

La «ridicola poesia»: modelli della satira europea in epoca moderna

Antonio Gargano

Nella bella *Introduzione* che Giancarlo Alfano ha premesso al recente volume da lui curato, *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, nel paragrafo dedicato alle «Forme» si legge che

una «storia della satira in versi» [...] deve fare conto delle continuità e delle mutazioni della 'immagine dell'io' costruita nei testi satirici nelle diverse epoche letterarie, a partire da una prima evidenza importante: che il discorso della satira è sempre presentato come un discorso situato, cioè fatto a partire da una precisa collocazione nel mondo (Alfano 2015: 17-18).

E qualche pagina dopo, a proposito de «la continuità del genere», l'autore della citata introduzione concludeva sostenendo che una storia della satira si fa possibile

a partire dal riconoscimento di questi due caratteri principali: a) posizionamento ideologico del locutore [...] a partire dal presente; b) biforcazione della modalità dell'atto linguistico (riflessione morale o attacco personale) e delle conseguenti opzioni di tono (urbanità e aggressività, fino all'invettiva) (*ibid.*: 20).

Nello spazio di cui dispongo, vorrei accennare rapidamente – come il titolo del contributo lascia intendere – ad alcuni tratti che caratterizzano i grandi modelli della satira in versi che fanno capo ai tre codici storico-letterari che si avvicendarono nella letteratura europea tra Cinque e Settecento, prestando maggiore attenzione all'«immagine dell'io» (per riprendere l'espressione usata da Alfano): ovvero allo specifico rapporto tra poeta e società a cui il discorso satirico dette luogo nelle epoche considerate. Naturalmente, un tale risultato sarebbe impossibile da raggiungere, se non tenessimo conto

delle 'modalità dell'atto linguistico' e delle 'conseguenti opzioni di tono' a cui il locutore satirico ricorre.

Allo scopo di dare maggiore concretezza alle riflessioni che mi accingo ad esporre, farò riferimento a tre testi o frammenti di testo di altrettanti autori che senza alcun dubbio possono ritenersi assai rappresentativi dei diversi modelli di poesia satirica che mi prefiggo di illustrare: se non addirittura – in un paio di casi, almeno – come i fondatori di tali modelli nelle varie fasi dello sviluppo storico del genere. Perché il raffronto tra i testi prescelti e i rispettivi modelli possa realizzarsi con maggiore efficacia, ho preteso che i componimenti selezionati presentassero una certa unità tematica, la quale consiste – come presto vedremo in concreto – nell'atteggiamento satirico che il locutore assume nei confronti dello spazio sociale e urbano di cui fa parte o dovrebbe far parte; più precisamente, tale atteggiamento si esprime nell'orientamento polemico e comico che la 'persona' satirica impone al rapporto che ostenta – nei diversi casi che prenderò in esame – nei riguardi della corte signorile, di quella reale o, con un cambio di prospettiva dovuto ai profondi mutamenti storici ed economici, nei riguardi della metropoli moderna.

La satira tra «riflessione e invenzione»

Ferrara, ultime settimane del 1517: un attempato Ariosto, a suo stesso dire «vecchio fatto di quarantaquattro anni»¹, scrive al suo più giovane fratello, Alessandro, e all'amico e congiunto Ludovico da Bagno, i quali si trovano in Ungheria, dove hanno accompagnato il cardinale Ippolito d'Este a prendere possesso del vescovado di Angria; e dove il poeta, accusato di essere «senza fede e senza amor» (v. 133), si è rifiutato di seguire il suo signore:

Io desidero intendere da voi,
Alessandro fratel, compar mio Bagno,
s'in corte è ricordanza più di noi;
se più il signor me accusa; se compagno
per me si lieva e dice la cagione
per che, partendo gli altri, io qui rimagno;
o, tutti dotti ne la adulazione
(l'arte che più tra noi si studia e cole),
l'aiutate a biasmarme oltra ragione (vv. 1-9).

¹ Ariosto 2002 (*Satira I*, vv. 217-218). Tutte le citazioni sono tratte da quest'edizione.

Ai due destinatari che a differenza di lui hanno preferito partire per la gelida regione settentrionale, il poeta chiede se nella corte di Ippolito ci si ricorda di lui; se il cardinale è ancora risentito nei suoi confronti; e, infine, se qualche compagno lo difende o, al contrario, mosso dall'adulazione (l'arte che più si coltiva tra i cortigiani), costui non aiuti piuttosto il signore a rimproverarlo più del lecito.

