



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato in Studi letterari, filologici e linguistici
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/04

In cotutela con



IL *SATYRICON* COME 'IPERTESTO MULTIPLO'. FORME E FUNZIONI DELL'INTERTESTUALITÀ NEL ROMANZO DI PETRONIO

IL DOTTORE
Giovanni Sampino

IL COORDINATORE
Prof.ssa Maria D'Agostino

IL TUTOR
Prof.ssa Rosa Rita Marchese

IL CO-TUTOR
Prof. Marco Formisano

CICLO XXIX
2017

INDICE

Introduzione	1
Capitolo 1	
Forme e funzioni dell'intertestualità nel <i>Satyricon</i>	
1.1 Per una definizione teorica	15
1.2 La citazione	21
1.3 L'allusione	22
1.4 La contaminazione	24
1.5 La parodia	25
1.6 Il pastiche	27
1.7 Una puntualizzazione: la poesia del <i>Satyricon</i>	32
Conclusioni	39
Classificazione ed analisi dei procedimenti intertestuali del <i>Satyricon</i>	
Capitolo 2	
<i>De causis corruptae eloquentiae</i> (1-6,2)	
2.1 A scuola da Agamennone: retorica, società e parodia	45
2.2 Agamennone poeta: un pastiche satirico-didascalico sull'educazione (5.1-22)	51
Capitolo 3	
Il lupanare, l'albero, il <i>forum</i> (6.3-15.9)	
3.1 Intertestualità storico-elegiache (e senecane) in un romanzo comico: <i>contaminatio</i> e parodia	67
3.2 <i>Anus, mater o dea?</i> Un tipico miraggio epico di Encolpio	75
3.3 Intersezione di modelli nella scena del mercato: commedia, poesia e linguaggio giuridico	77
Conclusioni	86
Capitolo 4	
Quartilla e il <i>privilegium Priapi</i> (16-26.6)	
4.1 Dei, uomini e sacerdotesse: il motivo dell' <i>ira Priapi</i>	89
4.2 L'epifania di Quartilla e la miopia di Encolpio: storia di una 'nuova visione epica'	91
4.3 'Quando ci voleva per fare il mestiere anche un po' di vocazione...'. La desacralizzazione del linguaggio religioso in Quartilla	93

4.4 Dal tragicomico al comico ‘tragico’: variazioni ipotestuali nel copione di Quartilla	97
4.5 Riadattamenti intertestuali encolpiani: dal modello epico al <i>servitium amoris</i> elegiaco	101
4.6 Riscritture lirico-gnomiche in versi: Quartilla poetessa della <i>clementia</i> (15.2)	104
Conclusioni	106
Capitolo 5	
<i>La cena Trimalchionis</i> (26.7-78.8)	
5.1 Per una complessa sfida culturale. Intersezioni (meta)letterarie	109
5.2 Attori e spettatori a banchetto: un ‘dramma’ di (s)cena	113
5.3 Due (anti)eroi a confronto: Encolpio vs Trimalchione, ovvero Enea vs Odisseo	121
5.4 Banchetto o simposio? Riscritture incrociate di due modelli letterari (e politico-culturali?)	125
5.5 Altri intertesti filosofici: presenze senecane nella <i>cena Trimalchionis</i>	144
5.6 Rendicontazioni economiche ed iscrizioni funerarie: intertestualità epigrafiche nella <i>cena</i>	147
5.7 Trimalchione poeta e <i>raconteur</i> : la produzione letteraria di un liberto	155
Conclusioni	165
Capitolo 6	
La rottura del triangolo erotico e l’incontro con Eumolpo (79-99)	
6.1 Romanzo, mimo, poesia: per una sovraesposizione pluridiscorsiva ai modelli sublimi (e non)	169
6.2 La <i>love story</i> di Encolpio, tra immaginazione letteraria e realtà mimica I (79-82)	170
6.3 La <i>love story</i> di Encolpio, tra immaginazione letteraria e realtà mimica II (91-99)	186
6.4 Cronistoria delle <i>performance</i> letterarie di un picaro: Eumolpo poeta (I)	195
6.4.1 Il proemio del corpus eumolpiano (83.10.1-6)	196
6.4.2 La tirata sulla decadenza delle arti (88)	200
6.4.3 La <i>Troiae halosis</i> (89)	207
6.4.4 Una ‘satira’ in faleci (93.2.1-10)	214
6.5 Eumolpo <i>fabulator</i> (I). <i>L’efebo di Pergamo</i>	217
Conclusioni	221

Capitolo 7

La nave di Lica e il viaggio verso Crotona (100-124.1)

7.1 Motivi romanzeschi ed intertesti multipli: le ‘metamorfosi’ di un vascello multifunzione	223
7.2 <i>Scholastici</i> in pericolo: ‘ <i>fingite nos antrum Cyclopi intrasse</i> ’ (100-103)	224
7.3 Il sogno, il riconoscimento, il processo (104-107)	231
7.4 La battaglia e la tregua (108-110)	238
7.5 La quiete (elegiaca) prima della tempesta (epica) (113-114)	243
7.6 Il naufragio, il compianto del nemico, il cammino per Crotona (115-116)	246
7.7 Cronistoria delle <i>performances</i> letterarie di un picaro: Eumolpo <i>poeta</i> (II).	252
7.7.1 L’ <i>elegidarion</i> (109.9-10)	252
7.7.2 L’ <i>Ars poetica</i> eumolpiana (118) e il <i>Bellum civile</i> (119-124.1)	257
7.7.2.1 Cause della guerra civile (119.1-60)	258
7.7.2.2 Introduzione dei triumviri (120.61-66) e dialogo Dite-Fortuna (120-121.67-121)	262
7.7.2.3 Presagi naturali e divini infausti (122.122-140) e scoppio della guerra (122-123.141-208)	264
7.7.2.4 Reazione degli Romani (123.209-244) e degli dei (123.245-295) all’azione di Cesare	267
7.7.2.5 Un’analisi stilistico-intertestuale del <i>Bellum civile</i>	269
7.7.2.6 Finalità e funzionalità del <i>Bellum civile</i>	273
7.8 Eumolpo <i>fabulator</i> (II). <i>La matrona di Efeso</i>	281
Conclusioni	289

Capitolo 8

L’episodio crotoniate (124.2-141)

8.1 ‘ <i>Quam male est extra legem viventibus!</i> ’ Finzione e morte nell’inferno Crotona	291
8.2 ‘ <i>Nec sine causa Polyænon Circe amat</i> ’. Elegia ed epica tra fallimenti e degrado (126-133)	299
8.2.1 L’abbordaggio di Criside e l’epifania di Circe (126)	299
8.2.2 Il primo incontro amoroso Polieno-Circe (127-128)	307
8.2.3 Lo scambio epistolare tra Circe e Polieno (129-130)	315
8.2.4 Il secondo incontro amoroso con Circe (131-133)	320
8.3 ‘ <i>Novae simplicitatis opus</i> ’: una dichiarazione di poetica? (132.15)	333
8.4 Riti magici e <i>xenia</i> nella capanna di Enotea (134-138.3)	340
8.4.1 L’arrivo della sacerdotessa e l’ingresso nella capanna (134-135)	340
8.4.2 La lotta con le oche, l’espiazione e la fuga (136-138.3)	351
8.5 <i>Eros e Priapo</i> , le ultime schermaglie (138.4-140.15)	359
Conclusioni	363

Da 'ipertesto multiplo' ad 'ipotesto classico'

Capitolo 9

Per una possibile definizione di genere del *Satyricon*

9.1 Menippea, romanzo o altro? Un tentativo di storicizzazione di una <i>vexata quaestio</i>	367
9.1.1 Le ricerche genetiche di fine Ottocento	368
9.1.2 Evoluzioni esegetiche negli anni Sessanta del XX secolo	370
9.1.3 La relazione con la satira menippea	373
9.1.4 Bachtin e la definizione di 'romanzo antico'	382
9.1.5 I ritrovamenti papiracei e la ridefinizione del concetto di 'romanzo antico'	387
9.1.6 Uno sguardo alla critica più recente, tra conferme e nuove ipotesi	391
9.2 Intertestualità e narrazione: il <i>Satyricon</i> come 'intertesto multiplo'	394
Conclusioni. Un ipotesto pre-/post-moderno	405
INDICE BIBLIOGRAFICO	415

Introduzione

Petronio è, come Villon, uno di quegli scrittori meravigliosi che non si possono spiegare. Più lo si è ancora nel tempo e nello spazio, più si rivela libero.

[R. Queneau, *Segni, cifre e lettere, e altri saggi*, Torino 1981, p.98]

“Vous qui entrez ici, laissez toute espérance...*de certitude*”¹. Con questa citazione dantesca, per alcuni determinanti aspetti davvero calzante, nella sua introduzione al *Satyricon*, Martin intende subito mettere in guardia tutti i lettori di Petronio. E, in effetti, qualunque critico si accinga allo studio di questo geniale *unicum* letterario, non può non confrontarsi con talune questioni assai controverse e quasi sempre difficilmente riconducibili ad una visione univoca ed incontestabilmente valida.

Mi riferisco innanzitutto ad una serie di fattori contingenti, strettamente connessi alla travagliata storia della tradizione manoscritta dell'opera, che concorrono a priori ad impedire una conoscenza completa del nostro oggetto di indagine. La frastagliata trasmissione del racconto petroniano infatti, come è noto, ci ha lasciato in eredità un testo mutilo; di esso è stata tramandata verosimilmente soltanto una minima parte e del quale sono sicuramente naufragati sia l'inizio sia la fine del *plot* narrativo. Un vero e proprio 'relitto' dunque, caratterizzato altresì da tutta una serie di ulteriori incertezze (concernenti l'identità del suo autore, la sua possibile datazione, perfino la versione originale del suo titolo) che, sommate al pressoché totale silenzio delle fonti antiche nei suoi riguardi, rendono alquanto problematico qualsiasi tentativo di interpretazione artistico-letteraria e di contestualizzazione storico-culturale².

Tuttavia, quelli appena citati, per quanto di notevole entità, non sono i soli ostacoli a frapporsi tra il lettore-esegeta e il racconto superstite di Petronio. Da quest'ultimo difatti emergono parecchi altri nodi ermeneutici difficilmente districabili i quali, contrariamente ai precedenti, non dipendono tanto da dinamiche esterne quanto piuttosto da determinate istanze di ordine stilistico-formale, tematico, diegetico del tutto intrinseche ad esso. Tra queste, intendo citare (momentaneamente soltanto *en passant*)

¹ Martin (1999) p.3.

² In questo lavoro non esaminerò specificatamente questi problemi; mi limito soltanto a precisare che accetto la tesi più diffusa dell'identificazione dell'autore del *Satyricon* con il Petronio tacitano e, dunque, la collocazione dell'opera in età neroniana. Sulla questione della datazione dell'opera petroniana cfr. Marmorale (1948), Rose K.F.C. (1971), Martin (1975) e (2000), Daviault (2001) e Laird (2007).

quella che appare essere la caratteristica più appariscente del codice espressivo e della tecnica narrativa petroniani, e cioè la sua natura mostruosamente molteplice, polifonica, polimorfica, polisemica. Come si evincerà più avanti, l'analisi di questo tratto così cruciale del *Satyricon*, nonché delle significative implicazioni semantico-letterarie che ne conseguono, costituiranno il filo conduttore, il nucleo essenziale di questo lavoro, pur se – è bene anticiparlo – secondo un'impostazione ben precisa, quella per l'appunto dell'indagine intertestuale.

Nondimeno, uno studio che voglia indagare in termini adeguati un fenomeno peculiare e programmaticamente circoscritto, riferibile alla prassi linguistico-espressiva di un autore, non può, in via quantomeno preliminare, non prendere le mosse da una considerazione globale del sistema (con-)testuale in cui il fenomeno in questione si inscrive. Per tali ragioni di tipo prettamente metodologico, ovvero allo scopo di fornire una doverosa e più profonda inquadratura prospettica alla ricerca, prima di focalizzare l'attenzione sull'argomento centrale di questa trattazione, ritengo ora opportuno riesaminare brevemente i punti salienti di due 'nodi ermeneutici interni' del sistema-*Satyricon*, tra loro fortemente interrelati ed entrambi ampiamente dibattuti in sede critica: lo statuto del narratore, da una parte, la questione del 'realismo', dall'altra.

Quanto a quest'ultimo spinoso aspetto, non c'è dubbio che la proteiforme narrazione petroniana si inoltri di fatto, in modo qualitativamente e quantitativamente insolito, sin dentro agli anfratti più sordidi della quotidianità, penetrando in profondità in un'area nella quale i generi letterari canonici o non entravano affatto oppure, se lo facevano, non osavano varcare certe soglie imposte dalle convenzioni della tradizione³. Così,

³ Sia Erich Auerbach, in un capitolo del suo celebre *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, sia Michail Bachtin, nel saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, hanno affrontato la questione del realismo in Petronio, individuando nel testo petroniano non solo alcuni elementi di novità rispetto alle forme letterarie greche da essi presi in esame (Omero e i tragici il primo, il romanzo greco il secondo), ma anche dei limiti ben precisi.

In particolare Auerbach (1967) p. 36, nella personale analisi della *Cena*, afferma che il banchetto a casa di Trimalchione “più che qualunque altro scritto dell'antichità s'avvicina alla concezione moderna della rappresentazione realistica, e non tanto per l'umiltà dell'argomento, quanto per la descrizione precisa, non schematica dell'ambiente sociale”. Il critico tuttavia ‘rimprovera’ all'*arbiter* la natura comica e caricaturale ed il conseguente stile basso adottato per dipingere la scena nonché la scelta di non avere messo in luce le forze sociali che stanno alla base dei rapporti descritti: “nell'antichità [...] nel complesso vige la separazione degli stili [...]: tutta la bassa realtà [...] dev'essere rappresentato solo comicamente, senza approfondimento problematico. [...] Per la letteratura realistica antica, la società non esiste come problema storico, ma tutt'al più come problema moralistico, e inoltre il moralismo si rivolge più all'individuo che alla società [...] cosicché la critica della società non porta mai alla scoperta delle forze che la muovono” (*ibid.* pp.38-39). Da parte sua Bachtin (1979), classificando convenzionalmente il *Satyricon* come un ‘romanzo d'avventure e di costume’, sostiene che Petronio, più di Apuleio, si sia spinto oltre nel processo di raffigurazione della *molteplicità sociale*, nonostante, in ultima istanza, non

nonostante il frenetico ritmo narrativo non implichi mai la valorizzazione di singoli luoghi geografici né di specifici eventi politici dell'epoca, l'*arbiter* situa comunque il suo racconto nello spazio della Storia e porta alla ribalta la vita di tutti i giorni, arrivando a delineare abbastanza vividamente i contorni – in termini proustiani – del 'caleidoscopio sociale' (costumi, credenze, pratiche economiche e culturali, modelli etici, etc.), nonché dei progressivi mutamenti della società dell'epoca. In tal senso, la sua creatività camaleontica lo induce, per esempio, ad intercalare sorprendentemente nel corso della *Cena* perfino la lingua comune, il cosiddetto *sermo plebeius*, fornendoci una testimonianza socio-linguistica unica per tutto il mondo antico e offrendoci al contempo un'immagine nitida e verosimilmente realistica di uno spaccato considerevole della società imperiale contemporanea⁴. E ancora, si possono distinguere altre varietà linguistiche che l'autore ha utilizzato per preservare e/o per potenziare l'effetto di verosimiglianza che domina il racconto, individualizzando i personaggi in relazione alla loro provenienza, alla loro funzione attanziale, ai loro modelli culturali di riferimento e al loro *status* sociale: nell'ambito di questa accentuata eterogeneità di forme e linguaggi, allora, il narratore Encolpio parla da *scholasticus*, il poeta Eumolpo *poeticamente*, il retore Agamennone *retoricamente*, i liberti parlano la lingua dei liberti e così via⁵.

Se dunque poche difficoltà si hanno ad ammettere un sostanziale realismo linguistico di fondo, d'altra parte appare assai più rischioso parlare di realismo *tout court* per il *Satyricon*. Infatti il testo petroniano sembra alimentarsi di una continua e strisciante antinomia tra verità e illusione, ovvero di una contrapposizione tra storicità ed artificio nell'ambito della quale i confini tra realtà e finzione appaiono sempre incerti e

abbia reso sufficientemente scoperte le *contraddizioni sociali* della società a lui coeva. Riguardo al presunto realismo, in ultima istanza, lo studioso russo si mostra convinto del fatto che “nel suo [scil. 'di Petronio'] mondo compaiono già anche tracce germinali del tempo storico [...] e si scoprono già i connotati dell'epoca. Ma anche in lui questo processo è lungi dal compiersi” (pp.276-277).

⁴ I discorsi dei liberti, contraddistinti dalla vivacità del parlato (per es. l'uso di grecismi) e dalla ricorrenza di svariati *hapax legòmena*, rappresentano altresì una miniera di espressioni proverbiali e modi di dire talvolta non altrove attestati e di intelligibilità non sempre semplice. Per i grecismi nel *Satyricon* cfr. Cavalca (2001); per i proverbi e modi di dire non esiste finora uno studio esteso a tutta l'opera ma solo contributi limitati a singole espressioni proverbiali. Fondamentali come approfondimento sullo stile petroniano e come analisi del *sermo vulgaris* dei liberti sono alcuni studi di Petersmann [in particolare (1977), ma anche (1985), (1995) e (1998)] e il contributo di Callebat (1998). Le eccezioni rappresentate dai discorsi del *vilicus* (116 4-9) e dell'ancella Criside (126 1-7) possono trovare la loro giustificazione nel fatto che il primo svolge il ruolo di prologo della commedia che sta per essere recitata (cfr. Genoni (1997)) e che l'eloquio ovidiano della seconda va considerato alla luce del rovesciamento che vige nella città calabra [(su questa tematica vedi Fedeli (1987))].

⁵ Decontestualizzando una riflessione di Kristeva (1978) p.21, potremmo dire che “il testo si lega doppiamente in relazione al reale: alla lingua (spostata e trasformata) e alla società (alla cui trasformazione si accorda). [...] Il testo è quindi doppiamente orientato: verso il sistema significativo in cui si produce (la lingua e il linguaggio di un'epoca e di una società determinata) e verso il processo sociale in cui partecipa in quanto discorso”.

difficilmente delineabili⁶. In altre parole, potremmo dire che la scrittura petroniana non sia asservita per nulla alla pura mimesi, ossia che non adotti un'ottica di semplice determinazione imitatrice della realtà; viceversa, l'autore plasma di essa un'immagine arbitraria, frutto della propria *phantasia*, privilegiando la ricerca di un effetto generalizzato di verosimiglianza per mezzo della riproposizione di un sistema di codici etici e convenzioni di genere facilmente riconoscibili dal pubblico. Il campo di interesse primario di tale ispirazione realistica di Petronio non è pertanto la realtà "oggettiva"; ciò che prevale non è la volontà di descrivere direttamente ed obiettivamente il mondo così com'è, ma al contrario quello di ritrarre in modo riflesso ed indiretto il reale attraverso la coscienza e la percezione che di esso hanno i personaggi sulla scena. L'estetica della mimesi presuppone in ogni caso un'interpretazione del reale, ovvero si configura come l'esito di una selezione accurata da parte dell'autore-illusionista di taluni elementi 'strategicamente' fondamentali alla creazione di un'immagine-mondo.

In ultima analisi, prima conseguenza per noi interessante di una simile scelta di poetica consiste nel fatto che il potenziamento del cosiddetto 'tempo di costume' complica ancor più la trama intertestuale del *Satyricon* tramite l'inserimento di componenti extrartistiche di derivazione popolare e folklorica all'interno del tessuto narrativo. In linea più generale, sul piano narratologico, il risvolto più rilevante implicito a questa particolare forma di 'realismo soggettivo' (o, se si preferisce, di finzione pseudo-realista) è però senza dubbio costituito dalla costante frizione che essa produce tra piano della rappresentazione e piano della significazione, dal momento che l'instabile dialettica tra ciò che i protagonisti credono (e riportano verbalmente) e ciò che realmente loro accade non sempre risulta immediatamente e/o agevolmente decifrabile per il lettore. Sotto questo profilo, infatti, operazione davvero complessa si rivela il discernimento di cosa, sotto il manto della letterarietà e della stilizzazione parodica, possa essere reale (o, meglio, realistico) e di cosa, invece, si configuri in larga misura come frutto della convenzionalità letteraria nella quale sono ingabbiati gli attori del racconto⁷.

⁶ Cfr. Panayotakis (1995) p.194: "realism is Petronius' motive in exploiting in such an abundant manner the humorous effects of the farcical stage in the novel; I conceive this realism, indeed, as a theatrical one, or, more specifically, a mimic one, rather than a description of everyday-life events, which was consciously faithful to reality".

⁷ A tal proposito Christesen – Torlone (2002) p.162 affermano a ragione che il mondo raffigurato da Petronio "is self-reflexively literary and is populated by characters who live a life of performance and speak the language of genre". Sulla questione del realismo in Petronio cfr. anche Conte (1997), in particolare pp. 171-192.

Se questo attrito tra realtà e artificio soggiace all'intera costruzione narrativa petroniana, ciò è dovuto prevalentemente al fatto che tutta la vicenda è convogliata attraverso il filtro parziale e deformante del narratore-omodiegetico Encolpio⁸. Nella personale rivisitazione autobiografica del proprio passato, infatti, la regolazione dell'informazione narrativa è diretta esclusivamente dalla sua voce e dal suo punto di vista. Poiché la narrazione dà l'impressione di essere cronologicamente abbastanza distante dagli avvenimenti raccontati, tale focalizzazione interna presuppone inoltre uno scarto prospettico tra la visione panoramica a posteriori dell'io-narrante e quella più ristretta nell'*hic et nunc* dell'io-agente⁹. Riconsiderando retrospettivamente gli episodi occorsigli in passato, infatti, il primo non solo supplisce alle inevitabili restrizioni del campo conoscitivo del secondo, ma pare anche sottolinearne in modo latente talune ingenuità. Da parte sua, comunque, il narratore non si lascia andare mai a commenti apertamente contrari alla propria condotta giovanile; né dal testo, invero, emerge in maniera nitida un'evoluzione caratteriale del protagonista, ovvero una netta opposizione tra le due personalità intimamente connesse al suo doppio statuto narratologico. Tanto che, da un lato, la narrazione appare focalizzata prevalentemente sulla prospettiva del personaggio in azione mentre, dall'altro, la maturazione psicologico-morale dell'io-narrante si configura in definitiva soltanto come una supposizione non facilmente suffragabile¹⁰.

⁸ Su questo aspetto cfr. Conte (1997); sulla figura di Encolpio si veda il recente contributo di Panayotakis (2015).

⁹ Come sottolinea Barchiesi M. (1981) p.143 "l'intersecazione di questi piani determina [...] la visione 'binoculare' del racconto". In base ad alcuni passi dell'opera, in cui il narratore fa esplicito riferimento alla propria memoria, appare abbastanza evidente che la sfasatura temporale tra la 'situazione narrativa' e la 'situazione narrata' sia considerevole. Cfr. a tal proposito, per es., 56.10 "*sexcenta huiusmodi fuerunt, quae iam exciderunt memoriae meae*" e 65.1 "*Hanc humanitatem insecutae sunt mattea, quarum etiam recordatio me, si qua est dicenti fides, offendit*". Più in generale, Stoecker (1969) pp.136-140 ha individuato quei passaggi del *Satyricon* nei quali viene marcata esplicitamente la distanza tra io-agente e io-narrante sulla base dei seguenti parametri: 1) riferimenti diretti alla memoria e alla narrazione; 2) uso di avverbi temporali (*tum, tunc*, etc.); 3) occorrenza di *verba putandi* alla prima persona singolare al tempo presente (*credo, puto*, etc.); 4) occorrenza di *verba putandi* alla prima persona singolare al tempo passato, a sottolineare la natura errata delle congetture di Encolpio-personaggio; 5) menzione di informazioni non disponibili ad Encolpio-personaggio. Anche Nagore (2003b) pp.171-184 si è soffermata su questi aspetti, ipotizzando infine che "la aparición de 'intrusiones' del narrador está en relación inversamente proporcional a la inclusión de elementos intertextuales en el relato. Parecería que el autor, en su deseo de producir en el lector una suerte de extrañamiento o distanciamiento [...] varía sus estrategias discursivas: o se vale de determinadas 'intrusiones' del narrador, o emplea técnicas paródicas u otras vinculadas con la intertextualidad" (p.182). In generale, per un'efficace distinzione tra 'erlebendes Ich' e 'erzählendes Ich' cfr. Stanzel (1979) pp.109-148. Segnalo inoltre alcuni studi petroniani nei quali questo tema è ampiamente sviluppato e che possono essere assai utili per una ricerca specifica in tal senso: nella fattispecie ricordiamo Veyne (1964), Beck (1973), Callebat (1974), Sullivan (1977), Soverini (1985), Jones F. (1987), Perutelli (1990), Conte (1997) e Goldmann (2007).

¹⁰ Su questo aspetto cfr. Richlin (1983), secondo cui l'io-narrante condivide le stesse caratteristiche dell'io-agente; per tale ragione la studiosa delinea lo statuto narratologico di Encolpio con la formula 'I-figure', e cioè la combinazione dei due suoi ruoli in un'unica istanza narrativa. Anche Plaza (2000), partendo dalla considerazione che la perdita dell'inizio e della fine del romanzo abbia ridotto

L'autobiografia encolpiana resta in ogni caso confinata entro i limiti di una costitutiva riduzione dell'orizzonte informativo del narratore che vincola l'esposizione dei fatti alla sua ottica del tutto soggettiva (ciò che Genette definisce una “prefocalizzazione”); l'autenticità e la legittimità del racconto, dunque, vanno sicuramente ricondotte *in primis* alla responsabilità di Encolpio. Ciononostante, sia la complessità dell'impalcatura narrativa sia la qualità letteraria dell'opera sembrano postulare, alla base di tale sofisticato progetto, la convalida di un altro garante esterno alla storia, l'autore onnisciente. Sebbene il punto di vista di quest'ultimo rimanga persistentemente elusivo, tuttavia il suo inesauribile bagaglio culturale si pone agli occhi del lettore come condizione indispensabile alla germinazione del racconto; ovverosia, per dire altrimenti, l'ideazione e la composizione di un prodotto artistico così straordinario non possono essere attribuite *in toto* all'io-narrante. Ogni fase del *plot* viene quindi percepito in maniera distinta almeno su tre piani differenti: per un verso, quello oggettuale-semantic ed espressivo di Encolpio nel suo duplice *status* di personaggio e di narratore e, per l'altro, quello rifratto ed implicito di Petronio¹¹. Questa architettura tridimensionale costituisce certamente la struttura portante della situazione narrativa del *Satyricon*; nondimeno, la complessa orchestrazione pluridiscorsiva dell'opera prevede pure che in essa vengano intercalate altre voci indipendenti, ogniqualvolta il versatile narratore decide di cedere temporaneamente la parola agli altri personaggi sulla scena e di rispecchiarsi in vari altri narratori secondari¹². Ora, un punto della questione che

sensibilmente le nostre informazioni sulla situazione narrativa, sostiene che “one can say that the experiencing-I has attracted the narrating-I”, ovvero che “the narrative distance [...] does not include any considerable development between the experiencing-I and the narrating-I”. Pure secondo Calibat (1974) l'esposizione degli eventi segue prevalentemente la prospettiva di Encolpio-personaggio tanto che il lettore è indotto ad identificare quest'ultimo con l'io-narrante. Viceversa, Beck (1973) ipotizza un netto scarto tra narratore (“older and wiser” e personaggio (“naive and confused”), sostenendo che il racconto si configuri come (p.60) “a portrait of Encolpius the narrator, shaping an amusing and sophisticated version of his past life and adventures, which includes [...] a detailed treatment of his own chaotic and fantasy-ridden former self”.

¹¹ Su questo aspetto cfr. Conte (1997) p.33 afferma che “è questo il modo obliquo in cui operano ironia ed umorismo nel *Satyricon*. L'autore nascosto per strategia rinuncia a prendere parte diretta al racconto e preferisce farsene distaccato osservatore esterno” allo scopo di ridicolizzare le pose sublimizzanti del narratore mitomane. Sempre riguardo a questo aspetto, Sanguineti (2002) p.642 sostiene che “la delega del racconto all'Encolpio personaggio, il puntare sopra l'eroe narratore è [...] una strategia perfetta per cancellare l'egemonia di un punto di vista. Essendogli tutto relativizzato, e facendosi egli portavoce di perpetue relativizzazioni, come costruttore di un rendiconto che cede perpetuamente la parola per impassibilmente riprenderla, siamo portati dinanzi ad una deresponsabilizzazione radicale. Nel labirinto del *Satyricon*, Petronio è assolutamente irraggiungibile. Ma l'insatirirsi del romanzo testimonia che nel mosaico del labirinto c'è pure un punto in cui tutto converge”.

¹² In effetti anche altri personaggi del romanzo (soprattutto Eumolpo e Trimalchione, ma non solo loro) possono essere considerati come voci-narranti distinte da Encolpio, sebbene essi siano dei ‘narratori riportati’ per bocca dello stesso protagonista. Per questo aspetto cfr. Perutelli (1990) p.25 il quale pensa

merita particolare attenzione riguarda la relazione intercorrente tra autore e narratore: in che misura le loro istanze possono identificarsi? Encolpio possiede davvero tutte le credenziali per incarnare, pur occasionalmente, il punto di vista dell'autore? E ancora, Petronio vuole davvero presentarci il suo personaggio come un fededeagno depositario della sua visione critica del mondo contemporaneo? Tenterò di formulare risposte a queste domande, nel corso del presente lavoro, allorché mi interrogherò sul possibile senso ultimo sotteso al racconto petroniano¹³.

Frattanto, mi limito a tracciare rapidamente un *identikit* psico-caratteriale di Encolpio, ritenendo questa un'operazione fondamentale per comprendere appieno il meccanismo narrativo di base che attiva ricorsivamente la fitta trama di rimandi intertestuali all'interno del *Satyricon*, se è vero che la funzione dell'enunciazione dell'io narrante è sostanzialmente quella di agglutinare l'istanza della sua parola a quella delle sue letture¹⁴.

Figura di *scholasticus* disadattato, caratterizzato dallo statuto palesemente antieroico di *améchanos*, egli appare assolutamente predisposto a vivere, prima, e a rileggere, dopo, la sua storia attraverso la lente di tutte quelle fonti letterarie che tende compulsivamente a richiamare alla memoria¹⁵. Di conseguenza, proiettando le sue azioni su quelle dei più celebri eroi greco-latini che gli si offrono come paradigmi etici e culturali, il giovane protagonista interpone tra lui e il mondo la letteratura, ovvero il bisogno irrefrenabile di replicare le gloriose imprese dei suoi modelli mitici (e non). Essendo sempre in preda alle sue vacue e smodate smanie letterarie, Encolpio, con la sua innata propensione ad un atteggiamento sublimizzante, distorce la realtà, trasformandola in una mera costruzione culturale poco sensibile ad un'adequata e veritiera valutazione dei fatti. In ultima analisi, la (re-)interpretazione della propria esperienza biografica dà luogo all'autorappresentazione di una iper-esistenza tanto grandiosa (almeno nelle intenzioni!) quanto immaginaria, dal momento che l'affiorare continuo sulla superficie della

“sia difficile sottrarsi alla suggestione che in qualche modo ciascuno di loro offra una forma antagonista al *modus narrandi* di Encolpio”.

¹³ È bene sottolineare sin d'ora, comunque, che la problematicità di questa relazione si riverbera necessariamente anche sul rapporto tra Petronio e gli altri personaggi-parlanti del *Satyricon*. Un altro quesito, che sarà più avanti oggetto di approfondimento di questa trattazione, riguarderà quindi la possibilità di considerare i punti di vista degli altri attori sulla scena (Agamennone ed Eumolpo su tutti), spesso alternativi a quelli del protagonista, come sovrapponibili a quelli dell'autore, ovvero come espressione più verace del suo pensiero.

¹⁴ L'enunciazione encolpiana si rivela, prendendo a prestito le parole di Kristeva (1978) p.106, “un compromesso tra la testimonianza e la citazione, tra la voce e il libro”.

¹⁵ Basti pensare, a titolo esemplificativo, all'istintiva interpretazione in chiave elegiaca del rito orgiastico impostogli da Quartilla o alla rilettura a posteriori della cena secondo il modello epico (cfr. *infra*). Per un approfondimento di tale punto cfr. in particolare Conte (1997).

narrazione dei più bassi istinti corporali e delle più banali circostanze del mondo reale smaschera in modo lampante la natura illusoria delle sue pretese¹⁶.

Alla luce di quanto appena esposto, appare evidente che il procedimento intertestuale si configuri come una modalità costitutiva dell'impianto narrativo del *Satyricon*, ovvero come tecnica basilare e intimamente organica ai processi di conglomerazione e proliferazione del testo. Nell'attuare questa pervasiva operazione di dialogo con le più svariate tipologie di ipotesti, l'*arbiter elegantiae* rigetta le forme canoniche del passato e confonde i principi guida della classica teoria dei generi. Da un punto di vista sia tematico sia stilistico la sua creazione artistica è permeata da reminiscenze attinte dall'intera gamma delle soluzioni letterarie fino ad allora sistematizzate; tutti questi generi intercalati immettono le loro lingue nel testo, stratificando la sua unità linguistico-semantica e approfondendo in modo anticonvenzionale il suo pluristilismo e la sua pluridiscorsività. Peraltro, questa straordinaria ricettività non deve in alcun modo essere intesa come un semplice procedimento di sfruttamento acritico di materiali preesistenti; al contrario, il loro riuso (eccezionale sia in termini quantitativi sia in termini qualitativi) è sempre sottoposto ad un raffinatissimo processo di risemantizzazione e di rifunzionalizzazione che si fonda, strategicamente, sulla sperimentazione compositiva e che presuppone dei lettori abbastanza colti per cogliere tutte le allusioni di cui è intessuto il testo¹⁷. Una poetica, dunque, che segue comunque un duplice orientamento stilistico, affiancando alle reminiscenze della poesia (medio-) 'alta' parecchi elementi tratti da forme di espressione popolare marginali rispetto alla sistematizzazione classica. Una componente significativa del *Satyricon*, infatti, sarà stato sicuramente il riutilizzo di materiali 'bassi' desunti dal teatro popolare, dal folklore e dalla paraletteratura; purtroppo, però, un'indagine dettagliata in merito risulta impossibile a causa della perdita quasi totale delle testimonianze di queste forme letterarie 'di consumo'¹⁸. Comunque sia, non c'è dubbio che Petronio abbia dato dignità

¹⁶ Questo *ethos* 'sublimizzante' contraddistingue altresì quasi tutti i restanti personaggi che intervengono nell'azione narrativa. E pertanto mi riservo di delineare caso per caso l'etopea di ciascuno di essi nel corso di questo lavoro, contestualmente alla loro apparizione sulla scena del racconto. Nondimeno, ora, mi limito ad anticipare che la strategia narrativa petroniana, attraverso il costitutivo dislivello narratologico che intercorre tra la funzione del narratore omodiegetico (e degli altri protagonisti) e quella dell'autore, può permettersi di ridicolizzare le illusorie pretese di Encolpio, preservando al contempo il prestigio dei modelli letterari sublimi riecheggianti.

¹⁷Cfr. Christesen-Torlone (2002) p.143: "For an educated Roman audience highly attuned to genre as deployed by Greek authors, new forms of expression could most easily (and perhaps only) be created by making liberal use of recognizable generic elements".

¹⁸ Su questo aspetto si veda per es. Barchiesi A. (1996).

letteraria a fiabe, barzellette, proverbi, canovacci propri dell'*Atellana* e del mimo, indovinelli e che in questo modo l'autore "con l'ampiezza perfino oppressiva della sua cultura letteraria" abbia tenuto aperta "la forbice tra la letteratura di consumo e il consumo di letteratura"¹⁹. Insomma, nel reimpiego di tali strutture linguistico-formali (codificate e non) di natura disparata, il *Satyricon* propone un'estetica originale, avviluppata in quella apparente contraddizione tra "una *poetica del sublime*" e "una *poetica del realismo comico*", ben individuata da Marino Barchiesi²⁰. Questa *polimorfia onnivora*, infatti, rappresenta un'assoluta novità nell'ambito della produzione artistica sia greca sia romana. Se è vero, da una parte, che l'innesto di elementi tipici di generi altri nel tessuto connettivo di un testo non è procedimento estraneo alla cultura letteraria greco-latina, dall'altra, è tuttavia indubbio che Petronio faccia proprio questo stesso procedimento intertestuale in una prospettiva totalizzante, volta cioè a sfruttare in sommo grado tutte le sue intrinseche potenzialità²¹.

Anche lo straordinario interesse mostrato dalla critica moderna su tale questione rappresenta *e contrario* una sicura controprova della centralità assunta dall'abnorme uso di reminiscenze intertestuali all'interno della narrazione petroniana. In pratica si potrebbe dire che, soprattutto a partire dagli anni '70 del secolo scorso, non vi sia studio scientifico consacrato a un qualsivoglia aspetto linguistico-stilistico e/o letterario di Petronio che non si trovi in qualche misura ad avere a che fare più o meno in profondità con il complesso universo intertestuale petroniano. Che ci si occupi delle diverse forme di parodia e della stratificazione plurilinguistica e pluristilistica del *Satyricon*; che si analizzino le maggiori *vexatae quaestiones* ad esso inerenti (genere letterario di appartenenza, datazione, statuto del narratore, etc.), che si prendano in esame determinati problemi di ordine prettamente filologico, etc., l'argomentazione finirà in ogni caso con l'intersecare irrimediabilmente il fenomeno dell'intertestualità. Un fenomeno che, in ultima istanza, consente differenti approcci analitici e offre una molteplicità di spunti di ricerca, di ordine (socio-)linguistico e stilistico, di storia e teoria della letteratura, etc.

¹⁹ Barchiesi A. (1996) p.201.

²⁰ Barchiesi M. (1981) p.145.

²¹ Per questo aspetto cfr. Fusillo (1990) p.32: "il *Satyricon* si dimostra [...] il romanzo antico con la maggiore apertura intertestuale, che sfrutta l'inserimento di testi altri in tutte le sue potenzialità: dalla degradazione parodica, al *pastiche* ludico, dalla satira dei personaggi grotteschi alla pura *variatio* di stile, dalla polemica letteraria alla riscrittura neutra".

Per tale ragione, la lista dei contributi che intercettano tale questione, sia pure soltanto in maniera collaterale, ossia soltanto per contiguità rispetto al loro specifico oggetto di indagine, appare assai eterogenea ed ampia²². Ciononostante, l'esame del materiale bibliografico a disposizione sembra mostrare una certa incompletezza in materia, cui non ha potuto sopperire in via del tutto definitiva neppure, nel corso degli ultimi decenni, il rinnovato interesse per questo aspetto così centrale della poetica petroniana, testimoniato dalla pubblicazione di alcune monografie dedicate, seppur parzialmente, comunque in misura significativa, a tale argomento. Indubbiamente gli studi condotti in tal senso si sono rivelati particolarmente fecondi di risultati e, contestualmente, hanno arricchito la lettura dell'opera di stimolanti spunti interpretativi e di interessanti motivi di riflessione; nondimeno questo genere di analisi appare lontano dall'aver esaurito tutte le sue possibilità. Esso, infatti, è stato finora applicato, per quel che mi risulta, solo limitatamente ad alcune sezioni del romanzo o soltanto in relazione ad un determinato modello/genere letterario o ancora affrontando la questione da un'angolazione troppo generica, ovvero senza estendere una siffatta ricerca all'intero percorso narrativo in maniera sistematica e in una visione onnicomprensiva del problema²³.

Il presente studio intende pertanto rispondere all'esigenza di fornire una lettura e un'interpretazione complessiva dei meccanismi intertestuali del romanzo di Petronio, con l'obiettivo primario di superare lo stato di frammentaria dispersione che caratterizza l'attuale panorama della critica petroniana sull'argomento. Pur partendo dal tentativo di fornire una sistemazione ed un'inquadratura unitarie agli studi di maggiore spessore che si sono succeduti nel dibattito scientifico sul tema in esame, la mia dissertazione si

²² Mi gioverò di molti tra questi numerosissimi studi, più avanti, nel corso di questa trattazione. Per un'ampia bibliografia sull'argomento cfr. Vannini (2007) (in part. pp.215-235).

²³ Pionere di questa branca di studi può essere considerato Collignon (1892) il quale scansiona, seppur parzialmente, il testo petroniano alla ricerca di *loci similes* con le opere di Virgilio e Lucano prima, con quelle di Orazio, Ovidio e Seneca, poi (in part. pp.109-326). Tra i contributi più rilevanti, va certamente menzionata l'edizione intertestuale dei capp. 126-141 presentata da vari autori in Nagore (2003), nel quale, comunque, si riscontra una tendenza, per così dire, all'iper-intertestualismo, ovvero a presumere troppo forzatamente, per alcuni passi di questa parte conclusiva dell'opera, ipotesi che in realtà mostrano scarsi, quando non inesistenti, legami col testo petroniano. Esempio interessante, invece, di analisi intertestuale limitato ad un genere letterario specifico (in questo caso, a dire il vero, ad un ambito preciso, quello teatrale, seppur con particolare attenzione al mimo e alla commedia) è quello di Panayotakis (1995). Da ricordare sono pure tutte quelle ricerche che indagano le reminiscenze intertestuali sottese ai frammenti poetici petroniani: tra queste, senza dubbio, la più completa, prescindendo almeno dai due poemi maggiori, è quella di Setaioli (2011). Quanto alle monografie che si occupano della questione dell'intertestualità nel *Satyricon*, vanno sicuramente citate quelle di Walsh (1970) e di Slater (1990). Tanto il primo, nei due capitoli *'the formative genres'* e *'the literary texture'* (pp.7-66), quanto il secondo, nei due sezioni *'characters voices'* e *'literary voices'* (pp.137-212), pur avendo messo in luce l'importanza di questa modalità compositiva intertestuale nella struttura del *Satyricon*, nondimeno affrontano tale argomento in una prospettiva generica, limitandosi all'analisi di alcuni passaggi del racconto. Un approccio, quest'ultimo, che riguarda anche il contributo di Conte (1997).

prefigge altresì lo scopo ultimo di ridefinire da un punto di vista teorico tale tema e di scandagliare in profondità la categoria dell'intertestualità in relazione al testo petroniano. Sulla base delle più convincenti acquisizioni scientifiche sull'argomento dell'intertestualità letteraria²⁴, nei primi otto capitoli di questo lavoro, si tenterà pertanto di proporre un'articolata classificazione su base formale, quanto più possibile completa, di tutte quelle unità intertestuali rintracciabili nel racconto petroniano ed in qualche misura interessanti ai fini della ricerca, finora invece quasi sempre catalogate ed interpretate unilateralmente soltanto *sub specie parodiae*, ovvero senza operare gli opportuni distinguo tra le varie tipologie di procedimenti intertestuali messi in atto dall'*arbiter*²⁵.

Tale dettagliata analisi delle forme e delle funzioni dei luoghi intertestuali del *Satyricon* non vuole affatto frantumare la fruizione (e l'esegesi) dell'opera in un serie di citazioni ed allusioni isolate, scollate tra loro ed autonome dal resto della narrazione, dal momento che, da un punto di vista testuale e semantico, l'opera ci appare sempre, nel complesso, un'unità dinamica, un organismo perfettamente equilibrato, nonostante l'intricata tessitura letteraria tramata dall'autore²⁶. Il principio di base della scrittura intertestuale di Petronio, infatti, sembra essere proprio la compatibilità, su tutti i livelli, delle reminiscenze riecheggiate con l'istanza discorsiva principale del tessuto narrativo; altrimenti detto, alla base del *Satyricon* opera una fine strategia poetica che ne assicura una profonda organicità strutturale nonché una stretta interdipendenza tra forma e contenuto²⁷. In tal senso, allora, sia l'individuazione, nell'intertestualità, di uno di quegli ingranaggi 'formali' fondamentali con cui la macchina testuale, nella sua totalità, produce significati ed avvenimenti sia, di conseguenza, una reinterpretazione globale di

²⁴ Mi riferisco soprattutto ai diversi studi sull'intertestualità di Riffaterre, di Kristeva, di Segre e di Genette.

²⁵ È per esempio il caso dello studio di Ferreira (2000), il quale suddivide la sua trattazione analitica degli elementi parodici all'interno del *Satyricon* in testi e temi parodiati: rispettivamente, il romanzo sentimentale, l'epica, le opere filosofiche senecane e altri modelli letterari (Euripide, Ovidio), da una parte, il diritto, il sistema educativo e la religione, dall'altra. Nondimeno, il contributo sembra non rispecchiare *in toto* la reale complessità delle tecniche e delle funzioni sottese all'operazione di riuso intertestuale attuata da Petronio. Allo stesso modo, anche Courtney (2001), nell'ultimo capitolo del suo lavoro, parla genericamente di parodia di temi (retorici, giuridici, religiosi) e di testi/autori vari (l'*Odissea*, innanzitutto, ma anche il *Simposio* platonico, la *Cena Nasidieni* oraziana, il *Bellum civile* lucaneo, Callimaco, Cicerone, Virgilio, Livio, Seneca, etc.).

²⁶ Come osserva giustamente Conte (1997) pp.161-162 "la trama non può essere vista come una cornice quasi accidentale".

²⁷ Tutti questi aspetti saranno comunque meglio approfonditi più avanti, soprattutto nel nono capitolo di questo lavoro. Sin da adesso però mi sembra opportuno sottolineare la necessità di adottare la definizione di 'romanzo' (pur essendo esso un termine appartenente al lessico della critica moderna) per connotare da un punto di vista del genere letterario il testo petroniano.

questo fenomeno così pregnante, offrono entrambe, da un punto di vista epistemologico, la possibilità di ridiscutere sotto una lente nuova alcune problematiche di ordine più generale poste dalla narrazione petroniana.

La mutuazione di tale approccio metodologico, dunque, intende garantire alla mia ricerca un apparato di strumenti interpretativi capace di cogliere al meglio le dinamiche narratologico-strutturali, le implicazioni ideologico-letterarie e le sfumature semantico-stilistiche che governano la struttura profonda del racconto. Specialmente, come si evincerà nel nono capitolo di questo lavoro, in relazione alla riconsiderazione di almeno due delle principali *quaestiones Petronianae*: rispettivamente, la definizione del genere letterario di appartenenza e il senso ultimo sotteso al progetto letterario di Petronio²⁸.

Ora, in sede introduttiva, mi limito solamente a ribadire l'assoluta novità della poetica petroniana nell'ambito della pur amplissima produzione letteraria classica. L'alone di indeterminatezza e di ineffabilità che inevitabilmente aleggia sopra il *Satyricon* non si configura, dunque, come il solo motivo di attrazione di questo straordinario romanzo; in tal senso, invece, gioca indubbiamente un ruolo altrettanto (o forse ancor più) determinante l'insolita raffinatezza delle tecniche compositive e delle strategie stilistiche adottate dall'*arbiter* per la stesura di questo *unicum* letterario. E proprio l'estrema complessità, nel corso dei secoli, ha costituito uno dei motivi di maggior fascino per il lettore di quest'opera eccezionale, la quale, più o meno esplicitamente, è stata assunta come modello ineludibile da parte di taluni autori votati ad un uso generalizzato di una scrittura programmaticamente polimorfica, ossia con una marcata vocazione comico-parodica e/o polemico-satirica. Pertanto, nelle pagine conclusive di

²⁸ È bene sottolineare il fatto che la novità di tale approccio non consiste nell'utilizzo della categoria dell'intertestualità in relazione alla definizione del genere letterario di appartenenza del *Satyricon* o all'indagine sul senso ultimo ad esso sotteso. Questa prospettiva di ricerca, infatti, è già stata adottata da molti critici, soprattutto nell'ambito dell'annoso dibattito *de genere*, allo scopo di rintracciare *loci similes* o *topoi* stilistico-tematici che convalidassero in modo cogente la classificazione del racconto petroniano, caso per caso, sotto l'una o l'altra etichetta di genere. Conseguenza inevitabile di quest'ultimo tipo di approccio è stata una certa parzialità nella campionatura e nell'analisi dei passi intertestuali selezionati; altrimenti detto, spesso l'attenzione di questi critici si è focalizzata soltanto, o in misura preponderante, su quegli elementi funzionali alla dimostrazione della loro ipotesi di lavoro, privando così le loro ricerche di uno sguardo d'insieme che, invece, secondo la mia opinione, appare assolutamente necessario per la discussione di una problematica così tanto complessa. Inoltre, per inciso, ribadisco che molti di questi contributi non fanno comunque esplicitamente riferimento alla nozione di intertestualità, ma viceversa catalogano tutte le reminiscenze intertestuali prese in esame, indifferentemente, sotto la dizione di parodia. Ciò posto, credo allora che le potenzialità euristiche intrinseche alla mia ottica di indagine derivino dallo spessore, in termini sia quantitativi sia qualitativi, accordati all'analisi della stratigrafia intertestuale nel *Satyricon*, nonché dalla priorità logica assegnata a quest'ultima nello sviluppo della mia argomentazione.

questa trattazione verrà proposto un *excursus* sulla storia della ricezione del *Satyricon*, a partire dall'analisi del rapporto con alcuni autori e movimenti letterari rispetto ai quali, in qualche misura, l'*arbiter* è stato accostato quale precursore, punto di riferimento diretto o indiretto. In definitiva, aldilà di influenze più o meno puntuali o della centralità (eventuale) di Petronio nel panorama letterario moderno e contemporaneo, quello che in questa sede mi preme maggiormente rilevare è, per l'appunto, come la figura dell'autore sia in qualche misura collegabile ad una molteplicità di esperienze artistico-letterarie contrassegnate da forte inclinazione alla sperimentazione linguistico-formale e alla descrizione caricaturale della realtà socio-culturale coeva. Ovvero come, nel *continuum* dialogico della letteratura europea ed occidentale, il *Satyricon*, da 'ipertesto multiplo', da testo rivolto cioè al sistematico riuso di disparati ipotesti, sia diventato per gli scrittori d'età successiva un 'ipotesto classico' di riferimento per la composizione delle loro opere.

Capitolo 1

Forme e funzioni dell'intertestualità nel *Satyricon*

“*Un buon compositore non
imita: ruba*”
[I. F. Stravinskij]

1.1 *Per una ridefinizione teorica*

La dialettica tra continuità/conservazione, da una parte, e discontinuità/innovazione, dall'altra, rappresenta indubbiamente un fenomeno di primaria rilevanza nell'analisi di qualsivoglia testo letterario. Nel divenire della storia della letteratura, la tendenza ad istituire più o meno esplicitamente un dialogo con opere altre pare costituire un passaggio quasi imprescindibile della scrittura artistica, oltreché, di conseguenza, un seme particolarmente fecondo in relazione alle capacità (ri)produttive della letteratura stessa¹. Senonché, in questa 'discontinuità infinitamente continua' fatta di scarti, parallelismi, allusioni, citazioni, etc., ogni progressiva reinterpretazione della *langue* poetica assume i contorni di un atto comunicativo 'pluridirezionalmente significante', in quanto testimonianza fortemente interrelata alla memoria culturale e storica in cui essa si radica. Ciononostante, è altrettanto vero che questo tratto viene pertinentizzato in misure, forme e connotazioni assai differenti di autore in autore, a seconda delle personali doti ed inclinazioni artistiche, delle coordinate socio-culturali di riferimento, etc. In tal senso, l'eccezionale strategia compositiva che sta alla base del *Satyricon* si erge, per qualità e quantità, quantomeno nel mondo classico, a paradigma assoluto di 'arte della riscrittura', ossia di un'arte in grado di creare nuova letteratura a partire dal confronto serrato con l'intero corpus testuale anteriore e coevo. Eludendo il valore normativo e modellizzante dei principi-chiave del canone poetico antico (non attenendosi per es. alle rigide gerarchie imposte dalla teoria degli stili), Petronio fonda piuttosto la sua scrittura sulla concrescenza consapevole di svariate esperienze letterarie nonché sull'accumulazione di linguaggi, stili, temi, *topoi*, etc., tra loro perfino stridenti, desunti dal ricco patrimonio culturale ereditato dal passato. Nell'attuazione di questo aberrante *mélange*, egli dimostra

¹ A tal proposito, Bloom (1973) ha coniato l'espressione 'anxiety of influence' per sottolineare la natura competitiva della relazione che lega ciascun nuovo poeta ai suoi precursori. Sul piano empirico, basti pensare per esempio all'influsso e all'operatività della pratica dell'*imitatio/aemulatio* nel quadro ampio e variegato della produzione letteraria di area elleni(sti)ca e latina. Per quanto concerne il tema dell'intertestualità nel mondo antico, molto interessanti risultano gli studi di Conte (1986), di Conte-Barchiesi A. (1989), di Hinds (1998) e di Morgan-Harrison (2008).

un'insolita apertura verso tutte le possibilità tecnico-formali offerte dal sistematico procedimento di rielaborazione al quale sottopone le diverse matrici letterarie selezionate. Per tale ragione si è scelto, in questa trattazione, di utilizzare il termine 'intertestualità', in luogo del più restrittivo 'parodia', proprio nella sua accezione più neutra e generica, in quanto particolarmente adatto, a mio avviso, a rispecchiare l'essenza proteiforme di tale gioco (meta)letterario. Perciò, ritengo ora doveroso soffermarmi, in via del tutto preliminare, sulla terminologia di cui mi gioverò in questa analisi, al fine di renderne il meno ambigua possibile la fruizione. Designerò con 'intertestualità' l'insieme dei rapporti formali e semantici tra il testo d'arrivo ('ipertesto') e i testi-fonte (di natura letteraria e non) attivati dall'orchestrazione polifonica sulla quale si struttura il *Satyricon*. In tal senso, utilizzerò la parola 'ipotesto' non soltanto in riferimento ad altre opere letterarie, ma anche in relazione ad alcuni codici retorico-espressivi significativamente operanti nell'orizzonte socio-culturale coevo e ampiamente funzionanti come modelli etico-culturali nell'immaginario collettivo. Pertanto il termine 'intertestualità' sarà da intendere in un'accezione generale, secondo la concezione riffatterriana, come "la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie"; di contro, col termine 'parodia' definirò soltanto una delle cinque categorie tipologiche proposte nell'ambito della classificazione seguente, ovvero come un procedimento specifico interno al fenomeno più globale dell'intertestualità².

² Riffaterre (1980) p.4. Da parte sua, invece, Genette (1997) si serve invece del concetto di transtestualità per riferirsi al complesso delle relazioni letterarie tra due o più testi; nella tassonomia genettiana, inoltre, la categoria di intertestualità (come pure quella di ipertestualità) possiede una valenza molto più ristretta, rappresentando una delle cinque possibili forme della transtestualità.

In una prospettiva più ampia della questione, infine, concordo pienamente con le seguenti riflessioni teoriche sull'intertestualità avanzate da Riffaterre (1980) pp.4-6: "L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. [...] Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches, selon la culture du lecteur. Elles se prolongent et se développent selon le progrès de cette culture, ou même en fonction du nombre de fois que nous relisons un texte. Or l'erreur que commettent, selon moi, la plupart des critiques qui invoquent aujourd'hui l'intertextualité, c'est de croire qu'elle consiste simplement en une connaissance ou en une prise de conscience de l'intertexte. Si l'intertextualité se réduisait à cela, on n'aurait aucun besoin du terme, car elle ne couvrirait que des domaines connus et auxquels s'applique une terminologie claire et éprouvée. La connaissance de l'intertexte antérieur relèverait de l'histoire des influences, des filiations littéraires, de la recherche traditionnelle des sources, tradition à l'heure actuelle assez déconsidérée. La connaissance de l'intertexte postérieur relèverait de l'histoire de la survie d'une œuvre, de ce que la philologie du siècle dernier appelait le *Nachleben*. La connaissance a-chronique de l'intertexte relèverait de la thématologie. [...] Je redéfinirai donc ainsi l'intertextualité: il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signification, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier. Ces complexes peuvent être des textes

Ciò posto, il racconto petroniano si configura come un complesso dispositivo translinguistico all'interno del quale tutti questi elementi eterogenei e discreti si amalgamano ed entrano in comunicazione tra loro, con effetti assai variegati da un punto di vista sia formale sia semantico. In altri termini, attraverso la giustapposizione, l'intersecazione e la sovrapposizione dei più disparati ipotesti, il *Satyricon* si risolve in un'inedita permutazione di testi, in uno spazio cioè deliberatamente predisposto e consacrato al gioco intertestuale nel quale, in una prospettiva iper-sperimentalista, tutti i modelli, una volta esplorati financo nelle loro più intime strutture, vengono variamente ridistribuiti e riattivati nel tessuto narrativo allo scopo di farne fruttare al meglio le intrinseche potenzialità artistiche e (poli)semiche. La poetica petroniana appare dunque chiaramente improntata alla 'riflessività letteraria' in una prospettiva insieme diacronica e sincronica, cosicché il sistema dei generi e quello degli idioletti linguistici divengono nella loro totalità e nella loro tensione dialogica tanto un oggetto di rappresentazione privilegiato nell'economia della narrazione quanto un elemento determinante nel processo di significazione dell'istanza discorsiva.

Seppur con proporzioni distinte per ciascuna sezione del *plot* (è palese, ad esempio, il fatto che la densità di tali reminiscenze cresca vertiginosamente laddove vengano intercalati degli intermezzi lirici), tale procedimento si concretizza, invero, nel corso di tutto il prosimetro petroniano; in esso confluiscono componenti di generi artistici ed extrartistici, le quali, ancorché risemantizzate, comunque mantengono la loro autonomia costruttiva e la loro originalità linguistica e stilistica. Il disinvolto dominio da parte dell'*arbiter* di un'ampia gamma di risorse tecniche e di soluzioni espressive si esplica, in definitiva, nella stesura di un'opera polifonica, il cui indice di letterarietà riflessa raggiunge livelli sconosciuti fino ad allora e il cui raggio d'azione (o, meglio, di incorporazione) investe indistintamente sia il sublime, lo *hypsos*, sia il basso, il *bathos*. Nella sfera che pertiene a questa fitta tessitura intertestuale, il *Satyricon* instaura un'intricatissima rete di relazioni praticamente con tutti i generi, sublimi e non, fino ad allora sistematizzati: non solo l'epica e l'elegia, ma anche l'epillio alessandrino, il dialogo filosofico, la satira, il giambo, il mimo, l'oratoria, la storiografia, l'epigramma ellenistico e neoterico, il

connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte, et dont on reconnaît, dans un nouveau contexte, qu'ils lui préexistaient. Ces complexes finissent par devenir la monnaie courante du sociolecte. Ils peuvent être liés encore (ou avoir été liés en un premier stage d'existence) à un genre. Mais ils sont tout aussi bien des systèmes descriptifs qui ne sont plus rattachables à leurs textes originels et qui ne relèvent plus que de la conscience linguistique du lecteur”.

romanzo greco, la tragedia, la commedia³. Tra gli autori maggiormente ‘sfruttati’ vanno menzionati sicuramente Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Seneca; ma non bisogna sottovalutare quantomeno il significativo apporto dai vari Platone, Callimaco, Plauto, Lucilio, Varrone, Publilio, Cicerone, Catullo, Sallustio, Lucrezio, Tito Livio, etc⁴. Né, per ultimo, bisogna tralasciare tutti quei codici specifici e quei linguaggi settoriali (religioso, politico, retorico, giuridico) che, così come tutti i prelievi di derivazione folklorica e popolare – le cui implicazioni purtroppo risultano oggi in gran parte oblite a causa della distanza cronologica e culturale rispetto al periodo di composizione dell’opera –, entrano prepotentemente tra le maglie della narrazione al fine di accrescere in modo anticonvenzionale lo spessore narratologico e semantico del testo⁵. Questa abnorme prassi di riconversione del repertorio tradizionale si traduce, nell’esperienza del lettore, in un forsennato rimbalzo da referenza a referenza, ovvero in un ininterrotto tentativo di decifrazione delle numerose stringhe testuali *agrammaticali* rispetto alla linearità linguistico-semantica del racconto. Queste alterazioni del codice testuale, stilisticamente marcate, suggerendo, proprio per la loro natura anomala, la presenza latente di una ‘intertestualità’ (ciò che Riffaterre denomina “la trace de l’intertexte”)⁶, fungono da generatori di significato, giacché si pongono, di volta in volta, come punto di intermediazione tra due sistemi significanti (l’ipertesto e l’ipotesto) tra loro in comunicazione⁷ e dalla cui interazione promana la leggibilità semiotica della relativa sequenza narrativa. Su questo versante, del resto, bisogna mettere in conto, nel tortuoso

³ Concordo con Zeitlin (1971) p.648 nel ritenere che “the enumeration of the categories of oratory, historiography, legal and diplomatic formulae, epic, epistolography, erotic elegy, philosophical essay, satire, romance, tragedy, and comedy probably does not exhaust the list”. Cfr. anche Rimell 2005 p.160 secondo il quale il *Satyricon* è “a work parasitic on almost every known literary form, from Greek romance [...] to epic, historiography, New Comedy, Roman erotic elegy, the Milesian tale, and Greek and Roman mime”.

⁴ Va comunque precisato che in taluni casi Petronio non si rifà tanto ad un *auctor* ben preciso quanto, più in generale, alla grammatica di un genere. In tal senso, cfr. Collignon (1982) p.110: “Il arrive fréquemment que Pétrone emploie le style épique, tragique ou oratoire dans sa généralité, et ce serait forcer singulièrement la note que de vouloir toujours rapporter à un auteur déterminé les expressions poétiques, les comparaisons nobles, les *purpurei panni* que l’auteur a cousus à sa narration”. Sul rapporto di Petronio con la letteratura greca e latina cfr., rispettivamente, i sintetici contributi di Morgan (2009) e Panayotakis (2009).

⁵ Cfr. Barchiesi A. (1991) p.238: “su questa linea ‘bassa’, comico-avventurosa, Petronio ha chiamato a raccolta, rivisto e parodiato tutti i generi letterari e i miti culturali della sua epoca: Omero e Virgilio, la tragedia, l’elegia d’amore, la storiografia, la filosofia, come anche la letteratura ‘di consumo’: romanzi sentimentali, novelle, mimi, declamazioni, storie sensazionali di magia nera e lupi mannari. Questa irriverente *summa* enciclopedica non è fuori posto in un’epoca che avrà il suo Plinio il Vecchio e il suo Quintiliano, e che si apre con lo spiazzante modello delle *Metamorfosi* di Ovidio”.

⁶ Per questo aspetto cfr. Riffaterre (1980) p.5-6.

