

LORENZO DE VECCHI

L'explicit nella letteratura dialogica: il caso di Orazio satirico

I convenevoli finali tendono a rendere omogenee le parti conclusive delle conversazioni reali. La ricchezza del contenuto di una conversazione in genere non sta nel suo inizio o nella sua fine, dove avvengono contatto e distacco formali tra gli interlocutori. Ben più rilevante, invece, è il punto in cui si chiude un dialogo letterario, che non richiede una chiusura convenzionale, bensì risponde a una scelta d'autore: l'*explicit* letterario rappresenta la fine del testo, non necessariamente dell'azione¹. Questa scelta è tanto ricca di significato in quanto è l'ultima, la più memorabile: il lettore tende alla fine dell'opera, l'attesa di essa aumenta la sua efficacia. In una satira dialogica, inoltre, la fine potrebbe decretare vincitori e vinti, concentrare il valore satirico del componimento e gettare luce, finalmente, sul rapporto di forze che si è sviluppato fino a quel momento.

Orazio, nella sua esperienza di poeta satirico (ma non solo), diede sempre al dialogo un rilievo fondamentale, crescente dal I libro al II; quest'ultimo contiene sei satire su otto di carattere mimico, cioè interamente dialogico. Si tratta di II 1, II 3, II 4, II 5ecc. (l'unica in cui Orazio non è presente come personaggio), II 7 e II 8: a queste farò riferimento nel mio lavoro. Sono satire che, nella storia della loro ricezione, spesso sono sembrate atipiche: in esse l'unità dell'idea, la rappresentazione letteraria di una spinta morale interiore sembra scissa in più voci, spesso difficilmente decifrabili, tra le quali quella dell'autore è marginale e non di rado subisce l'aggressione delle altre. L'unità e la fermezza dell'idea, che della satira per molti è fondamento, sembra venir meno con l'unità e la fermezza della voce satirica. Questo, in parte, è certamente vero: ma non in tutto. Ci sono dei segnali, nei dialoghi del II libro, attraverso i quali Orazio – il poeta, non la *persona* – fa capolino e ci invita a contemplare il suo dominio sulla materia; anche il suo dominio sul dialogo. I più importanti di questi segnali si trovano nei finali delle satire.

¹ Su questo aspetto dell'opera letteraria si veda Herrnstein Smith 1968, 19-23.

Ma prima di analizzare il caso di Orazio, approfondiamo la questione in termini generali.

1. *Direzione 'verticale' e 'orizzontale' dei testi dialogici: la funzione dell'explicit*

La conclusione di un'opera letteraria, soprattutto se 'classica' o 'classicistica'², determina in modo decisivo la sua compiutezza: riassumendo, Barbara Herrnstein Smith afferma che «the sense of closure is a function of the perception of structure»³. Non tutti i testi, però, 'tendono' verso una conclusione e qui ottengono il loro pieno significato: per esempio, il valore di un poema epico dipende dal suo finale molto meno rispetto a quello di un dramma⁴. Non sempre – o meglio, non sempre nella stessa misura – la fine di un'opera è legata al suo fine⁵.

Lo stesso dramma classico, anche se l'unità di azione prevede una conclusione chiara e la forma dialogica sembra implicare uno sviluppo incessante verso un punto di arrivo, non esaurisce nel finale il suo significato. Alcune parti del dramma sembrano eludere la sua direzione naturale, che procede da un inizio a una fine (la chiamerò direzione 'verticale'); esse assumono piuttosto una direzione 'orizzontale', aliena allo sviluppo drammatico, quasi esterna alla scena: dal testo al pubblico. Ciò vale specialmente per qualsiasi monologo: una pausa lirica di una tragedia – più ancora, di un'opera lirica – o il

² Rispettosa, dunque, dei precetti aristotelici e oraziani, secondo cui essa deve avere un inizio, uno svolgimento e, appunto, una fine.

³ Herrnstein Smith 1968, 4. Tutto il libro si fonda su questo assunto, dimostrato con molta efficacia nel terzo capitolo (*Thematic Structure and Closure*). Si veda anche Spina 1999.

⁴ La diversa organizzazione formale (e la conseguente differenza di 'significato') tra poema e dramma fu al centro degli interessi di Goethe e di Schiller alla fine del '700. Si vedano specialmente le lettere che i due si scambiarono nella prima metà del 1797; il 25 aprile di quell'anno Schiller scrisse: «L'esposizione del poeta epico ci deve interessare non perché porti a qualcosa, ma perché essa stessa è qualcosa», al contrario dell'esposizione del dramaturgo. Anche la Herrnstein Smith afferma che di alcuni testi sentiamo di poter giudicare l'efficacia molto presto (sonetti, certi romanzi, certi dialoghi); rispetto ad altri testi, la tensione verso la fine è tale che si sospende il giudizio fino a quando la spinta dell'azione avrà trovato una soluzione (218ss.).

⁵ Hamon 1975; Fowler 1989; Benzoni 2003/2004, 224-225.

messaggio che un personaggio comico rivolge agli spettatori, compromettono chiaramente l'asse interno' del dialogo drammatico⁶.

Se applichiamo questa distinzione al dialogo letterario, vediamo che in un intero testo dialogico può prevalere la dimensione 'orizzontale'. Ciò avviene se il valore delle battute non è tanto legato allo sviluppo del dialogo verso un punto finale, quanto al significato che esse esprimono in sé, e che il pubblico coglie indipendentemente dalla loro posizione all'interno dello scambio dialogico.

In un'azione verbale come quella propria dei testi platonici è decisivo il processo dialogico nel suo svolgersi verso una meta. Anche pensando alla filosofia platonica come a un sistema dialettico aperto⁷, ogni dialogo mira sempre a una sintesi, nonostante che spesso essa non sia raggiunta: la consapevolezza dell'esistenza di un ordine stabile della realtà è attiva anche quando non può essere dimostrata. Non conta, dunque, che «le dialogue, par la possibilité qui en est constitutive de relancer incessamment la discussion [...], *exclut une mesure contrôlable*». Proprio il fatto che «la fin [...] est e n'est pas la fin»⁸ corrisponde all'inarrestabile carattere progressivo del dialogo platonico, che solo nel porsi una fine può acquistare un senso compiuto.