Si tratta del celeberrimo esordio della prima satira di Ariosto, che assume la forma epistolare sin dall'incipit («Io desidero intendere da voi», una formula frequente nell'epistolografia familiare primocinquecentesca) e che prende dunque le mosse da una situazione concreta e contingente, il rifiuto di seguire il cardinale: una rinuncia che però, man mano che l'epistola procede, va assumendo i connotati del più generale rifiuto della corte e della morale cortigiana; e questo rifiuto, a sua volta, finisce per dar luogo, per contrasto, alla descrizione e alla difesa di un proprio modo di concepire la vita. La circostanza da cui trae origine l'epistola offre alla persona satirica l'occasione di muovere una serie di severe critiche contro la corte, le quali – accompagnate dall'esposizione di un insieme di principi che si oppongono ai valori correnti – permettono alla medesima persona satirica di costruire un'idea di sé, o, se si preferisce, un'«immagine dell'io», per riprender l'espressione introdotta da Alfano. A proposito di tale aspetto, Cesare Segre ha parlato di «impianto apologetico di quasi tutte le satire» (1987: IX) ariostesche; una qualità peculiare di esse che Edoardo Saccone ha così glossato: «la difesa, e l'apologia, di un Io che proprio dall'opposizione all'altro – ai valori o disvalori dell'altro – trae certezza e definizione di sé» (2010: 86). Nelle citate terzine dell'esordio, l'opposizione all'altro spunta già nel primo verso, attraverso i due pronomi che aprono e chiudono l'endecasillabo (io/voi); si fa più evidente nel v. 6, per il tramite delle discordanti scelte di comportamento: «partendo gli altri, io qui rimagno»; per poi estendersi alle cinque terzine seguenti, nelle quali alla schiera dei cortigiani «tutti dotti ne la adulazione» si contrappone l'io: di voler rimanere a Ferrara «lo dissi a viso aperto e non con fraude» (v. 21), ossia con l'ardita franchezza che lo differenzia dal coro degli adulatori.

Tuttavia, perché il discorso epistolare che il locutore satirico intende promuovere e sviluppare possa realizzarsi pienamente, è necessario che il testo abbia un forte carattere argomentativo e dialogico, a cui il genere metrico del capitolo in terzine fornisce un efficace quanto imprescindibile supporto formale. Ne deriva che il discorso satirico assume una struttura argomentativa che, in totale conformità con una rigorosa poetica epistolare, quella della lettera familiare in particolare, si caratterizza sia per la gran varietà dei contenuti esposti, sia per la conseguente diversità dei registri linguistici

e stilistici utilizzati; e nella quale domina – come è stato detto – un «Io pervasivo, assorbente, prevaricante, a volte anche divagante [che] è in primo luogo una voce: con un suo timbro, un suo tono, un suo stile inconfondibile» (Saccone 2010: 85).

Ebbene, al centro della complessa struttura argomentativa, a cui fanno capo le «molte ragioni» che hanno indotto il poeta a restare a Ferrara, c'è la riluttanza a prestare servizi a corte, a salvaguardia della propria libertà. Con questa provocazione si chiude il componimento:

Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo et acro
renderli, e tòr la libertà mia prima (vv. 262-265).

Alla volontà di riprendersi la libertà in cambio della restituzione dei benefici ottenuti, e alla concomitante rinuncia al ruolo di cortigiano, è dedicata in effetti buona parte della satira, dove peraltro la rivendicazione dei meriti poetici, che il cardinale si ostina a non gradire, fa il paio con la confessione della propria inettitudine a svolgere le umili mansioni inerenti al servizio cortigiano: come accade nei versi introdotti dall'apostrofe a Ruggiero, il personaggio che Ariosto aveva celebrato nel *Furioso* come progenitore degli Estensi:

Ruggier, se alla progenie tua mi fai
sì poco grato, e nulla mi prevaglio
che li alti gesti e tuo valor cantai,
che debbo far io qui, poi ch'io non vaglio
smembrar su la forcina in aria starne,
né so a sparvier, né a can metter guinzaglio?
Non feci mai tai cose e non so farne:
alli usatti, alli spron, perch'io son grande,
non mi posso adattar per porne o trarne (vv. 139-147).