⁷ A tal riguardo, cfr. le interessanti osservazioni di Riffaterre (1983) pp.141 ss. sul concetto di ‘interpretante testuale’.

tragitto che va dall'autore al destinatario moderno, l'esistenza di plausibili 'dispersioni di senso', ossia l'impossibilità di vagliare, in mancanza di ipotesi (perduti) o in presenza di ipotesi (gravemente) frammentari, le variazioni apportate da Petronio sul repertorio dei differenti generi praticati sotto il profilo linguistico, stilistico, tematico, etc. Ad ogni modo, ritengo che la prospettiva intertestuale si offra al critico petroniano come strumento analitico di grande validità euristica, consentendo di soppiantare la tanto abusata impostazione positivista dedita principalmente alla *Quellenforschung* a favore di un'indagine immanente, focalizzata sulla decodificazione, su tutti i livelli, del rapporto organico intercorrente tra l'ipertesto e le sue multiple matrici letterarie: una decodificazione 'doppia' risultante dalla lettura parallela del testo d'arrivo e del modello in filigrana. Ogni luogo intertestuale è infatti orientato contestualmente verso un duplice atto: da un lato, quello della reminiscenza, della rievocazione di una voce altra e, dall'altro, quello della sua trasformazione. Per questa ragione, allora, sarà utile studiare i meccanismi attraverso cui questi 'materiali da costruzione' vengono riciclati, prestando altresì attenzione a come, attraverso questo riciclaggio, intervengono dei mutamenti di senso. In quest'ottica, allora, l'analisi dovrà associare la percezione delle costanti al vaglio delle varianti che reinterpretono e riattualizzano il nucleo topico, valutando al contempo il ruolo del genere o del codice linguistico di volta in volta selezionato in relazione alla produzione del messaggio. Su questo versante, inoltre, le singole unità intertestuali non saranno campionate tautologicamente come entità autonome, decontestualizzate rispetto al macrotesto⁸; al contrario si studieranno le funzioni logiche e semantiche che ne abilitano il (ri)uso all'interno del racconto⁹, non senza una preliminare classificazione tipologica che approfondisca e faccia emergere la complessità della stratificazione intertestuale praticata dall'autore¹⁰. Ciò equivale a dire, in ultima

⁸ La categoria di macrotesto è stata formulata negli anni Settanta nell'ambito della semiotica letteraria (cfr. per es. Corti (1976) e Segre (1985)); in questo lavoro tale concetto verrà utilizzato in un'accezione generica per indicare il testo petroniano nella sua organica totalità, ossia per designare un livello 'superiore' di testualità dato dall'interazione tra le singole stringhe del racconto e avente, nel suo complesso, una specifica grammaticalità semantico-narrativa. In tal senso, la nozione di macrotesto ha avuto un peso determinante, per es., nella formulazione dell'ipotesi di *doppia valenza* degli inserti poetici e novellistici del *Satyricon* (cfr. *infra*).

⁹ Su questo aspetto cfr. Riffaterre (1989) pp.130-131: "ogni comparazione storica fondata su accostamenti parola per parola o frasi per frasi, o anche tra sistemi descrittivi, è una comparazione elementare e ingannevole. Non si può dimostrare un'influenza letteraria, non si può proporre alcuna classificazione storica se non si è in grado di provare un parallelismo delle strutture. Non si devono porre a raffronto le componenti di un testo, ma le loro funzioni".

¹⁰ Come si è già specificato in sede introduttiva, uno degli obiettivi precipui di questo lavoro è proprio quello di ridefinire da un punto di vista teorico il fenomeno dell'intertestualità in Petronio; perciò si tenterà di approntare una griglia esegetica secondo parametri diversificati, allo scopo di evidenziare, già sul versante concettuale, la natura complessa e sfaccettata della tecnica intertestuale praticata dall'*arbiter*.

battuta, che l'analisi intertestuale successiva sarà sempre il risultato dell'intersezione tra due assi tra loro differenti ma assolutamente complementari: quello verticale-paradigmatico della mut(u)azione dagli ipotesti di riferimento e quello orizzontale-sintagmatico delle connessioni intratestuali e contestuali. In tal senso, dal momento che l'intertestualità è una tecnica narrativa che gioca sulle attese del destinatario e sul grado di intellegibilità delle referenze echeggiate, allora non si potrà prescindere, ancorché soltanto sommariamente, dalla ricostruzione dell'orizzonte culturale dell'epoca di pertinenza dell'autore.

Alla luce di quanto appena affermato, propongo dunque di differenziare, sul piano teorico, le relazioni intertestuali innestate all'interno del *Satyricon* secondo le cinque seguenti categorie tipologiche:

- 1) citazione
- 2) allusione
- 3) contaminazione
- 4) parodia (letteraria o extraletteraria)
- 5) *pastiche* (o imitazione),

sebbene sia necessario sin d'ora precisare che di fatto, in piena sintonia con la scrittura strutturalmente mescidante di Petronio, queste pratiche spesso cooperano tra loro, non configurandosi quindi semplicemente come opzioni alternative nell'ambito di una tassonomia rigida.

Inoltre, premesso che tutte le 'tracce' di questo fitto sistema di corrispondenze concorrono alla 'complicazione' della trama, alla modulazione di un'opera eccezionalmente polimorfica e, di conseguenza, alla connotazione di un'precisa visione del mondo e della letteratura e che, in secondo luogo, per quanto in maniera problematica, va comunque ascritta all'intera operazione letteraria petroniana una componente ludica di base, credo si possano altresì elencare almeno quattro possibili ulteriori funzioni veicolate dagli echi intertestuali presenti nel *Satyricon*:

- 1) comico-parodica
- 2) etopeico-caratterizzante
- 3) diegetico-argomentativa
- 4) polemico-satirica¹¹.

¹¹ Allo stesso modo delle precedenti tipologie, anche le varie funzioni non paiono porsi in un rapporto di alternatività. Al contrario, dal momento che in linea generale non esiste una relazione causale e biunivoca tra tipologie e funzioni, queste ultime di frequente tendono a co-attivarsi nei singoli momenti intertestuali,

Presupponendo l'immediata intellegibilità di quest'ultima categorizzazione funzionale¹², a questo punto ritengo invece assolutamente doveroso soffermarmi un po' più distesamente sulla precedente classificazione tipologica (assai più ostica da un punto di vista teorico), al fine di illustrare con maggior nitidezza le specificità di ciascuna delle suddette classi e, per converso, di non ingenerare possibili ambiguità interpretative¹³.

1.2 La citazione

Si tratta senza dubbio, tra tutte, della categoria intertestuale meno problematica sotto il profilo teorico-definitorio nonché di quella più agevolmente identificabile da parte del lettore, consistendo essa nel prelievo letterale di una porzione più o meno limitata di un'opera altrui. Alla base di questa tecnica, nel *Satyricon*, sta sempre il chiaro intento di sviare un testo sublime di origine dal significato iniziale applicandolo a un nuovo (con-)testo degradato nel quale la pertinenza del modello risulta normale per la voce narrante ma ambigua, bizzarra, stridente per chi legge. La grande notorietà di questi passi intercalati nel tessuto narrativo, infatti, consente sempre al fruitore un riconoscimento istantaneo delle 'fonti', stimolando al contempo, quasi istintivamente, sia una comparazione in parallelo tra il sostrato tematico e formale dell'ipotesto e quello, in varianza, del testo d'arrivo sia, conseguentemente, una riflessione sulle implicazioni semantiche insite in ciascun processo citazionale messo in atto. In pratica, la riattivazione di tali paradigmi letterari 'alti', derubricati dal loro naturale contesto performativo, produce un rovesciamento dell'ipotesto in una chiave comica e degradante; nondimeno, tale aggressività parodica non è diretta in alcun modo contro i modelli citati, i quali preservano *in toto* la propria costitutiva nobiltà, quanto invece contro i personaggi

pur se ovviamente secondo modalità e forme variabili di caso in caso. Relativamente alla funzione comico-parodica, ritengo opportuno precisare che, come si vedrà nel corso dell'analisi, essa può interessare indifferentemente tutte le cinque categorie tipologiche precedenti e non solamente quella della 'parodia' *stricto sensu*; altrimenti detto, nell'ambito della tassonomia teorizzata in questo lavoro, opererà una netta distinzione tra tale generica funzione parodica, da una parte, e la categoria 'parodia' vera e propria (intesa, in senso più ristretto, come modalità intertestuale specifica, con caratteristiche semantico-formali peculiari), dall'altra.

¹² In realtà, nel corso dell'imminente illustrazione delle particolarità delle singole categorie intertestuali, come si vedrà, distinguerò due diverse modalità di attivazione della funzione comico-parodica in relazione, rispettivamente, agli ipotesti (medio-)bassi e a quelli (medio-)alti; quanto alla funzione diegetica, si rimanda al nono capitolo di questo lavoro, dove tale aspetto sarà chiarito in modo più dettagliato.

¹³ In tal senso, la sovrapposizione, in sede scientifica, di numerosissime teorizzazioni in materia di intertestualità (e di parodia) ha determinato un'accentuata confusione terminologica nonché, in definitiva, un'evidente disomogeneità sotto il profilo epistemologico e concettuale. Per una esauriente *overview* sull'argomento cfr. Rose M.A. (1993). Quanto alla sistematizzazione tassonomica da me proposta, pertanto, considerata questa non univocità linguistico-teorica nel dibattito critico internazionale, il tentativo di disambiguare l'accezione delle singole categorie impiegate appare essere uno *step* del tutto necessario preliminarmente all'analisi vera e propria.

petroniani, avvezzi a sublimare la propria mediocre esistenza attraverso inappropriati paragoni mitico-letterari¹⁴.

Tuttavia, contandosi appena otto citazioni dirette nel testo petroniano superstite (se si esclude dal novero, come credo giusto, la presunta ripresa Publiliana di 55.6 da parte di Trimalchione)¹⁵, si può quindi ragionevolmente sostenere che l'impiego di questa tecnica meramente parassitaria non abbia comunque trovato largo spazio nelle dinamiche testuali del *Satyricon*. Quanto alla loro derivazione, tutte queste reminiscenze sono riferibili al modello virgiliano, eccezion fatta per quella di 118.4 di matrice oraziana e per il riadattamento ciceroniano di 3.2; mentre, per ciò che concerne la loro estensione, prescindendo dai tre esametri di cui si compone il centone osceno di 132.11, si rintracciano soltanto prestiti brevissimi che non superano mai la soglia di un verso. Tra le citazioni, infine, si possono annoverare anche tutti i prelievi di derivazione popolare e di matrice non letteraria (indovinelli, proverbi, etc.) rintracciabili all'interno della vicenda romanzesca (specialmente nel corso della cosiddetta *Cena Trimalchionis*), i quali, mostrandosi del tutto contigui da un punto di vista stilistico e tematico ai rispettivi contesti di pertinenza, rimangono estranei a quella logica parodica appena descritta cui fanno invece riferimento le citazioni dotte.

1.3 L'allusione

Per allusione si intenderà il riecheggiamento di un determinato modello attraverso la ripresa non letterale di precisi elementi formali e tematici che ne contraddistinguono la scrittura. Pertanto, diversamente da quanto avviene per le citazioni, ogni procedimento allusivo comporta sempre una trasformazione, più o meno invasiva, dell'ipotesto di riferimento, sebbene – è implicito - questo intervento di rielaborazione non sia mai talmente intenso da incidere negativamente sulla possibile individuazione delle matrici originarie. Sul versante del lettore, infatti, la riconoscibilità delle allusioni costituisce una condizione necessaria affinché questo dispositivo giunga ad espletare pienamente le

¹⁴ Sull'uso della citazione diretta nel *Satyricon* cfr. Setaioli (2013), il quale pone a confronto l'uso petroniano di questa modalità intertestuale con quello proposto dagli altri romanzieri del mondo classico (in particolare da Caritone); secondo lo studioso “la parodia de Petronio no apunta directamente contra el poeta cuyas palabras està citando, que admira, sino, y sobre todo, contra el uso serio y ostentoso de la cita poética en el género narrativo al que también pertenece una obra tan innovadora y revolucionaria como las *Satyricon*” (p.108). Sulla citazione nei romanzi greci cfr. Fusillo (1990); mentre cfr. Petersmann (1986) pp.396-440 per una discussione sulla funzione e la tipologia degli inserti poetici petroniani in rapporto alle modalità di utilizzo del canale poetico nei testi romanzeschi greci.

¹⁵ Le sette citazioni, che analizzeremo più avanti nel corso di questo lavoro, si ritrovano rispettivamente nei passaggi del racconto sotto elencati: 39.3; 61.5; 68.4; 111.12; 112.2; 118.4 e 132.11.

funzioni diegetiche e semantiche immaginate in partenza dall'autore. Ciò posto, lo statuto allusivo prevede in ogni caso una relazione con il modello che sia indiretta, non scoperta; ad essere ripresi (e variati) sono taluni *topoi* linguistici, stilistici e/o contenutistici di breve estensione, caratterizzanti l'*usus scribendi* di un autore o, più in generale, la grammatica normativa di un qualsivoglia genere letterario, cosicché la fonte venga appena suggerita, ma mai chiaramente esplicitata. Senonché, agli echi più facilmente individuabili (per via della maggior fama presso il pubblico di un artista, di un'opera o di una sezione di opera particolari) si affiancano frequenti reminiscenze faticosamente decriptabili perfino da un fruitore mediamente colto. Tale operazione intertestuale, in definitiva, giocando con l'orizzonte d'attesa di ciascun lettore, ammicca alla capacità di quest'ultimo di cogliere i segnali disseminati, secondo diversi gradi di decifrabilità, all'interno del racconto, creando così strategicamente diversi livelli di lettura.

Per quel che concerne segnatamente il *Satyricon*, bisogna innanzitutto sottolineare che, rispetto alle citazioni, la rosa degli autori greco-romani (e dei generi) con cui Petronio imbastisce una relazione intertestuale di tipo allusivo si allarga sensibilmente; così come, indubbiamente, assai più massiccio appare il dispiegamento di tale tecnica nel corso dell'intero tragitto narrativo. Nonostante siano numericamente maggioritarie le allusioni dotte rivolte alle scritture auliche o, comunque, afferenti al cosiddetto 'stile medio' (epica, tragedia, oratoria, storiografia, elegia, epigramma, etc.), tuttavia altrettanto significative appaiono quelle desunte da testi di estrazione 'bassa' (commedia, mimo, giambo, etc.). Mentre nelle prime però, egualmente alle citazioni, interviene uno scarto referenziale tra ipotesto ed ipertesto dovuto alla collisione tra l'altezza del paradigma rievocato e la meschinità del contesto narrativo¹⁶, in maniera diametralmente opposta nelle seconde si mantiene, tra i due sistemi significanti posti in relazione, una sostanziale contiguità stilistico-semantiche; tra l'altro, in assenza di una spia che segnali in modo nitido la presenza *per differentiam* di un 'corpo estraneo' all'ipertesto, l'individuazione di queste ultime diviene paradossalmente meno intellegibile e maggiormente dipendente dal bagaglio culturale di chi si accosta al testo.

Nelle complesse dinamiche testuali petroniane, quindi, le allusioni indirette agiscono in modo ricorsivo come canali intrinsecamente polisemici di 'rifrazione letteraria', ovvero come catalizzatori essenziali del processo di riscrittura e di dialogo intertestuale praticati

¹⁶ Come si vedrà a più riprese nel corso dell'analisi seguente, anche nel caso delle allusioni indirette di natura (medio-)alta l'effetto comico scaturisce per contrasto contestuale tra i due sistemi semiotici messi in connessione, salvando sempre la dignità dei modelli evocati da una degradazione diretta.

dall'*arbiter*. Peraltro, le modalità attraverso cui egli adopera questa risorsa espressiva non si presentano uniformi, ma variano sensibilmente: se, da una parte, infatti si riscontrano delle 'allusioni singole', e cioè circoscritte ad un unico rimando episodico, dall'altra capita non raramente che allusioni desunte dallo stesso modello (autoriale o di genere) si concentrino nella stessa sezione narrativa, con l'intento primario di colorare la scena di pertinenza di una *Stimmung* ben definita. In questo caso, pertanto, si può parlare di 'serie di allusioni isogeniche', laddove l'aggettivo isogenico va inteso nell'accezione ampia di 'appartenente alla medesima topica di genere' (per quanto poi, nella pratica, avvenga in misura prevalente che tali riprese derivino da un solo ipotesto comune). Ancora, a complicare il quadro, non infrequente appare la circostanza in cui, in una prospettiva contaminante, due o più 'catene di allusioni isogeniche' di diversa matrice si intersecano tra loro nell'ambito della stessa sezione del *plot* narrativo (per es. quando entrano in conflitto tra loro differenti codificazioni letterarie di uno stesso mito o tema)¹⁷. E infine, se da una visione microtestuale si transita ad una macrotestuale, esistono pure delle 'serie di allusioni isogeniche a distanza', le quali creano scientemente delle connessioni tra episodi tra loro non contigui all'interno del percorso narrativo. Comunque sia, per concludere, indistintamente per tutte le sottocategorie appena elencate, questo legame di tipo reticolare riveste una valenza fondamentale sul piano delle funzioni narrative, convogliando altresì importanti informazioni nel processo di significazione testuale.

1.4 La contaminazione

Questa pratica intertestuale si basa sulla mescolanza a dosi variabili di due o più ipotesti e si presenta sotto diverse forme: essa può infatti avvenire tra singoli testi, tra generi, tra stili, tra linguaggi/idioletti, etc. (ma anche tra uno stile di un autore e un genere, tra un testo e un genere e così via). La contaminazione consiste dunque in un atto trasformativo che coinvolge contemporaneamente più matrici di imitazione, interessando, fondamentalmente, sezioni testuali di estensione apprezzabile (a volte perfino intere macrosequenze!). Per quanto la contaminazione instauri quasi sempre una relazione indiretta ed implicita con i modelli di riferimento, ciononostante l'occorrenza contestuale di numerose 'spie stereotipe unidirezionali' (volte cioè al suggerimento mediato di un

¹⁷ È abbastanza evidente che questo procedimento di intersecazione tra 'serie allusive isogene' differenti si collochi in una posizione del tutto liminare rispetto alla tipologia della contaminazione vera e propria, i cui caratteri specifici saranno esposti più avanti.

originale comune) rende, in linea di massima, l'accesso all'identità dei vari ipotesti contaminati più semplice di quanto non accada con le allusioni dotte.

Da un approccio al *Satyricon* in chiave macrotestuale, emerge chiaramente che la poetica petroniana sia imperniata su questo procedimento contaminante in relazione a tutti i livelli d'analisi (linguistico, stilistico, tematico, etc.)¹⁸. Pertanto, la pregnanza dell'impiego di questa tecnica nel corso di tutto il racconto, sotto il profilo sia formale sia semantico, mi ha indotto a classificarlo come categoria intertestuale autonoma, nonostante la contaminazione, nell'uso che di essa fa Petronio, si interfacci sempre, direi, obbligatoriamente almeno con una delle altre quattro tipologie sopra indicate. Per concludere, la funzionalità diegetico-semantica connessa all'utilizzo della contaminazione si mostra soggetta a significative variazioni contestuali, dipendendo, in prima istanza, dal tipo di 'intersezione intertestuale' che si attiva nel testo.

1.5 La parodia

Nel corso di secoli di (ri)elaborazione critico-teorica, a partire da Aristotele fino ad oggi, questo termine è stato utilizzato con parecchie connotazioni, talvolta, tra loro incongrue quando non del tutto contrastanti. Pur astenendomi dall'affrontare in profondità tale delicatissima questione definitoria, al fine di non allontanarmi troppo dagli obiettivi di questo lavoro, ritengo opportuno quantomeno specificare l'accezione in cui la parola 'parodia' sarà utilizzata nell'ambito dell'analisi intertestuale che seguirà nei prossimi capitoli. Sulla base di una rigida separazione tra tipologia e funzione parodica, per parodia si intenderà, sulla scorta del sistema teorico genettiano, un iponimo del più vasto 'intertestualità' per indicare, appunto, una categoria intertestuale circoscritta, con caratteristiche formali e semantiche peculiari. Pur contemplando diverse declinazioni in ambito artistico-letterario, in linea generale, il procedimento parodico consiste nell'imitazione di un modello in chiave degradante: modello che può essere di carattere letterario, etico, retorico, etc.

Nella fattispecie del *Satyricon*, la formula parodica principalmente sviluppata da Petronio prevede che il parodista mutui lo stile dell'oggetto parodiato per comporre un brano ad

¹⁸ Su questo aspetto cfr. Sanguineti (2002) p.640, secondo cui nel *Satyricon* "il principio strutturale è sistematicamente offerto dalla contaminazione. Non si tratta della proverbiale mescolanza degli stili, ma dell'impasto in degrado di qualunque possibile codice retorico disponibile, e schema topico, e nucleo formale".

Tuttavia – è bene specificarlo – nei capitoli seguenti focalizzerò la mia attenzione sul fenomeno della contaminazione prevalentemente in una prospettiva microtestuale, interessandomi cioè principalmente alla sua applicazione nell'ambito di determinate microunità del racconto.

esso conforme sotto il profilo linguistico e/o stilistico ma che venga percepito, al contempo, come totalmente inopportuno, disarmonico (se non antitetico) in rapporto all'argomento del racconto e allo scenario narrativo. Come nel caso della contaminazione, questa difformità rispetto alla grammatica lineare del racconto, protraendosi per una porzione significativa di testo, funge per il lettore da 'marca di riconoscibilità' della sequenza parodica stessa. Da un punto di vista semiotico, infatti, la parodia petroniana implica sempre una sperequazione tra forma e contenuto, con un intento eminentemente comico-derisorio; la trasformazione di *topoi*, stilemi, *tics* linguistici, etc. (cioè di tutti quei sedimenti culturali contraddistinti da un intrinseco potere modellizzante) all'interno di un nuovo sistema testuale (votato invece per principio alla rappresentazione di un mondo sordido e volgare) innesca inevitabilmente uno sviamento del loro significato originario, secondo una traiettoria verticale dall'alto verso il basso. Oltreché sulla distorsione formale dei testi parodiati, il funzionamento di questo meccanismo intertestuale poggia, quindi, in larga misura sul processo di devalorizzazione (pragmatica, etica e psicologica) cui vengono sottoposti tutti i personaggi sulla scena; essi sono soggetti infatti ad uno strutturale screditamento di ordine assiologico rispetto al sistema di valori caratterizzante l'ipotesto, rendendo così risibile la loro illusoria pretesa di manipolare codici letterari e linguistici, assolutamente inadatti alla loro etopea, a fini di autopromozione eroica. Su questa linea, i protagonisti della vicenda (Encolpio su tutti) costituiscono, allora, il bersaglio primario dell'aggressività parodica petroniana; in particolare, la diffusa propensione alla parodia letteraria sembra agire in conformità con tale obiettivo, pur salvaguardando la dignità originaria delle matrici letterarie. In tal senso, Petronio si cimenta nella riscrittura parodica dei generi (medio)alti più disparati (dalla storiografia all'epica, dalla tragedia al dialogo filosofico e via dicendo); a differenza delle allusioni, difatti, il rovesciamento parodico può generarsi solo da modelli letterari che occupino, nella gerarchia imposta dal canone tradizionale, posizioni superiori.

Nondimeno, come si è accennato prima, nell'opera petroniana la parodia non imbecca esclusivamente il sentiero della letteratura; viceversa essa investe pure gli idioletti di alcuni ambiti-cardine della vita associata e del sistema socio-culturale romani, quali il diritto, la religione, la politica. E, rivolta in quest'ultima direzione, tale operazione sembra divenire ancor più corrosiva che negli altri casi, caricandosi spesso di una valenza polemico-satirica protesa amaramente allo smascheramento e alla critica di schemi, pose e categorie culturali, ormai irrimediabilmente corrotti, tipici della società neroniana

contemporanea (per quanto tale idiosincrasia sia comunque espressa in forma riflessa ed indiretta).

1.6 Il *pastiche*

Sotto questa voce si indicheranno tutti quei passaggi del *Satyricon* nei quali viene messo in atto un processo di riscrittura basato sulla ricombinazione di elementi topici e normativi propri di un determinato genere letterario (o più raramente di un singolo artista) in una prospettiva integralmente originale. Rispetto alle precedenti tipologie, dunque, il *pastiche* si configura come una pratica intertestuale di ricreazione artistica in regime neutro, ossia come l'imitazione di uno stile peculiare scevro da implicazioni parodiche o satiriche intrinseche. Mentre infatti nella parodia la distorsione dei modelli è *in rebus*, al contrario il *pastiche* non si fonda sull'alterazione deformante delle matrici quanto piuttosto su una tecnica di saturazione stilistica che mira alla produzione di un testo sì autentico, ma allo stesso tempo il più possibile assimilabile ad uno specifico *corpus* di genere¹⁹. Questa ricercato effetto di fedeltà mimetica rende così l'atto imitativo più trasparente per il lettore, compensando la scelta dell'autore di non dichiarare quasi mai esplicitamente, in un'ottica metaletteraria, l'identità generica (o autoriale) dei *pastiches* praticati. Questa strategia intertestuale si propaga per tutto il prosimetro petroniano, interessando in particolar modo gli intermezzi metrici e le novelle intercalate nel racconto²⁰. Ciò posto, bisogna operare, a mio avviso, una distinzione tra *pastiche* (medio-)bassi e (medio-)alti, esattamente come è già stato fatto sopra per le allusioni: nella prima categoria rientrano gli inserti novellistici e le poesie di ascendenza comico-satirica, mentre nella seconda tutti

¹⁹ Per questo aspetto cfr. Genette (1997) pp.88-91: "Il parodista o il travestitore si appropriano di un testo e lo trasformano secondo tale regola formale o tale intenzione semantica, oppure lo traspongono uniformemente e come meccanicamente in un altro stile. L'imitatore si appropria di uno stile [...] ed è lo stile a dettare il testo. [...] L'essenza del mimotesto, il suo tratto specifico necessario e sufficiente è l'imitazione di uno stile. Vi è *pastiche* quando un testo rivela, effettuandola, tale imitazione. [...] Tra il corpus imitato, quali che siano la sua ampiezza e il suo principio di costituzione, e il testo imitativo si interpone inevitabilmente quella matrice di imitazione che è il modello di competenza, o se preferiamo, l'idioletto del corpus di partenza, destinato a diventare ugualmente quello del mimotesto. Il corpus imitato può essere un genere nel senso abituale del termine. Può essere la produzione di un'epoca o di una scuola oppure l'intera opera di un singolo autore [...] può inoltre trattarsi di un testo determinato. [...] imitare presuppone un'operazione più complessa al termine della quale non si avrà una semplice riproduzione bensì una produzione nuova: quella di un altro testo nello stesso stile, di un altro messaggio nello stesso codice". O ancora, sempre su tale distinzione, cfr. Conte (1997) p.66: "c'è una differenza tra il modo di operare della parodia e quello del *pastiche*. Propriamente l'intertestualità parodica mira a sottolineare le differenze tra due testi; il *pastiche*, invece, cerca di enfatizzarne le somiglianze".

²⁰ In effetti, come vedremo nell'analisi successiva, sussistono pochi altri passi del *Satyricon* egualmente classificabili come *pastiches* (per es. l'iscrizione funeraria di Trimalchione). Sulle novelle in Petronio cfr. Mazzoli (1986) e Anderson (1984) e (1999).

i restanti brani metrici di matrice sublime (epica e tragica) o elegiaco-epigrammatica²¹. Questi ultimi, se contestualizzati rispetto all'ambiente degradato e ai disadattati personaggi che popolano il romanzo, rivestono un'evidente funzione parodica; l'*élévation de voix* di cui sono forieri, infatti, cozza vistosamente con la volgarità dell'ambiente narrativo di pertinenza. I *pastiche* bassi o medio-bassi, al contrario, si inseriscono nella *fabula* senza produrre alcun effetto parodico o particolari dissonanze tonali dal momento che, del racconto, condividono lo spirito comico, le tematiche volgari ed oscene, il lessico popolaresco e d'uso quotidiano e, non ultimo, lo stile. In altre parole, tra *pastiche* bassi e racconto non c'è una tensione apprezzabile (e ciò vale anche nel caso dei versi (medio)bassi, nonostante il repentino cambiamento di registro dalla prosa alla poesia!), dal momento che i primi si pongono in un rapporto di contiguità con il secondo per evidenti affinità tematiche, stilistiche, linguistiche. D'altra parte, tra i brani (medio)alti e il *plot* narrativo si instaura una relazione *per differentiam* di tipo parodico e caricaturale, dovuta all'accostamento di codici linguistici e moduli tematici di matrice evidentemente opposta. Perciò, per questi ultimi si deve parlare, a mio avviso, di *parodia esterna*: una parodia mediata, ovvero non interna al brano metrico ma desumibile soltanto dal divario formale e semantico che intercorre con il contesto in prosa. Come detto prima, questo fine procedimento parodico non punta allo stravolgimento del modello di riferimento né depriva della sua nobiltà originaria il testo parodiato²². Per spiegare meglio quest'ultimo aspetto, credo possa risultare piuttosto efficace proporre il seguente ragionamento per assurdo.

Se per esempio il brano poetico di 79.8 (*qualis nox fuit illa* per intenderci) fosse a noi pervenuto in maniera assolutamente decontestualizzata, in forma frammentaria e senza nessun altro appiglio testuale o metatestuale, sicuramente per esso non si potrebbe parlare in alcun modo di parodia. Semmai penseremmo di trovarci di fronte a un bel epigramma erotico di sapore alessandrino e, comunque, non sospetteremmo minimamente un suo uso in chiave comica e/o caricaturale; una valutazione siffatta sarebbe infatti giustificata dalla mancanza di un qualsiasi indizio stilistico, linguistico o contenutistico intrinseco al brano

²¹ Quanto ai brani lirici, va detto che anche tali *pastiche* poetici possono essere variamente combinati con le altre categorie intertestuali; essi ricorrono, infatti, non di rado al culmine di una 'climax di intertestualità', ovvero come punto di massima identificazione, attraverso l'uso della veste metrica, con i modelli letterari poetici già richiamati nella prosa.

²² Su questo aspetto interessante la notazione di Labate (1995) p.171, secondo cui "gli inserti poetici sarebbero certo stati il luogo ideale di queste reincarnazioni [*scil.* letterarie], solo che Petronio avesse voluto dare ad essi una intonazione decisamente parodistica, facendone delle impennate verso le alte memorie della letteratura. È impressionante, io credo, con quanta moderazione direi anzi con quanta parsimonia, Petronio abbia seguito questa strada".

dal quale fosse possibile inferire una sua collocazione nella trama di un romanzo ben strutturato o, ancor meno, un suo impiego a fini comico-parodici. Se invece operassimo lo stesso discorso per assurdo, ad esempio, con la scena successiva alla parabasi delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (vv.855 ss.), in cui il Parente, una volta smascherato il suo travestimento da donna, cerca di invocare l'aiuto di Euripide imitando Elena e recitando burlescamente dei passi dell'omonima tragedia euripidea, riusciremmo facilmente, senza nessun elemento estrinseco al testo della commedia, ad individuare la natura parodica del passo e financo a desumerne con esattezza il modello parodiato.

Questo esempio, uno tra i tanti possibili, rappresenta una prova sicura del fatto che nel *Satyricon* i modelli di riferimento, nel momento in cui vengono imitati, non diventano di necessità vittima di un ostentato ribaltamento caricaturale che ne compromette la natura letteraria di partenza; piuttosto l'effetto parodico si sprigiona in seguito alla contestualizzazione dei versi di registro elevato nel racconto in prosa contraddistinto, invece, da un ambiente infimo e degradante.

Ritornando nuovamente a *Sat.* 79.8, inoltre, non credo si possa contestare il fatto che, qualora anche il resto del romanzo superstite fosse naufragato nel nulla, la lettura di questi eleganti distici sarebbe stata egualmente soddisfacente per uno studioso contemporaneo e che l'epigramma 79.8 avrebbe in noi suscitato tanto interesse critico-letterario quanto un qualsiasi altro epigramma catulliano o dell'*Antologia* di pregevole fattura. Questo discorso per assurdo dimostra allora che tali versi possono anche essere tranquillamente fruiti come un frammento epigrammatico estrapolato e decontestualizzato dal macrotesto-*Satyricon*; e questo ragionamento, d'altra parte, può essere esteso dal caso particolare, appena preso in considerazione, alla totalità degli inserti poetici (siano essi epici, elegiaci, satirici, mimici, comici, lirici, tragici, etc.) e novellistici intercalati all'interno dell'opera petroniana. Difatti, per tutti questi brani, dobbiamo inevitabilmente supporre come proprietà insita e costitutiva una *doppia valenza*, ovvero un duplice statuto semantico-diegetico ed interpretativo; una prospettiva duplice e complessa che rispecchia la natura bivalente della poesia del *Satyricon* e che deve essere necessariamente adottata per evitare il pericolo di incorrere in giudizi ermeneutici parziali e, dunque, scorretti²³.

²³ Infatti, da una parte, l'enfatizzazione della potenziale autonomia di molti intermezzi metrici ha provocato alcune importanti conseguenze per la storia della tradizione del testo petroniano: "la prima è la fortuna di cui certe parti hanno goduto come carmi autonomi nell'*Antologia Latina*.[...] Una seconda più spiacevole conseguenza è l'inclinazione di alcuni esegeti ad interpretare i passi poetici tramandati negli *excerpta* del *Satyricon* come fossero autonomi, privi di contesto" (Sommariva (1996) p.57) . D'altro canto, il non mettere in luce questo rilevante aspetto della scrittura petroniana comporta e ha comportato in molti critici il ridimensionamento o, ancor peggio, il disconoscimento del valore artistico e della letterarietà dei brani

Sia le poesie sia le milesie incassate nella narrazione petroniana, infatti, possono teoricamente godere di una fruizione indipendente dal resto del racconto, dal momento che in fin dei conti si configurano, ancorché decontestualizzati, come potenziali frammenti conclusi ed autonomi sul versante formale e semantico. D'altra parte, è comunque innegabile che gli stessi passaggi, non appena innervati nel contesto di pertinenza, assumano sfumature di senso altrimenti impossibili da cogliere, compartecipando altresì in modo polifunzionale alla definizione semica e diegetica del *plot*²⁴.

Infine, includerò nella categoria '*pastiche*' pure talune riscritture prosastiche di carattere comico-teatrale, le quali anch'esse originano dalla riattualizzazione di generi canonici (commedia e mimo *in primis*), ovvero dalla rifunzionalizzazione di componenti e meccanismi topici sul versante tematico, stilistico e semantico. Queste sequenze intertestuali, però, diversamente dalle poesie e dalle novelle, non possono essere affatto considerate come delle strutture narrative 'bivalenti'; esse, infatti, non sono incassate nel racconto come elementi secondari-digressivi, ma viceversa vengono a coincidere con il nucleo narrativo primario, configurandosi in definitiva come momenti portanti ed indispensabili allo sviluppo dell'intreccio. Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, appaiono perciò assolutamente assimilabili alle parodie letterarie. Ciononostante, in ultima battuta, si è preferito classificarle sotto la voce *pastiche* allo scopo di metterne in rilievo la caratteristica predominante, e cioè il fatto che tale operazione non prevede, come nella parodia, una detorsione del modello ma, al contrario, una ripresa in chiave neutra, per lo più di peculiari strutture-tipo sul versante della costruzione narrativa.

In conclusione, per un confronto schematico tra le varie categorie tipologiche intertestuali, rimando alla seguente tabella riassuntiva, suddivisa in base ai parametri più

poetici introdotti nel racconto petroniano. Piuttosto, "credo che una spassionata lettura porterebbe a un'impressione di sostanziale omogeneità, pur nella varietà dei generi e degli stili: poesia di buona fattura, a volte pregevole, degna comunque della clemenza di un escriptor severo, e dell'attenzione di un antologizzatore" (Labate (1995) p.168). E pertanto la nostra indagine si manterrà ragionevolmente in una posizione media fra questi due estremi (causa, parimenti, di vistosi fraintendimenti interpretativi) attraverso la formulazione di un metodo di analisi che consta di due momenti, come detto, differenti e complementari.

²⁴ Proprio questa strutturale *doppia valenza* degli inserti poetici e novellistici costituisce la ragione primaria che ci autorizza a sostenere un metodo d'analisi da condurre su due livelli differenti e complementari, capace di valorizzare la loro autonoma letterarietà e, nello stesso tempo, di illustrarne i rapporti rispetto alla narrazione in prosa. Basandoci su questa proposta esegetica, tutti i versi e le milesie del *Satyricon* saranno analizzati, dapprima, come frammenti indipendenti dal contesto. Questa fase iniziale dell'indagine prevede, da una parte, l'approfondimento del rapporto con i modelli di riferimento dei vari generi da cui l'autore desume stili, forme, *topoi*, etc.; dall'altra mira a cogliere i motivi di originalità che ne mettano in rilievo l'intrinseca dignità artistica. Solo in un secondo momento si passerà ad un'analisi 'contestualizzante', al fine di stabilirne la loro funzionalità narratologica nell'ambito della vicenda riportata da Encolpio.

rilevanti che hanno guidato la riflessione precedente, nella speranza di chiarire ulteriormente le loro peculiarità semico-formali e, conseguentemente, l'impianto logico-argomentativo di questo lavoro.

Tipologia	Estensione	Tipo di relazione con l'ipotesto	Modelli interessati	Modalità di attivazione della funzione comico-parodica
Citazione	breve	ripresa letterale diretta	<ul style="list-style-type: none"> alti (Virgilio Orazio) di derivazione popolare (indovinelli, proverbi) 	contestuale
Allusione	breve	trasformazione minimale indiretta	<ul style="list-style-type: none"> (medio-)alti (medio)bassi 	→ contestuale → <i>in rebus</i>
Contaminazione	(medio-)lunga	trasformazione di due o più ipotesti insieme (è sempre soggetta ad una 'intersezione' con un'altra categoria intertestuale)	<ul style="list-style-type: none"> (medio-)alti (medio)bassi 	Variabile di caso in caso in dipendenza dal tipo di 'intersezione' specifica che si attiva.
Parodia	(medio-)lunga	trasformazione di un ipotesto (come per la contaminazione, la presenza di numerose spie stereotipe rende questa operazione più facilmente riconoscibile delle allusioni)	<ul style="list-style-type: none"> letterari [soltanto (medio-)alti] extraletterari (idioletti e linguaggi settoriali rilevanti da un punto di vista socio-culturale) 	interna, <i>in rebus</i>
<i>Pastiche</i>	prevalentemente (medio-lunga)	imitazione indiretta di genere (o di un autore)	<ul style="list-style-type: none"> (medio-)alti (medio)bassi 	→ 'esterna' → interna

Tabella riepilogativa delle tipologie intertestuali e delle loro relative funzioni

1.7 Una puntualizzazione: la poesia del *Satyricon*

“*tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare*”
[Sat. 92.11]

Ritengo ora opportuno inquadrare, pur se soltanto in modo compendiario, le reali dimensioni del fenomeno ‘poesia’ nell’economia del racconto petroniano, accertandone la centralità come *medium* espressivo alternativo e, insieme, complementare alla prosa.

Da un punto di vista quantitativo, la parte superstite dell’opera petroniana conta ben ventinove inserzioni metriche originali più quattro citazioni dirette virgiliane, distribuite all’interno del *continuum* narrativo in maniera del tutto disomogenea. A questi 33 componimenti vanno aggiunti anche una cinquantina di ulteriori frammenti: alcuni certamente petroniani ma per i quali è operazione complicata, se non proibitiva, proporre una ben definita collocazione testuale; altri talvolta attribuiti all’*arbiter* ma sulla cui paternità non c’è completo accordo tra gli studiosi; altri infine certamente spuri. Prescindendo momentaneamente da questi ultimi e sommando tra loro soltanto i *carmina* minori (la cui estensione varia da un minimo di due versi alla ventina di righe), le citazioni virgiliane e i due poemi maggiori (il *Bellum civile* e la *Troiae halosis*), si calcolano in totale più di seicento versi, ovvero quasi la lunghezza di un libro intero dell’*Eneide*; una quantità alquanto atipica ed inusuale per una narrazione romanzesca in prosa.

Inoltre questi intermezzi, con la loro varietà metrica, formale e contenutistica, evocano, secondo distinte modalità e con finalità diverse, quasi tutti i generi poetici fino ad allora conosciuti e codificati: dall’epica alla tragedia, dall’elegia romana all’epigramma ellenistico e neoterico, dalla commedia al mimo, dalla satira propriamente detta alla lirica di ascendenza greca e così via²⁵. Certamente si possono individuare alcuni fasci di temi-chiave che ritornano ricorsivamente all’interno delle numerose sezioni metriche del *Satyricon*: mi riferisco specialmente al lusso, alla morte, alla guerra, all’illusione, al denaro. Ma più che la continuità tematica tra le varie parti poetiche del racconto, credo bisogna piuttosto porre in rilievo proprio la loro matrice originale, innovativa e sperimentale, sebbene molti studiosi continuino a connotarle negativamente come una miscela scolastica e pedante di stilemi e *topoi* attinti indiscriminatamente dal patrimonio

²⁵ Cfr. Labate (1995) p.171-172: “La poesia petroniana non nasce dunque da scelte, non si chiude in un genere o in un codice: può assumere il ritmo dell’esametro o del distico, del senario o del falecio, dell’anacraeontico o del sotadeo; può parlare il linguaggio dell’epos o della tragedia, o cercare piuttosto una sentenziosità elegiaca, o l’acutezza dell’epigramma; può ricalcare le movenze dell’argomentazione didascalica, o piuttosto assumere i modi più dimessi del *sermo*”.

letterario tradizionale. Ciò che più impressiona della scrittura poetica dell'*arbiter* è sicuramente la novità delle soluzioni espressive adottate nonché la versatilità e la sensibilità mostrate nel pieno dominio di questo ampio spettro di generi e nel sapiente riuso delle loro intrinseche potenzialità artistiche. A tal proposito, l'essenza multiforme della poesia petroniana si può agevolmente desumere già a partire da un'attenta indagine sulla varietà metrica riscontrabile nel *Satyricon*. Tra i metri utilizzati da Petronio figurano, infatti, l'esametro dattilico, il distico elegiaco, il senario giambico, il coliambo, il sotadeo, il settenario trocaico e l'endecasillabo falecio, oltre ad alcuni versi non canonici (e dunque difficilmente classificabili) recitati da Trimalchione nel corso del banchetto. Senza dubbio la polimetria petroniana potrebbe apparire piuttosto modesta se paragonata all'eccezionale quantità di metri presenti nelle *Saturae Menippeae* di Varrone. Nondimeno il confronto con l'*Apokolokyntosis* senecana, al cui interno invece ricorrono solamente esametri dattilici, senari giambici e sequenze anapestiche, rivela per contrasto la straordinaria varietà metrica propria dell'opera dell'*arbiter*. Una caratteristica, questa, che risulta ancor più evidente se messa in relazione con i risultati desunti da una rapida analisi prosodica condotta sulle raccolte di due degli autori latini maggiormente rinomati per il loro sperimentalismo, e cioè Catullo e Marziale. Il primo, infatti, nel suo *liber* si serve complessivamente, come Petronio, di sette tipi di metro (senario, esametro, galliambo, strofe liriche, endecasillabo falecio, distico, coliambo) mentre il secondo 'soltanto' di sei (esametro, senario, coliambo, distico, endecasillabo falecio, sotadeo)²⁶. In più, bisogna sempre tenere in considerazione il fatto che il *Satyricon* ci è giunto in una condizione assai lacunosa; e pertanto si può legittimamente supporre che anche nell'estesa porzione di testo naufragata fossero stati inseriti altri brani poetici e, sulla base di questa accentuata polimetria, che fossero stati utilizzati per essi dei metri di natura differente. Indubbiamente, in conclusione, Petronio si dimostra un poeta particolarmente dotato di grande talento artistico nonché un impeccabile ed esperto conoscitore della tecnica versificatoria e delle leggi metriche. Ad eccezione di alcuni passaggi particolari, la stragrande maggioranza di queste poesie possono infatti essere tranquillamente lette come il frutto di un'imitazione seria di un epigono diligente e, spesso, certamente più dotato della media. Ad ogni modo, questa continua e diversificata rievocazione della memoria poetica passata e coeva conferisce maggior risalto alla struttura polimorfica e polifonica dell'opera; ovvero si può sostenere, in altri termini, che lo sfruttamento di

²⁶ Per un'indagine più dettagliata in merito cfr. Yeh (2007) pp.489 ss.

modelli riconducibili a svariate tradizioni di genere concorra in maniera decisiva a complicare l'apparato letterario dell'intero racconto cosicché l'opera nel suo complesso possa essere intesa come "una sorta di enciclopedia letteraria della Roma imperiale"²⁷.

Passando ad un altro aspetto importante della questione, alcuni critici hanno voluto enfatizzare gli aspetti distruttivi insiti nei versi del *Satyricon*, ossia la loro alterità caotica e disgregante rispetto alla vicenda narrata in prosa. In realtà i numerosi intermezzi metrici vengono incorporati nel contesto specifico in cui ricorrono secondo differenti modalità e con diverse funzioni ma sempre, in fin dei conti, in maniera sufficientemente fluida. Le parti liriche del testo petroniano, perciò, non possono essere interpretate come interruzioni improvvise del filo del racconto, prive di qualsiasi legame con esso; viceversa la poesia in Petronio deve piuttosto essere considerata come un secondo piano di rappresentazione giustapposto ma perfettamente integrato rispetto al primo livello costituito per l'appunto dalla narrazione in prosa²⁸. L'*arbiter* non crea mai un netto contrasto tra le due differenti forme del linguaggio; la tecnica dell'*enchâssement* gli permette di saldare le digressioni poetiche alla struttura narrativa principale del romanzo attraverso molteplici modalità e raffinatissimi automatismi. Tale procedimento è applicato da numerosi autori antichi e moderni principalmente in due tipologie fondamentali di strutture narrative. Nella prima il testo incorniciante si configura come uno strumento narratologico semanticamente vuoto; la parte essenziale del messaggio è racchiusa nell'unità testuale incorniciata. È il caso, per esempio, del *Decameron* di Boccaccio o delle *Mille e una notte*. "Une texture plus serrée et une élaboration plus complexe marquent le second type de structure: quels que soient son caractère anthologique et son autonomie primitive, le récit enchâssé apparaît alors comme expansion d'une narration première, subordonné à cette narration, en relations réciproques avec elle"²⁹. E Petronio, invero, introduce gli inserti poetici all'interno dell'impalcatura romanzesca secondo le modalità proprie di questa seconda tipologia di *incassamento*. Infatti, sebbene siffatte inserzioni mantengano una potenziale autonomia letteraria rispetto al macrotesto e sembrano non avere alcuna implicazione rilevante nell'economia generale del racconto primario, tuttavia esse sono in fin dei conti sempre

²⁷ Cfr. Conte (1997).

²⁸ Cfr. Connors (1998) p.2 "In obvious and subtle ways, the verse is often designed to tell the same story as the prose accounts of love and bad luck into a representational register defined by the inherited constraints of poetry. Verse and prose are juxtaposed as rival structures of representation within the novel itself, in effect repeatedly restaging the whole enterprise of choosing to be a novelist instead of a poet [...]"

²⁹ Callebat (1998) pp.36-37.

degli elementi interni ad una trama narrativa primaria e solo nel rapporto con quest'ultima possono condurre a termine il proprio processo di significazione. Ad ogni modo la relazione tra cornice ed inserti è sempre bidirezionale; questo vuol dire che, in seguito all'*incassamento* degli uni nell'altra, entrambe le componenti acquistano importanti sfumature semantico-espressive che ne modificano e completano il senso.

In definitiva, l'autore mostra anche su questo versante di saper sfruttare appieno le potenzialità intrinseche alla convenzione romanzesca³⁰. Talora i brani, infatti, sono opportunamente introdotti nel contesto prosastico per mezzo di alcune formule che segnalano esplicitamente l'imminente intervento poetico diretto di un personaggio³¹; in alcuni casi particolari, pur non essendo annunciati in alcun modo, i versi del *Satyricon* assumono invece la funzione di proseguire un discorso già cominciato in prosa da uno dei protagonisti sulla scena e improvvisamente trasformatosi in poesia: lo scopo di questo repentino sbocco poetico è palesemente quello di amplificare parossisticamente i concetti già anticipati nella prosa³². E ancora "altrove il brano poetico sembra sorgere dalla narrazione come una sorta di commento indiretto, che funge da supporto argomentativo all'evento raccontato in prosa"³³; in altri più rari casi (132.8 e 132.11) nei versi si registra un progresso dell'azione, secondo una modalità tipica nell'opera satirica di Seneca.

³⁰ Come accennato nel paragrafo precedente, anche i cinque inserti novellistici del *Satyricon* sono interconnessi alla prosa in base al principio di strutturazione detto dell'incassamento. Ciascuno di essi, peraltro, presenta alcuni fattori che ne marcano l'alterità rispetto alla vicenda narrata principale: a) formule di annuncio dell'atto del raccontare; b) coordinate spazio-temporali differenti segnalate all'inizio del racconto stesso; c) uso di tempi verbali al passato; d) introduzione di personaggi nuovi e delimitati alla sola storia secondaria. Nondimeno, non si deve affatto immaginare che gli inserti novellistici siano tra loro stilisticamente livellati e, dunque, assimilabili da un punto di vista artistico. Al contrario da un loro confronto si evince chiaramente che il valore letterario dei tre racconti popolari è indubbiamente assai inferiore rispetto a quello delle due *fabulae* milesie. Questa notevole difformità trova di certo la sua ragion d'essere nel diverso *status* socio-culturale dei *raconteurs*; ma, oltre ai personaggi raccontanti, muta anche il contesto situazionale e performativo degli episodi nei quali ricorrono le novelle; e parallelamente cambiano anche i modelli letterari sottesi ad ognuna di queste sezioni del romanzo. Comunque sia, nonostante il loro manifesto divario qualitativo, sia i racconti popolari sia le milesie preservano una sostanziale contiguità formale rispetto alla prosa di riferimento per via delle vistose variazioni tonali e dei differenti sfondi (meta)letterari e comunicazionali pertinenti di ciascuna scena. Inoltre, i racconti appaiono perfettamente integrati nel testo incassante per altre importanti ragioni. Innanzitutto i *raconteurs* e i loro ascoltatori sono tutti personaggi appartenenti alla vicenda primaria; il narratore Encolpio, poi, non tralascia mai di registrare le reazioni suscitate dall'esposizione delle storie incorniciate. E, ancora, non vanno dimenticate le affinità tematiche tra prosa e inserti novellistici: il sesso, il cibo, il denaro, la morte attraversano indistintamente e trasversalmente tutte le sezioni del romanzo comprese, per l'appunto, le novelle.

³¹ Cfr. 5; 23.2; 34.9; 55.2 e 5; 89.1; 108.13; 109.8; 112.2; 118.6; 133.3.

³² Cfr. 93.2; 134.12 e 139.2.

³³ Aragosti (1995) p.41. Cfr. 14.2; 18.6; 83.10; 127.9; 128.6; 135.8; 136.6; 137.9.

Piuttosto complicata è, invece, l'interpretazione del passo 132.15 che seri problemi ha posto agli studiosi di Petronio per la sua strutturale ambiguità³⁴.

In ultima istanza, si può aggiungere che i *carmina* petroniani costituiscono spesso per l'autore il luogo privilegiato di una riflessione 'oggettiva' sulle sorti personali dei vari personaggi e, più in generale, sulle loro convinzioni riguardo alla condizione umana. In questi casi, a dire il vero non troppo rari, i soggetti poetanti si fanno portavoce di una verità, di un messaggio che pretende di essere di stampo moralizzante e/o di carattere universale; in questa prospettiva, al di là degli evidenti effetti comici suscitati, tali intermezzi, mi sembra, acquistano una dimensione certamente più seria (almeno nelle intenzioni, lo ribadisco). Dunque la continuità narrativa e drammatica tra racconto in prosa e inserzioni metriche è sempre assicurata mediante l'uso di questi rilevanti accorgimenti che caratterizzano la tecnica compositiva petroniana. I due opposti *media* linguistici si intersecano vorticosamente tra loro nello svolgimento della storia senza produrre frizioni di particolare rilievo; essi si configurano piuttosto come due canali espressivi alternativi, ciascuno con un proprio valore semantico-linguistico e con una ben individuabile funzionalità narratologica. Mediante questa mirabile orchestrazione prosimetrica, infatti, l'autore descrive la grottesca esaltazione e il patetico sentimentalismo dei personaggi sulla scena, sempre pronti ad interpretare le proprie banalissime azioni quotidiane secondo schemi nobili e sublimi, impreziosendo contestualmente il dettato narrativo. In tal senso, la narrazione petroniana è popolata da molti attori intrinsecamente prosimetrici; la lista di questi ultimi combacia, come è ovvio, con i nomi dei soggetti poetanti presenti nel racconto: e cioè Eumolpo ed Encolpio, *in primis*, ma anche Trimalchione, Agamennone e Quartilla³⁵. Il liberto, nel corso del festino da lui adibito, sfoggia per due volte (34.10 e 55.3) il suo 'talento' poetico; le sue improvvisazioni sono connotate da una scarsa qualità (basti considerare la metrica strampalata della prima esibizione) e aggiungono rilevanti elementi al ritratto psicologico del personaggio rivelando con intento comico e caricaturale sia la sua mancanza di cultura sia il suo fallito tentativo di autopromozione socio-culturale. Le inserzioni attribuibili al

³⁴ Labate (1995) pp.168-169 osserva che "i brani poetici non si presentano nell'opera secondo una fenomenologia unitaria: si possono distinguere da una parte i brani che hanno nel testo una 'motivazione', cioè quelli che sono detti come poesia da uno dei personaggi [...]; dall'altra le poesie 'immotivate' narrativamente, quelle che 'spettano' alla voce narrante (o anche a quella di un personaggio) che di tanto in tanto smette di parlare in prosa per parlare in versi".

³⁵Tralascero in questa sede qualsiasi valutazione su questi ultimi due soggetti poetanti; rimando dunque all'analisi successiva per un approfondimento esegetico in merito ai loro interventi di natura poetica (e non solo).

protagonista del *Satyricon* (in quanto narratore e in quanto personaggio), invece, sono di certo più numerose e, da un punto di vista letterario, risultano assai più apprezzabili. Anche Encolpio, invero, si affida alla poesia per fini puramente ‘personali’; egli, infatti, attraverso lo sfruttamento della dizione poetica mira ad amplificare il sempre ricercato effetto di sublimazione per le proprie quotidiane e normalissime avventure individuali. Tuttavia, colui che rispecchia in maniera emblematica lo *status* di personaggio prosimetrico è indubbiamente il vecchio Eumolpo. Egli stesso si autodefinisce orgogliosamente un poeta (83.8 «*poeta sum et, ut spero, non humillimi spiritus*»), un poeta incrollabilmente sicuro della propria scelta di vita. Egli è fautore di un’idea di poesia come conquista accessibile a pochi; “il vecchio e sordido corruttore di fanciulli ha una sua religione delle lettere, e la fede nella poesia è la sua salvezza, giacché lo pone al di sopra dei mutamenti della fortuna e lo rende imperturbabile anche nei pericoli supremi”³⁶. La sua vocazione letteraria sembra assumere iperbolicamente (e con esilaranti effetti comici) i tratti di una vera e propria ossessione; ogni situazione è ottima per divenire materia poetica, per infiammare il suo estro. Il suo pubblico occasionale disapprova costantemente le sue *performances* fino all’aggressione fisica; perfino Encolpio, estraneo al suo credo, non riesce a comprendere la sua follia, dalla quale cerca invece di guarirlo (90.3-4). Eumolpo, dunque, pare proprio realizzarsi in questa sua ‘incurabile malattia’. La sua ispirazione maniacale lo conduce a cimentarsi in una straordinaria varietà di generi e di stili; egli svara senza problemi dal poema epico alla tragedia, dall’epigramma alla satira, dalla poesia scientifica al giambo. E invero “per declamare di tutto egli chiede alla letteratura del passato e del presente la sua duttilità plasmatrice e trasfiguratrice [...] In questa sua funzione importante può apparire come l’incarnazione dello spirito stesso del *Satyricon*, cioè della letteratura come ricreatrice inesauribile di toni e di forme nel tentativo di esprimere il mondo nella sua varietà senza costringerlo in totalità e senza mortificarlo in sistema”³⁷. Nonostante nella sua persona si assommino parecchi elementi di matrice satirica, Eumolpo tuttavia non può essere considerato *tout court* come un personaggio satirico³⁸. Egli invece dall’alto della sua

³⁶ La Penna (1980) p.80.

³⁷ La Penna (1980) p.81.

³⁸ Questa è invece la posizione, per es., di Walsh (1970) secondo il quale Eumolpo sarebbe un “manic poetaster”, ovvero una caricatura parodica del “lunatic littérature of the Neronian age” (cfr. pp.94 ss.). Ciò detto, nella caratterizzazione di Eumolpo convergono sicuramente diversi materiali di evidente provenienza oraziana. Da una parte, infatti, la sua figura è sovrapponibile al convenzionale ritratto del filosofo cinico trasandato, accigliato e critico radicale (ma ipocrita) delle convenzioni culturali, ovvero all’immagine propriamente satirica del poeta perpetuamente invasato ma di scarso ingegno (paradigmatico è il ritratto del *poeta vesanus* oraziano nel finale dell’*Ars poetica*); dall’altra il suo atteggiamento si ricollega senza

genialità picaresca si configura come un perfetto personaggio prosimetrico dal momento che “ha il privilegio di riunire in sé quelli che sono i tratti distintivi e le diverse matrici formative dell’opera petroniana. Un personaggio, dunque, con forti connotazioni metaletterarie, perché è capace di rispecchiare, nella propria forma, la forma stessa del testo”³⁹.

A mio avviso, le sassate che lo accolgono ad ogni esibizione poetica non sono motivate dallo scarso valore dei suoi componimenti⁴⁰. Al contrario, il violento rigetto delle *performances* liriche eumolpiane da parte degli altri personaggi sulla scena rappresenta la reazione ‘naturale’ di un sistema culturale corrotto, nel quale la poesia ha ormai perso la propria autonomia e perfino il luogo sociale che un tempo le competevano⁴¹. Il reale obiettivo dell’aggressività degli astanti non è di certo solo il vecchio poeta quanto piuttosto il fenomeno poetico in sé; infatti “il problema della poesia di Eumolpo e quello della poesia del *Satyricon* sono in fondo lo stesso problema. [...] (*scil.* quest’ultimo) ci mostra una poesia che, se è diventata ‘pervasiva’, se è capace di presentarsi e farsi largo in ogni momento e in ogni luogo, ha perso al tempo stesso il proprio spazio esclusivo, non rivendica più un ruolo autonomo, ma è come rassegnata a una condizione di ubiqua

dubbio al ‘tipo’ dell’intellettuale disagiato e costretto all’emarginazione sociale (un esempio tra i più noti nelle *Satire* di Orazio è certamente quello dell’antiquario Damasippo).

³⁹ Labate (1995) p.167. Più in generale, si può notare come i modesti risultati dell’Eumolpo poeta cozzino con quelli esaltanti ottenuti dallo stesso personaggio come ‘raccontatore di novelle’; infatti le sue prove novellistiche contrastano vivamente con le esecuzioni poetiche per ciò che concerne la loro ricezione presso il pubblico. Basandosi su questo dato, Beck (1979) ha ipotizzato una netta distinzione, per l’appunto, tra l’Eumolpo *fabulator* e l’Eumolpo *poeta*; questa opposizione costituirebbe il nucleo centrale della caratterizzazione del personaggio. In realtà la figura del vecchio intellettuale del *Satyricon* appare molto più complessa ed articolata della paradossale dicotomia sottolineata dallo studioso. Come osserva giustamente La Penna (1980) p.79 “in Eumolpo si cela [...] un’energia picaresca capace di affrontare le situazioni più complicate”; perciò egli può vestire indifferentemente i panni del giurista, del critico letterario, dell’educatore, del regista di canovacci mimici, del filosofo moralista, etc. Egli si trova del tutto a suo agio nella storia realistica scritta dall’*arbiter*; egli è insomma un personaggio romanzesco, “il più genuino interprete di quella istanza narrativa che iscrive comunque il *Satyricon* nel genere del romanzo” (Labate (1995) p.175). Il vecchio uomo di lettere ostenta infatti una sicurezza ed una capacità d’iniziativa non comuni, mediante le quali riesce a conseguire tanti successi nei vari momenti critici che ostacolano il suo cammino e quello dei suoi compagni di viaggio. Si veda anche il contributo di Smith (2009), nel quale è proposto un suggestivo raffronto tra il Demodoco odissiaco e l’Eumolpo petroniano.

⁴⁰ Interessante una notazione in merito di La Penna (1980) p.81-82: “Il fatto che egli sia preso a sassate dal volgo o che sia considerato da Encolpio solo come un pazzo, non vuol dire che Petronio ne faccia il tipo del cattivo poeta o il portatore di varie maniere di cattiva poesia. Che i pezzi più impegnativi da lui recitati non siano per noi buona poesia, è un altro conto; si tratta di vedere se sono letteratura valida per il gusto di Petronio; ora i tentativi di dimostrare che Petronio le presentasse come esempi di poesia troppo tumida o troppo sciatta e trascurata non convincono, come non convincono i tentativi di dimostrare che egli volesse fare la caricatura di Lucano o Iatri. È possibile che siano imitate, ma non messe in caricatura, mode del tempo, presenti nelle sale di recitazione e in opere pubblicate. [...] Nella atmosfera del romanzo, dove niente è completamente serio, non stupisce che Eumolpo esprima *anche* (ma, naturalmente, non sempre) convinzioni e gusti di Petronio.”

⁴¹ Utilissimo è sull’argomento in esame lo studio di Labate (1995).

marginalità”⁴². Attraverso la scelta della forma prosimetrica, dunque, Petronio vuole anche raffigurare indirettamente con amara ironia una società in cui la poesia ha perso definitivamente il proprio prestigio ed in cui l’intellettuale è stato ormai relegato in una posizione marginale ed è consapevolmente votato all’insuccesso. Per concludere, ritengo che proprio la volontà di mettere in risalto e di comunicare al suo pubblico questo disagio culturale, ovvero tale presa di coscienza del contingente declassamento del ruolo sociale della poesia, rappresenti il senso ultimo della pervasiva presenza della dizione poetica nel romanzo. Questo atto di protesta non si traduce mai da parte di Petronio in una denuncia esplicita e in prima persona nei confronti dei mutamenti politico-sociali o del corto circuito avvenuto in ambito culturale e letterario. Ciononostante, dietro lo schermo del suo distacco ironico e attraverso il filtro deformante dei personaggi sulla scena⁴³, traspare ugualmente e, forse, con maggiore incisività, la seria preoccupazione di un uomo di lettere ancora profondamente legato ai valori autentici della cultura e dell’arte.

