

Kirk Freudenburg Andrea Cucchiarelli Alessandro Barchiesi

Musa pedestre

Storia e interpretazione della satira in Roma antica



Carocci editore

Premessa

quid prius inlustrem saturis musaque pedestri?

Hor. sat. 2, 6, 17

Il presente volume è un riadattamento del più ampio *Companion to Roman Satire* edito da Kirk Freudenburg per Cambridge University Press (2005). Abbiamo creduto che la particolare formula del “Companion”, in cui gli stimoli innovativi si incontrano con le esigenze di un’informazione didatticamente efficace, potesse essere proposta anche in versione italiana. La nostra speranza è che il risultato, senza troppo tradire l’originale, possa riuscire in qualche misura utile sia alla formazione che alla ricerca (due aspetti, del resto, che sarebbe pericoloso voler distinguere).

Rispetto al *Cambridge Companion*, in cui largo spazio trovava la satira d’età moderna (in special modo i grandi satirici inglesi dal XVI al XVIII secolo), qui l’argomento, distribuendosi in tre parti, si concentra esclusivamente sulla satira romana. Almeno nelle nostre intenzioni, ciò non dovrebbe precludere al volume la possibilità di definire alcune caratteristiche generali della forma satirica che possano interessare anche gli studiosi delle letterature medievali e moderne. Nella prima parte i singoli autori vengono studiati individualmente. Nella seconda vengono isolati alcuni temi caratteristici del genere satirico: il CAP. 8, che la conclude, è stato scritto appositamente per l’edizione italiana. Infine, negli *Strumenti*, sono ricapitolate sinteticamente alcune nozioni essenziali, riguardo alla cronologia, alle opere e alla biografia degli autori. Indicazioni per ulteriori letture o approfondimenti, oltre che desumibili dall’elenco bibliografico finale, sono fornite in forma ragionata a conclusione di ogni singolo capitolo ¹.

Nel luogo di Orazio riportato in epigrafe il lettore incontra il paradosso di una poesia “umile”, che pure è evidentemente capace di rendere onore al proprio oggetto: «che cosa dovrei prima di tutto celebrare (*inlustrem*) con le satire e la Musa pedestre?». È vero che a parlare è un poeta ormai prossimo a concludere il suo secondo libro: un Orazio satirico già affermato. Ma c’è qui qualcosa d’altro rispetto

alla semplice rivendicazione di un successo poetico: qualcosa che giustifica l'utilizzo, raro in Orazio, del termine stesso di *satura*. Nell'attacco della *sat.* 2, 6 è all'opera, infatti, una tipica facoltà della forma satirica: si potrebbe definirla "letterarietà", la capacità cioè di riflettere criticamente su se stessa, oltre che sugli altri diversi modi della letteratura e del linguaggio. Su questo aspetto di consapevolezza letteraria si concentra il presente volume, nel tentativo di chiarire come la satira romana debba esser letta ed interpretata.

KIRK FREUDENBURG
ANDREA CUCCHIARELLI
ALESSANDRO BARCHIESI

Introduzione

La satira a Roma

di Kirk Freudenburg

Nel decimo libro delle *Institutiones*, quando deve elencare le letture raccomandate all'apprendista oratore, Quintiliano, il più prolifico teorico dell'arte retorica dopo Cicerone, avanza un'affermazione piuttosto tendenziosa riguardo alla satira, definendola «totalmente nostra»¹. L'affermazione riesce discutibile per il fatto di essere estrema: può essere considerata corretta soltanto se ci si pone da un punto di vista assai particolare. I critici letterari antichi avevano lungamente tentato di identificare degli antecedenti greci al genere satirico, sforzandosi di ricondurne i più importanti autori (Ennio e Lucilio, entrambi attivi nel II secolo a.C.) direttamente all'Atene del V secolo. Tali rivendicazioni di un'origine greca, per quanto esposte a facili dubbi, sono in realtà difendibili e sembrano non esser prive di un qualche fondamento. Ma c'era chi poteva arrivare a sostenere la tesi esattamente opposta.

Orazio, che scriveva più di un secolo prima di Quintiliano, era ben consapevole di entrambi gli estremi. Forse per pungere, tra i suoi lettori, coloro che credevano fermamente nell'origine autoctona della satira, ma fors'anche per prendersi gioco di coloro che, al contrario, pensavano che qualunque forma apprezzabile della letteratura latina dovesse esser stata importata dalla Grecia, Orazio giunse ad affermare che Lucilio, per inventare la satira romana, non avesse fatto altro che mutare i metri dell'antica commedia antica, riproducendone invece i temi: *mutatis tantum pedibus numerisque*, «avendone soltanto sostituito i metri e i ritmi» (*sat.* I, 4, 7). È riferendosi ad Aristofane, Eupoli e Cratino, i tre commediografi canonici dell'Atene del V sec., che Orazio dice: *hinc omnis pendet Lucilius*, «Lucilio dipende da essi interamente» (*sat.* I, 4, 6)². Se questa è una risposta all'ipotesi che la satira sia “nostra”, figurarsi per la questione del “totalmente”.

A ben vedere, quando Quintiliano avanza la sua celebre affermazione, pochi anni prima che Giovenale pubblicasse il primo volume delle *Satire*, egli non dice *satira tota nostra est* («la satira è completa-

mente nostra»), sebbene proprio in questa forma la frase venga abitualmente citata. Quintiliano dice *satira quidem tota nostra est* («la satira almeno/se non altro è completamente nostra»). Questo enfatico e restrittivo *quidem* ha un'importanza non trascurabile, perché esprime una precisa emotività: è come un sospiro di sollievo, nel bel mezzo di una lunga lista di imprese letterarie romane tutte modellate su precedenti greci, quasi che Quintiliano dicesse: «qui, almeno questa volta, noi Romani abbiamo un qualcosa che possiamo dire sia di nostra invenzione, e non derivato dai Greci». Il *quidem* di Quintiliano, tutt'altro che ingenuo, ci riporta nel mito dell'assoluta originalità romana, un mito che risaliva già, come si è visto, al tempo di Orazio. Anche tra i contemporanei di Quintiliano, del resto, figuravano critici letterari che dovevano prendere una frase come *satira quidem tota nostra est* assai più seriamente di quanto lui stesso non facesse. Prima, infatti, di poter affrontare la discussione riguardo ai migliori autori e alle migliori forme della satira, in *inst.* 10, 1, 93, Quintiliano deve rispondere alle teorizzazioni di alcuni eruditi che, ancora ai suoi tempi, sostenevano caparbiamente che Lucilio non fosse soltanto il primo autore satirico a Roma, e un grande autore, ma il più grande scrittore di tutti i tempi, in tutti i generi letterari – non Ennio, non Orazio, non Virgilio: Lucilio!

