

*Le carte di Salvator Rosa alla Biblioteca Ambrosiana:
primi sondaggi*
Stefania Baragetti

1.

Presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana sono custodite alcune carte con stesure autografe delle *Satire* di Salvator Rosa, donate nel 1885 dal conte Giberto Borromeo.¹ Finora trascurati, forse anche a causa della loro esiguità numerica, questi materiali sono di datazione imprecisata (ma qualche ausilio potrà offrire lo studio delle carte, diverse per qualità, formato, inchiostro, filigrana), e, come si vedrà, hanno un valore documentario significativo al fine di ricostruire le fasi di scrittura dei componimenti rosiani. Si illustrano qui i risultati del primo sondaggio condotto su questo fondo circoscritto (S.P.63), contenente nove fascicoli, limitandosi ad alcune osservazioni che hanno solo lo scopo di introdurre una ricerca che andrà necessariamente approfondita:

¹ Ne dà notizia Massimo Rodella, *Libri e manoscritti entrati in Ambrosiana tra il 1815 e il 1915*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, IntesaBci, 2001, pp. 213-239: 229.

I. *Frammenti e Abbozzi di Satire e Poesie. Autografi di Salvatore [Rosa]*²

Il fascicolo comprende 5 bifolii inseriti l'uno nell'altro (dimensioni del foglio intero: 203 × 277 mm), legati insieme e non numerati; sono bianche le cc. [3] e [7]. È inoltre presente un quaderno di 13 cc. non numerate, con copertina di cartone marrone (su cui si legge «N° B», cassato e sostituito dalla sigla «N° C»). Aperto misura 270 × 394 mm; i bordi sono deteriorati; si notano i lembi rimanenti dopo lo strappo di 14 carte, avvenuto in un momento imprecisato. Nel quaderno stesso sono inclusi 5 bifolii e 8 fogli sciolti di qualità e formati diversi. Non si vede filigrana alcuna.

II. *Satira I^{ma} La Musica. Messa in pulito dallo stesso Salvator Rosa e come si ha alle stampe, con aggiunte autografe inedite*

Autografo della *Musica* (il titolo è a c. [1r]). Le carte, della stessa qualità, sono cucite insieme, non numerate e di misura diversa: 1 foglio (280 × 194 mm), 3 bifolii, l'uno dentro l'altro (dimensioni del foglio intero: 280 × 393 mm) e 2 bifolii, inseriti l'uno nell'altro (dimensioni del foglio intero: 306 × 394 mm). I bordi sono deteriorati. Non si ravvisa la filigrana. Nelle cc. [1v], [2v], [8v], [9v] sono incollati i cartigli (5 in totale) recanti le correzioni d'autore.

III. *Satira 2^{da} Altra copia messa in pulito*

Due redazioni autografe della *Poesia*. La prima in ordine di collocazione archivistica (d'ora in poi A) è di dieci bifolii non numerati, inseriti l'uno dentro l'altro e rilegati (dimensioni del foglio intero: 265 × 387 mm); sono bianche le ultime due carte. I bordi sono deteriorati. Al centro di alcuni bifolii si intravede la filigrana: una stella a sei punte racchiusa in un cerchio sormontato da una croce (40 mm). Due titoli: *Poesia*, c. [1r] (sotto è un segno: due tratti verticali, a cui se ne sovrappongono altrettanti orizzontali) e *Contro i Cattivi Costumi de' Poeti. Satira*, c. [2r].

La seconda redazione presente nel fascicolo (d'ora in poi B) è in fogli e bifolii di qualità e misure diverse, legati insieme e non numerati (19 cc.; l'ultima è bianca). I bordi sono deteriorati. Non si vede la filigrana. Nelle cc. [2v], [9r-v], [12r], [13r-v], [16v] sono incollati i cartigli (9 in totale) che presentano emendamenti d'autore. Nelle cc. [2r-v], [5r], [7r], [9-13r e

² La descrizione di ciascun fascicolo è qui preceduta dal titolo (d'altra mano) che figura sulla camicia del fascicolo stesso.

v] il testo è incolonnato a sinistra; Rosa ha lasciato lo spazio bianco a destra per le revisioni. Titolo: *Si detestano i Vizi de' Poeti*, c. [1r].

IV. *Satira 4^a La Guerra. Quale è alle stampe ma con pentimenti*

Due redazioni autografe della *Guerra*. La prima in ordine di collocazione archivistica è scritta su 6 bifolii (l'uno dentro l'altro: dimensione del foglio intero: 267 × 380 mm) e 3 fogli (265 × 205 mm) legati insieme, della stessa qualità e non numerati. I bordi sono deteriorati. Nelle cc. [5v] e [6v] sono incollati i cartigli con correzioni d'autore. Al centro del primo bifoglio si intravede la stessa filigrana delle carte della redazione A del fascicolo III. Titolo: *Timone*, c. [1r].

La seconda stesura consta di 6 fogli sciolti, 5 fogli e un bifoglio cuciti insieme. La qualità e le misure delle carte, non numerate, sono le stesse (257 × 192 mm); non si vede la filigrana. Titolo: *Autore, e Timone*, c. [1r].

V. *Satira 3^a La Pittura Quale si ha alle stampe ma con pentimenti e aggiunte autografe*

Autografo della *Pittura* (d'ora in poi A): 8 fogli sciolti (258 × 191 mm) e 5 bifolii legati insieme (l'uno dentro l'altro) della stessa qualità (dimensione del foglio intero: 258 × 380 mm; bianche le cc. [9] e [10]; al centro presentano la stessa filigrana individuata nei fascicoli III e IV). Le carte non sono numerate; il testo è incolonnato a sinistra al fine di lasciare spazio a destra per correzioni e integrazioni (cfr. c. [4r]). Un cartiglio con emendamenti d'autore è incollato sulla c. [18r]. Titolo: *Pittura*, c. [1r].

VI. *Satira 3^a Abbozzo*

Autografo della *Pittura* (d'ora in poi B): 2 fogli e 9 bifolii cuciti insieme e non numerati, di qualità, dimensioni e inchiostri diversi; sono bianche le cc. [17-18]. I bordi sono deteriorati. Non si vede la filigrana. Fra le cc. [3] e [4] è il lembo rimanente dopo lo stappo di una carta verificatosi in un momento imprecisato. Titolo: *Contro i Cattivi Costumi de' Pittori*, c. [1r]; il titolo *Pittura* si legge a c. [19r].

VII. *Satira 6^{ta} L'Invidia. Tal quale si ha alle stampe ma con pentimenti e aggiunte autografe*

Autografo dell'*Invidia*: 7 fogli (320 × 230 mm) e 5 bifolii (l'uno dentro l'altro; dimensione del foglio intero: 318 × 445 mm) sciolti e non numerati, della stessa qualità. I bordi sono deteriorati. Non si scorge la filigrana. Il testo è incolonnato a sinistra, in modo da consentire l'inserimento a destra di postille e correzioni d'autore. Titolo: *Autore et Invidia*, c. [1r].

VIII. *Satira 5^{ta} La Babilonia. Tal quale è alle stampe, ma con pentimenti*

Autografo della *Babilonia*: 5 bifolii (dimensione del foglio intero: 267 × 470 mm) e 9 fogli (276 × 223 mm) legati insieme, non numerati e di qualità diversa. I bordi sono danneggiati. Sulla c. [11r] è incollato un cartiglio con emendamenti d'autore; al centro dell'ultima carta, [19], bianca come la prima, è la filigrana raffigurante un'ancora racchiusa in un cerchio sormontato da una stella a sei punte (70 mm). Al centro della c. [5] si riconosce la stessa filigrana identificata nel fascicolo III (redazione A della *Poesia*). Il testo è incolonnato a sinistra; le correzioni sono riportate a destra. Fra le cc. [2-3], [7-8], [9-10], [14-15] sono i lembi rimanenti di sei carte tagliate in un momento indefinito.

IX. *Altra copia della Satira V, la Babilonia*

Due redazioni autografe della *Babilonia*. La prima, secondo l'ordinamento archivistico, è di 9 fogli (267 × 195 mm) e 2 bifolii (dimensioni del foglio intero: 268 × 393 mm) legati insieme, non numerati, di qualità diversa. I bordi sono deteriorati. Il testo è incolonnato a sinistra, mentre gli emendamenti e le postille d'autore sono a destra. Al centro della c. [5] è la stessa filigrana registrata nel fascicolo VIII; a c. [12v] è incollato un cartiglio con correzioni. I lembi rimanenti di dieci carte strappate in un momento imprecisato si scorgono tra le cc. [2-3], [4-5], [6-7].

