

Lorenzo De Vecchi

Vitae praecepta beatae.

Dialogo e voci in Hor. Sat. II 3, II 4 e II 7

Abstract

Within the second book of Horace's *Satires*, the meaning of II 3, II 4 and II 7 is especially ambiguous. The difficulty lies in the complex relationship among the several voices that take part in these dialogues: Horace's *persona*, his interlocutors, the authors of the monologues in the middle of each satire, Horace the author and, of course, the reader. This article focuses on the fact that each monologue, as several scholars have noticed, has some autonomy and accordingly some authority within the respective satire. The irony of the satiric voice can be rather perceived in the dialogic section of the three satires: here Horace is like a deforming mirror for the voice of his interlocutor. Seriousness and parody, "philosophical" proposals and the negation of any philosophy are intertwined in these satires, variations on the theme *nullius iurare in verba magistri*. The disorientation in the reading depends upon this refined ambiguity.

All'interno del II libro delle *Satire*, il significato di II 3, II 4 e II 7 presenta speciali difficoltà, che riguardano il complesso rapporto tra le diverse voci che vi prendono parte: il personaggio di Orazio, i suoi interlocutori, gli autori dei monologhi che occupano il centro di ciascuna satira, Orazio l'autore e, naturalmente, il lettore. Questo articolo vuole mettere in rilievo l'autonomia e l'autorità che, come già altri hanno notato, questi monologhi assumono nelle rispettive satire. L'ironia dell'autore si può percepire piuttosto nella cornice dialogica dei componimenti, dove la voce di Orazio agisce come una sorta di specchio deformante rispetto a quella dell'interlocutore. Dunque serietà e parodia, elaborazioni filosofiche e negazione di ogni dogmatismo filosofico, sono strettamente congiunte in satire che costituiscono variazioni sul tema *nullius iurare in verba magistri*. La difficoltà di lettura dipende appunto dalla raffinata ambiguità di questi componimenti.

Le poesie di Orazio sono tessere che, pur di forme e colori molto vari, compongono un mosaico unitario per spirito e per gusto. Perciò, all'interno delle quattro raccolte, le differenze tra i vari componimenti non ostacolano la confidenza che il lettore sente di avere con un solo autore: una confidenza che invano si cercherebbe con un altro poeta latino. Anche nel passaggio dal I al II libro delle *Satire* la più vistosa novità formale, ossia un più ricco e articolato uso del dialogo, se rivela senz'altro un desiderio di rinnovamento generale della propria satira da parte di Orazio, allo stesso tempo consolida alcune tendenze già evidenti nel I libro. Ad esempio, resta manifesta (ed è una delle più caratteristiche inclinazioni della satira oraziana) la volontà di eludere ironicamente posizioni troppo rigide e idee dogmatiche; volontà che si intreccia con quella di segno opposto, e più tipicamente satirica, di affermare con forza, di imporre o di negare valori. Ad esempio, nel I libro la rivendicazione del progresso artistico operato rispetto a Lucilio si sposa con l'incertezza sulla poeticità della satira; alla critica

dei vizi umani secondo strategie retoriche affini a quelle della diatriba stoico-cinica si affianca la critica alla diatriba stessa, almeno ai suoi rappresentanti sciatti e logorroici; e così via.