Conclusioni

Tirando le somme del discorso fin qui svolto, ritengo giusto ribadire ancora una volta che la categorizzazione proposta in questo lavoro non funziona in alcun modo come una tassonomia gerarchica; in generale, laddove ci si approcci al *Satyricon*, non sussistono mai le condizioni per approntare classificazioni rigide e perentorie. Per questo motivo, quindi, al mio tentativo (ri)definitorio non è sottesa alcuna intenzione modellizzante di valore assoluto. Viceversa, sebbene le ripartizioni ipotizzate presentino ampi margini di contestabilità (sia sul versante della tenuta teorica sia su quello della funzionalità interpretativa), data la loro natura talvolta ‘compromissoria’ o, comunque, non volutamente ambigua, tuttavia l’ideazione di un siffatto sistema intende assecondare le necessità esegetiche ed epistemologiche della trattazione seguente, oltretutto porsi come comodo (e spero utile) strumento metodologico per un’analisi del *Satyricon* che voglia problematizzare un fenomeno, quello dell’intertestualità, tanto complesso. E in effetti, non poche sono le criticità connesse alla rielaborazione teorica di tale questione, alcune delle quali sono ancora rimaste (consapevolmente) irrisolte e che, pertanto, vorrei riprendere adesso.

In primo luogo, come si è detto in apertura di paragrafo, talune pratiche intertestuali petroniane non sono classificabili all’interno di un gruppo tipologico ben delimitato;

⁴² Labate (1995) p.168 e p.172.

⁴³ Riprendo tale terminologia dalla studio di Conte (1997).

altrimenti detto, parecchie sezioni del racconto costituiscono il risultato finale della convergenza di più operazioni intertestuali, tra le quali, spesso, una assume i tratti della ‘caratteristica dominante’. Di volta in volta, pertanto, la catalogazione tipologica di queste ‘intertestualità *in limine*’ sarà fondata giocoforza sul mio giudizio personale, ossia su criteri in buona parte soggettivi, pur se nel quadro di un metodo che vuole essere quanto più possibile coerente e logicamente organico. Paradigmatico, in questo senso, è il caso dei vari *exempla* mitici, storici e letterari dei quali i protagonisti del racconto petroniano usufruiscono sovente nel corso della narrazione come metro di paragone per le proprie vicende individuali, in una chiave impropriamente sublimizzante: tra i personaggi citati compaiono Enea, Ulisse, Eteocle e Polinice, Socrate e Alcibiade, Lucrezia, Edipo⁴⁴. Rispetto al sistema teorico avanzato sopra, la collocazione di questa tecnica intertestuale non risulta affatto semplice. Per la sua estensione breve, essa potrebbe essere considerata una forma di ‘allusione testuale-situazionale diretta’; d’altra parte, poiché il riconoscimento del modello da parte del lettore è immediato, questa operazione potrebbe essere accostata alla categoria delle citazioni (una sorta di ‘citazioni di paradigmi’, si potrebbe dire); oppure, infine, essa potrebbe definirsi come una specie di ‘parodia minimale’ di carattere mitologico-letterario, per quanto risulti del tutto estranea ad un processo di detorsione parodica delle fonti originarie. Comunque sia, tali *exempla* appaiono più volte in stretta connessione con le ‘serie di allusioni isogeniche’, quasi a voler suggerire al lettore la natura effettiva dei riferimenti allusivi dotti insieme ai quali essi co-occorrono; anche per questa ragione preferisco, pertanto, classificarli come una specifica sottocategoria di ‘allusioni dirette’, nonostante le riserve appena poste in relazione a tale questione. In linea generale, rimettendo a fuoco, in una visione di insieme, alcuni punti salienti relativi alla sistematizzazione illustrata nei paragrafi precedenti, credo si possano individuare almeno un paio di fattori che si pongono a fondamento della proliferazione intertestuale del *Satyricon*:

1. tutti i passaggi intertestuali dell’opera petroniana impongono la conoscenza dei rispettivi ipotesti come condizione di lettura necessaria per una comprensione soddisfacente delle loro implicazioni diegetiche e semantiche; non si può cogliere e apprezzare l’essenza narratologica e funzionale dei primi senza una rassegna analitica e sistematica dei secondi. E tale vincolo, in definitiva, costituisce un elemento imprescindibile in rapporto alla definizione generica e all’esistenza

⁴⁴ Sull’appropriazione di referenti mitologici illustri da parte dei personaggi petroniani cfr. Fick (2000) e Schmelting (2002).

stessa dell'opera petroniana, dal momento che l'intertestualità in Petronio non si configura come pratica accessoria o puro esercizio stilistico di *divertissement*, quanto piuttosto come uno dei canali privilegiati attraverso cui si esplica il suo rapporto con il mondo e con l'arte.

2. Sotto il profilo della funzionalità narrativa e del processo di significazione testuale, alla base di tutte gli echi intertestuali di derivazione (medio-)alta agisce sempre (direttamente o mediatamente che sia) il meccanismo della 'degradazione d'azione e d'ambientazione' rispetto al modello che orienta imperativamente la leggibilità di ciascuna sequenza dell'ipertesto, ossia una degradazione dello scenario narrativo e del rango socio-culturale dei personaggi.

È adesso arrivato il momento di addentrarsi nelle dinamiche concrete del *Satyricon* e, nella fattispecie, dei suoi luoghi intertestuali. Nello svolgimento dell'analisi, si procederà seguendo l'ordine narrativo del racconto superstite, cosicché a ciascuna sezione dell'opera considerata significativa – e, se possibile, autonoma sotto il profilo dell'interna articolazione intertestuale – sarà dedicato un proprio capitolo, articolato a sua volta in più paragrafi secondo il criterio prevalente del genere letterario di appartenenza degli ipotesti di riferimento; nei luoghi di maggiore densità intertestuale di una singola sezione ci si servirà di una differente suddivisione in (sotto)paragrafi, secondo una scansione del testo in (micro)sequenze omogenee sul versante delle 'radici' (meta)letterarie interessate nella costruzione diegetica.

Classificazione ed analisi dei procedimenti intertestuali del *Satyricon*

Capitolo 2

De causis corruptae eloquentiae (1 – 6.2)

2.1 A scuola da Agamennone: retorica, società e parodia

La casuale *ouverture* del racconto petroniano conservatosi catapulta *ex abrupto* il lettore nel bel mezzo di una serrata discussione tra Encolpio e il retore Agamennone¹; oggetto di tale accesa contesa verbale è lo stato di salute dell'eloquenza coeva, una questione notoriamente di assoluta rilevanza nel contesto culturale greco-romano del I sec. d.C.². L'inevitabile evoluzione del genere oratorio verso forme del tutto nuove ed inusuali rispetto ai grandiosi paradigmi d'età repubblicana, infatti, fu avvertita dai principali intellettuali della prima età imperiale come un processo di decadenza inarrestabile, incentivato da precisi fattori degenerativi che avevano ormai sconvolto il quadro etico e socio-politico dell'epoca. Quanto questo tema fosse allora attuale è certo testimoniato dalla quantità degli interventi sorti in relazione ad esso: Seneca il retore, Persio, Seneca il giovane, lo Pseudo-Longino, Filone, Tacito, Quintiliano, Marziale e Giovenale costituiscono soltanto una parte delle voci che presero parte a questo intenso dibattito, pur se in misure, secondo modalità e con posizioni evidentemente differenti. Pertanto, perché se ne possa desumere il reale valore storico ed artistico, non c'è dubbio che anche i primi capitoli del *Satyricon* vadano posti in stretta connessione con tale riflessione sviluppatasi a quei tempi in ambito retorico-letterario, rappresentando essi, in definitiva, un 'denso focolaio intrinsecamente intertestuale' sia in senso sincronico, in quanto parodia di un determinato linguaggio settoriale particolarmente in auge nella contingenza storica di riferimento, sia in senso diacronico, in quanto momento specifico (cronologicamente intermedio) di un discorso ad ampio spettro, per l'appunto, sul genere oratorio. Su quest'ultimo versante, come appena detto, la sezione iniziale del testo petroniano si mostra profondamente interrelato alle altre opere (anteriori e posteriori) succitate, specialmente per ciò che concerne le numerose consonanze tematico-linguistiche in esso rintracciabili; tuttavia, seppur compartecipe della stessa temperie culturale, Petronio affronta l'argomento in questione in una prospettiva assolutamente nuova, riuscendo peraltro non solo a non intaccare la grammaticalità del dispositivo

¹ Cosci (1978) ha tentato di ricostruire la scena iniziale del *Satyricon* sulla base di elementi testuali presenti nei capitoli a noi pervenuti; un diverso tentativo di ricostruzione del contesto narrativo è stato fatto anche da Kennedy (1978).

² Come preziose *overviews* su tale argomento cfr. Bonner (1948), Leeman (1963), Clarke (1968), Kennedy (1972), Gagliardi (1978).

romanzesco, ma anche ad integrare perfettamente l'episodio all'interno delle dinamiche macrotestuali³. L'originalità dell'operazione petroniana si esplica dunque non tanto in relazione alle 'teorie' esposte dai personaggi, quanto piuttosto alla modalità di rappresentazione prescelta; in tal senso, essa prevede, anzi, proprio la riproposizione di argomentazioni diffuse presso gli addetti ai lavori sulle quali far agire il meccanismo comico-parodico attraverso una descrizione in presa diretta dei loro vezzi e delle loro storture morali e professionali. Così, in pieno accordo con chiare esigenze di ordine narratologico, la conversazione tra i due interlocutori petroniani non assume i contorni di una trattazione sistematica e di vasto respiro sull'oratoria (e sul suo declino); viceversa, l'attenzione dei due contendenti si appunta in modo specifico su una delle novità più eclatanti del sistema educativo imperiale, e cioè l'inflazione della pratica declamatoria in seno alle sempre più numerose scuole di retorica, nonché sulle conseguenze derivanti da questo fenomeno di così ampia portata sotto il profilo sociale, formativo e performativo. Nella fattispecie, le parole dell'io-narrante (1-2) risuonano come una dura condanna della prassi contemporanea dell'insegnamento scolastico, rispetto al quale il suo giudizio appare decisamente negativo⁴. I declamatori, sostiene Encolpio, tormentati dalle Furie⁵, gridano (*clamant*) e i ragazzi, frastornati dal loro vacuo strepito di sentenze e dall'enfasi dei temi (*rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu*), al loro ingresso in tribunale si credono sballottati su un altro pianeta. In più, continua Encolpio, nelle scuole gli adolescenti diventano degli scemi patentati (*stultissimos*)⁶, perché i maestri non li preparano su temi reali e familiari ma li costringono ad ascoltare soltanto storie di pirati, tiranni, oracoli e a sentire continuamente "confetti mielosi di parole ed espressioni e contenuti aspersi di papavero e sesamo" (*sed mellitos verborum globulos et omnia dicta*

³ In tal senso concordo con Barnes (1973) nel ritenere che "these writers follow a common critical tradition [...] but their treatment is just as individual as is Petronius's" e che "Petronius's method of handling the themes is unique and connects him with none of the other writers who use the same themes" (rispettivamente p.793 e p.797). Quanto alle analogie terminologiche e tematiche con gli autori menzionati cfr. le rassegne di Collignon (1982), Sage (1915), Schömberger (1929), Paratore (1933), Sullivan (1977); in particolare, cfr. anche Alfonsi (1948) per i rapporti con l'Anonimo del *Sublime*, Barnes (1973) per un raffronto con il *De plantatione* di Filone (ma anche con Seneca il Retore e Seneca il Giovane, Persio e lo Pseudo-Longino), Pellegrino (1986) per un confronto con particolari aspetti riscontrabili nelle opere retoriche di Cicerone e Quintiliano. Quanto a quest'ultimo, si possono riscontrare parecchi punti di contatto circa la discussione sulle criticità dell'insegnamento retorico e della pratica delle declamazioni (per i due temi cfr., rispettivamente, Quint. 10.5.21; 12.11.14-18 e 2.10.1-15; 10.5.17 e 21; 5.13.42-46).

⁴ Davvero interessanti risultano le consonanze tra la tirata encolpiana e la critica dell'oratoria moderna svolta da Messalla nel *Dialogus tacitano* (capp. 28-35).

⁵ Seneca Retore (*contr.* 2.1.15, 9.2.26-27) e Cicerone (*Brut.* 233, 276 e *orat.* 99) definiscono *insani* taluni declamatori, riferendosi alla loro attività forense attraverso termini afferenti alla sfera semantica del *furere* (cfr. anche Quint. 6.1.36).

⁶ Significativo su questo argomento il raffronto con Sen. pater *contr.* 3, *praef.* 13.

factaque quasi papavere et sesamo sparsa). Pertanto, accusa il giovane, tra tutti, i primi colpevoli della rovina dell'eloquenza (*primi omnium eloquentiam perdidistis*) sono stati proprio i maestri, i quali con involucri verbali ariosi e vani (*levibus atque inanibus sonis*) hanno sfiancato e privato del suo originario vigore il corpo dell'orazione (*corpus orationis enervaretur et caderet*). Da sottolineare l'uso in 2.4 dell'efficacissima espressione *umbraticus doctor* con la quale Petronio designa la pedantesca dottrina sviluppatasi all'ombra dei porticati, nel clima muffito delle scuole lontanissima dal dinamismo della vita reale. Nella parte conclusiva del suo intervento, dopo essersi chiesto che fine abbia fatto l'antica oratoria *grandis, pudica, non maculosa nec turgida*, risplendente di una insita e non contraffatta bellezza, Encolpio aggiunge tra le cause del decadimento dell'oratoria la 'migrazione' dall'Asia ad Atene dello stile asiatico⁷. Quest'ultimo, come una stella malefica (*pestilenti sidere*), con la sua *ventosa et enormis loquacitas* ha corrotto i giovani; di fronte alla sua forza l'eloquenza è rimasta inerte e in silenzio (*corrupta eloquentia regula stetit et obmutuit*); destino cui sono andate incontro anche la poesia e la pittura.

Agamennone, sentendosi in dovere di difendere la sua categoria professionale dalle accuse rivolte polemicamente dal giovane, espone la sua differente (o, se si vuole, complementare) opinione in merito (3-5)⁸. Secondo il retore la vera causa della decadenza che ha investito il genere oratorio sta nel fatto che gli insegnanti sono costretti a seguire i gusti e le manie dei genitori degli allievi per spirito di adattamento e di sopravvivenza (*affinché non soli in scholis relinquuntur*)⁹; la loro unica colpa è soltanto quella di non ribellarsi al cattivo gusto imperante. Così facendo, i *doctores peccant* dal momento che *necesse habent cum insanientibus furere*¹⁰. Interessante il paragone instaurato dallo stesso

⁷ Anche sulla base di questa affermazione encolpiana, Sage (1915) sostiene che Petronio fosse un atticista polemico nei confronti dell'asianesimo e che abbia preso una posizione favorevole alla corrente retorico-letteraria dell'atticismo a più riprese nel corso del romanzo. Le conclusioni cui è approdato lo studioso sono state comunque ridimensionate e messe in discussione da molti critici petroniani successivi, sebbene talvolta esagerando nel senso opposto (come per. es. Gagliardi (1978) il quale, capovolgendo l'impostazione di Sage, considera Petronio quale il culmine dell'Asianesimo). Sul tema della 'migrazione' asiatica cfr. Cic., *Brut.* 51.

⁸ Come osserva giustamente Soverini (1985) p.1712 "la risposta del retore è particolarmente pacata e non mostra alcun segno di risentimento nei confronti del giovane, che pure l'aveva direttamente chiamato in causa (*primi omnium eloquentiam perdidistis*), ma al contrario ammirazione per il suo gusto fine e il suo raro buon senso; egli non nega affatto la fondatezza dell'analisi e della critica di Encolpio, ma richiama dal canto suo l'attenzione dell'interlocutore su un elemento di cui questi non aveva tenuto il debito conto e che [...] ne sposta in realtà non di poco la prospettiva".

⁹ Anche Quintiliano si scaglia contro l'invasione dei padri e contro la loro pretesa di risultati immediati e precoci (Quint. 10.5.21 *nonnihil etiam persuasio patrum numerantium potius declamationes quam aestimantium*), così come Messalla nel *Dialogus* tacitano parla di *neglegentia parentum* (dial. 28.2).

¹⁰ Secondo Fedeli (2007) p.84 questa frase "sembra proprio che dipenda dall'oraziano *insanos qui inter vereare insanus haberi* (Hor. sat. 2.3.40)".

retore tra i *ficti adulatores* e il *magister eloquentiae*: entrambi devono sapere attirare il proprio uditorio con ogni mezzo e, come il pescatore esperto, devono sapere sfruttare al meglio e al momento giusto le esche più adatte per mantenere sempre viva la speranza di una preda. Successivamente Agamennone rimprovera i genitori degli allievi; essi, a parer suo, come già detto, risultano essere i principali responsabili del coevo declino culturale per il fatto che, sacrificando tutto sull'altare della propria ambizione, non vogliono che la formazione dei propri figli sia sorretta da principi rigorosi (*severa lex*). Unico rimedio potrebbe essere costituito da un programma educativo severo, basato cioè sulla gradualità degli studi, sulla lettura dei classici, sull'esercizio quotidiano della penna, dell'orecchio e della voce, sui precetti filosofici¹¹. Solo così, a detta sua, *illa grandis oratio haberet maiestatis suae pondus*. Il brano poetico di *Sat. 5*, infine, rappresenta l'ultimo *step* di un vigoroso contrattacco che si propone in definitiva di prospettare una cura reale alla 'malattia' in atto. Sebbene, sulla base di questa esposizione sommaria, Encolpio ed Agamennone possano risultare i depositari di due visioni opposte circa la corruzione dell'eloquenza, nondimeno nella tirata del primo e nella risposta del secondo mi sembra di scorgere più punti di contatto che di divergenza¹². *In primis*, l'impiego di uno stile ricercato, che si rispecchia sia nella scelta di una sintassi tanto complessa quanto artificiosa sia nella selezione di un lessico tipicamente poetico all'interno del loro intervento in prosa¹³; per quel che riguarda quest'ultimo aspetto, paradigmatica risulta la

¹¹ La proposta di una gradualità del programma educativo appare perfettamente in linea con la prassi didattica romana imperiale e, perfino, con la tradizione ciceroniana. Anche il canone di letture teorizzato da Agamennone trova precisi riscontri in Quintiliano (10.1.46-131) e nel *De imitatione* di Dionigi di Alicarnasso.

¹² Della natura antitetica delle idee veicolate, rispettivamente, da Encolpio e da Agamennone riguardo alla corruzione dell'eloquenza romana sono convinti sia Cizek (1975) sia Pellegrino (1986), per quanto il primo mantenga a riguardo una posizione più sfumata e meno perentoria del secondo. Cizek infatti sostiene che "il s'agit d'un écart assez subtil entre Encolpe et Agamemnon. Le premier vitupère la décadence de la culture, le seconde regrette le malaise subi par l'éloquence seule, l'un jette l'anathème sur les enseignants de déclamation, [...] l'autre les absout et les juge attentifs à l'atmosphère générale, au grand air, au goût du public [...]. Encolpe s'exprime d'une manière plus directe, Agamemnon semble plus maniéré et somme toute maniériste" (p.201). Secondo Pellegrino invece non c'è "affinità né tanto meno complementarità nei due interventi [...] Lamentando la frattura verificatasi tra insegnamento e vita reale Encolpio [...] ha saputo centrare i reali termini del problema; un'educazione infatti che abitui a prendere coscienza della circostante realtà non può trascendere le angustie del semplice tornaconto personale e implica la messa in gioco da parte dell'individuo dei suoi valori etico-intellettuali; ma Agamennone non riesce ad avvertire se non disappunto per un inatteso, forse, esibizionismo declamatorio da parte del giovane; in che altro modo interpretare le parole di 3.1 dette, a mio parere, ironicamente contro il retore vittima irrecuperabile della sua deformazione professionale?" (p.120). Di avviso opposto invece sono altri interpreti petroniani, come Kissel (1978) e Fedeli (2007); quest'ultimo, per esempio, ritiene che "l'adozione di un identico livello stilistico consente di scorgere una perfetta convergenza nell'individuazione del rimedio [*scil.* alla corruzione dell'eloquenza]. Lo stile di entrambi, infatti, si segnala per un'identica ricercatezza [...]" (p.83) Anche secondo Petrone (2007) la risposta di Agamennone è "caratterizzata da una sostanziale adesione all'opinione del giovane" (p.96).

¹³ Molto puntuale l'analisi svolta in merito da Fedeli (2007) p.84, alla quale pertanto rimando.

ripresa dell'espressione di tono sublime *omnia dicta factaque*, di sapore enniano (Enn. ann. 314 Sk. *dictum factumque*) e già di uso catulliano (Catull. 30.9)¹⁴. In secondo luogo, se è vero che i due protagonisti individuano cause diverse per la patologia presa in esame, d'altra parte è altrettanto evidente che essi attingono istintivamente al medesimo serbatoio di immagini e di *topoi* tradizionali desunti dal generale dibattito *de causis corruptae eloquentiae* nel solco del quale la loro discussione pure si inserisce. Dalla rapida descrizione dei fatti suesposta, per esempio, emerge il riutilizzo di talune espressioni metaforiche, che "afferiscono principalmente alla sfera culinaria e a quella patologica"¹⁵, direttamente riconducibili al repertorio retorico sedimentatosi intorno a tale questione; inoltre l'intera scena è costruita, da un punto di vista ideologico, sul contrasto tra passato glorioso e presente corrotto, ovvero su un motivo tipico del dibattito sul genere oratorio e, più in generale, del sistema assiologico e culturale del mondo greco-romano (quello che Barnes definisce 'Those-Were-The-Good-Old-Days-Syndrome'¹⁶). Non a caso, tanto Encolpio quanto Agamennone auspicano malinconicamente, come unico rimedio al degrado coevo, un ritorno alla 'perfezione' di quegli autori canonici della tradizione che avevano reso insuperabile la letteratura (e l'oratoria) greco-romana¹⁷. Infine – giungo ora all'aspetto che forse più interessa la nostra ricerca intertestuale – alquanto significativa è la palese patina ciceroniana del linguaggio adottato dai due personaggi petroniani nell'ambito di tale contesa, una coloritura deliberatamente ottenuta per mezzo di una 'serie di allusioni isogeniche' nonché di una citazione diretta¹⁸. Relativamente alla prima, mi limito momentaneamente a segnalare soltanto le riprese in chiave allusiva che ritengo

¹⁴ Sempre Fedeli (2007) individua alcuni corrispettivi greci di questa *iunctura* in Omero, Platone ed Erodoto (cfr. p.84 n.4).

¹⁵ Fedeli (2007) p.84. Lo studioso analizza attentamente le metafore relative a questi due diversi ambiti (pp.84-86); egli mette in luce come, da una parte, le immagini culinarie vengano utilizzate per associare l'eloquenza coeva all'*ars coquinaria* nella sua capacità di stuzzicare il palato dei giovani discepoli attraverso ricette appetitose, dall'altra, invece, come la decadenza in atto venga assimilata allo sfacelo fisico, alla malattia del corpo, alla perdita di vigore (in tal senso, alcune metafore rientrano più propriamente nella sfera sessuale, sulla base della tipica opposizione virilità-impotenza).

¹⁶ Barnes (1973) p.793.

¹⁷ Sui paradigmi retorico-letterari invocati da Agamennone, mi soffermerò più avanti, quando analizzerò il brano metrico di *Sat.* 5; quanto alla proposta tradizionalista e conservatrice di Encolpio, cfr. *Sat.* 2.3-5 e 2.8: "*nondum iuvenes declamationibus continebantur, cum Sophocles aut Euripides invenerunt verba quibus deberent loqui. nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque lyrici Homericis versibus canere timuerunt. et ne poetas [quidem] ad testimonium citem, certe neque Platona neque Demosthenen ad hoc genus exercitationis accessisse video. [...] quis postea ad summam Thucydidis, quis Hyperidis ad famam processit?*".

¹⁸ Per l'individuazione delle maggiori riprese allusive da parte di Encolpio ed Agamennone alla terminologia retorica di Cicerone mi sono basato principalmente su Fedeli (2007) pp.87-92, per quanto io creda che alcune delle allusioni da lui individuate possano talvolta riferirsi a specifiche forme topiche proprie del linguaggio settoriale della disciplina piuttosto che all'esclusività del modello ciceroniano (per es. l'uso dei termini *regula*, *color*, *stilus* o dell'espressione *corpus orationis*).

più importanti, specificando comunque sin da subito che esse concorrono significativamente a far deflagrare il gioco parodico di tipo contestuale che sta alla base del passo e sulla cui valenza semico-narrativa ritornerò successivamente: 1) *grandis oratio* (*Sat.* 2.3) ← Cic. *de orat.* 2,337 *genus...dicendi grandius* e 3.153 *grandior...oratio*; 2) *eloquentia...obmutuit* (*Sat.* 2.7) ← Cic. *Brut.* 22 *eloquentia obmutuit*; 3) l’accezione di *gradus* (4.3 *laborum gradus fieri*) rispetto a *Brut.* 232 e di *maiestas* (4.3 *illa grandis oratio haberet maiestatis suae pondus*) rispetto a *orat.* 20. In questo contesto, tanto infarcito di reminiscenze tratte insieme da più ipotesi dell’Arpinate, non sorprende dunque la ricorrenza dell’unico prelievo ciceroniano da parte di Petronio (o, meglio, di Agamennone), esplicitamente segnalato nel testo ed appositamente riadattato alla struttura morfosintattica del periodo di occorrenza (3.2 *nam nisi dixerint quae adulescentuli probent, ut ait Cicero, ‘soli in scholis relinquuntur’* ← *Cael.* 41 *prope soli iam in scholis sunt relict*). Per decodificare il senso e la funzione che soggiacciono a questa citazione, è necessario soffermarsi brevemente sul contenuto della sezione di riferimento dell’orazione ciceroniana. Qui Cicerone, raffrontando i principi-guida di alcune correnti filosofiche ellenistiche in merito al problema del raggiungimento della virtù da parte del saggio, afferma che gli Stoici, a causa della morale eccessivamente rigida da loro professata, “sono ormai rimasti quasi soli nelle scuole”. Questa parentesi di matrice filosofica, peraltro, viene inserita nell’ambito di un discorso più generale riservato alla tipologia di educazione che genitori e maestri debbano fornire ai giovani; “mosso dalla necessità di giustificare la vita scapestrata del suo patrocinato, al *pater ferreus* della tradizione comica cecilianica (§37) Cicerone oppone quello *lenis* e *clemens* degli *Adelphoe* di Terenzio e non nasconde la preferenza per il secondo tipo (§38)”¹⁹. Infine, ultimo particolare per nulla irrilevante: nel contesto originario, la difesa ciceroniana verte segnatamente sull’educazione sessuale dei ragazzi, senza alcun richiamo alla loro formazione scolastica. Il retore si macchia dunque, si potrebbe dire, del reato (letterario) di ‘appropriazione indebita’, giacché stravolge completamente il significato d’origine dell’ipotesi citato, trascurandone *in toto* sia il contesto performativo sia il profilo concettuale e contenutistico. A non collimare, anzi a risultare perfino stridente non è infatti soltanto la discrepanza tra il *focus* dello sfogo di Agamennone (la formazione retorica degli allievi) e quello dell’orazione in difesa di Celio (l’educazione

¹⁹ Fedeli (2007) p.89.

liber et ingentis quatiat Demosthenis arma.
Hinc Romana manus circumfluat et modo Graio 15
exonerata sono mutet suffusa saporem.
Interdum subducta foro det pagina cursum
et fortuna sonet celeri distincta meatu;
dent epulas et bella truci memorata canore
grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur. 20
His animum succinge bonis: sic flumine largo
plenus Pierio defundes pectore verba.

Il primo inserto lirico del *Satyricon* è recitato da uno dei due intellettuali che calcano la scena del romanzo, e cioè il retore Agamennone. Certamente la caratteristica stilistica più appariscente di questo passo risulta agli occhi del lettore la combinazione di due schemi metrici differenti (il coliambo e l'esametro dattilico) in un unico ed indissolubile organismo poetico; attraverso tale variazione metrica l'occasionale poeta petroniano esprime infatti il suo pensiero in merito al modello educativo da riservare agli aspiranti oratori, secondo due tonalità tra loro distinte ma chiaramente complementari. Dunque le due parti di questo componimento (rispettivamente vv.1-8 e vv.9-22), seppur diverse per metro e contenuto, si integrano perfettamente tra loro e, pertanto, devono essere, credo, analizzate in una prospettiva unitaria²². In particolare si riscontrano nel pezzo in questione almeno due elementi che sembrano dare credito a quanto appena detto. Il primo è un fattore di ordine metrico. Infatti, mentre i sette versi iniziali (eccezion fatta parzialmente per il v.3) seguono un andamento alquanto rigoroso e si basano su una versificazione prevalentemente isosillabica, l'ultimo coliambo invece si sottrae a tale modulazione ritmica regolare. Così il primo piede del v.8 è realizzato con un anapesto (*sēdēāt*) in luogo dei precedenti spondei; inoltre il terzo piede è puro (*redempt/ūs hīs/trioniae*) nonostante l'alternanza piedi dispari con soluzioni e piedi pari puri sia altrove sempre mantenuta. Queste due notevoli variazioni nell'ambito di un solo verso non sono di certo casuali ma al contrario paiono essere il frutto di una consapevole scelta stilistica dell'autore; ovvero quella di marcare quest'ultimo coliambo come un elemento di transizione che prepari il lettore al successivo e più profondo cambiamento di registro metrico, e cioè il passaggio all'esametro dattilico.

L'altro indizio è invece costituito dal *sed* fortemente avversativo con il quale si apre il v.9 e che trova la sua ragion d'essere solamente se messo in relazione coi precetti esposti

²² A riguardo tra gli altri cfr. Aragosti (1995) p.142 n.9: "I due gruppi di versi, da considerare senza soluzione di continuità trattano due argomenti analoghi ma distinti". Va sottolineato che in realtà un numero ridottissimo di studiosi ha messo in dubbio l'unità di tale componimento.

nella prima parte dell'intermezzo. Sull'organicità strutturale della *performance* di Agamennone in definitiva rimangono davvero pochi dubbi. La bimetria di questo inserto corrisponde invero alla divisione bipartita del programma scolastico assunto a paradigma dal retore. Nei coliami egli si mostra prodigo di utili consigli nei confronti dei giovani apprendisti-oratori, per lo più, sul versante etico; infatti, in questa fase iniziale del componimento, Agamennone espone alcune essenziali regole comportamentali esortando quanti ambiscono agli effetti di un'*ars severa*: a) a 'pulire' i propri costumi *frugalitatis lege exacta*, b) a non curarsi della *regia trux* e dei ricchi potenti e c) a non sotterrare nel vino il proprio genio (*mentis calorem*). L'atteggiamento di costoro inoltre non deve essere improntato sul falso modello del *cliens* o del *plausor redemptus*, ma su quello di chi trascorre una esistenza *alto vultu*. Tali norme sono introdotte nel testo e coordinate tra loro attraverso lo stilema della negazione anaforica (v.4 *nec*, v.6 *nec*, v.7 *neve*). Il retore elenca quindi una serie di divieti piuttosto che fornire indicazioni precise su ciò che si debba fare (se si prescinde dal generico richiamo alla legge della frugalità²³); in altri termini, egli delinea la corretta condotta morale del perfetto oratore *per negationem*, ovvero senza una concreta proposta alternativa. Il suo atteggiamento pare decisamente essere improntato al modello satirico nonché ad alcuni motivi propri della filosofia cinico-stoica; e in effetti considerevoli in questa prima parte risultano i riferimenti stilistici e tematici desunti dalla satira e dalla diatriba.

Innanzitutto il metro. Infatti assai probabile sembra il richiamo di *Sat.* 5. vv.1-8 ai 14 coliami di Persio che fungono da introduzione programmatica al suo *corpus* satirico insieme alla prima satira in esametri, anch'essa di carattere proemiale. Tale accostamento è stato praticato pressoché da tutti gli studiosi di Petronio; ma alcuni di essi, a mio avviso, nel sottolineare questa affinità si sono spinti forse troppo oltre approdando a conclusioni quasi sempre fuorvianti. Così per l'utilizzo petroniano della formula coliambo + esametro, attestata soltanto nel *Satyricon*, è stata da molti ipotizzato un influsso di Persio o, addirittura, luciliano. In realtà per quest'ultimo siamo privi attualmente (nell'ambito della ristretta documentazione a nostra disposizione) di un qualsiasi segnale che possa indurci a sostenere con ragionevolezza un parallelismo o, meno che mai, un'analogia in merito con Lucilio²⁴. Per ciò che concerne Persio, è bene rimarcare che, per quanto i due

²³ Cfr. Petrone (2007), la quale interpreta questa legge in senso metaletterario più che etico.

²⁴ Il tentativo di spiegare la varietà metrica dell'inserto in esame con un influsso di matrice luciliana è stato operato per primo dal Collignon (1892). Reitzenstein (1924) ritiene che Persio imitasse Lucilio nell'avvicinare due composizioni poetiche di metro diverso e che la poesia di Agamennone poggiasse dunque anch'essa pur se indirettamente sul precedente luciliano. Anche Flores (1982), ammettendo

tipi di metro ricorrono l'uno dietro l'altro, tuttavia essi appartengono a due componimenti sicuramente ben distinti tra loro, contrariamente a *Sat.* 5. vv.1-22, in cui esametri e coliambi si fondono in un insieme assolutamente unitario. Ritengo peraltro che la loro commistione costituisca un significativo fattore di originalità, rivelandosi contestualmente come un clamoroso esempio di *contaminatio* metrico-formale; un procedimento che Petronio utilizzerà sovente nel corso dell'intera opera e che si configura come uno degli aspetti più rilevanti e maggiormente caratteristici del romanzo²⁵. Ritornando ai tratti più propriamente satirici dei coliambi del *carmen* in esame, penso vadano messi in risalto anche lo stile crudo e la dizione arcaizzante che li caratterizza. Infatti, da un lato, al loro interno sono riscontrabili alcuni giochi fonici largamente sfruttati dai poeti latini d'età arcaica, come le allitterazioni trimembri al v.2 (*mentemque magnis applicat, prius mores*) e al v.5 (*cliensque cenas impotentium captet*); dall'altro, invero, anche le riprese ravvicinate di alcuni termini (*mentem e mentis* [v.2 e v.7]; *addictus* [v.6 e 8]) ed il conseguente voluto effetto di ridondanza lessicale sono degli elementi tipici ed essenziali della modalità compositiva propriamente arcaica. In ultima battuta, bisogna ancora osservare che l'attacco contro il lusso dei potenti e/o contro il servilismo esasperato di alcuni *clientes* rappresenta sicuramente uno dei *Leitmotiv* del genere satirico e diatribico; anche da un punto di vista tematico, dunque, questa prima parte del componimento sembra volersi richiamare, più o meno scopertamente, alla tradizione della satira romana.

Diverso invece è il caso dei successivi quattordici versi; per essi, piuttosto, è necessario invocare la decisiva influenza, ad ogni livello di indagine, di un'altra esperienza letteraria, e cioè l'epica didascalica. Si è già in precedenza sottolineato il rilevante valore semantico-sintattico condensato nella preposizione avversativa con la quale hanno inizio gli esametri in esame; il *sed* del v.9 difatti segna una forte cesura rispetto ai coliambi e marca, al contempo, il passaggio alla parenesi didascalica positiva del carne. Nei vv.9-22 Agamennone prospetta un percorso educativo rigido, intenso e caratterizzato dallo studio approfondito di alcuni modelli letterari irrinunciabili per un buon oratore. Un *iter* che i giovani devono assolutamente seguire per conseguire una perfetta formazione retorica e

un'allusione al proemio di Persio e ipotizzando, al contempo, l'identificazione dell'*et ipse* [4.5] con lo stesso Lucilio, ritiene che quest'ultimo abbia composto per primo *schedia* con una struttura metrica analoga. Contro questa tesi cfr. Schönberger (1939) e Barnes (1971). Entrambi gli studiosi peraltro pensano più a Cicerone, Virgilio, Orazio, Properzio ed Ovidio (questi ultimi due autori sono stati aggiunti dal secondo critico) come modelli di Agamennone piuttosto che a Lucilio.

²⁵ A riguardo Barnes (1971) p.26 sostiene che la giustapposizione di questi due metri differenti rappresenti "the only original touch in the whole poem".

le cui tappe fondamentali sono: 1) l'*epos* omerico (v.12 *Maeoniumque bibat felici pectore fontem*); 2) la filosofia e l'oratoria greca (vv.12-13 *mox et Socratico plenus grege mittat habenas/ liber et ingentis quatit Demosthenis arma*)²⁶; 3) l'*epos* romano; 4) Cicerone (v.20 *grandia indomiti Ciceronis verba*)²⁷. La preparazione del futuro oratore, tuttavia, non deve essere impostata soltanto su un canone di letture specifiche; ad esse, secondo il retore, deve accompagnarsi anche una pratica assidua di esercitazioni scritte (v.17 *interdum subducta foro det pagina cursum* e ss.). L'obiettivo del retore è senza dubbio quello di meravigliare i suoi interlocutori attraverso l'uso di uno stile sublime e maestoso, ovvero di colpirli attraverso la ricerca di un'espressività 'eccezionale' e grandiosa. Agli esametri più che ai coliami, è vero, spetta il compito di impreziosire il dettato della poesia; essi divengono, come è ovvio, il luogo ideale sia per dimostrare ancora una volta la propria autorità culturale sia per impressionare l'uditorio mediante scelte linguistico-stilistiche che testimonino apertamente la magnificenza verbale del personaggio poetante. Al conseguimento di tale scopo, credo, va ricondotta innanzitutto la straordinaria concentrazione di nomi propri, di patronimici e designazioni toponomastiche illustri (v.9 *Tritonidis*, v.10 *Lacedaemonio*, v.11 *Sirenumque*, v.12 *Maeoniumque*, v.13 *Socratico*, v.14 *Demosthenis*, v.15 *Romana/Graio*, v.20 *Ciceronis*, v.22 *Pierio*). Tale sovrabbondanza non contribuisce peraltro soltanto all'innalzamento della tonalità del

²⁶ Relativamente al nesso *grex Socraticus* Pellegrino (1986) p.119 individua un parallelismo testuale di tipo allusivo con il *De oratore* ciceroniano (1.42).

²⁷ Relativamente a quest'ultimo verso, già Tandoi (1992) pp.392-395 segnala la precisa corrispondenza tra i *grandiaque indomiti Ciceronis verba* del poemetto petroniano e i *grandia...morituri verba Catonis* della III satira di Persio, nella quale egli ricorda come soleva fingersi malato quando non aveva voglia di declamare le sublimi parole di Catone morituro dinanzi al maestro di retorica e al padre (e ai suoi amici appositamente convenuti per l'occasione), lasciando così emergere la sua contrarietà rispetto agli eccessi stilistici e alle pratiche 'rituali' in voga presso le scuole di retorica. Agamennone, invece, fa riferimento ad un altro argomento topico nell'ambito degli esercizi retorici assegnati agli allievi, ossia quello dell'indomito Cicerone "che non intende piegarsi ad Antonio" ((Tandoi 1992) p.394) in nome della *libertas* repubblicana. Dietro questa analogia linguistica tra i due testi si cela in realtà un atteggiamento del tutto antitetico nella considerazione della pratica declamatoria; contrariamente a Persio, infatti, il retore petroniano non ha di quest'ultima un'opinione negativa, anzi, come egli stesso teorizza negli esametri in esame, ripone massima fiducia nelle *declamationes* quale strumento fondamentale per la formazione dei giovani. Su questo versante, la posizione di Agamennone appare assai prossima sia a quella di Seneca il Retore (*contr. 2, praef. 3 facilis ab hac [scil. eloquentia] in omnes artes discursus est*) sia a quella di Quintiliano (cfr. Quint. 2.10.1-12). In ultima istanza, dunque, si potrebbe ipotizzare un deliberato riferimento allusivo da parte del personaggio petroniano alla satira di Persio. Poiché l'orientamento del retore in materia di declamazioni pare allinearsi a quello dei principali addetti ai lavori contemporanei, non credo si possa ravvisare un fine parodico intrinseco a questo probabile procedimento allusivo, quanto piuttosto un chiaro intento etopeico; in altri termini, in qualità di maestro di retorica, Agamennone intenderebbe iper-caratterizzarsi per mezzo di un netto contrasto tra le sue esigenze professionali e l'esperienza biografica di segno opposto raccontata nell'ipotesto. L'ideologia antideclamatoria veicolata dal modello satirico alluso non sarebbe soggetta ad uno stravolgimento in chiave comica; l'allusione semmai servirebbe a rafforzare *per differentiam* l'argomentazione dottrinale e normativa sviluppata dal retore circa il rimedio da porre alla dilagante crisi dell'oratoria.

passo, ma comporta anche notevoli conseguenze relativamente al ritmo prosodico degli esametri, dal momento che tutti i termini sopra menzionati occupano almeno più di un piede e mezzo all'interno del verso di ricorrenza. Inoltre, anche in questa seconda parte Agamennone si mostra sensibile alla riproduzione di significativi effetti sonori soprattutto attraverso alcune costruzioni allitteranti ben ponderate. In particolare, come la (a) risulta la cellula vocalica predominante così la (s) rappresenta la sonorità consonantica principale del brano; quest'ultimo fonema “est mise en relief par la succession du phonème aux même endroits du vers: à l'entrée du vers (v.9 *sed/sive*, v.10 *seu*, v.11 *Sirenumque*), au milieu du pied II (v.16 *sono*, v.17 *subducta*, v.18 *sonet*). Cette alliteration peut prendre une autre tournure, lorsqu'elle est étalée sur un même hexamètre (v.16 *sono suffusa saporem*)”²⁸.

Bisogna ancora rilevare l'insistenza del poeta sui campi semantici del cibo e, soprattutto, della guerra; la preparazione retorica è assimilata talora ad un banchetto talaltra ad un combattimento feroce. Le due sfere lessicali si intersecano e sovrappongono tra loro in tutto il poemetto; le metafore guerresche (v.9 *armigeræ arces*, v.14 *arma*, v.15 *manus*, v.19 *bella*, v.20 *indomiti*) e, in senso lato, culinarie (v.12 *bibat...fontem*, v.13 *plenus*, v.16 *saporem*, v.19 *epulas*) lasciano agevolmente sottintendere il grado di difficoltà insito nel percorso scolastico immaginato dal retore, contribuendo allo stesso tempo a delineare il carattere epico del passo. È anche chiaro che Agamennone “dopo la menzione di Omero e dei filosofi socratici, ci offre una rappresentazione dinamica della letteratura, vista come una forza viva e operante, prima posta in atto dall'allievo (v.14 *quatiat*), poi, evidentemente in seguito a ciò, agente autonomamente (v.15 *circumfluat*, v.16 *mutet*, v.18 *sonet*, v.19 *dent*, v.20 *minentur*)”²⁹. Piuttosto interessante appare inoltre il verso finale dell'intermezzo, nel quale si riscontra tra l'altro un palese gioco allitterante del fonema [p] (v.22 *plenus Pierio pectore*). Due di questi tre termini, posti tra loro in allitterazione, infatti, rappresentano anche due parole-chiave nell'ambito del programma esposto negli esametri dal retore (v.12 *pectore* e v.13 *plenus*), così come il sostantivo che chiude *Sat. 5* (v.22 *verba*, che si ritrova anche al v.20)³⁰. Perciò sembra evidente che il poeta abbia consapevolmente assegnato uno statuto letterario particolare a questo verso conclusivo;

²⁸ Yeh (2007) pp. 411-412.

²⁹ Setaioli (2002) p.267.

³⁰ Riguardo alla duplice occorrenza del termine *plenus* Pellegrino (1986) p.119 ritiene che essa “suggerisce al lettore l'idea di un'oratoria frutto piuttosto di una esaltazione di tipo estatico anziché espressione di una ricchezza interiore ottenuta con lo studio e la riflessione [alludendo a] [...] quel passo di *De div. 1.80* in cui al fratello Quinto [...] Cicerone fa esprimere il ben noto punto di vista sull'oratoria concepito come risultato del medesimo *furor* cui è da ascrivere la vera causa dell'ispirazione poetica”.

egli ha difatti assommato in esso una serie di fattori (allitterazione della [p], riprese verbali, corrispondenze strutturali col primo esametro) al fine di marcare la funzione di chiusura del componimento. Resta, infine, da sottolineare la pregnanza della ripetizione del monosillabo *det* (v.11, v.17 e v.19 *dent* con *variatio*) in opposizione semantica alla triplice negazione dei coliami; un ulteriore elemento che prova sì la bipartizione del progetto educativo agamennoniano (I parte *per negationem* vs II parte parenetica) ma che specialmente mette in rilievo la calibratura e l'unitarietà dello schema compositivo che caratterizza la *performance* di Agamennone nella sua interezza.

In effetti, come già anticipato sopra, ritengo che la sezione esametrica del *carmen* possa essere ragionevolmente ascritta alla tradizione dell'*epos* didascalico³¹. Ad uno stile elevato ed intriso di stilemi e formule tipicamente epiche, difatti, si accompagna pure una struttura argomentativa bilanciata e graduale che consta, per esempio, di alcuni passaggi temporali ben definiti e minuziosamente segnalati nelle posizioni di rilievo del verso, specie in *incipit* (v.11 *primos annos*, v.13 *Mox*, v.15 *Hinc*, v.17 *Interdum*). I due versi finali, infine, con la loro calcolata organizzazione interna, svelano esplicitamente al lettore l'intento esortativo sotteso a questo inserto: a) l'imperativo del penultimo esametro (v.21 *his animum succinge bonis*), b) il successivo *sic* con valore conclusivo, c) l'utilizzo della seconda persona singolare e del tempo futuro (v.22 *defundes*), d) la ripresa in forma sintetica e parzialmente riepilogativa di alcuni punti-chiave del programma educativo – sono tutti elementi che chiudono il cerchio dell'argomentazione e portano a compimento l'istanza parenetica intrinseca alla seconda parte del brano. Nondimeno, quest'ultima sezione non può essere considerata *sic et simpliciter* la *pars costruens* del programma agamennoniano contrapposta alla *pars destruens* iniziale³². In realtà ritengo sia più lecito individuare 1) nei coliami il nucleo morale della proposta tracciata dal retore mentre 2) negli esametri quello più propriamente didattico³³. Infatti, indipendentemente dalla prevalente forma negativa nella quale sono espresse, “le esortazioni dei primi otto versi mirano tutte all'osservanza di un elevato ideale etico, sentita come necessario presupposto

³¹ Contrariamente a quanto da me ipotizzato, Soverini (1985) p.1734-1735 ricollega il brano metrico di Agamennone “a una precettistica etico-letteraria che poteva trovare precedenti in una tradizione satirica identificata – anche dal punto di vista della struttura metrica – nell'asse Lucilio-Persio, e che qui però ricompare, nel trattamento del retore, svuotata della sua genuina linfa morale nonché della sua efficacia formativa, anche se non necessariamente della sua oggettiva validità teorica”.

³² Questa tesi, avanzata per primo da Stubbe (1933) e successivamente ripresa da Paratore (1933), è stata respinta da molti critici petroniani in tempi più recenti, per es. Kissel (1978).

³³ Di questo avviso, tra gli altri, Walsh (1970), Soverini (1985) e Aragosti (1995) (cfr. p.141 n.9).

della buona riuscita letteraria”³⁴. Insomma qui il personaggio petroniano sta riproponendo la tradizionale concezione dell’oratore come *vir bonus dicendi peritus*; e in questa operazione egli appare assolutamente in linea con le teorie retoriche maggiormente in voga nel dibattito contemporaneo sull’oratoria³⁵. Infatti, da un lato, viene scelto il coliambo per esprimere il motivo moraleggiante dell’incompatibilità tra vita dissoluta e pratica dell’eloquenza; dall’altro l’autore seleziona *naturaliter* l’esametro per esporre i suoi precetti più propriamente letterari (in questa prospettiva, anche il confronto con *l’Ars poetica* oraziana appare quasi d’obbligo).

Comunque sia, quello che emerge dall’analisi di questo brano è senza dubbio il suo carattere sperimentale nonché la sua originalità formale. La contaminazione metrica, tematica e stilistica si configura in fin dei conti come la base caratterizzante della poetica di libera creazione che contraddistingue il poemetto. Essa non prevede come suo elemento essenziale la ripresa diretta in chiave parodica di materiali linguistici e contenutistici attinti da testi illustri di stampo satirico o epico, quanto piuttosto un procedimento di riscrittura in regime neutro. Ciò significa che alcuni tratti preminenti di entrambe le esperienze letterarie subiscono nel loro reimpiego un significativo processo di risemantizzazione; al contempo, essi fungono da segnali primari che consentono al lettore di riconoscere più rapidamente e con maggior precisione i generi praticati dal soggetto poetante nell’ambito di questo misterioso *pastiche*. In ultima istanza, la poesia recitata da Agamennone, a mio avviso, risulta sostanzialmente un frammento letterariamente autonomo ed apprezzabile sia per la sua compiutezza strutturale sia per la sua pregevole fattura sotto il profilo artistico. Quest’ultimo aspetto è stato molto spesso disconosciuto e/o negato da parecchi studiosi di Petronio, condizionati in questo giudizio deprezzante dal discutibile profilo morale che vien fuori dalla rappresentazione del retore nel corso dell’intero romanzo³⁶. In altri termini il ragionamento seguito da tali critici è che un personaggio equivoco, ipocrita ed abietto non può che produrre poesia di qualità scadente, ripercorrendo in modo sciatto e ridicolo topiche letterarie già trite e ritrite. Ciò

³⁴ Setaioli (2002) p.260. Sulla stessa linea d’onda Walsh (1970) p.86: “the change of the metres signifying the progression from moral to literary precepts”.

³⁵ L’ipotesi che Agamennone presupponga qui la tradizionale concezione del *vir bonus dicendi peritus* è stata avanzata in modo convincente da Pellegrino (1986) (in part. pp.105-106 e 113-114) secondo cui “i coliambi ritraggono e codificano la figura del *vir bonus* così come gli esametri quella del *dicendi peritus*” (p.106). In effetti la normativa retorica del I sec. d.C. tende a collegare la degenerazione dei costumi al declino dell’oratoria e, pertanto, dedica grande spazio sia ai precetti di carattere tecnico-letterario sia all’esortazione a vivere secondo modelli etici elevati e irreprensibili. A tal proposito basti esaminare l’intero capitolo 12.1 (ma non solo) dell’opera di Quintiliano e i capitoli 28-29 del *Dialogus* tacitano, nei quali non mancano evidenti punti di contatto testuali con i coliambi di Agamennone.

³⁶ È questa, tra gli altri, la posizione di Walsh (1970), Barnes (1971) e Pellegrino (1986).

posto, prescindendo per ora da questo (pre)giudizio e passando alla contestualizzazione del brano rispetto alla sezione di pertinenza, oltretutto essere esplicitamente preannunciati dal retore e opportunamente introdotti (*Sat. 4.5 sed ne me putes improbasse schedium Lucilianae humilitatis, quod sentio et ipse carmine effingam*), i versi in questione risultano profondamente legati alla narrazione prosastica per alcuni determinanti fattori di ordine linguistico-tematico; essi possono essere considerati dei versi integrativi, dal momento che rielaborano secondo una modalità espressiva diversa (e intrinsecamente più sublime) i concetti espressi nell'intervento precedente del retore (3-4)³⁷. L'uso del canale espressivo poetico ha dunque lo scopo implicito di conferire una dignità icastica e una validità universale al *Reformprogramm* pedagogico prospettato da Agamennone; ed in tal senso, il linguaggio oracolare che ne contraddistingue la dizione pare conferire all'intermezzo un carattere rivelatorio-iniziatico, quasi ad esaudire la promessa fatta dal retore, in apertura alla sua risposta, al giovane dotato di *bona mens* (3.1 *non fraudabo te arte secreta*). Altrimenti detto, si può considerare il discorso in prosa come un'analisi preliminare dei problemi che affliggono l'oratoria contemporanea e, d'altro canto, il poemetto come la conclusiva enunciazione teorica (fissata solennemente in forma poetica) di un concreto programma che possa risolverli. Mentre i coliami propugnano una dieta etica come freno all'ambizione dei genitori e degli alunni, gli esametri invece riaffermano la necessità di una formazione graduale e non superficiale: due patologie (l'*ambitio* e la mancanza di *laborum gradus*) diagnosticate e stigmatizzate dal retore già nella prosa antecedente³⁸. La contestualizzazione del brano pone, poi, un primo problema: esso può essere designato con l'espressione *schedium Lucilianae humilitatis* utilizzata da Agamennone (4.5) come introduzione alla poesia stessa? Molti critici petroniani hanno automaticamente identificato tale *schedium* con la poesia seguente. Sebbene questa designazione sia praticamente tutt'oggi pressoché universalmente accettata, in realtà, nel periodo che precede immediatamente l'intermezzo metrico, ci sono almeno tre dati

³⁷ Tengo qui conto della terminologia adottata da Bo [cfr. Coccia (1992)] che ha proposto una divisione in tre gruppi dei versi del *Satyricon*: integrativi, primari ed *exploits* poetici. Riguardo alla complementarità prosa-versi, interessante la notazione di Petrone (2007) p.96: "secondo quel salto di qualità, che avviene nel romanzo quando la prosa cede il passo alla poesia, quest'ultima, nel suo registro alto, declina tuttavia gli stessi contenuti della scena precedente, prestandosi ad una chiusura impostata secondo varie tonalità di stili che le sintetizza e le conferisce dignità, rendendo indimenticabile e appunto poeticamente valido quanto sinora successo [...] Per l'interpretazione questa stretta connivenza è indispensabile".

³⁸ Le riprese testuali, o presunte tali, tra i capp. 1-4 e il cap. 5 sono state elencate da Collignon (1892) e, successivamente, integrate da Schönberger (1929). Quest'ultimo inoltre sostiene che i coliami corrispondano alle idee espresse nel cap. 3, gli esametri a quelle del cap. 4; una corrispondenza correttamente respinta da Kissel (1978).

testuali controversi sui quali sarebbe bene riflettere attentamente: 1) il significato di *carmen*; 2) l'espressione *et ipse*; 3) l'infinito perfetto *improbasse*³⁹.

Da un passo assai lacunoso di Festo e dalla relativa epitome di Paolo si evince, in linea di massima, che con il termine *schedium* si indicavano non tanto le improvvisazioni poetiche quanto generalmente i *poemata mala*⁴⁰. D'altra parte, è vero pure che *carmine* potrebbe voler dire semplicemente 'in versi' e, dunque, non contrapporsi all'idea di un componimento poetico caratterizzato da un modesto impegno letterario sottesa alla definizione di *schedium*. Tuttavia, credo anch'io che "Agamennone difficilmente avrebbe indicato i suoi versi con un termine dalle connotazioni così equivoche, per poi affermare subito dopo che col suo *carmen* si propone di dare espressione al proprio pensiero, impiegando un termine – *effingere* – che spesso si carica invece di risonanze riconducibili ad un tipo di espressività sublime ed elevata"⁴¹. Per ovviare a questa palese contraddizione molti critici hanno fornito diverse spiegazioni, alcune delle quali ingegnose ma, a mio avviso, poco plausibili. La posizione più comune può essere così riassunta: l'autore vuole produrre antifrasticamente un effetto comico-grottesco giocando con l'aberrante sproporzione che intercorre tra il carattere d'improvvisazione annunciato dal retore per la sua imminente *performance* (4.5) e la ricercatezza stilistica della sua creazione poetica che contraddice il richiamo alla *Luciliana humilitas*⁴². Una spiegazione che non mi convince non solo per quanto già osservato sopra, ma anche perché si fonda sul supposto uso, da parte di Petronio, di un procedimento compositivo che invece mi pare non venga adottato in nessun'altra sezione metrica dell'opera. Inoltre tale ipotesi stride fortemente con l'etopea del personaggio, il quale, come Eumolpo, mira più a

³⁹ Molto prezioso in merito il contributo di Setaioli (2002). Per la verità già Collignon (1892), Ciaffi (1955), Barnes (1971), Cosci (1978), seppur secondo prospettive ermeneutiche assai differenti, sottolineano la problematicità di tale identificazione e l'ambiguità dei termini sopra menzionati. Tali studiosi perciò ipotizzano una lacuna che comprenderebbe un intervento poetico di Encolpio del quale l'intermezzo agamennoniano costituirebbe il *pendant*; e proprio a questa presunta improvvisazione poetica encolpiana andata perduta si riferirebbe il termine *schedium*.

⁴⁰ Desumo tale informazione da Setaioli (2002) p.255. Quanto ai passi di Festo e Paolo, cfr. Fest., 450, 16-21 L e Paul. *Fest.* p.451, 9-11 L.

⁴¹ Setaioli (2002) pp.255-256 (cfr. anche n.14 p.256).

⁴² Cfr. ad esempio Flores (1982) pp.74-75 secondo il quale vi sarebbe nei capitoli 3-5 un gioco tra iniziale affermazione, momentanea negazione (4,5) e finale riaffermazione (5) della necessità dell'impegno artistico. Lo stesso Flores è quindi convinto della ricercatezza o, comunque, del carattere non d'improvvisazione del passo in questione; dello stesso avviso Cosci (1978), Soverini (1985), Aragosti (1995) nonché Tandoi (1992) il quale sostiene che "il grottesco, nel velleitario *schedium* di Agamennone, è che la semplicità messa in campo all'inizio si smentisce attraverso una gonfiezza arruffata in crescendo, quasi congenita del suo modo di esprimersi: sotto la pelle di...Lucilio, ecco scoperto alla fine un asiatico, un teorico della *granditas* deteriora" (p.395). Sullivan (1977) e Slater (1990) ritengono invece che la poesia vuole produrre con le sue continue ripetizioni lessicali l'impressione di un componimento improvvisato (per Slater, invero, ciò riguarderebbe solo i coliami).

spettacolarizzare il proprio sapere e a gloriarsi del suo *status* di uomo di cultura che a ridimensionarne la portata⁴³; vista in quest'ottica, una volontaria dichiarazione di modestia da parte del retore risulterebbe alquanto strana. Per quanto concerne l'espressione *et ipse*, poi, i critici che difendono l'identificazione *schedium-Sat.5* ritengono che essa sottintenda come referente comparativo proprio il poeta Lucilio, come se Agamennone dicesse "anche io, come ha fatto Lucilio, [...]"⁴⁴; e ancora gli stessi studiosi sono necessariamente costretti ad intendere *improbasse* un perfetto con valore aoristico. Entrambe le operazioni però mi sembrano delle forzature ermeneutiche su un periodo che certo è problematico ma, a mio avviso, non tanto oscuro da non poterne cogliere il senso ultimo. Senza alcuna pretesa di esser giunto ad una soluzione definitiva di questa spinosa questione, tuttavia voglio proporre una traduzione di 4.5 contrastante con l'interpretazione generalmente invalsa e più diffusa tra i classicisti:

"Ma affinché tu non creda che io abbia disdegnato la (tua precedente) improvvisazione poetica dall'umiltà luciliana, anche io esprimerò in un carne il mio pensiero". Infatti ritengo, per concludere, assai probabile e più logico (sulla base del testo tràdito) che lo *schedium* di cui parla il retore designi una poesia recitata da Encolpio in precedenza (nella porzione di romanzo non conservata) rispetto alla quale i versi di *Sat. 5* fungono da contraltare⁴⁵.

Eccoci finalmente alla seconda delicata questione, lasciata prima in sospeso, connessa all'interpretazione di questo intermezzo: che valore si deve attribuire al *carmen*? E che grado di serietà al programma educativo in esso esposto dal retore? La maggior parte dei critici petroniani giudica il poemetto un contenitore di idee banali o, addirittura, ridicole, sostenendo inoltre che Agamennone sia un personaggio troppo ambiguo ed equivoco per potere enucleare un programma pedagogico talmente serio da essere assunto a modello⁴⁶. E in effetti nel corso della cena a casa di Trimalchione il retore smentisce clamorosamente il suo ruolo di fustigatore dei costumi corrotti assunto nella scena iniziale del racconto; egli infatti durante il banchetto impersona tutti quei vizi in un primo tempo deprecati. Così eccolo comportarsi da parassita in cerca di un pranzo da scroccare (v.5 *cliens cenas captet*), mostrarsi schiavo del vino (v.6 *addictus vino*) e vestire i panni dell'applauditore

⁴³ Semmai può accadere, come si vedrà più avanti, che il narratore Encolpio esprima un giudizio negativo sulla poesia degli altri protagonisti o che l'uditorio stesso si scagli violentemente contro i declamatori.

⁴⁴ Cfr. Flores (1982) p.76-77, Pellegrino (1986) p.144 e Walsh (1996) p.3.

⁴⁵ Per la ricostruzione di questo passaggio cfr. Cosci (1978) pp.202-203.

⁴⁶ Tra gli altri cfr. Barnes (1971), Pellegrino (1986), Panayotakis (1995), Conte (1996). Convinti della serietà del programma di Agamennone sono invece ad es. Kissel (1978), Slater (1990) e Setaioli (2002).

prezzolato (v.7 *plausor redemptus*) al servizio di ricchi liberti incolti⁴⁷, contravvenendo palesemente ai quei precetti morali da lui stesso enunciati nei coliami. Mediante questa netta contraddizione tra il suo atteggiamento pratico e l'elevato messaggio etico veicolato dai suoi versi, quest'ultimi si caricano di almeno due valenze narratologiche fondamentali, e cioè comico-parodica ed etopeica. Quest'ultima funzione si attiva in questo caso sulla distanza, come si è già osservato; il servilismo di Agamennone alla mensa trimalchionesca innesca nella memoria del lettore il ricordo del precedente intermezzo metrico e concorre al completamento della caratterizzazione del personaggio. Questa relazione 'contrastiva' tra l'inserito e l'episodio della *Cena* assolve poi certamente ad un ulteriore compito, ossia quello di potenziare la comicità della narrazione. Nondimeno, l'effetto comico si produce non solo attraverso questo collegamento intratestuale a ritroso ma, mi sembra, già a partire dallo scarto stilistico con il contesto prosastico limitrofo nonché dalla rapida notazione dell'autore circa la derisoria reazione dei giovani studenti alla declamazione improvvisata di un tale che era succeduto alla *suasoria* di Agamennone (6.2 *dum ergo iuvenes sententias rident ordinemque totius dictionis infamant*)⁴⁸. L'incoerenza del professore, tuttavia, non può ritenersi un motivo di grande rilevanza per la valutazione negativa del programma da lui tracciato; in fondo, *mutatis mutandis*, anche la parabola biografica di un grande letterato come Seneca è contrassegnata dal manifesto divario tra l'impostazione teorico-concettuale delle sue opere e le discutibili scelte di vita. Al contrario "la serietà di esso va giudicata autonomamente, indipendentemente dalle indubbe manchevolezze morali di chi lo propone ed anche dalla sua effettiva intenzione e capacità di realizzarlo"⁴⁹; anche perché il ruolo narrativo primario assegnatogli da Petronio nell'ambito della vicenda romanzesca è quello di 'maestro di retorica'. Pertanto, sembra davvero assurdo dubitare della serietà della sua tirata o, quantomeno, delle sue intenzioni didattiche; egli "pur restando

⁴⁷ Interessante a riguardo la notazione di Sommariva (1996) p.60: "Occorre ricordare che il triclinio di Trimalchione si presenta come un palcoscenico e che i banchetti offerti ogni sera dal liberto sono a tutti gli effetti pantomimi che obbediscono a una precisa regia e di cui il padrone di casa è capocomico, mentre la *familia* e gli invitati abituali ne sono attori e comparse. Quale membro della 'troupe' che recita il copione della *Cena* anche Agamennone ha il suo ruolo, che è quello di 'consulente culturale' del rozzo liberto. Ma poiché il professore di retorica recita questa sua parte in una posizione evidentemente subalterna, il suo ruolo [...] finisce con l'essere quello dell'*adsentator divitis*."

