

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 21 / Issue no. 21

Giugno 2020 / June 2020

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 21) / External referees (issue no. 21)

Alberto Beniscelli (Università di Genova)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Maria Teresa Girardi (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

Quinto Marini (Università di Genova)

Guido Santato (Università di Padova)

Francesco Sberlati (Università di Bologna)

Elisabetta Selmi (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2020 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

BAROCCO RUBATO

PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA CITAZIONE NEL SEICENTO ITALIANO

a cura di Pasquale Guaragnella

<i>Presentazione</i>	3-8
<i>Passeri solitari. Giordano Bruno e Francesco Petrarca</i> PASQUALE SABBATINO (Università di Napoli)	9-20
<i>Una nuova riscrittura dell'epica: parodia e satira nella "Secchia rapita"</i> MARIA CRISTINA CABANI (Università di Pisa)	21-37
<i>Citare o non citare la Bibbia. Censura e autocensura nel Seicento italiano</i> ERMINIA ARDISSINO (Università di Torino)	39-61
<i>Palinsesti biblici. La fortuna italiana di Guillaume de Saluste du Bartas</i> PAOLA COSENTINO (Università di Genova)	63-80
<i>"Il mondo senza maschera". Antonio Muscettola fra Dante e Quevedo</i> MARCO LEONE (Università del Salento)	81-94
<i>Immagini rubate. Citazioni figurative e letterarie in una satira di Salvator Rosa</i> FRANCO VAZZOLER (Università di Genova)	95-115
<i>Il reimpiego delle fonti nella storiografia pubblica di Paolo Sarpi</i> VALERIO VIANELLO (Università di Venezia)	117-137
<i>Il rubatore disvelato. Giambattista Basile, Giovan Francesco Straparola e una singolare vicenda critica</i> PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari)	139-150

MATERIALI / MATERIALS

<i>Parodia di autori e codici nell'"Hecatelegium" di Pacifico Massimi</i> ALESSANDRO BETTONI (Università di Parma)	153-162
<i>Fonte, fiume, selva. La Riviera del Riso prima e dopo Matteo Maria Boiardo</i> CORRADO CONFALONIERI (Wesleyan University)	163-184
<i>Virgilio antiromantico. Citazioni classiche nelle lettere di Carlo Botta</i> MILENA CONTINI (Università di Torino)	185-194

Citazioni spiritiche. Dante e la cultura medianica
FRANCESCO GALLINA (Università di Parma) 195-217

Il topo di Gadda e Maupassant
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 219-224

PAROLE RIPETUTE / WORDS REPEATED

Istruzioni per l'uso del "détournement"
GUY-ERNEST DEBORD – GIL J. WOLMAN 227-243



FRANCO VAZZOLER

**IMMAGINI RUBATE.
CITAZIONI FIGURATIVE E LETTERARIE
IN UNA SATIRA DI SALVATOR ROSA**

1. *“Li dipingeva colla lingua”*: satira e pittura

“Faceva sentirli alcune volte in casa propria con invito di prelati e di personaggi, recitandoli con espressione mirabile di voce e di gesti, a segno che li dipingeva colla lingua”.¹

In questo modo Giovambattista Passeri descriveva le attitudini mimiche e attoriali di Salvator Rosa, ricorrendo a un gioco sinestetico analogo a quello utilizzato da Filippo Baldinucci quando riporta il racconto di due prelati che avevano fatto visita a casa del pittore:

“Sappia Vostra Eccellenza che noi venghiamo dalla casa di Salvator Rosa, ove noi abbiamo vedute e abbiamo sentite certe satire. ‘Infino a che’, disse don Mario, ‘abbiano le Signorie loro sentite le satire, io ben l’intendo; ma non so già adattarmi a capire come l’abbiano anche vedute’. ‘Bene sta’, risposero i prelati, ‘quanto dicemmo,

¹ G. Passeri, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Settari, 1772, p. 427.

perché dopo aver sentita leggere una bella satira, un'altra ne abbiamo veduta in un bel quadro di una Fortuna, che sopra diversi bruti spande suoi doni'. E tutto il contenuto nel quadro gli descrissero puntualmente; e dopo avere tutti insieme consumato qualche tempo in grandissime lodi del bel concetto del pittore, si spartirono.”²

La citazione della *Allegoria della Fortuna* (Getty Museum, Los Angeles) motiverebbe ad approfondire il discorso del carattere satirico dell'intera attività artistica di Rosa, ma in questo caso mi limiterò alle *Satire* appunto e in particolare alla terza *La Pittura*, una delle più fortunate e letta pubblicamente dall'autore in diverse occasioni: essa conclude la trilogia dedicata alle arti in una sorta di *climax* ascendente (“Sotto la destra tua provò la sferza / Musica e Poesia: vada del pari / con l'alte sue sorelle anco la terza”).³

Si ricordi innanzitutto che Rosa, pronto a denunciare i plagari delle proprie opere pittoriche (“tutti non sono buoni a copiare le mie cose”),⁴ nella satira *l'Invidia* si difenderà dall'accusa di essere un plagiatario cioè di aver “compre o ver rubate”⁵ le sue satire,⁶ invocando come prova proprio la sua competenza di pittore (“Dimmi, forse potea compor quell'opra / un che che non sia pittore e non intenda / come il disegno et il color

² F. Baldinucci, *Salvator Rosa, pittore napoletano*, in Id., *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua*, Firenze, Batelli e Compagni, 1847, vol. V, p. 447.

³ Cfr. S. Rosa, *Satire*, a cura di D. Romei, commento di J. Manna, Milano, Mursia, 1995, p. 99 (III, 91-93).

⁴ Cfr. Id., *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G. G. Borrelli, Bologna, il Mulino, 2003, p. 353 (lettera a Giovambatista Ricciardi del 13 novembre 1666).

⁵ Cfr. Id., *Satire*, cit., p. 157 (V, 621).