Nel II libro l'accostamento di atteggiamenti e di idee diverse, addirittura contraddittorie, è più evidente ancora. È noto, ad esempio, che fin dall'inizio del libro quello che Rudd definì il «*mischievous grin*»¹ del poeta emerge con inedita forza provocatoria. Basti pensare alla sfuggente disposizione verso il cibo, il tema centrale della raccolta, dell'Orazio del II libro: e altrettanto curiosi sono altri comportamenti adottati dalla sua *persona* nei vari dialoghi. Ce lo ricorda, del resto, il suo schiavo Davo nella settima satira, una denuncia dell'incostanza e dell'incoerenza di Orazio – la critica più dura per un poeta satirico, che in quanto tale ci aspettiamo sicuro, fermo. Non solo tra le varie satire, ma all'interno delle satire stesse si riconoscono alcuni ostacoli alla comprensione immediata di un messaggio facile e univoco, ciò che Orazio chiaramente non vuole offrire ma che un lettore di satire è indotto a cercare. In queste pagine non si vuole eliminare quegli ostacoli, bensì cercare di spiegarne i caratteri in alcuni casi specifici. Farò riferimento a tre dei sei dialoghi del II libro, II 3, II 4 e II 7, satire che si possono accomunare per due caratteri generali: uno relativo al contenuto, uno alla forma. È normale accostare II 3 e II 7, per l'argomento comune e per la corrispondente somiglianza tra i due interlocutori di Orazio: rispettivamente Damasippo e Davo, neofiti stoici che si servono delle loro conoscenze per biasimare il poeta. L'unica altra satira in cui Orazio ha un rapporto con l'interlocutore, se non difficile, certo ambiguo e dunque complesso da decifrare, è II 4²: e solamente in queste tre satire il monologo racchiuso entro la cornice dialogica è uno solo, ed occupa la gran parte del componimento. Ciò ha una notevole importanza, come vedremo.

Il problema centrale posto dal II libro delle *Satire* è un problema di voci: Orazio parla poco, altri personaggi parlano molto e l'atteggiamento dell'autore verso tutti loro (anche verso la propria *persona* recitante) non è facile da comprendere³. Nei nostri tre dialoghi il “coro” si allarga: Damasippo, Cazio e Davo, nel corso del loro dialogo con Orazio, riportano il discorso di una terza persona: rispettivamente il filosofo Stertinio, un *auctor* non identificato e il portinaio del filosofo Crispino. Non sorprende che, nel tentativo di trovare in ciascuna satira un messaggio chiaro, si sia cercata una qualche coerenza nei rapporti tra queste voci e, in particolare, una corrispondenza ideologica precisa tra chi parla nella cornice dialogica e chi parla nel monologo. Il che è lecito, giacché i tre interlocutori di Orazio si mostrano entusiasti di ciò che hanno appreso e

¹ RUDD (1966, 129).

² FREUDENBURG (1996) ha messo in relazione II 3 e II 4, ma per considerare non le somiglianze bensì le differenze rispetto allo stile letterario.

³ In un recente volume dal titolo *The Author's voice in Classical and Late Antiquity*, Stephen Harrison ha scelto di dedicarsi proprio all'intreccio tra voci nel II libro delle *Satire*, pervenendo a risultati che credo possano essere utilmente accostati a quelli del presente saggio.

che – possiamo già notare – espongono senza che Orazio lo chieda. In un recente contributo su II 3⁴, Suzanne Sharland segue un ragionamento tipico in questo senso: Damasippo non riesce a portare Orazio su una presunta retta via perché fallimentare è la cura, ossia il lunghissimo monologo di Stertinio. La Sharland riconosce uno svolgimento coerente in II 3, satira nella quale Damasippo (nel dialogo) si serve di Stertinio (del suo monologo) per introdurre Orazio alla filosofia stoica: siccome Orazio non si converte, Damasippo e Stertinio sono coinvolti nel medesimo fallimento. Cercherò di dimostrare che II 3 e anche, in modi diversi, II 4 e II 7 sono invece satire composite, nelle quali dialogo e monologo possiedono una relativa autonomia all'interno del componimento: di qui la difficoltà delle interpretazioni.

L'autonomia del monologo

Rispetto alla tecnica narrativa, ciò che ho appena detto è meno vero per II 7:

1. il confronto tra Davo e Orazio non sembra mai venire meno: non c'è un punto del testo in cui il dialogo, cominciato col primo verso e concluso dall'ultimo, si interrompe o prevede altre voci.

2. Ai vv. 42-45 il dialogo si avvicina a quello di un dramma teatrale come in nessun altro luogo del II libro. Davo descrive l'inquietudine del suo interlocutore facendo riferimenti precisi ai suoi movimenti⁵: “vediamo” i due protagonisti del dialogo proprio nell'introduzione al monologo.

3. Subito dopo, al v. 46, Davo dice il proprio nome, che ripeterà al v. 100: è sempre lui l'“io” interno al discorso.

D'altra parte, si può osservare che:

1. solo nei vv. 22-42 e poi 111-15 il bersaglio di Davo è un preciso difetto di Orazio, che peraltro rimanda all'incoerenza del poeta emersa dalle satire precedenti e alla quale abbiamo fatto cenno sopra⁶. L'identità del “tu”-Orazio è precisa solo ai margini del monologo⁷.