Se in un dialogo prevale il gusto per la rappresentazione, è improbabile che vi sia una spinta drammatica tale da far risaltare l'*explicit*. In Teocrito il finale del mimo è, talora, deliberatamente eluso. Non solo la fine del testo e la fine della storia non coincidono, ma la prima può corrispondere a un nuovo avvio dialogico: la fine, cioè, dà inizio a una nuova situazione di cui non ci è noto il seguito (il caso esemplare è il primo idillio). L'equilibrio della gara e lo scarso valore del verdetto finale mostrano come anche nell'agone bucolico prevale la singola battuta, manifestazione autosufficiente del 'sentimento bucolico' dell'autore di là dall'intreccio agonistico in cui è posta⁹.

⁶ Varie osservazioni utili, riguardo alla commedia antica, in Petrone 1983.

⁷ Sia nel senso di una filosofia come dialogo potenzialmente infinito, destinato a proseguire oltre il testo scritto, sia come forma dialogica in cui, già 'dentro' il testo, vero interlocutore di Socrate è il lettore (Friedländer 1979, 205-226; Frede 1992, 216-219; Ausland 1997).

⁸ Nonvel Pieri 2001, 39.

⁹ Cf. Rossi 1971, il quale non vede nella vittoria di Comata in Theocr. 5 un elemento significativo del mimo: «Ogni verso che [Teocrito] scrive gode di tutte le sue cure, anche quelli che vengono assegnati al perdente» (Rossi 1971, 14). Secondo Rossi, ogni battuta dell'agone è sempre una dimostrazione della medesima abilità tecnica dell'autore. Cf. anche Merkelbach 1956, 112ss. Al di fuori dell'ambito strettamente bucolico si veda McDowell 1985.

In filosofia, il probabilismo accademico e ciceroniano consisteva proprio nell'assenza di una posizione prevalente sull'altra, dunque nella presentazione delle possibili verità in un'antitesi non dialettica. E il *consensus bonorum* come principio alla base del *De oratore*, del *Laelius*, del *Cato maior*, del *De re publica*, nega per sua natura uno sviluppo teleologico del dialogo, mettendo invece in rilievo la dottrina e la civile educazione dei personaggi¹⁰, che si manifestano di battuta in battuta. Anche in questi dialoghi, dunque, prevale nettamente la direzione 'orizzontale', priva di tensione drammatica e che prescinde dalla conclusione.

2. *L'explicit nel dialogo satirico*

In un dialogo satirico, secondo la natura del genere letterario cui appartiene, prevediamo un significato chiaro e univoco; per lo stesso motivo, si presume che in esso domini una voce su un'altra (o su altre). Ci aspettiamo quindi che nell'*explicit* si manifesti il significato della satira come soluzione di una tensione oppositiva, come liberazione e vittoria della voce satirica. Ma non sempre è così.

I personaggi di un mimo satirico si presentano agli occhi del lettore in tre modi: possono essere tutti ugualmente ragionevoli, tutti ugualmente ridicoli, oppure alcuni ragionevoli e altri ridicoli. Luciano offre chiari esempi dei tre tipi di dialogo:

1. Nel *Caronte o gli osservatori*, Caronte e Hermes, dall'alto di un monte¹¹, osservano l'umanità e i suoi vizi. I due sono concordi in tutto, e si oppongono a ciò che è loro esterno, rappresentando implicitamente la posizione giusta, critica e consapevole.

¹⁰ In *off.* I 132ss. Cicerone distingue tra *sermo* e *contentio*: solo lo stile del *sermo* appartiene a una conversazione che non tende verso una fine.

¹¹ La posizione in alto è un tipico simbolo della superiorità della voce satirica, della necessaria «satirische Distanz» di cui parla Sallmann 1970, 187. Si veda anche Mucchielli 1960, spec. 100ss.: la città ideale spesso è posta in alto, da dove si guarda con distacco la sottostante realtà imperfetta. Allo stesso modo, il Gulliver di Swift guarda da un cannocchiale, cioè da uno strumento di osservazione speciale. Bachtin 1968, 152, ricorda l'importanza rivoluzionaria dei testi antichi in cui è privilegiata l'osservazione dall'alto: il riferimento è, appunto, a Luciano come precursore del romanzo moderno.

2. Nei *Dialoghi degli dèi* è l'autore che invita il lettore a osservare i personaggi da una posizione privilegiata. Tutti gli dèi, che dialogano tra loro, si manifestano nel loro naturale e grossolano comportamento.

In questi due tipi di dialogo, la direzione 'orizzontale' delle battute non solo prevale, ma è la sola a manifestarsi. La satira si diffonde allo stesso modo in ogni battuta, sia che i personaggi del dialogo osservino l'imperfezione a loro esterna, sia che lo faccia l'autore. L'*explicit* di questi dialoghi è del tutto ininfluenza rispetto al significato del componimento, anzi è il solo luogo del testo privo di contenuto satirico. O il dialogo si interrompe in un momento della conversazione senza un apparente motivo (così, spesso, i *Dialoghi degli dèi*); oppure l'*explicit* è narrativo: nel *Caronte*, dopo aver satireggiato a dovere, i due interlocutori si salutano e tornano alle loro mansioni.