Nella lista redatta da Quintiliano non figura Quinto Ennio (239-169 a.C.), il poeta nel quale veniva abitualmente riconosciuto il primo satirico di Roma. Meglio noto come autore degli *Annales*, il più importante poema epico nazionale prima che Virgilio scrivesse l'*Eneide*, Ennio aveva coltivato un gran numero di generi letterari – il che gli valse di esser spesso menzionato come autore degno di studio³. Nella gran parte di questi suoi esperimenti poetici Ennio seguì precisi modelli greci. Ma tra i frammenti delle sue opere ce ne sono giunti alcuni che rimandano ad una collezione di poesie in quattro libri, *Saturae*. Quel titolo, forma plurale del latino *satira* (ogni libro, sembra, doveva comprendere un unico lungo componimento), è sconosciuto a Roma prima di Ennio: sulla sua interpretazione si è acceso nella filologia moderna un acceso dibattito⁴. Sembra che esso derivi dall'aggettivo latino *satir*, che significa “pieno zeppo”. Ennio, dunque, avrebbe utilizzato il termine per designare le sue poesie come contenitori “colmi” dei più vari argomenti (delle “miscellanee”, diremmo). Quel poco che ne resta (soltanto trentun versi) induce a pensare che le *Saturae* avessero molto più in comune con raccolte ellenistiche come il *Sorós* (“Mucchio”) dell'epigrammista Posidippo ovvero come gli *Hedyphagetica* (“Delikatessen”) dello stesso Ennio, piuttosto che con le successive raccolte di Lucilio e di Orazio che

vanno sotto il medesimo titolo ⁵. Per questa ragione sarebbe meglio non far riferimento ad esse come a delle “satire”: *Satire* è il titolo della perdita raccolta di Ennio, ma non possiamo dire che sia “satirico” il genere letterario cui essa apparteneva. La satira, in questo senso, nel “nostro” senso, deve essere ancora inventata.

Non ignorava certo Quintiliano l’esistenza di una produzione “satirica” pre-luciliana ⁶. Ma egli evita deliberatamente di farne menzione nella trattazione del genere satirico, affermando che in esso «fu Lucilio il primo a distinguersi» – in altre parole, non il primo in assoluto a scrivere satire, ma il primo a farlo bene. Sulla stessa linea si era posto già Orazio, che in Lucilio aveva riconosciuto il proprio più importante predecessore satirico (*sat.* 1, 4), giungendo a definirlo anzi l’“inventore” della satira (1, 10, 48): «il primo che avesse osato comporre poesie di questo genere» (2, 1, 62-63) – per quanto Orazio fosse ben consapevole del fatto che, oltre a Lucilio, «alcuni altri» lo avessero preceduto (*quibusdam aliis* [*sat.* 1, 10, 47]) ⁷. Ma di questi predecessori, già Orazio, come poi Quintiliano, non ritiene opportuno menzionare il nome. Per lui, Ennio è un poeta epico, che della satira può essere esclusivamente bersaglio – non certo autore.

Eruditi successivi (ad esempio Porfirione nel II secolo e Diomede nel IV) sono meno reticenti riguardo al ruolo di Ennio all’interno della storia della satira romana ⁸. Ma anche quando riservano un’esplicita menzione a Ennio (e a suo nipote Pacuvio, anch’egli autore di satire, delle quali purtroppo non ci è rimasto nemmeno un verso), essi si affrettano a tracciare una netta linea di demarcazione tra ciò che poteva essere considerato satira prima di Lucilio e ciò che essa divenne dopo di lui. Esempiare il caso di Diomede, che così si esprime riguardo alla satira (*ars gramm.* 3, *GL* 1, 485, 30-34 K.):

satira dicitur carmen apud Romanos nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum vitia archaee comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. Et olim carmen quod ex variis poematibus constabat satira vocabatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius.

genere poetico romano [*apud Romanos*], che è, *almeno attualmente*, inteso a colpire i vizi degli uomini, al modo della commedia antica: coltivato da Lucilio, poi da Orazio, quindi da Persio. Ma, *in un periodo precedente*, era detta satira un’opera poetica costituita da un insieme di differenti poesie: il genere che era stato praticato da Pacuvio e da Ennio.

Il discrimine decisivo, qui come in ogni altro resoconto sull’evoluzione della satira a Roma, è dato da Lucilio. Prima di lui, il genere sati-

rico esisteva in una certa qual forma “primitiva”, già dotato di quegli elementi che lo avrebbero caratterizzato durante la sua intera storia: la varietà, le situazioni comiche, il livello basso della dizione, le favole, l’autobiografia, la vivacità del dialogo e così via. Ma ad esso mancavano quegli elementi caratterizzanti che fu Lucilio ad introdurre: l’offesa personale e la critica della società. Queste innovazioni, proseguite da Diomede, non scaturirono già belle e pronte dalla mente di Lucilio, ma giunsero a lui attraverso la commedia greca antica. Naturalmente, ciò significa attribuire ai Greci un importante riconoscimento per la nascita della satira romana. E tuttavia, nella definizione della satira come praticata specificamente «presso i Romani», si riconoscono le tracce rivelatrici di un diverso e contrapposto valore: l’idea cioè che la satira sia eccezionalmente “del tutto romana”. Ovvero, nelle parole di Quintiliano, *tota nostra*. In analoga prospettiva ci si deve porre nel giudicare di un altro celebre luogo sulla “archeologia” dell’attività letteraria a Roma. In Tito Livio, 7, 2, 3-7 si legge:

et cum vis morbi nec humanis consiliis nec ope divina levaretur, victis superstitione animis ludi quoque scenici – nova res bellicoso populo, nam circi modo spectaculum fuerat – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; ceterum parva quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, baud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde eos iuventus, simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus, coepere; nec absonti a voce motus erant. Accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. vernaculis artificibus, quia ister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant, sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant.

Dal momento che la forza dell’epidemia non era attenuata né per i rimedi umani né per l’intervento divino, vinti gli animi dalla superstizione, si dice che tra gli altri mezzi per placare l’ira degli dèi fossero istituiti anche gli spettacoli teatrali (una novità per quel popolo guerriero, che fino ad allora aveva conosciuto soltanto i giochi del circo). Ma questi erano piuttosto modesti, come tutti gli inizi, e, inoltre, importati dall’estero. Senza alcun canto, e senza gesti che imitassero il canto, alcuni attori fatti venire dall’Etruria, danzando al suono del flauto, offrivano movenze non sgraziate, secondo l’uso etrusco. Prese quindi ad imitarli la gioventù, con l’aggiunta di reciproci frizzi in rozzi versi: e le loro movenze si accordavano con le parole. La cosa quindi entrò nell’uso e migliorò grazie alla pratica. Agli artefici indigeni, per il fatto che con parola etrusca l’attore era detto *ister*, venne dato il nome di istrioni. Questi non si scambiavano, come prima, versi alterni simili ai Fescennini, improvvisati e senza cura formale, ma delle satire ricche di vari me-

tri, con un canto scritto in precedenza e in accordo al suono del flauto, e con movenze appropriate.

Nella sua concisa digressione sull'evoluzione degli spettacoli teatrali a Roma, Livio si sforza di collegare in un'unica linea forme assai eterogenee, dai Fescennini all'Atellana, fino ad includervi, come punto d'arrivo, l'introduzione dei generi regolari greci. Nell'immediata prosecuzione del luogo citato, infatti, egli abbandona l'anno 364 a.C., con la terribile pestilenza che fu causa del nuovo uso, per passare direttamente a Livio Andronico e, quindi, all'inizio ufficiale della letteratura latina (240 a.C.). Ma riguardo alle misteriose *saturae* drammatiche, forme di attività sceniche "miste", restano ancora una volta confermate quelle caratteristiche che ben conosciamo: argomento vivace e scherzoso, eventualmente giocosamente aggressivo, nella tradizione italica dei versi Fescennini; l'apporto, allogeno ma anch'esso pur sempre italico, degli istrioni etruschi; l'improvvisazione; la varietà (*impletas modis saturas*). Anche in Livio non si fa parola di influssi greci o magnogreci.