La seconda redazione è di 6 bifolii (dimensione del foglio intero: 268 × 388 mm) e 7 fogli (265 × 199 mm) cuciti insieme e non numerati, di qualità diversa; è bianca l'ultima carta. I bordi sono deteriorati. Sei cartigli con correzioni d'autore sono incollati sulle cc. [1v], [2r], [7r], [11v], [12r-v]. La disposizione del testo e delle note d'autore è simile a quella della prima redazione. Al centro della c. 13 è la filigrana raffigurante un giglio

tra le lettere A e G (34 mm). Tra le cc. [2-3], [10-11], [12-13], [15-16] sono i lembi residui dopo lo strappo di otto carte avvenuto in un momento imprecisato.

2.

Nell'autunno 1641 Salvator Rosa riferiva all'amico Giulio Maffei di avere letto pubblicamente, a Siena, una satira che aveva riscosso ampi consensi: «camino per la città come fusse il colonnello Amatargo mediante il corteggio che mi fanno questi Signori». ³ L'allusione è alla satira *La Musica* (1640-1641), ispirata ai fastosi ambienti musicali della Roma di Urbano VIII.

Applaudito a Siena, lo stesso testo continuò a essere recitato con frequenza, se un decennio dopo, a Giovan Battista Ricciardi, Rosa scriveva che «i musici di Roma dicono volersi congiurare contro di me rispetto alla satira contro di loro a' quali ho fatto intendere che se non badano a loro ne farò un'altra, e d'altra maniera che forse li piacerà manco». ⁴

Composte durante il soggiorno fiorentino, quando Rosa era al servizio di Giovan Carlo de' Medici, *La Musica* e *La Poesia* (1642) ⁵ precedono *La Pittura* e altre quattro satire: *La Guerra* (1647), *L'Invidia* (1652-1653), *Tireno* (1657-1658), *La Babilonia* (1661-1663). ⁶ L'ordine di stesura delle prime tre è indicato nei vv. 91-93 della *Pittura* («Sotto la destra tua provò la sferza / Musica e Poesia: vada del pari / con l'altre due sorelle anco la terza»), la cui datazione è incerta; due sono le ipotesi: 1647 (*La Pittura*

³ Salvator Rosa, *Lettere*, raccolte da Lucio Festa, edizione a cura di Gian Giotto Borrelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 2003, p. 5 (missiva del 18 ottobre o novembre 1641).

⁴ Ivi, p. 62 (da Roma, 2 aprile 1650).

⁵ Il cenno ai versi d'occasione che celebrano la nascita di un principe (vv. 607-627) permette di assegnare la satira al 1642, anno in cui nacque il futuro Cosimo III Granduca di Toscana (cfr. Uberto Limentani, *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, p. 159). Jacopo Manna ritiene che il dato «è forse un po' debole, ma certo sembra proprio l'esperienza diretta del mondo letterario fiorentino ad offrire a Rosa spunti considerevoli» (Salvator Rosa, *Satire*, a cura di Danilo Romei, commento di Jacopo Manna, Milano, Mursia, 1995, p. 235).

⁶ Sulla cronologia, e in particolare sulla datazione del *Tireno*, tradizionalmente considerato l'ultimo testo satirico di Rosa, cfr. Lucio Festa, *Per la cronologia delle satire di Salvator Rosa*, «Atti della Accademia Pontaniana», n.s., XXXII, 1983, pp. 377-390.

sarebbe dunque coeva alla *Guerra*)⁷ e 1648-1651; quest'ultima è avvalorata dal fatto che il testo fu recitato in un'adunanza dell'Accademia fiorentina dei Percossi (dunque prima del rientro di Rosa a Roma, nel 1649) e da un'affermazione dell'autore nella missiva del 5 gennaio 1650, a Ricciardi, riferita all'incompiutezza del componimento («Godo che studiate per me intorno alla futura satira della Pittura»);⁸ forse *La Pittura* era in veste provvisoria quando fu presentata ai Percossi, in gestazione nel 1650 (quando Rosa chiese consigli a Ricciardi), ultimata nel 1651.⁹

Destinate alle recite nei cenacoli letterari fiorentini e romani, le *Satire* furono affidate alla circolazione manoscritta; Rosa non pensò alla loro pubblicazione, forse per non incorrere nella censura ecclesiastica, data l'intemperanza degli argomenti,¹⁰ forse per una sorta di condizionamento nei confronti delle accuse di plagio, mosse dagli accademici Umoristi, che accompagnarono il suo rientro a Roma, da Firenze, nel 1649 (da qui la necessità di legittimare la propria attività poetica, non con l'ausilio della stampa, bensì con la difesa in versi, assegnata alla satira *L'Invidia* e al sonetto *Dunque perché son Salvator chiamato*, del 1654).¹¹ I componimenti

⁷ Ivi, p. 390.

⁸ Rosa, *Lettere*, cit., p. 46.

⁹ Si veda la ricostruzione di Floriana Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. II. Salvator Rosa*, Firenze, Edifir, 2014, pp. 119-120.

¹⁰ Rosa era cauto nel dare i testi in lettura anche agli interlocutori fidati: «Non vi mando una mia satira perché voglio di persona haver fortuna di comunicarvela, oltre che sarebbe debolezza e pochissima prudenza fidare alla penna quello che appena è riserbato alla lingua» (a Ricciardi, 4 gennaio 1658; in Rosa, *Lettere*, cit., p. 235); il riferimento è al *Tireno*: Lucio Festa, *Una redazione inedita del «Tireno» di Salvator Rosa*, «Archivio storico per le province napoletane», s. III, XVIII, 1979, pp. 185-216: 190.

¹¹ «La mia satira mi riesce troppo aspra, cioè di soverchio avvelenata, e mi bisogna più che lo sprone adoperare il freno» (a Ricciardi, da Roma, 22 settembre 1652; in Rosa, *Lettere*, cit., p. 165). Delle accuse di plagio Rosa parlò a Ricciardi: «i miei rumori intorno alle satire con quella canaglia de' miei nemici ancor durano, e s'io non stessi forte, a quest'ora haverei rotto più d'una volta il collo, poiché hanno trattato sin di farmi cancellare dell'Accademia come huomo che dico male pubblicamente dell'Accademia, e che questo, come contrario all'istituti d'essa, devo esser cassato portando per esempio che il simile fecero al Balducci [Francesco], il quale li predicava per una massa di coglioni. Hanno trovato un'altra novella, et è che le satire l'habbia composte mio fratello, e che ogni volta che usciranno alle stampe mi vogliono scrivere contro con far vedere al mondo che non sono mie» (da Roma, 2 novembre 1652; ivi, p. 171. Cfr. anche le missive del 28 gennaio, 21 febbraio, 27 marzo, 5 maggio 1654; ivi, pp. 192-199). Sulla vicenda: Uberto Limentani, *La satira*

furono editi, con l'esclusione del *Tireno*, dopo la morte del poeta (*Satire di Salvator Rosa dedicate a Settano*), senza data (la *princeps* risale al 1694 circa), con dedica a Lodovico Sergardi (Quinto Settano), che proprio nel 1694 aveva pubblicato le sue satire, e con false note tipografiche: Amsterdam (ma Roma), per Severo (o Sevo) Prothomastix; a questa edizione, patrocinata dal figlio Augusto, custode delle carte paterne, ne seguirono altre tre, clandestine, entro la fine del XVII secolo.¹² Nel 1700 le *Satire* furono messe all'Indice. È del 1781 «una nuova edizione del tutto corretta, e confrontata con ottimo Testo a penna», di cui non si forniscono indicazioni, corredata del commento di Anton Maria Salvini;¹³ su questa stessa edizione è stata condotta quella commentata di Giosuè Carducci (1860), che si è servito anche dell'edizione del 1719 (Amsterdam, Bernard), erroneamente ritenuta l'*editio princeps*, prelevando «or dall'una or dall'altra le lezioni migliori».¹⁴ La settima satira (*Tireno*), di cui era nota l'esistenza,¹⁵ è stata riportata alla luce dal pittore Filippo Palizzi, nel 1876, venuto a conoscenza dell'autografo posseduto da Giberto Borromeo.¹⁶

Si deve a Giovanni Alfredo Cesareo, nel 1892, la pubblicazione del

dell'«*Invidia*» di Salvator Rosa e una polemica letteraria del Seicento, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIV, 1957, pp. 570-585; Conte, *Tra Napoli e Milano*, cit., pp. 281-292.

