alla sistematicità e un desiderio di assoluto che lo spinge oltre i dati oggettivi, nel territorio della fantasia e di Dio, come sarà per Athanasius Kircher e ancor più per il suo allievo, Francesco Lana Terzi. E ben si potrebbero

applicare a Botero le parole di Battistini su quest'ultimo: «A volte coraggioso, a volte bizzarro», è autore di «un'opera aperta, potenzialmente in continua espansione, dove il fine sistematico si risolve, con un ulteriore paradosso, in un dinamismo inesauribile».¹⁶ Ma siamo oltre mezzo secolo prima.

¹⁶ A. BATTISTINI, *Galileo e i gesuiti: miti letterari e retorica della scienza*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 348.