Ecco perché, dunque, Quintiliano non poteva permettersi di nominare né Ennio né Pacuvio. Includerli nel suo resoconto avrebbe irrimediabilmente compromesso l'idea (ormai già consolidata) che il genere satirico rappresentasse una forma letteraria indigena: troppo noti erano la filellenità di Ennio, il suo status di "mezzo greco" (*semi-graecus*), il suo sistematico impegno nell'adattamento di forme letterarie greche. Se il genere satirico doveva esser difeso come interamente romano, quella difesa andava posta nei termini di ciò che Lucilio ne aveva fatto: non importava ricordarne il suo primo "inventore", l'antico, ed ellenizzante, Ennio.

Sia che noi riferiamo il "*tota nostra*" di Quintiliano all'origine del genere satirico, sia che lo riferiamo alla sua evoluzione, la discussa "romanità" della satira non può ridursi ad una questione di istanze sociali e culturali che premerebbero dall'esterno sul discorso letterario. In realtà, l'eccessiva valorizzazione dell'elemento romano è una diretta conseguenza del modo in cui la satira stessa si era configurata attraverso l'opera di Lucilio. Con i suoi trenta libri di satire, Lucilio aveva mirabilmente mostrato che cosa volesse dire essere, nella Roma del II secolo a.C., un "vero cittadino romano". In misura non trascurabile, la sua impresa fu condizionata dalla profonda crisi identitaria che si ebbe a Roma per effetto dei grandi successi economici e militari che contraddistinsero l'epoca delle guerre puniche: la sottomissione della Grecia, in special modo, con la conseguente migrazio-

ne nella città della cultura e dei costumi ellenici⁹. All'interno di quel *milieu* culturale che tanto profondamente andava globalizzandosi, tra mille nuove opere letterarie in latino che in realtà consistevano di rapide, talvolta improvvisate, "traduzioni" dal greco, fu Lucilio che per primo "osò" mostrarsi a proprio agio nel ruolo, autoctono, di cittadino romano. Come osserva Fritz Graf nel suo contributo (CAP. 5, pp. 117-31), è proprio in questo periodo che numerosi tra i dispositivi tradizionali per il controllo sociale, lungamente imposti dall'aristocrazia romana, cedono il passo a nuove forze modernizzanti (cioè, ellenizzanti). La violenza verbale di Lucilio si dovette fondare su alcune tra queste istituzioni ormai morenti, ma riconoscibilmente romane (in special modo il *convicium facere*), per produrre una voce antagonista alle leggi e ai costumi nuovi – una voce che, pur mostrando autonoma capacità di giudizio, fosse animata da un doloroso rimpianto per la perdita dei valori antichi¹⁰. È esattamente questa particolare forma di nostalgia che Giovenale riporterà alla vita, infiammandola con l'indignazione per il degenerare presente, quando intraprenderà la puntuale imitazione del suo modello preferito: Lucilio, appunto.

Nonostante il debito che le satire di Lucilio mostrano di avere nei confronti della cultura greca (e non avrà mancato, il sofisticato "cavaliere", di apprezzare la raffinatezza ellenica anche nella vita privata), l'impressione che riceviamo dall'insieme dei frammenti pervenutici è quella di una poesia orgogliosamente autoctona. Identificante di Lucilio, e della sua opera, è la *Romanitas*: da essa trae alimento l'energia satirica, in essa c'è la ragione degli sberleffi agli ellenofili come Ennio e Pacuvio (di qui, conseguentemente, la loro cancellazione dai resoconti degli antichi eruditi sulla storia della satira)¹¹. La parodia dei generi elevati, tra i quali soprattutto l'epica e la tragedia, non si riduce ad un gioco decorativo: attraverso di essa il poeta satirico, oltre ad esprimere la propria consapevolezza critico-letteraria, definisce un preciso quadro di valori politici e sociali¹². Lucilio vuol prendersi gioco dei poeti epici e tragici non soltanto per il fatto che essi, pur avendo scritto talvolta versi poco felici, avessero acquistato grande fama. Non si tratta semplicemente di avere un buon bersaglio. Attraverso la parodia è Lucilio stesso ad autodefinirsi come "autentico" romano, impermeabile alle raffinatezze grecizzanti di due tra i poeti più noti, e meglio remunerati, della città. In altre parole, criticarli non è il fine esclusivo della satira luciliana: è piuttosto il mezzo che permette al poeta di raggiungere un'identità sociale individuata – libera, ruvida, fortemente romana. Così, nel vastissimo orizzonte di una letteratura imitativa, fatta di traduzioni e reinterpretazioni, come

è quella latina (e come saranno, inevitabilmente, le letterature moderne), la satira può acquistare lo statuto unico di creazione autonoma ed originale, che conserverà per i secoli a venire: la satira come “nostra”, un fatto di possesso culturale, contrapposto al “loro”.

Una tale complessa identità, fatta di adesione e polemica diversità (l'autore satirico conosce la nuova cultura di importazione, ma ne critica gli eccessi), si ritrova nella problematica relazione che la satira intrattiene con la filosofia: la forma per eccellenza, a Roma, di “saggezza straniera”. Nel suo contributo Roland Mayer mostra come gli insegnamenti filosofici greci mostrino di esser stati profondamente assimilati dal satirico, che ne intesse le proprie argomentazioni morali: eppure essi sono spesso fatti oggetto di parodia, ridicolizzati e relativizzati (cap. 6, pp. 133-49). Ma questo atteggiamento, tanto apparentemente ambiguo, non deve trarci in inganno. Da Lucilio in avanti, il genere satirico non può prescindere dai modelli greci, in special modo la poesia giambica e la commedia greca antica. Ciò da cui Lucilio, e quindi gli altri poeti satirici dopo di lui, vogliono distinguersi è l'eccessivo entusiasmo filoellenico della società contemporanea. La prima satira del primo libro della raccolta luciliana (forse essa coincideva con l'intero libro 1) si apre su quello che potrebbe sembrare un puro sfogo di xenofobia, ma che in realtà è una critica alle manie dei Romani per tutto ciò che è greco. Di queste manie si lamentano addirittura gli dèi, riunitisi nel concilio celeste: i cittadini di Roma sono arrivati ad indossare sottovesti fabbricate in Lidia, a litigarsi, a suon di sesterzi, ogni sorta di lussuoso bene importato dalla Grecia e dall'Oriente. I più comuni oggetti d'uso quotidiani, le lucerne o i piedi del letto, vengono chiamati con i loro nomi greci, *lychnoi* e *klinopodes*. Di qui l'indignazione del poeta, genuinamente “romano”.

Al concilio degli dèi di Lucilio non mancheranno di far riferimento, come ad una “scena originaria”, i successivi autori satirici, anche al di fuori della forma esametrica: è il caso, in primo luogo, di Seneca (ca 4 a.C.-65 d.C.), il quale, nella menippea *Apokolocýntosis*, ad esso si richiama programmaticamente. Sembra quasi che Lucilio protegga gelosamente il proprio terreno satirico: la satira, con tutte le variazioni, resta fondamentalmente luciliana¹³. Qualunque poeta satirico dopo di lui inevitabilmente deve confrontarsi con l'*inventor*. Ma nessuno sembra averne il coraggio, non, almeno, a viso aperto. Piuttosto, quasi a ricordarci la grande distanza che li separa dal tempo di Lucilio, dalla sua repubblicana libertà, i poeti satirici post-luciliani producono forme radicalmente diverse di identità romana, aggiornate, talvolta con ironia e talvolta con indignazione, alla loro età¹⁴.