¹² Cfr. Uberto Limentani, *Bibliografia della vita e delle opere di Salvator Rosa*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 15-18 e *Autori italiani del '600*, catalogo bibliografico a cura di Sandro Piantanida, Lamberto Dotallevi, Giancarlo Livraghi, Roma, Multigrafica, 1986 (rist. anast. dell'edizione Milano, Libreria Vinciana, 1948-1951), 3 voll., vol. III, p. 146. Sul ruolo di Augusto: Ilaria Miarelli Mariani, *Lettere di Augusto Rosa a Giovan Battista Ricciar-di (1673-1686)*, «Studi secenteschi», XLIV, 2003, pp. 281-313: 292-294.

¹³ *Satire di Salvator Rosa con le note di Anton Maria Salvini e di altri*, Londra [ma Livorno, Masi], 1781, pp. 35-36.

¹⁴ Giosuè Carducci, *Vita di Salvator Rosa*, in *Satire, odi e lettere di Salvator Rosa*, illustrate da Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1860, pp. III-XCVIII: LXXIII.

¹⁵ In una delle prime biografie di Rosa si diede notizia di «sette satire di soggetto diverso, di uno stile proprio sostenuto, e continuato coll'inserto di quando in quando di qualche arguzia piccante, e fece in quelle conoscere, che sapeva molto felicemente accordare la sostanza del tutto coll'accidente delle parti» (Giovanni Battista Passeri, *Salvator Rosa pittore, e poeta*, in *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Settari, 1772, pp. 416-439: 427; si veda ora l'edizione a cura di Monia Carnevali, Eleonora Pica, con un saggio storico di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia, 2018).

¹⁶ Salvator Rosa, *Abbozzi di poesie*, Napoli, De Angelis, 1876, pp. 7-63.

corpus integrale e il tentativo di stabilire il testo critico dei sette componenti, così ordinati: *La Musica*, *La Poesia*, *La Pittura*, *La Guerra*, *L'Invidia*, *La Babilonia*, *Tireno*; il sonetto *Dunque perché son Salvator chiamato*, che nella *princeps* segue le satire e nell'edizione del 1781 le precede, è collocato nella sezione delle *Rime varie*.¹⁷ Di questa edizione, posta a fondamento delle successive, tuttora ci si serve in attesa di una nuova sistemazione critica. Cesareo dichiara di avere allestito un'«edizione quasi diplomatica, fuor che nella punteggiatura», restituito la volontà ultima dell'autore (o la più prossima, in assenza degli autografi) e recuperato gli autografi di cinque satire (escluse *La Pittura* e *La Guerra*); l'apparato contiene le varianti dei manoscritti, le lezioni della *princeps* (assegnata al 1695) e dell'edizione del 1781, ritenuta di «speciale importanza», essendo derivata da un «ottimo testo a penna». ¹⁸ Cesareo ammette che la *recensio* dei testimoni è incompleta; ¹⁹ per *La Pittura* e *La Guerra* si è avvalso degli apografi conservati alla Biblioteca Angelica di Roma (ms. 2032) e alla Vaticana (ms. 8880), operando con criteri contaminatori: «se qualche rara volta la lezione del codice Angelico ci parve, confrontata a quella dell'altro codice e delle stampe, evidentemente erronea, vi sostituimmo la lezione migliore, notando a canto il luogo donde l'avevamo ricavata, e a piè di pagina la lezione rigettata del codice». ²⁰ Nei cappelli introduttivi alle altre satire sono indicati gli autografi reperiti.

L'operazione condotta da Cesareo, che comunque ha il merito di avere riunito i testi, è stata giudicata con severità da Benedetto Croce, per tre ragioni: 1. «non c'è alcuna garanzia che gli autografi e i manoscritti, assunti a fondamento dell'edizione, serbino la lezione definitivamente voluta dall'autore»; occorre pertanto spiegare le ragioni della scelta del testo base; 2. il censimento parziale dei testimoni manoscritti e a stampa; 3. l'adozio-

¹⁷ *Satire di Salvator Rosa dedicate a Settano*, Amsterdam [ma Roma], Severo Prothomastix, [1694 circa], p. 161 (in questa edizione *La Babilonia* precede *L'Invidia*); *Satire di Salvator Rosa* [1781], cit., p. 37; *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa pubblicate criticamente e precedute dalla vita dell'autore rifatta su nuovi documenti*, per cura di Giovanni Alfredo Cesareo, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1892, 2 voll., vol. I, p. 140.

¹⁸ *Poesie e lettere edite e inedite*, cit., vol. I, pp. VII, 126.

¹⁹ «I testi a penna delle poesie del Rosa, sparsi per tutte le biblioteche d'Italia, non son anche esplorati: difficile, dunque, se non forse inutile, riferirne tutte le varianti» (ivi, p. 126).

²⁰ Ivi, p. 127.

ne di criteri di trascrizione conservativi (l'ortografia è stata rispettata «in tutta la sua barbarie secentistica»²¹).

A distanza di anni, per l'edizione commentata delle *Satire* (1995), Danilo Romei ha adottato il testo fornito da Cesareo, facendone però «una trascrizione critica», con alcuni adeguamenti agli usi grafici e interpuntivi moderni:

Il Cesareo [...] ha tutt'altro che completato la recensione dei testimoni, accontentandosi di fornire vaghe indicazioni sulle sue ricerche e sui suoi reperimenti; non azzarda la ben che minima classificazione dei testimoni stessi; non dà indizio alcuno circa la presunzione di autografia; è affatto reticente o assai parco e approssimativo sulla forma e sulla stratificazione dei manoscritti e sulle conseguenze che ne possono dedurre (per esempio di datazione); è incostante e arbitrario nell'attestazione delle varianti, richiamate «talvolta», quando «è parso utile», in apparato; dichiara di aver effettuato una trascrizione «quasi diplomatica» degli autografi, senza minimamente specificare che cosa intenda con questo [...].²²

Il breve riepilogo conferma che ci si trova di fronte a una situazione testuale incerta e a una tradizione manoscritta da definire; ciò comporta l'estensione della ricerca documentaria ad altri fondi archivistici e bibliotecari, nonché l'esigenza di rivalutare la scelta del testo-base. Occorre inoltre fare luce sulla genesi della *princeps* e dell'edizione del 1781; riformulare l'ordine dei componimenti secondo il criterio cronologico (invertendo dunque *Babilonia* e *Tireno*, e stabilendo la data di composizione della *Pittura*); definire la collocazione del sonetto *Dunque perché son Salvator chiamato*.²³

Imprescindibili al fine di ricostruire le vicende redazionali delle *Satire* sono gli autografi conservati nel fondo dell'Ambrosiana, di cui Cesareo non ha tenuto conto nel suo lavoro,²⁴ che a un primo spoglio si conferma-

²¹ Benedetto Croce, *Salvator Rosa* [1893], in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 315-359: 328-329.

²² Danilo Romei, *Nota al testo*, in Rosa, *Satire*, cit., pp. 35-38: 35. Sul lavoro di Cesareo si veda anche Daniela De Liso, *Salvator Rosa tra pennelli e versi. Con la raccolta di tutte le «Poesie»*, Firenze, Cesati, 2018, pp. 77-78.

²³ Romei e Manna lo hanno proposto prima delle satire, perché la posizione finale «troppo lo mortifica» (Rosa, *Satire*, cit., p. 217).

²⁴ Cesareo sapeva che il Borromeo era «possessore di parecchi autografi di Salvator Rosa»;

no rilevanti per il nuovo e sistematico censimento dei manoscritti. Innanzitutto, si constata la presenza degli autografi della *Pittura* e della *Guerra* (per le quali, non avendo rinvenuto alcuna stesura autografa, Cesareo si è affidato a copie apografe), e per contro l'assenza dei testimoni del *Tireno* (dell'autografo pubblicato da Palizzi, di proprietà del Borromeo, si sono perse le tracce).²⁵ L'avvio della riflessione sulle carte, che custodiscono una parte della storia delle *Satire*, obbliga quindi *in primis* a interrogarsi sulla loro posizione cronologica rispetto ai testi fissati da Cesareo; non solo: l'indagine dovrà estendersi anche alle relazioni con la *princeps* e con i manoscritti che potranno emergere da una *recensio* puntuale, al fine di ricondurre i testi alla volontà ultima dell'autore. Questi documenti consentono inoltre di accedere al laboratorio poetico di Rosa, offrendo un contributo significativo alla conoscenza dei suoi criteri operativi.

In questa sede si espongono i primi dati emersi dallo studio avviato sugli autografi della *Musica*, della *Poesia*, della *Pittura*; nella trascrizione dei versi si è provveduto alla distinzione dell'accento acuto e grave secondo l'uso moderno, e alla soppressione degli accenti sui monosillabi. La numerazione dei versi corrisponde a quella dei testi dell'edizione di Cesareo. Nelle trascrizioni e nelle fasce di apparato si adottano i seguenti criteri:

- le parentesi uncinata rovesciate >xxxxx< indicano una cassatura;
- i simboli † e [?] evidenziano rispettivamente una parola illeggibile e di lettura incerta;
- la freccia → segnala l'evoluzione del processo variantistico.