⁶ Si veda U. Limentani, *La satira dell'Invidia di Salvator Rosa e una polemica letteraria del Seicento* in “Giornale Storico della letteratura italiana”, CXXXIV, 408, 1957, pp. 570-585; Id., *La Satira nel Seicento*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 193-211; F. Conte, *Fortuna di Salvator Rosa nella letteratura del suo tempo*, in *Salvator Rosa (1615-1673) e il suo tempo*, a cura di S. Ebert-Schifferer, H. Langdon e C. Volpi, Roma, Campisano, 2009, pp. 60-61. Anche Marino aveva fatto risalire all'invidia le critiche che gli erano rivolte: si veda G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 251 (lettera a Claudio Achillini del gennaio 1620).

s'adopra?"),⁷ in una autodifesa che riprende il tema del rapporto fra pittura, poesia e filosofia già presente nella satira *La Pittura*:

“Ma ne l'antichità non vo' ingolfarmi:
 mira come dan aura al Buonaroti
 non men le carte che le tele e i marmi:
 s'i libri del Vasari osservi e noti
 vedrai che de' pittor i più discreti
 son per la poesia celebri e noti.
 E non solo i pittor eran poeti,
 ma filosofi grandi, e fur demonii
 nel cercar di naturai gran segreti:
 Metrodoro e Platon sian testimonii
 e Pirrone Elidense, onde discesero
 gli scettici da lui detti pirronii.
 Questi e molti altri alla pittura attesero,
 onde i tuoi Momi e critici supremi
 poco l'istoria e la censura intesero.”⁸

Frequenti riferimenti all'arte e all'attività artistica non si trovano soltanto nell'epistolario di Rosa ma anche nella sua scrittura satirica e perfino nel progetto di un “libricino di pittura [...] in modo di raguagli”, ad imitazione e quasi a reimpiego dell'operetta *La segreteria d'Apollo* di Antonio Santacroce pubblicata anonima nel 1650 (“havendo per detta operetta notate molte cose da potersene servire”).⁹ Analogamente nelle lettere e nella terza satira sono frequenti citazioni esplicite o allusive di pittori come Annibale Carracci¹⁰ o Piero da Cortona,¹¹ oltre a Michelangelo di cui si vedrà più avanti, mentre altri artisti citati nella satira sono presenti come soprannomi nelle lettere (Buffalmacco indica il figlio

⁷ Cfr. S. Rosa, *Satire*, cit., p. 157 (V, 634-636)

⁸ Ivi, p. 158 (V, 649-663).

⁹ Cfr. Id., *Lettere*, cit., p. 170 (lettera a Giovanbattista Ricciardi del 29 ottobre 1652).

¹⁰ Si veda S. Rosa, *Satire*, cit., p. 116 (III, 703) e Id., *Lettere*, cit., pp. 350-351 (lettera a Giovambattista Ricciardi del 18 ottobre 1659).

¹¹ Si veda S. Rosa, *Satire*, cit., p. 114 (III, 649-654) e Id., *Lettere*, cit., p. 182 (a Giovanbattista Ricciardi del 23 febbraio 1653).

Rosalvo, Metrodoro designa il suo maggior corrispondente Giovanbattista Ricciardi).¹²

Diverso e più complesso è il caso di un'esplicita citazione, da parte del pittore, della sua fonte letteraria, soprattutto quando inserisce delle modificazioni per ragioni moralistiche¹³ come avviene per un dipinto raffigurante Pindaro:

“Del Pindaro non trovo in Plutarco questa distinzione di barba o senza, e quanto a ciò m'avesse obbligato il rigore del testo, mi sarei presa licenza d'alterarlo per coonestare [= vendicare] l'offesa del buon costume e della modestia. Bastandomi per mia difesa le medesime parole dell'autore: Innamorato di lui e dei suoi versi. A me premeva rappresentarlo più amante della poesia che delle sue bellezze, per non cascare nell'errore ch'io condanno negli altri nella satira della Pittura. È ben vero che non ci ho fatta molta barba.”¹⁴

A parte l'autocitazione della terza satira, qui Rosa fa riferimento alla fortunatissima traduzione cinquecentesca degli *Opuscoli morali* plutarchiani più volte ristampata nel Seicento (per quanto riguarda l'assenza del particolare della barba)¹⁵ e alla *Vita di Numa Pompilio* dove si legge appunto: “favoleggiavasi ancora che il Dio Pane fusse innamorato di Pindaro e dei suoi versi”.¹⁶

In un altro caso la precisa citazione della fonte (la plutarchiana *Vita di Teseo* a proposito di Etra che “mostra a Teseo suo figliolo il sasso ove

¹² Si veda C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673). “Pittore famoso”*, Roma, Ugo Bozzi, 2004, pp. 171-192 e p. 200.

¹³ Si veda U. Limentani, *La satira nel Seicento*, cit., p. 175.

¹⁴ S. Rosa, *Lettere*, cit., pp. 351-352 (lettera a Giovanbattista Ricciardi del 23 ottobre 1666).

¹⁵ Si veda *Opuscoli morali di Plutarco cheronese, filosofo ed storico notabilissimo... tradotti in volgare dal Signor Marc'Antonio Gandino ed altri letterati*, Venezia, Prati, 1598. Molti sono gli aneddoti legati a Pindaro e numerosissime le citazioni della sua poesia nei *Moralia* plutarchiani.

