

**Zeitschrift:** Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

**Herausgeber:** Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

**Band:** 74 (2017)

**Heft:** 1

  

**Artikel:** Dialettica satirica : architettura interna e riuso di modelli in Hor. Sat. 2,4

**Autor:** Vecchi, Lorenzo De

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-685793>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Dialettica satirica Architettura interna e riuso di modelli in Hor. *Sat.* 2,4

*Lorenzo De Vecchi, Trieste*

*Abstract:* In such an elusive book like Horace's *Satires* II, the fourth satire is particularly disorienting. Nonetheless, within this satire the reference to various literary models is unequivocal. Especially well-known is the allusion to the incipit of *Phaedrus* (but also of *Menexenus*) in the first line: from here started the analysis of Angela M. Prowse, who briefly compared *Phaedrus* and *Sat.* 2,4. This comparison can be extended, and a comparative reading of *Sat.* 2,4 and *Menexenus* could cast some light on two texts whose frame is so odd and so peculiarly similar. The article deals also with the tradition of didactic-gastronomic poetry and of the gastronomic scenes of comedy, models for the monologue of *Sat.* 2,4, whereas Plato influences mostly its whole structure and the planning of the dialogue.

*Sat.* 2,4 è considerata uno dei componenti più sfuggenti di Orazio, e appartiene a un libro, il II delle *Satire*, che tra gli studiosi ha una fortuna relativamente recente. Un libro da cui emergono tre caratteri generali: l'uso esteso del mimo dialogico; la presenza di alcuni *doctores inepti*<sup>1</sup> ai quali Orazio, paradossalmente, sembra voler affidare il messaggio satirico; e, rispetto ai temi affrontati, l'ingombrante presenza del cibo, centrale in almeno tre satire (2,2; 2,4; 2,8) ma ampiamente presente anche in 2,6 e in 2,7.

Non solo non deve sorprendere questo interesse per il cibo e per la vita conviviale in una raccolta di satire; l'alimentazione – e, ancor di più, la presentazione della *mensa* e la natura della convivialità – sono sempre state, per Orazio, simbolo dell'*animus* nonché rapporto umano in atto, e dei più significativi. Né, credo, deve sorprendere che le varie satire del II libro trattino il tema secondo prospettive diverse: ciò deriva in parte dalla varietà insita nel genere ed evidentemente ricercata dal poeta, ma anche dal desiderio che Orazio ebbe di dare un'immagine della realtà e di se stesso ambigua, anzi contraddittoria: cosa che, rispetto al cibo, il poeta ammette candidamente per bocca del suo schiavo in *Sat.* 2,7,28–42.

Il legame tra *Sat.* 2,4 e 2,8, rappresentato dalla presenza di due “gastrosofi”, è da sempre riconosciuto<sup>2</sup>, e nel misterioso *auctor* di 2,4 è stato visto addirittura

- 1 W. S. Anderson, *The Roman Socrates: Horace and his Satires*, in J. P. Sullivan (ed.), *Satire* (London 1963) 1–37, adoperò questa fortunata espressione, usata di solito in modo generico e che rischia di mettere sullo stesso piano figure che in realtà hanno ruoli ben diversi nelle varie satire.
- 2 Già F. Boll, *Die Anordnung im zweiten Buch von Horaz' Satiren*, «Hermes» 48 (1913) 143–145, parlava di «Gastrosofie», mentre il *vivere parvo* sarebbe il *trait d'union* tra *Sat.* 2,2 e 2,6.

il perno intorno al quale ruota buona parte della raccolta<sup>3</sup>. Anche senza riconoscere un legame così stretto tra queste satire, la sottile ambiguità che pervade il II libro nel passaggio dall'una all'altra satira è già presente all'interno dei componimenti stessi, dai quali è azzardato ricavare un messaggio univoco. *Sat.* 2,4, tra tutte le satire del II libro, è quella che genera più difficoltà di interpretazione: sembra un testo per iniziati (e possiamo pensare che un amico di Orazio, o un qualunque romano dell'epoca, comprendesse meglio di noi), ma anche un componimento in cui il lettore vede affiorare una molteplicità di modelli letterari più perspicui e più vari – per quel che noi possiamo vedere – che in ogni altra satira oraziana: modelli, peraltro, di grande o grandissima autorità.

Questo saggio, nato dalla volontà di arricchire le osservazioni del breve articolo di Angela Prowse sull'affinità tra *Sat.* 2,4 e l'inizio del *Fedro* di Platone<sup>4</sup>, si è sviluppato nel confronto tra la satira e altri due testi ai quali in genere i commentatori di Orazio rimandano: il *Menesseno* e la Ἡδυπάθεια di Archestrato di Gela (con i suoi continuatori latini Ennio e Varrone), influenti rispettivamente sulla struttura generale della satira e sul suo monologo; inoltre, è sembrato opportuno un cenno alla commedia, il cui monologo di tema "culinario" è strettamente legato al poemetto gastronomico e la cui cornice dialogica è affine a quella della nostra satira. Molti testi dunque, e così complessi che le letture che se ne sono date sono le più varie: lo scopo di questa nota vorrebbe almeno fare un po' di luce sulla più strana delle satire<sup>5</sup>.

### *Sat.* 2,4 e il *Fedro*

Riporto per comodità il dialogo iniziale (dove il riferimento a Socrate e a Platone al v. 3 sembra un richiamo esplicito ai modelli) e la battuta finale di *Sat.* 2,4:

- H.* «Unde et quo Catius?» *C.* «Non est mihi tempus, aventi ponere signa novis praeceptis, qualia vincent Pythagoran Anytique reum doctumque Platona.»  
*H.* «Peccatum fateor, cum te sic tempore laevo  
5 interpellarim; sed des veniam bonus, oro.  
quodsi interciderit tibi nunc aliquid, repetes mox,  
sive est naturae hoc sive artis, mirus utroque.»  
*C.* «Quin id erat curae, quo pacto cuncta tenerem utpote res tenuis, tenui sermone peractas.»  
10 *H.* «Ede hominis nomen, simul et, Romanus an hospes.»  
*C.* «Ipsa memor praecepta canam, celabitur auctor.  
[...].»  
*H.* «Docte Cati, per amicitiam divosque rogatus

3 D. Berg, *The Mystery Gourmet of Horace's Satires II*, «CIJ» 91,1 (1995) 141–151. Secondo lei vi è sostanziale identità tra l'avversario di Ofello in *Sat.* 2,2, l'*auctor* di 2,4 e il Nasidieno di 2,8; già lo ps. Acrone identificava l'*auctor* di *Sat.* 2,4 con Nasidieno (*ad Sat.* 2,8,1).

