

G. PERI: *Discorso diretto e discorso indiretto nel Satyricon. Due regimi a contrasto*

Pp. 132. Pisa: Edizioni della Normale, 2007. Paperback: € 12.00

ISBN 978-88-7642-204-1

Review by Marcos Carmignani, Conicet (Argentina)

Publicato nella collana “Tesi” dalla Scuola Normale Superiore, *Discorso diretto e discorso indiretto nel Satyricon. Due regimi a contrasto (DD)* di Giulia Peri (P.) si distingue per tre virtù importanti nel campo degli studi classici: l’eshaustività, la semplicità e la coerenza con cui l’autore descrive e analizza le modalità del discorso nel *Satyricon* di Petronio. La questione richiedeva uno studio simile, dopo che A. Laird aveva impostato un precedente fondamentale nel suo importante *Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature* (Oxford, 1999).

La trattazione del discorso diretto e indiretto nel *Satyricon* deve necessariamente tenere conto della figura di Encolpio-narratore, che racconta i fatti in base al suo punto di vista. Di conseguenza, nel caso del *Satyricon*, parlando di Encolpio-narratore ci si addentra in un problema di cui molto si è discusso: il rapporto tra io agente e io narrante. P., tuttavia, non ha alcun dubbio: l’autrice assume la posizione del suo maestro, G. B. Conte, per cui Encolpio-personaggio ed Encolpio-narratore (ovvero l’io agente e l’io narrante) sono un’unità, nonostante tra le due funzioni di Encolpio ci sia a volte una certa tensione.¹ Questa posizione permette a P. di analizzare i discorsi petroniani con notevole coerenza, una delle caratteristiche di questa breve ma sostanziale analisi.

Il libro è diviso in sei capitoli. “Discorso diretto. La parola come evento” è il titolo del primo, a sua volta suddiviso in tre sezioni. La prima (“Un racconto di parole”) è dedicata alla caratterizzazione del *Satyricon* come “un romanzo pieno di voci” (7), dove si sottolinea il concetto della parola come evento, che definisce la narrazione di Encolpio come “racconto di parole” (8). L’enorme forza espressiva che la parola ha su Encolpio come personaggio determina in larga misura la complessità del testo narrativo; secondo P.,

¹ La posizione di Conte, resa esplicita nel suo *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius’ Satyricon* (Berkeley, 1997) (ed. italiana *L’autore nascosto. Un’interpretazione del Satyricon*, Bologna, 1997, con una seconda edizione aggiornata, Pisa, 2007), differisce dalla posizione di R. Beck (sviluppata in “Some Observations on the Narrative Technique of Petronius”, *Phoenix* 27 (1973) 42–61), che ritiene che queste due funzioni siano rappresentate da due personaggi molto diversi: il narratore decide di presentare un’immagine di sé caotica e ingenua.

Encolpio non media la parola bensì la *mostra*, “la riproduce nel modo più fedele, ottimizzandone la densità espressiva e il primitivo impatto” (9). Così facendo si crea un effetto di complicità con il lettore: Encolpio cerca di fare in modo che il lettore adotti la sua prospettiva, soffra con lui, si stupisca con lui. P. afferma che una narrazione intimamente mimetica come quella di Encolpio mostra comunque una realtà narrata indipendente dalla prospettiva di Encolpio-narratore, in cui appaiono gli altri personaggi che utilizzano la parola per farsi conoscere. In questo senso, P. fa sua ancora una volta la teoria di Conte, là dove afferma che attraverso la natura mimetica del racconto il lettore può percepire una complessità, produttrice di ironia, che va al di là della prospettiva di Encolpio-narratore. Vi si può chiaramente notare il lavoro sottilissimo dell’autore nascosto.