¹⁶ Cfr. *Le Vite... di Plutarco... tradotte nuovamente da M. Lodovico Domenichi*, Venezia, Valgrisi 1583, t. I, p. 80.

erano nascoste le scarpe e la spada di Egeo suo genitore”)¹⁷ evoca il problema dell’originalità dei soggetti. Rosa ha scelto infatti questo soggetto perché “non tocco ancora da pennello alcuno” e aggiunge:

“Tutti questi soggetti sono riusciti di non ordinaria novità anche presso gli eruditi, e per quel che s’appartiene alla pittura, il meglio ch’io sin hora m’abbia operato, per quello che n’hanno favellato i miei emuli e nemici.”¹⁸

2. Citazioni degli scrittori classici

Giambattista Marino, in una famosa lettera indirizzata all’Achillini, aveva annullato ambigualmente “la differenza ch’è tra il furto e l’imitazione” ricorrendo all’uso dei diminutivi (“furtarello”, “ladroncelli”) e all’arguzia del vanto “d’aver rubato a’ napoletani che son avvezzi a saper farlo altrui con sottilità e con grazia”.¹⁹ In tal modo il furto diventava quasi un emblema della poetica barocca e le accuse in merito erano sottilmente ribaltate, mentre il poeta dichiarava di “avere appeso all’arpione lo staffil della satira”²⁰ per difendersi dai suoi accusatori. Proprio il contrario fa invece Salvator Rosa nella seconda satira dedicata ai vizi della poesia contemporanea, rifiutando energicamente la pratica del furto poetico:

“Per vivere immortal dansi a le prede,
senza pena però, le genti accorte,
ché per vivere il furto si concede.

¹⁷ Cfr. S. Rosa, *Lettere*, cit., p. 349 (lettera a Giovanbattista Ricciardi del 9 ottobre 1666). Si veda *Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa*, trascritte e annotate da U. Limentani con un’introduzione, Firenze, Olschki, 1950, p. 138.

¹⁸ *Ibidem*. Su questo dipinto (conservato a Gornhambury House del Conte di Verulam, St. Albans – Hertfordshire e segnalato in Lady Morgan, *The Life and Times of Salvator Rosa*, London, Colburn, 1824, vol. II, p. 371) si veda L. Salerno, *L’opera completa di Salvator Rosa*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 101.

¹⁹ Cfr. G. Marino, *Lettere*, cit., p. 249 (lettera a Claudio Achillini del gennaio 1620).

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 250.

Né senza questo ancor han tutti i torti:
 non s'apprezzano i vivi e non si citano
 e passan sol l'autorità dei morti;
 e, se citati son, gli scherni inritano,
 né s'han per penne degne e teste gravi
 quei che su i testi vecchi non s'aitano.
 Povero mondo mio, sono i tuoi bravi
 chi svaligia il compagno e chi produce
 le sentenze furate a i padri e a gli avi,
 e nelle stampe sol vive e riluce
 chi senza discrezion truffa e rubacchia,
 e chi le carte altrui spoglia e traduce;
 quindi taluno insuperbisce e gracchia
 che s'avesse a depor le penne altrui,
 resterebbe d' Esopo la cornacchia."²¹

L'invettiva di Rosa si conclude citando esplicitamente la favola di Esopo, ma nasconde un'altra citazione oraziana: “ne, si forte suas repetitum venerit olim / grex avium plumas, moveat cornicula risu / furtivis nudata coloribus”;²² analogamente a quanto aveva fatto l'autore ricorrendo a Fedro per la favola del corvo e della volpe e ancora ad Orazio per l'apologo della montagna e del topolino.²³

Alle “penne altrui” del resto, quando cita in modo esplicito o implicito la fonte, Rosa ricorre sistematicamente sfruttando i satirici latini e il *topos* del *furor* giovenaliano. La seconda satira *La Poesia*, per esempio, ha un'affinità tematica con la seconda epistola di Orazio e con la settima di Giovenale perché l'autore si presenta programmaticamente come il Lucilio dell'età contemporanea, citando le invettive di Archiloco e Tirteo.²⁴ E la prima satira di Giovenale è presente proprio nell'esordio, che lo nomina espressamente (“accenti alti, alte querele / espresse da quel che nato in

²¹ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 83 (II, 442-459).

²² Cfr. Orazio, *Epistulae*, I, 3, 18-20.

²³ Si veda ivi, p. 76 e p. 79 (II, 184-240 e 310-315); Fedro, *Mons parturiens*, in *Id, Fabulae*, IV, 24; Orazio, *Ars poetica*, 139.

²⁴ Si veda S. Rosa, *Satire*, cit., p. 72 (II, 39).

Aquino”)²⁵ e amplifica parafrasticamente fra virgolette l’inizio della sua prima satira.²⁶ Nella libera traduzione i singoli frammenti si ricompongono in una nuova struttura discorsiva: l’immagine iniziale delle “colonne spezzate” e dei “marmi / là fra i platani suoi disvelti e scossi [...] a l’echeggiar de’ carmi”²⁷ riprende l’ironico scherzo di Giovenale su Frontone che ospitava le riunioni dei poeti nel suo giardino:

“Frontonis platani convulsaque marmora clamant
semper et assiduo ruptae lectore columnae”;²⁸

e dalla stessa pagina di Giovenale proviene l’elenco dei temi poetici tratti dalla mitologia:

“ [...] quei narra d’Eolo i prigionieri alati
di Vulcano e di Marte antri e foreste,
e del giudice inferno i rei dannati”;

“Nota magis nulli domus est sua quam mihi lucus
Martis et Aeoliis vicinum rupibus antrum
Vulcani. Quid agat venti, quas torqueat umbras
Aeacus, unde alius furtivae devehat aurum
pelliculae, quantas iaculetur Monychus ornos”.²⁹

Ancora da Giovenale viene l’allusione a celebri miti e il riferimento ai generi teatrali e all’elegia:

“ [...] altri describe
di Teseo i fatti e le pazzie d’Oreste.
Lazie togate e palliate argive
altri specola, e detta, e sempre astratto
affettate elegie compone, e scrive”;

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 71 (II, 23).

²⁶ Si veda *ivi*, pp. 71-72 (II, 1-44).

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 71 (II, 1-3)

²⁸ Giovenale, *Saturae*, 12-13.

²⁹ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 71 (II, 10-12) e Giovenale, *Saturae*, I, 1, 7-11.