⁴⁸ Un altro collegamento a distanza con l'episodio della disputa (e in particolare con la declamazione di Agamennone) si trova in 10.1-2 allorché Ascilto spiega ad Encolpio il motivo della sua fuga dal portico: '*Quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? An videlicet audirem sententias, id est vitrea fracta et somniorum interpretamenta? Multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares, poetam laudasti*'. Anche in questo caso si produce un chiaro effetto di comicità.

⁴⁹ Setaioli (2002) p.262.

teoricamente convinto che il vero oratore debba essere un *vir bonus dicendi peritus*, può ritenere sufficiente insegnare questo concetto senza sentirsi tenuto a praticarlo personalmente”⁵⁰. In conclusione, certamente la proposta avanzata dal personaggio petroniano non può considerarsi una risposta sufficiente e adeguata alla situazione ‘drammatica’ nella quale versava l’oratoria romana d’età imperiale. Ma d’altra parte, il retore del *Satyricon* è compartecipe di un dibattito culturale ormai sclerotizzato; la difficoltà a comprendere le cause di tale crisi e l’incapacità a porre un argine a questa deriva non rappresentano dei limiti del solo Agamennone, ovvero l’inadeguatezza del suo programma corrisponde a quella di un’intera generazione di maestri di retorica⁵¹. A questo punto, riallacciandoci anche all’analisi precedente dei capp.1-4, ci si presenta un ultimo interrogativo: qual è l’effettivo punto di vista di Petronio sulla disputa *de causis corruptae eloquentiae*? In che ottica bisogna leggere la sua scelta di rappresentare tale contesa tra Encolpio ed Agamennone?

Fatta salva la serietà delle vedute pedagogiche del retore, non bisogna però ricercarvi a tutti i costi le genuine convinzioni di Petronio in materia; è realmente difficile infatti credere che egli abbia voluto esplicitamente manifestare, per bocca di un personaggio del romanzo, la propria posizione riguardo alla decadenza dell’oratoria⁵². Allo stesso modo, neppure Encolpio può essere considerato *tout court* un fededegno portavoce delle idee dell’*arbiter* in merito a tale dibattito; soprattutto, se si considera che egli si caratterizza come “a product of the rhetorical system, saying what it had taught him to say”⁵³. In fondo, l’episodio si iscrive pur sempre all’interno di una *fictional story* soggetta a precise

⁵⁰ Setaioli (2002) p.265.

⁵¹ Su questo aspetto cfr. Tandoi (1992) p. 393: “Quanto è seria nelle intenzioni dell’espositore, tanto direi che la tirata serve a Petronio per adombrare in lui un tipico maestro di scuola incapace di staccarsi dai luoghi comuni, tranne – se mai- le poche volte che hanno validità sostanziale [...] Essa non potrà che ritorcersi in satira petronianamente sottile, ma beffarda ai danni di Agamennone e colleghi”.

⁵² La critica petroniana ha invece spesso ritenuto che esiste una sostanziale corrispondenza fra le teorie retoriche enunciate in questi capitoli e le effettive posizioni dell’autore in questo campo; tra questi, Fedeli (2007) secondo cui Petronio “inserendo una citazione ciceroniana in un contesto ricco di allusioni a Cicerone, abbia voluto rendere esplicito il suo punto di vista in merito al rimedio da opporre alla corruzione dell’eloquenza” (p.91). D’altro canto, Panayotakis (1995) p.2 sostiene che “Petronius’own views on the issue are not obvious, but are implicitly expressed through the contrast between the speaker’s character and the nature of his speech”, concludendo (p.8) che “a theatrical analysis of the scene indicates that Petronius was merely playing with conventional situations and stock figures, and should in no way be identified with Encolpius’*persona* [...] Both Encolpius and Agamemnon are hilarious caricatures of serious men of letters [...] Their role-playing, a recurrent motif and a constant feature in the characters of the other person of the rest of the novel, define this scene as a farce of word, where the mimic juxtaposition between illusion and reality, another favourite Petronian pattern, underlines the theatricality of the novel and creates an enjoyable atmosphere of fun and entertainment”. Per concludere, una rassegna dettagliata degli studiosi che hanno dedicato una trattazione specifica al problema delle concezioni retoriche di Petronio si trova in Soverini (1985), in part. pp. 1714-1723.

⁵³ Barnes (1973) p.797.

forze di carattere semico-narratologico che ne regolano la struttura superficiale e profonda. Tra queste, per esempio, non ultimo il fatto che sulle azioni e sulle dichiarazioni dei protagonisti agisce in ogni momento il filtro deformante costituito dal narratore omodiegetico. Con ciò non voglio escludere del tutto la possibilità che alcune opinioni espresse da entrambi i contendenti possano effettivamente corrispondere al pensiero di Petronio, ovvero che quest'ultimo non possa trovarsi d'accordo con alcune affermazioni dei suoi personaggi⁵⁴. Piuttosto, credo fermamente che non sia affatto lecito interpretare la disputa Encolpio-Agamemnone come una digressione tecnico-retorica in cui l'autore con effetto straniante espone in prima persona le sue teorie. Viceversa, ritengo innanzitutto che l'intenzione dell'*auctor absconditus* sia principalmente dovuta ad esigenze, per dir così, realistiche; l'istanza di verosimiglianza ricercata in questi capitoli iniziali, infatti, appare perfettamente in linea con la tendenza petroniana a rifrangere nella sua narrazione anche la *facies* culturale dell'epoca contemporanea o, se si preferisce, in termini bachtiniani, ad insistere a più riprese nel corso della narrazione sul cosiddetto cronotopo 'di costume'. Su questo versante, dall'alto del suo distacco ironico, egli descrive all'interno del racconto una situazione che in quel periodo doveva risultare piuttosto comune e frequente; specialmente nell'ambito di quelle scuole di declamazione che per molti rappresentavano la vera causa della degenerazione oratoria culturale in atto in quel secolo. Dando la parola a due dei suoi disadattati personaggi, egli intende riportare le maggioritarie e più ricorrenti posizioni degli intellettuali (o presunti tali) a lui coevi circa la decadenza dell'oratoria. E ciò, verosimilmente, per dimostrare, in una visione dissacratoria e caricaturale della realtà, la pochezza dei 'dotti' contemporanei, i quali si crucciavano, spesso senza la dovuta profondità di pensiero e, di conseguenza, senza alcuna prospettiva di reale comprensione, su una problematica topica ormai cristallizzatasi in modo deleterio intorno ad una discussione divenuta sterile ed improduttiva. "Petronio che ha lucidamente avvertito tale pericolo, ne raffigura le dannose conseguenze nei suoi personaggi"⁵⁵; Agamemnone ed Encolpio vengono ritratti quali emblemi di questa crisi, incarnando essi appieno quella mediocrità culturale che costituisce il bersaglio primario della fine ironia petroniana. In quest'ottica, il trattamento

⁵⁴ Su questa delicata questione cfr. Barnes (1973) p.797-798: "Common sense and the aesthetics of prose composition urge the belief that he will have approved of much that Encolpius says. On the other side it must be admitted he would probably agree with much in Agamemnon's arguments. He is outlining a typical *declamatio* [...] but the implication follows that he kept his own impartiality [...] Petronius does not involve himself as a partisan on one side or the other".

⁵⁵ Pellegrino (1986) p.116.

parodico dell'idioletto degli *scholastici* assurge principalmente ad una funzione polemico-satirica, essendo tale parodia finalizzata alla derisione di tutti i difetti, tecnici ed etici, di un'intera categoria professionale nonché alla critica dei risvolti negativi derivanti da questo scadimento⁵⁶. Le velleità scolastiche dei due personaggi sono altresì testimoni di una identica modalità di approccio alla realtà, ossia sono il riflesso di uno iato profondo tra la loro modesta levatura culturale e la loro capacità di azione nel mondo circostante; una *forma mentis* destinata a soccombere e che perciò viene presentata parodicamente da Petronio per far ridere di essa, seppur amaramente, il lettore⁵⁷. In tal senso, ad esempio, non può passare inosservato il fatto che Encolpio, pur contestando in maniera veemente l'ampollosa magniloquenza insegnata nelle scuole di declamazione, adotti egli stesso uno stile enfaticamente declamatorio, come si evince peraltro nel testo dalla notazione retrospettiva dell'io-narrante in *Sat.* 3.1 (*non est passus Agamemnon me diutius declamare in porticu quam ipse in schola sudaverat*)⁵⁸, la quale si colora quindi di un probabile accento autoironico. Viene così ridicolizzato il tentativo del giovane protagonista (e in seguito del retore) di curare la malattia con lo stesso virus che l'ha debilitata; un metodo assurdo che non può che condurre, proprio per la sua paradossalità, al fallimento⁵⁹. In definitiva, oltre ad un significativo apporto in direzione comico-parodica, il nucleo intertestuale della scena iniziale del *Satyricon* conferisce anche particolari sfumature all'etopea dei personaggi in essa coinvolti; una caratterizzazione

⁵⁶ Di diverso avviso è Barnes (1973) secondo il quale invece “the internal dramatic motive is the reason why Petronius has introduced into this work at this point a critical syndrome evident in other writers as well; but his use of the theme has been entirely artistic, not critical; dramatic, not parodic [...] to amuse the reader” (p.797).

⁵⁷ Su questo aspetto, condivido pienamente la seguente osservazione di Soverini (1985) p.1728: “i discorsi di Encolpio ed Agamemnone [...] risultano in perfetta sintonia con la caratterizzazione generale dei due personaggi, i quali a nessun titolo dovrebbero essere qui considerati alla stregua di impersonali fantocci al servizio esclusivo della voce dell'autore”.

⁵⁸ A tal proposito cfr. Cosci (1978) p. 202 n.2: “Da notare l'uso di *declamare* per definire una dichiarazione ferocemente anti-declamatoria: è questo uno dei tanti casi in cui punti di vista, piani narrativi, meccanismi ironici e autoironici gareggiano a sconcertare il lettore”. Sempre su questo argomento, Conte (1997) p.50 sottolinea come la tirata encolpiana “contro l'uso scolastico delle declamazioni è essa stessa una tipica declamazione, con tutti i difetti del genere: usualità degli argomenti, intonazione reboante [...] L'autore si fa gioco del protagonista facendo di lui un paradossale censore proprio di quei difetti di cui egli stesso è invece vittima inconsapevole: perciò si merita la parodia dell'autore”. Sulla caratterizzazione paradossale di Encolpio, infine, Sinclair (1984) p.237 nota “the incongruity between the character of Encolpius and the manner in which on this occasion he has chosen to present himself: he parrots Cicero, but is in effect a sort of absurd anti-Cicero, a *vir perditus dicendi peritus* whose eloquence serves no higher goal than sating of his appetite (cfr. *Sat.* 10.2).

⁵⁹ In generale, si può notare, nel corso del romanzo, una certa propensione da parte di Encolpio alla pratica declamatoria; su questo aspetto cfr. van Mal-Maeder (2003) p.347 e p.355: “Les déclamations constituent l'un des matériaux intertextuels avec lequel Pétrone s'amuse. En particulier, l'auteur aime à placer Encolpe dans des situations sorties droit de l'univers déclamatoire et face auxquelles il réagit comme on le lui a appris à l'école [...] Et c'est ainsi que la fiction des déclamations trouve finalement sa raison d'être dans la fiction des romans”.

'satirica', sostanzialmente, attraverso la quale si esprime la critica d'avanguardia petroniana nei confronti della decadenza dell'eloquenza contemporanea.

Capitolo 3 Il lupanare, l'albergo, il *forum* (6.3 – 15.9)

3.1 Intertestualità storico-elegiache (e senecane) in un romanzo comico: *contaminatio* e *parodia*

Alla statica rappresentazione 'di costume' che contraddistingue la vicenda iniziale del *Satyricon*, fanno seguito alcune sequenze nelle quali il ritmo della narrazione diviene improvvisamente più rapido; ed è proprio con questa sezione del racconto che prende avvio, per noi, la componente avventurosa della storia. In questi capitoli, infatti, il lettore si trova sballottato da un episodio all'altro quasi senza soluzione di continuità, assistendo a continui cambi ambientali e alla comparsa improvvisa di nuovi attori sulla scena (e certo, nella produzione di questa sensazione, le cospicue lacune testuali giocano un ruolo determinante).

Nell'ambito di questa intricata e movimentata sceneggiatura, il primo elemento che, ai fini della mia ricerca, merita una certa attenzione è costituito dalla *liaison* amorosa che lega Encolpio a Gitone¹; una relazione che subito ci si presenta agli occhi come sospetta e turbolenta per via della presenza ingombrante di un terzo personaggio, Ascilto, amico fraterno del primo ma, allo stesso tempo, terribilmente infido e pronto a tutto pur di assicurarsi le prestazioni clandestine del secondo. Proprio a partire da queste pagine, dunque, le vicissitudini patite da questo strambo triangolo erotico si configureranno come uno dei principali fattori unificanti della trama imbastita da Petronio, pur restando per lunghi tratti in sottofondo, anche in seguito all'avvicendamento tra l'amante Ascilto e il vecchio poeta Eumolpo, che di lì a poco subentrerà al primo nel ruolo attanziale di antagonista della coppia.

Sul versante intertestuale, laddove ce ne fosse bisogno, va evidenziato che, nel dipanarsi di questa *love story*, il *Satyricon* presenta parecchi punti di contatto con il cosiddetto 'romanzo greco'; la riproposizione di taluni *topoi*-cardine del genere romanzesco (finti suicidi, propositi di vendetta, lamenti paratragici contro la cattiva sorte, etc.) viene essenzialmente sfruttata in chiave parodica, nell'ottica cioè di un comico ribaltamento della prevalente declinazione idealizzata fornita in area ellenistica (almeno sulla base delle assai limitate testimonianze in nostro possesso)². Ecco allora che al contrastato

¹ Sul tipo di rapporto che lega Encolpio a Gitone cfr. Konstan (1993).

² Preciso, tuttavia, sin da ora che, da parte mia, non condivido la teoria, generalmente invalsa tra molti studiosi petroniani, quantomeno dal lavoro di Heinze (1899) fino a quello di Conte (1997), secondo la quale il *Satyricon* sarebbe strutturalmente una parodia del 'romanzo ideale greco'; nondimeno, entrerò nello

amore eterosessuale di due giovani eroi, eticamente connotati soprattutto per la loro fedeltà reciproca e per l'inattaccabile castità, si sostituisce un *ménage* di tipo omosessuale, nelle cui dinamiche vige, al contrario, un *ethos* di segno totalmente opposto, caratterizzato dalla sfrenatezza sessuale, dal ricorso costante alla menzogna, dalla tendenza compulsiva al tradimento³.

Nell'ambito di questo intenzionale rovesciamento, però, l'etopea dei personaggi petroniani condivide con quella dei loro corrispettivi greci un aspetto di non secondaria importanza, ossia la predisposizione al paragone illustre, nel quadro di un patetismo financo esasperato. Attraverso il procedimento retorico della comparazione, si sovrappone per via obliqua una situazione narrativa *in fieri* ad un'altra 'esterna', mutuata da un diverso contesto; questa tecnica di figurazione indiretta produce sempre una qualche deviazione dall'ipotesto, con effetti semantico-narratologici assai rilevanti.

Nel *Satyricon* la prima attestazione di questo atteggiamento sublimante si riscontra già al capitolo 9:

'cum quaererem numquid nobis in prandium frater parasset, consedit puer super lectum et manantes lacrimas pollice extersit. perturbatus ego habitu fratris quid accidisset quaesivi. at ille tarde quidem et invitus, sed postquam precibus etiam iracundiam miscui, 'tuus' inquit 'iste frater seu comes paulo ante in conductum accucurrit coepitque mihi velle pudorem extorquere. cum ego proclamarem, gladium strinxit et "si Lucretia es" inquit "Tarquinius invenisti".'

Nel resoconto ad Encolpio delle molestie subite in sua assenza da parte di Ascilto, Gitone menziona esplicitamente l'*exemplum* storico di cui si è servito il giovane 'frater' del narratore per vincerne le ritrosie e vedere così appagato il proprio desiderio sessuale; nella fattispecie, ad essere chiamata in causa è la celebre vicenda di Lucrezia e Tarquinio, un episodio di violenza sessuale cui seguì a Roma, come è noto, il passaggio istituzionale dalla monarchia alla repubblica ('*si Lucretia es, Tarquinius invenisti*')⁴. Ciò posto, quali

specifico di questo argomento nel nono capitolo di questa trattazione, limitandomi adesso a constatare, in Petronio, l'incidentalità della ripresa di motivi tipici romanzeschi in prospettiva parodica.

³ Panayotakis (1995) p.10 nota che "marital unfaithfulness occurs as a standard motif also on the comic stage".

⁴ A supporto di quanto appena detto, a proposito della tendenza dei personaggi romanzeschi a ricorrere ad *exempla* sublimi, assai calzante risulta ora l'analisi di un passaggio tratto dal capitolo iniziale delle *Etiopiche* di Eliodoro, soprattutto per la stringente similarità tematica con il passo del *Satyricon* testé menzionato. Nel racconto eliodoreo si narra, infatti, un episodio palesemente modellato sul mito di Fedra, ovvero sul motivo della matrigna che si innamora del figliastro (una struttura, d'altra parte, tipicamente adibita, nei romanzi ellenistici, alla proliferazione del testo). Così come in Petronio, il riferimento alla vicenda mitica è qui del tutto esplicito: in 1.8, difatti, la matrigna si rivolge a Cnemone definendolo "il mio giovane Ippolito", e cioè paragonandolo al personaggio maschile che, nell'immaginario greco, meglio doveva incarnare la dote della castità sessuale (proprio secondo lo stesso grado di esemplarità che per il pubblico romano Lucrezia rivestiva nei confronti delle *matronae*). Per quanto non si possano in alcun modo avanzare dubbi sulla serietà di fondo del contesto narrativo di pertinenza, nondimeno la fonte tragica, pure

referenti letterari si possono rinvenire dietro a questo procedimento intertestuale? E ancora, che impatto ha sul (con)testo l'attivazione di tale meccanismo?⁵

Quanto al primo quesito, innanzitutto non può sfuggire la connessione con l'ipotesi liviana, ovvero con la codificazione letteraria più nota a Roma relativa a questo importantissimo mito di fondazione (Liv. 1.57-59)⁶. Nella rappresentazione di questa leggenda, lo storico patavino conferisce ad essa una tonalità palesemente tragica; sulla scena carica di *pathos* la figura dell'eroina si staglia in tutta la sua nobiltà, emergendo altresì in modo netto il valore paradigmatico della drammatica esperienza da lei vissuta. In altre parole, come è tipico della scrittura storiografica di Livio, l'intenzione è quella di presentare Lucrezia come *exemplum* di dignità morale, come modello ideale di matrona romana *casta et pudica*; ed è proprio questa esemplarità che Petronio manipola in chiave degradante allorché riattualizza questa storia all'interno del suo *plot*. Che vi sia una eco liviana nell'ipotesi petroniana credo possa essere assunto come dato assolutamente pacifico; vi sono infatti, come vedremo a breve, diversi elementi linguistico-testuali che fanno propendere verso questa interpretazione. Egualmente, non pochi sono i punti di contatto con la versione che Ovidio fornisce di questa leggenda nei *Fasti* (2.685-852); una versione che, mentre collima quasi perfettamente con quella di Livio per ciò che concerne la successione degli avvenimenti (se si prescinde da pochi dettagli), si

in Eliodoro, subisce un processo di abbassamento borghese, essendo del tutto depotenziata la carica etica e la tensione emotiva intrinseche al conflitto interiore dell'eroina nei versi euripidei. In definitiva, il medesimo *topos* viene declinato dai due autori in modo originale in base alle diverse esigenze espressive e ai differenti indirizzi di poetica, con implicazioni significative, in ambedue i casi, sul versante della stratificazione intertestuale delle rispettive opere.

⁵ Su questo episodio del *Satyricon* cfr. Carmignani (2013); in questo lavoro saranno riproposte molte delle sue lucide osservazioni in merito alla complessa stratigrafia intertestuale caratterizzante questo capitolo.

⁶ Livio racconta che durante il lungo assedio di Ardea ai giovani ufficiali erano concesse frequenti licenze per rinfrancare il corpo e lo spirito; in uno di questi momenti di pausa dalla guerra, Collatino si trovava casualmente presso Sesto Tarquinio, figlio del Superbo. In quell'occasione, insieme ad altri compagni, i due presero a discutere della castità delle proprie mogli; sorta una disputa su quale donna fosse superiore alle altre in tal senso, Collatino propose di recarsi di persona dalle rispettive coniugi per verificarne, in seguito all'arrivo inatteso dei mariti, il livello di pudicizia. Mentre le altre spose furono scoperte essere dedite al lusso e ai conviti, Lucrezia fu invece colta in compagnia delle ancelle a filare la lana nell'atrio di casa; allora Collatino, *victor* della scommessa, invitò a cena gli amici. Nel corso del banchetto, Sesto fu però preso da una *mala libido*, mosso dalla *spectata castitas* e dalla *forma* della giovane; così, dopo aver fatto ritorno all'accampamento, successivamente, all'insaputa di Collatino, *amore ardens*, si recò a Collazia e si introdusse furtivamente nella camera da letto di Lucrezia, intimando con una spada (*stricto gladio*) di ucciderla se avesse urlato (*tace, Lucretia; Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris vocem*). Dopodiché, tentò invano con minacce e preghiere di vincere le resistenze della donna finché, per il timore di incorrere in una morte disonorevole, l'*obstinata pudicitia* di quest'ultima lasciò spazio alla *trux libido* del violentatore; questi infatti aveva paventato di uccidere insieme a lei anche uno schiavo affinché, una volta posizionati accanto i due cadaveri nudi, si dicesse che fosse stata uccisa in un turpe adulterio. Violata l'onestà di Lucrezia, Sesto andò via; ma la sposa mandò a chiamare il padre e il marito perché vendicassero l'offesa subita. Ottenuta tale promessa dai due uomini e professata la propria innocenza e purezza d'animo, infine, non potendo sopravvivere all'onta di quell'abuso, si tolse la vita con un pugnale, nonostante i ripetuti tentativi di Collatino di dissuaderla dal proposito di suicidio.

differenza tuttavia sensibilmente per il registro stilistico e per la tonalità del dettato. Così, risentendo notevolmente dell'influsso del genere elegiaco, la revisione ovidiana pare indugiare più sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi, a discapito della riflessione morale e politica, invece, del tutto prioritaria nella narrazione liviana⁷. In altri termini, scevro come è da qualsiasi intento edificante, il testo del poeta di Sulmona focalizza l'attenzione, per lo più, sui risvolti personali e sentimentali della vicenda; su questo versante, allora, non sorprende né la scelta di destinare appena due distici alla parte 'politica' del 'mito' (Ov. *fast.* 849-852) né quella di assegnare un ruolo sempre secondario alla figura di Bruto rispetto all'assoluta centralità ricoperta da Lucrezia. In questa direzione, per esempio, vanno certamente inquadrati i numerosi interventi diretti dei personaggi in scena (dialoghi, preghiere, discorsi, allocuzioni) che, frazionando il ritmo narrativo, enfatizzano *elegiacamente* la componente patetica della vicenda. Inoltre, neppure trascurabile sembra, nel trattamento ovidiano dell'aneddoto, la presenza di una delicata vena ludico-ironica giocoforza assente, viceversa, nell'esposizione sublimata ed austera dello storico. E proprio questo tangibile cambio di tono non poteva passare inosservato a Petronio e alla sua scrittura mescidante⁸. Nell'atto di contaminare le due differenti esperienze letterarie, infatti, l'*arbiter* attinge sostanzialmente da entrambi i modelli quei tratti maggiormente funzionali alla costruzione dell'episodio in chiave romanzesca; cosicché, per la piena comprensione del passo, il lettore è sollecitato ad interfacciarsi contestualmente con i due ipotesti e ad interrogarsi sulle implicazioni semantiche derivanti da questa *contaminatio*.

Una prima similarità si può osservare nella scelta petroniana di un ambiente buio (9.1 *quasi per caliginem vidi Gitona*), sulla scia delle tenebre notturne che avvolgono l'empio *stuprum* di Tarquinio tanto in Livio (Liv. 1.57.8) quanto in Ovidio (Ov. *fast.* 785-786). In secondo luogo, Encolpio trova il suo amasio seduto, proprio come è seduta Lucrezia in entrambi i modelli, sia prima sia dopo la violenza subita; nondimeno, l'atteggiamento di

⁷ Sul confronto *per differentiam* tra i due testi cfr. Carmignani (2013) pp. 20-22: "Ovidio logra que su lector sienta una gran compasión por la figura de Lucrecia [...] Por ejemplo, luego del ataque sexual, Tito Livio dice que Lucrecia está *maesta*; en cambio en Ovidio se comporta 'elegiacamente', ya que el llanto (820) supera al habla (823-824). Asimismo, el modo en que Ovidio describe a Lucrecia no tiene mucho que ver con la austeridad que muestra Livio, sino más recuerda la caracterización de la amada del poeta en la elegía [...] Si analizamos, además, la descripciones del suicidio de Lucrecia [...] Livio remarca la importancia del ejemplo que deja Lucrecia para la posteridad, un ejemplo categorico de *pudicitia*, de una norma moral; Ovidio, en cambio, no incluye ninguna reflexión moral, sino que describe el momento del suicidio con este verso cargado de *pathos* mediante el extraordinario adjetivo *sanguinolenta* (832) [...] que exagera el carácter melodramático de Lucrecia, llevándolo al límite de la parodia".

⁸ Sul possibile carattere comico-ironico della rappresentazione ovidiana della leggenda di Lucrezia cfr. Richlin (1992) e Murgatroyd (2006), oltreché ancora Carmignani (2013) pp. 22-23.

Gitone si carica di un *pathos* esasperato (9.2 *consedit puer super lectum et manantes lacrimas pollice extersit*) che pare derivare più dalla pudica fragilità dell'elegiaca eroina ovidiana (Ov. *fast.* 813 *passis illa sedet capillis*) che dalla severa *gravitas* della figura liviana (Liv. 1.58.7 *Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inveniunt*). Su questo versante, le grida di Gitone (*cum ego proclamarem*) che, provocando l'ira di Ascilto, inducono questi a rispolverare l'esempio storico come monito per la sua vittima, si contrappongono al silenzio cui invece Lucrezia viene costretta dalla violenza del proprio carnefice nelle parole dello storico (*moriere, si emiseris vocem*). Ancora, l'occorrenza della *iunctura* '*strinxit gladium*' sembra configurarsi come una chiara allusione indiretta all'ipotesto liviano (*stricto gladio*); in essa si attiva probabilmente un processo di slittamento parodico, laddove per *gladium*, nel racconto petroniano, si intenda metaforicamente la *mentula* e, quindi, si legga l'espressione come un doppio senso a sfondo sessuale⁹. Infine, per estorcere la verità al reticente giovinetto (*at ille tarde quidem et invitus*)¹⁰, Encolpio mischia preghiere alla collera (*precibus etiam iracundiam miscui*), agendo esattamente come Tarquinio allorché cerca di convincere la donna a desistere dalla sua risolutezza [Liv. 1.58.3-4 *miscere precibus minas* (con evidente allusione linguistica) e Ov. *fast.* 805 *instat amans hostis precibus pretioque minisque*]. Non si può non notare che, in tal modo, nel protagonista si assommano due funzioni attanziali tra loro, in linea teorica, contrastanti: quella dell'aiutante (incarnata dal padre e dallo sposo di Lucrezia nel mito di fondazione) e quella dell'antagonista (impersonata invece da Tarquinio). Pur dovendo confortare Gitone, Encolpio si impossessa dunque del *modus operandi* caratterizzante il personaggio-carnefice della leggenda; e, in definitiva, già questa incongruenza segnala al lettore la natura parodica della relazione che lega in questo caso il passo del *Satyricon* alle fonti letterari di riferimento. Ad ogni modo, che dietro al particolare trattamento dell'*input* ipotestuale si possa rilevare una *detorsio* da un senso originario 'serio' ad uno comicamente marcato, ciò emerge in modo ancor più lampante in seguito alla contestualizzazione della sequenza in esame nel macrotesto-*Satyricon*. Se ci si limita all'analisi del cap. 9, infatti, il comportamento di Gitone pare essere contrassegnato da una genuina fedeltà al suo amante, ossia non si riscontrano elementi

⁹ Su questo aspetto cfr. Schmeling (2011) p.28: "*stricto gladio* shows that Petronius' description of the rape of Giton is a parody of Tarquin's rape of Lucretia".

¹⁰ Su questo passaggio testuale, condivido le affermazioni di Carmignani (2013), secondo il quale la tardiva risposta di Gitone va posta in parallelo col commovente silenzio iniziale che frena la Lucrezia ovidiana (2.813 ss.) nell'atto di rispondere alle domande del padre e del marito; al contrario, in Livio, l'eroina si contraddistingue per la sua fiera eloquenza, esaudendo le richieste dei due uomini senza alcun indugio.

distonici che possano far sospettare della sincerità delle sue rimostranze. Nondimeno, non appena il lettore si imbatte nelle vicende narrate ai capitoli 79-80, questi rimane, per così dire, spiazzato dalla scelta del *puer* di abbandonare Encolpio e di seguire il ‘nemico’ Ascilto, preferendo la compagnia del suo vecchio aggressore - che abisso rispetto alla scelta lucreziana del suicidio! - e provocando così la reazione melodrammaticamente disperata del primo. Solo a questo punto del racconto, invero, Petronio smaschera apertamente Gitone; l’iniziale ‘positiva’ rappresentazione dell’amasio come prototipo di ‘campione della castità’ viene a perdere qualsiasi credibilità, prendendo corpo di contro l’ipotesi (questa si suffragata da precisi elementi nel corso del resto della storia) che vede il *puer* configurarsi come un personaggio volubile, fedifrago e massimamente incline al soddisfacimento dei propri appetiti sessuali, in quanto totalmente incurante di ogni possibile infrazione del codice etico. Procedendo a ritroso e tornando nuovamente a 9.4, allora non può che far sorridere la volontà di Gitone di presentare l’azione di Ascilto come un violento attacco al suo pudore (*pudorem extorquere*) e la sua resistenza come uno strenuo atto di difesa della propria *pudicitia* ‘alla maniera di Lucrezia’. Se dunque, da un canto, la comicità è prodotta nello spazio microtestuale dalla fine modificazione, in relazione agli ipotesti di pertinenza, di singole unità semantico-lessicali, dall’altro, in una prospettiva macrotestuale, a suscitare il riso è l’evoluzione che investe sotto il profilo etopeico il sistema dei personaggi; in questo caso, pertanto, la *vis* comico-parodica conflagra in maniera compiuta soltanto in rapporto a tale collegamento intratestuale, se è vero che solo dagli sviluppi della vicenda si possono inferire taluni essenziali aspetti caratteriali dell’amasio – fatta salva la parzialità della nostra conoscenza del romanzo. Sempre sul versante etopeico, infine, si può osservare come, per Ascilto, mettere in correlazione se stesso con Tarquinio e Gitone con Lucrezia, in fin dei conti, costituisca un automatismo perfino scontato (o comunque un’occasione troppo ghiotta da non lasciarsi scappare!); come il narratore, difatti, anche egli si caratterizza, da giovane *scholasticus* qual è, per la sua propensione al riuso (per noi improprio) di paradigmi sublimi appresi nei libri.

Poco oltre, più precisamente al capitolo 10.4-5, ritengo si possa individuare un’ulteriore probabile allusione di derivazione liviana:

‘rursus in memoriam revocatus iniuriae ‘Ascylte’ inquam ‘intellego nobis convenire non posse. itaque communes sarcinulas partiamur ac paupertatem nostram privatis quaestibus temptemus expellere. et tu litteras scis et ego. ne quaestibus tuis obstem, aliquid aliud promittam; alioqui mille causae nos quotidie collident et per totam urbem rumoribus different’.

A parlare, stavolta, è Encolpio, il quale, preso atto delle ormai insanabili tensioni con Ascilto (10.4 *intellego nobis convenire non posse*), propone a quest'ultimo di separarsi definitivamente, al fine di superare, ciascuno in maniera autonoma, la contingente situazione di povertà con personali iniziative di guadagno, confidando entrambi nella propria cultura (*et tu litteras scis et ego*). Secondo il protagonista, la loro relazione è talmente logora da rappresentare soltanto un ostacolo alla realizzazione dei rispettivi progetti di vita e al soddisfacimento dei propri bisogni; tali divergenze avrebbero piuttosto come effetti negativi inevitabili tanto lo scoppio di molteplici liti quotidiane quanto, motivo di maggior preoccupazione, la diffusione in città di dicerie malevole sul loro conto (*alioqui mille causae nos quotidie collident et per totam urbem rumoribus different*). Ed è proprio in questo punto che sembra attivarsi, in chiave parodica, il rimando intertestuale all'opera liviana, nella fattispecie a Liv. 2.49.1.1 (*manat tota urbe rumor, Fabios ad caelum laudibus ferunt*), allorché lo storico patavino registra la reazione della comunità romana alla solenne richiesta al senato da parte dei Fabii di farsi carico interamente della guerra contro Veio. Niente di glorioso, invece, nelle vicende del *Satyricon*; a fare il giro della città non sarebbe più la notizia di un'azione virtuosa degna di lode, ma il pettegolezzo sulle ridicole beghe di due giovani spuntati. In realtà, questo slittamento semantico del termine *rumor*, da un significato più neutro di 'notizia' ad uno più negativamente connotato di 'maldicenza', si può riscontrare già nell'elegia 2.32 di Propertio (Prop. 23-24 *nuper enim de te nostras maledixit ad aures/ rumor, et in tota non bonus urbe fuit*). Nondimeno, il timore manifestato da Encolpio in 10.5 appare stravolgere totalmente i presupposti ideologici impliciti pure nell'ipotesto properziano; mentre il poeta elegiaco, infatti, intende sia preservare la *fama* di Cinzia dalle accuse malevole delle lingue nemiche (nonostante il suo tradimento di cui è venuto a conoscenza), sia indirettamente ribadire l'eticità del vincolo derivante dal *servitium amoris*, in opposizione alle canoniche coordinate morali comunitarie (Prop. 25-27 *sed te non debes inimicae cedere linguae:/ semper formosis fabula poena fuit./ non tua deprenso damnatast fama veneno*)¹¹, il personaggio petroniano, al contrario, prospetta all'amico la soluzione del *discidium* come unica possibile difesa della propria reputazione dalle potenziali future ciarlerie dei concittadini, in un quadro privo di qualsivoglia risvolto etico. Semmai, Encolpio si rivela del tutto succube delle opinioni altrui, agendo per interesse personale

¹¹ Un altro esempio di questo tipo motivo si riscontra per es. in Hor., *ep.* 11, vv.7-8 (*heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) fabula quanta fui!*).

ed in piena conformità alle logiche sociali diffuse; egli, facendo leva sull'opportunità di non dare adito, in seno alla comunità cittadina, a *rumores* perniciosi alla rispettabilità propria e del compagno, impiega maliziosamente (e cinicamente) questo argomento nel tentativo di allontanare, una volta per tutte, il suo rivale in amore dalla personale sfera di azione. In tal senso, allora, sebbene non possano sfuggire i significativi elementi di contiguità contenutistica e lessicale tra i due testi (non per ultimo il fatto che la conflittualità della relazione Encolpio-Ascilto dipende in primo luogo dai dissapori sul versante erotico-sentimentale), tuttavia è altrettanto importante sottolineare la distanza che intercorre sotto il profilo ideologico e contestuale tra il modello properziano e l'allusione petroniana (a partire dall'ottica, rispettivamente, *ex post* ed *ex ante* dalla quale vengono prese in considerazione le dicerie della gente).

Allo stesso modo che per l'*exemplum* analizzato nel paragrafo precedente, anche in questo caso, dunque, si può ipotizzare una *contaminatio* tra un ipotesto elegiaco (lì Ovidio, qui Properzio) e quello liviano¹²; l'immagine del *rumor per urbem* è sottoposta, all'interno della narrazione romanzesca, ad un processo di risemantizzazione in direzione comica, che deprime il *topos* di qualsivoglia valenza politica e/o profondità etica presenti invece, rispettivamente, nei due modelli contaminati.

Per concludere, nel corso dell'aspra lite tra Encolpio e Ascilto, conseguente alla confessione di Gitone, si possono individuare in filigrana alcune altre significative tracce intertestuali. Innanzitutto, si può menzionare la *sententia* pronunciata da Encolpio in 10.7 (*tardum est differre quod placet*), di probabile sapore proverbiale, come dimostra la contiguità tematica con un frammento Publiliano (Publ. *sent.* 342 *longum est quodcumque flagitavit cupiditas*), ma al contempo ispirata forse ad un *topos* filosofico di estrazione cinico-diatribica, rielaborato, tra gli altri, pure da Seneca (*brev.* 16.3 *omnis...speratae rei longa dilatio est*). Un'altra allusione senecana potrebbe essere rinvenuta nella battuta sarcastica di 11.4 (*sic dividere cum fratre nolito*), con cui Ascilto accompagna le vergate date ad Encolpio dopo averlo sorpreso in effusioni amorose con Gitone; d'altra parte, come si vedrà più avanti, la rielaborazione in chiave comica di nuclei tematici e linguistici

¹² Nonostante la presenza, dopo 10.3, di una lacuna di dimensioni non facilmente delineabili, non è da escludere che l'occorrenza (comunque ravvicinata) di queste due *contaminationes* 'simili' (quantomeno in rapporto alla tipologia dei materiali utilizzati) non sia affatto casuale, quanto piuttosto il frutto di una consapevole scelta espressiva dell'*arbiter*: nell'intento di trovare risarcimento all'*iniuria* ricevuta, Encolpio potrebbe volontariamente servirsi di fonti letterarie contigue a quelle utilizzate da Ascilto, in precedenza, nell'atto di violentare il giovane Gitone. Insomma, tale gioco intertestuale implicherebbe, oltre alla volontà di liberarsi dell'infido *frater*, anche il tentativo encolpiano di porsi in competizione con quest'ultimo sul terreno della letteratura; carica d'ironia, allora, mi pare la notazione di 10.5 (*et tu litteras scis et ego*), costituendo quasi un criptico segnale della sfida culturale implicitamente lanciatagli.

desunti dalle opere del filosofo di Cordoba occupa una posizione di rilievo nella scrittura intertestuale petroniana. Per ultimo, se si accetta in 11.3 la lezione (corrotta nella tradizione manoscritta) *vesticontubernium* ('compagno di sotto-coperta'), questo *hapax* sembrerebbe sviluppare un motivo tipico della poesia amorosa, e cioè quello dell'uso degli indumenti come coperte durante i rapporti amorosi¹³. In definitiva, tutte queste referenze convergono, in funzione comica ed etopeica insieme, ad inquadrare i due personaggi entro l'alveo di quei giovani *scholastici* (10.6) infarciti di una formazione retorico-letteraria spesso (sin troppo) compressa e fine a se stessa; un *typos* sociale verosimilmente tanto diffuso in quei tempi da attirarsi lo scherno beffardo da parte di Petronio.

3.2 Anus, mater o dea? Un tipico miraggio epico di Encolpio

Volgendo indietro lo sguardo ai capitoli 6.3-7.4, si ritrova il protagonista, appena sottrattosi alla discussione con Agamennone, volto all'inseguimento di Ascilto, del tutto spaesato tra le vie della cittadina ed incapace a ritrovare la via di ritorno all'albergo (è il cosiddetto motivo del labirinto¹⁴):

'sed nec viam diligenter tenebam [quia] nec quod stabulum esset sciebam. itaque quocumque ieram, eodem revertabar, donec et cursu fatigatus et sudore iam madens accedo aniculam quandam, quae agreste holus vendebat, et 'rogo' inquam 'mater, numquid scis ubi ego habitem?' delectata est illa urbanitate tam stulta et 'quidni sciam?' inquit consurrexitque et coepit me praecedere. divinam ego putabam et . . . subinde ut in locum secretiorem venimus, centonem anus urbana reiecit et 'hic' inquit 'debes habitare'. cum ego negarem me agnoscere domum, video quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim spatiantes. tarde, immo iam sero intellexi me in fornicem esse deductum. execratus itaque aniculae insidias operui caput et per medium lupanar fugere coepi in alteram partem, cum ecce in ipso aditu occurrit mihi aeque lassus ac moriens Ascylos; putares ab eadem anicula esse deductum. itaque ut ridens eum consalutavi, quid in loco tam deformi faceret quaesivi.'

Spossato dalla fatica di tanto peregrinare a vuoto, Encolpio si imbatte infine in una vecchietta, venditrice di erbe di campo, alla quale chiede informazioni sulla sua residenza (*scis ubi ego habitem?*); la donna, sorpresa da una domanda così stupida (*delectata est illa urbanitate tam stulta*), risponde ironicamente (*quidni sciam?*) e, postasi dinanzi al giovane, lo guida fino ad un lupanare (si noti ancora una volta l'ironia nella battuta in 7.2

¹³ Il motivo dell'amore sotto un solo mantello rappresenta un *topos* della tradizione greco-latina, a partire almeno da Archiloco, facendo anche la sua comparsa nel romanzo di Longo Sofista (3.24.2). Per una rassegna su questo tema cfr. Arrigoni (1983).

¹⁴ Su questo motivo cfr. in part. Fedeli (1981).

'*hic debes habitare*'), dove peraltro egli incontra lo stesso Ascilto¹⁵. Ed è proprio su tale figura femminile che adesso intendo concentrare la mia attenzione. Le parole con cui Encolpio si rivolge ad essa, infatti, (7.1 *rogo, mater, numquid scis ubi ego habitem?*) sembrano sottintendere un riferimento intertestuale ad un passo assai noto del I libro dell'*Eneide* (in particolare al verso 382 *matre dea monstrante viam data fata secutus*), in cui Enea prega la madre di sostenerlo nel cammino assegnatogli dal Fato, dopo che quest'ultima lo ha indirizzato verso le coste cartaginesi; a supportare l'ipotesi di una ricercata allusione indiretta al testo virgiliano, si aggiunge il successivo commento che l'io-narrante riserva alla donna (7.2 *divinam ego putabam*)¹⁶, correggendo retrospettivamente il suo giudizio circa l'improbabile afflato divino della donna. L'ingenuo protagonista crede davvero di aver incontrato una figura che, al pari di Venere, possa aiutarlo ad orientarsi nel percorso intrapreso, ovvero a fornirgli indicazioni utili al superamento del momentaneo smarrimento. Come solitamente avviene, però, Encolpio si mostra anche qui prigioniero delle proprie illusioni scolastiche; nessun disegno provvidenzialistico, nessun accento etico o sentimento religioso fungono da motore delle sue azioni, ma soltanto esigenze corporali che poco c'entrano con il sistema assiologico dell'epica virgiliana. Il soggetto narrante si attribuisce delle qualità positive che non gli competono affatto, nel tentativo di mascherare la realtà amplificandola; così, in maniera superficiale, egli può interpretare la sua *amechania* alla luce del modello eneadico, facendo leva su un'apparente similarità tra le due situazioni messe in connessione. In definitiva, l'inconscia sovrapposizione con Enea non può che avere un risvolto ridicolo, dal momento che egli proietta un'immagine di sé e del proprio vissuto superiore a quella reale. Ed in effetti, che si tratti di un'erronea percezione della realtà, lo dimostra poco dopo il comportamento della vecchietta; lungi dall'incarnare il ruolo di aiutante divina, con le sue azioni ella costringe Encolpio a ridimensionare la portata della vicenda contingente; una volta arrivato al bordello, seppur con un certo ritardo, il giovane comprende la fallacia della precedente valutazione (*tarde, immo iam sero intellexi*) e la portata reale dell'episodio occorsogli. Ed in tal senso, è interessante sottolineare la sfasatura che intercorre tra la prospettiva dell'io-narrante e quella dell'io-agente; all'entusiastica sopravvalutazione del secondo, che lo induce ad identificare la vecchietta

¹⁵ Labate (2013) pp.210-211 suggerisce un parallelo intertestuale con la satira 1.2 di Orazio; secondo lo studioso, infatti, la *anus* sarebbe designata in 7.2 col termine *urbana* proprio per questa sua capacità di ingannare Encolpio riutilizzando in modo fine e scherzoso il modello oraziano.

¹⁶ Questa possibile allusione è stata messa in rilievo già da Walsh (1970) p.87.

con la Venere del suddetto episodio virgiliano, corrisponde la presa di coscienza a posteriori del primo, il quale, introducendo il personaggio femminile, la presenta sin da subito con un termine (6.4 *aniculam*) connotato, da un punto di vista letterario, verso tutt'altra direzione¹⁷. Il sostantivo *anus* rimanda, difatti, immediatamente alla figura stereotipa, di segno negativo, della mezzana ubriacona (e perciò ritornerà in seguito, nell'episodio crotoniate, a proposito di Enotea e Proseleno) che largo spazio trova nella commedia, nel mimo e in altri generi poetici caratterizzati da uno stile medio (l'elegia *in primis*)¹⁸; caratterizzando sin da subito in senso comico il contesto performativo della sequenza narrativa, l'io-narrante ci mette preventivamente in guardia dall'accecamento sublimante dell'io-agente, rendendo manifesta la frizione tra i due differenti piani di rappresentazione. Inoltre, attraverso l'ambientazione farsesca della scena successiva all'interno di un postribolo, il narratore mette a disposizione del lettore un ulteriore elemento utile all'individuazione delle corrette coordinate letterarie in cui collocare l'episodio; su questo versante, il dialogo tra Ascilto ed Encolpio *in tam loco deformi* sembra ricalcare il motivo topico dell'incontro inatteso tra padre e figlio in un lupanare, rintracciabile per esempio in alcune *pièces* plautine (*Asinaria*, *Cistellaria*, etc.). L'allusione in questione, dunque, oltre ad innescare un evidente meccanismo parodico, interviene a specificare taluni aspetti dell'etopea del protagonista del *Satyricon*, in rapporto ad entrambe le funzioni (personaggio e narratore) da questo ricoperte; cosicché la stessa vicenda viene binocularmente descritta sotto due lenti diametralmente opposte, quella ambiguamente epica del primo e quella realisticamente comica del secondo.

3.3 Intersezione di modelli nella scena del mercato: commedia, poesia e linguaggio giuridico

Nell'episodio conclusivo di questa sezione, ambientato nell'ora del tramonto (notazione cronologica di non poco conto, come vedremo) all'interno di un mercato cittadino, ciò che più colpisce è la compresenza di differenti 'orizzonti intertestuali', i quali insieme interagiscono a determinarne le specifiche implicazioni semantiche e diegetiche. Allora, "la sequenza 12-15, in ragione dei suoi stessi meccanismi di funzionamento, [...] ci apparirà come luogo di coincidenza di un fascio di vari modelli letterari verso cui sono orientati i molteplici elementi compositivi e stilistici (l'avventura narrata tende, in questo

¹⁷ Rilevante, in quest'ottica, pure l'uso del tempo imperfetto in 7.2 (*divinam ego putabam*) in relazione alla convinzione dell'essenza divina della donna.

¹⁸ Sulle attestazioni più significative di questo termine nella letteratura latina, cfr. Schmeling (2011) p.23.

modo, a connotarsi in relazione ai vari codici letterari cui si fa riferimento)¹⁹. Nella fattispecie, al centro della scena ritroviamo qui, oltre ad una serie di ambigui personaggi secondari che dovrebbero assurgere al compito di giudici della contesa in atto, due coppie antagoniste (Encolpio-Ascilto, da una parte, un *rusticus* accompagnato dalla *mulier*, dall'altra) le cui azioni si intersecano dinamicamente, seguendo un copione improntato ai *topoi* comici del *misunderstanding*, dello scambio dei ruoli e del gioco delle apparenze. Ripercorrendo sinteticamente il contenuto dei capitoli in esame, i due giovani, come molti altri venditori di merce sospetta presenti nel *forum*, vorrebbero approfittare del buio della sera per porre in atto clandestinamente il riciclaggio di un elegante *pallium* rubato nel corso di una precedente scorreria, di cui il narratore fa esplicita menzione in 12.2 ma della quale non vi sono riscontri precisi nel testo superstite²⁰. Appartati in un angolo, vengono presto raggiunti da un contadino interessato all'acquisto del mantello; a questo punto, inaspettatamente, Encolpio individua nel potenziale compratore l'uomo che, tempo addietro, in un'avventura già descritta, si era impossessato di una loro *tunica* lisa ma contenente denaro all'interno di un orlo. Una volta verificato che la cucitura fosse ancora intatta (e con essa il tesoro nascosto nel lembo della tunichetta), Ascilto ed Encolpio si consultano sulla strategia migliore da intraprendere per riappropriarsi dell'indumento: mentre il secondo propone di appellarsi allo *ius civile*, ossia all'istituto dell'*interdictum*, il primo, scettico nei confronti delle procedure legali, prospetta come soluzione meno rischiosa per loro una *emptio*. Tuttavia, frattanto, avviene un altro fatto inatteso: la moglie del *rusticus* riconosce il *pallium*, rivendicandone con urla la proprietà. Ne consegue dunque una controversia tra le due coppie, ognuna delle quali, con perfetta simmetria, risulta in possesso di una veste rubata all'altra ma intenta a recuperare il controllo del proprio bene originario; una situazione ridicola (data l'apparente disparità di valore tra gli oggetti del contenzioso) che attira però l'attenzione di alcuni *cociones* e *advocati* (*tamen nocutrni*), prontamente accorsi sul posto della rissa a solo scopo di lucro. Perciò, sebbene la soluzione più logica (ed in effetti espressa pubblicamente da Ascilto) sarebbe stata una semplice *permutatio* dei capi d'abbigliamento, nondimeno lo sviluppo della

¹⁹ Aragosti (1979) p.117. Si rimanda all'articolo appena citato per una esaustiva analisi dei capitoli in questione; cfr. anche Labate (2010).

²⁰ A proposito di questo (per noi) misterioso rimando intratestuale, una preziosa *overview* sulle principali ipotesi avanzate da alcuni studiosi petroniani si trova in Aragosti (1979) p.102 n.4. Quanto all'indicazione temporale con cui si apre la sequenza (12.1 *deficiente iam die*) Patimo (2001) p. 172 sottolinea come "la *iunctura* si spiega nel presente contesto come cifra di alta caratura per dare solennità a un episodio tutt'altro che solenne. Si tratta di uno dei tanti tentativi petroniani di infrangere le regole della tradizione, che assegna un preciso stile ad un corrispondente genere letterario".

vicenda non avrà questo esito proprio per l'azione di questi sedicenti legulei, i quali, facendo leva sul timore di entrambe le parti in causa circa una possibile incriminazione per furto, ottengono che il *pallium* sia depositato in custodia presso di loro, in attesa di un procedimento giuridico formalmente corretto (che ovviamente non avrà mai luogo!). Nell'ambito di questi rapidi capovolgimenti della sorte, infine, il contadino, stizzito dalle pretese dei giovani, scaglia la *tunica* addosso ad Ascilto, consentendo loro il recupero di un bene prezioso verso il quale i *sensali-praedones*, del tutto ignari del suo reale valore, avevano mostrato sin da subito un totale disinteresse.

Alla luce di questo riassunto, si può constatare come taluni meccanismi compositivi siano certamente modellati sul genere della commedia nuova; in quest'ottica si possono interpretare infatti il tempestivo ingresso in scena del *rusticus*, le due *agnitiones*, il ricordo degli antefatti, il motivo del 'tesoro nascosto', lo schema binario e parallelo riconducibile alla struttura della *comoedia duplex*, "con la puntuale coincidenza delle azioni e delle reazioni delle coppie in contesa"²¹. Alla produzione teatrale comica può essere ricondotto ancora un ultimo tratto strutturale di questa sequenza, e cioè la centralità della Fortuna come fattore condizionante l'intreccio, idea condensata prima nell'esclamazione di Encolpio ad inizio del tredicesimo capitolo (*o lusum fortunae mirabilem!*) e ripresa successivamente con *variatio* in 15.7 (*itaque utriusque partis votum casus adiuvit*)²². Nondimeno, la presenza di questo tema è stato diversamente motivato da altri studiosi, i quali, a seconda delle varie prospettive di ricerca, hanno supposto che l'influsso del mimo chi quello del 'romanzo greco'²³, laddove pure *Tyche* si configura esplicitamente come principale forza motrice del *plot*. La questione resta sostanzialmente aperta, trattandosi comunque di generi letterari che si caratterizzano *ab origine* per le loro reciproche interazioni e per la condivisione di alcune topiche testuali. Ne consegue pertanto l'impossibilità di stabilire in maniera univoca l'ascendenza di questo tratto narratologico; viceversa, in modo più funzionale, si può intendere questo *topos* come un nucleo

²¹ Aragosti (1979) p.109. Quanto alla strutturazione comica dell'episodio, tuttavia, lo studioso mette in guardia dal "non semplificare troppo. Si può subito osservare, intanto, che la 'duplicità' del mercato descritto, per quanto spesso sottolineata, è al contempo anche contraddetta. Valga per tutte l'osservazione sulla *causa impar* (fatta da Encolpio-narratore), che scredita clamorosamente l'immagine di *paritas* delle coppie fino ad allora pazientemente costruita. L'epilogo è inoltre favorevole alla sola coppia A e nemmeno sicuramente, come abbiamo visto: l'affermazione di 15.8 *et recuperato, ut putabamus, thesauro* ci permette, infatti, di interpretare il recupero del tesoro come ipotecato da una sottile riserva". Per una rassegna più dettagliata di tali parallelismi intertestuali con il genere comico cfr. Panayotakis (1995) pp. 20-31.

²² Su questo aspetto, Aragosti (1979) indica un paio di possibili intertesti di riferimento, nella fattispecie lo *Pseudolus* plautino (vv.679 sgg.) e l'*Aspis* menandro (vv.97-148).

²³ Quanto alla prima proposta cfr. Rosenblüth (1909), quanto alla seconda cfr. Heinze (1899) e Ciaffi (1960).

dinamico e policentrico, ossia come un vettore rivolto a più ipotesti e capace dunque di far convergere (e riattivare) nella memoria del lettore tanto il codice comico-mimico quanto quello romanzesco. Ciò posto, tornando alla sceneggiatura comico-drammatica dell'intera sequenza, bisogna segnalare la natura 'atipicamente' provvisoria dell'epilogo; contrariamente alla strutturazione canonica della commedia, l'intervento del *casus* non sarà del tutto risolutivo. È lo stesso narratore a metterci in guardia dal ritenere concluso l'episodio (15.8 *et recuperato, ut putabamus, thesauro*); nulla di strano, però, in questa presunta 'anomalia', se è vero che le svariate articolazioni letterarie dell'organismo-*Satyricon* subiscono sempre inevitabilmente un processo di narrativizzazione che ne può modificare l'impianto originario e/o trasfigurare taluni aspetti pur rilevanti. Nel caso specifico, non può esserci spazio per lo scioglimento a lieto fine proprio del modello comico; a prevalere piuttosto, come è ovvio che sia, è l'istanza narrativa, con il rilancio immediato di una nuova pericolosa avventura per i protagonisti del racconto e con il grottesco trasferimento sul piano della giustizia divina di una controversia apparentemente risolta in modo vittorioso su quello dello *ius* umano e civile.

Comunque sia, a complicare la trama intertestuale di questi capitoli intervengono, contestualmente, due *pastiches* poetici, intercalati nel testo a brevissima distanza tra loro (14.2; 15.9).

Cominciando dal secondo di questi brani, costituito dai due endecasillabi faleci che chiudono l'episodio del *forum* (12-15), si può dire che essi sembrano sorgere dalla narrazione come una sorta di commento indiretto alla situazione poco prima descritta, ossia il recupero da parte del personaggio-narratore e dei suoi compagni di viaggio della 'preziosa' *tunica*²⁴:

*Nolo quod cupio statim tenere
nec victoria mi placet parata*

Pertanto, sebbene non pochi studiosi abbiano assegnato tale breve brano poetico ad Ascilto, tuttavia ritengo che esso vada assolutamente ascritto alla voce narrante e al suo tentativo di amplificare retoricamente il successo nel contenzioso giuridico²⁵. Purtroppo,

²⁴ A tal proposito molto interessante risulta la notazione di Slater (1990) p.183: "Encolpius's poems, 15.9 e 79.8, are brief expressions of personal emotion. They are not tightly bound to their contexts; we would not know they were missing if they had not been transmitted to us".

²⁵ Tra quanti attribuiscono questi faleci ad Ascilto cito qui Paratore (1933), II, p.47: "i due versetti vanno riferiti evidentemente ad Ascilto che si vanta della sua presenza di spirito, colo solito tono parodisticamente esagerato". Seguono questa interpretazione anche Pellegrino (1975), Scarsi (1996) e Walsh (1996) il quale propone di trasporre questi due versi prima del capitolo 11 per il fatto che il brano sviluppa un *topos* erotico

molto probabilmente, il componimento ci è stato tramandato mutilo dalla tradizione manoscritta; i testimoni del ramo L (gli unici a riportare questi due versi insieme ai *Florilegia*) segnalano, infatti, una lacuna dopo l’inserito²⁶. In quest’ottica, è stato supposto che esso fosse più ampio di quello che oggi noi possiamo leggere, se è vero che “our two lines give the reader the impression that he is faced with the mere beginning of a poem, in which the theme is stated, but is followed by not development”. Nondimeno, la maggior parte degli esegeti è incline a ritenere integro il testo tradito e a considerare l’indicazione di lacuna il risultato di un errore meccanico del copista²⁷; comunque si voglia dirimere tale questione, e nonostante la brevità del *pastiche* in esame, resta la possibilità per l’esegeta di verificare le tracce intertestuali ad esso sottese.

Il tema affrontato dal frammento (il poco credito riservato ad una conquista facile e senza fatica) risulta senza dubbio essere un elemento topico nella letteratura greca e latina, specialmente nell’ambito della produzione amorosa (ed in tal senso il metro prescelto non è forse casuale). Questo motivo ricorre già in Callimaco e, successivamente, è a più riprese sfruttato nella poesia d’età augustea nonché, in una prospettiva religiosa, da numerosi autori cristiani²⁸. Sebbene l’uso della metafora militare (mediante la *iunctura* al v.2 *victoria...parata*) possa lasciar presupporre un probabile parallelismo con un passo storico liviano²⁹, in effetti, l’innesto di motivi desunti dal linguaggio militare in testi di natura erotica non si configurava come un’operazione estranea alle norme della poesia amorosa. Questo ‘presuntuoso peana di vittoria’ si carica di una manifesta coloritura ironica e sarcastica allorché viene innervato nella cornice romanzesca; la comicità del brano è difatti prodotta dal palese squilibrio tra la solenne dichiarazione autocelebrativa dei versi e la totale *amechania* che contraddistingue l’*ethos* dei personaggi nel corso dell’intero racconto. Dai faleci in esame, infatti, traspare la volontà encolpiana di autoassegnare a se stesso e ai suoi amici una capacità di azione e autodeterminazione in grado di controllare e predeterminare attivamente ed autonomamente l’andamento degli

che meglio si integra in quella porzione di cornice prosastica. Favorevoli alla paternità encolpiana del brano Ernout (1922), Barnes (1971), Slater (1990), Patimo (2001) e Setaioli (2011).

²⁶ Sia *p* sia *r* sia *l* presentano asterischi di lacuna dopo 15,9; nell’ultimo dei manoscritti citati, come ha osservato Setaioli (2011), compaiono in margine anche le parole *desunt multa*.

²⁷ Tra gli altri cfr. Aragosti (1995) p.162-163 n.34: “L’indebita segnalazione di asterischi nei testimoni L potrebbe essere spiegata con un’intrusione meccanica di tali segni diacritici in prossimità di parti in versi, secondo l’ingegnosa e probabilmente esatta spiegazione fornita da Van Thiel (1971) [...]; l’*excerptor* del testo A usava segnalare lacune non con rimandi diacritici, ma con il cambio di rigo ed eventuale interspazio; laddove poi, dopo poesie [...] era stato necessario comunque il salto di rigo, l’*excerptor* L valutò erroneamente il *vacuum* come indicazione di lacuna”.

²⁸ Cfr. Callim. *epigr.* 31 Pfeiffer (*AP.* 12.102), Hor. *sat.* 1.2.105-108, Ov., *am.* 2.19.3, Aus. *epigr.* 22.1.

²⁹ Lo ha ben sottolineato Setaioli (2011) pp.64-65; cfr. Liv. 5.6.1.

eventi; la contestualizzazione del passo nella cornice prosastica smaschera invece palesemente l'infondatezza della sua pretesa. Encolpio ed Ascilto sono sempre tratteggiati da Petronio come due improvvidi antieroi ed anche la scena del mercato non fa eccezione; come si è visto, essi riescono ad avere la meglio nella contesa nata con il contadino e la moglie soltanto grazie all'intervento esterno di alcuni banditi spacciatisi per giudici della controversia. Soltanto così riescono ad aggiudicarsi l'agognata *tunica*, esultando per la vittoria ottenuta; ingenuamente, dato che di lì a breve saranno travolti dall'erotica vendetta progettata dalla donna (velata) del mercato e da Quartilla.

I tre distici elegiaci che compongono il frammento metrico di 14.2, invece, riassumono poeticamente il giudizio di Ascilto riguardo all'effettivo valore della giustizia e al potere dei suoi istituti.

*Quid faciunt leges, ubi sola pecunia regnat,
aut ubi paupertas vincere nulla potest?
Ipsi qui Cynica traducunt tempora pera,
non numquam nummis vendere verba solent.
Ergo iudicium nihil est nisi publica merces,
atque eques in causa qui sedet, empta probat³⁰.*

Il giovane *scholasticus* critica aspramente il mondo giurisprudenziale dal momento che, con grande rammarico, lo ritiene profondamente corrotto o, comunque, facilmente corruttibile dall'onnipotente denaro³¹. Per questa denuncia della venalità della giustizia egli ricorre emblematicamente (ed inaspettatamente) alla figura del filosofo cinico come rappresentante-tipo di questa degenerazione; secondo la voce poetante, infatti, i *Cynici* contraddicono ipocritamente il loro esteriore atteggiamento anticonformista fornendo testimonianze false dietro lauti compensi in denaro³². La dissacrante rappresentazione petroniana vuole parossisticamente mettere in risalto l'omologazione al culto contemporaneo della ricchezza di tali filosofi che da sempre avevano orgogliosamente assunto la povertà a simbolo della propria diversità socio-culturale.