Qui, ossia a corte, dove nessun vantaggio trae dal fatto di aver cantato le gesta e il valore di Ruggiero (da cui discende Ippolito), il poeta non sa cosa fare, dal momento che non è capace di servire alla mensa del signore, né di svolgere i compiti di falconiere e di canettiere, e neppure può consentire – «perch'io son grande» – di svolgere mansioni così umili, come quella di mettere e togliere gli stivali e gli sproni al signore.

Ma cosa significa esattamente voler rinunciare al ruolo di cortigiano, sciogliendo il nodo che lo lega al cardinale, e riprendendosi

così la libertà? Significa, innanzitutto, l'elaborazione di un proprio ethos da contrapporre agli usi e ai gusti della corte, come ben riassume la seguente terzina:

più tosto che arricchir, voglio quiete:
più tosto che occuparmi in altra cura,
sì che inondar lasci il mio studio a Lete (vv. 160-162).

Si profila così un sistema di valori che privilegia la quiete e lo studio contro i disvalori cortigiani rappresentati dalla ricchezza e dall'adulazione: quest'ultima intesa come pratica interessata all'acquisizione di ricchezze e di onori. D'altronde se la quiete, ossia la *tranquillitas animi* oraziana, è in grado di favorire lo studio, quest'ultimo è a sua volta all'origine di tutte quelle virtù con le quali si completa l'ideale di vita del locutore satirico. Difatti, lo studio fa che la povertà pesi di meno, che per amore di ricchezza non si rinunci alla libertà, che non si provi invidia per quei cortigiani ai quali va la preferenza del signore; insomma, fa «ch'io non lascio accecarmi in questi fumi» (v. 174): i fumi dei falsi onori e della vanagloria, che possono ricavarsi dal privilegio di far parte del gruppo di cortigiani prediletti dal signore.

Tra le tante formule con cui sarebbe possibile riassumere l'operazione che è al centro delle satire ariostesche, scelgo quella con la quale Edoardo Saccone intese alludere al nesso tra le due nozioni o poli di 'riflessione' e 'invenzione' nel testo delle *Satire*: dove – come avvertì il compianto studioso – «se è vero che l'istanza discorsiva [ossia, la riflessione] occupa effettivamente l'intero spazio del testo, si deve d'altra parte riconoscere ch'è precisamente questo discorso a fornire la rappresentazione – l'invenzione, la finzione – di un Io che [...] non ha nulla di generico, astratto, disincarnato» (2010: 84).

La satira si arma d'acutezza

Da Ferrara a Madrid, prima metà del 1588: il giovane prebendario della cattedrale di Cordova, Luis de Góngora, compie il suo primo viaggio presso la 'villa y corte' di Madrid. L'esperienza offre al poeta andaluso l'occasione di alimentare la sua feconda Musa satirica con la composizione di tre sonetti, in uno dei quali muove un violento attacco contro i vizi e i difetti della turba corteggiante:

Grandes, más que elefantes y que abadas,
títulos liberales como rocas,

gentiles hombres, solo de sus bocas,
illustri cavaglier, llaves doradas;
hábitos, capas, digo, remendadas,
damas de haz y envés, viudas sin tocas,
carrozas de ocho bestias, y aun son pocas
con las que tiran y que son tiradas;
catarriberas, ánimas en pena,
con Bártulos y Abades la milicia,
y los derechos con espada y daga
casas y pechos, todo a la malicia,
lodos con perejil y hierbabuena:
esto es la corte; buena pro les haga².

Grandi, più che elefanti e rinoceronti,
titoli liberali come rocche,
gentiluomini, ma solo dalle bocche loro,
illustri cavaglier, chiavi d'oro;
abiti, o meglio, cappe rammendate,
dame di diritto e di rovescio, vedove senza cuffie,
carrozze da otto bestie, e ancora è poco,
fra quelle che tirano e che sono tirate;
galoppini vaganti, anime in pena,
con Bartoli e Abati la milizia
e con la spada e la daga le leggi;
le case maliziose come i petti,
fango con menta e prezzemolo:
questa è la Corte, sí: buon pro vi faccia!