3. In genere non è così se al mimo satirico partecipano voci in contrasto tra loro, delle quali l'una prevale sull'altra¹². Nei *Dialoghi dei morti* la tensione 'verticale' è massima: i dialoghi sono essenziali, spesso brevissimi, privi di ogni indugio tipico della conversazione; si confrontano due voci, una delle quali (quella di Menippo) è sistematicamente superiore all'altra, come dimostra anche il fatto che l'ultima battuta è sua. La fine non è mai narrativa, bensì corrisponde al punto del dialogo in cui un personaggio ridicolizza l'altro, senza che quest'ultimo riesca a replicare¹³. Anche nelle *Operette morali*, per le quali Leopardi riconosce il debito con Luciano, i dialoghi si sviluppano secondo la divisione in tre tipi sopra riportata. Solo quattro dialoghi (*Timandro ed Eleandro*, *Plotino e Porfirio*, *Un fisico e un metafisico*, *Tristano e un amico*) rappresentano un contrasto di opinioni: per questo motivo solo in questi quattro la conclusione non è narrativa, bensì consiste nell'ultima battuta del personaggio che rappresenta la posizione dell'autore.

¹² In sé, il contrasto tra le voci in un dialogo satirico non garantisce la sua tensione verso un finale significativo. Ad esempio, è verosimile che in diversi dialoghi di Varrone (p. es. *Caprinum proelium*, *Andabatae*, *Armorum iudicium*) comparissero solo filosofi rivali, tutti ugualmente 'perdenti'.

¹³ Anche nell'agone bucolico, probabilmente, la vittoria è assegnata a colui che, semplicemente, conclude. Merkelbach 1956, 112, a proposito di Theocr. 5: «Wie kommt es, daß Komatas siegt? Nun, er hat eine Strophe mehr als Lakon gesungen». Ma la gara tra i pastori riguarda la capacità di trattare un tema; il contrasto nel dialogo satirico è fondato su una personale divergenza di vedute, sicché avere l'ultima parola significa, di fatto, essere 'migliore' dell'altro, essere immune da un'ulteriore replica offensiva.

3. *I dialoghi di Orazio: il ruolo del finale*

Come ho detto all'inizio, vi è un pregiudizio che opera riguardo al carattere delle satire dialogiche: la figura del satirico è indebolita per il fatto stesso di dialogare. «È sul principio della separazione [...] che si fonda l'essenza stessa del potere»; pertanto «il dialogo è quella pericolosa irruzione che infrange la sicurezza dell'istituzione»¹⁴, che nel nostro caso è la voce del poeta satirico. Essa non è più autoritaria come nel monologo, ma è vincolata dal dialogo, privata della sua indispensabile libertà di espressione. Tuttavia a questa interpretazione, talora proposta come riassuntiva analisi del II libro delle *Satire* di Orazio, va contrapposta un'altra deduzione che si ricava dall'intreccio tra satira e dialogo. Sappiamo bene che la voce satirica, come il Menippo di Luciano, può trarre alimento alla sua forza proprio grazie all'opposizione di un'altra voce. Dunque sarà giusto dire, per il momento, che in Orazio la voce satirica del II libro non ha più la medesima autorità rispetto a quella del I – non che l'ha persa. Sull'effetto che il dialogo satirico ha nel II libro delle *Satire* di Orazio non si può dire nulla di concreto finché non si capisce il grado di collaborazione tra i due interlocutori, la loro reciproca comprensione, il loro livello diegetico all'interno del componimento, l'esito finale della discussione. Delle prime tre questioni qui non si può discutere diffusamente: ma una breve analisi degli *explicit* può dirci qualcosa su ciò in cui consiste realmente, nel II libro delle *Satire*, il 'potere della parola'.

Nel II libro delle *Satire* troviamo i tre tipi di dialogo che abbiamo riconosciuto¹⁵. Il modo in cui le satire finiscono getta una luce rivelatrice sul rapporto tra i due interlocutori di volta in volta protagonisti.

In II 5 entrambi i personaggi, Ulisse e Tiresia, sono coinvolti nella parodia, per metà ancora 'epici', per metà gretti uomini romani. Se è Tiresia a ridere della prosaicità di Ulisse, al v. 2, e a percepire per primo il capovolgimento

¹⁴ Maffesoli 1985, 219.

¹⁵ Nel mimo oraziano la separazione fra i tre tipi è particolarmente evidente, perché i mimi sono brevissimi e poveri di scambi di battuta. In vari dialoghi di Luciano - non in quelli più brevi, che ho ricordato - lunghezza dell'opera, quantità dei personaggi, prevalenza del carattere narrativo possono offuscare la direzione prevalente del dialogo. Ad esempio, una parte dello *Zeus tragedo* si concentra su una parodia degli dèi simile a quella dei *Dialoghi degli dèi*; ma la comparsa di Momo dà inizio a una lunga sezione nettamente 'verticale', nella quale si susseguono sfide dialettiche in cui Momo ha l'ultima parola.

del mondo epico¹⁶, è Ulisse, nel resto della satira, a mettere in luce, con la sua curiosità, quello stesso capovolgimento evidente nelle parole ciniche e altrettanto prosaiche del profeta. Anche il vate, dunque, non sembra più lui¹⁷. Nella risata di Tiresia e nella conseguente sorpresa di Ulisse (*Quid rides?*) è evidente lo speciale carattere dei personaggi di II 5: ciascuno è spezzato diametralmente in due funzioni opposte: uno guarda l'altro, sorpreso di trovarlo fuori dal contesto epico e sollecitando nel lettore la percezione della parodia rispetto al personaggio appellato. Ma oltre a essere soggetto, ciascuno è anche oggetto di ironia, poiché, consapevole della trasformazione parodica dell'altro, è inconsapevole della propria, e ciò è evidente a ogni cambio di battuta: non nei monologhi, dunque, ma nel dialogo. Fin dal primo verso, tutto è pronto per la dissacrazione dell'epica coerente e immobile; ciò permette all'autore di prescindere da uno sviluppo della vicenda, che il lettore dovrebbe seguire. Si tratta, invece, di un dialogo di direzione compiutamente 'orizzontale'. Non essendoci tra i due alcuna differenza rispetto al livello diegetico – nessuno è più consapevole dell'altro, più vicino alla posizione di autore e lettori – ed essendo dunque entrambi vittime della satira, manca una tensione interna al dialogo che necessiti di uno sbocco finale. Alle richieste di Ulisse seguono le risposte di Tiresia, finché la questione si esaurisce. Poiché non deve esserci una soluzione del dialogo, manca uno scambio dialogico finale, e l'*explicit* è narrativo (vv. 109-110):

Tir: [...] Sed me
imperiosa trahit Proserpina: vive valeque.