I

Dopo Lucilio: Orazio e Persio

Originario del sud Italia, al pari di Lucilio, Orazio apparteneva a quella stirpe italica tradizionalmente contraddistinta da un fiero spirito di indipendenza. Egli descrisse la vita della Grande Città, cogliendone sia i protagonisti illustri che le più oscure comparse: raccontò di liti e processi, delle gioie e dei fastidi quotidiani. Le sue satire pongono il lettore nella condizione dell'osservatore ironico, non facile da impressionare, nel bene come nel male. Talvolta esse esprimono insoddisfazioni o lamentele, talvolta si fanno confidenziali, si aprono al pettegolezzo e non mancano di critiche anche aspre. Ma, soprattutto, costringono al sorriso. Sarebbe facile, dunque, osservare delle analogie, tra Orazio e Lucilio: ma qui esse si fermano. Come Emily Gowers osserva nel CAP. 2, pp. 59-75, le *Conversazioni* (*Sermones*) di Orazio definiscono un'immagine di poeta satirico ben diversa rispetto a quella che, a suo tempo, Lucilio aveva espresso attraverso le *Satire*. In toni morbidi si esprime Orazio, con mille cautele egli afferma d'essere animato soltanto da buone intenzioni, di voler dire nient'altro che la verità: nessuno, per questo, dovrebbe sentirsi offeso. La satira, sembra egli voler dire, è tutta una questione di tatto: per questo è tanto difficile trovare la giusta misura. È come per quegli uomini di mondo che amano frequentare i diversi ritrovi della città, ma facilmente passano il segno, e, ubriachi, creano imbarazzi, accendono liti e dissapori nei conviti¹⁵. Basta che si "riempiano" a dovere (è questo il significato proprio di *satur*) e diventano insopportabili, polemici, perdono ogni sensibilità alle finezze dell'ironia e del fair play. A questi eccessi, nella visione di Orazio, poteva talvolta giungere lo stesso Lucilio. In maniera ben differente, invece, si comportano quegli amici che sanno sì essere diretti e sinceri nelle loro critiche, ma senza perdere il rispetto per la compagnia che li circonda (pronti essi stessi a riconoscere i propri errori e mancanze). Sono quest'ultimi che riescono ad accendere la confidenza, a guadagnarsi la fiducia altrui: sanno comunicare il proprio punto di vista con intelligenza e finezza, limitandosi a bere "solo il necessario" (*satis*)¹⁶.

La teorizzazione oraziana sul corretto modo della satira dipende, per la scelta dei modelli negativi (ubriachezza, malevolenza, provocazione), dalle precedenti teorizzazioni greche, che già si erano intrattenute sullo humour come parte rilevante della condotta che il "perfetto gentiluomo" è tenuto ad osservare¹⁷. Nella trattatistica greca, dunque, si insisteva sul concetto che lo scherzo debba essere condotto con sensibilità e rispetto massimi, perché proprio attraverso di esso si

esprimono nobiltà e valore dell'individuo. A Roma il diritto di inveire contro il vizio era riconosciuto a talune figure dell'élite colta, ma in contesti ben definiti e ritualizzati – come nel caso dell'oratore al momento della perorazione, oppure del censore quando produceva la propria *nota* (sia all'uno che all'altro, però, era anche riconosciuto l'arbitrio di temperare l'aggressività con una benevola ironia). Non mancavano naturalmente, né a Roma né in Grecia, figure “professionali” cui erano affidate forme di umorismo meno raffinate: buffoni e mimi, parassiti e attori farseschi, autori anonimi di pamphlet scandalistici¹⁸. Questo genere di personaggi squalificati servì da antimodello ai teorici del “vero” humour, a partire almeno da Platone¹⁹. Una così forte pressione, esercitata sulla satira da modelli comportamentali tanto rilevanti, ancor più ne amplifica il significato sociale. Secondo quanto mostrato da Alessandro Barchiesi e Andrea Cucchiarelli, nel CAP. 7, pp. 151-66, il “corpo” stesso del poeta satirico non può sottrarsi ad una sua precisa leggibilità sociale: esso si trova sotto gli occhi del lettore, che ha modo di svolgere quasi un ruolo diagnostico (il testo satirico è equiparabile a una manifestazione sintomatica prodotta dalle idiosincrasie psico-fisiche dell'autore). Il corpo del poeta satirico diviene, insomma, uno specchio in miniatura dei valori sia morali che letterari e, eventualmente, un mezzo di confronto intertestuale²⁰.

Se lo si colloca nel contesto della società romana tra tarda repubblica e inizio del principato, si può meglio comprendere il confronto tra Lucilio e Orazio, per come Orazio stesso lo ha impostato. Al modesto poeta amico di Mecenate, ammesso nel ristretto circolo dell'élite intellettuale e politica, che al più può permettersi di ironizzare su personaggi stereotipati, figure di stolti che spesso restano anonimi²¹, si contrappone l'inflammato Lucilio, capace di assalire anche i più illustri concittadini, implacabile censore del vizio. Rischia, questo, di divenire un mito unilaterale, e così in effetti è stato tramandato nella cultura latina (nel suo contributo Frances Muecke mostra quanto sia in realtà ampio e variegato lo spettro degli argomenti luciliani: CAP. 1, pp. 37-57). Ma una tale unilateralità, se va presa con cautela per ciò che riguarda Lucilio, è estremamente significativa riguardo ad Orazio. Per quest'ultimo, infatti, il “mito Lucilio” era il miglior mezzo per rappresentare, a contrasto, la propria difficile condizione di poeta satirico figlio di un liberto, che, per giunta, si era trovato a combattere per la causa perdente a Filippi (quella, ufficialmente, della “libertà” repubblicana). Se Lucilio si era potuto permettere di colmare la lacuna della biblioteca romana, prima di lui sprovvista di un autore che corrispondesse, almeno in qualche misura, ai poeti della commedia greca antica, Orazio evita il diretto confronto politico. Sebbene egli

legga di prima mano gli antichi comici greci, nella sua satira può tornare soltanto, attenuata e rielaborata, la memoria di un luogo politicamente innocuo di Aristofane: l'inizio delle *Rane*²². L'occhio censorio del poeta luciliano si intimizza, diviene in Orazio uno strumento di miglioramento individuale, secondo gli insegnamenti un tempo impartitigli dal padre²³: l'osservazione degli altrui errori è finalizzata soprattutto al proprio avanzamento morale.

In base al principio generale, ben affermato nella riflessione retorica e morale, della corrispondenza tra lo stile e l'uomo, analogo atteggiamento di ironica distanza Orazio può facilmente assumere nei confronti dello stile di Lucilio. L'illustre predecessore poteva permettersi, sottintende Orazio, di non stare troppo a logorarsi sulla cura dello stile: non aveva la necessità di ridurre o cancellare, scriveva di getto qualunque cosa gli venisse in mente. Straordinariamente ricco, potente, con amicizie influenti, Lucilio era inattaccabile anche nelle sue scelte (o non-scelte) di stile. E Orazio, ancora una volta, ha buon gioco nel presentare ironicamente i propri limiti sociali come vincoli estetici: dal suo *sermo* ci si aspetta una levigata raffinatezza estetica, la misura garbata di una conversazione mondana, che sappia restare negli stretti confini del *decorum*, tanto per il tono, che per l'argomento, il metro e così via. Sia come cittadino che come poeta, Orazio deve saper stare "al suo posto". In questo modo Orazio si esponeva alle critiche di coloro che, ancora verso l'ultimo quarto del I secolo a.C., ritenevano una forma di espressione moderata del tutto inopportuna al genere satirico: l'asprezza metrica, linguistica e comportamentale di Lucilio doveva apparir loro cosa sacra ed inviolabile, espressione diretta di un'indole fieramente romana, renitente a seguire troppo scrupolosamente i metri e le forme dei Greci. Anche la risposta conciliante di Orazio, che nella *sat.* 1, 10 aveva tentato di storicizzare Lucilio, definendone "inattuale" lo stile, e perciò bisognoso di una riforma, doveva riuscire tutt'altro che convincente. Altrettanto inefficace sarà stato il tentativo di restringere l'uso di quel lessico greco o grecizzato, che il predecessore aveva così liberamente incluso nelle sue satire. L'aristocratico romano Lucilio era padrone, quando gli fosse parso il caso, di usare liberamente il greco: ad Orazio, invece, non poteva esser concesso di "manomettere" Lucilio. Anzi, le innovazioni introdotte (o soltanto proposte) da Orazio rischiavano di ritorcersi contro di lui. Secondo il famoso giudizio di Dryden, tutti quegli scrupoli stilistici e formali possono esser letti come gli inevitabili compromessi di uno «schiavo di corte ben educato [...] che è sempre inappuntabile, perché è per sua natura servile»²⁴.