Nel testo che ho appena riprodotto, grazie alla tecnica enumerativa vediamo come l'universo cortigiano si vada dispiegando, articolando e specificando nei suoi diversi elementi man mano che avanza il sonetto: dove il processo enumerativo si compie con una serie di acutezze che rendono moralmente abietta ogni entità elencata, insieme all'intero organismo di cui partecipa. Tuttavia, non si tratta di una «enumerazione caotica», come la definisce Biruté Cipliauskaitė

² Góngora 2000: 95; la traduzione di servizio è mia. Sulla data del primo viaggio del poeta a Madrid e, di conseguenza, su quella della composizione del sonetto, ci sono differenti opinioni. Il ms. Chacón colloca il nostro sonetto nel 1588, insieme ad altri due sonetti satirici contro Madrid, «Téngaoos, señora Tela, gran macilla» e «Duélete desa puente, Manzanares». Miguel Artigas dubita, in quest'occasione, di quanto documenta il ms. Chacón e preferisce per i tre sonetti la data del 1589, che corrisponde al viaggio del poeta a Mazuecos (Artigas 1925: 65). Per Robert Jammes, «non c'è alcun motivo per non seguire su questo punto il manoscritto Chacón, perché attualmente tutti i documenti conosciuti autorizzano l'ipotesi di un viaggio di don Luis a Madrid nel corso del 1588» (Jammes 1987: 95 n. 153). Tuttavia, Dámaso Alonso sostiene che «sappiamo che [Góngora] viaggiò a Madrid tra la fine del 1589 e all'inizio del 1590 [...]. Di quest'epoca deve essere il sonetto» (Alonso 1980: II, 144-145).

nella sua *editio maior* dei sonetti gongorini, poiché il catalogo allestito presenta un ordine minuziosamente calcolato che discende dai supremi Grandi di Spagna ai più marginali «aspiranti cortigiani che [...] penavano [...] in attesa di qualche beneficio o impiego» (Carreira); sino a che, nella terzina finale, dall'universo umano si passa addirittura a quello inanimato, con l'eufemistico riferimento alla più spregevole delle cose, l'escremento umano e animale. Così, mentre l'universo cortigiano viene scandagliato nelle sue varie componenti, che si collocano ai diversi livelli gerarchici della scala sociale, il libero gioco dell'ingegno gongorino provvede a svilire, di volta in volta, ognuna delle categorie sociali altolocate, che sono menzionate con una serie di acutezze che attingono ai differenti procedimenti linguistici e retorici inerenti al dominio del concettismo.

Si tratta di concetti che spesso ricorrono alle tecniche di animalizzazione e di reificazione o cosificazione: come avviene nello stesso incipit del sonetto, dove il degradante paragone, basato sull'ambiguità o anfibologia del termine "grandezza", finisce per assimilare i Grandi di Spagna a delle enormi bestie, come gli elefanti e i rinoceronti che pochi anni prima, nel 1581, il governatore della colonia portoghese di Giava aveva regalato al re di Spagna Felipe II. Al centro del sonetto, poi, l'uso metonimico di "carrozza": di quella carrozza che all'epoca era preclusa ai borghesi. Ma l'iniziale identificazione metonimica finisce per estendersi all'intero veicolo, col risultato che nella doppia relativa del verso bimembre nulla più distingue le bestie da tiro dagli aristocratici viaggiatori trainati. La carrozza, già simbolo di prestigio sociale, vede così iperbolicamente aumentare il suo pregio, col raddoppio del numero dei cavalli: incredibili 'carrozze da otto', a condizione di non fare alcuna differenza tra le bestie e i signori, tutti ridotti allo stato animalesco.

Nel v. 5, invece, è una sineddoche che genera la tecnica della reificazione o cosificazione, con la quale i cavalieri, detti d'abito, appartenenti ai vari ordini militari, si vedono ridotti al loro 'abito': termine quest'ultimo da intendere qui non col significato di 'insegna con cui si rendono riconoscibili gli Ordini militari' (*Autoridades*), ma con quello generico di 'vestito' o 'indumento', concretizzato nella cappa, per di più rammendata, a designare la condizione di squallida povertà nella quale spesso viveva la piccola nobiltà formata dalla classe degli 'hidalgos'. A un analogo processo di reificazione o cosificazione sono sottoposti sia i più fortunati titolati, assimilati alle rocche per la loro avarizia, sia gli "illustri cavaglier" – i nobili cosiddetti della Camera reale – , convertiti in pretenziose chiavi d'oro per la protervia che mostrano nell'ostentare la loro posizione, legandosi alla cintura uno stemma con le chiavi dorate.