“Semper ego auditor tantum? Numquam reponam,
vexatus toties rauci *Theseide* Cordi?
Impune ergo mihi recitaverit ille togatas,
hic elegos? Impune diem consumserit ingens
Telephus, aut summi plena iam margine libri
scriptus, et in tergo, nec dum finitus, *Orestes*?”³⁰

Analogamente, all’inizio della sua terza satira Rosa riprende dalla quinta e dalla tredicesima satira di Giovenale il tema degli Dei che non puniscono i malvagi, restando però vicino a Persio (“Ignovisse putas, quia cum tonat, ocus ilex / sulphure discutitur sacro quam tuque domusque?”)³¹ e impreziosendo i propri versi con un erudito riferimento ai monti dell’Epiro tratto da Virgilio ma forse più vicino a Lucrezio:

“Tutti gli sdegni suoi grandina e piove
sopra gli Acrocerauni e poi su gli empî
la neghittosa destra il ciel non move.
Quali norme ne date e quali esempî,
stelle, ch’in vece di punire i rei
fulminate le torri e i vostri tempî?”³²

Questa combinazione di diversi spunti ricavati dagli scrittori antichi, non esclusivamente satirici ma anche di diversa provenienza, è tipica delle satire rosiane e della *Pittura* in particolare. Si pensi a questa dichiarazione di poetica satirica che sfrutta una massima di Petronio (“Sol omnibus lucret”) ³³ ma al tempo stesso un passo di Fedro, allontanandosi dall’impersonalità dell’obbiettivo satirico e recuperando (sul piano della funzione morale della satira) un atteggiamento simile alla *indignatio* di Giovenale:

³⁰ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 71 (II, 14-18) e Giovenale, *Saturae*, I, 1, 1-6.

³¹ Cfr. Persio, *Saturae*, II, 24-25.

³² S. Rosa, *Satire*, cit., p. 97 (III, 7-12). Si veda Virgilio, *Aeneis*, III, 506 e Lucrezio, *De rerum natura*, VI, 418.

³³ Cfr. Petronio, *Satyricon*, 100.

“ [...]
s’armi lo stil senza sapere in cui,
ma sgridi i vizii et i difetti in genere;
*chi sarà netto de gli errori altrui
riderà su i miei fogli, e chi si duole
dimostrerà che la magagna è in lui.*
Pur che si sfoghi il cor, dica chi vuole:
a chi nulla desia soverchia il poco,
sotto ogni ciel padre comune è ’l sole;
l’estate a l’ombra e ’l pigro verno al foco,
tra modesti desii l’anno mi vede
pinger per gloria e poetar per gioco”;

“Suspicione si quis errabit sua,
et, rapiens ad se quod erit commune omnium,
stulte nudabit animi conscientiam,
huic excusatum me velim nihilo minus.
Neque enim notare singulos mens est mihi,
verum ipsam vitam et mores hominum ostendere.
Rem me professum dicet fors aliquis gravem.”³⁴

Poco oltre *La pittura*, criticando l’arbitrio dei pittori e la mancanza di regole, introduce un’altra citazione esplicita tratta dall’*Ars poetica* di Orazio (“Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas”),³⁵ famosa massima spesso impiegata in difesa della *Gerusalemme liberata* o del *Pastor fido* e contestata appunto dai difensori controriformistici della moralità dell’arte:

“Perdoni il cielo al cigno di Venosa,
ch’a’ poeti e a’ pittori aprì la strada
di fare a modo lor quasi ogni cosa;
con questa autorità più non si bada
che con il vero il simulato implíchi

³⁴ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 100 (III, 122-132, sottolineature nostre) e Fedro, *Prologus*, in Id., *Fabulae*, III, 43-49.

³⁵ Cfr. anche S. Rosa, *Satire*, cit., p. 84 (II, 499-501): “e se un’opera loro in man tu prendi, / mentre il iam satis ritrovar vorresti, / vedi per tutto il quidlibet audendi”; dove iam satis cita invece Orazio, *Odae*, I, 2, 1.

e che da l'esser suo l'arte decada.”³⁶

Connessa al tema della moralità, a proposito dell'oscenità dell'arte contemporanea, è poi un'altra citazione oraziana, che proviene però dalla *Vita Horatii* di Svetonio e modifica l'originale sostituendo agli specchi i dipinti, adattandola così al tema centrale della satira:

“Non è più sol d'Orazio il desiderio
che in più modi dipinte ove si dorme
l'attitudin volea del vituperio”;

“Ad res Venerias intemperantior traditur; nam “speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut quocumque respexisset ibi ei imago coitus referretur”.³⁷

3. Citazioni iconografiche e memoria letteraria

Dopo l'indignata considerazione sulla necessità del castigo divino per la corruzione del mondo, Rosa inserisce nella sua terza satira una prosopopea della Pittura. Questo spunto narrativo in terzine ha precedenti nella pubblicistica artistica del Cinquecento (pensiamo alla dedica del *Trattato della nobiltà della pittura* di Romano Alberti, 1585) ed è soprattutto vicino al *Lamento della pittura su l'onde venete* che precede la *Lettera a principi e signori che amano la pittura* di Federico Zuccari (1605).³⁸ Rosa riprende qui in particolare lo schema del *Sogno* di Luciano, sostituendo alla Scultura e all'Eloquenza la sola Pittura, che appare come “un fantasma in disusato aspetto”³⁹ e viene descritta in una vera e propria

³⁶ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 102 (III, 205-210) e cfr. Orazio, *Ars poetica*, 9-10. L'*Ars poetica* è utilizzata anche in S. Rosa, *Satire*, cit., p. 53, p. 61 e p. 82 (I, 79 e 394-396; II, 428-429).

³⁷ Ivi, p. 115 (III, 694-696) e Svetonio, *Vita Horatii*, 13.

³⁸ Si veda F. Zuccari, *Lamento della pittura su l'onde venete*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano – Napoli, Ricciardi, 1971, vol. I, t. II, pp. 946-947 e pp. 1024-1035.