³⁰ Seguo qui il testo proposto da Setaioli (1998a). Rinvio a questo studio anche per il commento ai principali problemi testuali del brano e per un'aggiornata bibliografia sull'argomento.

³¹ Il tema della venalità della giustizia era ormai divenuto tipico nella letteratura latina; un esempio significativo si ritrova anche in Apuleio (*met.* 10.33). Cfr. Setaioli (1998a) p.153 n.11 per le principali attestazioni di questo tema negli altri autori latini.

³² I filosofi cinici non godevano di certo di una buona nomea ai tempi di Petronio, come dimostrano anche alcuni passi di Marziale e soprattutto di Luciano. Molti critici però non accolgono questa interpretazione e propendono invece per la lezione *vendere vera* riportata dal *Leidensis Vossianus Latinus* F 111 (tra questi Ernout (1922) e Aragosti (1995)). Tuttavia sia alcuni paralleli linguistici con Marziale, Seneca e Giovenale sia l'argomento giuridico del componimento sembrano non lasciare dubbi sull'interpretazione qui fornita. Cfr. a tal proposito Courtney (1991) e l'utilissimo contributo di Setaioli (1998a).

La totale corrispondenza tra piano metrico e sintattico (ad ogni distico corrisponde un periodo), i ripetuti giochi fonici, le ricorrenze prosodiche e lessicali - sono tutti fattori che concorrono egualmente al bilanciamento della struttura interna del brano. Tra i nessi allitteranti i più rilevanti risultano quelli che ricorrono al v.3 (*traducunt tempora*) e al v.6 (*eques in causa qui sedet*). Tuttavia è nel secondo pentametro che si ritrova senza dubbio l'effetto fonico più esasperato; qui infatti il poeta riproduce una sonorità di gusto arcaizzante mediante la duplice allitterazione dei suoni (n) ed (m), prima, e, successivamente, attraverso la ripetizione ravvicinata del fonema (v) (v.4 *non numquam nummis vendere vera solent*).

Relativamente alle riprese lessicali, bisogna mettere in evidenza sia la ricorsività della congiunzione *ubi* (v.1 e 2) sia la ridondante doppia negazione del v.5 (*nihil... nisi*). Da sottolineare, da un punto di vista linguistico, anche "l'uso colloquiale di *nullus* in luogo di *non*, che s'incontra non di rado nella commedia e nelle lettere di Cicerone, poi isolatamente in Catullo e nei poeti augustei [...] Petronio ha probabilmente voluto accentuare il tono d'immediatezza e l'aderenza alla realtà descritta"³³.

Quanto alle ricorrenze prosodiche, almeno tre di esse credo vadano segnalate: 1) l'inizio spondaico degli ultimi due esametri (v.3 *ipsi* e v.5 *ergo*); 2) l'uso di un infinito presente (dattilo) dopo la cesura degli ultimi due pentametri (v.2 *vincere* e v.4 *vendere*); 3) la chiusura di tutti i tre pentametri con un verbo dallo schema metrico giambico (v.2 *potest*, v.4 *solent*, v.6 *probat*). Questa particolare cura dedicata dall'autore all'organizzazione testuale pare potersi spiegare con il carattere sentenzioso del frammento; infatti la disposizione ben studiata delle parole all'interno di un carme è senza dubbio un elemento essenziale affinché il messaggio espresso in esso rimanga a lungo impresso nella mente del pubblico. Il tono gnomico del passo, peraltro, mi induce a pensare che Petronio si sia voluto implicitamente rifare alle modalità compositive proprie dell'elegia gnomico di ambito greco³⁴; un'ipotesi corroborata anche dalla presenza del distico. Inoltre va osservato che quello della dilagante corruzione e del potere incontrastato del denaro è un tema caro alla diatriba cinico-stoica, alla satira moraleggiante varroniana, al mimo, alla storiografia moralistica sallustiana e, più in genere, alla cultura letteraria romana³⁵; ed

³³ Setaioli (1998a) pp.156-157.

³⁴ Aragosti (1979) ha individuato come possibili modelli di riferimento della tradizione letteraria greca Alc. fr. 138 Rein. e Pind. *Isthm.* 2.11, ritenendo inoltre l'uso del distico frutto "solamente di un'associazione intenzionalmente facile col tono lamentoso-magniloquente della tirata" (p.108 n.21).

³⁵ A titolo esemplificativo, cfr. Varr., *Men.* 498-499 (*Sexagesis*) "quid leges iubent non faciunt" e "avidus iudex reum ducebat esse κοινόν Ἐρμῆς, Publ. sent. 458 "Pecuniae omne regimen est rerum omnium", Prop. 3.13.49-50 "auro pulsa fides, auro venalia iura/ aurum lex sequitur, mox sine lege pudor".

esso ritornerà a più riprese anche all'interno del *Satyricon*. Dunque, in definitiva, l'epigramma di Ascilto sembra essere il frutto di una soluzione contaminativa tra forma elegiaca e materia satirica, ovvero una *contaminatio* tra poesia lirica gnomica di matrice greca e satira romana/diatriba cinico-stoica. Un'ulteriore prova, questa, della grande capacità posseduta dall'autore nello spaziare con libertà e competenza tra le più disparate norme di genere per sfruttarle poi, rifunzionalizzandole, all'interno del suo romanzo in una poetica sperimentalista e di libera creazione.

La contestualizzazione di questo inserto pone agli studiosi non pochi problemi, il primo dei quali riguarda la loro esatta collocazione nel romanzo. Quasi tutte le edizioni moderne lo collocano dopo il discorso diretto di Ascilto di 14.1; un'operazione che, a mio avviso, pare assolutamente legittima. Il brano costituisce in effetti un'evidente prosecuzione in veste poetica dell'intervento già intrapreso precedentemente dal personaggio nella prosa. Lo scopo, invero, è quello di conferire valore universale alle considerazioni che nella parte prosastica antecedente riguardano solamente la vicenda concreta dei protagonisti. Una tale collocazione presuppone ovviamente il fatto che la poesia venga pronunciata da Ascilto; se è vero che "nowhere else does Ascyltos speak in verse"³⁶, tuttavia questo caso non sembra unico nel *Satyricon* (anche Agamennone, Quartilla, il cinedo, Trifena si esprimono in versi in una sola occasione) e può trovare una ragionevole spiegazione nella polifonicità caratterizzante l'opera di Petronio. In realtà, però, nella tradizione manoscritta tali versi compaiono alla fine del capitolo 13, ossia prima del discorso di Ascilto; la collocazione più comune, infatti, è il frutto di una trasposizione proposta per la prima volta da Anton nel 1781, successivamente operata dal Bücheler nell'edizione del 1862 e infine accolta pressoché da tutti i critici petroniani. Nonostante non manchino autorevoli voci contrarie in merito a tale scelta testuale, tuttavia l'opportunità di questa trasposizione mi pare essere confermata dal contesto³⁷; infatti, come osserva Setaioli, "poiché essa attacca la corruzione dei giudici e dei tribunali, sembra accordarsi con la diffidenza di Ascilto verso la giustizia, non con la proposta di Encolpio di adire le vie legali per recuperare la tunica perduta"³⁸. Peraltro, probabilmente anche mediante l'autorità della dizione poetica, Ascilto riesce a determinare col suo intervento il corso degli eventi narrativi, convincendo il suo compagno a desistere dall'interpellare qualsiasi

³⁶ Slater (1990) p.163.

³⁷ Tra gli studiosi che accolgono tale trasposizione Aragosti (1995) e Sommariva (1997). In disaccordo invece Pellegrino (1986).

³⁸ Setaioli (1998a) p.152.

istituto giuridico per porre fine alla contesa in atto. Continuando nell'analisi, va detto che anche dal punto di vista contenutistico l'epigramma appare ben integrato nella narrazione; il tema della desolazione della povertà e della corruzione della giustizia ritornano, come anticipato sopra, in altri componimenti metrici intercalati nel racconto (per esempio 83.10 e 137.9). Oltre a questi parallelismi tematici, bisogna rilevare anche la funzionalità narratologica che tali versi rivestono. Innanzitutto etopeica. Infatti la verità esposta da Ascilto vuole assumere un carattere universale, adatta a tutte le persone e a tutte le occasioni; dalla solennità della sua formulazione gnomica emerge però un sentimento di rassegnazione, ovvero un malessere dovuto alla condizione di marginalità e di impotenza nella quale egli è relegato e con la quale è costretto quotidianamente a fare i conti. In secondo luogo, infine, non va dimenticata la funzione comica ricoperta da questi distici, dal momento che lo stesso Ascilto, insieme ai suoi compagni, trarrà giovamento materiale, poco più avanti, proprio da un arbitrato improvvisato da alcuni banditi a scopo di lucro. Lo scarto parodico, dunque, tra la sentenziosità amara dei versi e il grottesco seguito della vicenda è evidente; i tre giovani raggiungono il proprio obiettivo grazie a quella giustizia degenerata e venale pochi istanti prima tanto deprecata.

Come ha sottolineato Aragosti, la connessione dei versi appena discussi all'intreccio narrativo avviene non soltanto per la ripresa dell'immagine del *fare mercato*, variata in chiave poetica, ma anche attraverso l'uso di una terminologia connotata in senso giuridico³⁹; parallelamente alla serie di allusioni isogeniche comiche, infatti, si susseguono nei capitoli in questione espressioni specifiche dell'idioletto giurisprudenziale⁴⁰. Basti pensare ai vari tipi di procedure legali prospettate dai personaggi sulla scena: l'*interdictum* (13.4), la *lis* (14.1), la *rei vindictio* (14.7), la *permutatio*, la *querella* (15.2), il *depositum* (15.5)⁴¹. La critica di Ascilto all'essenza corruttibile dello *ius* trova dunque una perfetta corrispondenza nella prosa circostante; al

³⁹ Cfr. Aragosti (1979) p.109.

⁴⁰ Sull'uso del lessico giuridico in questi capitoli del romanzo un'analisi dettagliata in Patimo (2001). Cfr. in particolare pp.169-170: "Il rinnovamento del linguaggio e la sua sostituzione con un codice 'altro', non immediato, in cui la parola diventa "parodico-travestita" crea un correttivo satirico alla realtà, così liberata dal potere della lingua. È in questo senso che va inquadrata la questione del travestimento parodico a scopo ironico, nell'episodio petroniano del *forum*, del linguaggio tecnico del diritto romano [...]. Il testo propone, quindi, una serie di rimandi incrociati afferenti all'ambito giurisprudenziale, opportunamente collocati dall'autore in una sorta di crescendo metalessicale, per cui si passa dal semplice riferimento sotteso al lemma ambiguo, all'arcaismo giudiziario proprio del filone curiale del diritto recuperato nel suo significato originario, per giungere infine al tecnicismo scoperto".

⁴¹ Patimo (2001) evidenzia la presenza di altre spie lessicali alludenti a precisi tecnicismi linguistici o ad istituti giuridici del diritto civile romano; rimando dunque a tale contributo per una rassegna dettagliata di tali allusioni.

di là della funzione comica assunta dai faleci di 14.2, si può constatare, più in generale, la presenza di un discorso parodico rivolto dall'autore alle istituzioni giuridiche del suo tempo, ossia alla pratica reale della giustizia (civile e penale) di età imperiale. In tal senso, emblematica appare la figura del *cocio* “*calvus, tuberosissime frontis, qui solebat aliquando etiam causas agere*” (15.4); una vera e propria caricatura di sapore mimico che ben rende l'idea dello stato di inaffidabilità e di corruzione raggiunto dal sistema giuridico romano secondo Petronio. Così come non possono sfuggire, da una parte, nella descrizione degli *advocati*, l'utilizzo dell'attributo *nocturni*, dall'altra, l'impiego dell'appellativo *praedones* in riferimento ai sensali: insomma, in questo modo sono raffigurate parodicamente due categorie sociali avvezze ad abusare quotidianamente dello *ius*, attratte dalle potenzialità remunerative di quest'ultimo.

Non sarà questo certo l'unico caso di parodia giuridica rintracciabile nel *Satyricon*; ciononostante, se si considera l'anomalo addensamento di espressioni proprie del linguaggio forense, stilisticamente connotate per la loro elevatezza formale, questo è probabilmente il passo in cui la carica satirica dell'*arbiter* emerge con maggior nitidezza ed intensità.

Conclusioni

Sin da questi primissimi capitoli, dunque, nello svolgimento della *fabula*, Petronio costella la narrazione di 'esche intertestuali' di varia provenienza; la costruzione romanzesca, con tutti i *topoi* e le movenze di genere che le pertengono, si infittisce di un discorso (meta)letterario stratificato su più livelli linguistici e stilistici, in un continuo gioco di allusioni letterarie e parodie contaminanti che assumono una rilevanza inaudita, per il mondo classico, sul versante semantico e narratologico.

Nella creazione di questo intricato palinsesto, una funzione di primo piano è svolta dal narratore e dai suoi compagni di avventura; la conoscenza della *langue* poetica e retorica, infatti, rappresenta per costoro uno schema mentale fisso attraverso cui interpretare (in modo distorto!) la realtà, perfino nelle dinamiche più infime dell'agire quotidiano. La letteraturizzazione della vita raggiunge in loro un livello patologico-ossessivo che li porta a restare ripetutamente vittime di valutazioni scorrette e di ridicoli *misunderstandings*. È principalmente per questa via, quindi, che codici e sottocodici di molteplice natura penetrano tra le maglie della narrazione: l'epica, l'elegia, la storia, la poesia, l'idioletto giuridico sono infatti tutti linguaggi che rientrano sì nel loro orizzonte di competenza di *scholastici*, ma per essere riutilizzati in contesti performativi del tutto inadeguati, come

quelli sopra analizzati. Mentre, d'altro canto, è responsabilità dell'*arbiter* l'imposizione ai suoi personaggi di una *Umwelt* bassa e volgare; immersi come sono in situazioni grottesche tipiche di generi quali la commedia nuova o il mimo, essi non potranno che subire lo smacco di cocenti delusioni e di mortificanti ravvedimenti.

Senonché, a partire da questa sproporzione tra serietà dei modelli e trivialità dell'ambiente narrativo si produce un effetto comico-parodico, dietro al quale è presente talvolta una vena più marcatamente polemico-satirica, come nel caso della degradazione del lessico forense. La 'gabbia interpretativa' in cui è intrappolato per statuto attanziale l'io-agente (e i suoi amici) è talvolta smascherata dallo stesso Encolpio, allorché in qualità di narratore fa uso di contro-paradigmi comici volti a correggere le passate visioni iper-letterarie; in questa ottica, per esempio, ciò che il primo aveva immaginato essere una *mater* di origine divina viene presentata più realisticamente dal secondo come una *anus*. Nondimeno, sta soprattutto al lettore cogliere tale scarto, risolvendo il 'rebus' letterario prodotto ad arte dall'autore, all'interno del racconto, attraverso l'accostamento dissonante di matrici ipotestuali decontestualizzate.

Per concludere, il dispositivo semiotico predisposto dall'autore si regge in modo determinante sulla caratterizzazione del narratore e degli altri attori in scena e sulla loro inclinazione a produrre intertestualità; compito del lettore è quello di individuare tali vettori (spesso soltanto allusi), dando loro il corretto significato in relazione alle dinamiche romanzesche.

Capitolo 4 Quartilla e il *pervigilium Priapi* (16-26.6)

4.1 Dei, uomini e sacerdotesse: il motivo dell'*Ira Priapi*

Concluso l'episodio del *forum*, l'intreccio del *Satyricon* si arricchisce di un'ulteriore lunga avventura – purtroppo parecchio lacunosa, specialmente nella seconda parte –, per gli sviluppi della quale risulta decisivo, come vedremo, l'apporto di una nuova figura, la sacerdotessa Quartilla¹; è infatti costei a reggere, da un punto di vista narratologico, le fila della vicenda, assumendo una funzione direttiva e di controllo sulle azioni contingenti degli attori in scena. In realtà, bisogna specificare che anche Quartilla è un 'personaggio di ritorno', apparso cioè già in un precedente episodio (per noi perduto); il fatto che in questa porzione di romanzo si attivi un collegamento intratestuale, si ricava dalle concise notazioni presenti nei capitoli 16-17, dalle quali si può inferire, quantomeno per linee assai generali, il contenuto degli antefatti non pervenutici². Su questo versante, scopriamo infatti che Encolpio, Ascilto e Gitone si sono resi colpevoli di una *iniuria* nei confronti della sacerdotessa e che il loro *error* è connesso tanto alla profanazione di un tempietto di Priapo quanto alla violazione dei *secreta sacra* del dio stesso. Perciò, adesso, Quartilla si ripresenta al cospetto dei tre giovani per porre rimedio allo *scelus* compiuto, (im-)ponendo loro come unica possibile soluzione di espiazione ciò che ben presto assumerà i contorni di uno sfrenato rito orgiastico (20-26), rispetto al quale essi mostreranno massima acquiescenza, subendolo passivamente in piena conformità con il proprio *ethos*³.

¹ Sulla figura di Quartilla cfr. Cicu (1992).

² Secondo alcuni studiosi, anche l'*ancilla* di Quartilla sarebbe da considerare un 'personaggio di ritorno'. Tale supposizione sarebbe suffragata dall'indicazione data dal narratore in 16.3 (*mulier autem erat operto capite illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat*), in base alla quale questo personaggio dovrebbe identificarsi con la donna velata incontrata dai tre giovani nel corso del precedente episodio del *forum* in compagnia del contadino. Tuttavia, altri interpreti petroniani tendono ad espungere la frase da *illa a steterat*, considerandola una glossa trasmessa impropriamente nel corpo del testo manoscritto, negando di conseguenza l'autenticità di una tale identificazione, la quale risulterebbe fin troppo scoperta e, quindi, in contrasto con l'*usus scribendi* petroniano. In conclusione, la questione resta tuttora sostanzialmente aperta, per quanto, a mio parere, appare assolutamente lecito sospettare della genuinità del passo tradito. Un esaustivo sommario dei contributi dedicati a questo passo si trova in Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988) pp.48-49.

³ Una situazione per certi versi analoga viene narrata nelle *Metamorfosi* apuleiane (8.25- 9.9). Protagonista della vicenda è il vecchio sacerdote-cinero Filebo, il quale, una volta comprato Lucio-asino al *forum*, lo costringe a prender parte ai riti orgiastici praticati insieme ai suoi 'confratelli'; l'impetosa rappresentazione del madaurensis intende mettere alla berlina in primo luogo l'immoralità di questi agenti di culto, prigionieri della loro sfrenata *libido* sessuale. Oltre ad un'esplicita allusione ironica ai riti bacchici e misterici (secondo bersaglio della comicità apuleiana), il medesimo episodio contiene pure un esempio di parodia religiosa diretta contro l'uso opportunistico della *religio*, allorché viene specificato che i cinedi-sacerdoti hanno inventato un ambiguo oracolo per guadagnare quanti più quattrini possibili.

È in questa sezione, dunque, che il lettore moderno del *Satyricon* si imbatte, per la prima volta, sia nella tematica sessuale sia in quella della cosiddetta *ira Priapi*, entrambi motivicardine della storia. Relativamente a quest'ultimo, va segnalato che molti dei circa ottanta poemi confluiti nel cosiddetto *Corpus Priapeorum* sono costruiti su una struttura burlesca del tutto analoga a quella creata da Petronio, ovvero sul castigo divino (costantemente di natura erotica) imposto a degli uomini rei di aver illecitamente varcato la soglia di spazi sacri consacrati alla sola presenza del dio e degli addetti ai misteri. Davvero problematico resta tuttora per i critici stabilire la tipologia di rapporto intertestuale intercorrente tra l'opera petroniana e i *Priapea*; tuttavia, al di là di tali rilevanti difficoltà esegetiche (*in primis*, di natura cronologica), per dare una spiegazione a tali stringenti coincidenze contenutistiche e lessicali, si può verosimilmente fare appello al medesimo sottofondo culturale, ossia a quel processo di desacralizzazione che il culto di Priapo avrebbe subito a partire proprio dalla prima età imperiale⁴.

Ciò posto, credo si debba innanzitutto mettere in luce un tratto di fondamentale importanza caratterizzante questi capitoli, e cioè la compresenza di 'catene di allusioni isogeniche' afferenti a molteplici canali ipotestuali. In particolare, prescindendo momentaneamente dai due *pastiches* in 18.6 e 23.3, la complessa tessitura intertestuale della sezione in esame prevede l'intersecazione di almeno tre differenti modelli letterari: l'elegia erotica romana, il teatro comico e (para)tragico e l'epica eroica. Al riuso di questi generi, peraltro, si associa un insistito discorso parodico sul linguaggio della *religio*, oltreché, da una parte, la riproposizione di taluni *topoi* tipicamente romanzeschi⁵ e, dall'altra, l'impiego di uno strumentario tematico-lessicale di origine propriamente popolare. Quanto a quest'ultimo aspetto, basterà indicare sia il proverbio di 25.6 (*hinc etiam puto proverbium natum illud, ut dicatur posse taurum tollere, qui vitulum*

⁴ Su questo argomento cfr. Coce (2003), secondo cui, sia nel *Satyricon* sia nei *Priapea* di più recente composizione, viene messa in atto la medesima operazione di inversione parodica del rito priapico, originariamente legato al mondo contadino in quanto simbolo di fertilità e fecondità. I testi menzionati testimonierebbero uno slittamento quasi esclusivo delle prerogative tradizionali del dio verso la sfera erotico-sessuale (ossia come 'dio del fallo'), rendendo particolarmente funzionale così un suo inserimento in opere letterarie caratterizzate da una tematica oscena e da una modalità compositiva di tipo parodico. Più in generale, numerose sono in questa sezione le consonanze lessicali con i poemi priapici, per le quali rimando al commentario di Schmeling (2011) pp.45-81.

⁵ In questi capitoli, per esempio, troviamo la prima attestazione del motivo del sogno all'interno del *Satyricon*, ossia di un meccanismo narrativo ampiamente sfruttato all'interno del genere romanzesco, come testimoniano le numerose occorrenze di questo *topos* nei romanzi greci e latini in nostro possesso. Di rilevanza straordinaria, inoltre, la notazione metaletteraria presente in 17.4 (*quaenam est haec audacia, aut ubi fabulas etiam antecessura latrocinia didicistis*").

sustulerit) sia l'*incipit* del giuramento della sacerdotessa in 25.5 (*Iunonem meam iratam habeam*), formalmente simile ai testi di alcune iscrizioni in nostro possesso⁶.

4.2 *L'epifania di Quartilla e la miopia di Encolpio: storia di una nuova 'visione' epica*

Già l'ingresso di Quartilla, solennemente annunciato dall'ancella Psiche, è connotato da una gravità enfatica di impronta epico-tragica (16.1-4):

'sed ut primum beneficio Gitonis praeparata nos implevimus cena, ostium [non] satis audaci strepitu exsonuit impulsum . . . cum et ipsi ergo pallidi rogaremus quis esset, 'aperi' inquit 'iam scies'. dumque loquimur, sera sua sponte delapsa cecidit reclusaeque subito fores admiserunt intrantem. mulier autem erat aperto capite [illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat] et 'me derisisse' inquit 'vos putabatis? ego sum ancilla Quartillae, cuius vos sacrum ante cryptam turbastis. ecce ipsa venit ad stabulum petitque ut vobiscum loqui liceat. nolite perturbari. nec accusat errorem vestrum nec punit, immo potius miratur quis deus iuvenes tam urbanos in suam regionem detulerit.'

Più precisamente, l'io agente e i suoi compagni interpretano schematicamente un avvenimento di portata modesta secondo le categorie della letteratura sublime, verso la quale sono attirati per statuto attanziale, equivocando clamorosamente la realtà dei fatti. Ecco dunque che l'irruzione della sacerdotessa viene ingigantita e letta come un'inaspettata epifania divina; e i giovani rimarranno vittime di questo malinteso per un lasso di tempo rilevante, comprendendo appieno le intenzioni della donna (e il tipo di *medicina* da lei richiesto) soltanto quando l'aggressione erotica avrà avuto effettivamente inizio (19). In questa prospettiva, non è affatto casuale che la sequenza prenda avvio da una modalità rappresentativa di matrice omerica impiegata in relazione all'apparizione prodigiosa di una divinità: l'*automaton* della 'porta che si apre da sola' (16.2 *sera sua sponte delapsa cecidit reclusaeque subito fores admiserunt intrantem, sat*)⁷. Si ricordi *Aen.* 6.81 ss. (*ostia iamque domus patuere ingentia centum/ sponte sua [...]*), in cui le porte del tempio si aprono spontaneamente per consentire che i responsi della Sibilla siano ascoltati al di fuori dell'edificio (dall'interno all'esterno, con movimento opposto, dunque, rispetto a quello di Quartilla), o ancora *Hom. Il.* 5.749 ss., laddove tale meccanismo, condensando in un'immagine stereotipa l'idea della potenza suprema del *numen*, è messo in correlazione con il *topos* della divinità adirata ed oltraggiata che medita propositi di vendetta e che dà sfogo alla propria *indignatio* attraverso un'allocuzione

⁶ Cfr. *CIL* iv 538, vi 29848b, 13740.

⁷ Per una rassegna completa sul tema dell'epifania del sacro si rimanda allo studio di Weinrich (1929); in questa trattazione si farà riferimento soltanto ai modelli letterari rispetto ai quali il legame intertestuale con la narrazione petroniana pare essere maggiormente stringente e pertinente.

diretta dai toni intensi (nel passo omerico in questione, protagoniste sono Atena ed Era)⁸. Proprio sulla scorta di quest'ultimo ipotesto vanno intesi gli *exordia* dei discorsi dell'ancella, prima (16.3), e di Quartilla, poi (17.4)⁹, caratterizzati entrambi da una magniloquenza verbale che ricalca da vicino la tecnica compositiva dell'*epos*, sia sotto il profilo stilistico sia sotto quello tematico. Tra le allusioni di sapore epico rintracciabili in questa parte di racconto, si possono menzionare ancora: 1) la formula *ecce ipsa venit* (16.4), che sembra richiamare Verg. *Aen.* 6.46 (*deus, ecce, deus*) e per mezzo della quale si rinforza, nel lettore (ma soprattutto nell'io-agente), l'attesa dell'avvento in scena di un personaggio connesso alla sfera del sacro, già surrettiziamente preannunciato dall'*automaton* della porta; 2) la *iunctura* di derivazione certamente virgiliana *detonuit imber* (17.3), impiegata per descrivere in chiave parodica la teatrale 'tempesta' di lacrime cui si abbandona la sacerdotessa¹⁰; 3) la reazione psico-fisica dei tre amici all'assalto disposto da Quartilla e dal suo seguito, contraddistinta da sentimenti contigui a quelli convenzionalmente attribuiti agli eroi epici in occasione di un'epifania divina (silenzio, sbigottimento/timore, frigidità corporea)¹¹; 4) l'occorrenza del nesso *lacrimas effudit*, d'uso tipicamente epico¹²; 5) la proposizione in 19.6 (*tunc vero excidit omnis constantia attonitis, et mors non dubia miserorum oculos coepit obducere*), modellata su simili espressioni virgiliane e lucanee¹³.

Insomma, l'io-agente ricade nuovamente nella trappola della sua maniacale tendenza a leggere le vicende reali secondo i costrutti letterari imparati a scuola; questa volta ad

⁸ Ricavo questi riferimenti intertestuali da Petrone (1998) p.93.

⁹ Cfr. *Sat.* 17.3-8: 'ut ergo tam ambitiosus detumuit imber, rexit superbum pallio caput et manibus inter se usque ad articulorum strepitum constrictis: 'quaenam est' inquit 'haec audacia, aut ubi fabulas etiam antecessura latrocinia didicistis? misereor mediusfidius vestri; neque enim impune quisquam quod non licuit adspexit. utique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem invenire. ac ne me putetis ultionis causa huc venisse, aetate magis vestra commoveor quam iniuria mea. imprudentes enim, ut adhuc puto, admisistis inexpiabile scelus. ipsa quidem illa nocte vexata tam periculoso inhorruì frigore ut tertianae etiam impetum timeam. et ideo medicinam somnio petii iussaque sum vos perquirere atque impetum morbi monstrata subtilitate lenire. sed de remedio non tam valde laboro; maior enim in praecordiis dolor saevit, qui me usque ad necessitatem mortis deducit, ne scilicet iuvenili impulsu licentia quod in sacello Priapi vidistis vulgetis deorumque consilia proferatis in populum'.

¹⁰ Concordo con Conte (1996) p.114-115 n.8 nel ritenere che "detonuit va accettato e va respinto invece l'emendamento *detumuit* proposto da Gruter e fatto proprio da Müller. *Detonare* è invenzione virgiliana; e certamente qui nel testo petroniano *detonuit imber* è arguto ricordo di *Aen.* 10.809 ss., *Aeneas nubem belli dum detonet omnis/sustinet*".

¹¹ Cfr. rispettivamente 17.1 *tacentibus nobis*, 17.2 *ac ne tunc quidem nos ullum adiecimus verbum* e 19.3 *nullum potui verbum emittere*; 17.2 *attoniti*, 18.2 *turbatus*, 18.7 *timeremus* e 19.3 *paulisper obstupuit*; 19.3 *frigidior hieme Gallica*.

¹² Cfr. Verg., *Aen.* 3.312, Luc. 8.727, 9.146-147 e 9.1038-1039, Sil. 13.235.

¹³ Cfr. Verg., *Aen.* 3.172 ss. e Luc. 3.713-14. Anche in 20.2 ("sollicitavit inguina mea mille iam *mortibus frigida*") si potrebbe ipotizzare un riferimento sottile a Verg. *Aen.* 4.385 (*frigida mors*).

essere trasfigurato è il *topos* dell'epifania epica, nella falsa illusione di poter fornire un apparato divino 'serio' ad una storia che in fondo 'merita' solamente un'opportunistica sacerdotessa dedita soltanto all'appagamento dei propri impulsi erotici.

4.3 'Quando ci voleva per fare il mestiere anche un po' di vocazione...'. La desacralizzazione del linguaggio religioso in Quartilla

Strettamente correlati a questa 'interpretazione epica' della vicenda sono pure alcuni rimandi di derivazione innodica, inquadrabili, a loro volta, all'interno di un più generico riuolo, marcato in funzione degradante, del formulario tipologico di ambito religioso¹⁴. Appropriandosi delle modalità espressive di quest'ultimo e presentandosi quale fededegna depositaria della volontà divina, infatti, Quartilla intende mettere in primo piano le sue qualità sacerdotali per mascherare la causa profonda della sua epifania, che è senza dubbio quella di vedere appagati i propri desideri sessuali. E, d'altra parte, un approccio siffatto, perfino subdolamente minatorio (puntando tutto sul potere 'coercitivo' della *religio*), le garantisce la fiducia e l'ubbidienza assolute dei tre malcapitati, configurandosi, in definitiva, come una strategia comunicativa vincente che induce i giovani ad accettare l'espletazione del rito atto a placare l'impeto della febbre terzana che ha colpito lei e a riparare all'azione nefasta commessa da loro in passato. E già questo costituisce un primo livello su cui agisce la parodia petroniana; attraverso la raffigurazione grottesca della sacerdotessa, difatti, l'autore critica l'ipocrisia e la mancanza di onestà di taluni 'agenti di culto' dediti ad un uso opportunistico della religione. Paradigmatica appare in quest'ottica la *deprecatio* rivolta da Quartilla a Encolpio e compagni in 17.9:

*protendo igitur ad genua vestra supinas manus petoque et oro ne nocturnas religiones
iocum risumque faciatis neve traducere velitis tot annorum secreta, quae vix mille
homines noverunt*

Si può altresì pensare che, attraverso questa preghiera, Petronio si prefiggesse di colpire un altro bersaglio 'sensibile' in quella fase storica; mi riferisco, nella fattispecie, alla retorica ufficiale, verso la quale egli si era già rivolto in termini satirici nei primi capitoli del racconto superstite. Alquanto significativa appare, su questo punto, una testimonianza quintiliana, nella quale l'autore, intento a catalogare i maggiori vizi diffusi in seno alle

¹⁴ A tal proposito, da segnalare è per es. l'uso dell'*automaton* della 'porta che si apre da sola' in Callim., *Hymn. ad Apol.* 6-7. Sui possibili parallelismi tra l'episodio di Quartilla e gli inni callimachei cfr. Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988) [in part. pp.54-55].

scuole di declamazione, include tra questi la pessima abitudine invalsa tra gli oratori di forgiare turgide ‘frasi ad effetto’ (Quint. 6.1.42.4-43.1 “*Inde est enim 'tendit ad genua uestra supplices manus' et 'haeret in complexu liberorum miser' et 'reuocat ecce me' etiam si nihil horum is de quo dicitur faciat. Ex scholis haec uitia, in quibus omnia libere fingimus—et inpune, quia pro facto est quidquid uoluimus [...]*”). Come si può notare, il primo esempio fornito da Quantiliano è del tutto sovrapponibile all’*exordium* della supplica recitata dalla sacerdotessa – i cui discorsi diretti sono di norma contrassegnati da una certa sapienza oratoria; dal raffronto col passo testé riportato, pertanto, si può desumere che nella *deprecatio* di 17.9 si attivi una polemica bifocale, congiuntamente indirizzata a parodiare, per un verso, un vezzo stilistico proprio della pratica declamatoria e, per l’altro, indirettamente, alcune criticità di carattere etico della *religio* romana, a partire da un dato linguistico-tipologico liminare alle due esperienze e alle due rispettive lingue settoriali¹⁵.

Perfino Psiche si impossessa di moduli espressivi presi in prestito dal lessico religioso così da conferire un afflato mistico al suo discorso; è il caso della locuzione *nolite perturbari*¹⁶ o dell’interrogativa indiretta di 16.4 (*quis deus iuvenes tam urbanos in suam regionem dedit*), attraverso le quali l’ancella predispone positivamente l’uditorio all’epifania della sacerdotessa, in assoluta complicità con la strategia di quest’ultima. Eppure, sussistono alcuni segnali che paiono anticipare l’esito grottesco della messinscena quartilliana, facendo seriamente dubitare della devozione e dello scrupolo religiosi di questa ambigua figura. Tra questi indizi si può annoverare il riferimento, banalizzato, al *topos* di derivazione taletiana del πάντα πλήρη θεῶν; quando Quartilla sembra voler rincuorare i giovani circa lo *scelus* compiuto, dichiarando che in quei luoghi si manifestano così tante divinità che è più facile imbattersi in un dio che in un uomo (17.5 *utique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem invenire*), ecco sorgere lecitamente il sospetto che il motivo dell’epifania,

¹⁵ La parziale contiguità tra i due idioletti si deve molto probabilmente, almeno in una fase iniziale, al confluire di topiche originariamente ‘religiose’ all’interno del linguaggio dell’oratoria, allo scopo di accentuare la componente patetica del dettato e di conferire ad esso maggiore solennità. Questo tratto stilistico, non estraneo alle tecniche compositive del genere oratorio di età repubblicana, divenne presumibilmente così inflazionato nell’ambito delle scuole di declamazione del I secolo d.C., da attirare tanto la parodia petroniana quanto la critica quintiliana.

¹⁶ Come osserva Petrone (1998) p.95 si tratta di “una rassicurazione che [...] previene, si direbbe, lo spavento che un *numen* deve scatenare”.

da lei stessa fino a quel punto incentivato, stia per essere sottoposto in realtà ad un processo di contraffazione parodica¹⁷.

Oltreché sul sentimento religioso dei soggetti preposti alla celebrazione delle pratiche culturali, l'attacco derisorio dell'*arbiter* si appunta su alcune componenti specifiche dei culti stessi, in particolar modo di quelli misterici¹⁸. Questa intenzione si manifesta esplicitamente a proposito di una pratica centrale nell'ambito del culto di Asclepio, cioè quella dell'*incubatio*; essa seguiva un protocollo formalizzato il quale, tra le altre cose, prevedeva la veglia del malato presso il tempio del dio per ricevere in sogno da quest'ultimo istruzioni utili alla propria guarigione. In 17.7 (*medicinam somnio petii iussaue sum vos perquirere*) la sacerdotessa dichiara di aver ottenuto l'aiuto di Priapo attraverso questo rituale; additando direttamente ad un'imposizione divina la necessaria realizzazione del *remedium*, la donna può far così passare per un atto di *pietas* ciò che avrà effettivamente poco a che fare con il rispetto degli dei. In altre parole, "the purpose of the dream is to convince and deceive at the same time"¹⁹.

Si è detto inoltre che il timore più grande di Quartilla consiste proprio nel fatto che Encolpio e Ascilto possano rivelare i *secreta quae vix mille homines noverunt* (17.9) visti nel tempio di Priapo, divulgando i disegni degli dei al volgo (17.9 *deorumque consilia proferatis in populum*). Ad essere messo alla berlina è qui, dunque, il vincolo dell'assoluta segretezza obbligatoriamente richiesta agli iniziati ai misteri (in tal direzione, si noti l'occorrenza del termine *admitti* in 19.2 nella sua accezione tecnica di 'adepti'); un aspetto spesso giudicato malignamente da parte dei 'non-fedeli' e sufficiente ad innestare in loro più di un semplice sospetto riguardo alla presunta licenziosità di questi riti. Non sorprende allora che, insistendo iperbolicamente sulla sessualità perversa dei partecipanti, l'intera rappresentazione del *Priapi genio pervigilium* (20-26) ci restituisca un'immagine violentemente deformata e scabrosa dei *mysteria* priapici, quasi a voler beffardamente

¹⁷ Su questo aspetto, Petrone (1998) p.95 osserva che "Petronio ha messo in bocca al suo personaggio una battuta fortemente rivelatrice, che mette a nudo uno dei motivi su cui ha giocato [...] Che proprio Quartilla infatti, dopo aver promosso la recita finto-sacra, prolunghi il verbo del panteismo religioso in una professione di miscredenza è una delle doppiezze che costellano l'episodio e uno dei segni più manifesti appunto di quella complessità narrativa dalla quale emerge la parodia".

¹⁸ A tal proposito, Cosci (1980) p.199-201 interpreta l'estratto in 19.4 come una possibile allusione alla cerimonia iniziatica della morte figurata dei colpevoli; diversamente, Pinna (1978) vi intravede una parodia del culto dionisiaco.

¹⁹ Panayotakis (1995) p.45. Cfr. anche Kragelund (1989) p.446: "Quartilla has a clear motive for talking so much about her dreams: the god's command entitled her to demand what she so ardently wishes". Una simile situazione si ritrova in Pl. *Curc.* 61ss., così come nel *Miles gloriosus* è presente il motivo del falso sogno (381-392).

assecondare le comuni fantasie del pubblico. E un'identica chiave di lettura può essere usata per interpretare le *mimicae nuptiae* tra Gitone e Pannichide (25.7-26.5)²⁰:

'igitur ne maiorem iniuriam in secreto frater acciperet, consurrexi ad officium nuptiale. iam Psyche puellae caput involverat flammeo, iam embasicoetas praeferebat facem, iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant thalamumque incesta exornaverant veste, cum Quartilla [quoque] iocantium libidine accensa et ipsa surrexit correptumque Gitona in cubiculum traxit. sine dubio non repugnauerat puer, ac ne puella quidem tristis expaverat nuptiarum nomen. itaque cum inclusi iacerent, consedimus ante limen thalami, et in primis Quartilla per rimam improbe diductam applicuerat oculum curiosum lusumque puerilem libidinoso speculabatur diligentia. me quoque ad idem spectaculum lenta manu traxit, et quia considerantium <co>haeserant vultus, quicquid a spectaculo vacabat, commovebat obiter labra et me tamquam furtivis subinde osculis verberabat'

Poste in *climax* a chiusura dell'episodio, esse costituiscono un'inversione parodica dell'*officium nuptiale*, del quale vengono appositamente riprodotte alcune convenzioni del cerimoniale tradizionale per poi contraddirle accostandole dei dettagli palesemente distonici²¹. A (parziale) completamento di questa rassegna sul 'discorso religioso' nella sezione di romanzo in esame, occorre accennare almeno ad un ultimo punto di non poca rilevanza. Se si tiene conto delle indicazioni del narratore (17.4 *neque enim impune quisquam quod non licuit adspexit* e 17.8 *quod in sacello Priapi vidistis*), si può ragionevolmente ipotizzare che il sacrilegio commesso dai tre ragazzi afferisca alla sfera del vedere piuttosto che a quella del fare qualcosa di non lecito; la rivisitazione, in questi paragrafi, di un *topos* caratterizzante la dimensione del sacro nel mondo antico (rintracciabile, per esempio, nell'*Inno ad Atena* di Callimaco [v.78]), pare poter suffragare tale esegesi. A questo motivo, nel racconto, si associa quello dell'imprudenza giovanile come causa primaria del misfatto (17.6 *imprudentes enim, ut adhuc puto, admisistis inexpiabile scelus*); basandosi sulla comparazione congiunta di questi due tratti letterariamente marcati, Walsh ha posto in correlazione, a mio avviso correttamente, questo passo petroniano con un preciso ipotesto ovidiano (Ov. *tr.* 2.104-105 *cum*

²⁰ Come osserva Schmeling (1971) p.347 "a sacred night festival in honor of Priapus is called *ἱερὰ παννυχίς* [...] That Petronius has a girl named Pannychis sacrificed at a *pervigilium* is more than mere wordplay".

²¹ Circa questo aspetto, Panayotakis (1995) p.49 sottolinea come "Pannychis' head is covered with a flame coloured veil, there is a leading torch and a long procession towards the bridal chamber which is already decorated appropriately. This impression of chastity, conveyed by the traditional Roman elements in the ceremony, is undermined by many details: the bearer of the torch is a *cynaedos*, the procession consists of drunken women who make obscene jokes, the bedroom is decorated with an unchaste cloth, the bride is only a seven-years-old girl. The comic effect is similar to the one created in Plautus' *Casina* during the mock-marriage of Chalinus and Olympio".

imprudenti cognita culpa mihi?/inscius Acteon vidit sine veste Dianam), in buona sostanza affine al primo per quel che concerne le topiche contaminate²².

In conclusione, caratterizzazione del personaggio, intertestualità parodiche e critica socio-culturale sono tutti fattori tra loro strettamente connessi dell'istanza narrativa; tramite Quartilla, figura degradata di sacerdotessa, il poeta può immettere nel racconto, con un effetto di verosimiglianza, un nuovo linguaggio settoriale, quello della religione, forzandolo però in direzione comico-polemica, come si percepisce anche dalla relazioni *per differentiam* attive con gli ipotesti di volta in volta richiamati.

4.4 Dal tragicomico al comico 'tragico': variazioni ipotestuali nel copione di Quartilla

Sin dall'ingresso di Psiche, la sequenza narrativa rivela, per tutto il suo svolgimento, un andamento teatrale; le modalità, i luoghi, i tempi e i ruoli di questa *performance* sono totalmente dipendenti dalla volontà di Quartilla, vero e proprio direttore di una scena frastagliata da situazioni-tipo di una *pièce* e da pose melodrammaticamente connotate. Se da una parte i tre giovani interpretano la sua irruzione secondo i moduli dell'epica, viceversa la donna adopera tutto il suo talento istrionico al fine di incutere timore nelle vittime, di guadagnarsi il loro rispetto, ovvero, una volta acquisita una posizione preminente nella relazione con quelle, di realizzare indisturbatamente il proprio piano. La protagonista indiscussa di questo episodio, quindi, si affida alla riproposizione di alcune tecniche convenzionali del genere drammatico, attingendo in un primo momento al serbatoio della tragedia. Nell'ambito dell'impostazione tragica prescelta, un ruolo determinante è giocato dalla gestualità: dapprima ella si abbandona ad un lungo pianto (un temporale di lacrime!), poi, acquietatasi, si scopre il capo (altero), si schiocca le dita (17.2-3)²³ e si abbandona ad un lungo monologo (17.4-9), chiuso a sua volta nuovamente da singulti e gemiti profondi (18.1). Le successive rassicurazioni di Encolpio (circa la

²² Secondo Walsh (1970) p.90 "the Ovidian reference suddenly makes the priestess of Priapus a latter-day Julia"; inoltre lo studioso ritiene che la parodia potrebbe essere di natura politica: "Quartilla's name may well be a punning reference to Octavia [*scil.* Ottavia, la moglie di Nerone esiliata nel 62 d.C. per adulterio]. [...] This speculative hypothesis does not demand that the characterisation of Quartilla be visualised as even a caricature of Octavia. We shall presently see that the portrayal of Trimalchio incorporates certain treats of Nero [...]; so too there may well be in the Quartilla episode certain reminiscences of Octavia". Sulla base di un raffronto con Tac. *ann.* 15.37.9, Walsh p.91 sostiene, infine, l'ipotesi secondo cui, poco più avanti, il finto matrimonio tra Gitone e Pannichide alluderebbe comicamente al matrimonio reale di Nerone e Pitagora, celebrato nel 64 d.C.

²³ Secondo quanto riferito da Quintiliano (11.3.158), l'atto dello schioccarsi le dita rappresenta una movenza tipica della gesticolazione teatrale; significativo è dunque il fatto che esso si ripeta più volte nel corso dell'episodio (18.7; 20.6; 23.2; 24.2).

loro disponibilità ad accondiscendere i suoi desideri) pongono le basi per una mutazione di tonalità del suo intervento: adesso (18.4) Quartilla può svestire i panni dell'eroina tragica, dando attuazione effettiva al canovaccio di stampo mimico-comico 'abbozzato' prima del suo arrivo. In tal senso, il linguaggio del corpo appare un tratto cruciale per la definizione della *Stimmung* della scena e per la comprensione dei modelli ipotestuali ad essa sottesi; come al pianto corrisponde un'atmosfera tragica, così al riso si accompagnano una serie di azioni oscene e grottesche²⁴. Questa variazione di tono, dallo *hypsos* al *bathos*, non è peraltro improvvisa, o quantomeno non si genera in modo inaspettato per il lettore, se è vero che, nel primo atto del dramma, ricorrono alcuni indizi che preparano alla successiva caduta: basti riflettere sull'aggettivo *ambitiosus* (17.3), il quale, qualificando la tempesta di lacrime come 'affettata', funge da didascalia metateatrale, ponendo non pochi dubbi sulla serietà dell'atteggiamento della matrona o, ancora, sulla simile notazione presente in 17.2 (*lacrimas ad ostentationem doloris paratas*)²⁵. Al di là di questi segni 'prolettici' disposti dall'io-narrante, non c'è dubbio tuttavia che la sacerdotessa predisponga un set variamente assortito di atteggiamenti tragici per indurre i giovani a sovrastimare l'entità della sua apparizione; a conferma di ciò, si può osservare come le emozioni suscitate su Encolpio dal primo intervento diretto di Quartilla paiano, non a caso, ammiccare al concetto aristotelico di catarsi (18.2 *misericordia turbatus et metu*). Il repentino passaggio *ex lacrimis in risum* (18.4) introduce, come detto, ad un diverso orizzonte letterario di riferimento, esplicitamente segnalato in 19.1, laddove il narratore ricorda il rimbombo, all'interno della stanza, della 'risata da avanspettacolo' della sacerdotessa (*omnia mimico risu exsonuerant*). D'ora in avanti, la cerimonia pseudo-religiosa sarà infatti costruita sul modello del mimo e/o della commedia, come dimostrano i temi-dominanti del sesso, dell'ebbrezza, del cibo e la presenza di alcuni moduli compositivi comici (travestimento, voyeurismo, inganni, etc.); in quest'ottica si possono anche leggere tanto l'interludio comico avente per protagonisti due schiavi siri (22.2-5) quanto l'organizzazione delle finte nozze di Gitone e Pannichide

²⁴ Il motivo del riso costituisce un *Leitmotiv* di questo episodio, oltreché dell'intero romanzo; su questo aspetto cfr. in particolar modo il contributo di Plaza (2000).

²⁵ Una simile valenza 'prefigurativa' avrà avuto, a mio avviso, lo sfondo priapico dell'antefatto ricordato dall'ancella e da Quartilla. Panayotakis (1995) pp.37-38 ravvisa un'ulteriore elemento comico in questa prima parte anche nel discorso di Psiche (16.3-4), interpretandolo come un prologo commedia, sulla scorta di un raffronto con l'esordio del *Trinummus* plautino. Tuttavia, da un punto di vista stilistico e tematico, non scorgo alcuna difficoltà nell'ipotizzare, per questo passo, una medesima funzione declinata però in senso (para)tragico. Infine, Schmeling (2011) osserva che il nesso *lacrimas...paratas* sembra essere regolarmente usato per indicare tanto l'ipocrisia femminile (Publ. *sent.* 536; Mart. 1.33.2) quanto un tipico strumento di seduzione femminile (Ov. *am.* 1.8.83 e 2.2.36; *ars* 3.291).

(26.1-5), la cui processione rituale richiamano alla mente in maniera suggestiva i *komoï* conclusivi di molti intrecci di Aristofane²⁶.

Eguualmente, il *canticum* del cinedo²⁷ (23.3) sembra muoversi nella stessa direzione:

*Huc huc <cito> convenite nunc, spatolocinaedi,
pede tendite, cursum addite, convolate planta
femore <o> facili, clune agili et manu procaces,
molles, veteres, Deliaci manu recisi.*

Il componimento costituisce un esplicito esempio di poesia cinedica in sotadei, come ha fatto ben notare M. Bettini²⁸. Il principale problema testuale presentato da tale poesia è rappresentato dalle irregolarità del v.1 e del v.3 rispetto allo schema metrico del sotadeo puro. Molti editori propongono le integrazioni <cito> dopo *huc huc* e <o> dopo *femore* per ovviare alla mancanza, rispettivamente, di due brevi nel primo verso e di una breve nel terzo. Bettini, al contrario, accetta il testo tràdito, e interpreta queste incongruità prosodiche come volontarie variazioni petroniane atte a caratterizzare l'insulsaggine culturale del cinedo; infatti quest'ultimo commetterebbe dei pacchiani ed imperdonabili errori metrici proprio in una tipologia di versi che avrebbero dovuto invece sicuramente rientrare nella sua sfera di competenza, data la sua condizione di *cynaedus*²⁹. Tale ipotesi è del tutto verosimile e trova conforto in una stringente corrispondenza intratestuale; infatti anche gli strampalati ibridi metrici trimalchioneschi (34.10 e 55.3) rivestono una chiara funzione etopeica in negativo relativamente al soggetto poetante. Sebbene l'*arbiter* si dimostri in tutti gli altri casi un versificatore abilissimo e assai rispettoso delle regole e degli schemi metrici tradizionali, tuttavia credo che le scorrettezze prosodiche di 23.3 possano essere ammesse proprio in virtù di questo probabile parallelismo con la poetica

²⁶ In relazione alla *devirginatio* di Pannichide, Schmeling (2011) p.78 propone un parallelismo con tre versi di Aristofane (*Thesm.* 478-480), nei quali una donna confessa di aver tradito il marito dopo soli tre giorni dal matrimonio con l'uomo che l'aveva deflorata quando aveva sette anni.

Più in generale, Panayotakis (1995) pp.31-51 suggerisce un'interpretazione dell'intero episodio come 'pezzo teatrale' scritto sul modello del *Priapus-mime*, un sottogenere del mimo del quale non abbiamo però alcuna attestazione se non per via di qualche cenno nella tradizione indiretta (cfr. *Aug. civ.* 6.7). Quanto alla scena finale delle false nozze, lo studioso evoca un possibile parallelismo con due opere, rispettivamente una *atellana* di Pomponio e un mimo di Laberio, intitolate per l'appunto *Nuptiae*.

²⁷ La figura del cinedo costituisce un personaggio tipico del (panto)mimo nonché un obiettivo frequente della satira romana; va inoltre segnalato che anche nel *Romanzo di Iolao* compare questo tipo di personaggio.

²⁸ Bettini (1982) pp.86-87. Si ricordi, a questo punto, che uno dei frammenti papiracei recentemente rinvenuti del cosiddetto *Romanzo di Iolao* ci restituisce un componimento poetico in sotadei, recitato dal maestro effeminato del protagonista nell'ambito di un grottesco rito di iniziazione misterica. Per un'analisi più dettagliata in merito cfr. Setaioli (2003) pp.91-92.

²⁹ Cfr. Bettini (1982) pp.89-90.

di Trimalchione; d'altra parte gli interventi testuali proposti dagli esegeti moderni appaiono poco convincenti anche perché davvero “danno l'impressione della zeppa”³⁰. Il carne si configura come una sorta di ‘a solo’ teatrale di un attore sulla scena³¹; credo pertanto che per taluni significativi aspetti si possa ascrivere il brano alla tradizione letteraria della commedia (antica e nuova). Infatti la coniazione dell'*hapax legomenon* al v.1, formalmente accostabile a numerose neoformazioni lessicali scoptiche aristofanee e/o plautine (*spatalocinaedi* è tra l'altro un grecismo); l'uso geminato del deittico *huc* all'inizio del componimento³²; la tematica a sfondo osceno caratterizzante i versi in questione – sembrano essere tutti elementi determinanti per avallare l'ipotesi di una loro ascendenza comico-teatrale. Petronio ha, quindi, selezionato in questo caso tre dei più vistosi tratti pertinenti della commedia di età classica e li ha riutilizzati per la creazione di un frammento nuovo ed originale. Un frammento che, anche a causa del metro adottato (il sotadeo), rappresenta, in ultima istanza, un mirabile esempio di *pastiche*; in esso la ripresa indiretta dei modelli comici innesca un fine gioco metaletterario, assurgendo alla funzione di consentire ai fruitori dell'opera una più agevole riconoscibilità del genere praticato.

La struttura della poesia è abbastanza semplice ma altrettanto rigorosa: nel primo verso si ritrova il convulso appello alla comunità dei *spatalocinaedi* (questo neologismo occupa una posizione di rilievo nel testo e serve a designare i destinatari del messaggio del carne); nel secondo questo invito viene ripetuto con *variatio*; nel terzo e nel quarto vengono esposte le principali qualità fisiche e professionali dei cinedi. La sintassi dei tre versi conclusivi si fonda sull'asindeto e sul modello del *trikolon* paratattico; l'organizzazione trimembre del verso è specularmente regolare nei vv.2-3 (due termini per ciascun membro secondo la disposizione SOST-VERBO v.2, con chiasmo nell'ultimo *kolon*; AGG-SOST v.3, con *variatio* nel terzo membro, dove ricorre un complemento di limitazione in luogo dell'attributo) ma segue lo schema dei *kola* crescenti nel v.4 (I e II *kolon* una parola; III *kolon* tre parole). Da un punto di vista lessicale, vanno segnalate la

³⁰ Setaioli (2003) p.92.

³¹ Per questo aspetto cfr. Panayotakis (1995) p.46.

³² Per l'uso nella commedia di questo stilema cfr. Pl. *Aul.* 334-335 e *Mil.* 377 e 418. Sebbene il concitato avvio del passo richiama certe movenze proprie della tragedia (*Sen. Med.* 980, *Herc. O.* 1759, *Phaedr.* 1247), l'uso geminato di *huc* in apertura di componimento, come rileva giustamente Setaioli (2003) p.94, ricorre soltanto in una poesia della raccolta dei *Priapeia* (*Priap.* 14.1-2) in un'atmosfera non lontana da quella che caratterizza il contesto petroniano. Bisogna infine ricordare che l'uso del deittico duplicato non è espediente solo teatrale, rintracciandosi esso anche in alcuni testi della poesia amorosa, per es. in *Catul.* 61.8-9 e 64.195, *Prop.* 3.18.21, *Ov. am.* 2.11.40, *tr.* 2.1.405.

sovraabbondanza verbale dei primi due versi, nei quali ricorrono ben quattro imperativi e, d'altro canto, la ridondante prevalenza nominale riscontrabile negli ultimi due³³.

Questo inserto metrico, opportunamente introdotto nella prosa precedente (23.2 *intrat cinaedus et [...] eiusmodi carmina effudit*) costituisce, una volta contestualizzato nella cornice romanzesca, 1) sia un appello ad un'ipotetica moltitudine cinedica perché accorra ad aiutare chi lo recita contro le resistenze di Encolpio e dei suoi amici 2) sia un proclama orgoglioso e ammiccante della perizia professionale dei cinedi da parte di un rappresentante di tale categoria. Il tono vorticoso e patetico dell'intermezzo metrico risulta perfettamente in linea con il clima sovraeccitato che caratterizza l'episodio e con la traboccante emotività tipica dei personaggi del clan di Quartilla; inoltre il volgare e lascivo appello del cinedo si attaglia bene al contesto osceno dell'orgia. Il legame dei versi con la narrazione in prosa è, pertanto, garantito dalla loro affinità stilistica e tematica con l'ambientazione triviale e degradata della sezione del racconto nella quale sono introdotti. Il richiamo formale al genere teatrale, dunque, non è affatto casuale. Come si è potuto osservare, tutta l'avventura di Quartilla è caratterizzata dalla spettacolarità delle azioni, dalla teatralizzazione dei gesti, dall'attenzione per gli aspetti visivi e cromatici delle scene, tanto da configurarsi nel complesso come un piccolo mimo o, se si vuole, una breve commedia, della quale questo intermezzo poetico potrebbe rappresentare una specie di coro in miniatura.

4.5 Riadattamenti intertestuali encolpiani: dal modello epico al servitium amoris elegiaco

Quartilla detiene dunque un dominio incontrastato sulla scena; la sua insolita condotta, contrassegnata da un temperamento sessualmente libidinoso, dalla doppiezza dei sentimenti, dall'attitudine a mantenere un controllo assoluto sugli uomini, pare collimare con quello delle personalità femminili intorno a cui gravitano in modo esclusivo le esperienze poetiche degli elegiaci latini del I secolo a.C. Per certi versi, la relazione Quartilla-Encolpio si muove sull'identico piano di asimmetria previsto dal cosiddetto *servitium amoris*, in base al quale l'amante-uomo si trova costretto ad una condizione di servile subordinazione nei confronti di una donna capace di incarnare il ruolo 'maschile' di comando, ribaltando in questo modo il canone etico condiviso dalla comunità

³³ Per un'analisi stilistica e formale più dettagliata del carme rimando ad Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988).

romana³⁴. Ed in effetti, in questa porzione di romanzo, ai modelli letterari già discussi, sembra accavallarsi un consistente riutilizzo in chiave parodica di alcuni tratti propri della tradizione elegiaca; tale *pattern* letterario è peraltro rievocato nella mente del lettore attraverso alcune tracce terminologiche accortamente disseminate nel testo dall'autore³⁵. Su questo versante, non sfugge la pregnanza di espressioni, quali per esempio *torum...pressit* (18.1), *frigidior hieme Gallica*³⁶ o *rogo...domina* (20.1, con la variante *quaeso...dominam* in 24.1), il cui retroterra ipotestuale appare immediatamente decifrabile.

Innanzitutto, se si considera l'intenzione (pretestuosa) di Quartilla di insegnare ai giovani, attraverso la sua funzione sacrale, il modo con cui approcciarsi correttamente ai misteri priapici, ecco che l'intero episodio può essere inteso come rappresentazione parodica di una scena di *erotodidaskalia* (un *topos* ricorrente nella poesia elegiaca); basti citare a tal proposito l'elegia 1.4 di Tibullo, nella quale è lo stesso dio Priapo ad assumere il ruolo di *magister amoris* nell'ambito di un amore omosessuale³⁷. In secondo luogo, nel corso dello *spectaculum* della *deverginatio* di Pannichide ad opera di Gitone, cui Encolpio e Quartilla assistono voyeuristicamente spiando attraverso una fessura della porta, ad essere ripercorso è un altro motivo tipico della poetica elegiaca, e cioè quello dell'*exclusus amator*³⁸. Solo che, alla tradizionale figura dell'innamorato elegiaco tenuto fuori dalla

³⁴ Secondo l'interpretazione proposta da Hallett (2003), l'utilizzo parodico di convenzioni elegiache all'interno del *Satyricon* avrebbe, da un punto di vista ideologico, lo scopo di criticare, in una prospettiva conservatrice, la novità dell'operazione etica avanzata dai poeti elegiaci latini. Petronio non sarebbe peraltro il primo autore latino a muoversi su questo terreno; la studiosa menziona pure la satira oraziana 1.2 come esempio antecedente di polemica anti-elegiaca (pp.332-334). Nondimeno, a mio avviso, il riuso del linguaggio elegiaco potrebbe avere una motivazione 'solamente' letteraria, ricoprendo esso una funzione semantica determinante sotto il profilo narratologico; altrimenti detto, la parodia non agirebbe in questo caso direttamente sugli ipotesti, ma, attraverso il loro reimpiego, sui personaggi del racconto e quindi, indirettamente, su taluni aspetti caratterizzanti la società romana coeva.

³⁵ Su questo punto, mi limito qui a segnalare che il termine *iniuria* viene utilizzato nei testi elegiaci per lo più dal *servus amoris* per denunciare il trattamento a lui riservato dalla *domina* infedele. Il fatto che, in questo episodio, sia Quartilla ad accusare Encolpio di aver commesso una *iniuria* nei suoi confronti (17.6 e 18.5) rappresenta un'innovazione non trascurabile (per quanto una situazione simile, in realtà, si trova anche in Prop. 1.3.35); pur mantenendo nel rapporto con l'io-narrante una posizione di assoluta preminenza, la sacerdotessa si appropria, in modo non pertinente, di uno stato sentimentale (quello di chi subisce un'offesa dal partner) caratterizzante prevalentemente l'*amator* elegiaco (cfr. Prop. 1.18.23; 2.16.31; 2.24b.39; 3.25.7 e 4.8.27). Si tratta di un'inversione comica dei ruoli elegiaci standard, la quale mette in rilievo, una volta di più, l'attitudine alla manipolazione della realtà da parte della donna.

³⁶ Per l'uso di *frigidus* in accezione erotica cfr. Ov. *am.* 2.1.5 e 2.7.9-10. Secondo Schmeling (2011) p.56 in questa espressione vi sarebbe un'allusione a Verg. *Aen.* 10.47. Anche l'uso di metafore militari in senso erotico, tratto linguistico tipico dell'elegia romana, è rintracciabile nel testo petroniano (cfr. per es. 20.8 *postquam virguncula cervicem eius invasit et non repugnanti puero innumerabilia oscula dedit*).

³⁷ Su questo argomento cfr. Currie (1989) p.329-331, il quale propone pure di comparare il testo petroniano a Prop. 4.5, ad Ovidio, *am.* 1.4 e 1.8 nonché al *Giambo V* di Callimaco. Secondo West (1974) in 20.2 (*lodiculam in pavimento diligenter extendit*) vi sarebbe un'allusione ad un frammento giambico di Ipponatte (64 Degani), laddove pure è raffigurato un atto sessuale avvenuto su un tappetino aperto sul pavimento.