Se, come vedremo, le conclusioni di II 1, II 3, II 4 e II 7 prefigurano, fuori del testo, uno scambio di battute successivo, *vive valeque* corrisponde a una reale fine di conversazione. Poiché Orazio evita scambi di battute superflui, cioè puramente convenzionali, non occorre un nuovo intervento di Ulisse. Il

¹⁶ Ul. *Hoc quoque, Tiresia, praeter narrata petenti / responde, quibus amissas reparare queam res / artibus atque modis. Quid rides?*

¹⁷ Sul rovesciamento comico di Tiresia si veda specialmente Bartolomé Gómez 1994; sulla doppia direzione, epica e anti-epica, dell'atteggiamento di Tiresia e di Ulisse, cf. Zoccali 1979.

finale è brusco, è vero¹⁸; ma rispetto allo specifico andamento dialogico della satira, è opportuno se non necessario.

II 1 e II 3 presentano tra loro notevoli somiglianze strutturali: a un vivace dialogo introduttivo segue la 'ritirata' di un interlocutore¹⁹ e l'inizio di un lungo monologo; si ristabilisce il dialogo alla fine, e decisivo sarà l'*explicit*: in entrambe esso coincide con l'ultima battuta, un *Satzvers* che conclude una vivace sezione dialogica e sigilla il confronto che si è sviluppato fin dal primo verso. Sono due satire, dunque, in cui prevale la direzione 'verticale' negli scambi di battuta, tendono cioè a una conclusione significativa²⁰.

Ma solo in II 1 il ritorno al dialogo dopo il monologo centrale rappresenta un produttivo sviluppo dialettico dell'argomento. La satira rappresenta il tentativo, da parte del poeta, di superare le obiezioni di Trebazio Testa, amico e interlocutore di Orazio, alla composizione di satire; pur cercando di venirsi reciprocamente incontro – di qui il carattere progressivo di II 1 – i due restano ciascuno sulla propria posizione, finché Orazio, a Trebazio che paventa pericoli giudiziari, replica con un'ultima battuta (vv. 83-85):

Tr: Si mala condiderit in quem quis carmina, ius est
iudiciumque. *Or:* Esto, si quis mala; sed bona si quis
iudice condiderit laudatus Caesare; si quis
obprobris dignum latraverit, integer ipse?

¹⁸ Bartolomé Gómez 1994, 252, parla del «carácter abierto» della satira: una definizione spesso usata anche per II 8, per lo stesso motivo.

¹⁹ In II 1,21-23 Trebazio Testa non offre più soluzioni al problema di Orazio, ma si limita a rimproverarlo, dando all'interlocutore la possibilità di un'ampia difesa; in II 3,31 Orazio dice a Damasippo: *esto ut libet*, facendo capire di voler essere solo lasciato in pace. Tacerà, infatti, per 264 versi.

²⁰ Ciò è vero per II 3 anche se si tratta di una satira piuttosto 'statica'. In II 3 non c'è, infatti, uno sviluppo dell'argomento: alla fine dal dialogo, anzi, l'ultima richiesta di chiarimenti da parte di Orazio (vv. 300-302: *Or. Stoice, post damnum sic vendas omnia pluris, / qua me stultitia, quoniam non est genus unum, / insanire putas? Ego nam videor mihi sanus*) provoca un elenco di accuse rivolte da Damasippo a Orazio (vv. 307-323), cioè un ritorno all'inizio della satira (vv. 1-16). Ma rispetto alla 'verticalità' del dialogo non conta quanto si sviluppi l'argomento in discussione, ma quanto acceso sia il contrasto tra le due posizioni. Per questo II 3 non è una *Ringkomposition* (lo sarebbe se terminasse tre versi prima): la satira finisce con la soluzione di quel contrasto, nella sua forma generale prevale uno sviluppo tendente a una soluzione finale.

Orazio stempera ironicamente il contrasto (intendendo *mala carmina* come poesie 'brutte', non 'aggressive') e insieme mette in luce il ruolo di Ottaviano come protettore della propria poesia. Al v. 86 Trebazio mostra di capire il gioco di parole di Orazio e, convinto delle sue ragioni, lo assolve, bilanciando l'ironia dell'interlocutore con un'immagine ancor più brillante:

Tr: Solventur risu tabulae, tu missus abibis²¹.

L'ultima parola di Trebazio non afferma la sua vittoria, bensì concilia le due posizioni fino ad allora opposte, confermando la singolare natura di II 1: un contrasto tra amici.

Anche il sigillo di II 3 è rappresentato dall'ultimo verso, e anche qui esso, ironico e sorprendente, risolve un dialogo che fino a quel momento è stato percorso dai contendenti su binari diversi. Ma l'effetto, rispetto a II 1, è opposto. Nella cornice dialogica Damasippo assale Orazio secondo i criteri dell'etica stoica, imponendo peraltro un interminabile monologo (vv. 38-295). Al v. 321, subito prima della fine, la provocazione di Damasippo sembra riprendere vigore con un potenzialmente infinito elenco di difetti da rimproverare all'interlocutore, significativamente introdotto da *Adde* (vv. 321-325):

Dam. Adde poemata nunc, hoc est, oleum adde camino,
 quae si quis sanus fecit, sanus facis et tu.
 Non dico horrendam rabiem... *Or.* Iam desine. *Dam.* ...cultum
 maiorem censu... *Or.* Teneas, Damasippe, tuis te.
Dam. ...mille puellarum, puerorum mille furores...