Una delle caratteristiche più rilevanti del *Satyricon* è la sua capacità di fare “molto con poco”, ovvero di rendere interessante una realtà romanzesca caratterizzata dalla banalità più schiacciante; secondo P. questo risultato geniale è ottenuto proprio tramite la voce del narratore e la natura mimetica del racconto. Di seguito, l’autrice fa una dettagliata analisi di alcuni brani caratterizzati dall’inclusione del discorso diretto di alcuni personaggi significativi, per soffermarsi non solo sul discorso in sé, ma anche sul suo contesto. Vengono dunque analizzati, tra gli altri, gli interventi di Menelao (27.4), dell’*atriensis* (29.9), del *dispensator* (30.9–11), del funzionario Bargate (96.4–6), dell’*anicula* (131.5–7) e di Gitone (9.2–6). A titolo d’esempio, prendiamo in considerazione il discorso dell’*anicula* che deve restituire a Encolpio la virilità perduta. Secondo P. sono necessarie solo un paio di parole affinché sia il lettore che il narratore possano notare la vivacità individuale del personaggio: *hoc peracto carmine ter me iussit expuere terque lapillos conicere in sinum, quos ipsa praecantatos purpura involverat, ad motisque manibus temptare coepit inguinum vires. dicto citius nervi paruerunt imperio manusque aniculae ingenti motu repleverunt. at illa gaudio exultans ‘vides’ inquit ‘Chrysis mea, vides, quod aliis leporem excitavi?’* (131.5–7). L’autrice afferma che Encolpio “ripropone queste parole per l’impatto che, nella delicata situazione in cui si trovava, hanno avuto su di lui” (14), e sottolinea che la ripetizione di *vides*, il colloquialismo sintattico *quod* e l’immagine proverbiale della lepre sono elementi fondamentali per dare forma all’espressività dell’*anicula*, che raggiunge il lettore, quindi, piena di vita. Importante, a questo punto, la menzione di una caratteristica tipica dello stile petroniano che contribuisce in maniera significativa alla mimesi di parola in azione: l’uso “espressivo” del *verbum dicendi* intercala-

to, che “viene spesso funzionalizzato alla sottolineatura di certe inflessioni e dell’andamento melodico del discorso” (15, n. 13).

La seconda sezione si occupa della “Modalità d’introduzione del discorso diretto”: quasi sempre, segnala P., il discorso diretto è la parte finale del periodo e il segmento che l’autore vuole evidenziare. Esso può essere introdotto da *et* in coordinazione con il *verbum dicendi*, come in 27.4 (con alcune variazioni in 99,5 e 47,11); da informazioni minime fornite dal narratore, come gesti, espressioni e reazioni (ad es., 8.1, 114.5, 134.10); da una subordinata che dipende dal *verbum dicendi* (33.1), una frase participiale (39.2), un ablativo assoluto (94.5), un *cum inversum* (117.2) o da una costruzione più complessa (79.12, 92.5, 24.1, 131.10); fra questi, troviamo in rari casi l’introduzione prolettica del discorso diretto (due occorrenze: 110.8 e 133.2), l’introduzione per mezzo di pronomi dimostrativi (44.1) o di sostantivi (87.10, 23.2, 61.5). Ma molto importante è anche il contesto in cui si introduce il discorso diretto, per cui la presenza di lacune sostanziali indebolisce grandemente la sua efficacia: un chiaro esempio è la lacuna prima del dialogo tra Lica, Trifena e Eumolpo (104.1–3): in questo caso “l’evento giace senza contesto, senza una giusta cassa di risonanza” (25).

In “Discorso diretto e *performance* narrativa”, titolo della terza sezione, P. sottolinea la natura recitativa della composizione e della lettura nel mondo antico, che comportava una complessa gestualità. Ciò si riflette nel *Satyricon*, un testo più preoccupato di “mostrare” che di diegetizzare le parole dei personaggi. Nel discorso di Gitone (80.3–4), l’espressività è evidenziata dalla forza dei deittici, come se Encolpio stesso recitasse le parole del *puer*. Altri esempi includono il discorso di Enotea (136.10–11) e i racconti inseriti nella narrazione, che, recitati ad alta voce in pubblico, hanno una grande potenzialità mimica, come il fanciullo di Pergamo (87.4–5), il discorso diretto di Melissa nella storia di Nicerote (62.10–12) e la battuta finale della matrona di Efeso (112.6–7).