⁴ SHARLAND (2009).

⁵ *Aufer / me voltu terrere; manum stomachumque teneto*

⁶ Davo del resto sembra aver appena ascoltato le chiacchiere del suo padrone, come fa capire l'inizio della satira: *iamdudum ausculto*. Difficile non pensare che Davo abbia appena “ascoltato” le prime sei satire del libro, soprattutto l'ultima, in cui Orazio si vanterebbe di un amore per la campagna e per la sua mensa. Lo schiavo sa bene che il suo padrone non è puro come vuole far credere.

⁷ Il vero e proprio monologo di Davo comincia con il v. 22, quando Orazio, spazientito da un'introduzione vaga, chiede a Davo di venire al sodo.

2. Pur all'interno di una "scena" aperta col v. 42 (cf. *supra*, punto 2), Davo dice che sta per riportare l'insegnamento di un'altra persona, rivolto verisimilmente a un interlocutore generico.

3. Le accuse dei vv. 46-70 non sembrano adattarsi a Orazio: non per caso il "tu" all'interno del monologo ha una sola reazione, pur riportata dall'io parlante, al v. 71: *non sum moechus*⁸.

4. Davo può adattare le parole dello *ianitor* perché Orazio è un padrone qualunque e Davo, come dice il nome stesso, è uno schiavo qualunque: il monologo potrebbe essere recitato tale e quale da un qualsiasi schiavo a un qualsiasi padrone, il quale, secondo Classen⁹, nel "tu" del monologo di II 7 dovrebbe riconoscere se stesso.

Se anche in II 7 tra cornice dialogica e monologo centrale vi è un certo scarto, tuttavia il rapporto tra dialogo e monologo in II 3 è diverso. Al v. 38 vanno aperte le virgolette, da chiudere al v. 295: Damasippo sottopone a Orazio il discorso che gli fece un tale Stertinio, e ora, nella finzione della satira, Orazio vuole farci credere che Damasippo ha imparato quel discorso a memoria. Dunque il monologo è staccato dal dialogo: ciò è vero tanto più per il fatto che dal v. 299, dove Damasippo finisce di parlare, non vi è alcun commento a quel monologo. La satira prosegue come se si fosse interrotta al v. 32 (*Dam. insanis et tu stultique prope omnes*): se Orazio non sembra accogliere la predica con vero interesse, tuttavia non la critica, lasciando che essa agisca come satira a sé. In verità, anche la predica era stata un dialogo, tra Stertinio e Damasippo. Ma via via che essa procede, la definizione dei caratteri è sempre più labile: Damasippo (che peraltro non interviene mai) è l'interlocutore al v. 38, ma non lo è più dal v. 77, quando la predica si allarga a tutti coloro che sono affetti da un *vitium*¹⁰. Con ciò non solo Damasippo scompare dall'orizzonte di lettura, ma anche l'identità di Stertinio non è più identificata dal dialogo; vedremo fra poco con quali conseguenze.

L'isolamento del monologo dalla cornice dialogica è ancora più evidente in II 4, 11, dove Cazio si prepara a recitare *memor i praecepta* di un *auctor*. Il carattere didascalico del poemetto, col *Satzvers* facile da memorizzare, è subito chiaro: un *authoritative discourse*, secondo la categoria derivata da Michail Bachtin che Suzanne

⁸ Per alcuni il "tu" del monologo, a partire dal v. 45, perde identità mimica e diventa generico: p. es. LEJAY (1911) e KIESSLING – HEINZE (1957, *ad* II 7, 43); SCARPAT (1969, 27s.); CLASSEN (1994). Non solo Orazio non sarebbe un *moechus*, ma, per alcuni, non fu nemmeno *eques*, come è chiaramente il "tu" ai vv. 53s. Già lo pseudo Acrone introduceva la satira affermando che Davo *invehitur in equitem Romanum sive in Horatium*. Ma negli studi dell'ultimo secolo è generalmente condivisa l'opinione che Orazio fosse cavaliere: pertanto questo non sembra un argomento per negare che il "tu" qui sia Orazio (si vedano TAYLOR 1968; ARMSTRONG 1986).