4 A. M. Prowse, *Orazio Serm. II,4 e il Fedro di Platone*, «RivFil» 41 (1963) 199–202.

5 Infatti è ancora tra le meno studiate. V. anche n. 48.

- ducere me auditum, perges quocumque, memento.*  
 90 *Nam quamvis memori referas mihi pectore cuncta,  
 non tamen interpret tantundem iuveris. Adde  
 voltum 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.»<sup>6</sup>*

Niall Rudd notò giustamente che l'inizio di *Sat.* 2,4 rimanda a un tipo di incipit ricorrente in Platone<sup>7</sup>. Ma tra 2,4,1 e la prima battuta del *Fedro* e del *Menesseno* vi è quasi identità:

Hor. *Sat.* 2,4,1  
*Unde et quo Catius?*

Pl. *Phdr.* 227a  
 ὦ φίλε Φαῖδρε, ποῖ δὴ καὶ πόθεν;

Pl. *Menex.* 234a  
 Ἐξ ἀγορᾶς ἢ πόθεν Μενέξενος;

La Prowse si soffermò sul solo *Fedro*, notando ulteriori analogie tra i seguenti passi:

Hor. v. 10: cfr. Pl. 227b  
 Hor. vv. 6–9: cfr. Pl. 227d–228a  
 Hor. v. 11: cfr. Pl. 227b  
 Hor. v. 90: cfr. Pl. 228d–e  
 Hor. vv. 88–95: cfr. Pl. 234d

La discussione della Prowse è molto succinta e non porta a conclusioni significative. Mi pare che si possa dimostrare qualche somiglianza in più; e, giacché il

6 «Dov'eri, Cazio, e che fai?» «Io non ho tempo, ché bramo / stamparmi nel capo dei nuovi precetti, che vinceranno / Pitagora e il reo Anito e anche il dotto Platone.» / «Confesso il torto, perché in un momento così inopportuno / t'ho disturbato. Sii buono, ti prego di darmi il perdono. / Ché se ora qualcosa perdessi, subito ritroverai, / che ciò sia per arte o per natura, comunque mirabile.» / «Appunto era questo l'assillo, in che modo tutto fissare, / in quanto materie sottili, in lingua sottile trattate.» / «Svela il suo nome, e insieme, se sia romano o di fuori.» / «A memoria canterò i precetti stessi; l'autore, celato. [...]» «O dotto Cazio, ti prego per l'amicizia e per gli dèi: / di portarmi a sentirlo, ovunque ti spinga, ricordati. / Infatti, sebbene con memore cuore riporti a me tutto, / non puoi giovarmi altrettanto da portavoce. Aggiungi / il volto, il contegno dell'uomo, che tu (felice!) non credi / gran cosa aver visto, giacché ti è accaduto; ma in me è brama / non piccola di poter avvicinare le fonti remote / e infine i precetti attingere di una vita felice.»

7 N. Rudd, *The Satires of Horace* (Cambridge 1966) 301 n. 21.

dialogo platonico è un riconosciuto antecedente di quello satirico oraziano<sup>8</sup>, non sarà inutile notare anche, confrontando in modo più organico i due autori di dialoghi, alcune differenze.

Il passo del *Fedro* che qui ci interessa è 227a–234d: dall’inizio dell’opera alle battute che seguono il primo discorso di Fedro. Di là dalla somiglianza già ricordata tra i due incipit, si possono fare alcune osservazioni:

1. Come già indicato dalla prima battuta, Fedro e Cazio sono in cammino. Entrambi hanno fretta: Fedro non può fermarsi e invita Socrate a camminare con lui<sup>9</sup>. Cazio afferma subito di non avere tempo da perdere: per entrambi la priorità è il discorso appena appreso<sup>10</sup>.
2. Fedro e Cazio sono fanatici ammiratori dei loro *auctores*; Lisia, per Fedro, è δεινότατος τῶν νῦν γράφειν, cfr. *Sat.* 2,4,3.
3. Socrate e Orazio ostentano ammirazione non appena vengono a sapere di cosa si stanno occupando i loro interlocutori. Entusiasmo iperbolico, ma Fedro e Cazio non vi sentono alcuna ironia.
4. Socrate capisce che Fedro passeggia per imparare a memoria il discorso di Lisia ed essere in grado di recitarlo<sup>11</sup>, a differenza di ciò che Fedro voleva fargli credere e come invece afferma di fare Cazio nella satira (vv. 1–3). Nonostante Fedro si schermisca (228c, δεομένου δὲ λέγειν τοῦ τῶν λόγων ἔραστοῦ), egli – dice Socrate – sarà contento di incontrare qualcuno per poter esercitarsi (ἦσθη ὅτι ἔξοι τὸν συγκορυβαντιῶντα), e contento di certo è Cazio che, nonostante la sua prima battuta, non vede l’ora di esporre il suo *sermo*. Fedro finge di voler solo invitare Socrate a fare una passeggiata: egli – dice Socrate – sarebbe pronto a costringere l’interlocutore ad ascoltarlo (τελευτῶν δὲ ἔμελλε καὶ εἰ μή τις ἐκὼν ἀκούοι βίᾳ ἐρεῖν)<sup>12</sup>: come fa Cazio, il quale recita il discorso imparato a memoria senza che Orazio l’abbia chiesto<sup>13</sup>. Apparenza e sostanza, in Fedro e in Cazio, sono analoghi: ed è questo breve discorso di Socrate (*Phdr.* 228a–c) a smascherare le vere intenzioni di Fedro. Questa battuta di Socrate, più che il resto del dialogo, sembra quasi

8 Soprattutto a partire da Anderson, *op. cit.* (n. 1).

9 227b: Πεύσε, εἴ σοι σχολὴ προϊόντι ἀκούειν.

10 Gli *enjambement* nei primi tre versi risaltano in una satira in cui, anche nella sezione dialogica, domina il *Satzvers*: sono un segnale della fretta di Cazio, che all’inizio “corre” anche nel modo di parlare. Cazio poi, come vedremo, si prenderà tutto il tempo che gli serve.

11 228b è considerato l’unico passo della letteratura greca in cui ἐξέπισταμαι significa “imparare a memoria”.

12 Fedro ammetterà che Socrate ha ragione: egli sperava di poter ἐγγυμνάζεσθαι (228e).

13 Non si nota in genere che, d’altra parte, Cazio non risponde a nessuna delle richieste di Orazio (*Unde et quo Catius? Ede hominis nomen, simul et Romanus an hospes*), scegliendo infine di recitare l’intero monologo: la comunicazione tra i due è sforzata e alquanto innaturale, al contrario di ciò che avviene negli altri dialoghi del secondo libro, anche in quelli “conflittuali” (come *Sat.* 2,3).

un canovaccio che Orazio ha seguito per la costruzione psicologica della breve conversazione introduttiva di *Sat.* 2,4<sup>14</sup>.

5. Socrate preferisce sentire l'originale piuttosto che la "recita" di Fedro. Così dice anche Orazio (vv. 88–91), che afferma di voler ascoltare l'*auctor* di persona (come ricorda la Prowse) e, per di più, lo fa con un'espressione (*perges quocumque*, v. 89) che ricorda molto da vicino quella, altrettanto entusiastica, di Socrate<sup>15</sup>.
6. La passione di Fedro e di Cazio è identica: la forma dei discorsi. In *Sat.* 2,4 ciò è evidente non solo al v. 9 (*res tenuis, tenui sermone peractas*), ma in ogni battuta di Cazio, che nella conversazione rispetta lo stesso rigore metrico del *sermo* che espone<sup>16</sup>. In Fedro questa passione è esplicita (234c, il discorso di Lisia è composto ὑπερφυῶς in particolare in relazione agli ὀνόματα). I due monologhi hanno caratteri simili: sono paradossali e provocatori, ma composti con una cura che arriva al virtuosismo.