In realtà, le amichevoli conversazioni di Orazio non sono così atarratiche quanto potrebbe sembrare. Vi si colgono, tra le morbide pieghe dell'ironia e dell'allusione, punte umoristiche e aggressive, i segni sensibili di un amaro rimpianto per tutto ciò che, nell'esperienza personale del poeta come nel genere satirico, è andato irrimediabilmente perduto: i nobili ideali politici, innanzitutto, che avevano guidato l'ormai tramontata repubblica (e per i quali Orazio aveva combattuto). Si potrebbe dire che una qualche vena luciliana, fattasi sotterranea, ancora scorra nella satira di Orazio. Se Lucilio aveva potuto affermare in termini assoluti la propria identità culturale, poetica e politica, quella di Orazio è un'auto-affermazione relativa: è, Orazio, l'unico "Lucilio" possibile nei tempi nuovi. E si tratta di tempi nuovi che cambiano radicalmente dal primo libro (pubblicato nel 35 a.C.) al secondo (del 30 a.C.). Mentre il primo libro delle *Satire* accompagna i tentativi talvolta goffi del poeta di trovare un riscatto dopo la catastrofe di Filippi, entrando nelle buone grazie di Mecenate, il libro II ritrae il poeta ben inserito nella compagnia dell'élite politica di Roma, ma non del tutto felice del suo "ingresso in società" ²⁵. Se il primo libro ha per argomento la lotta per la sopravvivenza, argomento del secondo è come si possa sopravvivere al successo (ammesso che ci si riesca). Dal desiderio della riuscita, al prezzo pagato per essa: per questo Orazio, lasciando ad altri la parola satirica ²⁶, si sofferma nel secondo libro su alcuni tra gli aspetti più sgradevoli della sua nuova vita da "integrato". Quanto è duro, ci dice Orazio, essere a disposizione di Mecenate giorno (2, 6, 20-26) e notte (2, 7, 29-35). Non essere invitato da Mecenate è terribile. Ma l'invito, troppo spesso, è ancor peggio. Quando si è a banchetto in compagnia di uomini così potenti, è sempre meglio limitarsi a quell'unico argomento su cui qualunque lacchè può permettersi di parlare con competenza: il cibo (*sat.* 2, 4 e 2, 8). Che bello sarebbe, invece, fuggire in un luogo (un genere letterario) che si possa definire "proprio" (*sat.* 2, 6) – una modesta ma gradevole tenuta di campagna, in cui la "conversazione" possa esser condotta secondo il proprio gusto (da proprietario e ospite, piuttosto che da invitato al seguito)! Questo è il sogno che Orazio insegue nella satira, ma non può realizzare. Il suo "possesso" del territorio urbano, un territorio satiricamente così luciliano, resterà sempre incompleto, controverso, frustrante.

Assai profondo fu l'influsso di Orazio sul successore Persio (34-62 d.C.). Nel suo intento di arrivare a qualcosa di completamente nuovo, Persio guarda costantemente al modello di Orazio ²⁷. Se già Orazio aveva volto la prospettiva satirica dalla dimensione pubblica di

Lucilio a quella privata del proprio miglioramento morale, un tale processo è intensificato da Persio, che si concentra soprattutto sulla propria interiorità. Ciò non significa che Persio possa essere considerato un poeta a-politico. Come si poteva esserlo nella Roma di Nerone? In profondità, ben al di sotto della superficie dei suoi versi, Persio è forse il più aggressivamente politico tra tutti i poeti satirici romani. Se l'amico epicureo proposto a modello da Orazio era, almeno in una certa misura, un uomo di mondo, il poeta satirico di Persio non ha nulla a che spartire con la buona società. A colazione Persio mangia ortiche. Se sta sveglio fino a tardi, è soltanto per studiare. Egli è, notoriamente, un satirico che al tempo stesso segue la filosofia stoica, un orgoglioso, intrattabile moralista, che sa esprimere i propri ideali tanto negli atti che nelle parole. Diviso tra il ruolo dello studente fannullone e quello del maestro autoritario²⁸, il "satirico stoico" di Persio è una curiosa creatura. A ben guardare, tipico dei poeti satirici era l'abbandono a picchi di forti emozioni: il riso, la rabbia, il disgusto – tutti sentimenti che per il pensiero stoico sono indice di un deprecabile turbamento psichico. Come può, allora, un satirico che voglia seguire l'ortodossia stoica conciliare l'imperturbabilità del saggio con la rabbia per i vizi degli uomini che è parte integrante dell'atteggiamento satirico? Ed inoltre, come si può riuscire ad attuare l'istanza fondamentale della parola sia satirica sia stoica, che è quella della "libertà", nella Roma, sempre più totalitaristica, di Nerone? Come mostra Andrea Cucchiarelli, nel CAP. 3, pp. 77-97, sono questi i problemi fondamentali che Persio affronta nella sua prima satira. La celebre immagine dei segreti occultati nella fossa definisce appunto il ruolo del satirico, a cui è impedito di parlare apertamente, e che è quindi costretto a nascondere la verità. Per questa ragione il linguaggio di Persio è estremamente efficace come strumento conoscitivo: intessuto di continui richiami intertestuali, non soltanto oraziani, complesso nell'inventività linguistica che si fa rivelatrice di verità morali e filosofiche. E, quindi, eccezionalmente difficile da comprendere. Il lettore che sappia intraprendere quest'opera di scavo (ma Persio si dice sicuro che nessuno è disposto ad ascoltarlo davvero), potrà scendere al di sotto della superficie, scintillante e "aurea", della Roma neroniana, per giungere fino al suo ventre, al suo animo oscuro.

Quella di Persio, come il poeta stesso afferma, è una pozione amara, ma benefica, perché curativa. Tra i suoi ingredienti compare l'aggressività della commedia greca antica: l'"audacia", la "rabbia", l'"enormità" di Cratino, Eupoli e Aristofane (I, 123-124). Nella medesima prima satira Persio menziona esplicitamente i suoi due grandi autori, Lucilio e Orazio. Mentre il prologo in coliami mostra come

anche i giambici Ipponatte e Callimaco appartengano alla lista dei modelli tenuti presenti da Persio ²⁹. Nell'ultimo verso della sua sesta satira (l'ultima della raccolta) un posto di particolare onore è riservato al filosofo stoico Crisippo, del quale Persio ha intensivamente ripreso idee ed espressioni. Da una tale presenza deriva una tensione problematica, poiché Orazio era stato assai esplicito, già nella sua prima satira, a proposito dei "neo-crisippe", dei quali stigmatizzava gli eccessi verbali e la pedanteria ³⁰.