La Musica

Cesareo ha messo a testo l'«autografo degli eredi Rosa di Roma»,²⁶ di 715 endecasillabi; è la versione più estesa rispetto alla *princeps* e all'edizione del 1781, dove la satira si arresta al verso 679. In calce all'autografo ambrosiano, c. [11v], l'autore ha indicato il numero dei versi, 620, tuttavia non corrispondente al computo effettivo (676). Rispetto all'edizione di Cesa-

aveva ricevuto il sonetto *Volgea del Tebro a la cittade il piede* da Palizzi, che a sua volta lo aveva avuto da Borromeo (*Poesie e lettere edite e inedite*, cit., vol. I, p. 141).

²⁵ Cfr. Festa, *Una redazione inedita del «Tireno» di Salvator Rosa*, cit., pp. 185-186.

²⁶ *Poesie e lettere edite e inedite*, cit., vol. I, p. 163 (il testo è alle pp. 163-187).

reo, mancano, fra gli altri, i vv. 109-129, in cui il poeta accusa i maestri di musica di corrompere i costumi muliebri (le «Porzie» e le «Lucrezie», emblemi di rettitudine morale, diventano meretrici, ossia «Nine» e «Lulle»);²⁷ i vv. 202-210, contenenti la dichiarazione di fedeltà al vero («So che un sentir pericoloso io calco, / ma in dir la verità costante io sono, / né ci voglio adoprar velo né talco»); i vv. 259-267, allusivi alla superbia di coloro che, «per quattro note», pretendono di porsi sullo stesso piano di un «galantuom». Dunque, il testo di Cesareo è il più completo e, come si vedrà, successivo all'autografo ambrosiano.

In quest'ultimo, come negli altri dello stesso fondo, le correzioni sono introdotte in interlinea, oppure, quando è necessario riformulare ampie sezioni testuali, sono riportate su cartigli incollati alle carte.

È il caso, per esempio, dei vv. 100-108 (c. [2v]), contenenti l'invettiva contro le donne di memoria giovenaliana (VI, 434-447), che nella prima stesura si presentavano così (in luogo del primo verso, mancante, sono quattro punti di sospensione):

....

Dirsi il Canto virtude; e le puttane
il nome milantar di virtuose.
Arrossite al dir mio Donne Romane
le di voi profanissime ariette
>nel disonor fatte han le strade piane.<

Le Vostre chitarrine e le spinette
esche son de' postriboli e de' chiassi
aperti ruffianesmi a le Brachette.

le ... ariette] *sostituisce* le vostre chitarrine e le spinette / esche son di postriboli e di

²⁷ L'«accenno alle “Lulle”, che racchiude non solo un generico richiamo al meretricio, come si legge in edizioni moderne delle satire, [...] allude anche a cantanti attive a Roma, come una tale Giulia, nota col nome di Lulla, o come una certa Maddalena e sua sorella dette appunto Lolle» (Paola Besutti, «È la musica odierna indegna e vile»: Salvator Rosa e Antonio Cesti nella Firenze di metà Seicento, in *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, a cura di Elena Fumagalli, Alessandro Nova, Massimiliano Rossi, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 151-172: 162).

[v. incompleto]. Dopo «ariette» seguiva il v. cassato e non sostituito, per cui la seconda terzina è rimasta incompiuta.

Questa prima stesura è coperta da un cartiglio che reca quella nuova:

Dove s'udiron mai sì fatte cose
dirsi il canto virtude: e le puttane
il nome milantar di virtuose.

Arrossite al dir mio Donne Romane
le di Voi profanissime ariette
han fatto al dishonor le strade piane.

Le vostre chitarrine e le spinette
esche son de' postriboli e de' chiassi
apperti ruffianesmi a le Brachette.

apperti ... Brachette] dopo «Brachette» era la seguente terzina espunta: O castissime
Panfile e Drusille [?] / e quando più fra noi sorger vedrassi / lo splendor de le Gaie
e Telesille?

Questa seconda redazione si avvicina, pur con varianti grafiche, al testo dato a stampa da Cesareo:

Dove s'udiron mai sì fatte cose?
Dirsi il canto virtude? e le Puttane
Il nome milantar di virtuose.

Arrossite al dir mio Donne Romane
Le di voi profanissime ariette
Han fatto al disonor le strade piane:

Le vostre chitarriglie e le spinette
De' Postriboli son base, e sostegni,
Aperti ruffianesmi a le Brachette.²⁸

²⁸ *Poesie e lettere edite e inedite*, cit., vol. I, p. 167.

Lo stesso Cesareo segnala che, nel testimone da lui seguito, la terzina «Le vostre chitarriglie [...] Brachette» (da lui messa a testo) era in sostituzione di una precedente versione, che riporta in apparato: «Le vostre chitarrine e le spinette / Esche son de' postriboli e de' chiassi / Aperti rufianesmi a le Brachette». Come si può notare, i versi sostituiti sono molto vicini a quelli della seconda stesura del testimone ambrosiano.

Un secondo esempio dell'uso dei cartigli a fini correttori è rappresentato dalla prima stesura, più estesa, dei vv. 508-513, c. [8v]:

Cangia, cangia pensier sì vano, e stolto
e da te si tralasci, e si posterghi
quest'enorme magia ch'a te ti ha tolto.

Se l'Istoria di te vuoi che verghi
ricordarti tu dei, che non si tratta
ne le Corde l'acciar ma ne gl'usberghi

eterna, è Troia, ancor che sia disfatta
che per quei, che pagnar là presso Antandro
una fama immortal l'ali s'adatta.

Queste molli armonie lascia a Terpandro
e generoso ardor d'opere eccelse
ad Alesandro homai renda Alesandro.

Questa stesura è sostituita dalla seconda, riportata sul cartiglio, priva di allusioni storico-mitologiche:

Cangia, cangia pensier sì vano, e stolto
e non si tardi; a discacciare infretta
quest'enorme magia ch'a te ti ha tolto.

Buono sempre non è quel che diletta
né il canto, è meta mai d'opere eccelse
se le menti men forti adesca e alletta.²⁹

²⁹ La seconda terzina è cassata e poi riscritta esattamente come nella prima versione.

E questa seconda stesura è sostanzialmente simile a quella messa a testo da Cesareo:

Cangia, cangia pensier sì vano, e stolto
E non si tardi a discacciare in fretta
Quest'enorme magia che a te ti ha tolto.

Buono sempre non è quel che diletta
Né il canto è meta mai d'opere eccelse,
Se le menti men forti adesca, e alletta.³⁰

Interessa rilevare che i cenni a Troia e al poeta Terpandro sono recuperati ai vv. 571-582, c. [9v]:

Grida teco così l'affetto mio
perché l'esperta età gl'insegna e detta
che la via del piacer mena all'oblio.

Buono sempre non è quel che diletta
Perché [?] è il cantor d'effeminati gusti
che le menti men forti adesca, e alletta.

Perché ... gusti] *sostituisce il v. cassato*: il Canto e un genio vil d'Anime basse
che ... alletta] *dopo «alletta» seguiva questa terzina espunta*: Luccio [?] che sempre al
pripizio vasse / Esca plebeo d'effeminati gusti / Arte sol dà Puttane, e dà Bardasse

I versi sono poi sottoposti a riscrittura; ciò dimostra che lo stato dell'auto-grafo ambrosiano è propriamente quello di foglio di lavoro:

Grida teco così l'affetto mio
che ti tralasci homai, e si posterghi
questo morbo de' sensi e questo oblio.

Se l'istoria di te vuoi che si verghi
ricordarti tu dei che non si tratta
ne le corde l'acciar ma ne gl'usberghi.

³⁰ *Poesie e lettere edite e inedite*, cit., vol. I, p. 180.

Eterna è Troia ancor che sia disfatta
che per quei che pugnar là presso Antandro
una fama immortal l'ali l'adatta.

Queste molli Armonie lascia a Terpandro
e generoso ardir pensier più giusti.
ad Alesandro homai renda Alesandro.

e generoso ... giusti] >e generoso ardir di pensier più giusti< → e di sola virtù gli
affetti onusti → e >di sola virtù gli affetti< onusti
renda] renda → rendi → >lascia<. *La prima lezione, «renda», è in ultimo recuperata
e messa a testo*

La seconda stesura è in generale accordo con il testo di Cesareo, dal che si deduce che il testimone in suo possesso è quanto meno successivo alla fase di elaborazione testimoniata dall'autografo ambrosiano:

Parla teco così l'affetto mio:
Che ti tralasci homai, e si postergli
Questo morbo de' sensi, e quest'oblio,

Se l'Istoria di te vuoi che si verghi,
Ricordarti tu dei che non si tratta
Ne le corde l'Acciar ma ne gli Usberghi.