Si possono confermare, e anzi rinforzare, le osservazioni di Angela Prowse: nella sottile relazione psicologica tra i personaggi, Orazio ha sentito la suggestione del *Fedro* in misura notevole. Non mancano, come dicevo, differenze istruttive che riguardano la mancanza di dettagli scenici nella satira; la direzione dell'ironia (verso Lisia, non verso Fedro, in Platone; verso Cazio, piuttosto che verso l'*auctor*, in Orazio); l'iniziativa del dialogo, saldamente nelle mani di Socrate nel *Fedro*, mentre nella satira è Cazio a orientare la conversazione, e Orazio si fa trasportare volentieri. Ma soprattutto, se Fedro coglierà l'ironia nell'entusiasmo esplicito di Socrate (234d: οὕτω δὲ δοκεῖ παίζειν;), la satira si chiude con la battuta di Orazio, iperbolica come quella di Socrate ma priva della reazione dell'interlocutore. Il brevissimo dialogo di *Sat.* 2,4<sup>17</sup>, sollecitando a ogni battuta – tranne che nella prima – l'attenzione del lettore verso il monologo, è quasi privo di contenuti: vi è solo un succinto scambio tra il curioso poeta e il concentratissimo Cazio. Platone invece scava nella psiche dei due personaggi: come dimostra soprattutto la battuta di Socrate a 228a–c, egli domina il dialogo e lo orienta prudentemente con uno scopo educativo, evidente da subito e destinato a svilupparsi in modo grandioso nelle pagine che seguono. La precoce presentazione di autore e tema da parte di Fedro fa sì che il dialogo si allarghi: anche Lisia vi è coinvolto e da ora Socrate cerca, con piccoli passi, di ottenere l'alleanza del giovane entusiasta contro la futile retorica di scuola. Fondamento dei primi dieci versi della satira – dunque dell'intera sezione dialogata – è invece la difficoltà nella comu-

14 La Prowse trascurò del tutto questo passo nella sua ricerca di *loci similes*.

15 227d: [...] ἐὰν βαδίζων ποιῆ τὸν περίπατον Μέγαράδε καὶ κατὰ Ἡρόδικον προσβὰς τῷ τείχει πάλιν ἀπίης, οὐ μὴ σου ἀπολειφθῶ.

16 Cfr. L. De Vecchi, *Vitae praecepta beatae. Dialogo e voci in Hor. Sat. II 3, II 4 e II 7*, «La biblioteca di CC» 1 (2014) 27–28.

17 Vi sono solo sei cambi di battuta, meno che in ogni altro mimo satirico di Orazio. La conversazione vera e propria si limita di fatto ai primi dieci versi.

nicazione. Se nel dialogo di Platone Fedro coglie l'ironia di Socrate dopo il monologo, e da quel momento il rapporto tra i due si arricchisce costantemente, nel dialogo di Orazio la voce di Cazio ha esaurito la sua funzione con l'introdurre il monologo, che occupa il cuore della satira. Nel *Fedro* dialoghi e monologhi si alternano in uno sviluppo del tutto ignoto a una satira singolare come 2,4<sup>18</sup> e a un'altrettanto singolare opera come il *Menesseno*.

### *Sat. 2,4 e il Menesseno*

Come la satira, anche il *Menesseno* di Platone è un dialogo che si può definire "centripeto": le cui sezioni dialogiche, cioè, hanno la funzione di introdurre o commentare un solo monologo imparato a memoria e recitato. Dico fin d'ora che è questo aspetto formale che vorrei mettere in evidenza, e l'orientamento della lettura che ne deriva: non una presunta derivazione della struttura della satira dal *Menesseno*, bensì alcune singolari somiglianze nella concezione generale e nella caratterizzazione psicologica tra queste due opere uniche. Formalmente eccezionale nel corpus platonico è, infatti, questa organizzazione in breve dialogo + lungo monologo + breve dialogo, in cui l'elemento retorico prevale su quello dialettico, e il contenuto dell'opera è tanto disarmante che sembra valicare i limiti dell'ironia socratica<sup>19</sup>; un dialogo, peraltro, associato al *Fedro* pressoché in tutti gli studi e i commenti e che con esso condivide proprio quell'incipit che Orazio riprende quasi alla lettera in *Sat. 2,4*.

A questa precisa affinità formale tra *Sat. 2,4* e il *Menesseno*, e a quella relativa alla loro struttura generale, se ne aggiungono altre, a partire dal modo in cui i lettori moderni giudicano e interpretano le due opere: non è raro che esse siano presentate come il dialogo platonico e la satira oraziana più inafferrabili<sup>20</sup>. Le difficoltà riguardano sia le cornici dialogiche sia i monologhi, nonché il rapporto tra le parti. L'analisi di queste difficoltà, che hanno generato un assai largo ven-

18 Singolare per la sua struttura "centripeta", poiché ogni battuta (tranne quella introduttiva, di saluto) è orientata verso il monologo. Anche sotto questo aspetto *Sat. 2,4* è eccezionale nella raccolta, i cui altri dialoghi hanno uno sviluppo vivace e tendono, in genere, a un finale risolutivo. Sulla questione cfr. L. De Vecchi, *L'explicit nella letteratura dialogica: il caso di Orazio satirico*, in F. Bottari/L. Cristante/L. Casarsa/M. Fernandelli (edd.), *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa* (Trieste 2011) 27–45.

19 Si veda da ultima la recente e complessa lettura che ne dà S. Nannini, *Il Menesseno di Platone?*, «Lexis» 32 (2014) 248–277, la quale ripropone i dubbi, da tempo sopiti, sull'autenticità del dialogo.

20 Per il *Menesseno* cfr. p. es. A. E. Taylor, *Plato. The Man and his Work* (London 1921) 41; P. Friedländer, *Plato*, II (Berlin 1930) 202; C. K. Kahn, *Plato's Funeral Oration: The Motive of the Menexenus*, «CIPh» 58 (1963) 220; Nannini, *op. cit.* (n. 19) 248–256 con rassegna bibliografica. M. Coffey, *Roman Satire* (London 1976) 85 parla di *Sat. 2,4* come di una satira «unusually difficult»; C. Marchesi, *Orazio. Satire ed Epistole* (Milano/Messina 1943) non la riportò nella sua antologia perché «resta oscuro sia il personaggio sia lo scopo della satira» (136); e così via.

taglio di interpretazioni<sup>21</sup>, va ben oltre lo scopo di questo saggio; mi limito a ricordarne alcune notevoli, a partire dall'identità stessa degli interlocutori. Infatti, chi è Cazio<sup>22</sup>? E chi è Menesseno? Si è giunti a ipotizzare che sia il figlio di Socrate, al quale il padre parla da morto poiché il dialogo si situa dopo la pace di Antalcida<sup>23</sup>. Di qui l'altro noto enigma del *Menesseno*, l'anacronismo.