Al discorso indiretto è dedicato il secondo capitolo (“Discorso indiretto. Funzionalità di un regime alternativo”), che si compone di quattro sezioni. Le prime due riguardano l’effetto di contrasto tra discorso diretto e indiretto, sia in un discorso (“Stile diretto e indiretto: effetti di chiaroscuro all’interno di un discorso”), sia nel dialogo (“Stile diretto e indiretto: effetti di chiaroscuro nel dialogo”). Lo scopo è quello di descrivere una procedura stilistica notevole: l’applicazione di una tecnica “di chiaroscuro”, in base alla quale si mette in luce il discorso diretto mentre al contempo si nasconde l’indiretto; nell’economia narrativa, afferma l’autrice, l’indiretto viene funzionalizzato come una forma subalterna, meno rilevata. Il discorso indiretto “funziona,

insomma, come una sordina: vela le parole cui è attribuito, ne riduce la vividezza, ne affievolisce la sonorità” (48). Ad esempio, in 117.11–12, dove Corace denuncia l’eccesso di peso che deve portare: *sed neque Giton sub insolito fasce durabat, et mercennarius Corax, detractor ministerii, posita frequentius sarcina male dicebat properantibus affirmabatque se aut proiecturum sarcinas aut cum onere fugiturum. ‘quid vos’ inquit ‘iumentum me putatis esse aut lapidariam navem? hominis operas locavi, non caballi. nec minus liber sum quam vos, etiam si pauperem pater me reliquit.’* Si può notare come il narratore “diminuisca” il discorso indiretto per rendere, per contrasto, più “luminoso” il discorso diretto. In questo passaggio e in altri (99.2–3, 101.3–5, 80.3–4, 53.12–13, 136.11), il passaggio dal diretto all’indiretto si verifica senza mediazione sintattica, ma in altre occasioni quest’ultima aiuta, tramite l’aumento di tensione, a garantire che il contrasto sia ancora maggiore, come accade in 87.4–5, 96.5–6, 97.9. Si può persino verificare, come in 92.5–7, che due discorsi diretti siano funzionalmente staccati da un discorso indiretto, che causa stilisticamente un notevole arricchimento nel cambiamento del tono. Nel dialogo è mantenuto il medesimo schema: vivacità nel discorso diretto e opacità nell’indiretto (esempi: 101.6–7, 115.3–5, 112.6–7, 111.8, 87.1–2, 134.6–7, 49.3–6).

La terza sezione è dedicata ad esplorare la sistematicità di un particolare modulo dialogico, “Domanda e risposta”, dove la domanda è solitamente presentata nello stile indiretto, mentre la risposta in diretto. Ad esempio in 116.1–4 le domande che Encolpio e i suoi compagni rivolgono al *vilicus* formano una lunga subordinata al termine della quale si apre la strada al discorso diretto del contadino. Questo sistema è dotato di numerose raffinatezze stilistiche, come i casi in cui è la domanda a presentarsi in stile diretto (100.5), oppure è la risposta ad apparire in stile indiretto (82.2–4). Perfino in questi esempi il meccanismo di chiaroscuro rimane funzionale: per contrasto, lo stile diretto caratterizza sempre ciò che si vuole mettere in rilievo. Due tipi di rapporto sintattico possono intercorrere tra il *verbum dicendi* della domanda (*quaero, rogo, ecc.*) e quello della risposta (sempre *inquit*): nel primo caso, i due verbi e le relative proposizioni sono indipendenti (come in 139.3); oppure il verbo della domanda è un congiuntivo subordinato a *inquit*, anche se quest’ultimo caso è meno frequente (una occorrenza in 116.3–4).

La sezione che chiude il secondo capitolo tratta il “Discorso indiretto come indicatore di inferiorità”, ovvero l’attribuzione del discorso indiretto, nella narrazione, a personaggi caratterizzati dalla loro subordinazione o debolezza: al contrario, il discorso diretto distingue sempre il personaggio nella posizione di forza. Ciò non significa che i discorsi indiretti non siano impor-

tanti, ma, nel dialogo, essi marcano sempre uno stato di subordinazione: il narratore vuole consapevolmente mostrarci il carattere “gregario” dello stile indiretto rispetto a quello diretto. Un chiaro esempio è lo scambio tra Trifena e Lica (105.11–106.4): il personaggio forte e risoluto è Lica, ed a lui sarà riservato il discorso diretto, mentre lo stile indiretto dell’instabile e influenzabile Trifena mostra la sua inferiorità. Come segnala P. “l’alternanza stilistica si rivela come una precisa strategia narrativa” (49). Altri esempi: l’episodio di Quartilla, dove Encolpio in una posizione di inferiorità usa lo stile indiretto in contrasto con le terrificanti parole di Quartilla in stile diretto; e lo scambio tra Encolpio (diretto) ed Ascilto (indiretto) (97.9–10).