Eterna è Troia, ancor che sia disfatta
Ché per quei che pugnar là presso Antandro
Una Fama immortal l'ali l'adatta.

Queste molli armonie lascia a Terpandro
E di sola virtù gli affetti onusti
Ad Alesandro homai renda Alesandro.³¹

La Poesia

Come dichiarato nella sua edizione, Cesareo si è servito dell'autografo

³¹ Ivi, p. 182.

«della Scuola di Belle Arti di Napoli»;³² il fascicolo III del fondo ambrosiano contiene due redazioni della satira. La prima in ordine di collocazione archivistica (A) è in pulito, e, proprio per questa sua caratteristica, è con ogni probabilità posteriore all'altra redazione (B), seconda all'interno del fascicolo; in calce a quest'ultima, c. [18v], è l'indicazione del numero dei versi, 909: 934 ne conta invece l'autografo seguito da Cesareo. B reca la descrizione dell'argomento, c. [1r]:

Si biasma l'elezione di coloro che scelgono di fare il mestiero del Poeta in tempi che sono † poca Rima. Si detesta l'arroganza di molti altri che non sapendo nulla ardiscono di poetare. E la poca avvertenza d'alcuni altri che † di quest'Arte par che non sappiano oprare senza dar nel lascivo, nel maledire e produrre nell'istesso tempo i cattivi costumi, e questi ser sono a lasciare il mestiero o non a maneggiarlo diversamente.

che ... Rima] >così penuriosi di †<
l'arroganza di molti] l'arroganza di >quelli cui< → l'arroganza di >certi<

B testimonia i ripensamenti del poeta sulla struttura del testo: per esempio, al v. 184 [cc. 4v-5r] Rosa interrompe la stesura, recupera e riformula i vv. 157-162 e 169-174, e poi li cassa. Non solo; fra i vv. 160-162 e 163-165, in cui con meraviglia (e disappunto) constata che, in un'epoca (la sua) di degenerazione morale, «sono l'Alme dannate i bell'Ingegneri», ha inserito ed espunto una terzina, c. [4v]: «Il saper di saper, son frali schermi / contro al mal del bisogno; altri sostegni / richiedi al morbo di vostr' † infermi». La stessa è riproposta ai vv. 181-183, c. [4v]; ma l'autore, insoddisfatto, la cancella e la riscrive: «Quel ch'offendi appetir; cosa è d'infermi / contro al vostro bisogno, al vostro male / il saper di saper son frali schermi».

Al v. 402 segue, in B c. [9r], un segmento di 13 vv. quasi interamente cassato:

Questi son ne le lettre Alcidi e Marti.
ch'al fin sono Piche, e Babbuini industri.

Questi ... industri] *tra i due vv. erano i seguenti vv. espunti*: Lecito è solo a le di lor virtudi / di Cavalcar l'Agannippeo Polledro / e i versi altrui formar sopra l'incudi.

³² Ivi, p. 188 (il testo è alle pp. 188-222).

// Solo l'opere lor degne di Cedro / Se ne volano al Ciel; ch'Appollo istesso / e de
le penne lor duci, e sinetro // O disgraziato, o misero Permesso / se questi sono i
tuoi Soloni illustri / a poco a poco tu diventi un cesso. // Ma questi ingegni così
garuli e palustri / Ne l'ignoranza lor lasciam sepolti

In B, Rosa riformula la sequenza cassata; l'esito transita poi in A c. [9r]:

Questi di Palemon posseggon l'Arti
questi i Soloni son gli spirti illustri
questi son ne le lettere Alcidi e Marti.

Ma ingegni così garuli e palustri
nell'ignoranza lor lasciam sepolti
ch'al fin son Piche, e Babbuini industri.

Questi versi sono assenti nella *princeps*, nelle edizioni del 1781 e di Cesareo.

Si registrano anche casi opposti, di espansione del segmento testuale nel passaggio da B ad A. Accade nella riscrittura dei vv. 859-900. Questa è la prima versione che si legge sotto il cartiglio, in B c. [16v]:

Scrivere a voi non † con leggiadria³³
sel dir male d'altrui non v'ellegete
se non entrate in chiasso o in sacrestia?

Se la Galea, gl'essigli, e le secrete
e se la forca aprì l'ultima scena
ai Poeti giammai ben lo sapete.

Sfregiato il volto, e livida la schiena
a quanti han fatto dire in grembo al duolo
ch' el furor letterato a guerra mena.

A che de libri più crescer lo stuolo
pur ch'insegnasse a vivere e a morire
soverchiarebbe al mondo un libro solo.

³³ Il cartiglio è incollato sopra il primo verso, che non si decifra chiaramente.

Rimoderate dunque il vostro ardire
che rarissimi son quei che si leggano
et uno in mille ne suol riuscire.

A l'immortalità tutti non reggano:
fra le tarme e di polvere coperti,
i libri et i licei perir si veggano.

Il cartiglio ospita la seconda redazione, con l'integrazione dei vv. 862-867 (sul piacere illusorio della poesia, fonte di corruzione) e 874-891 (con l'invito ai poeti a impiegare uno stile «casto, e santo / Perché insegni al costume»); è sostanzialmente simile a quella che si legge in A cc. [17r-18r] e in Cesareo:

Scrivere a voi non par con leggiadria,
Buffonacci superbi, et ateisti,
Se non entrate in chiasso, o in sacrestia. 861

D'alme ingannate fa maggiori acquisti
Per opra vostra il popolato Inferno:
Così Parnaso ancora ha gli Antecristi. 864

Pensate forse ch'il flagello eterno
Non punisca le colpe, o pur credete
Che de gli eventi il caso habbia il governo? 867

Se la Galea, gl'Essigli, e le secrete
E se la forca aprì l'ultima scena
A i poeti giammai, ben lo sapete. 870

Sfregiato il volto, e livida la schiena,
A quanti han fatto dir, con quel di Sorga,
Ch' il furor letterato a guerra mena. 873

Deh! cangiate tenore, e 'l mondo scorga
Candor su i vostri fogli, e maestosa
La già morta Pietade in voi risorga. 876

Sia dolce il vostro stile, onde gioiosa
Corra la terra a lui; ma serba intanto
Fra il dolce suo la medicina ascosa. 879

Sia vago perché alletti, e casto, e santo
Perché insegni al costume; è sol perfetto
Quando diletta, et ammaestra il canto. 882

Sia del vostro sudor virtù l'oggetto:
Che mentre queste atrocità cantate,
D'un insano furor v'infiamma Aletto. 885

Che se gli allori, e l'edere v'han date,
È perché avete in testa un gran rottorio
E i fulmini dal Cielo in voi chiamate. 888

E poi, che giova haver plettro d'avorio,
Se quasi ogni poeta in grembo al duolo
A le fatiche sue canta il mortorio? 891

A che di libri più crescer lo stuolo?
Pur ch'insegnasse a vivere, e a morire
Soverchiarebbe al mondo un libro solo. 894

Rimoderate dunque il vostro ardire,
Che rarissimi son quei che si leggono
Et uno in mille ne suol riuscire. 897

A l'imortalità tutti non reggono:
Fra le tarme, e di polvere coperti,
I libri, et i licei marcir si veggano.³⁴ 900

Ancora una volta, lo statuto di 'cantiere' di questi autografi consente di gettare una nuova luce sul processo elaborativo e creativo del poeta.

³⁴ *Poesie e lettere edite e inedite*, cit., vol. I, pp. 219-221.

La Pittura

Per stabilire il testo della *Pittura* Cesareo si è affidato al codice Angelico 2032, primosettecentesco, e ha registrato in apparato le lezioni del Vaticano 8880, «forse il più antico e, dopo An [Angelico], il più concordante con gli autografi»; se una lezione di quest'ultimo sembra «evidentemente la più ragionevole», è accolta a testo.³⁵

Grazie ai documenti conservati in Ambrosiana, è ora possibile affermare che la satira è tradita da due stesure autografe, custodite nei fascicoli V e VI: una con il titolo *Pittura* (A); l'altra *Contro i Cattivi Costumi de' Pittori* (B).

Nonostante la collocazione nel fascicolo, B probabilmente precede A; nell'ultima carta [19v] sono elencati, sembra in funzione di promemoria, i significati simbolici di alcuni oggetti che compongono il ritratto della Pittura personificata, fra i quali il pesco, l'edera, l'alloro (v. 45), la sfinge (v. 48), i peli di scimmia (v. 57), le ali (v. 62), il pampino (v. 66), la canna (v. 67).