Ma soprattutto, verso chi è rivolta la critica di Socrate? Verso Pericle, o Aspasia, o Tucidide, o Lisia, o Isocrate? La questione è assai complessa e ora non importa affrontarla; per l'interprete sembra rappresentare un vantaggio almeno l'ironia con cui Socrate introduce il monologo che sta per recitare; ironia che Menesseno, al contrario di Cazio e di Fedro, nota subito<sup>24</sup>. Un indizio chiaro del fatto che il monologo va preso *cum grano salis*. Mi pare tuttavia da non trascurare il fatto che, dopo un monologo così lungo e che contiene un solenne elogio ad Atene, la cui intensità raggiunge l'acme nella parte finale (su ciò torneremo), nel breve dialogo conclusivo l'ironia non sia più esplicita: l'entusiasmo di Menesseno e di Socrate può suonare strano se si ripensa all'introduzione, ma sembra permettere al lettore di non interpretare necessariamente quel monologo come una parodia *tout court*. Il fatto stesso che questo monologo occupi uno spazio così ampio all'interno dell'opera gli conferisce un'autorità difficile da negare, anche ammettendo che Platone si rivolga a un pubblico colto e divertito da tutte le esagerazioni che renderebbero il brano, letteralmente, incredibile. Un monologo lungo e in cui, come osservava Arnaldo Momigliano, «non c'è traccia evidente di satira»<sup>25</sup>; il meccanismo della parodia, per cui «nel lettore, cui sono ben familiari le caratteristiche dell'opera parodiata, vengono sollecitate, e subito eluse, determinate aspettative»<sup>26</sup>, se c'era, non doveva essere immediato<sup>27</sup>. Di qui la possibilità, per lettori antichi e moderni, di leggere il monologo come un inno

- 21 Sebbene, proprio per la difficoltà di venirne a capo, i due dialoghi non siano molto studiati in proporzione alle altre opere dei due autori. Specialmente la satira, che appartiene del resto a una raccolta relativamente poco fortunata come il II libro delle *Satire*: nei commenti scolastici, ad esempio, non si trova mai perché poco interessante o perché il suo significato sfugge (cfr. n. 20).
- 22 Si veda spec. C. J. Classen, *Horace – a Cook?*, «CIQu» 28 (1978) 333–348, dopo il quale non è stato aggiunto molto; cfr. anche E. Gowers, *La pazza tavola* (Torino 1996, ed. orig. Oxford 1993) 124–125.
- 23 B. Rosenstock, *Socrates as revenant: a reading of the Menexenus*, «Phoenix» 48 (1994) 331–347; L. A. Dean-Jones, *Menexenus: Son of Socrates*, «CIQu» 45 (1995) 51–57.
- 24 235c: Ἀεὶ σὺ προσπαίξεις, ὦ Σώκρατες, τοὺς ῥήτορας.
- 25 A. Momigliano, *Il Menesseno*, «RIFC» 8 (1930) 40.
- 26 E. Degani, *Poesia parodica greca* (Bologna 1982) 7. Qui il riferimento è alla poesia parodica, in cui il richiamo formale al modello è più facilmente percepibile che in un lungo testo parodico in prosa. Si dovrebbe immaginare che un lettore (anche antico) del *Menesseno* cogliesse non solo lo scarto tra la verità storica e le deformazioni filoateniesi dell'orazione, non solo le allusioni all'epitaffio di Pericle, ma anche lo scarto tra il pensiero alla base dell'orazione e il pensiero platonico dedotto dagli altri suoi dialoghi. Cfr. L. Coventry, *Philosophy and rhetoric in the Menexenus*, «JHS» 109 (1989) 11; F. V. Trivigno, *The Rhetoric of Parody in Plato's Menexenus*, «Philosophy and Rhetoric» 42 (2009) 29–58.
- 27 Su questo sottile e fondamentale problema cfr. in particolare L. Méridier, *Platon. Ion, Ménéxène, Euthydème* (Paris 1931); Coventry, *op. cit.* (n. 26) 10–11; Rosenstock, *op. cit.* (n. 23).



ad Atene, magari a un'Atene ideale<sup>28</sup>. Forse si può accogliere, per questo come per molti altri testi antichi e moderni, l'osservazione di Pownall<sup>29</sup>: alcuni capiscono l'ironia, alcuni altri no (e si deve credere che il pubblico di un'opera come il *Menesseno* dovesse essere assai ristretto<sup>30</sup>). Vedremo fra poco che il medesimo problema è posto da un altro modello letterario di *Sat.* 2,4: il modello su cui si fonda il monologo della satira, il quale possiede un vigore intrinseco di natura, stavolta sì, prettamente parodica, ma non per questo meno autorevole. E lo scoperto entusiasmo di Orazio nell'ultima battuta della satira rischia, nonché di annullare quell'autorità, di rafforzarla.

Pertanto ogni elemento di questi due testi così brevi e concentrati – i personaggi e i modelli letterari coinvolti, l'organizzazione formale, l'anacronismo del *Menesseno*, lo smaccato entusiasmo di Orazio nel finale della satira e così via – devono concorrere a risolvere un solo, centrale problema: in cosa consiste e in che misura è presente l'ironia, e la critica più o meno diretta che da essa dipende? Per tentare una risposta, almeno per quanto riguarda la nostra satira, dobbiamo

28 Cfr. spec. Cic. *Orat.* 151, dove però vi è una probabile interpolazione: da ultimo K. Vössing, *Wurde die Gefallenenrede des platonischen «Menexenos» im hellenistischen Athen jährlich vorgetragen (Cic. orat. 151)?*, «*Historia*» 56 (2007) 247–249. In Dion. Hal. *Dem.* 24–31 il passo è criticato sotto il profilo formale, e dunque è preso sul serio. Sulle fonti antiche cfr. R. Clavaud, *Le Ménexène de Platon et la rhétorique de son temps* (Paris 1980). La fonte più interessante sarebbe Plut. *Per.* 24,7: Plutarco afferma che Platone μετὰ παιδιᾶς τὰ πρῶτα γέγραπται. Ma τὰ πρῶτα è solo il dialogo iniziale, o bisogna comprendervi anche la prima parte del monologo fino a 246d, dove comincia l'esortazione dei morti ai figli? Di certo, Plutarco ritiene che almeno una parte del *Menesseno* sia scritta ἄνευ παιδιᾶς. Da 246d comincia la parte migliore del monologo per Dionigi, e alcuni lettori moderni mettono in rilievo il contenuto genuinamente socratico del passo: cfr. p. es. G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece* (Princeton 1963) 158–164; F. Adorno, *Per una lettura del Menesseno di Platone*, in M. Bandini/F. G. Pericoli (edd.), *Scritti D. Pieraccioni* (Firenze 1993) 17–34; S. S. Monoson, *Remembering Pericles: The Political and Theoretical Import of Plato's Menexenus*, «*Political Theory*» 26 (1998) 489–513; S. D. Collins/D. Stauffer, *The Challenge of Plato's Menexenus*, «*The Review of Politics*» 61 (1999) 85–115. Per altri, pur secondo prospettive diverse, l'intero monologo è da leggersi sul serio, come espressione di, o appello a, un'Atene ideale: p. es. Kahn, *op. cit.* (n. 20); M. Tulli, *L'Atene di Aspasia: tradizione del racconto e ricerca dell'ideale nel «Menesseno» di Platone*, in A. Casanova/P. Desideri (edd.), *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica. Atti del Convegno internazionale di studi: Firenze, 25–26 novembre 2002* (Firenze 2003) 91–106. Altri ancora mettono piuttosto in evidenza l'accusa contro un'Atene ingiusta. Anche in questo caso, i punti di vista possono essere sensibilmente diversi: cfr. Rosenstock, *op. cit.* (n. 23); P. O Mahoney, *The origin of the olive: on the dynamics of Plato's «Menexenus»*, «*Polis*» 27 (2010) 38–57. Da qui all'interpretazione del monologo come pura parodia il passo è breve: cfr. M. M. Henderson, *Plato's Menexenus and the Distortion of History*, «*Aclass*» 18 (1975) 25–46; N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique* (Paris 1981) 315–332; Coventry, *op. cit.* (n. 26); Trivigno, *op. cit.* (n. 26) con ulteriore bibliografia.