⁹ CLASSEN (1994).

¹⁰ Stert. *Audire atque togam iubeo componere, quisquis / ambitione mala aut argenti pallet amore, / quisquis luxuria tristive superstitione / aut alio mentis morbo calet: huc propius me, / dum doceo insanire omnis vos, ordine adite.*

Sharland ha usato per definire il monologo di Stertinio. Tuttavia c'è una complicazione, tra le altre che questa satira sfuggente presenta: l'unità monolitica che ci aspettiamo da questo discorso è compromessa dal finale. Non si è notato con la dovuta attenzione che i vv. 81-87 non hanno l'aspetto di una chiusura, bensì sono un'articolata domanda provocatoria che penseremmo retorica (preludio a una vera chiusura), se non fosse per la pronta ed entusiasta reazione di Orazio a questi versi così "oraziani".

Sull'apertura finale del poemetto torneremo. Per ora osserviamo che gli studiosi hanno sempre notato un'esagerazione non priva di sarcasmo nella reazione di Orazio, che chiude la satira (vv. 88-95), mentre in II 3 Orazio non fa commenti sul monologo e in II 7 riesce solo ad arrabbiarsi, senza dare giudizi (ma l'ira del poeta sembra convalidare l'efficacia critica di Davo). Non c'è insomma, a questi tre monologhi, una vera risposta "dialogica", un commento, un'interpretazione; e se c'è, come in II 4, essa è positiva, né abbiamo alcuna reazione di Cazio ai complimenti della battuta finale. Non c'è vero dialogo *sul* monologo. Ciò non priva i monologhi di un'autorità, per così dire, produttiva: al contrario. Se anche vogliamo estendere l'etichetta *authoritative discourse* al monologo di Cazio e anche ai precetti sciorinati da Davo¹¹, è rischioso usarla solo come categoria negativa. Non bisogna dimenticare che il discorso satirico tende a essere *authoritative*, proveniente dall'alto, da accettare necessariamente e integralmente. Se la satira oraziana è in genere aperta e dialogica, invitando il lettore a una reazione articolata, tuttavia essa conserva spesso un tono determinato, fondato su valori dati per validi. Non solo Stertinio e Davo sono, sotto questo aspetto, tipiche voci satiriche; ma, come è facile osservare, i temi che essi affrontano, e la tecnica retorica con cui li affrontano, sono materia che ci aspettiamo in una satira di Orazio. È stata spesso notata l'efficacia del monologo di Davo, la sua arguzia nel cogliere nel poeta l'incostanza e la volubilità delle quali l'intero II libro è un manifesto e che Orazio confesserà, ad esempio, in *Ep.* 1, 8. Quella di II 7 è un'auto-denuncia del poeta, che deriva appunto dall'accostamento di satire dai caratteri così diversi: perché diversi, ma tutti in certa misura autorevoli, sono i monologhi che in esse si sviluppano. Infine, per tornare alla questione tecnica-compositiva, l'autonomia del monologo nelle nostre tre satire conferisce ad esso la naturale autorevolezza che deriva dall'esserci, dall'occupare spazio (la maggior parte dello spazio in ciascuna satira), dalla mancanza di commenti negativi e perciò, essendo svincolato dal dialogo, dal fatto di essere colto non tanto come un discorso di Cazio, di Damasippo, di Stertinio, di Davo, ma dell'autore, del poeta Orazio¹².

¹¹ È vero che Davo cerca di adattare i precetti alla situazione reale: ma il suo resta un discorso chiuso, autoritario, che non prevede un dialogo.