Non solo:

1. In A c. [4r] è integrata, nel margine destro, la terzina su Raffaello, assente in B, in cui Rosa rimprovera all'urbinate di avere dipinto, nelle Logge Vaticane, una zappa di ferro nell'affresco che raffigura Adamo ed Eva al lavoro («E come compatir, scusar possiamo / un Rafael pittor raro, et esatto / far di ferro una verga → zappa in man d'Adamo?», vv. 184-186); il libro della *Genesi* (4, 22) assegna a Tubalcain, discendente di Caino, l'invenzione dell'arte di lavorare il ferro e il rame. Gli stessi versi si leggono in Cesareo.
2. In B c. [12r], accanto al v. 640, un asterisco rinvia alla carta successiva, dove è la seconda redazione cassata dei vv. 640-669, di denuncia del mercato dei falsi d'arte e di critica alla ritrattistica tesa a valorizzare gli uomini «che per i vizzi sol son memorandi». A essere dunque confermata è la prima versione, che transita in A c. [14v] e si trova anche, con minime varianti, in Cesareo.
3. I vv. 838-843, attestati in B c. [16r] e in Cesareo, sono cassati in A c. [17v]:

³⁵ Ivi, p. 223 (il testo è alle pp. 223-255).

Le cose [?] che faceste inique e rie
tacio: incise ne' Rami e co' i Colori
per non inorridir l'Anime pie.

Troppo evidenti sono i vostri errori
né più di voi favellar non oso
de le scuole infernal muti oratori.

In A c. [18r] sono sostituiti dai seguenti, che testimoniano uno stadio evolutivo destinato a non avere sviluppi ulteriori (già nella princeps torna la redazione riscontrata in B):³⁶

Le cose che faceste inique, e rie
Tacio: per vostro meglio, e per mia quiete
Per non inorridir l'Anime pie.

Né so con qual ragion Voi pretendete
Da le vostr'opre ree premj, et honori
Sempre v'aditerò empij che sete

De la schuola infernal muti oratorij.

Né ... pretendete] >Sciocchi e poi< vi lagnate, >e< pretendete → >A torto
vi lagnate, e< pretendete
empij] >stolti<

Per quanto circoscritti nel numero e concernenti il piano semantico e strutturale dei componimenti, gli *specimen* proposti consentono di stabilire la successione delle due stesure della *Poesia* e di quelle della *Pittura*, e nel contempo pongono il moderno editore di fronte a una stratificazione variantistica che denota un impegno, quello nell'arte in versi, ritenuto dall'autore non secondario alla sua (più nota) attività pittorica. Inoltre, questi esempi fanno ragionevolmente supporre che gli autografi ambrosiani delle tre satire tramandino redazioni superate dai testi stabiliti da Cesareo; nel caso specifico della terza satira, *La Pittura*, gli autografi attestano

³⁶ *Satire di Salvator Rosa* [1694 circa], cit., p. 78.

una fase precedente ai due apografi (i codici Angelico e Vaticano) derivati da antigrafì oggi ignoti.

3.

Dallo studio delle carte ambrosiane è possibile anche avanzare prime ipotesi di commento e di analisi strutturale, stilistica e tematica dei testi.

Innanzitutto, l'assunto di Giovenale «difficile est saturam non scribere» (I, 30) riecheggia nella professione di fedeltà al vero che muove gli strali polemici rosiani (*La Poesia*, v. 37: «Tacer dunque io non vo'»; v. 49: «No, che tacer non vo'!»; vv. 640-642: «Divina verità, quanto sei guasta / da questi scioperati animi indegni, / che del falso e del ver fanno una pasta!»).³⁷ Il modello espressivo giovenaliano, affermatosi nella satira secentesca che stabilì il proprio primato tra Firenze e Roma, si abbina ai debiti nei confronti dell'eredità bernesca (fin dalla preferenza accordata al capitolo), della pasquinata, delle voci satiriche e burlesche del tempo (Antonio Abati, Lorenzo Azzolini, Buonarroti il Giovane, Jacopo Soldani; Rosa era in rapporti di amicizia con Lorenzo Lippi, a cui aveva consigliato la lettura de *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile).³⁸ I modelli del passato e del presente, l'*indignatio* e la ricerca di effetti grotteschi, debitori della vena pittorica di Rosa, danno forza a una satira contraddistinta dai moduli elencatori, dall'inserzione di citazioni (*La Poesia*, vv. 253-279) e autocitazioni (i versi di chiusura della *Pittura*, 856-865, sono gli stessi che sigillano il *Tireno*, 622-631), dai richiami eruditi e dal repertorio di *loci communes* (il degrado delle arti; la sfortuna del poeta a fronte della gloria del cantante), che proiettano gli endecasillabi rosiani verso le prove satiriche settecentesche (un esempio offre il Parini dei capitoli giovanili *Il teatro*, *Lo studio*, *Il trionfo della spilorceria*). Si registrano altresì l'esibizione delle fonti classiche

³⁷ D'ora in poi si cita dall'edizione curata da Romei e Manna.

³⁸ Analogie con le quattro egloghe de *Lo cunto de li cunti* ha segnalato Croce (*Salvator Rosa*, cit., pp. 349-351); tra le fonti della *Musica* e della *Poesia* sono il *De laudibus ignorantiae* di Cesare Orsini e il *Ragguaglio di Parnaso contra i poetastrì, e partegiani delle nazioni* di Abati (cfr. Limentani, *La satira nel Seicento*, cit., pp. 134, 148); la memoria della satira di Azzolini *Contro la lussuria* si riflette nella *Poesia* e nella *Pittura* (ivi, pp. 154-155; Carmine Chiodo, *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 86-88). Indicazioni ulteriori offre il commento di Manna (*Rosa, Satire*, cit., pp. 218-278).

(talvolta con funzione esornativa), le sentenze, gli intermezzi narrativi che smorzano i toni acrimoniosi (l'apologo del corvo e della volpe nella *Poesia*, vv. 187-237), l'uso di tessere lessicali triviali, le strutture anaforiche, gli accumuli di interrogative ed esclamative che imprimono un'accelerazione ritmica e insieme enfatizzano le manifestazioni dell'estro furente.

I componimenti sulle arti sorelle costituiscono un trittico autonomo nell'opera satirica di Rosa, delimitato dalla comunanza tematica e strutturale (la requisitoria martellante non è modellata sul dialogo, come nella *Guerra*, *Invidia*, *Babilonia*, né sul monologo, come nel *Tireno*), e circoscritto dalla volontà, espressa al termine della *Pittura* (vv. 841-865), di non intervenire più su questi argomenti, stante l'impossibilità di correggere i vizi dei cantanti, dei poeti e dei pittori:

troppo evidenti sono i vostri errori,
né più di favellar di voi non oso,
de le scole infernal muti oratori;

megl'è che faccia punto e dia riposo
a l'animo agitato, e so che suole
il mestier d'Aristarco esser odioso.

Chi de le colpe altrui troppo si duole
poco pensa a le sue, ma so ben anco
che imagine del cor son le parole:

scrissi i sensi d'un cor sincero e bianco,
che, s'in vaghezza poi manca lo stile,
nel zelo al meno e ne l'amor non manco.

Siasi pur il mio stil sublime o vile,
a color che sferzai so che non gusta;
sempre i palati amareggiò la bile.

Corra la vena mia frale o robusta,
nulla curo l'oblio; sospendo il braccio
da la penna egualmente e da la frusta;

il voler censurare è un grand'impaccio;
no, no, per l'avvenir megl'è ch'io finga:
Musica, Poesia, Pittura, io taccio.

Gl'abusi un altro a criticar s'accinga,
per me da questa pasta alzo le mani:
canti ognun ciò che vuol, scriva o dipinga,

ch'io non vuo' dirizzar le gambe a i cani.