³⁸ Una discussione esaustiva su questo aspetto si trova in Schmeling (1971).

porta da una *domina* con lui adirata, si sostituisce nel romanzo un giovane protagonista costretto a contemplare in modo frustrante, al di là della soglia del *cubiculum*, le prodezze sessuali compiute dal ragazzo oggetto del suo amore; anche la stessa fessura della porta, convenzionalmente posta a rendere possibile la comunicazione tra i due amanti, si carica di una funzione narrativa diversa, garantendo soltanto un furtivo contatto visivo, funzionale a stimolare la gelosia di Encolpio per il suo amasio (mentre, nelle intenzioni della sacerdotessa, questo gesto dovrebbe avere un valore terapeutico per la virilità del giovane). Insomma, il motivo dell'*exclusus amator*, cui Petronio sembra qui alludere, non viene riutilizzato in conformità con la forma topica tradizionale, ma viene sottoposto ad un processo di risemantizzazione parodica in accordo con lo scenario comico della vicenda. In questa prospettiva, anche l'irruzione di Quartilla nello *stabulum* può essere considerato come una sorta di *paraklausithyron* parodicamente ribaltato, basandosi su un'infrazione 'attanziale' del codice elegiaco; a bussare alla porta è qui la *domina*, invertendo in questo modo il *topos* dell'amante infelice dinanzi all'uscio della dimora dell'amata. Né infine si può sorvolare sulle reminiscenze properziane che si snodano in questi capitoli, per la cui composizione si può indicare nell'elegia 4.8 del poeta di Cinzia una sicura fonte di ispirazione. Le analogie tra i due testi sono piuttosto palesi e significative: 1) l'ambientazione notturna; 2) la comparsa di personaggi femminili intente a celebrare riti religiosi; 3) il frequente utilizzo in senso figurato del linguaggio militare e giuridico per designare attività connesse alla sfera erotica (18.5; 19.5, 24.7; 26.1e3); 4) l'inclinazione teatrale della sceneggiatura, intervallata da dialoghi e da continue notazioni sul contesto performativo; 5) l'occorrenza di numerose allusioni lessicali e tematiche³⁹. Ciononostante, anche tale legame intertestuale sottintende un capovolgimento grottesco del modello alluso: "whereas Propertius portrays Cynthia's sexual aggression, brutal physical violence, and total control of their circumstances as physically empowering to him, rendering him capable of enhanced erotic performance, Petronius has Encolpius portrays himself as a most un-Propertian lover and hence literary figure"⁴⁰.

Come Quartilla muta il proprio codice teatrale di riferimento, passando improvvisamente da quello tragico a quello comico-mimico, così Encolpio, presa coscienza della vera natura del rito, è costretto a ricalibrare la propria percezione della situazione contingente:

³⁹ Per un prezioso approfondimento su queste possibili corrispondenze intertestuali rinvio allo studio di Hallett (2003) pp.337 ss. Da segnalare, incidentalmente, la novità dell'operazione letteraria messa in atto da Orazio nella satira 1.8 laddove, attraverso la descrizione delle pratiche magiche della strega Canidia, il genere satirico ingloba al suo interno per la prima volta la forma del priapeo.

⁴⁰ Hallett (2003) p.339.

dopo l'abbaglio epico iniziale, allora, egli si rivolge al paradigma letterario dell'elegia latina, calandosi nei panni di *amator* elegiaco. Ecco dunque come, nella diacronia della narrazione, le matrici ipotestuali variano di pari passo al modificarsi dell'azione narrativa: 'scrittura' e 'riscrittura' sono in Petronio due facce della medesima medaglia.

4.6 Riscritture lirico-gnomiche in versi: *Quartilla poetessa della clementia* (15.2)

*Contemni turpe est, legem donare superbum;
hoc amo, quod possum qua libet ire via.
Nam sane et sapiens contemptus iurgia nequit
et qui non iugulat, victor abire solet.*

Tali versi non sono anticipati nella prosa da nessuna specifica didascalia introduttiva; tuttavia essi sono indubbiamente riferibili a Quartilla, ovvero essi si configurano come un momentaneo travestimento poetico del discorso cominciato in precedenza in prosa.

L'esegesi dei due distici si è rivelata da sempre alquanto ostica per gli studiosi di Petronio; e così di essi sono state fornite parecchie interpretazioni (tra loro talvolta assai discordanti) per provare a renderne più intellegibile la concatenazione logica e, dunque, il senso del discorso. Il problema centrale tematizzato nel carne mi sembra essere eminentemente questo, ossia quale debba essere la reazione più consona ad una persona che subisce un'ingiuria. A mio giudizio – è solo un'ipotesi – il ragionamento della sacerdotessa può essere parafrasato in questa maniera: 'Se si subisce un'offesa non si può non farne pagare il fio ai rei. Vi sono due alternative per ottenere giustizia: impiantare liti giudiziarie o giungere ad un compromesso non-violento. Io scelgo liberamente tra queste due possibilità caso per caso'⁴¹.

Dunque Quartilla non si fa qui promotrice della *clementia* stoica come valore da prendere a modello⁴²; viceversa intende raffigurare polemicamente l'incoerenza del *sapiens*, il quale nella realtà quotidiana si mostra incapace di realizzare praticamente

⁴¹ Sommariva (1990) propone un'interpretazione del carne suggestiva ma, a mio avviso, poco convincente. La sua esegesi si fonda infatti su un intervento testuale al v.2 (l'aggiunta di una virgola dopo *possum*) e su una conseguente analisi grammaticale e sintattica del verso, credo, poco plausibili. Infatti secondo la studiosa l'infinito *ire* sarebbe retto dal verbo *amo* e *quod possum* sarebbe una incidentale (ella sostiene che l'uso del verbo amare con il *quod* dichiarativo è rarissimo e qui assai improbabile). In realtà in questo caso è evidente che il *quod* esplica il precedente pronome prolettico *hoc*; per tale ragione stringente ritengo sbagliata (dello stesso avviso anche Setaioli (2011)) l'ipotesi della Sommariva.

⁴² Questa è l'opinione di Sommariva (1990) secondo cui la sacerdotessa incarna una tipica disposizione d'animo stoica "nell'applicare una correzione non meramente repressiva, ma mirante al recupero, al ravvedimento del reo" (p.87). Insomma, Quartilla proporrebbe, del tutto in linea con i precetti dello stoicismo, una soluzione media tra i due estremi del perdono incondizionato e della pura vendetta capace di "contemperare il lato migliore dei due estremi in un terzo tipo di comportamento che eviti il rigore della pena, pur nel rispetto della legge" (p.85).

quell'imperturbabilità dalle passioni tanto professata nelle opere teoriche. La sacerdotessa, infatti, rimarca maliziosamente (*sane et*) il fatto che il saggio stoico, se disprezzato, reagisce anche in maniera violenta (v.3); invero ella mette in risalto un altro aspetto, cioè che “the ethics advocated by Stoicism [...] is incompatible with Roman customs” dal momento che le due alternative (il *contemptus* e la *superbia*) rigettate nel primo verso rappresentano due possibili effetti dell'atteggiamento rigoroso ed ideale del saggio stoico⁴³. In definitiva la menzione del *sapiens* non è ovviamente affatto casuale; in essa infatti si può facilmente intravedere un implicito richiamo caricaturale ad alcune idee in materia espresse da Seneca nelle sue opere filosofiche (principalmente il *De constantia sapientis* e il *De clementia*)⁴⁴.

Da un punto di vista stilistico il frammento presenta un carattere sentenzioso in assoluta conformità alla tecnica compositiva petroniana “dell'amplificazione e trasposizione in senso gnomico, nei versi, della situazione particolare descritta prima in prosa”⁴⁵. La solennità del primo esametro olosondaico vuole conferire una validità universale alla *sententia* di apertura; l'intento parenetico dell'epigramma emerge anche dalla ripresa dell'infinito *ire* (v.2) al v.4 (*abire*) nella stessa sede metrica e in quella, puramente lessicale, di *contemnere* nei due esametri (v.1 *contemni* e v.3 *contemptus*). Da notare anche l'insistenza sul campo semantico della legge e della giustizia, interpretando questo poema le circostanze riportate in prosa dal punto di vista giuridico. Infine i due distici presentano una struttura argomentativa ben organizzata dall'autore e così schematizzabile: I esametro: gnomo; I pentametro: dichiarazione in prima persona della propria posizione rispetto alla *sententia*; II esametro: necessità della tutela del proprio onore; II pentametro: necessità della pratica della 'clemenza'.

Il frammento appare, pertanto, potenzialmente autonomo sia da un punto di vista stilistico che tematico; nondimeno la poetica 'lode sul perdono' di Quartilla, una volta innestata nel contesto in prosa, acquisisce delle sfumature semantiche nuove⁴⁶, segnatamente in funzione comico-parodica. Il 'giustizialismo illuminato', teorizzato in questo *pastiche* di sapore lirico-gnomico, perde tutta la sua credibilità nello sviluppo della vicenda; esso viene a configurarsi – lo si è visto – come un vero e proprio ricatto erotico-orgiastico

⁴³ Setaioli (2011) p.70. Lo studioso propone un'analisi molto interessante su questo versante (in part. pp.69-72).

⁴⁴ A riguardo cfr. Sommariva (1990) e Petrone (1998).

⁴⁵ Aragosti-Cosci-Cotrozzi (1988) p.63.

⁴⁶ Secondo Van Thiel (1971) il carne era in origine seguito da 19.2 (la sezione 18.7-19.1 sarebbe stata collocata lì a causa di un errore di L).

esercitato dalla sacerdotessa su Encolpio e i suoi amici. Nella cornice prosastica antecedente il brano (18.5) la donna dichiara esplicitamente ai due giovani che, se essi non avessero acconsentito al soddisfacimento della sua richiesta di cure, avrebbe avviato una spedizione punitiva per vendicare l'offesa da lei ricevuta e riabilitare il suo onore. La sua fiducia nella giustizia, che pure, dall'analisi isolata dei distici, sembra essere connessa al pieno rispetto delle leggi, svela adesso la sua vera natura. Infatti, "Quartilla recognizes only two ways to obtain personal redress, both totally foreign too law: personal agreement or, in case this cannot be reached, resort to violence"⁴⁷. In tal senso anche l'espressione giuridica *iurgia nectit* assume, in rapporto alla prosa, una valenza meno tecnica; essa piuttosto sembra alludere al carattere violento della punizione sommaria immaginata dalla sacerdotessa ma scongiurata grazie all'accondiscendenza di Ascilto ed Encolpio, così come il *non iugulare* diventa espressione poetica delle raffinate doti 'diplomatiche' dimostrate nella preghiera precedente da Quartilla. Per concludere, in questa prospettiva, i distici rivestono una funzione essenziale per la caratterizzazione del personaggio poetante. Infatti, attraverso le parole dell'epigramma, possiamo desumere parecchie informazioni sull'*ethos* del personaggio, ovvero possiamo capire secondo quali modalità ella si autorappresenti.

Conclusioni

Riassumendo, anche nella scrittura di questo episodio, Petronio adotta un procedimento narrativo policentrico, finalizzato alla creazione di uno spazio di tensione all'interno del quale distinti modelli espressivi e letterari si incrociano dinamicamente tra loro, con un effetto determinante per la semiosi testuale. In perfetta linea con la tecnica narrativa petroniana, anche la vicenda di Quartilla si fonda infatti su una struttura a dittico in cui, dopo un preludeo 'pompatò' da appositi segnali stimolanti le 'aspettative di sublime' del lettore, si transita drasticamente al momento del disincanto, allorché la reale portata dei fatti emerge in tutta la sua volgarità. E nello sviluppo di questa parabola discendente, come è ovvio, ad evolvere, di pari passo con le mutazioni contestuali della scena, sono pure le matrici ipotestuali. Così, nella prima parte, in modo istintivo, Encolpio interpreta 'epicamente' l'impatto con la nuova avventura, come se si trovasse realmente dinanzi ad un'epifania divina; a causa di questo 'sviamento' iniziale, egli rimane poi intrappolato nella macchinazione perpetrata ai suoi danni da Quartilla. Egli può ingenuamente

⁴⁷ Setaioli (2011) p.71.

convincersi, perciò, della veridicità della versione religiosa fornitagli da quest'ultima, a tal punto da rassicurarla sul fatto che, qualora il dio avesse mostrato una terapia aggiuntiva, egli avrebbe favorito la provvidenza divina anche a rischio della propria incolumità (18.3 *si quod praeterea aliud remedium ad tertianam deus illi monstrasset, adiuvaturos nos divinam providentiam vel periculo nostro*)⁴⁸. Condizionato dalla letteratura, il protagonista non ha la lucidità dovuta per dubitare della professionalità e delle intenzioni della sacerdotessa, spianando così la strada al successo di quest'ultima. Da parte sua, la donna si avvale ipertroficamente del linguaggio religioso al fine di conferire maggiore credibilità al proprio profilo deontologico nonché all'azione riparatrice richiesta; ed il ricorso ad una gesticolazione solennemente 'tragica' rientra nel medesimo progetto di raggiro. Nella fase iniziale dell'episodio, si assiste quindi all'integrazione di due codificazioni linguistico-letterarie distinte (tragico-religiosa ed epica, ciascuna appannaggio di uno dei protagonisti), le quali però, agendo sulla struttura profonda del testo, cooperano alla costruzione semantica dell'intreccio. Altrimenti detto, la visione epica di Encolpio risulta specularmente proporzionale al 'dramma sacro' inscenato da Quartilla cosicché, in ultima battuta, la complementarità dei loro atteggiamenti influisce direttamente sul funzionamento dei meccanismi narrativi. Tale dispositivo intertestuale si complica poi ulteriormente a partire dal capitolo 18, laddove entrano in gioco modelli letterari nuovi marcati in senso comico-satirico. Ciononostante, pur nell'ambito di una netta prevalenza di allusioni a topiche desunte da generi bassi (mimo, commedia, i *Priapea*), sopravvive in questa sequenza una debole sacca di resistenza al vertiginoso abbassamento di tono; non rassegnandosi definitivamente all'oscenità costitutiva del triduo orgiastico, Encolpio si affida allora al codice elegiaco, rifunzionalizzando talune convenzioni di quest'ultimo per descrivere la sua relazione con Quartilla. Non che l'elegia latina possa essere annoverata tra le forme letterarie alte; ma, senza dubbio, in quanto caratterizzata da uno stile medio, essa bene si presta all'estremo illusorio tentativo encolpiano di ricalibrare, innalzandone *in fieri* il livello, l'interpretazione dell'esperienza sessuale in cui rimane, suo malgrado, invischiato.

⁴⁸ Probabilmente siamo qui in presenza di una parodia filosofica diretta contro il concetto di πρόνοια teorizzato dagli Stoici.

Capitolo 5 La Cena Trimalchionis (26.7-78.8)

*III bybliothechas habeo,
unam Graecam, alteram Latinam* [48.4]

5.1 Per una complessa sfida culturale. Intersezioni (meta)letterarie.

Il banchetto in casa del ricco liberto Trimalchione costituisce l'unico episodio del *Satyricon* giuntoci per intero; se si prescinde infatti dallo stato di parziale lacunosità con cui esso prende avvio, il resto della storia procede verso il suo scioglimento quasi senza soluzione di continuità per poco più di cinquanta capitoli. Una fortunata eccezione, questa, dovuta principalmente alla trasmissione autonoma che questa sezione del romanzo ebbe nel corso del Medioevo, come dimostra il ritrovamento nel 1650 circa del *codex Traguriensis* (H) in Dalmazia, ossia del manoscritto al quale dobbiamo la conoscenza integrale del brano forse più sperimentale ed originale della prosa latina tutta. Data l'abnorme sproporzione tra l'entità (e la conseguente leggibilità) di questa macrosequenza narrativa e quella degli altri *excerpta* superstiti, non infrequente nella critica petroniana è stata la sua sopravvalutazione ai fini dell'interpretazione generale dell'opera. Certo, il convito di Trimalchione, anche per la sua compiutezza, si imprime forse come l'immagine dominante nella memoria di ogni lettore moderno di Petronio; ma l'esegeta non può farsi condizionare da una tale 'suggestione' intimamente legata alle fortuite dinamiche della tradizione manoscritta medievale. Se è vero infatti che la rappresentazione della *cena* da sola occupa più di un terzo dell'intreccio 'riemerso' a nostra disposizione, non va d'altro canto dimenticato che essa si estendeva per una piccola porzione dell'originario progetto petroniano (un solo libro, il XV, a fronte di un testo che verosimilmente si sarebbe protratto per più di XX libri!). Qualora si voglia formulare un giudizio ermeneutico pertinente, dunque, non ci si può esimere dall'adottare una prospettiva che tenga conto tanto della specificità micro-strutturale di questo *frame* narrativo quanto delle sue interazioni con la macrostruttura dell'opera, ristabilendo organicamente le reali proporzioni esistenti tra la parte e il tutto. Su questo versante, per esempio, a partire dal metodo mimetico impiegato nella descrizione non stilizzata del mondo dei liberti, si è estesa – in maniera impropria – all'intero *Satyricon* l'adozione generalizzata di una categoria interpretativa che ha goduto di larga fortuna negli studi specialistici, come quella del 'realismo petroniano'. A ben vedere, però, la tecnica narrativa sperimentata dall'*arbiter*, per quanto gli consenta di delineare un quadro

storicamente, linguisticamente e sociologicamente attendibile, trae pur sempre origine della sua geniale ispirazione letteraria, nell'ambito della quale a prevalere non è affatto l'intento di una restituzione obiettiva della realtà quotidiana, ma piuttosto la dimensione dell'artificio e della deformazione grottesca, in maniera complessivamente conforme al suo *usus scribendi*. Insomma, la componente imitativa della cena si sviluppa complementariamente alla matrice parodica della narrazione, funzionando quasi da meccanismo poetico strumentale all'amplificazione della comicità di quest'ultima: il presunto 'realismo', in ultima analisi, si configura come la risultante di un atto di invenzione, ossia come un effetto consapevolmente ricercato dalla scrittura immaginifica dell'autore¹. Per questa ragione, all'interno del *triclinium* del ricchissimo ospite, possono essere tranquillamente intercalati alcuni dettagli irrealistici, che infrangono in modo palese i limiti imposti canonicamente all'invenzione poetica. Così, eludendo l'istanza di *decorum* suggerita da Orazio nell'*Ars poetica* (333-340), secondo la quale, pure in opere di intrattenimento letterario, non si può pretendere di estrarre un fanciullo vivo dal ventre di una strega, l'autore del *Satyricon* viceversa immagina, tra le fantasiose portate del banchetto, un trionfo di tordi vivi volare fuori dallo stomaco di un cinghiale cotto (40.5). Più in generale, come vedremo in seguito, Petronio pare non mostrare alcuna remora nel valicare a più riprese il confine della verosimiglianza, proprio perché quel che maggiormente gli interessa è accrescere l'impatto 'satirico' della scena, ammiccando alle aspettative del suo pubblico raffinato. Comunque sia, seppur al netto di tali 'eccessi' appositamente raffigurati in ottica caricaturale, il cronotopo 'di costume' selezionato per questo episodio, proiettando l'obiettivo direttamente all'interno del ceto sociale degli ex-schiavi, consente di riprodurre (e di comprenderne, quantomeno in linea di massima) i *mores* e la *forma mentis*. Anzi, si può ragionevolmente sostenere che l'apparato scenografico predisposto da Trimalchione trovi la propria ragion d'essere nell'urgenza di 'pubblicizzare' le peculiarità etiche e culturali del suo gruppo, sottintendendo altresì una dimensione agonistica nei confronti della cultura 'ufficiale' e dei suoi esponenti lì sopraggiunti (Encolpio, Ascilto, Agamennone); è su questo livello infatti che il liberto

¹ A tal proposito, cfr. Conte (1997) p.174 ss.: "L'illusionismo è l'altra faccia del realismo. Non è la quantità di dati che in una rappresentazione determina il suo essere più o meno realistica, ma la maggiore o minore facilità con cui il lettore accetta quelle informazioni e se ne lascia ingannare. A questo scopo i dettagli della rappresentazione non sono che segni strategicamente selezionati dall'autore per ottenere l'immagine di mondo che vuole suggerire. I diversi mondi 'reali' sono prodotti così: per selezione ed enfaticizzazione dei tratti significativi, [...] vengono resi pertinenti a certi gruppi certi tratti che appaiono tipici [...] Il realismo di Petronio pare a me la capacità di ritradurre nel suo testo, in maniera *empatica*, sistemi simbolici diversi, sfere di vita e di esperienza svariate [...] Rappresenta le cose, per così dire, *dal di dentro* di varie sfere di vita parziale [...] Non produce realtà, ma solo effetti di realtà".

lancia la sua sfida, rivolta, per un verso, ad attaccare l'inanità del sapere ormai cristallizzato degli *scholastici* e, per l'altro, a sottolineare la propria vivacità culturale, in grado di fornire risposte più adeguate alle sollecitazioni derivanti dalle profonde trasformazioni sociali in atto². Ciononostante, oltreché travolgere di una sempre crescente sensazione di sdegno il narratore e i suoi compagni, l'ossessività con cui è condotto questo contrattacco induce anche il destinatario dell'opera a prendere le distanze dal *parvenu*; il senso di saturazione provocato dal suo pacchiano tentativo di autopromozione non rende possibile, alla resa dei conti, alcuna forma di solidarietà. A giovare di questa situazione è soltanto l'autore, il quale, mentre continua a non risparmiare critiche agli intellettualoidi seriali prodotti dalle scuole retoriche, non rinuncia nello stesso tempo a irridere la trivialità di una classe sociale verso cui non doveva nutrire particolare simpatia. In ultima battuta, aprendosi all'immediatezza di una ricostruzione – per grandi linee – ‘autentica’ dell'ambiente narrativo, nel confronto serrato tra queste due fazioni opposte, Petronio vuole registrare ‘dal vivo’ la deriva socio-culturale da più parti dilagante entro i confini dell'impero romano: una problematica topica, al centro dell'interesse di altri scrittori e di altri generi letterari (satira, diatriba filosofica, storiografia). Ma la novità della sua operazione consiste proprio nella modalità mimetico-narrativa adoperata, che non lo porta a contrapporsi dall'esterno a questo fenomeno, assumendo un piglio moralisticamente accigliato, quanto piuttosto a farne esplodere obliquamente le contraddizioni e le storture, dando la voce alle stesse figure additate come le principali responsabili di quella involuzione³. In tal senso, non del tutto dissimile sembra l'impostazione della *cena Nasidieni* oraziana, dei cui rapporti con la sequenza in esame si parlerà più avanti; nondimeno, la parodia petroniana sembra caricarsi di un movente polemico più intenso rispetto al modello, investendo oltretutto col suo raggio d'azione sia la sfera socio-culturale sia quella filosofico-letteraria, morale-religiosa e politico-economica.

² Bocchi (2004), in una lettura molto suggestiva della *cena*, secondo cui su quest'ultima avrebbe agito in modo parziale il modello del banchetto del *Thyestes* senecano (p.133 “Petronio riprende l'aberrante gigantismo della follia di Atreo e lo tramuta in uno ‘stupefacente comico’”), sottolinea come in entrambi i testi il convivio rappresenti l'occasione per consumare una vendetta: “Trimalchione vuole aggredire gli *scholastici* presenti alla cena e fonte per lui di un enorme complesso di inferiorità strabiliandoli e annichilandoli con trovate imprevedibili, sostitutive del buon gusto culturale che, in un liberto arricchito quale egli è, manca totalmente. Per entrambi [*scil.* Atreo e Trimalchione] l'unico strumento di rivalsa è la ri-creazione di una realtà in cui intrappolare l'avversario; l'esca è costituita dall'invito a cena che, lungi dal riproporre la funzione di trasmissione di codici culturali propria della *paideia* classica, diventa l'ingresso per un mondo alla rovescia i cui demiurghi agiscono con abilità registica per sconfiggere le vittime” (p.249).

³ Su questo punto, Jones C.P. (1991) sostiene che Petronio, sovvertendo i concetti canonici di verosimiglianza, evidenza e *decorum*, abbia costruito un'opera antimimetica, regolata da un'estetica teatrale e drammatizzata in cui nessuna realtà oggettiva è accessibile.

Questo breve accenno al *sermo* 2.8 di Orazio mi consente di discutere ora dei principali referenti ipotestuali soggiacenti alla strutturazione del festino trimalchionesco. Sin dai suoi esordi, la letteratura antica abbonda di testi in cui compaiono, variamente declinati, momenti consacrati alla pratica conviviale. Per restare nell'alveo del solo genere romanzesco, numerosi sono gli esempi di cui si può far menzione: dal banchetto descritto in un frammento del *Metioco e Partenope* (seguito da una discussione filosofica sull'eros) a quello del *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio in cui uno schiavo canta accompagnato dal suono della lira l'episodio mitico di Apollo e Dafne fuggente (1.5), a quello ancora del *Dafni e Cloe* in cui Megacle riconosce il figlio ed espone la storia della sua esposizione (4.35 ss.), per arrivare infine, in ambito latino, alla cena presso la dimora di Archistrato, nella *Historia Apollonii regis Tyri*, intervallata da *performances* teatrali (c. 16 “deposta la lira e indossato un costume di attore comico, Apollonio si produsse in un'azione scenica di mirabile bellezza; ne presentò poi un'altra di genere tragico che riscosse ugualmente l'entusiastico plauso di tutti”) o a quella in casa di Birrena, nelle *Metamorfosi* apuleiane, caratterizzata dai racconti macabri del convitato Telifrone (2.19 ss.).

Al di là di queste affinità, utili comunque a verificare la diffusione di questo *topos* nel genere romanzesco, bisogna intendere la *cena Trimalchionis* come un composto di diversi reagenti intertestuali, tra i quali assumono particolare rilevanza almeno quattro matrici ben individuabili: la già citata satira oraziana, il *Simposio* platonico, le *Epistulae* senecane, l'epica virgiliana (specialmente il VI libro dell'*Eneide*). Questa rappresentazione della crisi sociale e valoriale affonda le proprie radici inoltre sulla contaminazione di due campi magnetici contrapposti e complementari: le forme sublimi parodicamente rielaborate, da una parte, e gli elementi carnascialeschi di derivazione popolare, dall'altra. In questa dialettica fra inopportune rivisitazioni letterarie e pressanti bisogni fisiologico-corporali, nel corso del banchetto si intersecano altresì vari fasci di tematiche-chiave che percorrono l'intero episodio; mi riferisco, oltre allo strabordante fattore gastronomico, ai temi della morte, del labirinto, del denaro. In conclusione, il regista-Trimalchione mantiene un saldo controllo sull'esplosivo copione scritturato, pur fagocitando quest'ultimo una serie eterogenea di materiali apparentemente contrastanti⁴; ed è proprio della minuziosa organizzazione teatrale della *cena* che adesso mi occuperò.

⁴ Cfr. Goldman (2008a).

5.2 Attori e spettatori a banchetto: un 'dramma' di (s)cena

Che il genere drammatico abbia costituito un modello-base per la composizione di questi capitoli, appare oggi un dato pressoché assodato tra i critici petroniani⁵; oltre a stringenti analogie linguistico-tematiche, infatti, è l'intero contesto performativo della *cena* a rivelare accenti esasperatamente teatralizzanti. A confermare questa interpretazione, peraltro, sono alcune parole-spia, connotate in senso drammaturgico, attraverso cui l'io-narrante reinterpreta a posteriori l'esperienza vissuta. Già dappprincipio Encolpio sembra suggerire una simile chiave di lettura dell'episodio, allorché egli viene attratto dagli istrionici giochi praticati da Trimalchione in un bagno pubblico (27.2 *nec tam pueri nos, quamquam erat operae pretium, ad spectaculum duxerant, quam ipse pater familiae, qui soleatus pila prasina exercebatur*). L'avvio effettivo dello 'spettacolo' è esplicitamente segnalato poco dopo attraverso una sorta di didascalia metateatrale messa in bocca al personaggio Menelao – uno degli *antescholani* del retore Agamennone – (27.4 *Hic est apud quem cubitum ponitis, et quidem iam principium cenae videtis*): un mini-prologo che introduce di fatto il giovane protagonista e i suoi amici “nella sfera di potere di Trimalchione”⁶. È da questo momento infatti che essi diventano insieme attori e spettatori inconsapevoli di una *pièce* farcita di sorprendenti *coups de théâtre* nell'ambito della quale ogni singolo movimento dell'ingranaggio scenico orchestrato dal ricco liberto risulta, per sua stessa ammissione (39.14 *nihil sine ratione facio*), pianificato a puntino. A partire dalla presentazione spettacolare delle nove portate che si susseguono nel corso del banchetto, confezionate tutte secondo la stessa logica dicotomica tra realtà-illusione con l'obiettivo precipuo di stupire il pubblico⁷. Più in generale, il dispositivo scenico diretto dal padrone di casa punta a coinvolgere emotivamente gli spettatori, ossia ad attirare l'interesse non solo dei *famuli* o degli amici-parassiti compiacenti ma soprattutto degli avventori occasionali, come Encolpio e la sua combriccola. Come si trovassero nella cavea di un teatro, essi reagiscono in molteplici modi dinanzi agli atti del dramma trimalchionesco, scandendone l'andamento talora con applausi e cenni di apprezzamento, talaltra con pianti patetici o movenze esageratamente affettate⁸. C'è però un dettaglio,

⁵ Tra i molti contributi incentrati su questo argomento, segnalo Sandy (1974), Slater (1990), Jones C.P. (1991), Panayotakis (1995) e Rosati (1999).

⁶ Barchiesi M. (1981) p.129.

⁷ Per questo aspetto cfr. l'analisi di Panayotakis (1995) pp.52-109 ed in particolare p.102, laddove lo studioso afferma che “transformation of food is, of course, only one part in the whole game of deception which takes place in Trimalchio's illusive world”.

⁸ Per gli applausi durante la cena cfr. 50.1 (*plausum post hoc automatum familia dedit et 'Gaio feliciter' conclamavit*) e 52.7; per gli elogi cfr. 34.5, 35.1, 39.6, 40.1, 41.8, 48.7, 52.8; quanto al sentimento di meraviglia cfr. 27.4, 30.1, 34.8, 49.2, 59.7, 60.1e2, 63.1, 64.1, 65.6.

maliziosamente riportato dall'io-narrante in 36.4 (*damus omnes plausum a familia inceptum*), che fa dubitare della spontaneità e della sincerità delle esaltate attestazioni di stima a lui indirizzate; coerentemente con l'*ethos* tirannicamente invadente di Trimalchione, ciò che traspare in filigrana è la possibilità che questi abbia preventivamente calcolato nel suo copione perfino le reazioni dell'uditorio, secondo un piano a cerchi concentrici che prevedesse la 'propagazione' dei diversi stati d'animo (entusiasmo, ammirazione, tristezza, etc.) dall'esterno al centro del triclinio (cioè dalla servitù-complice ai commensali non abituali).

Cuochi, servitori, musicisti, dunque, sono tutte *personae* indispensabili al successo del 'progetto artistico' da lui ideato; nel coadiuvarlo, perciò, ciascun membro della *familia* deve calarsi perfettamente nella parte assegnata, facendo sfoggio (goffamente, agli occhi del lettore) delle proprie doti melodrammatiche. Questa pervasiva teatralità non può che destare la curiosità dei convitati non avvezzi a quelle 'amenità'; così, ancor prima dell'ingresso del facoltoso ospite nella sala da pranzo, Encolpio rimane sorpreso dalla insolita propensione al canto di tutti gli schiavi lì presenti, tanto da commentare che quel posto sembrava più "un coro da pantomima che non un triclinio di un padre di famiglia" (31.4-7):

ac ne in hoc quidem tam molesto tacebant officio, sed obiter cantabant. ego experiri volui an tota familia cantaret, itaque potionem poposci. paratissimus puer non minus me acido cantico excepit, et quisquis aliquid rogatus erat ut daret: pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes.

Questa indicazione, posta nelle fasi iniziali del festino, funge da 'avvertenza per l'uso', anticipando al lettore quelli che saranno i risvolti scenografici della cena. Più in generale, l'elemento musicale costituisce un *trait d'union* dello *show* allestito da Trimalchione, nel corso del quale pezzi corali o monodici e arie liriche accompagnano con cadenza alternata i diversi intermezzi in esso previsti, scandendo i momenti di passaggio tra uno sketch e l'altro. Basti prendere in considerazione 34.1, in cui l'intervento di un coro segna improvvisamente la fine degli antipasti (*cum subito signum symphonia datur et gustatoria pariter a choro cantante rapiuntur*). Anche per quel che concerne questo aspetto, l'*incipit* dell'episodio è contrassegnato da una notazione che lascia prefigurare gli sviluppi ritmico-canori del banchetto, laddove Menelao, presentando il ricco liberto ad Encolpio, annuncia a quest'ultimo che quello possiede un orologio con trombettiere in dotazione per conoscere in ogni istante quanto della propria vita abbia perso (26.9 *Trimalchio, lautissimus homo horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde*

sciat quantum de vita perdiderit”). Poco dopo, nella strada di ritorno dal *balneum* alla villa del padrone, ecco un *symphonicus* zuffolare col flauto per allietarlo durante il percorso (28.5 *cum ergo auferretur, ad caput eius cum minimis symphonicus tibiis accessit et tamquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantavit*) o ancora lo stesso Trimalchione essere introdotto nel triclinio a suon di musica, come si trattasse di una personalità politica di rilievo (32.1 *cum ipse Trimalchio ad symphoniam allatus est*). Secondo la regia trimalchionesca, l’arrangiamento musicale funziona altresì da ‘cassa di risonanza’ delle *lautitiae* gastronomiche imbandite; la struttura ‘ad enigma’ della *mise-en-scène*, fondata cioè sulla progressiva scoperta, da parte degli ospiti più sprovveduti, dei molteplici trucchi illusionistici preparati da Trimalchione, prevede infatti, come forma di autocompiacimento estremo, delle partiture specifiche che inneschino il meccanismo scenico a sorpresa o che mettano in risalto la buona riuscita (e la *novitas* [35.1]) delle sue ‘trovate ad effetto’⁹. Così avviene, per esempio, in 36.1, dove quattro camerieri scoperciano il ‘piatto dello zodiaco’ a passo di danza (36.1 *ad symphoniam quattuor tripudiantes procurrerunt superioremque partem repositorii abstulerunt*) oppure in 33.4, quando due servi, al ritmo di una musica assordante, ispezionando un vassoio su cui è adagiata una gallina di legno posizionata nell’atto di covare, ritrovano tra la paglia delle uova di pavone da distribuire ai commensali (33.3-4):

*repositorium allatum est cum corbe, in quo gallina erat lignea patentibus in orbem alis, quales esse solent quae incubant ova. Accessere continuo duo servi et symphonia strepente scrutari paleam coeperunt erutaque subinde pavonina ova divisere convivis*¹⁰.

È peraltro in questo medesimo contesto che viene impiegato dal narratore il termine *scaena* come ulteriore segnale lessicale atto a chiarire la coloritura farsesca del festino (33.5 *convertit ad hanc scaenam Trimalchio vultum*); a rinforzare questa idea concorre poco più avanti l’esplicita similitudine tra gli otri utilizzati negli anfiteatri per spargere la sabbia e quelli introdotti nella sala da pranzo da due schiavi etiopi per versare del vino sulle mani degli ospiti (34.4 *subinde intraverunt duo Aethiopes capillati cum pusillis*

⁹ Su questo aspetto, cfr. 41.3, allorché, in occasione di uno dei tanti interventi chiarificatori di Ermerote tesi a ‘correggere’ l’ingenuità del povero Encolpio (qui in relazione alla portata dell’*aper pilleatus*), il liberto pare evidenziare la natura enigmatica dello spettacolo trimalchionico: (*at ille: “plane etiam hoc servus tuus indicare potest; non enim aenigma est, sed res aperta*).

¹⁰ Un altro esempio di questo tipo si ha in 47.8, dopo l’imbarazzante monologo di Trimalchione sui propri problemi di stomaco (*nec adhuc sciebamur nos in medio lautitiarum, quod aiunt, clivo laborare, nam commundatis ad symphoniam mensis tres albi sues in triclinium adducti sunt [...]*); cfr. anche 70.7 (*has lautitias aequavit ingeniosus cocus; in craticula enim argentea cochleas attulit et tremula taeterrima voce cantavit*). Secondo Walsh (1970) p.26 “the characterisation of Trimalchio as astrologer may owe something to the themes of the popular stage; several literary mimes are named after the signs of the zodiac”.

utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt, vinumque dedere in manus). Questa corrispondenza con l'ambiente circense è stabilita una seconda volta al capitolo 68, in occasione dell'eccentrica sostituzione delle *mensae*; Encolpio non può che rimanere stupito dal fatto che i servi spargano segatura al croco e polvere di mica sul pavimento, quest'ultima "solitamente impiegata per cospargerne i circhi, con spettacolare effetto cromatico"¹¹ (68.1):

interposito deinde spatio cum secundas mensas Trimalchio iussisset afferri, sustulerunt servi omnes mensas et alias attulerunt, scobemque croco et minio tinctam sparserunt et, quod numquam ante videram, ex lapide speculari pulverem tritum).

Un ulteriore riferimento agli spettacoli dei gladiatori si ritrova inoltre in 36.6; qui ad essere paragonato ad un *essedarius* è il servitore addetto a tagliare il 'trionfo zodiacale', anche lui caratterizzato da una gesticolazione affettatamente pantomimica (36.6 *processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare*)¹². La comicità di questa scenetta è, tra l'altro, imperniata sul gioco di parole costruito sul nome dello schiavo, *Carpus* (Squarcia), ovvero sulla coincidenza tra la forma del vocativo del sostantivo e quella dell'imperativo del verbo *carpere*; una nuova gag di Trimalchione, per la comprensione della quale Encolpio, nonostante egli cominci già a diffidare della *verve* ludica dell'ospite (ironicamente designata col termine *urbanitas*), necessita ancora di un chiarimento da parte di Ermerote, più avvezzo a quei colpi di scena (36.7-8):

*ingerebat nihilo minus Trimalchio lentissima voce: "Carpe, Carpe". Ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam vocem pertinere, non erubui eum qui supra me accumbebat hoc ipsum interrogare. At ille, qui saepius eiusmodi ludos spectaverat, "vides illum" inquit "qui obsonium carpit: Carpus vocatur, ita quotienscumque dicit 'Carpe' eodem verbo et vocat et imperat"*¹³.

Fino a questo punto della vicenda, Encolpio-personaggio, per quanto già in parte consapevole della matrice ludica del banchetto trimalchionesco, appare, in linea di massima, spaesato in mezzo alle *lautitiae* offerte dal liberto, mostrandosi incapace di prevederne gli esiti spettacolari. Ancora in 49.7, per esempio, il giovane protagonista non riesce a capire in anticipo che, dietro alla ostentata punizione del cuoco, reo di aver

¹¹ Aragosti (1995) p.294 n.201. Più in generale, Saylor (1987) si sofferma ad analizzare i giochi della *cena* ritenendo che essi alludono ai giochi gladiatori e, in particolare, ai giochi funebri.

¹² Jones C.P. (1991) pp.186-187 sostiene, in modo pertinente, che la sceneggiatura allestita in 40.2, laddove alcuni schiavi coprono i letti con coperte raffiguranti dei cacciatori insieme alla loro attrezzatura venatoria, intenderebbe riprodurre all'interno del triclinio l'ambientazione delle *venationes* svolte in anfiteatro.

¹³ Un'altra occasione per mostrare ai commensali il proprio senso dello *humour* si presenta a Trimalchione al momento della recitazione degli *apophoreta*, costruiti anch'essi su grotteschi giochi di parole (cfr. 56.7-10 e 60-3-4; per questo aspetto cfr. anche 68.2).

dimenticato di sviscerare il maiale servito a tavola, si cela soltanto una nuova finezza trimalchionesca; e perciò egli giudica la calcolata dimenticanza del *cocus* sulla base di una *crudelissima severitas* (49.7) del tutto inadeguata alla circostanza. Nondimeno, in seguito a queste iniziali errate valutazioni, Encolpio sembra trovare le contromisure adatte a fronteggiare le invenzioni del liberto; così, quando al capitolo 54 un acrobata cade su quest'ultimo, egli non si lascia ingannare dalla istrionica reazione del 'ferito', della moglie e della servitù e dall'accorrere di uno stuolo di medici che sembra lasciar presagire un *malum exitum cenae* (54.1)¹⁴. Viceversa, sulla base dell'esperienza pregressa, è colto dal presentimento che tale incidente stia per dar luogo ad un nuovo sorprendente *automaton*; e il suo sospetto stavolta si rivelerà assolutamente fondato, sfruttando Trimalchione tale incidente per concedere con un decreto *ad hoc* la libertà al colpevole e per dare voce alla propria ispirazione poetica (54.3-5):

*pessime mihi erat, ne his precibus per <rid>iculum aliquid catastropha quaeretur. Nec enim adhuc exciderat cocus ille qui oblitus fuerat porcum exinterare. Itaque totum circumspicere triclinium coepi, ne per parietem automatum aliquod exiret [...] Nec longe aberravit suspicio mea; in vicem enim poenae venit decretum Trimalchionis quo puerum iussit liberum esse, ne quis posset dicere tantum virum esse a servo vulneratum*¹⁵.

Questa scenetta dai contorni paratragici rappresenta l'esito 'inatteso' di un'altra *performance*, quella degli acrobati, il genere di spettacolo (insieme a quello dei suonatori di corno) preferito – come egli stesso dichiara apertamente – da Trimalchione; ed infatti egli è l'unico tra gli astanti ad entusiasarsi alle prestazioni dell'*insulsissimus* acrobata ingaggiato (53.11-12):

petauristarii autem tandem venerunt [...] mirabatur haec solus Trimalchio dicebatque ingratum artificium esse. Ceterum duo esse in rebus humanis quae libentissime spectaret, petauristarios et cornic<in>es; reliqua, animalia acroamata, tricas meras esse).

Immediatamente dopo, nell'intento di continuare a dare un saggio della propria 'cultura' teatrale, l'ex-schiavo confessa altresì di prediligere l'atellana alla *palliata*, ossia di aver mutato i propri gusti in direzione della produzione drammaturgica latina (53.15 *'nam et*

¹⁴ Si noti che questa ironica indicazione viene strategicamente posta quasi a metà esatta del banchetto, la cui conclusione sarà in realtà differita per altri 24 capitoli.

¹⁵ In tal senso, al c.69 Encolpio può autoironicamente definirsi un *homo prudentissimus*, ritenendo di aver compreso in anticipo quale sorpresa si nascondesse dietro all'ennesima *lautitia* gastronomica di Trimalchione; pur formulando una congettura che si rivelerà falsa, in effetti, il giovane sembra avere acquisito gli strumenti idonei per diffidare dell'ingannevole *modus operandi* dell'ospite. Più in generale, appare lecito sospettare perfino della casualità dei diversi incidenti occorsi durante il convito; troppo paradossali sono infatti le conseguenze per non ipotizzare che anch'essi rientrino tra le istruzioni impartite dal regista Trimalchione.

comoedos emeram, sed malui illos Atell<an>am facere, et choraulen meum iussi Latine cantare). In linea con questa ‘dichiarazione di poetica’, Trimalchione assisterà in modo inconsueto alla imminente rappresentazione degli omeristi, sovrapponendo la sua lettura cantilenata del copione in latino ai versi in greco recitati da quelli (59.3 *ipse Trimalchio in pulvino consedit, et cum Homeristae graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent, ille canora voce latine legebat librum*). Lo sproloquio mitologico seguente¹⁶, attraverso cui egli descrive l’oggetto della *pièce* inscenata dagli attori, contiene un altro chiaro segnale linguistico impiegato in funzione metateatrale; il nesso ‘*argumentum explicabit*’ infatti “is a technical formula for the unfolding or finishing off of a theatrical plot on stage”¹⁷. Che ogni avvenimento sia stato pianificato a priori secondo precise direttive, lo si evince anche da questo passo, nel quale si riscontra, in perfetto stile trimalchionesco, una ridicola contaminazione tra teatro e vita finalizzata ad esibire le proprie capacità organizzative. La menzione che viene fatta di Aiace a chiusura di questo improbabile ragguaglio mitico, funge difatti (con una tempistica invidiabile) da preludio all’ingresso di un servo addetto a tagliare il *vitulus galeatus* appena portato a tavola; come se lo *show* degli omeristi si fosse improvvisamente trasformato in realtà, lo *scissor* veste i panni dell’eroe, simulandone la pazzia nell’atto di sezionare le carni dell’animale (59.5-7):

[...] *ob eam rem Ajax insanit et statim argumentum explicabit*. *Haec ut dixit Trimalchio [...] secutus est Ajax strictoque gladio, tamquam insaniret, concidit, ac modo versa modo supina gesticulatus mucrone frustra collegit mirantibusque vitulum partitus est*).

Appare evidente, peraltro, che il ricco liberto non solo intenda fornire agli invitati un’immagine di sé come fine ‘conoscitore’ di teatro, ma che non disdegni neppure eseguire dal vivo alcuni pezzi – di derivazione prevalentemente mimica. Su questo versante, bisogna innanzitutto ritornare indietro al capitolo 35.6, dove egli strazia “con orrendi gorgheggi un’aria tratta dal mimo *Il mercante di laserpizio*” [trad. Aragosti]¹⁸; in secondo luogo, al capitolo 52.9, si abbandona a riprodurre i passi di danza del (per noi sconosciuto) pantomimo Siro; ancora, qualche frangente dopo, lo ritroviamo a recitare dei senari impropriamente attribuiti al mimografo Publilio Siro (56.6); infine, quasi a conclusione del festino, ormai completamente ebbro, prende a lacerare i canti di un tale Menecrate

¹⁶ Della raffazzonata cultura trimalchionesca, raffigurata da Petronio in chiave parodica, mi occuperò specificatamente più avanti.

¹⁷ Panayotakis (1995) p.89 n.95.

¹⁸ Su questo punto cfr. Romano (1991).

(73.3). Il consumo di letteratura in casa di Trimalchione prevede infine la recitazione, da parte di uno schiavo di Abinna, di esametri virgiliani misti a versi tratti dall'atellana, del quale il narratore ricorda ancora le grossolane distorsioni del ritmo prosodico, oltreché l'insopportabile voce stridula del cantore di turno; un'improvvisazione qualitativamente tanto scadente da fargli risultare per la prima volta sgradito perfino Viriglio (68.4-5):

ecce alius ludus. servus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo proclamavit subito canora voce:

'interea medium Aeneas iam classe tenebat.'

*nullus sonus umquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit)*¹⁹.

Si presti attenzione alla formula di passaggio usata per introdurre nella narrazione questa nuova *performance*, in cui il sostantivo *ludus* assume la valenza semantica di 'spettacolo, numero da teatro'; un tecnicismo linguistico adoperato dal narratore allo scopo di aggiungere un significativo tassello al profilo indiziario approntato per il lettore in senso metateatrale, ugualmente a quanto era già avvenuto in 36.8 (*at ille, qui saepius eiusmodi ludos spectaverat [...]*)²⁰.

Ricevute le lodi dal suo padrone, per le quali si attira la gelosia della moglie di quest'ultimo (Scintilla), Massa – è questo il nome dello schiavo – prosegue nel suo *show* personale, dapprima con le imitazioni dei trombettieri e dei flautisti, successivamente interpretando il mimo dei mulattieri (69.4-5); a garantire sulle sue magnifiche doti istrioniche, d'altra parte, era appena intervenuto lo stesso Abinna, definendolo un 'servitore di tutte le Muse' (68.7 *omnis musae mancipium*). Questo personaggio non è

¹⁹ Tale citazione diretta del primo verso del quinto libro dell'*Eneide* non costituisce un caso eccezionale nello svolgimento della cena. Inoltre, secondo Horsfall (1989) p.78 "is interesting also that the words are from the initial line of a book, as are so very many of the Virgil citations among the Pompeii graffiti". Per quanto concerne la scarsa qualità della *performance*, bisogna sottolineare che Encolpio narratore, ripensando retrospettivamente alla vicenda, rimarca in più occasioni questo aspetto: cfr. per es. 31.6 (*acido cantico*) 35.6 (*atque ipse etiam taeterrima voce de Laserpicario mimo canticum extorsit*); 64.5 (*taetrum exhibilavit*); 70.7 (*tremula taeterrimaque voce cantavit*).

²⁰ Secondo Panayotakis (1995) pp.64-65 sarebbe un elemento costitutivo della cena "the characterization of Encolpius himself as a person who conceives what he sees and hears through the language of the theatre and, in particular, through its popular low genres. From his point of view everything has now begun to acquire a theatrical quality and it is in the same manner that the audience of the novel should enjoy the ensuing events". Sulla stessa linea Rosati (1999) p.93-94: "not only does Encolpius prove to be sensitive to the theatrical character of the dinner and to insist on this characteristic feature; his attention to show and theatre, thoroughly understandable in the context of this particular dinner, seems intrinsic to his perspective as a narrator and to his very way of perceiving the world. To sum up, Encolpius' eye, which is Petronius' filter, seems particularly inclined to focus on the more theatrical aspects of reality, and to interpret the world through the categories learned by going to theatre".

l'unico imitatore ad apparire durante la cena: in 64.5 Trimalchione, in risposta ad un sibilo incomprensibile di Plocamo²¹, riproduce anch'egli il suono dei trombettieri; in 68.4 un *puer Alexandrinus* intraprende l'imitazione degli usignoli; infine in 70.13 il cuoco Dedalo imita l'attore tragico Efeso. Ma l'acme dello *spectaculum* viene raggiunto nel movimentato siparietto che ne costituisce il farsesco epilogo; qui infatti il facoltoso liberto chiede la collaborazione di tutti gli individui riuniti nel triclinio, affinché venga inscenato *ante eventum* il suo funerale (78.4-5 *putate vos ad parentalia mea invitatos esse [...] fingite me mortuum esse. Dicite aliquid belli*). Il suo morboso desiderio 'di finzione teatrale' viene prontamente assecondato dai suonatori di corno, i quali attaccano ad intonare una strepitante marcia funebre. Stavolta, però, il *novum acroama* (78.5) sortisce un esito imprevisto. Un acuto potente di Proculo (uno dei servi di Abinna), oltreché svegliare l'intero vicinato, viene scambiato dai vigili per un segnale di allarme; pensando che la villa vada a fuoco, costoro intervengono creando un gran trambusto. Questo intervento funziona quale provvidenziale *deus ex machina* comico: la porta d'ingresso, ormai sfondata, si offre ad Encolpio e ai suoi amici come facile via di fuga da quell'infernale labirinto²². In ultima istanza, al di fuori della fitta pletora di attori (professionisti e non) assoldati per questa volgare *mise en scène*, Trimalchione si staglia come indiscusso personaggio dominante, assommando egocentricamente le funzioni del corega, del corodidascalo e dell'attore protagonista. Difficile dire, in fin dei conti, quanto la sua poetica drammatica abbia funzionato; nonostante egli riesca costantemente a suscitare l'attiva partecipazione dei suoi convitati, tuttavia si percepisce abbastanza distintamente un profondo senso di insofferenza – almeno dalla seconda parte del banchetto in poi – tra gli sfortunati spettatori²³.

Per concludere, questo *aprosdoketon* conclusivo potrebbe essere stato ideato da Petronio pensando ai consueti finali *ex abrupto* dei canovacci mimici (ben testimoniati in Cic. *Cael.* 65); d'altra parte, non c'è dubbio che il 'dramma di Trimalchione' abbia assimilato

²¹ Si tratta di un personaggio del quale lo stesso Trimalchione ricorda le splendide *performances* tenute nel corso di precedenti banchetti organizzati in casa sua. All'invito rivolto dal ricco liberto a prendere parte allo spettacolo in atto (64.2 *nihil narras? Nihil nos delectaris?*) Plocamo risponde manifestando tutto il suo rammarico per i tempi andati: *'iam' inquit ille 'quadrigae meae decurrerunt, ex quo podagricus factus sum. alioquin cum essem adolescentulus, cantando paene tiscus factus sum. quid saltare? quid deverbis? quid tonstrinum? quando parem habui nisi unum Apelletem?'* (64.3-4).

²² Si ritornerà più avanti sul motivo del labirinto e sui precedenti tentativi di fuga dei tre giovani miseramente falliti.

²³ Soltanto a titolo esemplificativo si veda il commento encolpiano in 78.5, quasi in prossimità della fine della vicenda: *"ibat res ad summam nauseam [...]"*.

talune situazioni-tipo del codice comico-mimico²⁴. E ciò perché, se da un lato le competenze di quest'ultimo sono giocoforza ancorate entro l'orizzonte del mimo e della *palliata* (o meglio, di tutte quelle forme 'basse', come l'atellana, direttamente esperite a teatro), dall'altro il riuso 'istintivo' di questi generi letterari collima specularmente con l'intenzione petroniana di scrivere una sorta di 'commedia sociale' che faccia sorridere (e allo stesso tempo riflettere) i suoi lettori della degenerazione etico-culturale coeva. In definitiva, la modulazione 'drammaturgica' della *cena Trimalchionis* si gioca polifonicamente su tre distinti livelli interagenti tra loro: 1) quello gestionale-performativo del capocomico-Trimalchione e del suo 'serio' tentativo di autocelebrazione; 2) quello dello spettatore Encolpio e della sua reinterpretazione retrospettiva in ottica metateatrale; 3) quello gerarchicamente superiore del regista 'in esterna'-Petronio e della sua critica nei confronti della società imperiale, montata ad arte per mezzo della sapiente caratterizzazione della *troupe* in scena. Ovverosia, nello scontro 'intradiegetico' tra l'istrionica iperattività del primo e lo sguardo passivo (e talvolta ironico) del secondo, a prevalere è la polemica graffiante del terzo condotta contro (e attraverso) i suoi stessi personaggi in difesa del buon gusto perduto.

5.3 Due (anti)eroi a confronto: Encolpio vs Trimalchione, ovvero Enea vs Odisseo

Come è stato correttamente osservato da Bodel, l'intreccio della cena è articolato secondo un meccanismo narrativo ad anelli concentrici, cioè secondo uno schema diegetico fondato sulla sistematica corrispondenza di temi e situazioni simmetricamente distribuite tra le diverse microsequenze di cui essa è composta²⁵. I pannelli scenici posti, rispettivamente, ad apertura e (poco prima dell) chiusura dell'episodio costituiscono due perni portanti di una siffatta intelaiatura 'a specchio', convogliando nel macrotesto un sovrasenso determinante per la comprensione di alcune implicazioni ideologiche ad esso sottese. In questo dittico, collegato da puntuali rimandi intratestuali, vengono infatti dislocate alcune allusioni di matrice epica, tutte riferibili ad un preciso passaggio virgiliano: la discesa agli Inferi di Enea descritta nel VI libro dell'*Eneide*. E tale riscrittura, che racchiude in una sorta di *Ringkomposition* questa sezione romanzesca,

²⁴ Per una rassegna esaustiva di questi motivi comico-mimici nel festino di Trimalchione cfr. Panayotakis (1995), il quale, tra gli altri *topoi*, analizza quello dell'ebbrezza dei personaggi (pp.56-57) e della gelosia femminile (p.107 n.133).

²⁵ Cfr. la tabella proposta da Bodel (1999) p.45. Secondo lo studioso, "within the *cena*, these mechanisms articulate the episode into a series of concentric frames, which becomes apparent only gradually, as the reader proceeds through the narrative, when incidents and themes encountered in the first half of the banquet begin to recur systematically, in reverse order, in the second half" (p.44).

funziona da cornice semantica primaria, tramite la quale la dimensione ctonia e labirintica da essa prefigurata si irradia, con movimento centripeto, dalle estremità al centro della scena. Nella fattispecie, la descrizione dell'arrivo di Encolpio alla villa di Trimalchione è corredata, in funzione prolettica, da una serie di informazioni il cui valore metapoetico e concettuale si esplica definitivamente nella sequenza concepita come suo contrappunto narrativo, ovverosia il fallito tentativo del giovane e dei suoi compagni di scappare dal triclinio-trappola. Così, nonostante la comparsa di figure rassicuranti (il portinaio, la gazza [28.8-9]), il messaggio minatorio dell'iscrizione campeggiante sopra lo stipite della porta d'ingresso suggerisce sin da subito al lettore l'idea che i personaggi si stiano per imbattere in un luogo inquietante (28.7 *quisquis servus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum*). Né questa sensazione di paura sarà stata del tutto estranea all'animo encolpiano, se poco dopo egli balzerà terrorizzato alla vista di un enorme cane dipinto sulla parete, con impressa la scritta *CAVE CANEM* (29.1), attirandosi le battute di scherno dei suoi amici. In questo stadio iniziale, però, i contorni della vicenda restano sfumati, e con essi anche il referente ipotestuale viene evocato in modo assai blando; perché queste premesse intertestuali trovino pieno compimento è necessario infatti che si dia il tempo, nella finzione narrativa, all'io-agente di prendere progressivamente coscienza della natura infera del banchetto trimalchionesco. Soltanto allora il narratore sarà libero di scoprire un po' più le carte e di svelare senza troppe reticenze il modello letterario di riferimento; l'intertexto, quasi secretato in un primo momento, riaffiora nella superficie del racconto petroniano a distanza di circa quarantaquattro capitoli (72.7-10), questa volta in modo che le coordinate virgiliane appaiano maggiormente riconoscibili per il pubblico colto, comunque sollecitato ad una fruizione retrospettiva del racconto:

cum haec placuissent, ducente per porticum Gitone ad ianuam venimus, ubi canis catenarius tanto nos tumultu excepit, ut Ascyrtos etiam in piscinam ceciderit. Nec non ego quoque ebrius <et> qui etiam pictum timueram canem, dum natanti opem fero, in eundem gurgitem tractus sum. Servavit nos tamen atriensis, qui interventu suo et canem placavit et nos trementes extraxit in siccum. Et Giton quidem iam dudum se ratione acutissima redemerat a cane; quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, at ille avocatus cibo furorem suppresserat. Ceterum cum algentes udiq̄uepetissemus ab atriense ut nos extra ianuam emitteret, 'erras' inquit 'si putas te exire hac posse qua venisti. Nemo umquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt'.

Ecco quindi materializzarsi in un vero cane da guardia ciò che nel nucleo intertestuale prospettato in partenza era soltanto una mera raffigurazione iconografica; ed è a questo punto che l'animale, ostacolando col suo latrato rabbioso il proposito di fuga dei tre

giovani, assume le fattezze di un novello Cerbero. A dar vigore a questa relazione letteraria operano in maniera efficace almeno due particolari narrativi che alludono indirettamente all'episodio virgiliano su ricordato: 1) Gitone tiene a bada il cane somministrandogli del cibo avanzato durante la cena, riproponendo il medesimo stratagemma impiegato dalla Sibilla per distrarre il mostro e consentire ad Enea di varcare le soglie dell'Ade (*Aen.* 418-423); 2) il portinaio, dopo aver prestato soccorso ai ragazzi, ragguaglia loro sul fatto che da quella porta – la stessa di 28.8 – nessun ospite era mai stato fatto uscire, configurando lo spazio domestico trimalchionesco alla stregua della costruzione virgiliana del mondo dei morti, con un'entrata e un'uscita rigidamente separate (*Aen.* 6.893-896). Intrappolato all'interno del triclinio senza alcuna accessibile via di scampo, Encolpio si abbandona ad un commento rivelatore, non esitando a definire la dimora di Trimalchione un moderno labirinto (73.1 *quid faciamus homines miserimi et novi generis labyrintho inclusi*) ed esplicitando al lettore la chiave di interpretazione dell'intero episodio²⁶. Poco prima, peraltro, viene reso noto il nome del cuoco, Dedalo, fino ad allora taciuto (70.2); l'identità onomastica con il mitico inventore non lascia dubbi, cosicché l'intero percorso culinario-conviviale diviene una “proiezione dello schema del labirinto”²⁷. In verità, attraverso un'altra allusione dotta, il narratore aveva già fornito un'anticipazione criptata circa la natura infera dell'edificio trimalchionesco; quando egli, dopo l'episodio del cane dipinto, si ferma a scrutare gli affreschi del portico (29.2-6), pare volersi rifare per l'ennesima volta al modello virgiliano, più nel dettaglio, al momento iniziale del VI libro, dove Enea osserva le decorazioni fatte da Dedalo sulle porte del tempio di Cuma. Insomma, in entrambi i testi c'è una *ekphrasis* prima della catabasi. D'altra parte, a ben guardare, anche altrove, segnatamente nella *fabula* narrata da Nicerote, si può intravedere un rapporto di ricercata allusività con il VI libro del poema del Mantovano²⁸. Basti pensare a come la reazione dell'occasionale narratore petroniano dinanzi alla trasformazione in lupo mannaro del suo accompagnatore (62.9 *qui mori timore nisi ego? gladium tamen strinxi et ꝑmatauitatauꝑ umbras cecidi*) sembri ribaltare in chiave comica la scena eneadica in cui l'eroe, tremante all'apparire di alcune creature mostruose dello Stige, dopo esser stato tempestivamente avvertito dalla Sibilla, si trattiene dal fare a pezzi quei fantasmi (*Aen.* 6.290-294).

²⁶ Secondo Fedeli (1981) quando Trimalchione descrive il suo edificio in 77.4-5 “lo fa in modo tale da accrescerne l'idea di vaghezza e di tortuosità” (p.106).

²⁷ Fedeli (1981) p.104.

²⁸ Su questo argomento cfr. O'Neal (1976).

In sostanza, nella percezione di Encolpio, il festino si è trasformato in un'esperienza infernale; perciò egli, da buon *scholasticus* qual è, non può che rileggere sotto spoglie letterarie la sua vicenda autobiografica, riattualizzando un paradigma propriamente epico, cioè quello del viaggio nell'oltretomba. Attraverso un sapiente procedimento allusivo, dunque, il protagonista si rispecchia nell'immagine di Enea: come l'eroe virgiliano, anche lui è entrato in un Ade terreno, il triclinio di Trimalchione²⁹. Tale trasposizione ha certamente degli effetti comici, originati dal profondo divario che intercorre tra il contesto performativo delle due opere; credo, tuttavia, che vi si possa scorgere una valenza di tipo differente. La strutturazione anulare dell'episodio, con i suoi moti ondulatori di riprese e variazioni sul tema, sembra conferire una dimensione mitica all'organizzazione spazio-temporale del banchetto; in esso penetra la temporalità circolare del mito, ossia il cronotopo dello spazio chiuso, basato sul principio 'dell'eterno ritorno'. Gestì, azioni, situazioni si ripetono in un ciclo perpetuo apparentemente senza fine; ad interrompere questo meccanismo sarà soltanto un fattore 'esterno', l'irruzione dei vigili. Non a caso nel mondo trimalchionesco sussistono perfino le condizioni per la riproposizione di una moderna versione della mitica età dell'oro (38.1 *Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur [...]*). Ma nessun principio ordinatore, nessun fine teleologico regge questa architettura, fuorché le istanze volgari del *parvenu*; la sovrastruttura ideologica dell'epica mitica entra nel testo per essere rovesciata. Quelle categorie etiche e di pensiero non sono più praticabili nel mondo contemporaneo; constatata tale incongruità, Petronio persegue solo l'obiettivo di comunicarci la sua disillusione, ridendo al contempo dell'inadeguatezza dei suoi personaggi. Tra questi, il solo a sapersi districare tra i meandri del labirinto da lui stesso edificato è il padrone di casa. Attraverso la citazione diretta di un emistichio virgiliano (*sic notus Ulixes*, 39.3 ed *Aen.* 2.44)³⁰, egli si arroga il diritto di identificarsi con Odisseo, sottolineando tanto la propria capacità di essere *πολύτροπος* quanto *per differentiam* l'inettitudine dei suoi invitati, totalmente irretiti dalle continue trappole della cena³¹. Come Encolpio si

²⁹ Un esempio di catabasi burlesca si trova per es. nella satira menippea di Seneca (cfr. *apoc.* 13-15). Secondo Cucchiarelli (2007) p.31 nelle primissime battute dell'episodio "Encolpio utilizza un kolon ritmico, *accurrit Menelaus*, che è facilmente comparabile con una tipica formularità epico-virgiliana. Il lettore/ascoltatore di un testo che è stato scritto dallo *scholasticus* Encolpio è autorizzato a percepire la risonanza esametrica per un personaggio dal nome tanto impegnativo".