Il dissidio raggiunge dunque il massimo grado quasi alla fine, con Orazio che tenta di interrompere Damasippo; per questo l'effetto del v. 326 è dirimente:

Or. O maior tandem parcas, insane, minori.

²¹ Non è chiaro l'esatto significato del verso, sul quale tutti i commentatori delle *Satire* si sono soffermati. Si vedano soprattutto Lejay 1911, 289-292; Manfredini 1979, 105-106 n. 35 (la sua interpretazione è intelligente ma improbabile); Michel 1999, 380-385. Per noi conta solo che si tratta di una battuta spiritosa, brillante, che del resto promuove il *risus* come mezzo della definitiva assoluzione di Orazio.

Orazio chiama Damasippo *insane*, riprendendo il più frequente e il più peculiare motivo lessicale della satira: un termine tipicamente stoico, usato da Damasippo e Stertino (autore del lunghissimo discorso centrale) in un'accezione 'manichea', per cui o si è del tutto *insani* o non lo si è affatto. Nel v. 326 il vocativo è incorniciato dai due comparativi: è la massima provocazione contro l'etica stoica, il ristabilimento di una gerarchia dei vizi, anzi, dell'intensità con cui essi si manifestano. Si tratta, inoltre, di un superamento dello stoicismo secondo una *ratio* tipicamente oraziana, per la quale il critico stesso non è esente da difetti e fa della consapevolezza di questi una propria forza morale²². Il dialogo non si conclude, ma si interrompe in un punto arbitrario: non sappiamo come reagirà Damasippo, perché elemento decisivo della satira è il capovolgimento dei valori stoico-cinici, 'vincenti' fino al v. 325, che l'ultima battuta registrata nel componimento afferma.

Allo stesso modo, l'ultima battuta di II 7 rovescia il sistema di rapporti valido fino al penultimo verso. I Saturnali, durante i quali si svolge il dialogo, hanno permesso non solo un confronto tra lo schiavo Davo e il padrone Orazio, ma anche il dominio dialettico del primo. Davo, come Damasippo, ha rimproverato a Orazio – non senza efficacia – alcuni suoi difetti, e con le sue ultime parole rinnova anch'egli la forza della propria predica, di nuovo cominciando con *Adde* (vv. 112-116):

Dav. [...] *Adde*, quod idem
non horam tecum esse potes, non otia recte
ponere teque ipsum vitas fugitivus et erro,
iam vino quaerens, iam somno fallere curam,
frustra: nam comes atra premit sequiturque fugacem.
Or. Unde mihi lapidem? *Dav.* Quorsum est opus? *Or.* Unde sagittas?
Dav. Aut insanit homo aut versus facit.

L'autore Orazio opera il taglio della conversazione, dunque la fa finire, subito dopo che la battuta del personaggio Orazio ha sancito la fine dei Saturnali (vv. 117-118):

²² Cf. p. es. *sat.* I 3,19ss.; I 4,103-106, 126ss.; I 6,65-70. Inoltre, l'Orazio 'critico' delle *Satire* si concentra sul valore sociale del vizio, mentre l'aggressione psichica di Damasippo è esclusivamente personale: proprio per la precisione con cui i difetti di Orazio sono esposti, essi non acquistano un significato universale, come quelli che il poeta scopre nel mondo che lo circonda.

[...] *Or.* Ocius hinc te
ni rapis, accedes opera agro nona Sabino.

Con il richiamo alla disparità sociale, le condizioni dell'opposizione dialogica si capovolgono: il padrone Orazio ricorda lo *status* servile di Davo, l'autore Orazio chiude la satira²³.

Il carattere speciale di II 4 si riscontra anche nel suo finale. Nel dialogo iniziale (vv. 1-10) un certo Cazio²⁴ esalta i *praecepta* di un non meglio identificato 'gastrosofo', e mira da subito alla recita del proprio monologo, eludendo le domande generiche di Orazio. Al monologo, una serie di precetti culinari redatti secondo lo stile della poesia didascalica, segue un'entusiastica reazione di Orazio, che è l'ultima battuta della satira (vv. 88-95).

Or. Docte Cati, per amicitiam divosque rogatus
ducere me auditum, perges quocumque, memento.
nam quamvis memori referas mihi pectore cuncta,
non tamen interpret tantundem iuveris. Adde
vultum habitumque hominis, quem tu vidisse beatus
non magni pendis, quia contigit; at mihi cura
non mediocris inest, fontis ut adire remotos
atque haurire queam vitae praecepta beatae.

Il grado di serietà di questa battuta costituisce forse la questione più difficile del II libro. Per ora notiamo che in tre satire sopra analizzate (II 1, II 3, II 7) la tensione creata dal contrasto tra le voci attende una soluzione finale; una soluzione dialogica, dove il confronto si riaccenda e si decretino vincitori e vinti. Viceversa, l'intera struttura di II 4 è centripeta: come il dialogo introduttivo non è che una preparazione al monologo, così la battuta finale ne è un commento²⁵. L'ambiguità del messaggio finale di Orazio non sta solo nel suo tono, ma anche nel fatto che non c'è reazione ad esso: anche quest'ultima battuta di II 4, come tutte le altre, resta isolata, priva di una vera funzione dialogica.

²³ Per i finali di II 3 e II 7 si veda anche Bellandi 2002, 169-172.

²⁴ La questione della sua identità è stata affrontata nel modo più esaustivo in Classen 1978; poco è stato aggiunto in seguito (si veda comunque la voce 'Cazio' in *Enc. Or.*, vol. I, 683-684, a cura di P.Desideri).

²⁵ In II 3 e II 7 non c'è alcun commento al monologo. Anche in II 1 subito dopo i due monologhi (vv. 24-60 e vv. 62-79) il tema si rinnova.