³⁹ Cfr. S. Rosa, *Satire*, cit., p. 97 (III, 32).

ekfrasis principalmente ispirata all'*Iconologia* di Cesare Ripa⁴⁰ ma pronta ad impiegare anche altre fonti come Erodoto e Apuleio⁴¹ per i richiami alle Sibille e alle divinità orientali. Rosa apporta alcune correzioni all'immagine delineata da Ripa: i capelli (secondo Ripa) "sparsi in alto, e in diverse parti, con anellature", non sono "hirsuti", "neri, e grossi", ma nel loro cadere liberamente sulle spalle conservano quell'irregolarità dovuta alla "negligenza"⁴² che produce il carattere "mostruoso":

"[...] su gli occhi miei nascer repente
vidi un fantasma in disusato aspetto,
che richiamò dal suo furor la mente
(mirabil mostro e mostruoso oggetto!):
donna giovin di viso, antica d'anni,
piena di maestade il volto e 'l petto.
A lei d'aquila altera uscian due vanni;
da l'una e l'altra tempia il crin disciolto
cadea sul tergo a ricamarle i panni.
Parea che il sol negli occhi avesse accolto,
e superbo splendea in mezzo a l'iride
d'attorcigliati bissi il capo avvolto:
d'Isi nel tempio, là dentro a Busiride,
con simil benda il crine adorna e stringe
l'antica Egitto al favoloso Osiride;
ma l'edra, il pesco e il lauro intreccia e cinge
quelle bianche ritorte, e in mezzo usciva
il simulacro de l'aonia sfinge."⁴³

A questi materiali letterari si sovrappongono poi dei precisi ricordi visivi che sfiorano l'autocitazione iconografica, basta pensare a dipinti come il *Ritratto di Lucrezia come Sibilla* (Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford Connecticut), *La poesia* (Galleria Nazionale d'Arte Antica,

⁴⁰ Si veda M. Rak, *Cade il mondo. Icone, magia, saperi e devozione nelle satire di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa: tra mito e magia*, Catalogo della Mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 19 giugno 2008), Napoli, Electa, 2008, pp. 88-96.

⁴¹ Si veda Erodoto, *Historiae*, II, 59 e Apuleio, *Metamorphoseon libri*, XI, 10.

⁴² Cfr. C. Ripa, *Iconologia: ovvero descrizione di diverse imagini cauate dall'antichità & di propria inuentione...*, Roma, Faci, 1603, pp. 404-405.

⁴³ S. Rosa, *Satire*, cit., pp. 87-98 (III, 31-48).

Roma), *Paesaggio con Apollo e la Sibila cumana* (Wallace Collection, London), *L'allegoria della pittura* (collezione privata).⁴⁴

La stessa coesistenza di memoria letteraria e memoria visiva è riscontrabile nei riferimenti alla pittura del passato e contemporanea. Per la pittura contemporanea sono citati in alcuni casi i singoli pittori (Cimabue, “gli impudichi Carracci ed i Tiziani”, Perugino, Raffaello),⁴⁵ ma Rosa evoca soprattutto i generi di moda e di maggior successo, maggiormente influenzati dal gusto della committenza barocca “per la varietà e la stravaganza delle forme, per il virtuosismo e la verosimiglianza della rappresentazione”.⁴⁶ Così, a proposito dei dipinti che rappresentano poveri e mendicanti, il discorso si basa sull’elencazione dei tipi ritratti e dei loro atteggiamenti quasi riproducendo l’effetto ripetitivo delle gallerie dei collezionisti:

“ [...]

chi si cerca i pidocchi e chi si gratta

e chi vende a i baron le pere cotte,

un che piscia, un che caca, un ch’a la gatta

vende la trippa, Gimignan che suona,

chi rattoppa un bocal, chi la ciabatta.”⁴⁷

Nel caso della pittura animalistica Rosa cita alcuni esempi: il greco Eufanore,⁴⁸ Jacopo Bassano definito “rozzo pittor di pecore e cavalle”⁴⁹ e Albrecht Dürer accusato di seguire la moda per riscuotere successo. Ma la

⁴⁴ Si veda rispettivamente L. Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, cit., p. 87 (n. 33 e tav. IX, n. 31 e tav. VII), p. 94 (n. 128) e C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673). “Pittore famoso”*, cit., p. 138 (fig. 114).

⁴⁵ Si veda rispettivamente S. Rosa, *Satire*, cit., p.106, p.116, p. 119 e p. 102 (III, 361, 703, 833-834 e 184-186).

⁴⁶ Cfr. D. Frascarelli, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016, p. 143.

⁴⁷ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 103 (III, 242-246).

⁴⁸ Si veda Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 40.

⁴⁹ Cfr. S. Rosa, *Satire*, cit., p. 103 (III, 337).

pagina si basa sull'analogia fra animali e pittori, bestie anch'essi ("fra i quadri e i pittor si resta in forse / quai sian le bestie finte e quai le vere"),⁵⁰ culminando sull'effetto barocco di accumulo delle specie animali. Altro elenco è quello dei soggetti mitologici che ispirano la pittura a soggetto erotico, contro la quale il poeta si scaglia polemicamente citando numerosi esempi immorali, come quello del pittore che "ritrae la druda e tanto inclina / a dimostrarsi imputtanito affatto / che fa il suo nome in seno a la squaldrina"; quello che ritrae la propria moglie mettendone in risalto la bellezza così che "due mercanzie forma in un tratto" addirittura prostituendola agli amici; quello della "sacrilega industria e l'empio abuso" di fare i "ritrattini" alle donne in chiesa, trasformando "la magion di Dio" in "bottega".⁵¹

Collegata a quest'ultimo tema è la profanazione della pittura sacra, che scatena lo zelo controriformistico della satira. Rosa denuncia così gli artisti che "entro le sacre istorie / fan fare a i santi e positure e scorci"⁵² volgari e cita un aneddoto di Plinio a proposito di un pittore che metteva in scena le proprie amanti:

" [...]
più tavola non v'è ch'al men sia casta,
ché per i tempj la pittura insana
la religion col puttanismo impasta.
*Oh quanti Arrellii in questa età profana,
di numi in cambio, ne le sacre tele
dipingon la bardassa e la puttana!*
Onde tradito poi lo stuol fedele
con scelerata e folle idolatria
porge i voti a l'inferno e le querele,
ché, d'un angiolo in vece e di Maria,
d'Ati il volto s'adora e di Medusa,
l'effigie d'un Batillo e d'un'arpia";

⁵⁰ Cfr. *ibidem* (III, 233-234).