Proprio dell’episodio di Quartilla si occupa il capitolo 3 (“Parola imposta, parola negata. L’episodio di Quartilla”), dove, oltre a ripetere le conclusioni raggiunte nel capitolo precedente circa l’inferiorità di Encolpio rispetto a Quartilla e le conseguenze stilistiche che ciò comporta, P. esamina il tema del silenzio di Encolpio e dei suoi compagni originato dalla totale sottomissione fisica e psicologica che li rende incapaci di reagire. Encolpio sottolinea il proprio silenzio, la sua incapacità di parlare e di divulgare le sue preoccupazioni in uno stile definito come “assimilabile allo stile indiretto libero” (64), come è il caso di 19.3 *ut haec dixit Quartilla, Ascyrtos quidem paulisper obstupuit, ego autem frigidior hieme Gallica factus nullum potui verbum emittere*. Gli unici interventi di Encolpio in stile diretto, segnala l’autrice, non sono altro che un disperato tentativo di liberarsi da questa cattività inaspettata, attraverso suppliche che mostrano la tensione della sottomissione (20.1, 24.1–4). In seguito, a 21.1, il silenzio, la “parola negata” esprimono l’impotenza e l’oppressione, a cui si aggiunge l’importanza del motivo sonoro: risate, pianti, colpi sulla porta e la stessa voce di Quartilla che risuona nell’orgia con una particolare intensità.

Non poteva mancare l’analisi discorsiva della *Cena Trimalchionis*, che P. esamina nel capitolo 4 (“Fenomenologia del discorso nella *Cena*”). Nella prima sezione (“La parola di Trimalchione: stile indiretto, distanziamento e ironia”), P. si concentra sui pochi passi in cui la parola del liberto arricchito è in stile indiretto, per prendere in considerazione una notevole procedura stilistica: l’io narrante distanzia le parole di Trimalchione e le sottopone al proprio vaglio critico. È importante notare, continua P., che tutti gli esempi di questo uso del discorso indiretto corrispondono a passi in cui il narratore mostra una posizione di dissenso o si sente dispiaciuto a causa di qualcosa, per cui esso diventa un’arma di condanna e sarcasmo. Un esempio può essere visto in 73.2: ... *balneum intravimus, angustum scilicet et cisternae frigidariae simile, in quo Trimalchio rectus stabat. ac ne sic quidem putidis-*

simam eius iactationem licuit effugere; nam nihil melius esse dicebat quam sine turba lavari, et eo ipso loco aliquando pistrinum fuisse. P. crede che la sensazione di evidente rifiuto che causa nel narratore l'atteggiamento di Trimalchione sia facilitata dal contesto, dalla mancanza di autonomia sintattica del discorso e dalla notevole manipolazione dell'io narrante, che coordina con *et* i due argomenti incoerenti addotti dal liberto.

L'autrice suddivide in tre gruppi gli interventi degli *scholastici* nella *Cena*, che a loro volta corrispondono alle ultime tre sezioni del capitolo:

- 1) quelli effettuati da Encolpio in tono serio all'inizio ("I discorsi degli *scholastici*: domande di Encolpio"):² P. segnala che i pochi interventi del protagonista sono in stile indiretto e vengono sempre seguiti da risposte in stile diretto, ciò che costituisce un "microsistema"; esso fornisce un profilo più rilevato, una maggiore luminosità allo stile delle risposte. Questo concerne il fatto che, all'inizio della *Cena*, Encolpio si mostra sorpreso e perplesso dinanzi ai vari eventi che si verificano, per cui "la sua parola *fa da spalla* a quella altrui" (84).
- 2) I commenti spregiativi di Encolpio verso lo spettacolo di Trimalchione ("I discorsi degli *scholastici*: discorso diretto e frustrazione"): mentre ci avviciniamo alla fine dell'episodio, il nostro narratore si mostra stanco, il banchetto ormai è diventato uno spettacolo insopportabile, da cui vuole fuggire; Encolpio passa dalla sorpresa alla critica che denota un atteggiamento di superiorità. Tuttavia, segnala P. coerentemente con il parere di Conte, la procedura stilistica utilizzata genera un effetto ironico: nell'episodio del maiale e del cuoco (49.7–10) Encolpio commenta causticamente in stile diretto all'orecchio di Agamennone '*plane*' *inquam* '*hic debet servus esse nequissimus; aliquis oblivisceretur porcum exinterrare? non mehercules illi ignoscerem, si piscem praeterisset*', fatto che prepara la successiva frustrazione quando dall'interno del maiale spuntano salsicce e sanguinaccio. Encolpio, nella sua ingenuità, sembra non essersi reso conto che nella casa di Trimalchione tutto è pronto per un colpo di scena: "dando pieno risalto all'intervento poi frustrato dell'io agente, l'io narrante gioca alle sue spalle" (88).
- 3) "I discorsi degli *scholastici*: l'episodio della fuga" è l'ultima sezione, dove P. analizza le parole di Encolpio e Ascilto e le loro suppliche all'*atriensis*. La procedura è simile, dal momento che lo stile diretto funziona come un meccanismo di illusione-frustrazione. In 72.5–6, Encolpio dice ad Ascilto '*quid cogitas?*' *inquam* '*ego enim si videro balneum, statim expirabo*', e il *frater* risponde '*et dum illi balneum petunt, nos in tur-*

² Qualche esempio: 29.9, 36.7, 37.1, 41.1–5.

ba exeamus', ma dopo che la speranza di fuggire è stata frustrata, essi pregano l'*atriensis*, in stile indiretto, che li porti in bagno: *ultra ergo rogavimus ut nos ad balneum duceret* (73.2).

Il quinto capitolo del libro si sofferma su “La parola in scena. L’atto della nave”, dove P. applica a questo episodio molti dei concetti già analizzati. La prima sezione discute lo scambio di 104.1–105.4 (“Lica, Trifena, Eumolpo, Hesus: dinamiche dialogiche”): P. ancora una volta rileva l’importanza che assumono la drastica riduzione della diegesi nella narrazione petroniana e la concentrazione di significato nella parola dei personaggi, dove il discorso diretto assume un ruolo fondamentale. In “Ricchezza del testo mimetico petroniano e ‘teatralizzazione’ del racconto” (seconda sezione), P. aggiunge, citando Pirandello, che “non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma” (102), ovvero che è proprio l’interazione tra i personaggi a costituire il materiale narrativo del *Satyricon*: “molto di più che a una peripezia romanzesca, il lettore è posto di fronte a questa realtà complessa e irreducibile, fatta di persone e delle loro relazioni” (p. 102). Tale valutazione può sembrare un po’ esagerata: per quanto sia certa l’importanza che assume nel testo l’interazione dei personaggi, il *Satyricon* non smette di fare costante riferimento alle peripezie romanzesche, che servono da cornice fondamentale per l’integrazione dei discorsi, come segnala Panayotakis,³ citato dalla stessa P.: “even in the Greek romances [...] the trial scene is conceived as a theatrical spectacle” (p. 103, n. 18). Di seguito, sottilmente, P. afferma che il ruolo di Encolpio nell’episodio della nave, fino a 107.15, era stato quello di vittima degli eventi, sempre in *background*, uno spettatore impotente, che tace e osserva, che registra i movimenti e i gesti, come se venisse descritto un atto scenico; solo in 107.15, Lica si rivolge a Encolpio (*‘quid dicis tu, latro? quae [sola] salamandra supercilia tua exussit? cui deo crinem vovisti? pharmace, responde’*), “come se la figura di Encolpio sulla scena, rimasta in ombra, venisse d’un tratto investita di luce” (103), e non ci stupisce che ciò avvenga tramite il discorso diretto.

L’ultima sezione di questo capitolo (“Il dialogo fra Lica e Trifena a 105.11–106.4”) ripete il concetto della funzione del contrasto tra discorso diretto e indiretto, ovvero, con le parole dell’autrice, “suggerire stilisticamente una disparità” (p. 109).