Ora, la mancata reazione di Cazio alla fine della satira dà l'impressione di un reale apprezzamento dei *praecepta* da parte di Orazio, ma relega Cazio a identità passiva, interamente risolta in un monologo appreso da altri. L'ambiguità del significato della satira consiste appunto nella doppia direzione delle parole di Orazio, orientate da una parte al riconoscimento di alcuni valori del monologo²⁶, dall'altra – e questo ora conta – alla deformazione ironica dell'entusiasmo del suo inetto interlocutore. Cazio non riprenderà la parola, la 'sua' parola, dopo il monologo. Egli scompare, come individuo, nel punto della satira in cui il suo ruolo passivo di adepto di una non-filosofia era più chiaro che altrove, ossia al v. 11, quando introduceva con solennità un divertente poemetto.

Dunque questa voce, come quelle di Damasippo e di Davo, avanza, nella cornice dialogica delle rispettive satire, una posizione molto ben definita. Anche nei tre monologhi di II 3 (vv. 38-295), II 4 (vv. 11-88) e II 7 (vv. 22-115) si manifesta un pensiero forte e sicuro: esso, però, si sviluppa in monologhi che già per lo spazio che occupano tendono ad attirare positivamente la nostra attenzione. Trollope osservava, riguardo al Barry Lindon di Thackeray, che un personaggio negativo ritratto a lungo e in modo realistico conquista, almeno in parte, la nostra simpatia²⁷. Da ciò deriva l'indubbia forza persuasiva che almeno in parte Damasippo, Cazio e Davo esercitano sul lettore: è la loro parte monologica, astratta dal dialogo, che noi percepiamo come satira a sé, simile a quella del monologo satirico oraziano²⁸. La consistenza individuale dell'io' parlante, per il contenuto dei monologhi e per il fatto che essi non sono inseriti in confronti dialogici, è scarsa. Sterti-

²⁶ Specialmente la sua ultima parte, vv. 76-87. Ma tutto il poemetto è in sé attraente, se se ne rispetta la natura parodica (sulla linea del modello più celebre, Arcestrato di Gela): il difetto di Cazio è interpretarlo come *praecepta, qualia vincent Pythagoran Anytique reum doctumque Platona*.

²⁷ Si veda Booth 1996, 336. Barthes, nel *Piacere del testo*, osservava che l'esposizione convinta e onesta, 'vera', di un argomento, per quanto poco attraente, seduce fatalmente il lettore (citando Stendhal, Barthes parla di un elenco di pietanze: è evidente l'analogia con il poemetto recitato da Cazio in II 4).

²⁸ Non posso qui spiegare nel dettaglio in cosa i tre monologhi siano convincenti. Ma è facile osservare come il monologo di Damasippo conservi molti aspetti dello stile e dei temi delle satire oraziane del I libro; il poemetto di Cazio è un gustoso ricettario che non solo evita gli eccessi (quasi non si parla del pesce, cibo 'proibito' per i moralisti antichi), ma insiste sulla pulizia e sul decoro, temi decisamente oraziani.

nio (II 3,38-295), in particolare, non parla mai di sé; il suo 'io' è forte anche perché è inafferrabile, la sua voce si riduce a un'impersonale critica sociale: non sapremmo attaccarlo, non lo 'vediamo'. Nella cornice dialogica, invece, la voce di Damasippo, di Cazio e di Davo s'intreccia a quella di un interlocutore, che la riflette e, anche se indirettamente, la giudica: o meglio, riflettendola permette al lettore di vederla con altri occhi, oggettivata nel dialogo. Ricaviamo perciò un'impressione ben definita dei tre personaggi, tanto più in quanto nel II libro essi sono gli unici a voler parlare, a cercare di imporre un punto di vista²⁹. Al contrario Trebazio, in II 1, cambiava idea, si adattava all'interlocutore; e, nell'ultima battuta, cambiava stile, rispondendo all'amico con ciò che più di ogni altra cosa determina la consapevolezza della propria individualità: l'ironia. I nostri tre personaggi, Damasippo, Cazio e Davo, sono invece irrigiditi nella loro unica idea fissa (come unico, non a caso, è il loro monologo). Nell'essere così fedeli a se stessi, essi rischiano di 'imitare' se stessi: «L'esasperazione del realismo [noi diremo, della fiducia nelle proprie idee e scelte individuali] confina con l'irrealismo puro [cioè con la macchietta, il tipo generico]»³⁰. Paradossalmente, proprio la caratterizzazione linguistica può accrescere la genericità del personaggio, tanto che egli «si abolisce nel proprio discorso»³¹: Damasippo è infarcito di lessico stoico; Davo caratterizza sempre se stesso come uno schiavo; e Cazio è vittima dello stile che imita a tal punto che, inconsapevolmente, lo riproduce non solo nel poema imparato a memoria, ma anche nello scambio dialogico contingente³². Per questo motivo la loro voce è debole: «La pedanteria filosofica diventa [...] una forma di romanticismo, cioè l'imposizione di ideali ultrasemplificati contro i suggerimenti dell'esperienza»³³: ossia, la rigidità del tipo contro la molteplicità dell'individuo – Orazio, naturalmente.

In II 3, II 4 e II 7 Orazio si adatta alla circostanza e perciò il suo modo di esprimersi muta da una satira all'altra: il mutamento corrisponde anche a un

²⁹ All'inizio di II 3 Damasippo si lancia in una critica a Orazio senza preamboli; in II 4 Cazio, fin dalla sua entrata al v. 1, non vede l'ora di recitare i suoi *praecepta*; Davo, al primo verso di II 7, chiede di poter parlare, ma ha paura, consapevole del rischio che corre.

³⁰ Genette 1976, 232.

³¹ Id. *ibid.*

³² Ciò si vede nella metrica, ma anche nella generale altezza dello stile, nel *tricolon* crescente del v. 3, nell'elaborata costruzione del v. 9.