¹² I più fini lettori delle *Satire*, per primi Fraenkel e Rudd, hanno riconosciuto nella vivacità bozzettistica del monologo di II 3 il tratto migliore di questa satira, vedendo in essa una qualità artistica di Orazio, non certo delle altre voci. Del resto, nel caso di Stertinio e di Davo, è necessario notare che le loro voci non sono abbastanza caratterizzate perché si possa percepire una parodia da parte dell'autore. Se vi è,

Cazio e la “parola diretta”

A ciò si può obiettare: se nei monologhi di Damasippo e Davo – o dei loro maestri – possiamo sentire anche la voce di Orazio, non solo perché egli ha scritto quei versi ma anche perché ritroviamo in essi lo spirito acuto, la critica sociale, le tecniche retoriche e l'ironia su Orazio stesso, che abbiamo già conosciuto nell'io satirico del I libro; dall'altra parte, ciò non si può dire del monologo recitato da Cazio, che con lo stile tipico della satira oraziana (dunque anche con i monologhi di II 3 e II 7) non ha nulla in comune.

Per risolvere il problema, e per avvicinarci all'analisi delle sezioni dialogiche di queste tre satire, possiamo approfittare di un'altra categoria linguistica/narrativa elaborata da Bachtin¹³. È nota la distinzione che egli opera tra la parola monologica, diretta, neutra, e la parola dialogica, bivoce, viva. Da una parte la parola dell'epica, che è il tipico esempio, in poesia, di *authoritative discourse*; dall'altra la parola del romanzo polifonico, che trova in Dostoevskij il suo apice. Bachtin si interessò alla “preistoria della parola romanzesca”, come recita il titolo di un suo saggio¹⁴: egli la trovò nel dialogo socratico, nella satira menippea e nelle forme dello *spoudogeloion*, nelle antiche parodie¹⁵. Ora, il poemetto gastronomico è una parodia: la parola del modello didascalico è usata per trattare di un tema umile, il cibo. Si tratta di un antenato della parola bivoce, aperta, critica: una “parola indiretta”, dunque. Rispetto all'operazione letteraria, e propriamente linguistica, la definizione è appropriata e qualunque lettore non mancherà di apprezzare lo scarto tra il testo e il modello. Ma la questione, se posta in termini di ricezione del testo, sembra più complessa. Come ha detto Anna Beltrametti, «la parodia dei moderni è [...] una parola di secondo grado che attraverso i suoi oggetti parla soprattutto del modello: quella degli antichi è la parola del modello che parla di oggetti deteriori»¹⁶. Archestrato di Gela, alle origini della poesia gastronomica, fu per gli antichi il rappresentante di una precisa visione del mondo, un precursore di Epicuro: non ci sono segnali di un distacco dalla materia previsto dall'operazione parodistica. Il poema gastronomico fu per gli antichi “parola indiretta”? Ossia, quale reazione suscitava nel lettore questo dottissimo gioco letterario, indubbiamente fondato sul

soprattutto in II 3, un colore stoico soprattutto nel lessico (cf. le analisi di LEJAY 1911 nell'introduzione alla satira e di BOND 1998), lo stile generale non si scosta da quello che conosciamo in Orazio satirico, influenzato del resto dalla diatriba stoica. Orazio è abilissimo nel mantenere una discreta caratterizzazione stilistica nella voce del monologo di Stertinio, senza passare il limite della parodia esplicita.

¹³ Ne approfitterò, tuttavia, con la dovuta cautela. Termini e concetti elaborati da Bachtin sono molto di moda anche negli studi sulle letterature antiche, con le interpretazioni talora fuorvianti che alla moda facilmente si associano.

¹⁴ Ora in BACHTIN (1979, 407-44).

¹⁵ Non manca un accenno alle *Satire* di Orazio e in particolare all'autoironia dell'autore in esse manifesta, ma in altri testi compresi nello stesso volume (*La parola nel romanzo*, ora in BACHTIN 1979, 178 n. 1; *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, ora in BACHTIN 1979, 290).

¹⁶ BELTRAMETTI (1994, 284).

capovolgimento di una lingua?¹⁷ Dobbiamo chiedercelo perché, se l'opera di Arcestrato era intrattenimento per nobili a banchetto, come è probabile, il poemetto di Cazio è inserito in una satira, che prevede una lettura diversa, un pubblico diverso.