Nella *Poesia* si individuano due parti (*destruens* e *construens*), mentre *La Musica* e *La Pittura* sono modellate su un unico piano, inframmezzato da ampie sequenze storico-narrative, su cui si innesta la volontà di colpire senza un'alternativa costruttiva,³⁹ che di fatto equivale a rinuncia; *divertissement* e impegno morale costituiscono le basi di questi esercizi.⁴⁰

La competenza di Rosa sulle qualità tecniche degli spettacoli canori, su cui di recente è stata fatta luce,⁴¹ è surclassata, nella *Musica*, dalla polemica contro l'immeritata fortuna di cantanti e sedicenti virtuose, che si arricchiscono a scapito dei letterati («A che serve il compor volumi e tomi / se in tutti i tempi inclinano le stelle / de gli Aristoni al canto e de gli Eunomi?», vv. 292-294); contro gli uditori, che, privi di competenze, elogiano gli interpreti; contro i principi e i sovrani che promuovono le esibizioni dei castrati. Consueta è la contrapposizione tra il degrado del presente e il ricordo dell'età classica (vv. 61-84): l'anafora del verbo «so» scandisce la consapevolezza che, allora, alla musica si dedicavano le persone incorrotte, e prepara la strada all'amara constatazione che «è la musica odierna indegna e vile, / perché trattata è sol con arroganza / da gente viziosissima e servile» (vv. 85-87). Attenuano le asprezze tonali due episodi (vv. 421-648): la reprimenda del generale

³⁹ La «mancanza di sobrietà negli attacchi condotti contro gli eccessi del comportamento umano non permette il concretarsi di una visione sufficientemente lucida del problema» (Gabriella Vinciguerra, *Salvator Rosa: pittore e poeta*, in *Teoria e storia dei generi letterari. I bersagli della satira*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1987, pp. 125-139: 133).

⁴⁰ Della propria disposizione al genere satirico Rosa riferiva a Ricciardi: «[...] mi rido di tutto, e tengo per infalibili alcune massime di quel cervellaccio di Luciano [...] né so trovare ingegno che più s'uniformi col mio, che più mi dia nel humore e mi finisca di contentare» (da Roma, 15 settembre 1652; Rosa, *Lettere*, cit., pp. 163-164).

⁴¹ Cfr. Besutti, «È la musica odierna indegna e vile», cit., pp. 158-166.

Antigono rivolta ad Alessandro Magno, occupato a cantare, mette in guardia dai pericoli dell'infamia e dell'oblio («chi dietro a fole e vanitadi aggogna / non fa cose immortali e memorande», vv. 476-477); l'ambizione musicale di Nerone, insensata, è fonte di danni (Rosa dichiara le fonti, v. 648: gli *Annales* di Tacito e il *De vita Caesarum* di Svetonio). Alla parentesi storica succede la conclusione animata dall'anafora di «Quanti» (vv. 658-687), riferiti agli ipocriti in generale, e dalla sequenza di esclamative che, con ritmo incalzante, rinfocolano l'acredine dell'autore, che tuttavia resta «imprecisata e generica».⁴²

Nella *Poesia* i rimproveri di maniera ai poeti mossi da finalità encomiastiche e allo scarso riconoscimento economico della loro attività convivono con questioni critico-letterarie stereotipe: Rosa biasima le esagerazioni stilistiche del marinismo (vv. 58-72), il normativismo della Crusca (vv. 397-399), le accademie (nonostante fosse tra i fondatori del cenacolo dei Percossi), le «scioccherie» di Berni e dei berneschi (v. 332), i *loci* poetici comuni (vv. 253-279). Al proposito demolitivo, da cui si salva la *Gerusalemme liberata* di Tasso, subentra quello costruttivo (v. 658); i consigli offerti attraverso l'iterazione di verbi imperativi mirano a educare i poeti al culto della virtù e della verità («Tempi questi non son d'allegorie; / l'età che corre di tre cose è infetta: / di malizie, ignoranze e poesie», vv. 787-789), e alla predilezione di temi che diano voce «a i gridi / di tanti orfani, vedove e mendichi» (vv. 686-687); compito della poesia è «sedar la mente e moderar l'affetto» (v. 834), e, procedendo «sulle rotaie di un'antica tradizione»,⁴³ dilettere e istruire (vv. 880-882). La satira si chiude con un'affermazione epigrafica, «tempi più da tacer che da comporre», in parte rievocativa del motto, attribuito a Pitagora, riportato nel dipinto *Autoritratto come filosofo* (1645 circa; Londra, The National Gallery), in cui Rosa raffigura se stesso con in mano una tavoletta, dove sono incise le seguenti parole: «Aut tace / Aut loquere meliora / Silentio».

Il verso petrarchesco «vòto d'ogni valor, pien d'ogni orgoglio», che nel *Triumphus Cupidinis* (I, 18) introduce l'apparizione dell'Amore, è ripreso da Rosa per presentare la personificazione della Pittura, «di pretto gusto

⁴² Carmine Jannaco, Martino Capucci, *Salvator Rosa e la Satira*, in *Storia letteraria d'Italia*, diretta da Armando Balduino, *Il Seicento*, 3^a ed., Milano-Padova, Vallardi-Piccin, 1986, pp. 485-497: 486.

⁴³ Limentani, *La satira nel Seicento*, cit., p. 160.

barocco»,⁴⁴ nell'omonima satira (v. 30); la Pittura esorta l'autore, che dichiara di «pinger per gloria, e poetar per gioco» (v. 132), ad ammonire chi, privo di competenze, si diletta nell'arte dei pennelli («tutto pittori è il mondo», v. 154). Sul doppio filo della critica e della dichiarazione di poetica, Rosa prende le distanze dai generi praticati in età giovanile: le nature morte, le scene bucolico-pastorali (il modello è Iacopo Bassano) e le cosiddette 'bambocciate', ossia le raffigurazioni realistiche di soggetti umili. Colpite sono l'ignoranza dei pittori, che per contro devono conoscere «le favole, l'istorie, i tempi, i riti» (v. 177), e la superbia che non ammette critiche, con gli esempi (attinti dalle *Vite* di Giorgio Vasari) di Cimabue, che «se alcun lo riprende, montato in rabbia, / gettava in pezzi il quadro e sottosopra» (vv. 362-363), e Michelangelo, che nel *Giudizio universale* assegnò a Minosse le sembianze del cerimoniere Biagio da Cesena, punito per avere espresso giudizi severi sull'affresco (vv. 367-405).⁴⁵ L'intermezzo narrativo derivato dal *Trecentonovelle* di Sacchetti (CLXI) per il tramite di Vasari, con protagonista una scimmia che accusa un pittore di disonestà e avarizia (vv. 460-681),⁴⁶ fa da spartiacque fra la prima e la seconda parte del testo, caratterizzata, quest'ultima, dalla riflessione sull'immoralità dei soggetti prediletti da «gl'impudichi Caracci e i Tizziani» (v. 703); è la Natura, secondo Rosa, a offrire «oggetto al pittor» (v. 171), il quale, forte della propria educazione, è in grado di restituire sulla tela «quel ch'è visibile, / ma necessario è che talvolta additi / tutto quello ch'è incorporeo e ch'è possibile» (vv. 172-174).

4.

Oltre all'utilità sul piano ecdotico, gli autografi del fondo ambrosiano recano annotazioni d'autore sui contenuti e sulle fonti delle *Satire*. La redazione B della *Pittura* presenta postille marginali che segnalano i temi («della fatica

⁴⁴ Jannaco, Capucci, *Salvator Rosa e la Satira*, cit., p. 490. Sulle fonti della personificazione, un vero e proprio «pastiche iconografico», si veda Michele Rak, *Cade il mondo. Icone, magia, saperi e devozione nelle satire di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, Napoli, Electa, 2008, pp. 88-96: 88-89.

⁴⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni-Spes, 1966-1987, 9 voll., voll. II (testo), p. 43, VI (testo), pp. 69-70.

⁴⁶ Ivi, vol. II (testo), pp. 168-169; cfr. Limentani, *La satira nel Seicento*, cit., p. 166.

e dell'Arti», v. 64, c. [2r]; «superbia», v. 358, c. [7v]) e i pittori che hanno suggerito a Rosa, conoscitore delle *Vite* di Vasari,⁴⁷ dettagli biografici utili alla composizione del ritratto dell'artista denigrato dalla scimmia: il personaggio ha l'abitudine di dormire in un giaciglio di paglia, come Graffione fiorentino (v. 550); si ciba di uova sode cotte sullo stesso fuoco usato per bollire la colla, alla stregua di Pietro di Cosimo (v. 556); studia l'anatomia, come Pontormo e il miniatore aretino Bartolomeo Torri (v. 561), c. [10v]; prepara da sé i colori, alla stregua di Leonardo (v. 573), c. [11r]; ed esercita anche la professione di oste, come Mariotto Albertinelli a Firenze (v. 589), c. [11r].⁴⁸

La presenza delle note è altresì rilevata nell'autografo della *Musica*, dove in prossimità del v. 570 Rosa appunta «Tasso», c. [9v]; il verso, «ché virtù stimolata è più feroce», è infatti derivato dalla *Gerusalemme liberata*, VII 75, 5 (è auspicabile verificarne l'incidenza sull'opera di Rosa, difensore di Tasso nella *Poesia*).⁴⁹ Nella redazione B della *Poesia*, c. [2r], è indicata la fonte dei primi 24 versi, ossia Giovenale (I, 1-14), ulteriormente supportata da due citazioni: «rupte lettore columne», «frontonis Platani»; una nota affianca il v. 4, a spiegazione dell'aggettivo «ascreo» («Ascra Borgo presso Elicona Patria d'Esiodo»; anche in A c. [2r]), e un'altra illustra il sintagma «nume Grineo», v. 37 (in A c. [2v] e B c. [2v]): «Grinia città d'Asia consacrata ad Apollo» («dedicata» in A). Oltre al reimpiego delle fonti classiche (nella *Poesia* Rosa attesta la memoria oraziana dei vv. 304-306 [*Sat.* I 8, 2], 428-429 [*Ars poetica*, 14-16], 434 [*Epist.* I 19, 19]; B cc. [7r, 9v]),⁵⁰ si accertano

⁴⁷ È probabile che Rosa si sia servito dell'edizione Giuntina delle *Vite*, nella ristampa del 1647; il dato è utile anche ai fini della datazione della *Pittura* (cfr. Conte, *Tra Napoli e Milano*, cit., pp. 110-111).