³³ Frye 1969, 308.

adeguamento allo stile altrui. In II 4, alla rigida passività linguistica dell'interlocutore Orazio si oppone come uno specchio, riproducendo ironicamente il carattere convenzionale del linguaggio; in II 7, se Davo è lo schiavo comico, Orazio risponde da padrone comico, con tutti gli eccessi propri a quello stile. E ai modi spicci di Damasippo, in II 3, Orazio risponde in modo opportunamente colloquiale, non senza riecheggiare termini cari all'interlocutore quali *morbus, stultitia, insanire*. Gli altri personaggi sono sempre se stessi; Orazio, nel corso del libro, cambia faccia, stile, idee. Questa versatilità stilistica del personaggio Orazio si manifesta all'interno del testo, nello svolgersi del dialogo mimico, ma acquista la massima evidenza nel confine tra testo e 'non-testo', ossia nell'ultima battuta. Come abbiamo visto, è qui che l'eco distorta della voce altrui, in II 3 e in II 4, è più evidente. La forza ironica che le due battute hanno in sé è aumentata in modo decisivo dal fatto che ad esse non c'è replica: la voce di Orazio resta l'unica voce, la tensione 'verticale' del dialogo si esaurisce nel giudizio del poeta. E in II 7, se la premessa stessa del dialogo, i Saturnali, è costantemente messa in discussione da Orazio durante la conversazione (il solo fatto di ricordare che si è in tempo di carnevale denuncia il carattere innaturale del dialogo), l'ultima battuta di Orazio, proprio quando la tensione fra i due litiganti è massima (come in II 3,323-325), pone fine non solo alla conversazione ma agli stessi Saturnali, ristabilendo i ruoli sociali finora soppressi: *Ocius hinc te / ni rapis, accedes opera agro nona Sabino*. La satira è finita. Anche qui, come in II 3 e in II 4, la mancanza di replica è la conferma del valore dell'ultima battuta, vera soluzione della satira. Non solo il personaggio, ma l'autore stesso mette sul dialogo il proprio sigillo.

L'opposizione tra l'innegabile efficacia dei monologhi, e l'altrettanto innegabile natura di *doctores inepti* manifestata da questi interlocutori di Orazio, rappresenta da sempre il nodo centrale degli studi sul II libro. Mi pare, appunto, che si tratti di una raffinata opposizione tra monologo e dialogo, rispettivamente terreno del portavoce di Orazio e terreno di Orazio in persona: ciascuna parte di questi componimenti ha, a suo modo e indipendentemente dall'altra, il suo effetto satirico.

Rispetto alla presenza speciale di Orazio, personaggio e autore, nei dialoghi del II libro, l'ultimo di questi, II 8, non potrebbe rappresentare conclusione migliore; e così la sua parte finale.

Si tratta di un dialogo tra Orazio e un amico, il poeta Fundanio. Come in II 5, il dialogo è più scorrevole che nelle altre satire³⁴, ma questo non è indice di 'verticalità', di tensione verso una fine, bensì, semmai, di tensione verso la battuta successiva (la risposta alla domanda). Fin dal primo verso (Or. *Ut Nasidieni iuvit te cena beati?*), il dialogo in II 8 è orientato verso il racconto di una vicenda: l'obiettivo della satira non è nel confronto tra le due voci, in totale accordo, bensì nel racconto stesso. Fundanio nel dialogo – nel modo in cui parla, dunque – non presenta un carattere né uno stile specifici, come le altre *personae* finora incontrate. Egli è il personaggio del II libro che si sottrae a ogni giudizio, poiché non espone idee, non giudica, non parla mai di sé, persino nel raccontare di una serata cui lui stesso ha preso parte. Quasi una voce impersonale, egli si limita a riflettere l'accaduto attraverso il suo racconto, senza prendervi parte e trasformarsi così in una *persona*.

Per questo il dialogo manca di una tensione interna e non ha bisogno di una soluzione. Diremo anzi che, in questa conversazione in cui due personaggi osservano di comune accordo l'imperfetta realtà, un finale dialogico non deve esserci: nessuno deve avere l'ultima parola, la satira si deve esaurire con la fine del racconto, senza ulteriori riferimenti all'uno o all'altro interlocutore.

Fu. [...] quem nos sic fugimus ulti,
ut nihil omnino gustaremus, velut illis
Canidia adflasset, peior serpentibus Afris.

Tutt'altro che sorprendente, «abrupt» e «open-ended», come spesso è stato definito³⁵, il finale di II 8 evita opportunamente il dialogo: il silenzio, alla fine del racconto, è simbolo del consenso tra i due 'satirici'.

Silenzio che è tema fondamentale del finale di II 8 – dunque del finale dell'intera raccolta – ma anche del suo sviluppo: tra gli amici di Orazio presenti a quella cena, Vario soffoca una risata nel fazzoletto e non dice una

³⁴ Vale a dire, ciascuna battuta è coerente con quella che precede, segue lo sviluppo naturale di un dialogo civile. Non è così nei contrasti di II 3 e di II 7 e nel buffo dialogo iniziale di II 4.

³⁵ Cf. Rudd 1966, 222; Coffey 1976, 89; Muecke 1993 *ad* 93-95; Freudenburg 1995; Gowers 1996, 158-159; Caston 1997, 233-234.

parola; Mecenate, come sempre, osserva e tace³⁶. Il silenzio del suo *entourage*, interrotto solo dalle parole – ironiche, non per caso – dell'*umbra* Balatrone, non deve essere inteso come una rinuncia al dialogo, né rappresenta un aspetto secondario della vicenda narrata. Al contrario, in quel silenzio è proprio la compiuta rappresentazione simbolica del vero e proprio 'potere della parola'. Abbiamo visto a cosa vanno incontro i personaggi verbosi: l'intenzione elocutoria audace e determinata di un carattere estroverso fino all'invadenza cede sistematicamente, nel dialogo, alla voce neutra, mobile, inafferrabile di chi parla poco ma al momento giusto – specialmente di chi parla alla fine, come Orazio. La fuga (silenziosa, naturalmente) dalla cena di Nasidieno è davvero una simbolica rappresentazione della figura di Orazio nel II libro, capace di passare attraverso la realtà, parlare poco, osservare molto e procedere oltre.