29 F. S. Pownall, *Lessons from the past: the moral use of history in fourth-century prose* (Ann Arbor 2004) 63. Loraux, *op. cit.* (n. 28) 331 ricorda che già il pubblico del tempo di Cicerone poteva ormai essere del tutto estraneo al significato di un discorso ufficiale dell'Atene classica, e dunque all'intento parodistico del *Menesseno*.

30 Nannini, *op. cit.* (n. 19) 260.

provvisoriamente lasciare da parte Platone e passare per un altro modello di *Sat.* 2,4, di non meno ardua lettura.

### *Sat.* 2,4 e il poema gastronomico

Il poemetto didascalico di argomento gastronomico, a partire dalla Ἡδυπάθεια di Archestrato di Gela, pone a noi lettori moderni difficoltà di interpretazione non molto diverse da quelle sopra osservate circa il *Menesseno*. Centrale è sempre il significato proprio dell'opera, il bilanciamento difficile – almeno per noi – tra serietà e ironia. Ma per i destinatari dell'epoca non doveva essere così. Il poemetto gastronomico antico (un «atto di per sé ironico»<sup>31</sup>, naturalmente) rappresenta un felice esempio di raffinato gioco poetico per “buongustai” della letteratura, per i quali le categorie di serio e ridicolo, di profondamente filosofico o aspramente satirico, sono fuori posto: su ciò, per quanto scivoloso sia il terreno della parodia come forma o come attitudine letteraria, gli studiosi moderni sembrano concordi<sup>32</sup>. D'altra parte, nette e univoche appaiono le interpretazioni antiche successive ai destinatari diretti di Archestrato, e di tendenza alquanto diversa. Ai contemporanei cui il poemetto si rivolge, il gioco doveva sembrare ovvio; eppure, come non vi è traccia di un'esegesi antica del *Menesseno* che ne metta in luce l'intento ironico-satirico, e come Plinio il Vecchio poteva attribuire a Orazio una ricetta del poemetto recitato da Cazio<sup>33</sup>, così Archestrato, nelle fonti, finisce per essere il paladino della buona cucina: allora venerato, più spesso criticato<sup>34</sup>. Nondimeno i lettori – e gli spettatori – antichi avevano ampia confidenza con l'effetto comico dell'intreccio tra alte pretese stilistiche e contenuti culinari, come dimostra la grande fortuna del cuoco fanfarone nella commedia greca e romana<sup>35</sup>. In questo caso, però, il cuoco è un personaggio in azione (comica), mentre la voce del poeta didascalico è neutra, impersonale, estranea a una cornice drammatica che ne riveli, in qualche modo, una personalità debole o fatua. Fermo e vigoroso è il suo messaggio,

31 E. Degani, *Appunti di poesia gastronomica greca*, in *Prosimetrum e Spoudogeloion* (Genova 1982) 29–54.

32 Si vedano in particolare l'ultima edizione commentata dell'opera di Archestrato e le relative recensioni: A. Olson/S. D. Sens, *Archestratos of Gela: Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BCE. Text, Translation, and Commentary* (Oxford 2000).

33 *Nat.* 10,145.

34 Soprattutto dalla filosofia moralistica. Per Crisippo egli è ἡ ἀρχηγὸς Ἐπικούρου, colui che si occupa di «ciò che non conta». Cfr. p. es. O. Montanari, *I pesci di pregio nella Vita di delizie di Archestrato di Gela*, «Mélanges de l'École française de Rome (Antiquité)» 111 (1999) 69–70.

35 Come per Archestrato, anche per questi *auctores* di inni alla cucina la fonte per noi indispensabile è Ateneo. I caratteri formali e i presupposti etici della poesia gastronomica didascalica e di quella “comica” sono simili: enumerazione delle vivande, cura meticolosa, passione per il pesce, polemica contro gli ignoranti e relativa vanità di chi parla (di ciò avremmo più esempi, credo, se possedessimo la Ἡδυπάθεια per intero). Sul cuoco nella commedia cfr. recentemente i capp. 7 e 8 in J. Wilkins, *The boastful chef: the discourse of food in ancient Greek comedy* (Oxford/New York 2000).

reso autorevole dalla forma aulica in cui è presentato. Si tratta di un messaggio che segue due principali tendenze: di fatto complementari, ma contrastanti se viste dall'occhio del moralista. Da una parte, Arcestrato apparve soprattutto come il maestro della crapula, senza limiti e senza vergogna. Al centro del suo interesse c'è il pesce, simbolo di corruzione anche per Epicuro<sup>36</sup>; e ciò vale anche per quanto conserviamo della rielaborazione di Ennio e del Περὶ ἐδεσμάτων di Varrone. Per scovare le specie migliori di pesce e per cucinarle a dovere non si bada a spese, contro ogni norma della misura e della parsimonia tanto care alla morale antica. Dall'altra parte, però, Arcestrato insiste sull'arte della cucina intesa come impegno e sacrificio, e sulla semplicità di quell'arte, contro le assurde esagerazioni degli incompetenti di cattivo gusto.