L’ultimo capitolo, “La parola di Encolpio: discorso diretto ed emersione frustrata”, analizza i passaggi in cui l’io-narrante pone in gioco in modo

³ C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius* (Leiden, 1995), p. 153.

cosciente una strategia narrativa che mette in evidenza i propri fallimenti. Ciò genera necessariamente un effetto ironico, qualcosa che già P. aveva dimostrato in pagine precedenti; in questo capitolo esamina i vari modi dell'emersione come le diverse modalità della frustrazione. Basti un solo esempio: in 93.3–4, Encolpio, reso furioso sicuramente anche dall'interesse mostrato dal poeta per Gitone, si scaglia irosamente contro le improvvisazioni poetiche di Eumolpo (*per fidem, saltem nobis parce, qui te numquam lapidavimus*), mentre il fanciullo gli risponde con grande moderazione che non vi è ragione alcuna per trattare così violentemente un anziano (*sic me loquentem obiurgavit Giton, mitissimus puer, et negavit recte facere, quod seniori conviciarer simulque oblitus officii mensam, quam humanitate possuissem, contumelia tollerem, multaque alia moderationis verecundiaeque verba, quae formam eius egregie decebant*). P. afferma che è notevole il contrasto tra lo stile diretto di Encolpio, eccitato e arrabbiato, e l'indiretto di Gitone, rilassato e morbido, che serve chiaramente a mettere in evidenza non solo la prospettiva *ex post*, ma anche la reazione immediata dell'io agente, sempre pronto a mostrare la sua sottomissione a Gitone, in questo caso lodandone la saggezza. È chiaro che Gitone, "ben conscio della propria influenza sul compagno, ne approfitti sempre con un certo gusto..." (p. 118, n. 13).

Per quanto riguarda i problemi testuali del *Satyricon*, P. se ne occupa quasi sempre in nota, tranne alcuni casi che sono analizzati, per la loro rilevanza, nel corpo del testo. Alcuni esempi:

- alle pp. 21–22, n. 23 si tratta il problema della mancanza di *verbum dicendi* a 117.2 (*cum ille 'utinam quidem sufficeret largior scaena ...*), fatto che va contro la norma e che porta P. a giudicare plausibile l'integrazione di un *inquit* dopo *utinam quidem* proposta da Bücheler (nella sua *editio maior*), e raccolta da Ernout³ e Díaz y Díaz; P. si basa anche sulla corrispondenza prosodica tra '*poteram quidem*' *inquit* (68.2) e *utinam quidem*.
- alle pp. 98–99, n. 10, P. aggiunge convincenti argomenti all'espunzione, proposta da Segebade, del primo *qui* nel discorso di Hesus in 104.5 ('*ergo illi [qui] sunt, qui nocte ad lunam radebantur pessimo medius fdius exemplo?*') tramite la considerazione dell'uso petroniano di *ergo*, che non compare mai in autentiche domande (tranne nei casi di *quid ergo?* o *quid ergo est?*).
- sebbene non sia strettamente un problema testuale, alle pp. 76–78 P. si occupa di un caso molto particolare: le parole *praesidium domus familiaeque* (64.7), anche se sembrano far parte del discorso diretto di Tri-

malchione, in realtà appartengono al narratore, che si appropria delle parole del liberto. Non vi è una cessione della parola da parte del narratore, ma piuttosto “due voci si mescolano: quella del narratore *imita ironicamente* quella del personaggio” ed è il lettore a dover interpretare questa situazione ricca di ironia. P. non è d'accordo con gli editori moderni che stampano queste parole tra le virgolette adottate per il discorso diretto (certamente rischiando di confonderle con un vero e proprio discorso diretto) e propone “stampare una semplice virgola prima di *praesidium*, tale da marcare lo stacco fra l'apposizione e quanto precede” (n. 6, p. 78).

- a p. 57, P. concorda con l'espunzione di Jacobs della frase *illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat* (16.3) (“un rimando alla primissima apparizione della donna, anziché al suo diretto intervento nella vicenda del mantello, sembra del tutto inadeguato”). La ragione di ciò è che, secondo P., in 14.5 (dove compare una frase quasi identica) l'espressione è assolutamente opportuna, mentre in 16.3 “ci si aspetterebbe semmai un riferimento più ‘aggiornato’ al ruolo svolto dalla *mulier* nell'episodio del foro” (p. 57). Tuttavia, importanti editori e interpreti come Bücheler, Ernout e Ciaffi mantengono il testo trådito; Courtney, ad esempio, pone l'interpolazione in 14.5.⁴
- un'altra proposta interessante è difendere il testo trådito in 105.11: dopo *venissent* Bücheler, seguito da tutti gli editori moderni, segnalava lacuna, perché pensava che il discorso di Trifena era “*sine dubio paulo plenior*”. P. riconosce che il discorso rimane inconcluso, ma sottolinea che “questo tipo di sospensione è un fenomeno comune nel parlato e che qui si adatterebbe perfettamente al tenore emotivo del discorso” (p. 109). Più che lacuna, conclude P., si dovrebbero leggere punti di sospensione a marcare il dubbio di Trifena.