Per rispondere alla domanda si può intanto considerare il carattere specifico di questo poemetto entro la tradizione della poesia gastronomica¹⁸, per noi rappresentata dalla linea Arcestrato – Ennio – Varrone – Orazio/Cazio. Rispetto all'impianto periegetico dell'*inventor*, alla centralità del pesce e della sua prelibatezza, alla ricerca del piacere a ogni costo – e a ogni prezzo – il poemetto di II 4 è eccentrico. Non c'è alcuna ricerca del lusso, i riferimenti a zone non italiche sono la netta minoranza, il pesce, simbolo di corruzione per l'antichità non cristiana, è tutt'altro che protagonista nei *praecepta* del nostro *auctor*. Emerge un solo carattere già presente in Arcestrato, quello più congeniale a Orazio: la cura negli accostamenti e nella presentazione, tema principale nella conclusione del poemetto. Esso dunque appare come il singolare controcanto di una parodia, la “oraziana” risistemazione del poemetto gastronomico tradizionale. Ciò aumenta l'autorità già procurata ai vv. 12-87 dalla loro autonomia formale all'interno della satira, cui abbiamo accennato sopra. Dove sta, allora, l'elemento ironico che nessun lettore può evitare di cogliere in II 4? Non tanto nella parola del poemetto, quanto negli echi che di quella parola si sentono nella breve ma decisiva cornice dialogica.

Dialogo e ironia

Orazio e Cazio si incontrano per strada: l'autore recupera da Platone l'inizio della conversazione in una circostanza casuale, quotidiana. Perciò ci aspettiamo che il tono colloquiale dell'*incipit* (Or. *unde et quo Cadius?*) si conservi nel dialogo; invece Cazio elude tono e contenuto della richiesta: non risponde alla domanda e, parlando, impone al dialogo uno stile anti-colloquiale, rigido. I versi recitati dalla sua voce sono cinque e mezzo: la simmetria dei *cola*, le cesure regolari, il ricercato equilibrio del *Satzvers* sono evidenti, compromessi solo all'inizio dall'*enjambement* tra i vv. 1 e 2, a indicare la premura nell'esercizio a cui Cazio vuole dedicarsi (*non est mihi tempus, aventi / ponere ...*). Fin dal primo verso Cazio non vuole conversare, bensì vuole recitare la sua parte imparata a memoria, così ben assimilata da influenzare il suo stile anche nella vita reale. Se il rigido tono didascalico è opportuno nel poemetto, tale non è affatto nella conversazione, soprattutto in quella registrata da una satira esametrica che tende a eludere i vincoli e le tradizionali simmetrie del verso. Il paradosso, dunque, sta nel fatto che Cazio presenta una parodia come se fosse parola diretta, neutra, rigida: la voce nel

¹⁷ Sulla ricezione di Arcestrato in Ateneo, la nostra indispensabile fonte di informazioni sul poeta ellenistico, cf. di recente WILKINS (2008).

¹⁸ In particolare per il filone precettistico, distinto da quello descrittivo da DEGANI (1982, 34-37).

dialogo è più monologica di quella del monologo stesso, alla vitalità parodistica di cui il poemetto è pervaso si oppone l'innaturale e anti-dialogica immobilità di Cazio nella conversazione¹⁹.

Prima di trarre delle conclusioni su II 4, osserviamo che un fenomeno simile si presenta in II 3 e in II 7. Non si può dire uguale, poiché nel linguaggio di Damasippo e di Davo vi è una vitalità sconosciuta a Cazio: una vitalità propriamente "satirica". Come Cazio, però, entrambi sono succubi della lezione che hanno appena imparato, e di ciò il loro interlocutore si avvede bene. Se il monologo in ciascuna delle tre satire acquista autorità per la mancanza di reazioni ad esso, le battute dei tre personaggi nelle sezioni dialogiche si intrecciano con quelle dell'autore, Orazio, le quali orientano necessariamente la lettura della satira. I casi specifici di II 3 e II 7 sono diversi, si direbbe opposti, tranne che nelle conclusioni; ma l'effetto generale, dato dalla direzione che la voce di Orazio imprime alla lettura dei dialoghi, è simile.