Tornando alla nostra satira, se le voci didascaliche di Ennio e di Varrone sono fedeli alla prima tendenza, quella "immorale"<sup>37</sup>, il poemetto di Cazio invece se ne discosta. L'impianto periegetico di Arcestrato, un elemento importante che ne rivela l'ossessione per il buon cibo, in *Sat.* 2,4 è limitato all'ambiente italico o poco più<sup>38</sup>; soprattutto, il pesce vi ha un ruolo quasi insignificante<sup>39</sup>. A questo aspetto, sottovalutato dagli studi sulla satira, si associa il deciso recupero dalla Ἡδυπάθεια della cura per la pulizia, dell'attenzione ai dettagli; e ciò risulta non tanto dalla quantità di indicazioni sulla premura del gastronomo veramente consapevole, quanto dalla loro posizione nel monologo. Se le dichiarazioni arroganti e le pretese di originalità assoluta (*Sat.* 2,4,35–36; 45–46; 73–75) rimandano al ridicolo orgoglio del cuoco/*inventor*, davvero eccentrico sembra il finale del poemetto di Cazio (vv. 76–87), polemicamente concentrato sulla pulizia e sulla cura dell'ospitalità, senza cui la migliore prelibatezza perde ogni dignità<sup>40</sup>.

36 Ep. *Men.* 132. Sul pesce come alimento di lusso nell'antichità cfr. J. Wilkins, *Social Status and Fish in Greece and Rome*, in G. Mars/F. Mars, *Food, Culture and History*, I (London 1993) 191–203; N. Purcell, *Eating Fish: The Paradoxes of Seafood*, in J. Wilkins/D. Harvey/M. Dobson (edd.), *Food in Antiquity* (Exeter 1995) 132–149; Wilkins, *op. cit.* (n. 35) 293–304 e *passim*.

37 Tanto che Gellio (6,16,1–5) ricorda come Varrone in quest'opera fustighi la nefasta passione per i cibi prelibati, forse elencati da un personaggio all'interno di un dialogo simile a quello di *Sat.* 2,4: Varrone, cioè, nel dialogo sarebbe il censore di un "gastrosofo". Tuttavia, sulla forma precisa del Περὶ ἐδεσμάτων è difficile dare un giudizio. J.-P. Cèbe, nella sua edizione delle *Satire Menippee*, indulgeva troppo nel riconoscere dialoghi in forma di mimo quando nei frammenti, come spesso accade, ricorre il "tu": proprio le *Satire* di Orazio, ricchissime di sezioni dialogate anche quando non sono mimi, invitano alla cautela.

38 Già Ennio, negli *Hedyphagetica*, resta in Italia, forse solo per rendere più attuale il testo: cfr. M. Bettini, *Studi e note su Ennio* (Pisa 1979) 55–61.

39 Pochi riferimenti a mitili, molluschi e crostacei ai vv. 28–34. Ai vv. 37 e 45 si accenna ai pesci, ma l'argomento non è sviluppato. Le squille (v. 58) servono solo a *recreate marcentem*. Per un'analisi dettagliata sui cibi trattati nel poemetto cfr. E. Scutto, *Il poemetto gastronomico di Cazio (Lettura della Sat. 2.4)*, in M. Gigante/S. Cerasuolo (edd.), *Lecture oraziane* (Napoli 1995) 53–77.

40 Sono anche (credo soprattutto) questi i «principi estetici di *decorum*» oraziano rispettati nel poemetto; in genere si insiste piuttosto sulla coincidenza, anche lessicale, tra le *virtutes* culinarie indicate da Cazio e quelle stilistiche proprie di Orazio: cfr. soprattutto Gowers, *op. cit.* (n. 22) 126–134. Credo di più a un'affinità tra *genus tenue* e *mensa tenuis* che a una costante

- C. «*Immane est vitium dare milia terna macello  
angustoque vagos piscis urgere catino.  
Magna movet stomacho fastidia, seu puer unctis  
tractavit calicem manibus, dum furta ligurrit,*  
80 *sive gravis veteri creterrae limus adhaesit.  
Vilibus in scopis, in mappis, in scobe quantus  
consistit sumptus? Neglectis flagitium ingens.  
Ten lapides varios lutulenta radere palma  
et Tyrias dare circum inlota toralia vestis,*  
85 *oblitum, quanto curam sumptumque minorem  
haec habeant, tanto reprehendi iustius illis,  
quae nisi divitibus nequeunt contingere mensis?»  
H. «docte Cati, per amicitiam divosque rogatus  
[...]*»<sup>41</sup>

La *vis* polemica di questo breve finale produce una serie di interrogative retoriche, in sé tutt'altro che un segnale di conclusione, tanto più se il poemetto è incorniciato da un dialogo e se il ricevente di quel poemetto è Orazio: ossia il poeta che della cura e dell'ospitalità fece un simbolo della *vita beata*. Sicché alla fine di un monologo che dovrebbe essere del tutto chiuso in se stesso, recitato a memoria senza interpolazioni del recitante, troviamo la più dialogica delle risposte: mentre l'accostamento tra il v. 10 e il v. 11 metteva in rilievo con brillante effetto lo stridore tra le alte pretese di Cazio e il contenuto non alto del monologo – l'inatteso di cui si nutre il comico –, la continuità tra il monologo e la battuta di Orazio ai vv. 88–95 è garantita dal fatto che il poeta sembra reagire all'argomento dei vv. 76–87 a cui egli è particolarmente sensibile<sup>42</sup>. Orazio si entusiasma, è vero, con echi lucreziani che fanno di parodia<sup>43</sup>; ma, dopo quei versi, dobbiamo credere che Orazio abbia solo voglia di scherzare?

sovrapposizione di significati, quasi che nella nota culinaria (o di altro tipo) si celi sempre la metafora stilistica: cfr. H. J. Mette, *Genus tenue und mensa tenuis bei Horaz*, in H. Oppermann (ed.), *Wege zu Horaz* (Darmstadt 1972) 220–224.

- 41 «Vizio immenso è dare al mercato tremila sesterzi / e poi in picciol vassoio comprimere i pesci errabondi. / Grande allo stomaco reca disgusto se un servo con unte / mani ha toccato la coppa, leccando il bottino avanzato, / o se s'è attaccato schifoso al cratere vetusto un avanzo. / Di scope grezze, di pezze, di segatura in quanto / vuoi che consista la spesa? Ma il trascurarle è grand'onta. / E poi, vuoi spazzare i mosaici con palme imbrattate di fango, / e disporre stoffe di Tiro intorno a sozze coperte, / senza pensare che quanto minore cura e spesa / questo richieda, tanto più giusto è il rimbrotto rispetto / a ciò che non può appartenere se non a mense sontuose?» / «O dotto Cazio, ti prego per l'amicizia e per gli dèi [...]».
- 42 Si può notare, del resto, che il tono polemico, l'intonazione retorica e il ritorno dell'*enjambement* quasi sempre evitato nel resto del monologo, danno ai vv. 76–87 un andamento più colloquiale, satirico e propriamente oraziano. Forse all'impressione di una maggiore colloquialità nel finale si giunge anche per un uso via via più intenso del "tu" nel monologo (il riferimento al "tu" è esplicito in 9 versi prima del v. 50, che si trova a metà del monologo, in 19 versi dopo il v. 50).
- 43 Sulla presenza di Lucrezio come ulteriore modello di *Sat.* 2,4 cfr. R. Ferri, *I dispiaceri di un epicureo. Uno studio sulla poetica oraziana delle Epistole (con un capitolo su Persio)* (Pisa 1993) 33–57.

“È scherzo od è follia?”