È naturale che nel confronto intertestuale tra i diversi autori satirici a confrontarsi siano anche diverse "biblioteche". Orazio aveva dichiarato di leggere i poeti giambici e i comici antichi, sebbene i primi li utilizzasse soprattutto negli *Epodi*, ed i secondi nelle *Satire*, ma selettivamente e perché modelli di *urbanitas* ³¹. Tra i poeti contemporanei, è specialmente Virgilio che si lascia riconoscere nel primo libro dell'Orazio satirico ³². Altri modelli sono molto presenti, ma senza che vengano esplicitamente nominati: ad esempio Lucrezio, Terenzio, e Callimaco ³³. Spesso viene evocato il mimo, mentre nel secondo libro Platone passa ad occupare un ruolo assai evidente. Nominato esplicitamente è Menandro ³⁴. Esopo e Archestrato non vengono mai nominati, ma pure al lettore spesso sembra di intravederne l'ombra. Infine, Menippo e Varrone, punti di riferimento dell'altro filone satirico, quello prosimetrico, sono stati a ragione evocati a proposito di alcuni contesti del secondo libro, in special modo la consultazione infera, e odissiaca, di *sat.* 2, 5 ³⁵.

2

Re-invenzione e canone satirico: Giovenale

Sebbene la loro lista di autori da prendere a modello sia sensibilmente differente, Orazio e Persio sono accomunati dal fatto di essere espliciti sull'argomento. È, questa, una caratteristica che identifica, contrapponendoli agli autori degli altri generi letterari, i poeti satirici, generosi di informazioni dettagliate sulle proprie letture, i propri libri, le proprie predilezioni. È come se la "libertà di parola" satirica dovesse estendersi anche ai meccanismi intertestuali, svelandone i giochi: il lettore è messo in condizione di verificare autonomamente se davvero, e in che maniera, il testo satirico "dipenda" dal proprio modello. Ma è, questo, anche un mezzo, forse indispensabile, per definire l'identità del testo satirico. La satira, infatti, come è suggerito dalla metafora originaria della *lanx satura* (lett. "piatto colmo"), non è tanto definibile in quanto singola individualità: essa, piuttosto, con-

siste di una momentanea aggregazione di materiali distinti. La “mescolanza” è la satira: dunque, l’insieme dei modelli, assommati, ne costituisce il testo. Ma l’elencazione degli autori è anche il più esplicito segnale per identificare una tradizione, per stabilire una derivazione e un’appartenenza: il che non è certo ovvio per un genere letterario che si è sempre proposto come estremamente libero. Non avviene mai che due poeti satirici producano la medesima lista di modelli: il solo *auctor* ad essere sempre esplicitamente nominato, da Orazio, come da Persio e Giovenale, è Lucilio. Nominare Lucilio non serve soltanto alla catalogazione, anche libraria, del genere satirico (dove vanno collocati i testi satirici nella biblioteca degli scrittori romani?): è un vero e proprio atto di origine. In una forma letteraria così composita, identificata proprio dalla mescolanza e dalla “quantità”, dovette apparire indispensabile il riferimento individuante alla figura dell’*inventor*.

In realtà, per uno di quei paradossi così comuni nella storia della cultura, è soltanto con Giovenale (fiorito tra il 100 e il 130 d.C.) che la satira in versi definisce quell’insieme di caratteristiche identificanti che sarebbero state ereditate, in epoca moderna, dalle tradizioni satiriche delle letterature europee. In special modo nella satira inglese dell’età elisabettiana lo stereotipo giovenaliano è il punto di partenza comunemente condiviso: un brav’uomo, onesto e rispettoso, che si indigna di fronte ai vizi dei suoi concittadini, alla follia che sembra possederli, e quindi conduce il suo lettore tra le strade, le osterie, gli alberghi, a caccia di esempi che motivino la propria rabbia. Talvolta rischia di apparire xenofobo, misogino, retrogrado e conservatore: ma la sua rispettabilità, almeno sostanziale, lo rende comunque degno di essere ascoltato. Siamo evidentemente ben lontani dal gioco ironico di Orazio, dalla chiusura, talvolta ermetica, di Persio.

È vero che in molta bibliografia critica contemporanea, dal 1950 in poi, si è cercato di sminuire queste differenze: Giovenale, o, meglio, l’idea corrente del Giovenale “indignato”, sarebbe ben rappresentativa della satira romana anche a considerarla nel suo complesso³⁶. A favorire questo processo di assimilazione c’è il fatto che Giovenale stesso, scavalcando Orazio e Persio, si volge nella sua prima satira direttamente a Lucilio, rivendicandone l’eredità: quasi che la “vera” satira potesse essere soltanto quella luciliana, per come Giovenale la rievoca, e per come, quindi, se ne riappropria. Ma possiamo davvero non renderci conto di quanto Giovenale alle volte appaia non-luciliano, nelle sue velleità moralistiche di cui è lui stesso a fare, alla fine, le spese? Come osserva Victoria Rimell nel CAP. 4, pp.

99-114, a queste ambiguità non si è dato il giusto peso negli studi d'insieme sul genere satirico, che, incentrandosi sull'Inghilterra dal XVI al XVIII secolo, hanno cercato di definire un "background romano" il più possibile netto, privo di sfumature, non-problematico. (La raccolta di studi satirici che compone il presente volume ambirebbe, appunto, a fornire dei materiali utili agli studiosi della satira nelle letterature moderne, già soltanto per il fatto di delineare un quadro più complesso, forse meno definito e rassicurante, ma più vicino alla reale natura dei testi satirici romani.)

Anche nella scelta dei modelli sembra che Giovenale metta la propria ambiguità. Come abbiamo detto, il primo posto spetta a Lucilio (*sat.* I, 19-20). Ad Orazio e Persio, già nella prima satira, rinviano diverse allusioni³⁷. Si aggiungano, tra i modelli extra-satirici, le riprese dall'epica e dalla tragedia, che punteggiano l'intera raccolta delle *Satire*³⁸. Eppure non si può dire che questi autori bastino a spiegare le caratteristiche più significative del personaggio satirico giovenaliano: un perdente marginalizzato, che odia i Greci, inadeguato a vivere nella Roma dell'epoca nuova. Non nell'illustre "cavaliere" Lucilio possono trovare riscontro questi tratti: piuttosto, invece, nel contemporaneo ed amico Marziale, autore di epigrammi che, se non sono propriamente definibili "satire", certo potrebbero esser fatti rientrare nel moderno concetto di "satira". Ecco quanto Gilbert Highet osservava più di cinquant'anni fa:

Via via che si studiano i due poeti assieme, è assai facile osservare come un nitido, breve epigramma di Marziale sia stato rielaborato, spesso con l'aggiunta di una motivazione morale, da Giovenale, fino alle dimensioni di una intera satira. Così, ad esempio, la terza satira, con il suo tema principale *quid Romae faciam? mentiri nescio*, presuppone i vari lamenti che Marziale ha indirizzato contro la grande, crudele, città³⁹.

Dunque, per quanto il riferimento a Lucilio sia rilevante come segno di appartenenza satirica, esso rischia di riuscire addirittura ingannevole all'interpretazione⁴⁰. Con tutte le cautele d'obbligo, data la perdita pressoché totale dell'opera di Lucilio, si può ragionevolmente ipotizzare che assai più efficace e immediata in Giovenale sia stata l'influenza di Marziale, che non quella dell'antico satirico. Del resto, la rilevanza di Marziale nella successiva storia del genere satirico è tutt'altro che da sottovalutare. Proprio i temi comunemente presenti negli *Epigrammi* – la censura degli snob e degli spilorci, degli schiavi affrancati, dei poeti pronti al lamento, la misoginia e la xenofobia – non mancheranno di attrarre, attraverso l'amplificazione giovenaliana,

i poeti satirici inglesi come Johnson, anch'essi alle prese con "la grande, crudele, città" (Londra, questa volta).