In alcune preferenze stilistiche e lessicali²⁰ e, naturalmente, nei contenuti, Damasippo e Davo dimostrano di fatto la recente trasformazione della loro vita, dovuta alla conversione allo stoicismo. Di ciò che essi pensavano, di ciò che erano prima (sebbene su questo Damasippo dica qualcosa), non vi è più traccia nel loro agire o pensare: essi sono ormai ruoli, non personaggi complessi. Anche alle loro critiche, così come alle satire stoico-ciniche proposte nei loro monologhi, non manca energia e forza persuasiva: eppure, al contrario delle voci dei monologhi, quelle che conversano nelle cornici dialogiche sono continuamente sottoposte al giudizio, diretto o indiretto, della voce di Orazio. La sua ironia nei confronti di Damasippo è evidente in II 3, 16-18:

*Di te, Damasippe, deaeque
verum ob consilium donent tonsore. Sed unde
tam bene me nosti?*

Significativa è però, soprattutto, la mancata replica di Damasippo a quell'ironia. Al distacco che Orazio mostra in ogni sua battuta²¹ si contrappongono, è vero, le irritate reazioni del poeta ai vv. 323-25, quando Damasippo incalza con critiche sempre più pesanti; ma determinante è l'ultimo verso, dove Orazio vuole rovesciare l'intero sistema

¹⁹ Si può notare che, nella conversazione con Orazio, Cazio non risponde a nessuna domanda rivoltagli da Orazio (v. 1: «Da dove vieni e dove vai?»; v. 9: «Dimmi il nome di quest'uomo, e se egli sia romano o straniero»).

²⁰ Un'analisi dello stile di Damasippo in BOND (1987). Notevole è l'uso disinvolto tanto dell'esemplificazione mitica (vv. 303s.) quanto dell'apologo di ambientazione animale (vv. 314-20). Ritorna, nelle sue battute, l'opposizione *sanus/insanus*, centrale nell'intera satira (vv. 31, 298, 322). Cf. anche nella prima battuta, p. es., l'accento alla *virtus* (v. 13) e alla *desidia* come *Siren* (v. 14) che incanta il poeta, con richiamo all'*Odissea* tanto amata dagli stoici (ma sul passo v. MESTURINI 1993).

²¹ Attribuisco la battuta ai vv. 27-30 (da *atqui a urget*) a Damasippo. La battuta che precede e quella che segue sono appunto brevi e pungenti reazioni del poeta, che al v. 31 vorrebbe solo sbarazzarsi di Damasippo.

filosofico sostenuto da Damasippo con poche, incisive parole²². Allo stesso modo, dallo scontro dialettico di II 7 sembra uscire vincitore chi parla per ultimo. Anche in questo caso l'ultima battuta pone fine allo speciale rapporto tra schiavo e padrone permesso dai Saturnali, riportando Davo all'ordine e, soprattutto, annullando la premessa stessa di un dialogo possibile solo in una realtà sospesa, fittizia. La voce di Orazio, dunque, pone un decisivo sigillo ai dialoghi e sembra sancire la sconfitta dei valori proposti dai due antagonisti.

È facile intendere come quest'impressione, almeno in II 7, si intreccia a un'altra opposta: l'ultimo verso non ci fa dimenticare quanto acuta sia stata la critica avanzata da Davo verso il suo padrone; il quale peraltro ha vestito per tutta la durata della satira i panni del padrone da commedia, e dunque, come Davo, si è costretto in un ruolo. Ma vi è una decisiva differenza tra le due *personae*: se Davo prende vita solo in II 7, Orazio percorre l'intera raccolta, cambiando costantemente prospettiva. La sua voce muta secondo le circostanze, e ciò conferisce la paradossale unità al II libro. La sua "polifonia", per tornare a Bachtin, è garantita, da una parte, non tanto dalle altre voci che dialogano quanto dalla cangiante voce di Orazio, malleabile e ironica; dall'altra parte, dai lunghi e autonomi monologhi che sembrano resistere al riflesso deformante della voce dell'autore, e dunque si impongono come *una* possibile verità. L'entusiasmo di Orazio alla fine di II 4 convalida appunto entrambi i binari su cui si muove l'interpretazione di questi difficili dialoghi del II libro: i vv. 88-95, riecheggiando Lucrezio, mostrano lo stesso entusiasmo – nonché gli stessi caratteri formali – dei pochi ma decisivi versi di Cazio, apprendista poeta didascalico. Entusiasmo vero o fasullo? Fasullo nella misura in cui, in questa e nelle altre satire, Orazio riflette ironicamente la voce dell'interlocutore; vero in quanto elegante e *veramente* parodico è l'autonomo poemetto gastronomico, che peraltro si chiude, come abbiamo detto sopra, con toni consoni all'Orazio moralista. Davo, in II 7, 22-35, non farà che confermare l'inclinazione a questa forma di *bene vivere* del suo scostante e contraddittorio padrone.