³⁰ Su questa citazione cfr. Gazich (2007) e Borghini (2010).

³¹ Fedeli (1981) pp.101-102, focalizzando l'attenzione sul contesto narrativo originario della citazione, ritiene correttamente che "quando Laocoonte pronuncia la frase per scongiurare i Troiani a non introdurre il cavallo fatale entro le mura d'Ilio, anch'egli è in presenza di un oggetto a due livelli, che si presenta con un aspetto, ma dissimula un'altra realtà; così come [...] a due livelli è la portata coi segni dello zodiaco. [...] Questo è il momento in cui Trimalchione [...] afferma la sua superiorità sugli altri commensali [...] in

‘impossessa’ della maschera dell’*amechanos* Enea, così Trimalchione, tramite un affine processo di mitologizzazione, ‘fa proprie’ le qualità dell’eroe di Itaca, simbolo archetipico di saggezza pratica ed intellettuale. Questa autorappresentazione sublimante risulta però assolutamente difforme rispetto all’etopea del personaggio che emerge, complessivamente, dal contesto narrativo; tanto che la credibilità del pretestuoso paragone con Ulisse si sgretola sotto i colpi della parodia petroniana.

In conclusione, la dotazione ‘epica’ della *cena Trimalchionis* canalizza alcune informazioni fondamentali sul piano narratologico e semantico: non ultima la determinazione dei ruoli attanziali nell’ambito della narrazione. La sfida lanciata dall’eroe avveduto (Trimalchione-Odisseo) all’anti-eroe (Encolpio-Enea) attiva, sul piano metaletterario, un duplice movimento intertestuale in direzione del modello virgiliano; va da sé che, in entrambi i casi, la logica soggiacente è quella del capovolgimento grottesco.

5.4 *Banchetto o simposio? Riscritture incrociate di due modelli letterari (e politico-culturali?)*

Per apprezzare ancor più compiutamente la complessità della tessitura intertestuale dell’episodio non si può prescindere dall’analisi delle connessioni esistenti tra quest’ultimo e quella feconda tradizione di scritti di argomento conviviale con la quale Petronio si interfaccia in maniera intenzionalmente allusiva, sollecitando in questo modo le competenze ermeneutiche dei suoi lettori. Il *topos* del convito trova difatti larga applicazione nell’ambito della letteratura greco-romana, declinato di autore in autore secondo varie modalità compositive rispondenti ad esigenze espressive e norme di genere differenti. Semplificando, si potrebbe tracciare, all’interno di questo quadro, una linea di demarcazione tra due distinte tipologie: una prima dialogica, diffusa per lo più in area elleni(sti)ca, in cui la cena funge soltanto da sfondo ambientale rispetto a ciò che costituisce l’interesse precipuo dello scrittore, cioè la conversazione di taglio filosofico tra i commensali³²; una seconda di impostazione catalogico-descrittiva, tipica invece della satira romana, tesa ad immortalare – spesso in una prospettiva ironica ed ambiguamente

quanto organizzatore della cena ma anche [...] a livello filosofico-filologico: mentre tutti gli altri, retori inclusi, sono solo intenti a mangiare, egli li richiama (si noti, subito dopo, la forza di *oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*) alla necessità di essere dotti e di fare sfoggio di nozioni filologiche anche durante la cena”.

³² A riguardo cfr. le osservazioni di Conte (1997) p.123: “nella tradizione alta della letteratura conviviale il cibo viene lasciato fuori di scena, quasi censurato. Il simposio iniziava proprio dove il banchetto finiva: la parola dominava sul cibo”.

realistica – pratiche e comportamenti socio-culturali marcati da una grossolana volgarità. Senza dimenticare comunque che si possono rintracciare delle rilevanti similarità tra questi due distinti ‘poli letterari’: uno di questi *loci communes* è senz’altro la tecnica della *Icherzählung*, ossia l’uso della narrazione intradiegetica in prima persona. Ciò posto, l’*arbiter* sonda tutte le potenzialità offerte da questo vasto bacino ipotestuale, attingendo da entrambi i filoni quei materiali che meglio si confanno, ciascuno secondo la propria specificità, alla costruzione narrativa e semantica della *cena Trimalchionis*; in particolare, come è stato a più riprese sottolineato dalla critica petroniana³³, all’interno di questa sezione di romanzo ad essere metabolizzati sono principalmente due intertesti, il *Simposio* platonico e il *sermo* 2.8 di Orazio. Parecchie sono le tracce disseminate nel testo petroniano che quasi intendono esibire questa operazione di ‘riscrittura incrociata’, fondata, da una parte, sul sovvertimento parodico della letteratura simposiaca, dall’altra sulla rielaborazione del motivo del banchetto satirico. Inutile stabilire, come spesso è stato fatto, quale sia il modello che abbia agito da canale letterario preferenziale; viceversa, occorre riflettere sulle coordinate semiotiche e ideologiche sottese ad un siffatto meccanismo intertestuale, considerando che l’originalità della *cena* consiste innanzitutto nel trattamento contaminante riservato a questa duplice serie di allusioni isogeniche. Questo significa che tali matrici ipotestuali non lavorano, nel *Satyricon*, in modo irrelato; anzi, è proprio grazie alla loro co-azione che il disegno letterario immaginato dall’autore prende corpo in tutta la sua complessità semantica.

Per un verso, dunque, sembra ormai assodato che nella rappresentazione petroniana vi sia un riecheggiamento insistito del background satirico di ambito romano; per quanto già il Granio di Lucilio si possa verosimilmente ritenere un predecessore di Trimalchione, nondimeno lo stato frammentario del testo luciliano ci obbliga a disporre della *cena Nasidieni* come della sola pietra miliare attraverso cui impostare un raffronto intertestuale con la sequenza romanzesca dell’*arbiter*³⁴. Le tante analogie intercorrenti tra i due banchetti sono state rilevate con grande acribia dalla ricca bibliografia sorta in merito all’approfondimento di tale questione³⁵; forse, talora, con qualche esagerazione, se è vero che non sempre sono stati operati gli opportuni distinguo tra quelle che sono

³³ Cfr. le note seguenti (in part. 34 e 46).

³⁴ Su questo aspetto cfr. Lucil. 20.568-578 M nonché la ricostruzione della cena di Granio proposta in Aragosti (1985).

³⁵ Per una rassegna esaustiva di queste possibili corrispondenze si vedano Collignon (1892) pp.247-258, Revay (1922), Shero (1923), Sullivan (1977) pp.122-124, Walsh (1970) pp.38-40 e 114-133, Rodriguez (1981), Coccia (1993), Gagliardi (1994), Conte (1997) pp.126-129.

effettivamente allusioni intenzionali al testo oraziano e quelle altre affinità rientranti piuttosto nella topica del genere satirico. In quest'ultima ottica, per esempio, si possono spiegare tutte le coincidenze tra i *menus* apprestati dai padroni di casa per i loro invitati, insignificanti ai fini di un'indagine sulla relazione di dipendenza tra i due testi, a causa del loro elevato grado di 'topicità'³⁶. Su questo versante, qualche 'sospetto' ricade pure tanto sul comune invito a bere attraverso la richiesta di coppe più grandi (Hor. *sat.* 2.8, 35 *et calices poscit maiores* e *Sat.* 65.8 *et ipse capaciorem poposcit scyphum*)³⁷ quanto sulla corrispondenza tra la proposta fatta da Nasidieno a Mecenate di portare in tavola vini diversi da quelli fino ad allora serviti (Hor. *sat.* Vv.16-17 *hic erus 'Albanum, Maecenas, sive Falernum/ te magis adpositis delectat, habemus utrumque'*) e la simile offerta trimalchionesca ai suoi commensali (48.1 *'vinum' inquit 'si non placet, mutabo'*)³⁸. Certamente più pregnanti sono altri segnali, di natura linguistica e contenutistica, ripartiti all'interno del festino trimalchionesco. In primo luogo, come il Venosino qualifica il suo ospite con l'aggettivo *beatus* (Hor. *sat.* v.1 *ut Nasidieni iuvit te cena beati?*), così, nel descrivere Trimalchione ad Encolpio, Ermerote afferma che in lui *tanta est animi beatitudo* (38.5), con un'improvvida trasposizione dal piano puramente materiale a quello più propriamente spirituale. In seconda battuta, la caduta sulla mensa di Nasidieno del baldacchino appeso al soffitto del triclinio e il timore da essa provocato nei commensali (54-58) costituisce un espediente narrativo riutilizzato in forma nuova da Petronio, laddove Trimalchione con un sorprendente ingranaggio lascia scendere dal tetto scricchiolante gli *apophoreta* per i suoi ospiti, suscitando lo sgomento di Encolpio (60.1-2 *nam repente lacunaria sonare coeperunt totumque triclinium intremuit. Costernatus ego exsurrexi et timui, ne per tectum petauristarius aliquis descenderet*). Il motivo dell'interruzione del banchetto viene in realtà sdoppiato nel *Satyricon* in un'altra scena, quella della caduta dell'acrobata sul padrone di casa (54.1 ss.) che, egualmente a quanto avviene nel modello oraziano (Hor. *sat.* vv.60-63), oltre al pianto del *parvenu*, apre il campo alle riflessioni moraleggianti dei invitati sulla crudeltà della Fortuna, fino alla

³⁶ La pensa diversamente Rodriguez (1981) p.271: "Delle ventiquattro portate descritte da Fundanio durante la cena offerta da Nasidieno ben quindici sono presenti anche nel convito di Trimalchione, o presentate ai invitati o ricordate da Abinna nel resoconto del banchetto da cui proviene. Pur ammettendo che le abitudini alimentari dei romani dovevano essere non del tutto dissimili ai tempi di Orazio e Petronio, una tale rispondenza mi sembra non del tutto trascurabile".

³⁷ Come nota Revay (1922) questo stesso motivo si ritrova in Xen., *Symp.* 2.23 e in Luciano, *Symp.* 14.

³⁸ Tra queste che potremmo definire coincidenze 'involontarie' si potrebbe far rientrare anche la scena della scopatura delle mense, presente in entrambi i testi (Hor. *sat.* 2.8.11-15 e *Sat.* 34); nell'ipertesto petroniano (68) le mense saranno addirittura sostituite con un dispiego di risorse tale da mostrare ancora una volta la ricchezza smisurata del padrone di casa.

stesura da parte di Trimalchione del componimento poetico di 55.3. Infine, credo non sia fortuita l'occorrenza della medesima forma verbale, *fugimus*, per sancire la fuga conclusiva degli invitati, ormai nauseati dai rozzi eccessi dei rispettivi ospiti (Hor. *sat.* 2.8.93-95 *quem nos sic fugimus ulti, / ut nihil omnino gustaremus, velut illis / Canidia adflasset, peior serpentibus Afris* e *Sat.* 78.5-8 *ibat res ad summam nauseam [...] raptimque tam plane quam ex incendio fugimus*)³⁹. Più in generale, il sistema dei personaggi e delle loro funzioni attanziali, per grandi linee, pare sostanzialmente combaciante, cosicché, *mutatis mutandis*, Agamennone svolge il ruolo di 'ospite d'onore' che nell'ipotesto oraziano era ricoperto da Mecenate, mentre Ermerote veste in parte i panni del *nomenclator* che nella 2.8 erano stati di Nomentano. Ancora, Encolpio, Ascilto e Gitone, alla stregua di Vibidio, Vario e Balatrone, sono gli intellettuali *snob* costretti perfino a trattenere il riso dinanzi alle maniere incolte degli altri commensali di più basso rango (Hor. *sat.* 2.8.63-64 *Varius mappa conpescere risum / vix poterat* e *Sat.* 47.7 *et subinde castigamus crebris potiunculis risum* e 58.1 *Giton[...] risum iam diu compressum etiam indecenter effudit*), sebbene enorme risulti in fin dei conti il *gap* etico e culturale dei primi nei confronti dei predecessori oraziani. Senza dubbio, perciò, a presentare maggiori punti di contatto è la caratterizzazione parallela della 'coppia' Nasidieno-Trimalchione: entrambi si circondano di letterati, assumendo nel corso della cena una posizione dominante sotto il profilo comunicativo, sia per ostentare la propria ricchezza, attraverso una forma fastidiosamente spettacolare di prodigalità, sia per dimostrare di poter reggere il confronto sul piano culturale. Purtroppo, il personaggio petroniano si rivela essere una figura più complessa del suo antenato oraziano; se quest'ultimo è poco più di un semplice abbozzo macchiettistico contraddistinto da un *ethos* unidimensionale e da un non meglio precisato ceto sociale di appartenenza, al primo invece Petronio assegna uno *status* giuridico definito, quello del liberto, tratteggiandone, in un ritratto a pieno rilievo, attitudini e costumi in modo conforme alla sua posizione ed indulgiando molto più a lungo sulla sua caratterizzazione psicologica e culturale. D'altra parte, la scelta del genere romanzesco gli dà la piena facoltà di ampliare l'originario schizzo satirico del Venosino in un complesso testuale più dinamico, in cui una grande varietà di elementi della realtà e della letteratura si intersecano creando un *unicum* di straordinario valore artistico. L'*arbiter* manipola in modo sperimentale il modello oraziano, svolgendo

³⁹ Di diverso avviso Aragosti (1995) p.322 n.231 secondo cui questa scena di fuga è stata inopportuna messa in rapporto col finale della satira oraziana, dal momento che "l'ambientazione e la *Stimmung* letteraria sono infatti assai diverse".

più distesamente e in maggior profondità alcuni spunti che in quello erano appena accennati; insomma, Trimalchione non è un semplice succedaneo di Nasidieno, ne è semmai un'evoluzione più scaltrita ed approfondita. In questa prospettiva, è bene prestare adesso attenzione alle altre innovazioni petroniane più rilevanti nonché alle ripercussioni che esse hanno sul versante semantico ed ideologico. Nella satira oraziana, Fundanio (v.25) ci informa del fatto che Nomentano, assiduo frequentatore del triclinio di Nasidieno, ha il compito principale di coadiuvare quest'ultimo nella presentazione dei cibi imbanditi millantandone la prelibatezza, nell'eventualità che la loro qualità sfugga ai rimanenti convitati. Sebbene Ermerote aiuti saltuariamente Encolpio nell'esegesi delle mirabolanti invenzioni culinarie, tuttavia è Trimalchione ad assolvere in modo scrupoloso tale funzione. Si è già visto che lo *spectaculum* della cena è destinato in tutte le sue fasi al soddisfacimento dell'obiettivo trimalchionesco di autopromozione socio-culturale. Ma per raggiungere tale fine al padrone di casa non bastano le sole *lautitiae* gastronomiche; ad esse si deve necessariamente affiancare la supremazia della parola. Per questo motivo il banchetto è impostato in modo tale da assecondare il protagonismo verbale e la smania comunicativa del liberto; nell'ambito di questo contesto performativo questi non può che appropriarsi pure del ruolo di *nomenclator*. In effetti, Trimalchione è il personaggio che parla di più e secondo molteplici forme (poesia, racconti, iscrizioni, resoconti autobiografici, discussioni letterarie, considerazioni filosofiche, gag comiche, illustrazione del senso delle portate, giochi di parole, etc. etc.). Egli monopolizza la scena, ingolfando l'andamento del festino con continui 'atti dimostrativi', ossia con vere e proprie prove di forza tramite cui cercare una convalida sociale della propria 'intelligenza' e del proprio prestigio. L'essenza dispotica del suo atteggiamento è peraltro esplicitamente segnalato dal narratore. Come Nasidieno (Hor. sat. vv.76-78), il *parvenu* petroniano si allontana momentaneamente dal triclinio per espletare i propri bisogni corporali; a questo punto Encolpio sembra ricordare con piacere quella pausa dalla tirannia trimalchionesca (41.9 *ab hoc ferculo Trimalchio ad lasanum surrexit. nos libertatem sine tyranno nacti coepimus invitare convivarum sermones*). L'impiego di un vocabolo come *tyrannus*, negativamente connotato in senso politico, ha costituito uno degli argomenti più convincenti tra quanti hanno sostenuto la teoria secondo cui la *cena* sarebbe una satira contro Nerone⁴⁰. Indubbiamente, in alcuni passi potrebbero celarsi

⁴⁰ Questa teoria, avanzata per la prima volta da Burman (1793), è stata ripresa nel secolo scorso, tra gli altri, da Steele (1920) e da Crum (1952), i quali hanno suggerito una serie di presunte allusioni all'imperatore. Tale ipotesi viene invece respinta da Arrowsmith (1966) e Sullivan (1977).

riferimenti sarcastici ad alcune usanze stravaganti dell'imperatore; "sembra questo il caso in cui i piedi degli ospiti vengono unti e profumati, [...] un costume orientale introdotto alla corte di Nerone da Otone (Plin. *nat.* 13.22)"⁴¹. Altrove, anche la menzione da parte del narratore di una pisside d'oro in cui Trimalchione ha conservato la sua prima barba potrebbe richiamare alla mente la *dispositio barbae* neroniana descritta da Svetonio (*Nero*, 12.4)⁴². Al di là di queste possibili allusioni, mentre nella volgare disquisizione trimalchionesca sui pericoli della flatulenza (47.2-6) sembra concretizzarsi in maniera limpida una stilettata contro l'imperatore Claudio e il suo *edictum de flatu*, assai più arduo è ipotizzare che Petronio godesse di margini di libertà tali da consentirgli di sottoporre apertamente a parodia i vezzi e le stranezze dell'imperatore; insomma "sembra da escludere che il *Satyricon* sia in qualche modo un romanzo 'a chiave', [...] una diffamazione di Nerone"⁴³. Nondimeno, si può ragionevolmente ipotizzare che l'autore abbia utilizzato più accortamente lo strumento parodico in chiave politica; ⁴⁴pertinentizzando talune consuetudini 'imperiali' in relazione all'etopea di Trimalchione, egli ha forse inteso suggerire in modo sottile una relazione di similarità tra la conduzione autoritaria del banchetto e quella altrettanto dispotica dello Stato. Tanto il padrone di casa quanto il *princeps* affermerebbero la propria superiorità (sui invitati l'uno, sui cittadini romani l'altro) limitando al minimo la socializzabilità della parola altrui grazie allo smisurato potere verbale-comunicativo di cui sono depositari. Se così, la critica petroniana contro il principato sarebbe latente, ma non meno radicale in termini ideologici di quanto non fosse quella 'gridata' dagli oppositori stoici. Siamo nel campo delle pure ipotesi, è vero, non riscontrandosi nel romanzo segnali lampanti che possano corroborare una tale interpretazione; credo però che un appiglio significativo si possa ritrovare nella scelta dell'*arbiter* di affiancare al modello satirico oraziano quello del dialogo platonico. Ancora una volta, quindi, l'analisi degli intertesti può fornirci

⁴¹ Sullivan (1977) p.144.

⁴² Tra le ulteriori possibili corrispondenze segnalate dalla critica petroniana vi sono: a) entrambi indossano bracciali d'oro nel braccio destro (Suet. *Nero* 6.4 – *Sat.* 32.4) e b) un fazzoletto intorno al collo (Suet. *Nero* 51 – *Sat.* 32.2); c) entrambi possiedono dei *cursores phalerati* (Suet. *Nero* 30.3 – *Sat.* 28.4) e d) uno schiavo di nome *Carpus* (*CIL* vi 8470 – *Sat.* 36.5); e) entrambi sono sbigottiti dalla caduta su di loro di uno schiavo-attore (Suet. *Nero* 12.2 – *Sat.* 54.1); f) nei triclini di entrambi c'è un tetto retraibile dal quale far scendere giù vari oggetti (Suet. *Nero* 31.2 – *Sat.* 60.3); g) come Nerone è detto essere appassionato dell'organo idraulico, così lo *scissor* di Trimalchione compie la sua mansione accompagnato dalla musica dello stesso strumento (Suet. *Nero* 41.2.54 – *Sat.* 36.6). Secondo Walsh (1970) p.138-139 "the correspondences... seem too close and numerous to be coincidence [...] Trimalchio is not a fictional representation of Nero...but Nero could hardly had been present at the recitation of the *cena*".

⁴³ Barchiesi A. (1991) p.231.

indicazioni preziose in rapporto alla semiosi della narrazione romanzesca. Alla momentanea uscita di scena dell'ospite, infatti, in essa non segue soltanto un breve accenno al chiacchiericcio dei restanti convitati, come in Orazio⁴⁵; cogliendo al balzo l'opportunità data dall'assenza del 'legislatore'-Trimalchione, i commensali intessono invece una lunga conversazione, in un 'intermezzo' – secondo la definizione di Ciaffi⁴⁶ – mimetico che sussume alcuni tratti specifici della produzione letteraria simposiaca, in particolare del *Simposio* platonico⁴⁷. Innanzitutto, è possibile instaurare un parallelismo già sul piano strutturale: in entrambi i testi si susseguono cinque discorsi di lunghezza crescente, ognuno pronunciato da un diverso convitato⁴⁸, prima dell'orazione del personaggio principale posta a coronamento della discussione (Socrate e Trimalchione) e dell'arrivo differito di un ultimo ospite (Alcibiade e Abinna)⁴⁹. Più in generale, poi, la riscrittura del modello platonico comporta la ripresa di alcune topiche costitutive della fonte in una prospettiva di rovesciamento parodico⁵⁰, intaccandone tanto il piano dei contenuti quanto quello stilistico, come bene chiariscono le seguenti parole di Perutelli:

⁴⁵ L'uscita di Nasidieno è infatti colmata dai sussurri a bassa voce dei convitati, oltreché da una richiesta inascoltata di vino da parte di Vibidio (v.82) che a molti è parsa essere allusa da Petronio attraverso l'intervento di Dama, di medesimo contenuto, effettuato pure nel momento dell'allontanamento del padrone di casa (*Sat.* 41.8 *Dama* [...] *cum pataracina poposcisset*). Concordo con Bessone (1993) p.67 n.8 nel ritenere questa "analogia superficiale ed esterna, più apparente che reale".

⁴⁶ Cfr. Ciaffi (1955), al quale si rimanda per un'analisi particolareggiata dell'episodio.

⁴⁷ Come nel caso della satira 2.8 di Orazio, anche i principali riferimenti allusivi nei confronti del *Simposio* platonico sono stati ripercorsi in modo assai puntuale da eminenti studiosi del *Satyricon*. Cfr. in particolare Cameron (1969), Citroni (1975), Dupont (1977), Perutelli (1985), Bessone (1993), Conte (1997) pp.123-126, Bodel (1999).

⁴⁸ Fedro, Pausania, Erissimaco, Aristofane e Agatone nel *Simposio*, Dama, Seleuco, Filerote, Ganimede ed Echione nel *Satyricon*. Molto interessanti le considerazioni di Perutelli (1985) p.108 secondo cui "il complesso della sezione rivela una ricercata struttura. I personaggi sono cinque: il primo Dama costituisce una sorta di prologo, che occupa uno spazio molto limitato [...] gli altri quattro costituiscono due coppie, ciascuna delle quali affronta da diversi punti di vista lo stesso tema [...] in polemica con la sostanza del discorso precedente [...] Tutti questi sono collegati da un contrasto, da una parvenza di rapporto dialettico antagonistico, che arieggia, in termini comici, quello proprio al dialogo". Bessone (1993) p.74 sottolinea invece come "il materialissimo discorso, di pessimo gusto, pronunciato da Trimalchione reduce dal bagno giunge a sua volta a coronare la serie, segnando il punto più basso della struttura petroniana proprio in corrispondenza di quello più elevato nella costruzione platonica". Panayotakis (1995) pp.76-78 propone un'interpretazione in chiave teatrale di questi capitoli, considerando gli interventi dei liberti non come afferenti ad un contesto simposiaco, quanto piuttosto come dei veri e propri *diverbia* comici.

Per un'analisi dettagliata dei discorsi dei liberti petroniani, specie sotto il profilo linguistico e stilistico, cfr. Dupont (1977), Perutelli (1985), Petersmann (1995) e Hight (1998).

⁴⁹ Su questo aspetto cfr. Dupont (1977) pp. 83 ss. Anche Dimundo (1983) p.262 mette in rilievo le possibili isotopie tra l'arrivo differito di Alcibiade nel *Simposio* e quello di Abinna nella cena.

⁵⁰ Questa tesi è stata sostenuta per es. da Perutelli (1985), secondo cui Petronio metterebbe in atto un rovesciamento parodico del dialogo filosofico di carattere serio (e principalmente del *Simposio* platonico), esaltato invece dal contemporaneo Seneca; anche Bessone (1993) è convinta del fatto che la strategia intertestuale dell'*arbiter* intende riprodurre in modo distorto il nobile modello platonico, proiettando una luce caricaturale non su quest'ultimo ma sul proprio testo, copia degradata di quello. Conte (1997) p.123 sostiene invece che "la *Cena* per molti aspetti è costruita come una sorta di rovesciamento del *Simposio*; [...] ma non [come] fedele e continua riscrittura del modello platonico [...] piuttosto il modello trasparece come un simulacro di riferimento appena percettibile". Dupont (1977) respinge la definizione del rapporto

“In questo senso [*scil.* inversione parodica] agisce la presenza di ragionamenti bassi e volgari, ispirati al più rozzo materialismo, in stridente contrasto col dialogo platonico [...] e il gesto parodico è tanto più evidente, in quanto si affrontano argomenti che sono consueti nei dialoghi di carattere serio, come la morte (Seleuco e Filerote) o l’eloquenza (Echione), in riferimento ai quali i valori filosofici e culturali più vulgati sono rovesciati fino al parossismo. Inversione si verifica ancora nello stile, in quanto, in luogo di una dizione densa di eleganti sillogismi o immagini poetiche, i liberti propongono la loro parlata zeppa dei più clamorosi volgarismi”⁵¹.

In questa direzione si possono intendere i molti punti di contatto tra l’intervento di Nicerote (*Sat.* 61-62) e quello di Aristofane (*Plat. Symp.* 189 b-d)⁵², nonché il rapporto contrastivo tra il discorso parafilosofico di Dama (41), posto in funzione di prologo, e la sezione introduttiva del dialogo platonico. Quanto a quest’ultimo aspetto, lo stato di ebbrezza in cui versa il liberto petroniano, insieme alla sconnessa ‘teoria del piacere’ da questi brevemente esposta agli altri convitati, costituisce una vistosa antitesi rispetto all’ammonimento di Pausania – poi ribadito da Erissimaco – (*Plat. Symp.* 176) a non esagerare col vino; Dama infrange volgarmente una norma fondamentale del codice simposiale, laddove il bere moderatamente era ritenuto una condizione indispensabile alla riuscita di una conversazione amabile e costruttiva⁵³. Sin dall’*incipit* di questa sequenza dialogica, quindi, comincia ad affiorare la presenza di una relazione ‘privilegiata’ con l’ipotesto platonico gestita in termini di inversione parodica. In tal senso, è già stato notato come, tra l’altro, vi sia una “omologia funzionale” tra il Socrate del *Simposio* e

Cena-Simposio in termini di parodia; la studiosa considera il banchetto trimalchionesco come un anti-*Simposio*, caratterizzato dal tentativo fallito da parte dei convitati di ripristinare l’ideale del *logos sympotikos* in un contesto politico-culturale, quello della Roma imperiale, in cui non c’è più spazio per la libertà di parola.

⁵¹ Perutelli (1985) p.107. Su questo aspetto cfr. anche Bodel (1999) p.40: “each group has its nostalgic defender of religious tradition (Phaedrus, *Symp.* 178a-180b; Ganymede, Petr. 44); each has its cynical advocate of moral indifference (the sophist Pausanias, *Symp.* 180c-185c; the pleader Phileros, Petr. 43); and each has its pedantic purveyor of pseudo-scientific medical wisdom (the doctor Eryximachus, *Symp.* 185e-188e; Seleucus, Petr. 42). These correspondences, disposed chiastically, highlight the dramatic discrepancies in cultural setting, level of discourse, and sympotic decorum that characterize the two banquets. In place of Plato’s sober philosophical dialogue, conducted in an orderly fashion by physicians, lawyers, and poets and leading progressively to ever more ethereal planes, Petronius gives us the drunken, down-to-earth maunderings of semi-literate ex-slaves, whose intensely self-centred monologues betray the limits of their intellectual horizons”.

⁵² Su questo punto cfr. l’analisi di Citroni (1975).

⁵³ Oltre al testo platonico, diverse sono le testimonianze letterarie dalle quali emergono simili riflessioni circa tale regola essenziale del simposio-tipo; una rassegna soddisfacente di questi riferimenti si trova in Bessone (1993) pp. 70-72 (cfr. anche note 21-25). Altrove, sul versante letterario, “si registra poi un’altra violazione a una regola rigorosa (anche se non esplicitata) nel dialogo filosofico. Il narratore non esprime mai commenti diretti sul discorso di un protagonista, ma lascia imparzialmente agli altri personaggi del dialogo il compito di confutare eventualmente la giustezza delle argomentazioni. Encolpio invece fa una considerazione, l’unica in tutta la sequenza, sul discorso di Seleuco, che viola i modi e le regole: *molestus fuit* (43.1)” (Perutelli (1985) pp.107-108).

l'Agamennone petroniano, sulla base della quale il secondo ricopre – seppur in condivisione con Trimalchione – il ruolo attanziale del primo in un contesto di evidente degradazione comica⁵⁴; nondimeno credo sia necessario aggiungere un ulteriore tassello all'analisi di questa redistribuzione delle 'funzioni socratiche' all'interno della cena. In effetti, sembrerebbe che la figura del retore si sovrapponga a quella del filosofo greco soltanto in due occasioni, ma sempre *in absentia* del padrone di casa: dapprima allorché, proprio a seguito dell'incontro con lui presso la scuola di retorica, Encolpio scrocca l'invito a cena a casa dell'ex schiavo, analogamente a quanto avviene nel testo platonico all'io-narratore Aristodemo, recatosi al convito imbandito da Agatone dopo essersi imbattuto fortuitamente in Socrate; successivamente, quando Echione, una volta presa la parola, si rivolge ad Agamennone assumendo il punto di vista dell'interlocutore con una domanda fittizia – secondo un procedimento tipico nell'impostazione comunicativa del dialogo letterario – (46.1 *'videris mihi, Agamemnon, dicere: "quid iste argutat molestus?" quia tu, qui potes loquere, non loquis'*), proiettando per un attimo sul retore l'immagine paradigmatica del Socrate-maestro. Eppure, al ritorno nel triclinio di Trimalchione, è quest'ultimo ad impersonare il ruolo di personaggio-socratico, assumendosi il compito di chiudere il dialogo conviviale con un discorso di rara rozzezza ed incalzando di contro con la sua paradossale dialettica il suo ospite, scopertosi ormai agli occhi del lettore come un intellettuale-parassita alla mercé del novello-Socrate⁵⁵. Una volta messa in luce questa ripartizione contestuale (dipendente cioè dalla presenza o meno sulla scena di Trimalchione) tra i personaggi del *Satyricon* di alcuni tratti del modello platonico-socratico, si può adesso riprendere la questione precedentemente lasciata in sospeso, relativa alla possibilità di sottintendere un significato 'politico' all'uso dell'intertexto simposiale. In quest'ottica, è necessario prendere in esame la formula attraverso cui il narratore ci immette all'interno di questo nuovo spazio narrativo. Nel testo tradito, infatti, questo interludio dialogico è introdotto da una *iunctura* (41.9 *nos [...] coepimus invitare convivarum sermones*) sulla quale, quantomeno a partire dal contributo di Fuchs, grava un forte sospetto di corruttela, dal momento che la si è intesa

⁵⁴ Mi riferisco in particolare allo studio di Bessone (1993) in cui è presente un'analisi dettagliata della relazione intercorrente tra questi due personaggi (pp.72-78).

⁵⁵ D'altra parte, come ricorda giustamente Bessone (1993) p. 77, il parallelismo intertestuale tra la figura di Trimalchione e quella di Socrate sembra attivarsi già in precedenza allorché "il padrone di casa, come Socrate nel *Simposio*, si fa attendere e arriva in ritardo (31.8; 32.1)".

come una glossa marginale penetrata nel testo in luogo di altro⁵⁶. Da parte mia, mi pare assai convincente l'ipotesi su tale questione formulata da Bessone, secondo cui "il sospetto di interpolazione (o di aggiustamento successivo a corruzione) [...] fa forse in questo caso torto all'autore, poiché sembra colpire un punto nevralgico della sua strategia narrativa e sottrarre al testo molto del suo potere semantico, mentre non poggia su argomenti filologici decisivi"⁵⁷. In primo luogo, non è per nulla incompatibile con la scrittura petroniana la segnalazione perfino esplicita dell'orizzonte intertestuale di riferimento all'inizio di una sezione narrativa autonoma, come spia utile all'interpretazione complessiva del testo; anzi, più volte l'*arbiter* pare segnalare volutamente al suo lettore in maniera prolettica i codici letterari allusi nell'ambito di quello specifico *frame*. In seconda battuta, ancora più rilevante mi sembrano le implicazioni narratologiche conseguenti all'inserimento di una siffatta didascalia, qualora per l'appunto non si consideri guasto il passo in esame. Il tentativo di perseguire le modalità proprie della conversazione dialogica, infatti, risulterebbe di paternità encolpiana (e dei suoi amici), se è vero, come credo, che il *nos* iniziale indichi un restringimento di campo ai soli tre giovani protagonisti (Encolpio, Ascilto e Gitone) rispetto al soggetto alla prima persona plurale del periodo precedente, riferito alla totalità dei commensali (41.8). Attraverso questo brusco passaggio, per certi versi ellittico sotto il profilo logico, l'autore ci restituirebbe perfettamente l'urgenza dell'io-agente di proporre una discussione più aperta e distesa, tale da soddisfare la sua curiosità e le sue inclinazioni culturali, rimpiazzando il vuoto di potere causato dalla sospensione della tirannia trimalchionessa. Sottrattosi all'invadente strategia comunicativa perpetrata ai suoi danni (e non solo) dal ricco *parvenu*, Encolpio prova a sostituirsi a questi nel ruolo di promotore culturale e di regista dell'azione scenica, indirizzando quest'ultima verso il modello del dialogo filosofico; facendo leva sulla propria superiorità intellettuale, il giovane rivendicherebbe per sé (con un inaspettato scatto d'orgoglio) il controllo delle operazioni *sine domino*, offrendo ai compagni di banchetto la possibilità di riappropriarsi provvisoriamente della propria parresia in evidente opposizione al sistema coercitivo trimalchionesco. In definitiva, la proposta dell'io-agente potrebbe non soltanto prospettare agli altri invitati un chiaro paradigma letterario entro le cui coordinate

⁵⁶ Fuchs (1959). Propenso all'espunzione, tra gli altri, è pure Perutelli (1985) pp.103-104, mentre Bessone (1993) pp-78-86 difende l'autenticità della sequenza tramandata dai manoscritti con vari argomenti, molti dei quali secondo me assai convincenti.

⁵⁷ Bessone (1993) p.79.

imbastire una discussione serena e stimolante, ma potrebbe connotarsi anche in senso socio-politico come una riproposizione obliqua dell'ideale della *libertas* repubblicana, qualora davvero, dietro ai tratti autoritari caratterizzanti l'*ethos* di Trimalchione, si nascondesse la volontà di rappresentare Nerone e il suo potere soffocante. Ciò detto, il tentativo incolpiano si rivelerà fallace per almeno due ragioni: da una parte perché i restanti invitati si mostreranno incapaci, dal punto di vista culturale ed educativo, di intrattenere un dialogo garbato e stimolante senza scadere in riflessioni ed atteggiamenti di pessimo gusto; dall'altra, come prevedibile del resto, per il fatto che il rientro sulla scena di Trimalchione segnerà inevitabilmente la fine di questa fugace 'parentesi democratica' e il ritorno alla gestione autocratica del suo spettacolo, non prima però che costui si sia concesso perfino il lusso di fagocitare pure tale risorsa espressiva.

Nel meccanismo intertestuale adoperato dall'autore, in conclusione, convergono in modo sperimentale due distinte tradizioni letterarie: quella del banchetto satirico e quella della conversazione simposiale. Il trattamento riservato ad entrambi i modelli prevede una riproduzione distorta di queste fonti, tesa non a caricaturizzarne l'intrinseca nobiltà quanto piuttosto a mettere alla berlina attraverso il loro improprio utilizzo l'endemico livello di degrado della contemporanea società romana. Se la *cena Nasidieni* si offre come contrappunto ipotestuale ottimale per l'inquadramento generale del banchetto trimalchionesco, d'altra parte Petronio ne rivisita soltanto quegli elementi maggiormente funzionali allo sviluppo lineare del filo narrativo, al soddisfacimento delle proprie esigenze espressive, ovvero alla caratterizzazione del contesto e dei suoi personaggi. La parodia è rivolta tanto contro Trimalchione e il suo universo ideologico-culturale – sostanzialmente come avviene, *mutatis mutandis*, in relazione alla critica più bonaria di Orazio a Nasidieno – quanto agli intellettuali convenuti presso la dimora di quello (e questo è invece un elemento di assoluta novità rispetto alla fonte oraziana). Gli *scholastici* petroniani, infatti, non riescono a tener testa al padrone di casa, mostrando così la propria inferiorità nei confronti dei letterati della satira del Venosino, ancora in grado di mantenere integra la dignità derivante dal più alto rango socio-culturale di appartenenza e a prevalere sui costumi risibili del loro ospite⁵⁸. Destinato per statuto attanziale a persistere nella condizione di subalternità nella quale questo primo canale intertestuale lo intrappola, Encolpio decide di affidarsi ad un secondo modello letterario per cercare un possibile riscatto: ecco quindi il tentativo di trasformare il banchetto in un simposio. Ma

⁵⁸ Su questo punto cfr. per es. Coccia (1993).

ancora una volta l'energia 'infera' di Trimalchione avrà la meglio sull'inadeguatezza di quel mondo culturale rappresentato dal narratore. Il riuso del paradigma simposiaco, poi, serve all'autore per la raffigurazione in chiave comica del ceto dei liberti e del loro sistema assiologico e culturale. È anche grazie all'innesto di questa matrice ipotestuale, difatti, che la *cena Trimalchionis* arricchisce il discorso sulla cultura d'età imperiale e sulla sua ricezione, che costituisce una componente essenziale del messaggio ideologico sotteso all'intero progetto letterario. Si è detto che la polemica petroniana investe le mortificanti condizioni del mutato scenario politico ed intellettuale per mezzo di una riproposizione in presa diretta affidata agli stessi soggetti responsabili di tale cambiamento epocale. Ebbene, tale polemica segue sempre un duplice vettore, secondo un principio per cui all'ignoranza degli strati popolari corrisponde l'inefficienza del sistema educativo e la vacuità della cultura ufficiale; cosicché la denuncia dell'*arbiter* lavora ad ampio raggio, non essendo risparmiato praticamente nessuno dei personaggi in scena. Anche perché "i due *démi-mondes* rimangono perfettamente solidali, l'uno perfettamente complementare dell'altro [...]: la cultura degli *scholastici* si riempie di sesso e di cibo; quelli che hanno già tutto di beni materiali rivolgono la loro voracità sulla cultura. L'iperconsumo della letteratura non si regge da solo e preferisce adulare i potenti, mentre chi ha i mezzi materiali si serve della letteratura come di una decorazione"⁵⁹. Per quanto si realizzi una mediazione sul terreno della corporalità e dei piaceri gastronomici, resta comunque il fatto che l'interazione tra questi due differenti sistemi culturali si regga su un equilibrio alquanto precario; troppo ampia la forbice tra i rispettivi codici linguistici e comunicativi per non generare delle incomprensioni e dei dissidi talvolta profondi. Macroscopico è il caso del violento sfogo di Ermerote contro l'impertinza di Ascilto (e successivamente di Gitone), reo di aver riso smodatamente delle *lautitiae* trimalchionesche in occasione della distribuzione degli *apophoreta* agli invitati (57-58). Oltretutto come esempio di mimetismo linguistico, infarcita com'è di tic e vezzi tipici del *sermo plebeius* (scorrettezze sintattiche, alta densità di grecismi, sovrabbondanza di espressioni proverbiali e scottiche, indovinelli, etc.)⁶⁰, l'invettiva ermerotiana si

⁵⁹ Conte (1997) p.180-181. In merito alla relazione tra questi due differenti sistemi culturali, molto interessante risulta il contributo di Cucchiarelli (2007), secondo cui è la scelta di una scrittura mimetica a rendere possibile la duplicazione delle forme di comunicazione proprie dei liberti in un testo scritto da un narratore che è invece depositario di un distinto idioletto linguistico; in tal senso, "la difficile reciproca interpretabilità tra Encolpio e i liberti [...] costituisce uno degli stimoli più accesi per il lettore/interprete del *Satyricon*" (p.26). Sulla specificità dell'orizzonte culturale dei liberti (in part. trimalchionesco) cfr. Perkins (2005).

⁶⁰ In generale, si può notare come la riproduzione iper-realistica della lingua dei liberti comporti il ricorso sovrabbondante a proverbi (soltanto a titolo esemplificativo, si vedano 34.5, 38.13, 43.3, 43.5, 44.14, 58.8,

contraddistingue soprattutto per una concezione della cultura alternativa a quella scolastica: il liberto biasima la boria degli intellettualoidi formati presso le scuole di retorica, data l'inconcludenza di un sapere privo di incidenza sulle dinamiche socio-politiche della comunità di appartenenza. Maggiori garanzie di successo offre piuttosto il ristretto bagaglio di competenze di cui sono depositari gli ex-schiavi; tanto le abilità manuali (l'aver imparato un mestiere!) quanto le poche nozioni apprese al di fuori delle istituzioni 'demandate' al compito della formazione degli adolescenti consentono di riscuotere maggior credito tra i concittadini e, di conseguenza, di potersi imporre nelle decisioni più importanti relative alla vita associata. Insomma, Ermerote contrappone con orgoglio la vitalità e la genuinità del patrimonio culturale degli strati popolari all'autoreferenzialità di una *paideia* in grado di trasmettere prevalentemente astruserie del tutto inutili rispetto alle esigenze quotidiane della convivenza civile:

non didici geometrias, critica et alogas menias, sed lapidarias litteras scio, partes centum dico ad aes, ad pondus, ad nummum. ad summam, si quid vis, ego et tu sponsiunculam: exi, defero lamnam. iam scies patrem tuum mercedes perdidisse, quamvis et rhetoricam scis. ecce: "qui de nobis longe venio, late venio? Solve me" "qui de nobis longe venio, late venio? solve me." dicam tibi, qui de nobis currit et de loco non movetur; qui de nobis crescit et minor fit. curris, stupes, satagis, tamquam mus in matella. ergo aut tace aut meliorem noli molestare, qui te natum non putat; nisi si me iudicas anulos buxeos curare, quos amicae tuae involasti. Occuponem propitium. eamus in forum et pecunias mutuemur: iam scies hoc ferrum fidem habere. vah, bella res est volpis uda. ita lucrum faciam et ita bene moriar ut populus per exitum meum iuret, nisi te ubique toga perversa fuero persecutus. bella res et iste qui te haec docet, mufrius, non magister. <nos aliter> didicimus, dicebat enim magister: "sunt vestra salve? recta domum; cave, circumspicias; cave, maiorem maledicas." at nunc mera mapalia: nemo dupondii evadit. ego, quod me sic vides, propter artificium meum diis gratias ago.' [58.7-14]⁶¹.

Non dissimile la posizione dell'altro liberto Echione allorché, a chiosa dell'intermezzo simposiale di cui sopra, prende la parola per esprimere il proprio punto di vista in merito a tale questione [46.1-8]:

'Quid iste argutat molestus?' quia tu, qui potes loquere, non loquis. Non es nostrae fasciae, et ideo pauperorum verba derides. Scimus te prae litteras fatuum esse. Quid

63.2, 67.10) e grecismi da parte del narratore nella descrizione della cena. Quanto a questi ultimi si rimanda al contributo di Cavalca (2001).

⁶¹ Su questo aspetto cfr. Cucchiarelli (2007) p.32: "Quando uno di questi ultimi [liberti], volgendosi contro Gitone, orgogliosamente dichiara di non possedere le nozioni della *paideia* classica, ritenute inutili, ma rivendica la propria capacità di leggere la maiuscola epigrafica [...], la sua è una precisa indicazione di competenza: ad un liberto basta conoscere la scrittura delle comunicazioni pubbliche, assieme ai valori numerici del denaro, per sapersi muovere con efficacia nel suo mondo di affari e mediazioni. Altrimenti è a un patrimonio orale di sapienza proverbiale, di indovinelli e di giochi di parole, che l'indignato liberto può far riferimento per avere la meglio sul suo interlocutore: un patrimonio per definizione estraneo e inattingibile ai *litterati* del *Satyricon*".

ergo est? aliqua die te persuadeam, ut ad villam venias et videas casulas nostras? Inveniemus quod manducemus, pullum, ova: belle erit, etiam si omnia hoc anno tempestas dispare pallavit: inveniemus ergo unde saturi fiamus. Et iam tibi discipulus crescit cicaro meus. Iam quattuor partis dicit; si vixerit, habebis ad latus servulum. Nam quicquid illi vacat, caput de tabula non tollit. Ingeniosus est et bono filo, etiam si in aves morbosus est. Ego illi iam tres cardeles occidi, et dixi quod mustella comedit. Invenit tamen alias nenias, et libentissime pingit. Ceterum iam Graeculis calcem impingit et Latinas coepit non male appetere, etiam si magister eius sibi placens fit nec uno loco consistit, sed venit, dem litteras, sed non vult laborare. Est et alter non quidem doctus, sed curiosus, qui plus docet quam scit. Itaque feriatis diebus solet domum venire, et quicquid dederis, contentus est. Emi ergo nunc puero aliquot libra rubricata, quia volo illum ad domusionem aliquid de iure gustare. Habet haec res panem. Nam litteris satis inquinatus est. Quod si resilient, destinavi illum artificii docere, aut tonstreinum aut praeconem aut certe causidicum, quod illi auferre non possit nisi Orcus. Ideo illi cotidie clamo: 'Primigeni, crede mihi, quicquid discis, tibi discis. Vides Phileronem causidicum: si non didicisset, hodie famem a labris non abigeret. Modo, modo collo suocircumferebat onera venalia, nunc etiam adversus Norbanum se extendit. Litterae thesaurum est, et artificium nunquam moritur'.

Inizialmente egli apostrofa, forse ironicamente, Agamennone; il retore con atteggiamento snobistico sembra infatti volersi defilare dalle sconclusionate discussioni degli altri commensali. Le parole risentite del liberto marcano sin da subito con nettezza la distinzione socio-culturale che intercorre tra lo *scholasticus* e gli altri invitati: *'non es nostrae fasciae, et ideo pauperorum verba derides. Scimus te prae litteras fatuum esse'* (46,1). Successivamente (46.3-8) il convitato illustra le modalità secondo le quali vuole impartire l'educazione al figlio Primigenio, ancora piuttosto piccolo ma già in grado di dividere per quattro! La sua è, come è facile aspettarsi, un'ottica utilitaristica della cultura. Egli prospetta per il suo *cicaro* un percorso formativo poco approfondito e a tappe forzate in cui è già sufficiente un piccolo assaggio di tutte le discipline. Per questo dichiara che il figlio, nonostante la tenera età, sia già pronto per dare pedate al greco e che sia già ben avviato nel latino. Inoltre, sostiene ancora egli stesso, per assecondare le sue ottime qualità gli ha anche comprato dei libri di legge; d'altronde queste sono attività *'che danno il pane'* (*'habet haec res panem'* e, poco oltre, ribadendo il concetto, *'litterae thesaurus est'*). Per Echione, dunque, la cultura non ha un valore in sé, non è un bene assoluto; viceversa essa assume un senso qualora se ne possa trarre giovamento per soddisfare l'ossessivo bisogno di ascesa socio-economica. In altri termini, egli ne loda soltanto il suo valore d'uso; l'idea di un'istruzione disinteressata, senza tornaconto, eticamente connotata e moralmente formativa è totalmente estranea al suo spicciolo pragmatismo. Così, conclude Echione senza troppe remore, se Primigenio volesse abbandonare la

carriera scolastica, toccherà a lui insegnarli un mestiere, perché *artificium numquam moritur*.

Né si discosta da tale impostazione mentale neppure l'elogio che Abinna fa del proprio schiavo, in seguito all'esibizione canora di quest'ultimo (68.5), definendolo iperbolicamente un 'servitore di tutte le Muse' (68.6-7):

'et numquam' in>quit 'didicit, sed ego ad circulatores eum mittendo erudibam. itaque parem non habet, sive muliones volet sive circulatores imitari. desperatum valde ingeniosus est: idem sutor est, idem cocus, idem pistor, omnis musae mancipium').

Così come, infine, sulla stessa lunghezza d'onda si collocano i complimenti che Trimalchione, dopo averlo ricoperto di baci, rivolge ad un *puer*, per 'giustificare' la sua azione dinanzi alla patetica scenata di gelosia della moglie (75.4):

puerum basiavi frugalissimum, non propter formam, sed quia frugi est: decem partes dicit, librum ab oculo legit, thraecium sibi de diariis fecit, arcisellium de suo paravit et duas trullas).

L'incontro tra questi due gruppi di diversa estrazione socio-culturale, quindi, non è affatto pacifico o privo di attriti: mentre Ascilto e Gitone si lasciano sopraffare dalla loro impulsività giovanile, ponendo le premesse per uno scontro che soltanto l'intervento risolutore del padrone di casa riesce a soffocare sul nascere (59.1), il più 'accorto' Agamennone, al contrario, mantiene la calma, restando in silenzio perfino quando Trimalchione scompare dalla scena e rinunciando in questo modo ad esercitare la funzione socratica prefigurata agli inizi della sequenza, nel corso della conversazione avviata da Encolpio. Egli sa come deve comportarsi per scroccare un nuovo invito a cena al ricco liberto (52.7); poco gli importa se in vista di tale obiettivo dovrà contravvenire ai principi moraleggianti dichiarati ai tre giovani dinanzi alla sua scuola (1-5). In un contesto di completa subordinazione a Trimalchione, il retore 'devolve' la sua 'parte' di novello-Socrate all'ospite, svolgendo con compiacente piaggeria il ruolo di *sparring partner* di quest'ultimo, fino ad accettarne passivamente quei ragionamenti per assurdo che intendono minare sul piano ontologico i fondamenti stessi della disciplina di cui Agamennone è maestro, la retorica (48.6 *si factum est, controversia non est; si factum non est, nihil est*).

Nella dialettica tra questi due sistemi culturali, dunque, a soccombere è certamente la *paideia* classica; i rappresentanti di quest'ultima sono costretti a sottostare alle regole imposte dal personaggio che, nell'ambito della carnascialesca gerarchia della *cena*, occupa una posizione dominante, Trimalchione. Costui si relaziona ai *litterati* con

estrema disinvoltura, senza alcun timore reverenziale, forte com'è della sua agiata condizione economica; semmai, la tanto esibita liberalità diviene strumento infallibile per manovrare a proprio piacimento i 'dotti' invitati, spogliandoli di quei privilegi e di quelle prerogative che competerebbero loro per *status* socio-culturale. Per mezzo di questa strategia, permeata da un chiaro sentimento agonistico, mentre da un lato si promuovono le specificità della cultura dei liberti, dall'altro si cerca di ridurre il divario tra questa e il mondo intellettuale; reagendo a questa situazione di marginalizzazione pregiudiziale del sapere popolare, l'operazione trimalchionesca punta invece a restituire dignità a quest'ultimo, sebbene dietro a tale rivendicazione si intraveda l'implicito desiderio di assimilarsi a codici e pratiche comportamentali proprie della gente di rango superiore. La supremazia della sua parola all'interno del triclinio costituisce sì un risarcimento tutto sommato appagante per il protagonismo del padrone di casa, ma pur sempre nel quadro di un complesso di inferiorità latente in tutta la vicenda. Non sfugge in tal senso l'ambiguità del suo atteggiamento (maliziosamente registrato dal narratore) allorché egli, dato avvio al cordace, tentenna sul da farsi dopo il suggerimento di Fortunata⁶² a non proseguire oltre in queste frivolezze plebee non adatte alla sua levatura (52.10-11):

et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset; [et] credo, dixerit non decere gravitatem eius tam humiles ineptias. nihil autem tam inaequale erat; nam modo Fortunatam <verebatur>, modo ad naturam suam revertebatur).

La sua indecisione è sintomatica di una scissione tra l'essere e il voler apparire, ovvero tra la volontà di abbandonarsi alla propria natura e quella opposta di reprimere i propri istinti per non risultare sgradito ai commensali più colti. Le istanze 'di ceto' restano, in quest'ottica, intricate nella logica dell'acculturazione, per cui si può ottenere il riconoscimento da parte degli intellettuali soltanto attraverso un'escursione verso i canoni della cultura alta; mentre si attribuisce al mondo dei liberti il diritto a pubblicizzare e a valorizzare il proprio patrimonio culturale, nondimeno sembra affermarsi parallelamente il principio che in vista del successo sociale sia necessario adeguarsi agli usi dell'altro *demi-monde*. Ecco perché Trimalchione fa professione di una conoscenza vasta, dichiarando di possedere addirittura tre biblioteche, una di latino e una di greco (e la terza?), non facendo mistero di essere intenditore di letteratura (48.4 *in domusionem tamen litteras didici. et ne me putes studia fastiditum, tres bybliothechas habeo, unam Graecam, alteram Latinam*) e di apprezzare gli studi filologici (39.4 *oportet etiam inter*

⁶² Sulla figura di Fortunata cfr. Cicu (1992).

cenandum philologiam nosse). Al liberto tuttavia mancano gli strumenti adatti a portare a compimento un tale progetto di autopromozione; nonostante il suo fiducioso ottimismo, egli non può celare la propria imperizia nel maneggiare i modelli della grande letteratura, del mito e della storia, divenendo inevitabilmente un facile bersaglio della parodia attuata ai suoi danni dall'autore. Da parte sua, il riuso dei 'materiali alti' è costantemente sottoposto ad una revisione ibridante, ovvero alla commistione tra motivi originari della tradizione codificata ed altri rielaborati in forme autonome negli spazi riservati alla subcultura di estrazione popolare (mimo, Atellana, etc.): questo è l'unico metodo che Trimalchione può utilizzare per accostarsi alla cultura ufficiale. Una modalità inusitata che spiazzava Encolpio e i suoi amici, avvezzi a categorie culturali di tutt'altro tipo, e che rende non semplice la comunicazione tra i due poli di questa relazione. È per questa ragione, per esempio, che il narratore non comprende quale sia il soggetto degli affreschi dipinti nell'atrio della casa del liberto, necessitando della mediazione risolutrice del portiere; come, del resto, uno *scholasticus* come lui, poteva immaginare di trovare raffigurate insieme scene tratte dall'*Iliade* e dall'*Odissea* con altre riguardanti lo spettacolo gladiatorio offerto da Lenate? (29.9).

In ultima analisi, ciò che viene fuori da un siffatto processo osmotico, capace di attingere tanto alla fonte del folklore quanto al serbatoio enciclopedico-letterario di dominio ufficiale, è un calderone magmatico di informazioni rifuse in maniera asistemica in un crogiolo spaventosamente ridicolo di errori, sviste e contaminazioni macroscopici. Prova ne sono gli sproloqui storici e mitologici intercalati in vari momenti del banchetto, a partire da 48.7:

Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixee fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem poricino extorsit? Solebam haec ego puer apud Homerum legere.

Il ragionamento trimalchionesco contamina qui tra loro miti differenti e ne stravolge clamorosamente i contenuti; la *detorsio in comicum* è peraltro accentuata dall'ingenuo richiamo del liberto all'*auctoritas* di Omero⁶³. Poco dopo, Trimalchione prova nuovamente a fare sfoggio del suo bizzarro sapere allorché dà la sua personale spiegazione dell'origine del bronzo corinzio, assegnando ad Annibale – conquistatore di Ilio! – tale invenzione (50.5-6):

⁶³ Riguardo a questo passo petroniano cfr. Coccia (1978) e Horsfall (1989a).

Cum Ilium captum est, Hannibal, homo vafer et magnus stelio, omnes statuas aeneas et aurea set argenteas in unum rogam congegit et eas incendit; factae sunt in unum aera miscellanea [...]. Sic Corinthea nata sunt, ex omnibus in unum, nec hoc nec illud.

Successivamente, egli stesso confonde la figura di Medea con quella di Cassandra (52.1 *quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes*) e crea un *monstrum* attraverso la commistione, nel giro di pochissime parole, di ben tre vicende mitiche autonome (52.2 *ubi Dedalus Niobam in equum Troianum includit*).

Ancora, contestualmente allo spettacolo in greco degli Omeristi, l'ex schiavo legge, cantilenando ad alta voce, il copione in latino e dà ai commensali una spiegazione *sui generis* dell'episodio da quelli rappresentato (59.3-5):

Scitis quam fabulam agant? Diomede set Ganimedes duo fratres fuerunt. Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit. Ita nunc Homeros dicit quemadmodum inter se pugnent Troiani et Parentini. Vicit scilicet et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. Ob eam rem Ajax insanit et statim argumentum explicabit.

“L'effetto di stravolgimento del mito è tutto affidato alla sostituzione clamorosa dei personaggi pertinenti con altri che non lo sono. In questo modo Castore e Polluce sono sostituiti da Diomede e Ganimede in virtù dell'assonanza determinata dall'omoteleuto; Agamennone sostituisce Paride come rapitore di Elena per poi ridiventare pertinente nell'accento alla cerva che sostituisce però, nella versione trimalchionesca, la stessa Elena e non Ifigenia; i Troiani e i Greci si trasformano in Troiani e Parentini; e infine l'ira di Aiace, scatenatasi in realtà per essere stato privato delle armi di Achille, diventa lo sbotto di gelosia per Ifigenia andata in sposa ad Achille”⁶⁴.

Infine, su questo versante si colloca pure la disquisizione astrologica con cui Trimalchione illustra ai convitati il senso del *ferculum* zodiacale (39.4-14), nell'abbellimento del quale peraltro non sono assenti elementi che ammiccano esplicitamente al mito (36.2-3):

quo facto videmus infra [scilicet in altero ferculo] altilia et sumina leporemque in medio pinnis subornatum, ut Pegasus videretur. notavimus etiam circa angulos repositorii Marsyas quattuor, ex quorum utriculis garum piperatum currebat super pisces, qui quasi in euripo natabant).

⁶⁴ Aragosti (1995) p.272 n.174.

Per tutta risposta, con atteggiamento compiacente, gli ospiti si sbilanciano in un assurdo paragone con Ipparco di Nicea ed Arato di Soli, a tal punto che costoro risultano sopravanzati in saggezza dalla mediocrit  del padrone di casa!

Come si pu  evincere da questi brani, il liberto tenta costantemente di affiancare al suo indiscusso potere economico lo statuto di uomo di cultura, in modo del tutto consequenziale alla sua spasmodica volont  di ascesa sociale. Per quest'ultima - egli ne   ben consapevole - oltre al denaro   necessario almeno dimostrare una parvenza di conoscenza letteraria, filosofica e artistica; perci  egli si affretta a rintuzzare sul nascere le possibili insinuazioni di ignoranza formulabili dall'uditorio pi  colto sul suo conto (50.5 *et ne me putetis nesapium esse*), esorcizzando cos  la paura di essere reietto in seno alla comunit  a causa della sua bassa condizione d'origine.

In definitiva, il modello del banchetto oraziano, intersecandosi con quello del simposio filosofico, si rivela uno strumento assai funzionale per porre a confronto nella finzione romanzesca due distinte fasce socio-culturali secondo un taglio comico-satirico. L'intertestualit  attivata in chiave parodica conferisce uno specifico sovrasenso al discorso petroniano, fungendo gli ipotesti da pietre miliari rispetto alle quali misurare la conformazione attuale della societ  contemporanea. Il confronto con il passato, implicito in questa forma di scrittura palinsesta, non lascia emergere che un quadro poco rassicurante, in cui l'eccezionalit  dei *Saturnalia*   divenuta normalit  (69.9). Anche lo spazio del banchetto   stato invaso da un *furor* dilagante che ha dissolto nel nulla l'antico valore del *modus* teorizzato in una menippea da Varrone (*Nescis quid vesper serus vehat*) come elemento essenziale del *convivium* in et  repubblicana. Se per quest'ultimo il simposio riveste un fondamentale significato politico, come luogo di incontro dei *boni cives* e di ricostituzione di una microsociet  dalla quale doveva restare esclusa la *turba*, al contrario nel *Satyricon*   proprio il popolo a impadronirsi di questa prerogativa, nell'ambito di un 'mondo alla rovescia' in cui i paradigmi etici ereditati dalla tradizione vengono pericolosamente sovvertiti. Il travalicamento di ogni confine prestabilito trova la sua pi  efficace espressione nel trattamento contaminante della lingua e della letteratura; tale onnicomprensivit  formale non solo consente di assimilare la *cena* al modello del simposio erudito (Plutarco, Ateneo, Macrobio), ma restituisce pure l'immagine di un testo multiscalare, in cui ogni componente intertestuale determina il sorgere di specifici vettori semiotici nelle dinamiche narrative.