Della stessa miseria morale, del resto, soffrono quegli altri nobili, addetti al servizio diretto del monarca, che presiedono alla mensa reale: i gentiluomini cosiddetti 'de boca del Rey', noti per la loro voracità, vizio a cui allude l'espressione gongorina di v. 3: «solo delle bocche loro». Né a una depravazione simile si sottrae il genere femminile che frequenta la corte, dal momento che le dame si distinguono per la loro ipocrisia, essendo «de haz y envés» [di diritto e di rovescio], a meno che l'espressione non contenga un'allusione molto più oscena; e le vedove per la perdita di senno, presentandosi «sin tocas», ossia senza il corpicapo caratteristico delle dame e delle donne più anziane, perché – come testimonia Correas (132a) – «en cabeza loca poco dura toca» [sul capo del folle poco dura la cuffia].

In conclusione, nella terzina finale del sonetto il passaggio dall'universo umano a quello materiale si realizza ancora una volta con un processo di reificazione, grazie al quale l'intero genere umano che vive a corte risulta assimilato al mondo delle cose peggiori: i cuori e le intenzioni dei cortigiani, in effetti, sono fatti «a la malicia», proprio come le case, dette «a la malicia», di cui sono proprietari, costruite a Madrid di modo che non potevano dividersi «perché potessero entrarci due abitanti» (Covarrubias), ed evitare così l'obbligo di alloggiare in esse i servitori del re.

È del tutto evidente che il sonetto gongorino sul quale ci siamo soffermati presenta un modello di poesia satirica distante anni luce da quello elaborato dall'Ariosto. Intendiamoci: non è che la poesia satirica barocca in Spagna non conosca il capitolo ternario, con il suo disteso argomentare. Lo stesso Góngora è autore, nel 1609, di uno stupendo componimento satirico in terzine contro la corte madrilenà, «!Mal haya el que señores idolatra» [Maledetto chi idolatra i signori]. Ma non è un caso che si tratti di un esemplare unico, mentre il cordovese godette di un'immensa fama di poeta satirico, conquistata con i generi metrici assai brevi del sonetto e della 'décima', nonché con quelli meno brevi della 'letrilla' e del 'romance'. Il fatto è che i generi metrici menzionati meglio si adattano al nuovo paradigma di poesia satirica, di cui Góngora fu uno dei massimi, se non il massimo rappresentante europeo; un nuovo paradigma che ha il suo modello nel genere epigrammatico, di cui condivide tre caratteri essenziali: la 'concisione', da cui sorge l'esigenza di ricorrere a forme metriche brevi o, comunque, più brevi del capitolo ternario; l'arguzia, che in Góngora si realizza nella piena adesione alla poetica concettista; l'aggressività, che nel nostro poeta si esercita sia nei riguardi di intere categorie d'individui, sia in quelli d'individui particolari, ma che, in ogni caso, finisce per avere come oggetto ultimo dell'attacco l'intero sistema sociale e culturale.

La satira sposa l'ironia

Londra, primavera del 1705: per le strade della metropoli si vendeva ai passanti in un foglio da mezzo penny un poemetto anonimo, intitolato *L'alveare scontento, ovvero i furfanti diventati onesti* (*The Grumling Hive, or Knaves turned Honest*). Il suo autore, il trentacinquenne medico e filosofo Bernard de Mandeville, si era trasferito da una dozzina d'anni nella capitale inglese, dove un paio d'anni prima, nel 1703, aveva pubblicato in inglese un consistente numero di favole di La Fontaine. Com'è noto, nelle successive riedizioni (1714, 1723, 1729), pubblicate col nuovo e definitivo titolo di *La favole delle api, o vizi privati, pubblici benefici* (*The Fable of the Bees, or, Private Vices, Publick Benefits*), all'originario poemetto andò progressivamente aggiungendosi una considerevole copia di scritti in prosa, dove l'autore si fece esegeta del proprio testo, ma che qui saranno trascurati del tutto, poiché le mie brevi osservazioni si limiteranno all'apologo in versi che vide la luce nell'aprile del 1705.

In questa favola – ha riassunto Mauro Simonazzi – si narra di un ricco alveare che vive nello sfarzo e nel lusso, ma i cui abitanti si lamentano del vizio e dell'egoismo. Giove, stanco delle lamentele e dell'ipocrisia, decide di esaudire i desideri di riforma. Gli effetti sono disastrosi per l'economia, l'alveare si svuota fino a disgregarsi. La moralità con cui si conclude la favola è significativa in quanto Mandeville sottolinea l'incompatibilità della virtù e della ricchezza. (2008: 72)

Come lo stesso autore ribadisce nei versi finali della favola:

Bare Vertue can't make Nations live
In Splendour; they, that would revive
A Golden Age, must be as free,
For Acorns, as for Honesty³. (vv. 430-433)

La semplice virtù non può fare vivere le nazioni
nello splendore; chi vuol far tornare
l'età dell'oro, deve tenersi pronto
per le ghiande, come per l'onestà.