Da ciò il difficile intreccio tra monologo e dialogo in queste satire, da ciò un'interpretazione ardua e aperta. Il rapporto tra autorevole monologo e ironica cornice dialogica, dove Orazio tende a riflettere e deformare le voci dei suoi interlocutori, non è altro che il corrispettivo formale del rifiuto del dogmatismo, dell'ambiguità del vero, della complessità della vita che l'intero II libro – il libro dialogico, aperto di Orazio – vuole rappresentare.

²² *O maior tandem parcas, insane, minori*. Orazio rivolge a Damasippo l'offesa canonica con cui gli stoici relegano tutti gli altri a un livello più basso del proprio; inoltre, contro il dogmatismo stoico, egli stabilisce gradazioni di *insania* ammettendo la propria, e mostrando dunque un'autoironia di cui il rigido Damasippo non sarebbe capace. Sul significato di questo verso conclusivo, e in generale sul peso dell'*explicit* nei dialoghi del II libro, mi sono soffermato in un altro lavoro (cf. DE VECCHI 2011).

referimenti bibliografici

ARMSTRONG 1986

D. Armstrong, *Horatius eques et scriba: Satires 1.6 and 2.7*, «TAPhA» CXVI 255-88.

BACHTIN 1979

M.M. Bachtin, *Epos e romanzo*, trad. it. Torino.

BELTRAMETTI 1994

A. Beltrametti, *La parodia letteraria*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica antica*, vol. I, tomo III: *I Greci e Roma*, Roma, 275-302.

BOND 1987

R.P. Bond, *The Characterization of the Interlocutors in Horace, Satires 2.3*, «Prudentia» XIX 1-21.

BOND 1998

R.P. Bond, *Horace on Damasippus on Stertinius on ...*, «Scholia» VII 82-108.

CLASSEN 1994

C.J. Classen, *Horaz: Der Herr als Sklave (Satire II 7)*, in W. Barner (Hrsg.), *Ein Text und ein Leser. Weltliteratur für Liebhaber*, Göttingen, 29-42.

DE VECCHI 2011

L. De Vecchi, *L'explicit nella letteratura dialogica: il caso di Orazio satirico*, in F. Bottari et al. (a cura di), *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, Trieste, 27-45.

DEGANI 1982

E. Degani, *Poesia parodica greca*, Bologna.

FREUDENBURG 1996

K. Freudenburg, *Verse Technique and Moral Extremism in two Satires of Horace (Sermones 2.3 and 2.4)*, «CQ» XLVI/1 196-206.

HARRISON 2013

S. Harrison, *Author and speaker(s) in Horace's Satires 2*, in A. Marmodoro – J. Hill (eds.), *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, Oxford, 153-71.

KIESSLING – HEINZE 1957⁶

A. Kiessling – R. Heinze (Hrsg.), *Q. Horatius Flaccus. Satiren*, Berlin.

LEJAY 1911

P. Lejay (éd.), *Horace, Oeuvres, Satires*, Paris.

MESTURINI 1993

A.M. Mesturini, «*Vitanda est improba Siren / desidia*», «SIFC» XI 247-50.

RUDD 1966

N. Rudd, *The Satires of Horace: A Study*, Cambridge.

SCARPAT 1969

G. Scarpat, *Quinto Orazio Flacco. Satira settima del libro secondo. Testo, introduzione, e commento*, Brescia.

SHARLAND 2009

S. Sharland, *Soporific satire: Horace, Damasippus and professor snore (Sertinius) in Satire 2.3*, «AClass» LII 113-31.

TAYLOR 1968

L.R. Taylor, *Republican and Augustan Writers enrolled in the Equestrian Centuries*, «TAPhA» IC 469-86.

WILKINS 2008

J. Wilkins, *Athenaeus the Navigator*, «JHS» CXXVIII 132-52.