La maggior parte dei satirici inglesi dal XVI al XVIII secolo non avrebbero avuto difficoltà nel considerare Marziale un vero e proprio modello satirico ⁴¹, per quanto fossero ben consapevoli della sua appartenenza alla tradizione epigrammatica che, partendo da Callimaco, passava per Catullo. Soltanto in seguito, infatti, vennero canonizzati i quattro grandi autori della poesia satirica romana: di qui, anche, le semplificazioni, come abbiamo visto, quasi che la satira romana potesse essere considerata un tutt'uno compatto ed omogeneo ⁴².

3

La satira "*tota nostra*" (varietà delle forme satiriche)

Accanto alla satira in versi, particolare rilevanza ebbe a Roma la forma satirica prosimetrica, cosiddetta "menippea" (dal nome di Menippo di Gádara [III secolo a.C.]), che, assai vitale fino alla tarda antichità, passò quindi nel Medioevo e nell'età moderna. La satira menippea, a differenza della satira in versi, è facile da seguire nel suo sviluppo che, grazie al favore incontrato dall'opera di Luciano, ebbe una fase estremamente produttiva nel Rinascimento e oltre, con Rabelais, Erasmo, Thomas More e Swift. Tra le ragioni di questo successo è l'istanza parodistica, ad essa connaturata ⁴³, la libertà fantasiosa delle invenzioni comiche, la possibilità di mescolare stili e livelli letterari, l'efficacia narrativa, che coinvolge il lettore anche a prescindere dall'esistenza di un individuato modello fatto oggetto di caricatura (il romanzo, soprattutto, che nel frattempo si andava gradualmente affermando come il genere narrativo per eccellenza). Spostandosi dalla figura dell'autore satirico (la maschera o *persona* satirica ⁴⁴: il cosiddetto *Lucilianus character*, ad esempio) alla materia in oggetto, la menippea guadagna in freschezza e in interesse immediato, si fa fruibile ad un pubblico più facilmente allargato e partecipe ⁴⁵.

La satira romana in versi non mancò di occasionali riprese dirette, come nel caso, per la letteratura italiana, dell'Ariosto, emulo dichiarato di Orazio ⁴⁶. Ma se si guarda all'effettiva incidenza della satira romana, in versi o prosimetrica, sulle letterature post-classiche, ci si rende conto che le forme satiriche moderne si mostrano assai indipendenti dal loro passato latino. Ciò è particolarmente vero per la letteratura inglese, in cui le tracce dei modelli antichi non sono particolarmente marcate. È quasi come se ogni cultura si volesse mettere nella condizione di dire, a proposito della propria produzione satiri-

ca, “è tutta nostra”. Se nella riflessione critica romana, per noi testimoniata da Quintiliano, la satira veniva definita in termini formali, così da distinguerne due varietà (l’una in versi, l’altra prosimetrica), noi ragioniamo oggi in termini funzionali: nelle culture moderne, insomma, la satira è ciò che esercita un’azione satirica. Dunque, il concetto di satira può estendersi a forme che vanno dagli infuocati sermoni dei predicatori cristiani dell’America contemporanea (un genere che, attraverso personalità come Gerolamo ⁴⁷, può trovare un antecedente preciso nel modello giovenaliano) fino alle diverse varietà, tutte attualissime, della satira televisiva, dei film o degli spettacoli parodistici. Si aggiunga che nel concetto moderno di satira è ben percepibile la figura mitologica del satiro, l’essere semidivino, irriverente e salace, dell’antico dramma satiresco greco, diffusissimo nella cultura e nell’iconografia antiche, anche a livello degli oggetti d’uso quotidiano (probabilmente in conseguenza dell’effetto apotropaico che si riconosceva alla sua esibita sessualità). Una sovrapposizione semantica già anticipata dall’erudizione tardo-antica, la quale aveva riconosciuto, con ogni probabilità a torto, un nesso etimologico tra la parola latina *satura* e i greci *sátyroi*.

Satire in versi di una forma riconoscibilmente “romana”, nelle quali siano esplicitamente nominati come precursori Orazio, Persio e/o Giovenale (talvolta Lucilio), presero ad esser scritte in Inghilterra a partire dagli anni sessanta del Cinquecento, con un picco di produttività che venne raggiunto nel 1590. Ma una tale eccezionale fioritura può esser compresa soltanto quando la si collochi nel più ampio contesto culturale. È come se la produzione satirica si volesse inserire in una città, la grande Londra elisabettiana, che sempre più era percepita come simile all’antica capitale dell’impero romano: smisurata nelle proporzioni, nel numero e nella varietà degli abitanti, metropoli attraversata da vizi e virtù. Agli scrittori satirici inglesi dal XVI al XVIII secolo non interessa tanto mettersi in competizione con gli autori romani, al fine di dimostrare, nel confronto con gli antichi modelli, le proprie capacità e il proprio valore (quella che potrebbe dirsi “emulazione” diretta). Piuttosto, l’imitazione ha lo scopo di interpretare il presente, di contribuire a “modellarne” l’immagine, riconoscendovi cioè delle analogie con l’antica Roma: l’imitazione funziona come metafora, ovvero, se si preferisce, l’intertestualità invita al confronto tra contesti sociali.

Michail Bachtin, forse il più grande teorico del genere satirico del Novecento, ha sostenuto con forza l’ipotesi che la satira moderna affondasse le proprie radici nel terreno, geograficamente individuato e parcellizzato, del rituale medievale ⁴⁸. Esattamente come Quintiliano,

Bachtin identificava nella satira un fenomeno letterario “del tutto nostro”. L’evidente mancanza di continuità tra la satira moderna e la satira antica sembrava aver trovato una forte motivazione teorica nel terreno, misterioso ma vitale, del Medioevo. L’atto satirico pretende all’originarietà: ma nel momento stesso in cui si autodefinisce “autocotono”, “unico”, “individuale”, si scopre ripetere un antico rituale di appropriazione culturale. E proprio in questo atto di appropriazione si esprime quella facoltà che identifica la satira romana come genere: la “letterarietà”, ovvero la capacità di volgere uno sguardo critico, riflessivo, alla letteratura e alla poesia (pur restandone all’interno) ⁴⁹.

4

Sociologia, teoria della letteratura e satira romana

La satira, intesa nel suo significato più forte, quello luciliano, è un genere scomodo. Il poeta satirico si propone come depositario di valori assoluti, verosimilmente trascurati dalla gran parte della società, ma, almeno in linea teorica, indiscutibili. A muoverlo è l’ira, l’indignazione, e il suo comunque è un atteggiamento di superiorità che può facilmente indurlo al disprezzo per gli altri e, quindi, al più totale isolamento ⁵⁰.