Abbiamo notato in precedenza che nel *Menesseno* l'ironia con cui Socrate parla dell'oratoria funeraria è esplicita prima dell'esempio illustre che egli porta, non dopo. L'entusiasmo scoperto di Menesseno<sup>44</sup> non è rintuzzato da Socrate, così come l'entusiasmo “lucreziano” di Orazio ai vv. 88–95 non contiene alcuna stonatura che ne riveli scopertamente la finzione. E abbiamo aggiunto che l'ampiezza dei due monologhi conferisce loro una speciale autorità agli occhi del lettore – il monologo, del resto, è pur sempre una studiata opera dei due autori. Possiamo aggiungere ora che, come nel monologo di Cazio, anche in quello di Socrate/Aspasia è nella parte finale che a un innalzamento del tono si associa un contenuto considerato da molti convincente, o almeno privo degli aspetti più stravaganti del resto del discorso. Varia è, infatti, l'interpretazione di questo finale<sup>45</sup>, né qui si vuole aggiungere nulla se non una semplice nota di psicologia della lettura: sebbene sia normale la ricerca di maggiore *pathos* alla fine di un'orazione, nel complesso caso del *Menesseno* è notevole che a ciò non segua alcuno scherno che ne denunci la vacuità. A dominare il dialogo finale (249d–e) è l'impressione di grandiosità retorica e di profondità etica che in fondo, per i lettori che da 246d hanno notato uno slancio veramente “socratico” dell'orazione, non è velata da alcuna ironia. L'effetto di questo slancio, peraltro, è aumentato dalla scelta di evitare gli *inserenda* narrativi, affinché al lettore sembri di sentire direttamente la voce dei padri attraverso quella di Socrate, imitatore di secondo e non di terzo grado<sup>46</sup>: è il medesimo effetto che Orazio ottiene con i lunghi monologhi di *Sat.* 2,3, 2,4 e 2,7, dove l'amplessimo spazio concesso alle altre voci conferisce loro, come dicevo sopra, un'autorità speciale. Ciò che vorrei mettere in rilievo, dunque, sono i caratteri formali e, diciamo, psicologici del *Menesseno* grazie ai quali l'interpretazione “seria” del monologo è stata seguita: senza che perciò la si debba ritenere corretta. La successione monologo parodistico (pur con mezzi e scopi diversi tra le due opere) – vigoroso slancio della sua ultima parte – entusiasmo nelle battute finali è la medesima nel *Menesseno* e in *Sat.* 2,4: un aspetto della struttura delle due opere alla quale si deve una parte dell'ambiguità che accompagna le loro interpretazioni. Un'ambiguità che da Orazio in particolare sembra cercata, con il finale interrogativo e aperto del monologo rispetto al quale l'ultima battuta della satira sembra un'interruzione dettata dalla scoperta di una vera affinità di gusti tra il poeta e l'*auctor*. Proprio questo aspetto distingue *Sat.* 2,4 dal confronto dialogico tra il cuoco della commedia e i suoi in-

44 Può essere tuttavia che Platone voglia far sorridere il suo pubblico, quando Menesseno sembra dubitare che un così bel discorso possa essere stato concepito da una donna (249d). Ma anche in questo caso, non vi è una manifesta degradazione del monologo che ne comprometta in modo chiaro l'autorità retorica: c'è, semmai, l'eco dell'ironia evidente nel dialogo iniziale, ma c'è anche l'assuefazione al solenne monologo.

45 Cfr. n. 28.

46 Cfr. Nannini, *op. cit.* (n. 19) 271–272, che commenta C. Capuccino, *ARXH LOFOU. Sui proemi platonici e il loro significato filosofico* (Firenze 2014).

terlocutori: infatti, se anche nella commedia troviamo un monologo a tema gastronomico all'interno di un dialogo (al contrario che nella tradizione didascalico-culinaria dove appunto non sono previste cornici dialogiche), il cuoco esce irrimediabilmente tra le beffe di chi contempla il suo stravagante egocentrismo<sup>47</sup>.

Non così, appunto, esce Cazio dalla satira: o forse dovremmo dire il suo *auctor*? Non sarà forse che le opinioni contrastanti sul valore parodico dell'intera satira dipendono dal fatto che, in fondo, Cazio e *auctor* – ossia cornice della satira e suo monologo – sono due figure da tenere distinte? Se infatti, per i motivi che ho detto, la sequenza finale del monologo (vv. 76–87) – finale della satira (vv. 88–95) sembra sigillare una solidarietà tra il poeta e il suo nuovo modello di *vita beata*, è evidente che prendere interamente sul serio la figura di Cazio non è possibile. L'affinità tra *Sat.* 2,4 e la scena tipica del cuoco comico non sta tanto nel rapporto specifico tra le voci in dialogo, quanto nel decisivo fatto che il monologo, nella satira e nella commedia, non è autonomo (come invece è un poemetto come quello di Archestrato) bensì è inserito in uno scambio di battute. E a dare il tocco ironico decisivo alla satira, più che la battuta finale, sono i primi dieci versi: lì Cazio, con la collaborazione di Orazio, presenta il monologo con il furore di un adepto. È il suo entusiasmo, paradossalmente, a privare il poemetto del carattere finemente scherzoso proprio della parodia ellenistica. *Sat.* 2,4 è sorprendente perché, come abbiamo visto, nel monologo elude gli aspetti moralmente più dissacranti della poesia gastronomica (lo schema periegetico ecumenico, il pesce) ma allo stesso tempo, nella cornice dialogica, ne mette inopportuno evidenza il carattere faceto, scoprendolo e mettendolo in ridicolo: quello che sarebbe un divertente intrattenimento diventa il “credo” del fanatico Cazio. Rispetto a questo doppio binario su cui si muove la satira, l'ultima battuta di Orazio li percorre entrambi: riprendendo il dialogo con Cazio, ne riflette di nuovo l'entusiasmo con un indiretto esito satirico; ma allo stesso tempo, rispondendo alle sollecitazioni etiche del finale del monologo, contribuisce a fondarne l'autorità che esso già si era guadagnato con la sua forte, centrale presenza<sup>48</sup>. Insomma: il poemetto dell'*auctor* è in sé una

47 Ateneo riporta solo pochi passi in cui un cuoco espone la sua dottrina a un interlocutore che interagisce con lui. L'ironia o il fastidio con cui il cuoco è trattato sono esplicite in alcuni casi (cfr. Ath. 291c; 377f; 404b; 661d); altre volte conserviamo solo le battute entusiastiche dell'interlocutore (290d: μέγας εἶ τεχνίτης; 405c: ἄνθρωπε, μέγας εἶ), che si potrebbero confrontare con i vv. 88–95 della satira; ma come finirà la scena nella commedia? Il cuoco fanfarone è un tipo comico che non può sottrarsi al riso del pubblico, e a ciò l'autore deve mirare (salvo che cuoco e interlocutore non allarghino insieme la satira ad altre discipline – filosofia, medicina, musica – come in Ath. 102a–f). La fine del dialogo in una satira oraziana è tutt'altra cosa: essa è di fatto un'interruzione che getta luce sul significato dell'intero componimento: cfr. De Vecchi, *op. cit.* (n. 18). Non dobbiamo immaginare la fine del dialogo tra Orazio e Cazio dopo la fine della satira, come se si trattasse di un estratto da un dramma: questo pezzo della loro conversazione è tutto ciò che conta per il significato della satira stessa.