Sono i versi conclusivi dell'epimìtio, nei quali si sancisce l'impossibilità di un ritorno all'età dell'oro, intesa come connubio di

³ Mandeville 2001. Tutte le citazioni sono tratte da quest'edizione. Per la traduzione, ho utilizzato Mandeville 2011.

virtù e felicità; al contrario, l'esercizio della virtù e dell'onestà finisce col coincidere con una vita ricondotta alle espressioni più primitive, ritratte nelle ovidiane ghiande (*Met.*, I.106) di cui gli uomini tornerebbero a nutrirsi. Ma procediamo con ordine.

Come avevo anticipato nella premessa, in questo terzo esempio il bersaglio a cui mira l'atteggiamento polemico del locutore satirico non è più la corte, signorile o reale che essa sia, bensì la metropoli londinese, che nella moderna e più avanzata società mercantilistica ha preso il posto della società cortigiana, e che risulta allegorizzata nella favola di Mandeville. La trasformazione metasememica che è alla base del funzionamento della favola, difatti, attinge all'antico *topos* dell'alveare come società umana. Tale equivalenza viene resa esplicita sin dall'inizio del componimento:

These Insects liv'd like Men, and all
Our Actions they perform'd in small:
They did whatever's done in Town. (vv. 13-15)

Questi insetti [le api] vivevano come gli uomini,
e compivano, in piccolo, tutte le nostre azioni.
Facevano tutto quello che si fa in città.

E l'antropomorfismo con cui l'alveare viene descritto è giustificato dalla nostra mancata conoscenza del linguaggio delle api:

Which, since their Language is unknown,
Must be call'd, as we do our own. (vv. 23-24)

poiché il loro linguaggio ci è ignoto
Dobbiamo chiamarli [i loro oggetti e uffici] come i nostri.

I versi che seguono sembrano voler riprodurre una satira dei mestieri e delle professioni, che è una costante del genere, come del resto afferma lo stesso autore in un passo della *Prefazione* del 1714, nel quale contrappone la sua satira a quella che aggredisce persone particolari:

La satira svolta nei versi seguenti – scrive Mandeville – a proposito delle diverse professioni e mestieri, e di quasi ogni ceto e condizione del popolo, non è quindi volta a offendere e attaccare persone particolari, ma soltanto a mostrare la bassezza degli ingredienti che tutti insieme compongono la salutare mistura di una società ordinata (Mandeville 2011b: 4).

L'impressione è, dunque, di avere a che fare con un testo satirico poco incline all'originalità, anche se si sarà notato come, nel passo in prosa citato, quella che viene definita la «bassezza degli ingredienti» che la compongono mal si adatta a «una società ben ordinata». In verità, se torniamo al poemetto primitivo ci accorgiamo che già nei versi che immediatamente precedono la rassegna satirica dei mestieri e delle professioni il lettore della favola è messo sull'avviso che qualcosa di molto singolare si è introdotto in questo tipo di satira apparentemente tradizionale, dal momento che vi legge una dichiarazione che suona non poco stravagante: nella quale, dopo un rapido quadro del sottobosco sociale, nemico del lavoro onesto o addirittura dell'intera società («in Enmity», v. 51, recita il testo), si trova la paradossale affermazione che pone sullo stesso piano furfanti e onesti:

These were call'd Knaves; but bar the Name,
The grave Industrious were the Same. (vv. 55-56)

Costoro erano chiamati furfanti, ma a parte il nome,
i seri e industriosi erano uguali a loro.