³⁶ Mario Labate ha opportunamente messo in rilievo la tendenza dell'ambiente di Orazio al silenzio (Labate 2005).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ausland 1997
H.W.Ausland, *On Reading Plato Mimetically*, «AJPh» CXVIII (1997), 371-416.
- Bachtin 1968
M.Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. Torino 1968.
- Barthes 1975
R.Barthes, *Il piacere del testo*, Torino 1975, [ed orig. *Le plaisir du texte*, Paris 1973].
- Bartolomé Gómez 1994
J.Bartolomé Gómez, *Sobre el caracter y el objeto de la critica moral en la la satira 2.5 de Horacio*, «Veleia» XI (1994), 245-257.
- Bellandi 2002
F.Bellandi, *Dogma e inquietudine. Persio, Orazio e la vox docens della satira*, in L.Castagna, G.Vogt-Spira (hgb.), *Perverttere. Aesthetik der Verkehrung*, München-Leipzig 2002, 153-191.
- Benzoni 2004
P.Benzoni, *Chiuse poetiche e senso della fine. Spunti per una tipologia*, «Quaderns d'Italia» VIII/IX (2003/2004), 223-248.
- Booth 1996
W.Booth, *Retorica della narrativa*, Scandicci 1996, [ed. orig. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961].
- Caston 1997
R.R.Caston, *The Fall of the Curtains (Horace S. 2. 8)*, «TAPhA» CXXVII (1997), 233-256.
- Coffey 1976
M.Coffey, *Roman Satire*, London 1976.
- Fowler 1989
D.P.Fowler, *First Thoughts on Closure*, «MD» XXII (1989), 75-122.
- Frede 1992
M.Frede, *Plato's Argument and the Dialogue Form*, in J.C.Klagge, N.D.Smith (edd.), *Methods of Interpreting Plato and his Dialogues*, Oxford 1992, 201-219.
- Freudenburg 1995
K.Freudenburg, *Canidia at the Feast of Nasidienus (Hor. S. 2. 8. 95)*, «TAPhA» CXXV (1995), 207-219.
- Friedländer 1979
P.Friedländer, *Platone: Eidos, paideia, dialogo*, Firenze 1979, [ed. orig. *Platon: Eidos-paideia-dialogos*, Berlin-Leipzig 1928].

Frye 1969

N.Frye, *Anatomia della critica*, Torino 1969, [ed. orig. *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957].

Genette 1976

G.Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino 1976, [ed. orig. *Figure III*, Paris 1972].

Gowers 1996

E.Gowers, *La pazza tavola*, Torino 1996, [ed. orig. *The Loaded Table*, Oxford 1993].

Hamon 1975

P.Hamon, *Clauses*, «Poétique» XXIV (1975), 495-526.

Herrnstein Smith 1968

B.Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of how Poems end*, Chicago 1968.

Labate 2005

M.Labate, *Poetica minore e minima: Mecenate e gli amici nelle Satire di Orazio*, «MD» LIV (2005), 47-63.

Lejay 1911

Horace, *Ouvres, Satires*, publ. par P.Lejay, Paris 1911.

Levinson 1985

S.C.Levinson, *La pragmatica*, Bologna 1985, [ed. orig. *Pragmatics*, Cambridge 1983].

Maffesoli 1985

R.Maffesoli, *Dialogo e società*, in G.Ferroni (cur.), *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Palermo 1985, 219-227.

Manfredini 1979

A.D.Manfredini, *La diffamazione verbale nel diritto romano. I, Età repubblicana*, Milano 1979.

McDowell 1985

J.H.McDowell, *Verbal Dueling*, in T.A. Van Dijk (ed.), «Handbook of Discourse Analysis», vol. 3, *Discourse and Dialogue* (1985), 203-211.

Merkelbach 1956

R.Merkelbach, *BOUKOLIASTAI (Der Wettgesang der Hirten)*, «RhM» IC (1956), 97-133.

Michel 1999

J.H.Michel, *La satire 2, 1 à Trébatius ou La consultation du juriste*, «RIDA» XLVI (1999), 370-391.

Mucchielli 1960

R.Mucchielli, *Le mythe de la cité idéale*, Paris 1960.

Muecke 1993

Horace, *Satires II*, with an Introduction, Text, Translation and Commentary by F.Muecke, Warminster 1993.

Nonvel Pieri 2001

S.Nonvel Pieri, *Le dialogue platonicien comme forme de pensée ironique*, in F.Cossutta, M.Narcy (textes réunis par), *La forme dialogue chez Platon*, Grenoble 2001, 21-48.

Petrone 1983

G.Petrone, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983.

Rossi 1971

L.E.Rossi, *Vittoria e sconfitta nell'agone bucolico letterario*, «GIF» XXIII (1971), 13-24.

Rudd 1966

N.Rudd, *The Satires of Horace*, Cambridge 1966.

Sallmann 1970

K.Sallmann, *Satirische Technik in Horaz' Erbschleichersatire (S. 2, 5)*, «Hermes» XCVIII (1970), 178-203.

Schlueter 1995

J.Schlueter, *Dramatic Closure. Reading the End*, Cranbury (NJ)-London-Missis-sauga 1995.

Spina 1999

L.Spina, *Il tempo di una lettera: incipit ed explicit nell'epistolario senecano*, in L.Spina (ed.), *La fine dell'inizio. Una riflessione e quattro studi su incipit ed explicit nella letteratura latina*, Napoli 1999, 15-30.

Zoccali 1979

F.Zoccali, *Parodia e moralismo nella satira II,5 di Orazio*, «AAPel» LV (1979), 303-321.