⁵¹ Cfr. rispettivamente *ivi*, p. 107 e p. 117 (III, 336-338, 742 e 753-756).

⁵² Cfr. *ibidem* (III, 770-771).

“Fuit et Arellius Romae celebrer paulo ante divum Augustum, ni flagitio insigni corrupisset artem, semper et lenocinans feminae, cuius amore flagraret, et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine. itaque in pictura eius scorta numerabantur.”⁵³

Altri riscontri pliniani non mancano nella satira, come quello di Stratonica o quello dell’ambasciatore che si rifiuta di comprare una scultura rappresentante un pastore,⁵⁴ sempre riattualizzando motivi classici in chiave contemporanea a sottolineare la polemica sociale dell’autore. Analogamente sono impiegate le citazioni topiche di Plutarco, come quella di Agatocle tiranno siracusano e figlio di un vasaio, che mangiava in piatti di terracotta per non dimenticare le sue origini:

“Ma chi sa, quel che io chiamo ignoranza
non sia de’ grandi un’invenzion morale
per fuggir la superbia e l’arroganza;
ché, s’Agatocle già di terra frale
usava i piatti de’ miglior bocconi
per rammentarsi ognor del suo natale,
l’imagin de’ villani e de’ baroni
forse tengon costor per ricordarsi
che gli antenati lor fûrno guidoni.”⁵⁵

4. I “libri di Vasari”: citazioni e aneddoti

Un gruppo speciale di citazioni, nella terza satira, è quello riservato alle *Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori* di Giorgio Vasari

⁵³ Ivi, p. 118 (III, 790-801, sottolineatura nostra) e Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 119. La citazione potrebbe essere suggerita dalla satira *Contro la lussuria* di Lorenzo Azzolini: si veda S. Rosa, *Satire*, cit., p. 277 (nota del commentatore).

⁵⁴ Si veda rispettivamente ivi, p. 108 e p. 107 (III, 409-411 e 277-285) e Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 40 e 25.

⁵⁵ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 104 (III, 262-270) e si veda Plutarco, *Come alcuno senza essere invidiato possa lodarsi da se medesimo*, in *Opuscoli morali di Plutarco cheronese, filosofo ed historico notabilissimo [...] tradotti in volgare dal Signor Marc’Antonio Gandino ed altri letterati*, cit, vol. I, p. 342.

che forniscono materia per numerosi aneddoti sugli artisti, come quello su Piero di Cosimo che “si riduceva a mangiar continuamente ovva sode” e “per risparmiare il fuoco, le coceva quando faceva bollir la colla”, trasferito in forma anonima nei versi (“mangiar sempre ova sode e a un tempo stesso / cuocere in un paiol l’ova e la colla”).⁵⁶

Ma le *Vite* fungono spesso da fonte secondaria, come avviene quando la satira ricorda l’arroganza di Cimabue, ispirandosi con molta libertà al commento dell’Ottimo a *Purgatorio*, XI, 94-95, citato e riportato integralmente da Vasari:

“Già Cimabue, quando mostrava un’opra,
se alcun lo riprende, montato in rabbia,
gettava in pezzi il quadro e sottosopra;
ma tutta l’albagia non credo ch’abbia
un fatto più superbo e più bestiale
di quel ch’ora mi viene in labbia”;

“Nella dichiarazione de’ quali versi, un comentatore di Dante, il quale scrisse nel tempo che Giotto vivea, e dieci o dodici anni dopo la morte d’esso Dante, cioè intorno agli anni di Cristo milletrecentotrentaquattro, dice, parlando di Cimabue, queste proprie parole precisamente: ‘Fu Cimabue di Firenze pintore nel tempo di l’autore, molto nobile di più che omo sapesse, e con questo fue sì arogante e sì disdegno, che si per alcuno li fusse a sua opera posto alcun fallo o difetto, o elli da sé l’avessi veduto, ché, come accade molte volte, l’artefice pecca per difetto della materia, in che adopra, o per mancamento ch’è nello strumento con ch’e’ lavora, immantenente quell’opra disertava, fussi cara quanto volesse’.”⁵⁷

Rosa trasforma la sua fonte in una scena animata e più violenta, così che possa fungere da introduzione all’esempio seguente di Michelangelo a proposito dell’affresco del giudizio universale, dedicato sì di nuovo alla

⁵⁶ Cfr. G. Vasari, *Vita di Piero di Cosimo*, in Id., *Vita di Buonamico di Buffalmacco*, in Id., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1987, *Testo*, vol. IV, p. 69 e S. Rosa, *Satire*, cit., p. 106 (III, 557-558).

⁵⁷ S. Rosa, *Satire*, cit., pp. 106-107 (III, 361-366); G. Vasari, *Vita di Cimabue*, in Id., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., *Testo*, vol. I, p. 43.

superbia dei pittori ma anche al tema già ricordato dell'oscenità della
pittura:

“Scoperse il suo Giudizio Universale
Michelangiolo al papa e ognun che v'era
lo celebrava un'opera immortale;
solo un tal cavalier, con faccia austera
e con parole di rigor ripiene,
favellò col pittore in tal maniera:
'Questo vostro Giudizio espresso è bene
perché si vedon chiare in questo loco
de la vita d'ognun le cose oscene.
Michelangiolo mio, non parlo in gioco:
questo che dipingete è un gran Giudizio,
ma del giudizio voi n'avete poco.
Io non vi tasso intorno a l'artificio,
ma parlo del costume, in cui mi pare
che il vostro gran saper si cangi in vizio;
dovevi pur distinguere e pensare
che dipingevi in chiesa: in quanto a me
sembra una stufa questo vostro altare.
Sapevi pur ch'il figlio di Noè,
perché scoperse le vergogne al padre,
tirò l'ira di Dio sopra di sé;
e voi, senza temer Cristo e la Madre,
fate che mostrin le vergogne aperte
infin dei santi qui l'intere squadre!
Dunque là dove al ciel porgendo offerte
il Sovrano Pastore i voti scioglie,
s'hanno a veder l'oscenità scoperte?
Dove la terra e 'l ciel lega e discioglie
il Vicario di Dio, staranno esposte
e natiche e cotali e culi e coglie?'
In udir il pittor queste proposte,
divenuto di rabbia rosso e nero,
non poté proferir le sue risposte,
né potendo di lui l'orgoglio altero
sfogare il suo rancor per altre bande,
dipinse ne l'inferno il cavaliere.
E pure era un error sì brutto e grande
che Danielle di poi fece da sarto
in quel Giudizio a lavorar mutande.”⁵⁸

L'aneddoto è ancora raccontato da Vasari:

⁵⁸ S. Rosa, *Satire*, cit., pp. 107-108 (III, 367-405).

“E per tornare alla storia, aveva condotto Michelagnolo a fine più di tre quarti dell’opera, quando andando papa Paulo a vederla; perché messer Biagio da Cesena, maestro delle cerimonie e persona scrupolosa, che era in cappella col papa, dimandato quel che gliene paresse, disse esser cosa disonestissima in quel luogo tanto onorato aver tanti ignudi che sì disonestamente mostrano le lor vergogne e che non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d’osterie: dispiacendo questo a Michelangelo, e volendosi vendicare, subito che fu partito, lo ritrasse di naturale, senza averlo altrimenti innanzi, nella figura di Minos, con una gran serpe avvolta alle gambe fra un monte di diavoli.”⁵⁹

Rosa tralascia il nome del censore (ricordato invece da Vasari) ma aggiunge all’attributo di “persona scrupolosa” un piccolo ritratto (“con faccia austera / e con parole di rigor ripiene”), drammatizzandone nel discorso diretto le parole. Egli inoltre enfatizza la semplice indicazione del luogo attraverso un elenco di specificazioni, quasi riprendendo la struttura retorica della famosa lettera di Pietro Aretino a Michelangelo (certo nota tanto a Vasari quanto a Rosa):

“È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consortio degli huomini, haviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? sopra il primo altare di Giesù? ne la più gran capella del mondo, dove i gran Cardini de la Chiesa, dove i Sacerdoti reverendi, dove il Vicario di Christo con cerimonie catholiche, con ordini sacri e con orationi divine confessano, contemplan et adorano il suo corpo, il suo sangue e la sua carne? [...] che anco serrarebbe gli occhi il postribolo, per non mirarlo in un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro!”⁶⁰

La rappresentazione delle “cose oscene” dell’affresco è una delle poche efrasi della satira e Rosa amplifica le notazioni vasariane in un registro linguistico volutamente basso, vicino appunto al registro

⁵⁹ G. Vasari, *Vita di Michelangelo*, in Id., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., *Testo*, vol. VI, pp. 69-70.

⁶⁰ Citata in F. Tuena, *La passione dell’error mio: il carteggio di Michelangelo: lettere scelte: 1532-1564*, Pisa, Fazzi, 2002, pp. 48-50 (lettera del novembre 1545 indirizzata ad Alessandro Corvino).

postribolare di certi scritti aretineschi.⁶¹ Dopo aver attribuito all’“orgoglio” dell’artista (e non al desiderio di vendetta come in Vasari) il ritratto michelangiotesco del censore all’inferno, Rosa chiama in causa (sempre in stile basso) l’intervento di Daniele da Volterra utilizzando un altro aneddoto di Vasari, che attribuiva a Michelangelo stesso l’intenzione di “acconciare” i nudi della cappella:

“In questo mentre alcuni gli avevon referto che papa Paulo Quarto era d’animo di fargli acconciare la facciata della cappella dove è il Giudizio Universale, perché diceva che quelle figure mostravano le parti vergognose troppo dionestamente; là dove fu fatto intendere l’animo del papa a Michelangelo, il quale rispose che questa è picciola faccenda, e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il modo, che le pitture si acconciano presto.”⁶²

Ancora da fonte secondaria agisce la vasariana *Vita di Buonamico di Buffalmacco* in due occasioni, rinviando a due famose pagine di Franco Sacchetti. Nel primo caso Rosa cita i santi raffigurati con le corone “di tinche e lasche”, ricordando insieme Vasari e il *Trecentonovelle* a proposito dell’affresco di Sant’Ercolano a Perugia:

“Non son questi, Signor, scherzi da frasche,
ma falli da punir con gravi angosce,
i santi incoronar di tinche e lasche.” (III, 75-77)

“ [...] trovato il loro Sant’Ercolano coronato solennemente di lasche, lo fecion intendere tostamente a coloro che governavano [...] preso dunque partito di far levare a un loro dipintore la corona di lasche e rifare la diadema al Santo, dissono di Buonamico e degli altri Fiorentini tutti que’ mali che si possono immaginare.”

“Entrolli nel capo di fare santo Ercolano incoronata non d’alloro, come i poeti, non di diadema, come i santi, non di corona d’oro, come li re, ma d’una corona o

⁶¹ Analogamente, in una lettera a Giovanbattista Riccardi (senza data ma fra aprile e maggio 1651) Rosa cita il “raggirar de’ muscoli e delle positure che s’incacano il Giudizio di Michelangelo”. Cfr. S. Rosa, *Lettere*, cit., p. 105.