⁴⁸ La fonte è Vasari, *Le vite*, cit., voll. III (testo), pp. 317-318; IV (testo), pp. 24, 35, 69, 109; V (testo), pp. 186, 333. Di matrice giovenaliana è il dettaglio dell'artista che svolge un secondo lavoro: «[...] cum iam celebres notique poetae / balneolum Gabiis, Romae conducere furnos / temptarent, nec foedum alii nec turpe putarent / praecones fieri, cum desertis Aganippes / vallibus esuriens migraret in atria Clio» (VII, 3-7).

⁴⁹ Già Cesareo segnalava l'opportunità di «badare particolarmente alla poesia di Torquato Tasso; dal quale il Rosa deriva assai spesso pensieri, immagini, versi, atteggiamenti di parole e di frasi» (Giovanni Alfredo Cesareo, *Bricciche rosiane*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXII, 1893, pp. 185-199: 188, nota 3). Anche nell'epistolario se ne rinvencono le tracce: nella missiva a Ricciardi del 18 marzo 1656, Rosa rievoca l'immagine di Carlo e Ubaldo che esortano Rinaldo a liberarsi dagli incantesimi di Armida (*Gerusalemme liberata*, XIV; cfr. Rosa, *Lettere*, cit., p. 218).

⁵⁰ Rosa, *Satire*, cit., pp. 243, 246.

tangenze dichiarate con Petrarca (*La Poesia*, v. 873; B c. [16v])⁵¹ e alcune voci cinquecentesche; a Luigi Alamanni è attribuito il v. 261 della *Poesia* (B c. [6r]), «arca d'arabi odor, muschio e zibetto!», ironicamente allusivo all'altro maleodorante di una donna (in realtà, non si tratta di Alamanni; l'autore è ignoto). Il catalogo include anche Marino, nonostante le accuse di esagerazione formale mossegli nella *Poesia*, in cui il v. 807 è prelevato dall'*Adone* (VIII 5, 2), «ape benigna e vipera crudele» (B c. [15v]), e inserito nella polemica contro l'idea che la buona o la cattiva disposizione di un lettore influisca sul riconoscimento dei pregi di un testo poetico; secondo Rosa, invece, nella produzione del suo tempo «è qualitate intrinseca il veleno» (v. 816).

Non è chiara la funzione delle postille; forse sono uno «sfoggio di erudizione»,⁵² forse danno conto del *modus operandi* dell'autore, che in questo modo fissava sulla carta le suggestioni di cui si nutriva la sua poesia;⁵³ certo è che restituiscono informazioni sulle sue letture, che parallelamente alimentavano l'*ars* pittorica,⁵⁴ e insieme indicazioni valide per una nuova interpretazione storico-critica dei testi, per la quale i documenti ambrosiani costituiscono un tassello essenziale.

stefania.baragetti@unimi.it

Riferimenti bibliografici

Autori italiani del '600, catalogo bibliografico a cura di Sandro Piantanida, Lamberto Diotallevi, Giancarlo Livraghi, Roma, Multigrafica, 1986 (rist. anast. dell'edizione Milano, Libreria Vinciana, 1948-1951), 3 voll. Paola Besutti, «È la musica odierna indegna e vile»: *Salvator Rosa e Antonio Cesti nella Firenze di metà Seicento*, in *Firenze milleseicentoquaran-*

⁵¹ Ivi, p. 257.

⁵² «Il giovane napoletano, dalla mente quanto mai ricettiva, avvicinatosi ad un ambiente colto [Firenze], di cui voleva diventar parte attiva, ed in cui voleva emergere e farsi notare, si gettò a capofitto a scartabellar testi antichi, ed a travasare i risultati delle sue fatiche di tavolino nei suoi parti poetici» (Limentani, *La satira nel Seicento*, cit., p. 116).

⁵³ Anche l'autografo dell'*Invidia* seguito da Cesareo, di proprietà «degli eredi Rosa di Roma», presenta annotazioni d'autore (*Poesie e lettere edite e inedite*, cit., vol. I, pp. 284-322).

⁵⁴ Sulla biblioteca di Rosa cfr. Conte, *Tra Napoli e Milano*, cit., pp. 197-200.

- ta. Arti, lettere, musica, scienza*, a cura di Elena Fumagalli, Alessandro Nova, Massimiliano Rossi, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 151-172.
- Giovanni Alfredo Cesareo, *Bricciche rosiane*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXII, 1893, pp. 185-199.
- Carmine Chiodo, *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Floriana Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. II. Salvator Rosa*, Firenze, Edifir, 2014.
- Benedetto Croce, *Salvator Rosa* [1893], in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 315-359.
- Daniela De Liso, *Salvator Rosa tra pennelli e versi. Con la raccolta di tutte le «Poesie»*, Firenze, Cesati, 2018.
- Lucio Festa, *Una redazione inedita del «Tireno» di Salvator Rosa*, «Archivio storico per le province napoletane», s. III, XVIII, 1979, pp. 185-216.
- Per la cronologia delle satire di Salvator Rosa*, «Atti della Accademia Pontaniana», n.s., XXXII, 1983, pp. 377-390.
- Carmine Jannaco, Martino Capucci, *Salvator Rosa e la Satira*, in *Storia letteraria d'Italia*, diretta da Armando Balduino, *Il Seicento*, 3ª ed., Milano-Padova, Vallardi-Piccin, 1986, pp. 485-497.
- Uberto Limentani, *Bibliografia della vita e delle opere di Salvator Rosa*, Firenze, Sansoni, 1955.
- La satira dell'«Invidia» di Salvator Rosa e una polemica letteraria del Seicento*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIV, 1957, pp. 570-585.
- La satira nel Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961.
- Ilaria Miarelli Mariani, *Lettere di Augusto Rosa a Giovan Battista Ricciardi (1673-1686)*, «Studi secenteschi», XLIV, 2003, pp. 281-313.
- Giovanni Battista Passeri, *Salvator Rosa pittore, e poeta*, in *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Settari, 1772, pp. 416-439 (si veda ora l'edizione a cura di Monia Carnevali, Eleonora Pica, con un saggio storico di Carmelo Occhipinti, Roma, UniversItalia, 2018).
- Michele Rak, *Cade il mondo. Icone, magia, saperi e devozione nelle satire di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, Napoli, Electa, 2008, pp. 88-96: 88-89.
- Massimo Rodella, *Libri e manoscritti entrati in Ambrosiana tra il 1815 e il*

- 1915, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, IntesaBci, 2001, pp. 213-239.
- Salvator Rosa, *Satire di Salvator Rosa dedicate a Settano*, Amsterdam [ma Roma], Severo Prothomastix, [1694 circa].
- Satire di Salvator Rosa con le note di Anton Maria Salvini e di altri*, Londra [ma Livorno, Masi], 1781.
- Satire, odi e lettere di Salvator Rosa*, illustrate da Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1860.
- Abbozzi di poesie*, Napoli, De Angelis, 1876.
- Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa pubblicate criticamente e precedute dalla vita dell'autore rifatta su nuovi documenti*, per cura di Giovanni Alfredo Cesareo, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1892, 2 voll.
- Satire*, a cura di Danilo Romei, commento di Jacopo Manna, Milano, Mursia, 1995.
- Lettere*, raccolte da Lucio Festa, edizione a cura di Gian Giotto Borrelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 2003.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni-Spes, 1966-1987, 9 voll.
- Gabriella Vinciguerra, *Salvator Rosa: pittore e poeta*, in *Teoria e storia dei generi letterari. I bersagli della satira*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1987, pp. 125-139.