Buona parte della riflessione teorica sulla satira, nell’antichità come nell’età moderna, mira appunto a difendere la satira dal rimprovero di essere una forma letteraria assai imbarazzante. Il caso forse più celebre è quello di John Dryden, che nel suo trattato del 1693, *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, segnò la via alla riflessione critica per i successivi tre secoli: Dryden riconobbe nella satira una forma comunicativa necessariamente votata al fallimento letterario, ma che da un tale fallimento poteva essere in qualche misura riscattata sulla base di considerazioni morali. Nella sua varietà più evoluta, argomenta Dryden, la satira ha un significato ed un valore estremamente alti, per il fatto che essa serve ad individuare e castigare gli errori della società. Ma all’“origine”, egli sostiene, essa è vendicativa, molesta e, in quanto tale, non è satira affatto. O, almeno, non ancora. Quando nel giardino dell’Eden Adamo ed Eva si accusavano l’un l’altro di aver colto il frutto proibito, entrambi indulgevano ad un impulso che nasce dalla fallibilità della natura umana: imporre la propria ragione. È, questo, un impulso che non può esser portato alla perfezione, ma soltanto reso il migliore possibile. In un mondo ideale la satira non ha bisogno di redenzioni, semplicemente non ha ragion d’essere. Per quanto possa esser curata la sua forma, sincera la

sua motivazione morale, il fatto stesso che essa esista resta un fatto negativo. Per effetto di questo vizio originario, gli stessi autori satirici si sentono in dovere di giustificare il proprio operato, in modo da rassicurare il lettore: e l'intento apologetico non scompare certo dalla critica letteraria moderna (in special modo quella anglosassone fino almeno agli anni cinquanta).

Un approccio profondamente innovativo allo studio del genere satirico, anche nei suoi aspetti più oscuri ed aggressivi, si ebbe con la pubblicazione nel 1966 del volume di Robert C. Elliott, *The Power of Satire*. Partendo dalla satira come forma letteraria compiutamente sviluppata, Elliott ne rintracciava le origini culturali e rituali più remote, prendendo in esame, ad esempio, società tribali contemporanee, oppure i più antichi miti della cultura occidentale: a tal fine veniva analizzata una ragguardevole quantità di dati folklorici e antropologici (relativi alle tribù indiane del Wisconsin, alle popolazioni della Nuova Guinea o del Circolo Polare Artico). Il risultato è una affascinante e documentata storia comparativa, di ampio respiro, che ha permesso di collocare la satira all'interno di un più vasto contesto antropologico e culturale. Al medesimo fine contribuirono, grosso modo nello stesso periodo, due altri importanti lavori, che non mancarono di richiamare l'attenzione sulla forma satirica, sottraendola al ruolo marginale nel quale era stata precedentemente relegata: *Anatomia della critica* di Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, 1957) e lo studio su Rabelais di Michail Bachtin (uscito in inglese nel 1968 con il titolo *Rabelais and His World*)⁵¹. Secondo Frye, la satira rappresenta uno tra i quattro generi archetipici, necessari agli esseri umani per organizzare e comprendere la propria esistenza. Più durevoli e influenti sono risultate le teorie di Bachtin, che, come già si è avuto modo di ricordare, identificò la fase preistorica dei generi satirici occidentali nei riti carnevaleschi d'età medievale. Nell'interpretazione di Bachtin, la satira è come una forza esplosiva, che interviene periodicamente sui grandi miti costitutivi di una cultura, così da metterli in discussione, almeno per un tempo delimitato, e, quindi, renderli più facilmente accettabili e vivibili. Gli studi di Frye e di Bachtin ebbero l'effetto di spostare l'attenzione dall'autore satirico come soggetto morale, individuato e autodeterminato, al suo ruolo di ingranaggio necessario per il funzionamento della cultura e della società organizzata. L'opera del satirico poté essere interpretata, bachtinianamente, come utile, se non necessaria, al mantenimento dell'equilibrio sociale: attraverso l'azione satirica, temporanea e ritualizzata, una cultura può purificarsi, rendersi gradita agli dèi, riaffermare insomma i propri principi di ag-

gregazione. Quale miglior motivazione, dunque, all'esistenza della satira e dell'autore satirico?

Da censore e carnefice, il satirico divenne vittima sacrificale. Come Elliott afferma: «i grandi autori satirici [...] riconoscono il proprio coinvolgimento nella follia umana, si accorgono di essere, per vie misteriose ed oscure, vittime della loro stessa arte»⁵². Studiosi come, in special modo, Alvin Kernan ebbero gioco facile nel sostenere la tesi di una vera e propria "auto-vittimizzazione" satirica. Non era più necessario legittimare l'operato dell'autore, che anzi poté essere finalmente studiato come parte integrante ed organica della forma satirica⁵³. Cinque anni dopo l'apparizione del volume di Elliott, il medesimo Kernan, nel saggio *The Plot of Satire* (1965), poté considerare l'aggressività satirica non come un sintomo imbarazzante per l'individuo che la pratica, quasi essa indicasse un'instabilità emotiva o mentale, ma come un'azione consapevole, attuata nel pieno della razionalità e finalizzata ad un preciso effetto sociale oltre che letterario.

I classicisti seppero presto mettere a buon frutto questi risultati. Già nella sua tesi di dottorato (1954), e, quindi, in due articoli su Giovenale del 1956 e del 1957, William S. Anderson aveva anticipato Kernan su alcuni punti essenziali, e, anzi, non aveva mancato di influenzarne alcune formulazioni⁵⁴. Dal punto di vista di Anderson, Giovenale non appariva più nelle vesti di un reazionario, sgradevole, xenofobo: quella era una "maschera" (*persona*) che egli aveva assunto per ottenere dei risultati moralmente apprezzabili presso il suo pubblico. Giovenale, dunque, poteva essere apprezzato, semplicemente, nel suo ruolo di poeta. Analogamente, la profonda diversità tra il primo e il secondo libro dei *Sermones* di Orazio si lasciava interpretare come un deliberato cambio di ruolo, piuttosto che come crisi, personale e "biografica", dell'autore satirico Orazio. E così via. In questa direzione si è proseguito fino ad oggi: più recentemente, ad esempio, nel lavoro di Susanna Braund, *The Roman Satirists and their Masks* (1996).

Ma questo approccio, per quanto sia ancora fecondo di risultati ed intuizioni, necessita, proprio perché non esaurisca la sua vitalità, di ulteriore sviluppo in una più articolata metodologia. Esso, infatti, rischia alla lunga di privare la satira romana della sua affilatezza politica: se ci si concentra sui meccanismi formali che operano *all'interno* della forma satirica, è forse inevitabile che se ne trascurino gli effetti sul contesto, sociale e letterario, che le sta attorno. Non può riuscire persuasivo un approccio che insista sull'aspetto fittizio della "maschera" (o *persona*) adottata da Giovenale o da Swift, quando ciò escluda la presenza di precisi significati politici⁵⁵. È indispensabile definire il

ruolo della voce satirica nel suo aspetto formale, come parte di un meccanismo di finzioni e attese letterarie: ma bisogna tentare di collocare quella voce all'interno della dialettica tra autore e pubblico, studiarne gli effetti nel contesto della ricezione (immediata, per i contemporanei, e successiva, per i posteri). È proprio nella ricezione che si “costruisce” e “completa” il genere satirico: noi stessi, come lettori o interpreti, siamo inevitabilmente coinvolti⁵⁶. E vale ancora la pena tentare di comprendere che cosa significasse a Roma, dai tempi della tarda repubblica fino al II secolo dell'impero, scrivere satira, e, naturalmente, leggerla.

Approfondimenti

Lavori complessivi sulla storia della satira romana sono quelli di Knoche (1957) e Coffey (1976); ancora utile, in lingua italiana, Terzaghi (1944). Si aggiungano inoltre Sullivan (1963); Ramage, Sigsbee, Fredericks (1975); Rudd (1986); Citroni (1989; 1991); Braund (1992b; 1996b; ed anche 1989); Freudenburg (2001); Hooley (2007).