⁶² G. Vasari, *Vita di Michelangelo*, cit., p. 90.

ghirlanda di lasche [...] Egli aveva fatto una ghirlanda piena di lasche, delle maggiori che mai uscissero dal lago.”⁶³

Nel secondo caso l'autore riscrive una “burla stravagante e pazza”⁶⁴ e dichiara (utilizzando un *topos* epico riconducibile a Omero)⁶⁵ che non bastano più le parole per deprecare lo stato attuale della pittura; dovrà perciò far ricorso a una “istoria passata”, narrata appunto nella vasariana *Vita di Buonamico di Buffalmacco* che rinvia però esplicitamente a Sacchetti⁶⁶ (“gl'avvenne un caso il più strano del mondo; e fu, secondo che racconta Franco Sacchetti nel suo Trecento Novelle, questo”):

“Ma conosco ben io che sol non basto
contro i pittori e che non ho favella
per un soggetto così grande e vasto;
la vita lor, d'ogni bruttura ancella,
per me facci palese a le persone
un'istoria passata, e par novella”;

“[...] una bertuccia (overo più tosto un grande bertuccione, il quale era del detto vescovo), avendo veduto gli atti e ' modi del dipintore quando era sul ponte, e avendo veduto mescolare i colori e trassinare gli alberelli e votarvi l'uova dentro e recarsi i pennelli in mano e fregarli su per lo muro, ogni cosa avendo compreso, per far male, come tutte fanno, [...] questa bertuccia andò alla cappella e, su per una colonna del ponte appiccandosi, salì sul ponte del dipintore. E salita sul ponte, recandosi gli alberelli per le mani e rovesciando l'uno nell'altro, e l'uova schiacciando e tramestando, cominciò a pigliare i pennelli; e fiutandoli e intignendoli e stropicciandoli su le figure fatte fu tutt'uno; tanto che in picciolo spazio di tempo le figure furono tutte imbrattate, e ' colori e gli alberelli volti sottosopra e rovesciati e guasti.”⁶⁷

⁶³ S. Rosa, *Satire*, cit., p.99 (III, 75-77); G. Vasari, *Vita di Buonamico di Buffalmacco*, in Id., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., *Testo*, vol. II, p. 175; F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1979, pp. 490-491 (CLXIX).

⁶⁴ Cfr. S. Rosa, *Satire*, cit., p. 109 (III, 465).

⁶⁵ Si veda Omero, *Ilias*, II, 484-492.

⁶⁶ Cfr. G. Vasari, *Vita di Buonamico di Buffalmacco*, cit., p. 168.

⁶⁷ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 109 (III, 454-459) e F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, cit., p. 462 (CLXI).

Nella finzione satirica di Rosa la scimmia è discendente di quella sacchettiana e ne rivive in parte le gesta attraverso un'originalissima riscrittura:

“Fu nei tempi trascorsi un bertuccione,
che, stanco omai di star legato in piazza,
di diventar pittore ebbe oppinione;
venía dal ceppo de l'antica razza
di quel che già in Arezzo a Bufalmacco
fe' quella burla stravagante e pazza.
Or questo un dì d'estate, allor che stracco
ciascun dormía, si sciolse e di pedina
a la sua schiavitù diede lo scacco.
Fuggì fin ch'a la sera il dì declina
e in una casa, con suo gran diletto,
per la ferrata entrò de la cantina,
perché dal finestrone a canto al letto
e da l'altre fenestre o chiuse o rotte
che vi stesse un pittor fece concetto;
né si scostò dal vero, onde, in tre botte
fatta la scala, arrivò sopra [...]”.⁶⁸

Nella satira, infatti, la bertuccia è ben consapevole di voler imparare a dipingere ed entra in dialogo con l'artista, non solo umanizzando il proprio comportamento ma addirittura teorizzando la pittura come imitazione della natura (la scimmia ne è tradizionalmente il simbolo):

“ [...] ‘Olà,’ soggiunse,
‘sbandeggiate, maestro, ogni spavento.
L'amor de la vostr'arte il cuor mi punse
e col di lei color l'affetto mio
un genio ereditario in un congiunse.
La pittura imparar da voi desío
e, se ben io son bestia, ho tanto ingegno
che n'han pochi pittor quanto n'ho io.
L'arte del colorito e del disegno
è pura immitazion, e voi sapete
che dell'immitazion la scimia è segno;
onde, se coltivare in me vorrete
questa disposizione, io vi predíco

⁶⁸ S. Rosa, *Satire*, cit., p.109 (III, 460-476).

che per me glorioso un dì sarete.
Fu mio bisavo quel scimmione antico
che con modo sì nobile e sì saggio
quell'opra ritrovò di Buonamico”⁶⁹.

E alla fine la scimmia diventa addirittura il portavoce della *indignatio* dell'autore, proclamando una verità da tutti taciuta:

“Sì disse il bertuccione; il ciel volesse
che lo stil de i pittori empio et atroce
le bestie sole ad esclamar movesse!
Chi può soffrir, chi può tener la voce
mentre si vede che 'l pennello osceno
quanto diletta più, tanto più nuoce?
Di lascive pitture il mondo è pieno
e per le vie degli occhi il cor tradito
dal nefando color beve il veleno;
altro ne' quadri non si mostra a dito
che le lussurie de' salaci dei,
perché l'uomo al peccar si facci ardito;
la libidin per tutto alza i trofei
e riempiendo va più d'un Tiberio
di sfacciate pitture i ginecei.”⁷⁰

L'introduzione dell'episodio della scimmia crea un *pendant* con l'iniziale prosopopea della Pittura: la scimmia (simbolo topico della pittura che imita la natura) prende la parola sostituendosi all'Io satirico e dà voce alla parte più violenta dell'invettiva, dichiarando in conclusione che preferirebbe far qualsiasi cosa piuttosto che diventare pittore. Alle citazioni alte e classicheggianti si sostituisce ora la rielaborazione (non estranea alla tradizione satirica, già Orazio usava l'espedito di dar voce a un altro personaggio) di una fonte scelta nel registro basso della novellistica, la citazione ovvero la riscrittura dei racconti di Sacchetti e di Vasari.

⁶⁹ Ivi, p. 110 (III, 482-498).

⁷⁰ Ivi, p. 115 (III, 679-693).

Copyright © 2020

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*