Ma è solo dopo il centinaio di versi dedicati alla satira dei mestieri e delle professioni che il lettore della favola s'imbatte nella nitida esposizione della tesi paradossale che è al centro dell'intero poemetto. Difatti, accentuato dalla rima che fa consonare, nientemeno, *Vice* con *Paradise*, nei vv. 155-156 trova posto il paradosso su cui è costruito l'intero apologo in versi:

Thus every Part was full of Vice,
Yet the whole Mass a Paradise (vv. 155-156)

Così ogni parte [dell'alveare] era pieno di vizio,
ma il tutto era un paradiso;

un'affermazione che poco più sotto sfocia nell'asserzione altrettanto paradossale con cui si sancisce l'alleanza di vizio e di virtù e, di conseguenza, la giustificazione delle massima contenuta nel sottotitolo definitivo della favola, «vizi privati, pubblici benefici»:

And Vertue, who from Politicks
Had learn'd a Thousand cunning Tricks,
Was, by their happy Influence,

Made Friends with Vice: And ever since,
The worst of all the Multitude
Did something for the common Good (vv. 163-168)

e la virtù, che dalla politica
aveva appreso mille trucchi astuti,
grazie alla sua felice influenza,
aveva stretto amicizia con il vizio; e da allora
anche il peggiore dell'intera moltitudine
faceva qualcosa per il bene comune.

La tesi paradossale, secondo cui il progresso si fonderebbe sul vizio (e la virtù sarebbe dunque incompatibile con il conseguimento del benessere materiale, fine ultimo di un'etica mercantilistica), induce a un esercizio di lettura della favola, che consenta di decodificare il capovolgimento di linguaggio e di temi operato dall'apologo in versi; detto in altri termini, si tratta di poter mostrare come la catena metasememica su cui si fonda la favola dia luogo, su un piano più generale, a un discorso che ha la sua cifra più autentica nell'ironia. Cercherò di spiegarmi meglio, e, nel farlo, di avviarmi anche a concludere.

Dico allora, assai sommariamente, che se nella rivisitazione che ne offre Mandeville la favola subisce un sostanziale ripensamento, discostandosi da quella funzione didattica e riformatrice a cui il genere favolistico era legato al tempo dei continuatori inglesi della tradizione esopica, tra Sei e Settecento; se, ancora, lo stesso antico topos della città come alveare soffre un evidente rovesciamento, per cui l'ape, trasparente immagine della virtù, in particolare per la sua operosità, diviene la metafora di uno sfrenato individualismo e di uno spietato amore di sé; è proprio grazie a tale ripensamento del genere favolistico e a siffatto rovesciamento del significato metaforico del topos dell'alveare, che il caposaldo della morale e dell'ideologia tradizionale, fondate entrambe sull'opposizione di vizio e di virtù, e di conseguenza sull'inconciliabilità dei vizi umani con il benessere della società; è tale caposaldo – dicevo – ad essere sottoposto a un attacco satirico, con il quale Mandeville denunciava la sostanziale ferinità della metropoli moderna, massima espressione di una civiltà manifatturiera e di un'etica mercantilistica, con l'alveare trasformato – come ha ben visto Riccardo Donati – «in uno specchio allucinato della società proto-capitalista, divenuto insomma un'immagine della nuova realtà urbana, dominata da pulsioni di un individualismo aggressivo e conflittuale, fondato sull'avidità smodata di lucro» (Donati 2011: 97).

A mo' di compendio

Mi sia consentita, per finire, una considerazione di compendio. Pur consapevole dell'impossibilità di tener fede a quanto il titolo del mio contributo incautamente promette – un'esaustiva descrizione e definizione dei modelli che la «ridicola poesia», per usare la formula oraziana di Nicola Villani⁴, aveva assunto nella letteratura europea, tra Rinascimento e Illuminismo – credo tuttavia che con l'aiuto dei tre testi esemplari di cui mi sono avvalso il proponimento iniziale di delineare l'immagine dell'io nel rapporto satiricamente polemico con lo spazio sociale di cui partecipa, sia stato compiuto, almeno per una frazione minima.

Risultante dal confronto antagonistico con gli uomini del 'demos', l'ethos dell'io satirico ariostesco ha il suo fondamento nel binomio umanistico di virtù e onore, che a sua volta – come si è visto – si costruisce sull'idea di 'quiete': un ideale di sereno equilibrio, l'aspirazione a un vita 'sine impedimento', che ha il suo fulcro nella libertà individuale e il suo contraltare nella cortigiana frenesia contemporanea. Più che alla frenesia, in cambio, è alla inane vanità cortigiana che si oppone l'io satirico gongorino con la sua critica fulmineamente feroce nei confronti del potere e delle figure, più o meno autorevoli, che lo incarnano, ma senza che ciò comporti alcuna esposizione di sé, perché la denuncia avviene col ricorso alla copertura o, se si preferisce, all'arma, tanto efficace quanto innocua, dell'arguzia e dell'acutezza.