Uno dei tanti pregi di *DD* è che P. non affatica mai il lettore con un eccesso di teoria. Come si è già osservato, l'interpretazione di Conte è il fondamento che sostiene tutta l'analisi di P., ma sarebbe ingiusto non menzionare l'influenza di Genette (*Figures III*, Paris, 1972) e, soprattutto, di Laird. Non è esagerato dire che *DD* potrebbe aver avuto la sua genesi in questa frase di Laird: “Study of speech in this text [*i.e.* il *Satyricon*] will highlight significant variations in narrative style in different parts of the work”.⁵ Laird sotto-

⁴ Cf. E. Courtney, *A Companion to Petronius* (Oxford, 2001), p. 66, n. 20

⁵ A. Laird, *Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature*, Oxford, 1999, p. 210.

lineava nella sua analisi la decisiva importanza della tecnica di “angled narration of dialogue” che “alternates direct and indirect modes in the presentation of an exchange of speeches. The words of one speaker are spotlighted by being given in direct discourse; whilst the words of his interlocutor are presented by the narrator in indirect discourse”.⁶

Le “Conclusioni” e un “Indice dei passi petroniani citati” chiudono *DD*, ma si sente la mancanza di un elenco bibliografico finale, anche se P. ha cercato di porre rimedio con riferimenti in nota. Da notare l’eleganza dell’italiano dell’autrice, un fattore che, aggiunto alla quasi totale mancanza di errori di stampa e all’assenza di appesantimenti teorici, rende la lettura di *DD* un compito piacevole e produttivo.

DD è prezioso non solo perché copre una lacuna importante negli studi petroniani, ma anche perché tramite esaustività, semplicità e coerenza esamina e fa conoscere un’ulteriore caratteristica all’interno dell’infinita gamma di risorse che rende il *Satyricon* una delle opere più ricche della letteratura antica.

⁶ *Ibid.* 101. Come esempio della prospettiva di Laird si può citare la sua analisi di 9.2–5, passo dove per le parole di Encolpio si usa il discorso indiretto, mentre per i suoi interlocutori si utilizza il diretto, in modo che l’accento sia posto sulla forza drammatica delle risposte fornite da Gitone. È notevole, segnala Laird, che Gitone, nella sua risposta alla domanda di Encolpio, ripeta lo stesso schema di presentazione discorsiva che ha nel suo scambio con Ascilto (*cum* + congiuntivo imperfetto, indicativo perfetto che descrive l’azione nell’orazione principale seguito da una replica finale in discorso diretto). Questa è una prova del fatto che, in realtà, i modi discorsivi di Gitone sono i medesimi di Encolpio: “Encolpius is then not so much reporting discourse as overtly constructing it” (219). P. analizza lo stesso brano e le sue osservazioni sono in gran parte coerenti con quelle di Laird: parla del “violento effetto scatenante” delle parole di Gitone su Encolpio e sottolinea l’importanza melodica dell’inciso *inquit* intercalato tra due aggettivi (*tuus* rivolto a Encolpio, “accusatorio”, e *iste* rivolto a Ascilto, “spregiativo”) (pp. 14–15). Inoltre, nella sua recensione a *The Hidden Author* di Conte (in *JRS* 88 (1998), 198–9), Laird segnala una differenza sostanziale tra il suo modo di vedere la distinzione tra autore e narratore nel *Satyricon* e quello di Conte, affermando che la costruzione del personaggio narratore è ancora più dipendente dal lettore di ciò che suggerisce Conte: “[Conte] effectively demonstrates a distinction between narrator and author ... but his configuration of Petronius and Encolpius can only be ideological, because it is readers’ varying determinations of intertextuality that really construct Encolpius” (219, n. 18).