48 Non sorprendono, pertanto, interpretazioni molto diverse del senso della satira, come dicevo all'inizio. In generale, orientati verso un valore positivo del monologo (associato soprattutto alla frugalità dei cibi trattati) sono p. es. P. Lejay, *Horace, Œuvres. Satires* (Paris 1911) 446–

brillante parodia, ma in quanto è recitato da un serio e ingenuo adepto, la satira intera diventa la parodia di una parodia: di qui la difficoltà di un'interpretazione univoca.

Si tratta di un effetto simile a quello che si genera nel *Menesseno*, un'opera in cui, come ha di recente osservato Simonetta Nannini, Socrate è «più comico e aristofanESCO che mai»<sup>49</sup>, proprio come Orazio, in *Sat.* 2,4, porta alle estreme conseguenze la giocosa ironia di cui anche altrove riveste se stesso come *persona* nel II libro delle *Satire*<sup>50</sup>. La satira e il dialogo platonico, è evidente, sono distanti rispetto al tema centrale (oratoria funeraria/oratoria culinaria), né, come ho detto, credo che vi siano elementi per dire che Orazio abbia imitato il *Menesseno* concependo questa satira. Ma è interessante leggere in parallelo le due opere per l'affinità rispetto ad alcuni importanti strumenti retorici in esse utilizzati: *Sat.* 2,4 e il *Menesseno* condividono i mezzi macroscopici con cui Orazio e Platone ottengono un messaggio che a noi appare ambiguo: un'architettura dialogica dall'ironia velata come commento di un unico, lungo monologo la cui potenziale forza attrattiva – *mutatis mutandis* – è grande e che, per i motivi che ho detto, sembra una forzatura negare. Come se Platone e Orazio avessero voluto pagare un tributo a una tradizione retorica verso cui nutrivano interesse e diffidenza insieme, due elementi che, nelle due opere, sembrano rimasti irrisolti. Ma se, con Nicole Loraux, possiamo chiederci come Platone avrebbe potuto seriamente dire che Atene fu oggetto di una contesa tra gli dèi, o seriamente lodare la democrazia e i combattenti di Salamina contraddicendo le sue posizioni note dalle altre sue opere<sup>51</sup>; e se a Simonetta Nannini pare incomprensibile che Platone applichi

455; R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus, Satiren*, erklärt von A. Kiessling, sechste Auflage erneuert von R. Heinze (Berlin 1957) 264–265; Anderson, *op. cit.* (n. 1) 45–46; A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, ora in Id., *Saggi e studi su Orazio* (Firenze 1993) 61–62; M. Labate, *La satira di Orazio: morfologia di un genere irrequieto*, in Id. (ed.), *Orazio, Satire* (Milano 1981) 31. Sul versante opposto (ma alcuni con riserve e dubbi) sono Rudd, *op. cit.* (n. 7) 202–213; Classen, *op. cit.* (n. 22); P. Langford, *Horace's Protean Satire: Public Life, Ethics and Literature in Satires II* (Diss. Princeton University 1989) 209–216; F. Muecke, *Horace, Satires II* (Warminster 1993) 167–169; Scuotto, *op. cit.* (n. 39); Berg, *op. cit.* (n. 3); O. Knorr, *Verborgene Kunst. Argumentationsstruktur und Buchaufbau in den Satiren des Horaz* (Hildesheim 2004) 195–200. Soprattutto gli studi di questo secondo gruppo danno un giudizio sulla figura di Cazio e su tutto ciò che dice, non solo sul monologo: l'ingenuità del personaggio, non per caso, è più evidente.

49 Nannini, *op. cit.* (n. 19) 266.

50 Mi pare difficile stabilire se il *Menesseno*, come il *Fedro*, si distingue dalla satira rispetto al fatto che Menesseno (l'interlocutore del personaggio a cui è affidata la vera e propria autorità filosofica) non è un obiettivo satirico come Cazio, bensì è un inconsapevole costruttore di satira. Nell'ultima sezione del dialogo il fervore di Menesseno potrebbe avere una funzione simile a quella che esso ha in Cazio, in quanto manifesta una mancanza di discernimento critico rispetto al monologo (cfr. spec. Henderson, *op. cit.* [n. 28] 25–26; nella staticità psicologica del personaggio, Menesseno è di certo molto più vicino a Cazio che a Fedro). Ma su questo punto delicato anche la posizione di Trivigno, *op. cit.* (n. 26) 45–48, per il resto così netta nel riconoscere la funzione parodica del dialogo, non mi sembra chiara.

51 Loraux, *op. cit.* (n. 28) 330.

la parodia «ai suoi testi, dunque a se stesso»<sup>52</sup>, non è così strano che Orazio, nella sua ultima battuta (vv. 88–95), si diverta a riconoscere nel misterioso *auctor* un nuovo Lucrezio, prendendo in giro anche se stesso<sup>53</sup>. Nell’entusiasmo di Orazio riconosciamo chiaramente il medesimo entusiasmo di fronte alla retorica incantatoria del Socrate dell’*Apologia*, del *Fedro* e soprattutto del *Menesseno*: dove Socrate si sente trasportato nelle Isole dei Beati (235c), e *beatus*, forse non per caso, è parola cardine del finale della satira di Orazio<sup>54</sup>. Egli che, l’abbiamo detto, ammetterà volentieri di non saper resistere alla buona tavola, contraddicendo una moderazione altrove ostentata (*Sat.* 2,7,28–42) e non avendo come scopo ultimo una coerenza filosofica quale potremmo aspettarci dal *corpus* platonico. L’ammissione indiretta di un proprio vizio attraverso la voce di Davo in *Sat.* 2,7 ha dunque un corrispettivo nell’entusiasmo un po’ vero e un po’ sarcastico di Orazio in *Sat.* 2,4: un’ambiguità “socratica” che mi sembra concepita ad arte.

Corrispondenza:

Lorenzo De Vecchi

Via Verga 44

I-34128 Trieste

lorenzo.devecchi@libero.it

52 Nannini, *op. cit.* (n. 19) 273.

53 Condivido dunque le conclusioni della Gowers, secondo cui «la *Satira* II, 4 è una parodia, nello spirito dei *Saturnalia*, della dignità e dell’autorità della poetica oraziana»: Gowers, *op. cit.* (n. 22) 141. Non sorprende che anche per quanto riguarda il *Menesseno* si sia parlato di auto-parodia di Platone: cfr. Clavud, *op. cit.* (n. 28) e le osservazioni di Nannini, *op. cit.* (n. 19) 259–260.

54 V. 92: *voltum habitumque hominis, quem tu vidisse beatus [...]*; v. 95: *[...] atque haurire queam vitae praecepta beatae*.