Se la satira ariostesca consiste anche – e forse in prevalenza – in una sorta di «esercizio di disciplina introspettiva», mentre quella gongorina si connota maggiormente per la sua estroversione, e in particolare per la violenza con cui l'io satirico aggredisce il mondo esterno, attingendo al libero gioco dell'ingegno gongorino, è di nuovo un «esercizio di disciplina introspettiva»⁵ che offre la satira di Mandeville: solo che tale esercizio non è più un'esclusiva prerogativa dell'io, ma si realizza come esortazione che l'io satirico rivolge al suo destinatario, perché, come Mandeville scrisse nei *Liberi pensieri sulla Religione, la Chiesa e il felice stato della Nazione*: «Il mio scopo è indurre gli uomini a ripiegarsi sulla propria coscienza, e ad imparare a

⁴ Nicola Villani, noto anche con lo pseudonimo di Academico Aldeano, fu l'autore di un eruditissimo *Ragionamento [...] sopra la poesia giocosa dei Greci, dei Latini, e de' Toscani* (1634), discorso pronunciato nell'Accademia romana degli Umoristi, e di alcune poesie satiriche presenti tra le sue *Rime piacevoli* (Riga 2015: 164-165).

⁵ L'espressione si legge in Donati 2011: 152, applicata a Mandeville, ed è desunta dall'esortazione che si legge in *The Plague among the Beasts* (traduzione di *Les animaux malade de la peste*): «The let us search our Consciences / And ev'ry one his Faults confess».

Antonio Gargano, *La «ridicola poesia»*

conoscere se stessi, attraverso un esame, scevro da ogni indulgenza, dei veri motivi delle loro azioni» (Mandeville 1985: 19).

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo, "Introduzione", *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Ed. Giancarlo Alfano, Roma, Carocci, 2015: 13-25.
- Alonso, Dámaso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1980, 3 voll.
- Ariosto, Ludovico, *Satire*, Ed. Alfredo D'Orto, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2002.
- Artigas, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Ed. Louis Combet, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1967.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española o castellana (1611)*, Madrid, Turner, 1977.
- Diccionario de Autoridades (1726)*, Madrid, Gredos, 1969, 3 voll.
- Donati, Riccardo, *Le ragioni di un pessimista. Mandeville nella cultura dei Lumi*, Pisa, ETS, 2011.
- Góngora, Luis de, *Obras completas, I*, Ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Jammes, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- Mandeville, Bernard, *The Fable of the Bees, or Private Vices, Publick Benefits, with a Commentary critical, historical and explanation by Frederick Benjamin Kaye*, Oxford, Oxford University Press, 2001 (1924).
- Id., *La favola delle api, ovvero vizi privati, pubblici benefici con un saggio sulla carità e le scuole di carità e un'indagine sulla natura della società*, Ed. Tito Magri, Roma-Bari, Laterza, 2011b (1987).
- Id., *Liberi pensieri sulla Religione, la Chiesa e il felice stato della Nazione*, Ed. Alfredo Sabetti, Napoli, Liguori, 1985.
- Riga, Pietro Giulio, «La satira italiana del Seicento», *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Ed. Giancarlo Alfano, Roma, Carocci, 2015: 163-182.
- Saccone, Edoardo, "Riflessione e invenzione: il caso delle *Satire* dell'Ariosto", *Ritorni. La seconda lettura*, con una Introduzione di Matteo Palumbo, Napoli, Liguori, 2010: 83-99.
- Segre, Cesare, "Premessa", Ludovico Ariosto, *Satire*, Ed. Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1987: VII-XI.
- Simonazzi, Mauro, *Le favole della filosofia. Saggio su Bernard de Mandeville*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

L'autore

Antonio Gargano

Antonio Gargano insegna Letteratura spagnola presso l'Università di Napoli Federico II, dove ha a lungo ricoperto anche la cattedra di Letterature Comparate. Tra i suoi volumi più recenti, *Le arti della pace. Tradizione e rinnovamento letterario nella Spagna dei re cattolici* (Liguori 2008; tradotto in spagnolo nel 2012) e *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica del 'Cid' a 'Cien años de soledad'* (Ediciones de la Universidad de Salamanca 2007). Ha curato "*Difícil cosa el no escribir sátiras*". *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro* (Editorial Academia del Hispanismo 2012) e "*Però convien ch'io canti per disdegno*". *La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento* (Liguori 2012).

Email: antonio.gargano@unina.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Gargano, Antonio, "La «ridicola poesia»: modelli della satira europea in epoca moderna", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>