5.5 Altri intertesti filosofici: presenze senecane nella cena Trimalchionis.

Che Petronio, per il ritratto di Trimalchione, abbia tratto ispirazione anche da alcuni personaggi delle *Epistulae* senecane, è un elemento ampiamente valorizzato dalla critica moderna, specie a partire dal contributo di Sullivan sul romanzo⁶⁵; lo studioso ha infatti illustrato in modo assai dettagliato come, nel corso della cena, ricorrano delle allusioni più o meno scoperte alle topiche filosofico-morali presenti nei testi di Seneca. I maggiori riscontri, in questo senso, sono stati individuati nel reticolo di rimandi intertestuali che legano tale sezione narrativa a quattro lettere senecane (12, 27, 47 e 114). Nella prima di queste, si trova un tal Pacuvio, governatore di Siria, inscenare quotidianamente un macabro funerale di se stesso con tanto di banchetto annesso (*Ep.* 12.8):

“[...] *cum uino et illis funebribus epulis sibi parentauerat, sic in cubiculum ferebatur a cena ut inter plausus exoletorum hoc ad symphoniam caneretur: βεβίωται, βεβίωται*”.

Questa situazione rivela, evidentemente, strette affinità con *Sat.* 78.4; tuttavia, mentre nel Cordovano questo aneddoto funge, a fini parentetici, da paradigma etico negativo all'interno di un ragionamento sull'atteggiamento da tenere dinanzi alla morte – ovvero per contrapporre all'euforia edonistica di Pacuvio la serenità propria del *sapiens* –, in Petronio tale spunto viene rielaborato “come conclusione umoristica e drammatica al pranzo di cattivo gusto, una conclusione in armonia con l'ossessione della morte che ha Trimalchione e con la sua insistenza su una filosofia di *carpe diem*”⁶⁶.

Nell'epistola 27, invece, la descrizione di Calvisio Sabino mostra parecchi punti di contatto con la rappresentazione del liberto petroniano quale figura di uomo opulento, incolto ed esibizionista (27.5-7):

“*Calvisius Sabinus memoria nostra fuit dives; et patrimonium habebat libertini et ingenium; numquam vidi hominem beatum indecentius. Huic memoria tam mala erat ut illi nomen modo Ulixis excideret, modo Achillis, modo Priami, quos tam bene noverat quam paedagogos nostros novimus. Nemo vetulus nomenclator, qui nomina non reddit sed inponit, tam perperam tribus quam ille Troianos et Achivos persalutabat. Nihilominus eruditus volebat videri. Hanc itaque compendiarium excogitavit: magna summa emit servos, unum qui Homerum teneret, alterum qui Hesiodum; novem praeterea lyricis singulos adsignavit. Magno emisse illum non est quod mireris: non invenerat, faciendos locavit. Postquam haec familia illi comparata est, coepit convivas suos inquietare. Habebat ad pedes hos, a quibus subinde cum peteret versus quos referret, saepe in medio verbo excidebat. Suasit illi Satellius Quadratus, stultorum divitum adrosor et, quod sequitur, adrisor, et, quod duobus his adiunctum est, derisor, ut grammaticos haberet analectas. Cum dixisset Sabinus centenis millibus sibi constare singulos servos, 'minoris' inquit 'totidem scrinia*

⁶⁵ Cfr. Sullivan (1977), in part. pp.126-134 e 190 ss.

⁶⁶ Sullivan (1977) p.129.

emisses'. Ille tamen in ea opinione erat ut putaret se scire quod quisquam in domo sua sciret".

Come il liberto petroniano, Calvisio 1) confonde facilmente gli eroi dell'epopea omerica; 2) vuole mostrarsi colti agli occhi degli intellettuali, a dispetto dell'ignoranza che lo contraddistingue; 3) assolda schiavi per la produzione di poesia in casa propria, tormentando in questo modo i propri ospiti; 4) ha la mania di citare versi altrui. Ma mentre, alla fine di questo passo, Seneca precisa che la saggezza non può essere né presa in prestito né comprata, nel *Satyricon* questa stessa gnome rimane invece implicita⁶⁷.

Elementi comuni con Trimalchione sembra possedere anche il Mecenate dell'*Epistula* 114: entrambi hanno al proprio servizio due eunuchi; entrambi si contraddistinguono per abitudini stravaganti (per es. nel vestirsi o nel modo di sedersi); entrambi vivono in una dimora super-lussuosa; entrambi si vantano della qualità dei loro vini, del numero enorme di schiavi e cuochi posseduti, dell'immensa estensione dei propri terreni coltivati, delle originali *lautitiae* ricercate nei banchetti; entrambi infine sono ossessionati dal pensiero della morte e della brevità della vita⁶⁸. Anche in questo caso, però, questi *topoi* sono declinati in maniera sensibilmente diversa dai due autori, essendo diversi i generi letterari da questi prescelti. Se Seneca riporta questi brevi aneddoti come esempi dichiaratamente negativi di comportamento, nell'ambito della ricerca di una condotta di vita eticamente connotata per se stesso e per il *proficiens*-Lucilio, Petronio non può intervenire a commentare esplicitamente le criticità intrinseche a questi nuovi modelli sociali; il dispositivo romanzesco da lui costruito prevede, al contrario, che ciò traspaia dal racconto stesso, ovverosia dal modo in cui sono concatenati gli eventi narrati nonché dal tipo di trattamento riservato alle fonti letterarie riscritte. Per quanto dunque possa essere verosimile che Petronio e Seneca abbiano attinto tali idee da medesime fonti (probabilmente di matrice diatribica), sviluppandole poi in maniera del tutto autonoma all'interno delle rispettive opere⁶⁹, nondimeno ritengo assai probabile che qui il primo abbia intenzionalmente ammiccato alle *Epistulae* del secondo, attraverso una ben calcolata interferenza tra le figure di Calvisio, Pacuvio e Mecenate, assommando i difetti

⁶⁷ Da sottolineare come, nell'epistola senecana, vi sia spazio per una figura di intellettuale, Satellio Quadrato, avvezzo a vivere con uomini ricchissimi e ignoranti e a deriderne la volgare incultura; in tal senso, rivendicando la propria superiorità culturale, egli mantiene un'autonomia di giudizio simile a quella dei personaggi oraziani della *cena Nasidieni* e del tutto impensabile per i deboli *scholastici* petroniani.

⁶⁸ Sulla dialettica vita-morte nel *Satyricon* cfr. Döpp (1991); Petrone (1987) pensa che l'ossessività del discorso sulla morte nel romanzo petroniano rappresenti una parodia del concetto di vita come *meditatio mortis* elaborato da Seneca e dagli altri pensatori stoici.

⁶⁹ È questa l'ipotesi di Smith (1975).

di questi nella caratterizzazione del solo Trimalchione⁷⁰. Attraverso questo stratificato procedimento intertestuale, infatti, l'*arbiter* suggerisce al lettore colto un ulteriore canale interpretativo utile al discernimento del messaggio ideologico sotteso all'intera sequenza narrativa.

Per ultimo, la celeberrima lettera 47, dove Seneca consiglia un atteggiamento filantropico nei confronti degli schiavi (Sen., *ep.* 47, '*Servi sunt.*' *Immo homines.* '*Servi sunt.*' *Immo contubernales.* '*Servi sunt.*' *Immo humiles amici.* '*Servi sunt.*' *Immo conservi, si cogitaveris tantundem in utrosque licere fortunae*), costituisce senza dubbio un referente ipotestuale considerevole per il discorso di Trimalchione in 71.1:

'diffusus hac contentione Trimalchio 'amici,' inquit 'et servi homines sunt et aequae unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit. tamen me salvo cito aquam liberam gustabunt. ad summam, omnes illos in testamento meo manu mitto.'

Tramite l'enunciazione di questo principio 'egualitario', il padrone di casa intende giustificare la scelta di aver fatto sedere a tavola anche i suoi servi: una scelta che sembra a sua volta riprendere il suggerimento provocatoriamente espresso nella stessa epistola dal filosofo di Cordova (*Itaque rideo istos qui turpe existimant cum servo suo cenare*). Alla luce di ciò, l'atteggiamento 'illuminato' del liberto non è soltanto spiegabile in termini di una spiccata umanità; sembra piuttosto che, attivando tale dialogo con l'ipotesto senecano, egli intenda proporsi all'uditorio più educato quale persona 'culturalmente aggiornata', attento (ed aperto) perfino alle 'innovazioni' ultime delle pur tanto vituperate discipline filosofiche. Ma le possibili allusioni con l'*epistula* in questione non si esauriscono qui. Se dalla sequenza narrativa appena analizzata si potrebbe dedurre una pressoché totale sovrapposibilità tra le 'prescrizioni' senecane e le azioni praticate da Trimalchione, quest'ultimo in realtà ripropone nel suo triclinio alcune delle principali usanze respinte con decisione dalla morale senecana; basti ricordare che egli possiede una quantità enorme di schiavi preposti a mansioni umili e faticose, tra cui proprio un 'tagliatore di carni', figura del quale Seneca si sofferma a compiangere l'ingrato destino (*infelix, qui huic uni rei vivit, ut altitia decenter secet*). Più in generale, la condotta non sempre clemente nei confronti dei suoi schiavi da parte del *parvenu* getta ulteriori ombre sulla serietà delle sue affermazioni filantropiche, specie se si considera il fatto che egli, da ex-schiavo, non disdegna affatto di esercitare la funzione di aguzzino nei confronti

⁷⁰ Riguardo alla caratterizzazione di Trimalchione, Leão (1997) considera invece taluni *Caratteri* di Teofrasto come i principali modelli di ispirazione per Petronio (cfr. anche Rosenbluth (1909) e Walsh (1970)).

delle povere vittime costrette a lavorare alle sue dipendenze⁷¹. Per tale ragione, credo che il riuso delle *Epistulae* non sia indirizzata alla parodia della filosofia stoica e/o di Seneca stesso; la teoria, avanzata da alcuni critici, secondo cui l'epicureista Petronio persegue l'obiettivo di criticare lo stoicismo senecano, a mio avviso, è piuttosto ingenua e priva di riscontri effettivi sul piano documentario (chi può affermare con sicurezza che l'*arbiter* fosse un epicureo ortodosso?)⁷². Molto più plausibile pensare che, in linea con la tecnica narrativa petroniana, anche la rielaborazione dei suddetti materiali senecani miri tanto ad una definizione più accurata del contesto performativo in senso comico quanto ad una caratterizzazione più sfaccettata del personaggio centrale della cena. Insomma, ad essere parodiato è il fraintendimento di certi precetti stoici messo in atto da Trimalchione, ossia la versione degradata della morale stoica da lui stesso *en passant* incarnata.

5.6 Rendicontazioni economiche ed iscrizioni funerarie: intertestualità epigrafiche nella cena

Da ciò che sopravvive dei 'romanzi antichi' si può inferire che in essi le iscrizioni giocassero un ruolo importante nella proliferazione testuale. Dediche votive, decreti, oracoli, epitaffi, annunci di natura varia, etc. compaiono più volte nelle trame romanzesche come parte integrante di queste ultime, con una valenza talvolta determinante sotto il profilo narratologico⁷³. Così, in alcuni casi, le epigrafi si trasformano in oggetto indispensabile all'attivazione del meccanismo del riconoscimento tra due personaggi o al loro riavvicinamento dopo lunghe peripezie, rivelandosi pertanto come strumento decisivo per lo scioglimento a lieto fine dell'intreccio (per es. nei *Racconti efesii* di Senofonte); in altri contesti, invece, esse sono intercalate nel racconto con l'obiettivo precipuo di potenziare l'istanza di verosimiglianza del dettato narrativo o, ancora, con l'intento di aggiungere alcuni dettagli specifici alla caratterizzazione dei protagonisti sulla scena. Per ciò che concerne il *Satyricon*, è proprio nella *cena Trimalchionis* che si concentra il numero maggiore di testimonianze epigrafiche,

⁷¹ Basti come esempio di ciò la spropositata punizione (la crocifissione) prevista per lo schiavo Mitridate, reo di avere bestemmiato al genio tutelare del padrone (53.3 *Mithridates servus in crucem actus est, quia Gai nostri genio male dixerat*). D'altra parte, non sono estranei all'*ethos* trimalchionesco atteggiamenti improntati ad una clemenza fin troppo esibita per non risultare sospetta; in tal senso, si pensi all'episodio della rottura del calice da parte di uno schiavetto in 52.4 e o a quello successivo della caduta dell'acrobata sul padrone di casa di 54.4, considerati insieme, a causa della loro prossimità, quale ampliamento comico della vicenda dello schiavo di Vedio Pollione nel *De ira* senecano (3.40.2-4). Su questo confronto cfr. Baldwin (1985).

⁷² Su questa posizione si attestano, tra gli altri, Rose K.F.C. (1971) e Sullivan (1977). Amat (1992) pensa invece che Trimalchione rappresenti una caricatura di Seneca.

⁷³ Una buona rassegna sull'argomento si trova in Sironen (2003).

nell'ambito della quale ad essere perseguite sono le ultime due funzioni appena menzionate (per intenderci, quella realistica e quella etopeica). Nondimeno, si osserverà come l'impiego di questi materiali investa anche il versante ideologico, letterario e semantico dell'opera, insistendo tali iscrizioni su alcuni temi-chiave trasversali a tutta la sezione nonché all'intero *plot*.

Già l'atrio della dimora trimalchionessa è costellato di tre brevi testi epigrafici assai rilevanti sul piano narrativo: 1) la targa affissa sullo stipite della porta d'ingresso (28.7 *quisquis servus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum*), la quale sembra prefigurare le difficoltà che Encolpio e i suoi compagni incontreranno prima di poter abbandonare la labirintica dimora; 2) la scritta a caratteri cubitali sopra il cane dipinto in una parete vicino all'entrata della casa (29.2 *cave canem*), che, come già discusso, suggerisce al lettore, in chiave prolettica, un legame intertestuale con un episodio dell'*epos* virgiliano, ripreso più esplicitamente nei capitoli conclusivi della sezione; 3) la dedica posta su un rostro bronzeo adagiato sulla porta d'ingresso del triclinio (30.2 *C. Pompeio Trimalchioni, sevirus Augustali, Cinnamus dispensator*), nella quale si fa menzione della carica di *sevirus augustalis* ricoperta da Trimalchione (ricordata anche nell'epigrafe funeraria di 71.12), quasi a voler sin da subito evidenziare un aspetto centrale dell'*ethos* del personaggio, cioè la sua aspirazione ad uno *status* socio-politico di rilievo⁷⁴. Procedendo con ordine, altre due iscrizioni compaiono al c.38, quando Ermerote, su richiesta di Encolpio, a caccia di quante più informazioni possibili sul padrone di casa e sugli altri invitati, dopo essersi soffermato sulla straordinaria ricchezza del primo (37.1-38.6), passa a sviscerare la situazione patrimoniale di Diogene e di Proculo (38.6-38-16). Entrambe le descrizioni culminano con due iscrizioni, dalle quali emergono con chiarezza alcuni tratti comportamentali caratteristici del ceto dei liberti: nel primo caso, l'ostentazione volgare di chi, arricchitosi improvvisamente, adesso non si fa mancare nulla e si permette di esibire platealmente la propria fortuna (38.10 *C. Pompeius Diogenes ex kalendis Iuliis cenaculum locat; ipse enim domum emit*); nel secondo, invece, la paura di chi, da ricchissimo che era è ormai sull'orlo del fallimento, cerca maldestramente di nascondere ai creditori il proprio irreversibile declino economico attraverso un avviso in cui finge di mettere all'asta soltanto il superfluo dei suoi beni

⁷⁴ Su questo aspetto si prendano in considerazione le riflessioni di Turner (1972), proficuamente applicabili anche al romanzo petroniano: “i rituali di inversione di *status* mascherano i deboli da forti ed esigono che i forti restino passivi e sopportino pazientemente l'aggressività simbolica ed anche reale manifestata contro di loro da quanti sono strutturalmente inferiori. [...] Ma il gruppo o la categoria cui si permette di agire come se fosse strutturalmente superiore [...] rimane nella realtà in uno *status* perennemente inferiore”.

(38.16 <C> *Iulius Proculus auctionem faciet rerum supervacuarum*). Più in generale, pur esternando un mal dissimulato senso di invidia nei confronti di quanti tra i *colliberti* vivono in condizioni migliori delle sue, Ermerote condivide tuttavia con questi ultimi la stessa scala di valori, le stesse convinzioni, gli stessi giudizi: la ricchezza come bene assoluto, il sentimento di precarietà dell'esistenza, il timore per l'instabilità della fortuna, sono tutti argomenti di cui nel corso della cena si finisce comunque per discutere, così tanto ossessivamente che, alla resa dei conti, è possibile delineare un quadro piuttosto attendibile in relazione alla psicologia comune al ceto dei liberti.

Non sorprende dunque il fatto che in questa sezione si faccia ricorsivamente riferimento all'imponente patrimonio posseduto da Trimalchione: prima attraverso lo sguardo pieno di ammirazione (e di invidia) di Ermerote (37-38); poi tramite la lettura del rendiconto semestrale, affidata alla voce del segretario personale (53.1-5); infine, per bocca dello stesso facoltoso *parvenu*, intento a celebrare le sue gesta in una sorta di mini-autobiografia ad uso e consumo dei convitati (75.8-77.7). Nell'ambito di tale rifrazione policentrica della prospettiva narrativa, mentre i dati forniti da Ermerote e da Trimalchione potrebbero essere soggetti a parziali deformazioni, basandosi il primo sul 'sentito dire' (38.7 *ego nihil scio, sed audivi*) ed essendo fin troppo condizionato il secondo dal proprio esibizionismo, viceversa il testo recitato dall'*actuarius* dovrebbe riportare delle informazioni oggettive sulla situazione economica del liberto:

'VII. kalendas sextiles: in praedio Cumano quod est Trimalchionis nati sunt pueri XXX, puellae XL; sublata in horreum ex area tritici millia modium quingenta; boves domiti quingenti. eodem die: Mithridates servus in crucem actus est, quia Gai nostri genio male dixerat. eodem die: in arcam relatum est quod collocari non potuit, sestertium centies. eodem die: incendium factum est in hortis Pompeianis, ortum ex aedibus Nastae vilici'.

Nondimeno, un sospetto di contraffazione sorge anche in merito a tali notizie, se è vero innanzitutto che anche questo momento narrativo costituisce, come io credo, un passaggio preventivato e non fortuito dello *spectaculum* scritturato dal padrone di casa. In secondo luogo, a mio avviso, non è priva di implicazioni neppure l'ironica indicazione dell'io-narrante circa le modalità di riproduzione (e fruizione) del testo; il segretario legge infatti ad alta voce il rendiconto, come si trattasse degli *acta urbis* (53.1), volendo conferire ad esso i crismi dell'ufficialità e della veridicità. Cosa potrebbe significare ciò? Forse potrebbe essere un ulteriore esempio di quella grandiosa teatralizzazione dei gesti che contraddistingue dall'inizio alla fine il contesto performativo della cena; o forse – mi sembra un'ipotesi altrettanto plausibile – Trimalchione potrebbe aver appositamente

gonfiato alcuni numeri a fini autopromozionali (si pensi ai 10.000.000 di sesterzi riposti in cassaforte per mancanza di investimenti!), sfruttando la presunta oggettività di un codice testuale – quello del rendiconto – solitamente finalizzato alla restituzione obiettiva dei dati. Invero, il ricco *parvenu* mostra una naturale inclinazione a tali smargiassate, come quando al capitolo 48.1-3, incerto se il beveraggio fosse di gradimento ai convitati, si rivolge loro in questi termini:

‘vinum’ inquit ‘si non placet, mutabo; vos illud oportet bonum faciatis. deorum beneficio non emo, sed nunc quicquid ad salivam facit, in suburbano nascitur eo, quod ego adhuc non novi. dicitur confine esse Tarraciniensibus et Tarentinis. nunc coniungere agellis Siciliam volo, ut cum Africam libuerit ire, per meos fines navigem’.

Che egli sia uno spaccone risulta chiaro anche da altri piccoli particolari riportati dal narratore: si ricordino, a titolo esemplificativo, le incisioni sui piatti con l’indicazione della caratura dell’argento (31.10) oppure le etichette apposte sulle bottiglie di vino, attestanti in modo incongruo (ed inverosimile!) l’eccellente qualità della bevanda offerta (34.6 *Falernum Opimianum annorum centum*) o ancora la volgare ostentazione dei gioielli d’oro suoi e della moglie (67.4-10). Nel momento in cui si addentra nel mondo dei liberti, Petronio intende mettere alla berlina la spregevole inferiorità culturale di un ceto che, nonostante il successo politico-economico, rimane ancorato a costumi e schemi di comportamento rozzi, lontani da quel *bon ton* aristocratico perseguito in vita dall’*arbiter*. Dinanzi al grossolano tentativo di omologarsi alla *forma mentis* dell’*élite* romana, il potere del denaro mostra i suoi limiti: Trimalchione può comprare tutto ma non le ‘buone maniere’ e perciò le sue aspirazioni di ‘scalata sociale’ rimarranno inadempite. Il ‘buon gusto’ resta una prerogativa di quanti hanno ricevuto una solida educazione familiare e culturale, ovvero di coloro che appartengono alle classi sociali più elevate; ed è proprio da questi che, nella finzione romanzesca, il *parvenu* cerca di ottenere l’approvazione, per un verso imitandone le pose più tipiche, per l’altro impressionandoli con ciò che costituisce il suo vero punto di forza, la ricchezza. Ed in questa ingenua strategia potrebbe tranquillamente rientrare perfino la calcolata ‘falsificazione’ di un rendiconto, nell’ambito di una fine intertestualità giocata sulle competenze e gli orizzonti d’attesa dei commensali (e dei lettori).

Ad essere caricaturizzato, altrove, è un ulteriore tratto psicologico diffuso tra la plebe, ossia quello paura della morte che si esplica per reazione tanto in una condotta di vita

improntata al godimento sfrenato dei piaceri materiali⁷⁵ quanto in una religiosità spicciola, sempre attenta al rispetto di ridicole superstizioni e strambe credenze popolari⁷⁶. Perfino la *religio* infatti è assoggettata alla logica dell'utile predominante nell'universo ideologico dei liberti. Quando Ganimede, vestiti i panni del *laudator temporis acti*, rievoca accoratamente la *pietas* degli antichi coloni, raffrontandola all'attuale disinteresse per la sfera divina, egli ripensa innanzitutto ai risvolti benefici che quell'atteggiamento positivo aveva anche sul versante economico; il suo ricordo va infatti ai *Nudipedalia*, una processione svolta nell'ambito della cerimonia degli *Aquaelicum*, in momenti di particolare siccità, per supplicare Giove di far piovere. Oggi invece né gli uomini si curano degli dei né gli degli uomini, con uno svantaggio incalcolabile in termini di produttività agricola, dal momento che ormai "i campi giacciono desolati":

'quid enim futurum est, si nec dii nec homines huius coloniae miserentur? ita meos fruniscar, ut ego puto omnia illa a diibus fieri. nemo enim caelum caelum putat, nemo ieiunium servat, nemo Iovem pili facit, sed omnes opertis oculis bona sua computant. antea stolatae ibant nudis pedibus in clivum, passis capillis, mentibus puris, et Iovem aquam exorabant. itaque statim urceatim plovebat: aut tunc aut numquam: et omnes redibant udi tamquam mures. itaque dii pedes lanatos habent, quia nos religiosi non sumus. agri iacent...' (48.16-18).

Allorché il liberto comincia a descrivere il rito dei *Nudipedalia*, la parodia agisce non solo sul piano strettamente tematico-concettuale, quanto piuttosto su quello linguistico; l'improvviso innalzamento stilistico-espressivo crea uno scarto vistoso rispetto alla lingua ordinaria impiegata dal personaggio e dagli altri *colliberti* nel corso della banchetto, attivando un esilarante *sketch* comico basato proprio su un *misunderstanding* linguistico. Appropriatosi per la sua tirata enfatica della dizione alta del linguaggio sacrale, Ganimede si concede inaspettatamente l'uso del verbo *iacere* nell'accezione

⁷⁵ A proposito di questo punto, si veda l'analisi di Bessone (1993) p.67-68 sul discorso di Dama (41.10-12): "l'esordio sembrerebbe un'ennesima variazione conviviale sul tema della fuga del tempo, ma un meccanismo di degradazione interviene nei confronti di tale topica [...] a creare un effetto comico. La considerazione sulla fugacità del giorno e l'incalzare della notte parrebbe infatti ricca di risonanze esistenziali, in ragione del frequente scambio metaforico (o meglio metonimico) tra luce del giorno ed esistenza umana, tra notte e morte; con la frase seguente si introduce però uno scarto e quell'orizzonte di attese viene comicamente dissolto; la conclusione del personaggio, che non c'è niente di meglio del passare direttamente dalla camera da letto alla sala da pranzo, restituisce quella premessa al suo nudo significato letterale e la svislisce a giustificazione della vita del debosciato, il quale inizia a gozzovigliare in pieno giorno".

⁷⁶ Quanto alla superstizione, invece, si prenda come esempio la prescrizione, da parte di un *puer* addetto a tale funzione, di entrare nel triclinio col piede destro rivolta ad Encolpio e ai suoi amici (30.5) oppure la reazione di Trimalchione al canto del gallo nelle battute conclusive della cena (74.1-2): "*haec dicente eo gallus gallinaceus cantavit. qua voce confusus Trimalchio vinum sub mensa iussit effundi lucernamque etiam mero spargi. immo anulum traiecit in dexteram manum et 'non sine causa' inquit 'hic bucinus signum dedit; nam aut incendium oportet fiat, aut aliquis in vicinia animam abiciet. longe a nobis'*".

poetica, col significato cioè di ‘essere desolato’. Questa raffinata scelta lessicale non può essere capita da Echione: non appena sente proferita tale parola (*iacent*), interpretandola nel senso più comune di ‘giacere morto’ e quindi come un segno di malaugurio, egli interrompe d’istinto il discorso ganimediano con una battuta (*oro te...melius loquere*) che rivela, al contempo, in modo comico sia la sua ignoranza sia la sua superstizione⁷⁷.

Del resto, la preoccupazione di Echione non risulta affatto dissonante se rapportata alla *Stimmung* generale dell’intero episodio, dove all’esuberante vitalismo dei liberti fa sempre da contrappunto una luce sinistra di morte. Tali pensieri funerei prorompono in tutta la loro aggressività nelle fasi conclusive della vicenda, quando, dando sfogo ad un impulso fino ad allora (maldestramente) represso, Trimalchione dapprima impartisce ad Abinna le istruzioni da seguire per l’edificazione del proprio monumento funebre, passando poi ad inscenare il finto funerale di se stesso⁷⁸. Così, dopo aver dato lettura delle proprie disposizioni testamentarie (71.1-4), il *parvenu* si ferma a descrivere in tono solenne la conformazione prevista per il proprio mausoleo; alla base di questi minuziosi *desiderata* sta sempre la volontà di far sfoggio della propria ricchezza, ossia di trasformare addirittura la propria tomba in un segno tangibile *ex post* della potenza economica acquistata da vivo. La maniacale cura predisposta all’allestimento della propria ‘casa eterna’ (la più importante di tutte, dal momento che è quella in cui siamo destinati a vivere più a lungo), potrebbe richiamare *per differentiam* ancora una volta la figura di Socrate; la serenità nell’affrontare il momento della morte (e già questo atteggiamento marca una notevole distanza rispetto alla macabra ossessione trimalchionesca) porta il filosofo a nutrire una totale indifferenza nei confronti della propria sepoltura, come ricorda Cicerone nelle *Tusculanae* (1.43.103):

‘cum enim de immortalitate animorum disputavisset et iam moriendi tempus urgeret, rogatus a Critone, quem ad modum sepeliri vellet, ‘multam vero’ inquit ‘operam, amici, frustra consumpsi; Critoni enim nostro non persuasi me hinc avolaturum neque mei quicquam relicturum. verum tamen, Crito, si me adsequi potueris aut sicubi nactus eris, ut tibi videbitur, sepelito. sed, mihi crede, nemo me vestrum, cum hinc excessero, consequetur’.

⁷⁷ Su questo aspetto cfr. Perutelli (1985) p.114-116. Un altro esempio di parodia religiosa si riscontra al c. 60.4-8, dove per un banale disguido i convitati interpretano una portata a sfondo erotico in senso sacro, praticando di conseguenza la *veneratio* al genio di Augusto e le libagioni ai Lari, secondo un’usanza diffusa nei banchetti d’età imperiale.

⁷⁸ Secondo Stucchi (2005a) p.140 Petronio “vuole parodiare la concezione della vita come insistita *meditatio mortis*, così come è concepita, per esempio, da Seneca [...] se il *sapiens* si preoccupa di ‘morire bene’, Trimalchione pensa ossessivamente al suo sepolcro che vuole lussuoso e, letteralmente, grondante ornamenti, per lasciare di sé il ricordo di un uomo illustre”.

Dunque, oltrech  una generica *verve* parodica, indirizzata contro l'incultura del liberto per la sua incapacit  di gestire il pensiero della morte con il distacco che deriva al *sapiens* dalle superiori qualit  etiche ed intellettuali, da questo dettaglio traspare in filigrana una nuova sovrapposizione, operata nel segno della degradazione grottesca, tra il personaggio petroniano e il paradigma socratico; insomma, si   dinanzi ad un tipico esempio di come le allusioni intertestuali agiscano nel *Satyricon* secondo vettori assai complessi e mai troppo banali.

L'ultimo passo della progettazione del monumento funebre   costituito dall'ideazione dell'iscrizione da apporvi sopra (71.12):

C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. huic seviratus absentis decretus est. cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit; sestertium reliquit trecenties, nec umquam philosophum audivit. vale: et tu.

Il testo risulta perfettamente costruito secondo le modalit  stilistiche e formali consuete del genere epigrafico. Gi  la classica formula onomastica iniziale, attraverso l'aggiunta del secondo *cognomen* *Maecenatianus*, segnala lo *status* sociale di ex-schiavo di Trimalchione. Inoltre come si pu  inferire dal confronto con numerosissime iscrizioni funebri romane d'et  imperiale, la triplice aggettivazione *pius, fortis, fidelis*   senza dubbio tipica del sistema di valori tipizzato nel formulario epigrafico romano, ricordando analoghe formule onorifiche proprie del linguaggio militare e della propaganda imperiale⁷⁹. Anche la conclusiva allocuzione al viandante costituisce un tratto tipico degli epitaffi sepolcrali di et  greco-romana; e allo stesso modo l'attenzione alla dimensione pubblica del defunto mediante la menzione delle cariche ricoperte in vita e del lascito testamentario di sesterzi rappresenta un elemento comune a molte epigrafi a noi pervenute. Analizzando dunque l'iscrizione come frammento indipendente dalla cornice prosastica credo non sia possibile rilevare un'esplicita intonazione comico-parodica; perfino il disprezzo della filosofia – per il quale si veda anche 56.7 – e dell'*otium* come attivit  improduttive e/o come ostacoli dannosi al proliferare dei *negotia* trova dei curiosi parallelismi in alcune altre iscrizioni in lingua latina⁸⁰. Pertanto, date tali cogenti similarit  tematico-stilistiche con le forme tipiche delle scritture esposte, l'epitaffio trimalchionesco pu  essere tranquillamente letto alla stregua di un qualsivoglia epigramma funebre presente nei numerosi *corpora* redatti negli ultimi secoli dagli

⁷⁹ L'imperatore Claudio dette a due legioni il titolo di *pia fidelis*.

⁸⁰ Cfr. a titolo esemplificativo *CIL* 6.9709 = *ILS* 7509.

specialisti, ovverosia si può assegnare ad esso quello statuto di *doppia valenza* di cui si è discusso nel capitolo precedente. Nondimeno, la sua piena polifunzionalità narratologica appare evidente in rapporto al macrotesto. Non soltanto perché l’inserzione dell’epigrafe costituisce il penultimo gradino di una *climax* ascendente sul tema della morte che si apre col passo poetico di 34.10 e che ha il suo culmine nel simulato banchetto funebre del capitolo 78. Ma anche per il fatto che essa contribuisce in maniera decisiva ad incrementare la portata comica della scena; in tal senso, l’exasperata reazione paratragica degli astanti non può che produrre l’ironico sorriso del lettore a causa della sua infondatezza e della sua ridicolaggine⁸¹. Inoltre l’epigrafe assolve chiaramente ad una funzione etopeica in due diverse direzioni. Innanzitutto essa si configura come un’ulteriore significativo tassello atto alla caratterizzazione di Trimalchione. L’ex-schiavo, infatti, nel tracciare le sue coordinate biografiche, si pone il grossolano obiettivo di rimarcare il suo presunto prestigio sociale e il suo indiscusso potere economico, assolutamente in linea con il suo *ethos*: in questa direzione, si possono leggere a) l’autodenominazione di *Maecenatianus*, dietro alla quale potrebbe nascondersi l’intenzione di presentarsi come liberale patrono ed esperto cultore delle arti liberali; b) “l’accenno alla nomina *in absentia* di sevirò e alla sua moderazione nell’accedere alle cariche decurionali (peraltro non prestigiose perché relative a incarichi subalterni e comunque procurate a pagamento)”⁸²; c) il riuso in chiave privata di formule onorifiche afferenti al linguaggio militare (*pius, fortis, fidelis*). In secondo luogo la commozione di Encolpio in seguito alla recita dell’epigrafe (72.2), mettendo in luce la momentanea partecipazione emotiva dell’io-agente rispetto alle vicende del padrone di casa, sottolinea bene il suo statuto antieroico, se è vero che egli si ritrova a piangere immotivatamente per un atto ridicolo e di pessimo gusto, quale la lettura fuori luogo di un epitaffio funebre. In conclusione, la familiarità con le modalità compositive e comunicative proprie delle scritture esposte viene utilizzata da Trimalchione come ulteriore ingrediente testuale utile alla costruzione idealizzata della propria immagine sociale; se, da una parte, l’autore concentra in questa sezione una quota tanto significativa di iscrizioni al fine di rafforzare

⁸¹ A tal proposito è divertentissimo il commento dello stesso Encolpio (72.1): ‘*tota denique familia tamquam in funus rogata lamentazione triclinium implevit*’. Inoltre credo sia interessante notare che al cap.77, fidandosi di un astrologo di nome Serapa che un tempo gli aveva sciorinato per filo e per segno l’intera sua vita (passato, futuro e presente) con incredibile precisione, Trimalchione annuncia ai commensali che gli restano ancora trenta anni, quattro mesi e due giorni di vita. Una confessione che di certo rende implicitamente ancora più ingiustificata e ridicola sia la cura maniacale riservata dal liberto alla costruzione del proprio monumento funebre sia la successiva simulazione del proprio banchetto funebre.

⁸² Aragosti (1995) p.304 n.211.

l'istanza realistica della narrazione (e sul versante tematico e su quello linguistico), dall'altra non c'è dubbio che questa operazione intertestuale gli serva allo stesso tempo per suggerire al lettore il sottofondo grottesco che caratterizza la *mise en scene* trimalchionesca.

5.7 Trimalchione poeta e raconteur: la produzione letteraria di un liberto

Come ha dimostrato l'analisi fin qui condotta, la strabocchevole sceneggiatura trimalchionesca ingurgita elementi di natura molteplice; tra questi una posizione di assoluto rilievo è ricoperta dagli intermezzi poetici (re)citati dall'ex-schiavo ed ascrivibili al suo 'genio' letterario. Questi tre brani metrici (34.10, 55.3, 55.6) costituiscono, d'altra parte, soltanto un campione ridotto del più vasto 'canzoniere' che si deve supporre essere stato scritto da Trimalchione; questa informazione si ricava al capitolo 41, allorché un *puer speciosus*, impersonando il dio Dioniso, canta con voce assai stridula delle poesie del proprio padrone (41.6-8):

*dum haec loquimur, puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus, calathisco uvas circumtulit et poemata domini sui acutissima voce traduxit. Ad quem sonum conversus Trimalchio "Dyonise," inquit "liber esto". Puer detraxit pilleum apro capiti que suo imposuit. Tum Trimalchio rursus adiecit: "non negabitis me" inquit "habere Liberum patrem"*⁸³.

In sostanza, questa attitudine a comporre versi fa del liberto uno dei principali 'personaggi prosimetrici' del romanzo, in grado cioè di maneggiare i due differenti *media* espressivi costitutivi della narrazione petroniana.

Con uno *hysteron proteron*, inizio ora l'analisi della poesia trimalchionesca dal carne che, oltre ad essere il più lungo ed impegnativo tra quelli sciorinati dal padrone di casa, si configura, in ordine di apparizione, come l'ultimo assaggio della sua ispirazione:

*Luxuriae rictu Martis marcent moenia.
Tuo palato clausus pavo pascitur
plumato amictus aureo Babylonico,
gallina tibi Numidica, tibi gallus spado;
ciconia etiam, grata peregrina hospita
pietaticultrix gracilipes crotalistria,
avis exul hiemis, titulus tepidi temporis,
nequitiae nidum in caccabo fecit tuae.*

⁸³ Come segnalato da Aragosti (1995) p.222 n.105, a chiosa di questo interludio musicale Trimalchione crea un nuovo "insulso *calembour* linguistico, fondato questa volta sulla tradizionale onomastica di Libero-Bacco come *pater*". Lo studioso spiega poi bene in questo modo il senso della battuta: "avendo alle sue dipendenze un *puer* che ha appena reso libero, Trimalchione può dire anche di possedere un padre libero, facendo un gioco di parole tra l'attributo della divinità e la propria nascita, che solo in un senso molto particolare può considerarsi libera".

*Quo margarita cara tibi, bacam Indicam?
 An ut matrona onerata phaleris pelagiis
 tollat pedes indomita in strato extraneo?
 Zmaragdum ad quam rem viridem, pretiosum vitrum?
 Quo Carchedonios optas ignes lapideos?
 nisi ut scintillet probitas e carbunculis.
 Aequum est induere nuptam ventum textilem,
 palam prostare nudam in nebula linea?*

Da un punto di vista contenutistico, il componimento, contraddistinto da una struttura sofisticata e rigorosamente simmetrica, si configura come un tipico *locum de divitiis* di ascendenza satirica, moralisticamente volto a condannare alcuni vizi dilaganti nella società romana contemporanea⁸⁴. Nella fattispecie, tali versi, dopo l'iniziale *sententia* di carattere generale, sviluppano dapprima il tema del lusso a tavola attraverso una vertiginosa serie carnascialesca di cibi esotici e raffinati (2-8), per poi concentrarsi nella seconda parte (vv.9-16) – caratterizzata dal ritmo ancora più incalzante delle interrogative dirette – sull'amore per il raro e sulla lussuria femminile⁸⁵. Molti studiosi hanno rilevato l'influenza della satira menippea *Peri edesmaton* di Varrone, un frammento della quale (403 Bücheler) contiene, in maniera analoga alla tirata trimalchionesca, una lista di vivande rare e costose⁸⁶. In realtà, il *topos* del lusso gastronomico gode di una diffusione più ampia all'interno del mutilo *corpus* satirico varroniano, contandosi quantomeno altre cinque attestazioni di questo motivo: un settenario trocaico scazonte nel *Manius* (fr.257), dei dimetri anapestici nella *Skiamachia* (fr.508), dei coliambi nel *To epi te phakei myron* (fr.549) e un passo in prosa nel *Taphe Menippou*. Nel *Gerontodidaskalos* infine il medesimo tema ricorre significativamente insieme a quello misogino, proprio come avviene nel testo petroniano. Infatti, presumibilmente nell'ambito di un dialogo tra un giovane partigiano del progresso e un interlocutore che prova abominio per le tendenze moderniste, quest'ultimo stigmatizza con un settenario trocaico (fr.183) l'uso invalso in seno alle nuove aziende agricole di allevare pavoni; un'attività molto remunerativa

⁸⁴ Bisogna comunque precisare che l'argomento convenzionale di questo intermezzo ricorre anche in testi appartenenti a generi letterari diversi dalla satira.

⁸⁵ Questo carne è stato associato da alcuni studiosi ad un epigramma di Mecenate, citato da Isidoro di Siviglia (*Isid. or.* 19.32.6), nel quale, pur se in una prospettiva del tutto differente, si fa pure menzione di perle e smeraldi; in tal senso risulta assai suggestivo il fatto che nell'epigrafe funebre di 71.12 Trimalchione si assegni il secondo *cognomen* di *Maecenatianus*. Alcuni esegeti sostengono che Petronio voglia deliberatamente presentare Trimalchione come una controparte provinciale di Mecenate; a sostegno di questa ipotesi apportano come prova un passo delle *Epistulae* senecane (*Sen. ep.* 114.6). Tra questi studiosi cfr. Sullivan (1977), Baldwin (1984) e soprattutto Byrne (2006); da parte mia ritengo assai ardita un'identificazione di questo genere.

⁸⁶ Cfr. e.g. Collignon (1892), Walsh (1970), Smith (1975) e Setaioli (2011). Habermehl (2006) sottolinea invece la presenza dello stesso motivo anche negli *Hedyphagetica* di Ennio.

(esplicitamente menzionata nei senari di Trimalchione!) criticata in quanto simbolo negativo delle degenerate abitudini alimentari dei romani. Secondo costui, inoltre, lo stravolgimento del *mos maiorum* investe pure i legami coniugali; all'austerità esemplare delle vecchie matrone si contrappongono i sordidi adulteri delle donne in preda ad inappagabili desideri sessuali (frr.187-192). Se dunque, sotto il profilo del contenuto, poche difficoltà vi sono nell'ammettere l'influsso del genere della satira (segnatamente di quella menippea) su questo brano, anche per quel che riguarda il piano stilistico si possono rintracciare degli elementi leggibili nel medesimo senso: tra questi, il gusto per la coniazione di neologismi composti (v.6 *pietaticultrix* e *gracilipes*) e la presenza di battute salaci e volgari (come quella ai vv.10-11)⁸⁷. Perfino la scelta prosodica del giambo potrebbe spiegarsi facendo riferimento a tale matrice ipotestuale, se è vero che i *loci varroniani* appena citati appaiono tutti (eccetto uno) in veste poetica e, per di più, in metri di uso prettamente teatrale. Ciononostante, sembra più logico ipotizzare una provenienza mimica di questo tratto metrico; in fondo, il carne è introdotto nella prosa circostante come se fosse autenticamente publiliano (55.5 *'rogo' inquit 'magister, quid putas inter Ciceronem et Publium interesse? ego alterum puto disertioem fuisse, alterum honestioem. quid enim his melius dici potest?*) e, di conseguenza, come si trattasse di un estratto originale di un suo mimo⁸⁸. Peraltro, il mimetismo artistico dell'*arbiter* raggiunge qui un livello tale da rendere potenzialmente verosimile l'attribuzione di questi versi al più illustre esponente latino del mimo letterario; lo sprovveduto Trimalchione è ingannato dal fine gioco artistico del suo stesso creatore, alla stregua di alcuni lettori odierni del *Satyricon*. In effetti, l'annoso dibattito circa l'identità dell'autore di questi senari giambici è ancora lungi dall'approdare ad una soluzione che possa considerarsi definitiva. La difficoltà nasce proprio dall'astruso confronto letterario Cicerone-Publilio instaurato dal liberto prima di declamare tali versi⁸⁹. Le ipotesi formulate dai critici a proposito di questa *vexata quaestio* possono essere sinteticamente raggruppate: a) il carne è direttamente

⁸⁷ Quanto al secondo aspetto, cfr. per es. le battute triviali presenti in Varr., *Men.* 102 e 366.

⁸⁸ Peraltro, va specificato che la tematica moralistica della poesia non è affatto estranea al genere mimico; allo stesso modo, l'uso di battute oscene e di neoformazioni linguistiche costituisce un aspetto comune ai due diversi codici letterari (*scil.* la satira menippea e il mimo).

⁸⁹ Come segnala Aragosti (1995) p.259 n.155 il gusto per il confronto letterario, oltre che in linea con la *philologia* in precedenza auspicata dall'ex schiavo in 39,4, corrisponde ad una precisa tematica che ritroviamo anche in Quint. 10.1.106 (confronto Demostene – Cicerone) e Macr. *Sat.* 5.1 (confronto Cicerone – Virgilio). Alcuni studiosi (e.g. Smith (1975) e Courtney (2001)) considerano questo strano paragone letterario come una parodia petroniana di simili discussioni tenute nelle scuole di retorica contemporanea.

attribuibile a Publilio⁹⁰; 2) è un trimalchionesco riadattamento parodico-deformante di un precedente modello publiliano⁹¹; 3) è certamente opera di Petronio⁹². Personalmente, ritengo assai probabile l'ipotesi della paternità petroniana di tale componimento; e ciò per almeno un fondamentale aspetto di natura metrica. Come si può constatare nel preziosissimo contributo di Yeh, al quale rimando per un'analisi prosodica del brano assai più dettagliata⁹³, la versificazione di 55.6 contempera due indirizzi metrici tra loro in linea di principio del tutto discordanti. Da una parte, quindi, il brano sembra ricalcare le movenze prosodiche tipiche del senario giambico arcaico (in particolare di Plauto e Publilio). *In primis* esso presenta una percentuale di piedi puri nelle sedi pari (II e IV) sensibilmente minore rispetto alle modalità metriche ellenizzanti e senecane in voga in età imperiale; in secondo luogo, sempre contrariamente a queste tendenze modernizzanti, conta un numero di piedi dispari puri (I e III) parecchio elevato (una caratteristica, questa, non contemplata neppure, a dire il vero, nella resa arcaica del senario). D'altro canto, in tutti i 16 versi di *Sat.* 55.6, è rispettata una regola divenuta quasi assoluta nel trimetro tragico del I secolo d.C., ossia la non-realizzazione giambica (pura) del V piede, rispetto al quale il senario arcaico rivela invece una maggiore libertà ritmica. In sostanza, nell'intermezzo vengono contaminate fra loro due tendenze metriche opposte, l'una antica e l'altra moderna, di modo che nel senario giambico 'arcaico' viene innestato uno stilema (il V piede non puro) tipicamente 'moderno' ed ellenizzante. La scansione prosodica del componimento ci rivela dunque un intento arcaizzante ma non un'estetica arcaica⁹⁴; per questa ragione, anche a livello stilistico, Petronio insiste su alcuni martellanti giochi fonici di sapore arcaico, quali per esempio le allitterazioni incrociate dei fonemi r- ed m- al v.1 (*luxuriae rictu Martis marcent moenia*), della p- al v.2 (*palato...pavo pascitur*), della t- al v.7 (*titulus tepidi temporis*), della n- ai vv.8 e 16 (rispettivamente *nequitiae nidum in e nuda in nebula*).

⁹⁰ Cèbe (1966) e Sandy (1976) credono che il passo in questione sia autenticamente publiliano o comunque stilisticamente affine alla modalità compositiva del mimografo.

⁹¹ Questa è, tra gli altri, anche la posizione di Smith (1975).

⁹² Esiste in realtà un'ulteriore posizione, cioè quella secondo cui il poema sarebbe opera di un autore a noi sconosciuto ma ascritto dall'ignorante Trimalchione al mimografo Publilio Siro, per la quale cfr. Stöcker (1969) e Sochatoff (1969-1970). Secondo Giancotti (1967) il brano è attribuibile al mimografo Laberio, mentre Courtney (1991) considera l'inclusione di questo passo nel tessuto narrativo come una parodia nei confronti di Seneca e del suo frequente uso di citazioni publiliane nelle opere filosofiche per desumerne insegnamenti morali. Quanto a quest'ultima interpretazione, Gratwich (1993), analizzando attentamente la struttura metrica dei giambi in esame, ritiene che su di essi esercitino un chiaro influsso le innovazioni prosodiche effettuate da Seneca tragico.

⁹³ Yeh (2007) pp. 471-485.

⁹⁴ Cfr. Slater (1990) p.185 "The metre is 'a mime *senarius*' in the style of Publilius but not actually by him".

Se si prendono per buone queste considerazioni, non resta che invocare la paternità petroniana del frammento, trovandoci costretti ad escludere quella publitiana per ovvie ragioni cronologiche⁹⁵. Oltretutto, il duplice orientamento intertestuale (satirico e mimico) su esaminato di questo *pastiche*, risultante dalla contaminazione di stilemi e *topoi* attinti da due tradizioni di genere diverse – seppur accomunate da talune rilevanti caratteristiche tematico-stilistiche⁹⁶, pare perfettamente conformarsi alla poetica sperimentalista di Petronio⁹⁷.

A questo punto, bisogna tuttavia capire verso quale direzione è indirizzata una siffatta operazione di riscrittura letteraria. In quest’ottica, la funzione comico-parodica della poesia appare evidente. Il liberto pronuncia infatti una tirata moralistica in versi contro il lusso a tavola il cui primo bersaglio potrebbe essere (e nella strategia dell’autore certamente è) ... proprio lui⁹⁸! In altri termini Trimalchione, improvvisatosi durante la *cena* censore satirico, esprime un violento atto di accusa contro dei vizi dai quali egli stesso è affetto e che caratterizzano *in toto* il suo *ethos* e l’intreccio *kitsch* del suo spettacolo nel quale si sta per celebrare un vero e proprio trionfo gastronomico. Su questa stessa linea, la critica rivolta contro l’acquisto di costosissimi gioielli preziosi per le proprie donne (vv.9-16) trova una smentita nel commento rassegnato dell’ex-schiavo mentre la moglie Fortunata mostra i suoi monili d’oro pregiato a Scintilla: '*videtis*' *inquit* '*mulieris compedes: sic nos barcalae despoliamur* (67.7). Niente di più lontano dall’ideale di vita etica adombrato da Varrone, ispirato ad una netta antitesi *nunc-tunc* in cui il mondo arcaico viene elevato a modello paradigmatico e in cui il sistema di valori connesso alla vecchia azienda agricola ‘a conduzione familiare’ appare irrimediabilmente svanito dinanzi alla crescita dei grandi latifondi terrieri (Varr., *Men. fr.*183-185); quegli sterminati *latifundia* che costituiscono invece la base dell’ingente patrimonio trimalchionesco (77.2) e che si uniscono a formare un impero economicamente

⁹⁵ Da sottolineare anche l’anomala concentrazione, all’interno del poema, di un alto numero di prestiti lessicali dalla lingua greca (addirittura otto); un indizio linguistico questo, secondo Setaioli, essenziale per l’attribuzione dei senari allo stesso Trimalchione (cfr. Setaioli (2011) pp.125-129). Lo studioso ritiene che la menzione di Publilio sia dovuta al tentativo del liberto di porre sotto l’egida dell’*auctoritas* publitiana il suo pezzo poetico “he wants to earn the audience’s approval thanks to a fashionable author’s name” (p.128).

⁹⁶ A riguardo Slater (1990) p.186 sostiene che “the effect here is far from a parody of Publilius [...] It is rather once again one of the generic confusion, for while the metre is dramatic, the content is effectively satiric”.

⁹⁷ Molti esegeti hanno espresso un giudizio positivo relativamente alla qualità letteraria del carme. Cfr. Paratore (1933) II, p.71 che li considera “versi di fattura solida e robusta”; Walsh (1970); Yeh (2007). Mantengono invece un’opinione diametralmente opposta Slater (1990) (p.186 “some of the most deliciously awful poetry in the *Satyricon*) e Rimell (2002).

⁹⁸ Su questo aspetto cfr. Walsh (1970) p.127: “The message [...] that exotic foods and jewellery are vain, is declaimed by the host in blissful ignorance that *fabula de se narratur*”.

autosufficiente, dove ogni bene è autarchicamente prodotto all'interno dei propri 'favolosi' confini. Questo scarto tra il messaggio satiricamente connotato dei senari e il contesto performativo di pertinenza non serve quindi soltanto a produrre comicità, ma rivela anche in funzione caratterizzante l'ipocrita insulsaggine del protagonista nel deplorare quel lusso in cui vive quotidianamente immerso. Ma la valenza etopeica di *Sat.* 55.6 va oltre; se è vero infatti che questo passo poetico non è un testo originale di Publilio né una citazione publiliana deformata dall'ex-schiavo, si può supporre che altro obiettivo di Petronio fosse quello di mettere in rilievo una volta di più l'approssimativa cultura del liberto, incapace di riportare correttamente il nome dell'autore di uno dei suoi pezzi poetici preferiti.

Non per nulla i senari concludono una discussione letteraria strampalata in cui Trimalchione assegna la palma di miglior poeta ad un fantomatico Mopso Trace. Prima ancora, una sintomatica espressione del superficiale sapere trimalchionesco è costituita dalla seconda poesia da questi recitata nel corso della *cena*, contrassegnata da gravi irregolarità metriche (55.3):

*Quod non expectes, ex transverso fit
et supra nos Fortuna negotia curat.
Quare da nobis vina Falerna, puer.*

Alcuni studiosi imputano tale situazione ad una cattiva trasmissione del testo nella tradizione manoscritta (dai codici a nostra disposizione emergono sostanziali difformità tra i diversi rami); essi sostengono inoltre la necessità di integrare i versi, presupponendone in origine una scansione prosodica certamente corretta⁹⁹. Di contro, molti altri critici difendono, credo a ragione, le incongruenze tradite, ritenendo superfluo qualsiasi intervento congetturale sulla poesia¹⁰⁰. Date le evidenti affinità di 55.3 con il brano di 34.10, è molto probabile che il liberto abbia qui voluto fare ricorso allo stesso schema metrico adottato in precedenza, ossia due esametri seguiti da un pentametro, una sequenza rara ma comunque riscontrabile in diverse epigrafi tombali greche e romane¹⁰¹; piuttosto, i grossolani errori di scansione dipendono senza dubbio dall'imperizia versificatoria di Trimalchione, trovando altresì una possibile giustificazione pure nell'estemporaneità che caratterizza la produzione di questo componimento. Infatti,

⁹⁹ Tra gli altri cito qui Barnes (1971) e Connors (1998), i quali accolgono l'integrazione <ubique/nostra> tra primo e secondo verso proposta dallo Heinsius.

¹⁰⁰ Cfr. Walsh (1970), Baldwin (1970-1971), Slater (1990) e Setaioli (2004).

¹⁰¹ Una rassegna esaustiva di queste epigrafi tombali si trova in Setaioli (2004) p.51 n.47. Tale sequenza metrica è stata definita da Walsh (1970) p.128 "incongruous mixture".

diversamente dalle altre due *performances* poetiche, in questo caso ci si trova dinanzi ad una vera e propria improvvisazione poetica. L'occasione è fornita dalla caduta di un servo sul triclinio dello stesso Trimalchione (54) già analizzata nel paragrafo precedente, che induce quest'ultimo ad affrancare il *puer* con un apposito decreto. Tutti quanti approvano la scelta del liberto, cicaleggiando (*garrimus* 55.1) dei banali commenti sull'instabilità delle faccende umane; da parte sua Trimalchione, ritenendo che '*non oportet hunc casum sine inscriptione transire*', si fa portare delle tavolette e, dopo una non lunga riflessione (constatazione ironica del narratore-Encolpio), dà lettura del brano in questione. È chiaro perciò che "al livello della finzione narrativa questo sia l'unico numero non programmato della *Cena* [...] Nessuna meraviglia dunque che i versi gli riescano tutt'altro che impeccabili"¹⁰². In questa prospettiva, si consideri il fatto che la poesia è designata in maniera differente dal suo ideatore e dal narratore; rispettivamente, il primo ci parla di una *inscriptio* (53.2), mentre il secondo la definisce un *epigramma* (55.4). Questa diversa denominazione non credo sia casuale. Da una parte Trimalchione si serve di un termine, per così dire, più neutro quasi a voler oggettivamente denotare la natura 'epigrafica' del suo componimento; viceversa il giudizio di Encolpio vuole, a mio avviso, mettere in risalto la sua modesta qualità, utilizzando per essi in senso antifrastico e, dunque, in chiave comica, un termine semanticamente assai più connotato da un punto di vista letterario. Comunque sia, i versi "svolgono il tema mimico della ἀμφοιβολία della fortuna ed introducono la *Stimmung* dei successivi senari di gusto Publiliano, con un preciso riferimento a *sententiae* gnomiche riconducibili alla tradizione mimica"¹⁰³. Sebbene relativamente alla gnome conclusiva (v.3) non sia da escludere l'influsso di alcune odi oraziane¹⁰⁴, tuttavia qui l'invito a bere (e con esso l'implicito incitamento al *carpe diem*) ritengo vada ascritto piuttosto alla versione banalizzata dell'epicureismo, molto diffusa presso gli strati popolari. Prova di ciò può essere la ricorrenza di questo *topos* in taluni

¹⁰² Setaioli (2004) p.63.

¹⁰³ Aragosti (1995) p.258 n.153. Per i riferimenti a testi mimici cfr. Publ. *sent.* 171, p.326 Rib. nonché il frammento laberiano riportato in Macr., *Sat.*, 2.7.3.

¹⁰⁴ Cfr. per es. Orazio, *Od.* 1.37 e 2.11. Sul rapporto con le odi oraziane molto interessanti le considerazioni di Vogt-Spira (2002) p.203: "Lo scherzo vero e proprio è connesso con il terzo verso, nella motivazione che lo schiavo 'per questo' debba versare Falerno agli ospiti. L'intero complesso argomentativo, che in Orazio [...] conduce sottilmente al pensiero centrale che ci si debba liberare dagli obblighi degli affari e dello scorrere del tempo esterno e godere l'attimo, per il quale la cifra è rappresentata dalla festa e dal vino, viene qui risparmiato. Il *quare* è piuttosto da intendere così: Trimalchione vorrebbe comunicare che a lui gli affari vanno bene, pertanto ci si può dare al vino senza indugi. Questo è, nella veste oraziana banalizzata, un esatto rovesciamento della *pointe* etica del motivo del *carpe diem*".

Schmeling (2013), riguardo al v.1, afferma che "the sentiment is often a theme of the final chorus of Greek tragedy: *Alc., Andro., Med., Hel., Bacch.*".

graffiti puteolani, dei quali l'intermezzo pare riprodurre talune peculiarità ritmiche, tematiche e stilistiche. Allo stesso repertorio 'folklorico' attinge inoltre il brano 34.10, laddove si esprime in maniera altrettanto chiara il *modus vivendi* cui sembra volersi ispirare Trimalchione, ossia "l'adesione, priva di qualsiasi riserva, al principio del *carpe diem*, in vista dell'ineluttabilità della morte e dello strapotere della fortuna"¹⁰⁵:

*Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est.
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.*

Il particolare schema metrico, il futuro *auferet* in luogo del più corretto futuro anteriore *abstulerit*, il sintagma *esse bene* (poco utilizzato nella lingua classica e più volte attestato nei documenti della lingua volgare), sono tutti indizi linguistici dai quali si può evincere il carattere popolareggiante della poesia trimalchionesca¹⁰⁶. Né tale coloritura popolare può essere in questo caso – a differenza di 55.3 – imputata all'estemporaneità della scrittura; la didascalia *adiicit* per mezzo della quale sono introdotti i versi sta lì a segnalarci che la stesura di questi ultimi è antecedente alla loro declamazione nel corso del banchetto. Nondimeno, sebbene sia lecito sostenere che la poesia "sarebbe un componimento perfettamente accettabile in base ai parametri delle iscrizioni funebri, alle quali è molto vicino"¹⁰⁷, non si può comunque ignorare l'importanza strategica delle allusioni a testi della letteratura 'alta' in essa presenti. Se l'interiezione iniziale sembra ammiccare all'*incipit* dell'ode 2.14 di Orazio, affine sul profilo tematico, essendo anch'essa dedicata al motivo della provvisorietà della vita, nel pentametro finale si può sottintendere un implicito richiamo al *liber* catulliano (Catul., 5. v.1 *Vivamus mea Lesbia atque amemus*) nonché ad altri passaggi lirici oraziani (cfr. soprattutto Hor. *Carm.*, 2. v.11 e 4. v.7)¹⁰⁸. Come per 55.3, quindi, emerge un'insolita commistione di elementi

¹⁰⁵ Setaioli (2004) p.44.

¹⁰⁶ Setaioli (2004) p.57 osserva che "*esse bene* nel significato di 'stare bene' è locuzione popolare che ricorre anche altrove senza ambiguità in Petronio; non è però disdegnata dalla poesia d'arte e quindi non contribuisce in sé ad abbassare il livello generale del racconto". Lo studioso si sofferma invece sul carattere popolare del riferimento all'*Orcus* (p.56): "esso non costituirebbe invero indizio inequivocabile della matrice popolare dei nostri versi, in quanto un *Orcus* concepito come demone rapitore è una presenza costante nella poesia di Orazio [...] Ma con ogni probabilità Trimalchione non si rifà a modelli letterari come quello oraziano o, almeno, accanto a questi, risente in misura probabilmente maggiore di concezioni popolari legate a vecchie credenze indigene".

¹⁰⁷ Setaioli (2004) p.52.

¹⁰⁸ Stucchi (2002) ritiene che qui Petronio metta in atto un vero e proprio capovolgimento parodico dell'ode 2. v.14 della raccolta oraziana: egli "ha mostrato che, prendendo alla lettera il suggerimento di Orazio, amplificando i particolari più carnali ed impoverendo i punti dove il poeta di Venosa aveva con più impegno lavorato di cesello, si demolisce e si rovescia lo spirito dell'ode, riducendolo ad un intermezzo tra una portata e l'altra di un banchetto" (p.216). Gagliardi (1994) p.336 nota come fra i versi di Trimalchione e i vv.13-17 della 2.11 oraziana sia "identica la forza espressiva della temporale (*dum licet*), spia dell'amara consapevolezza della caducità dell'esistenza, che stimola di riflesso un impulso vitalistico maggiore".

propriamente vernacolari e di altri riferibili alla letteratura sublime¹⁰⁹; un'anomalia stilistica facilmente spiegabile se messa in correlazione con gli estremi socio-culturali del personaggio poetante e col disegno complessivo della cena¹¹⁰. In quest'ottica, il brano assume una chiara valenza comica, derivante dal divario esistente tra le ambizioni letterarie ostentate da Trimalchione e l'effettivo valore delle sue creazioni poetiche; la sua *verve* poetica, costantemente (ed immotivatamente) esibita, rimane infatti sempre mortificata dagli scadenti risultati artistici concretamente ottenuti. Per la prima volta dall'inizio del sontuoso convito, inoltre, in 34.7-10 si insinua quel sentimento di paura per il carattere effimero e transitorio dell'esistenza umana che ne costituirà un *Leitmotiv* portante, gettando un'ombra sinistra sul suo spettacolare svolgimento¹¹¹; perciò è indubbio che tale intermezzo, concorrendo a tratteggiare meglio la personalità del personaggio che le pronuncia, assolve pure ad una funzione etopeica¹¹².

D'altronde, prescindendo da questi due ultimi intermezzi metrici, si assiste ad una 'replicazione' del tema della morte in più punti dell'episodio, a partire dai due racconti a tinte fosche incassati al suo interno, e cioè quello del 'lupo mannaro' (61.6-62.14) e quello delle 'streghe' (63), narrati rispettivamente da Nicerote e da Trimalchione¹¹³. Entrambi i passi si configurano come tipici esempi di *racconto meraviglioso*, un genere narrativo legato alla cultura folclorica, del quale condividono alcuni tratti pertinenti: precisa collocazione spaziale e temporale dell'evento narrato, presenza di un soggetto 'fantastico' che irrompe nel mondo reale, temporalità interna, struttura del racconto (*incipit-*

¹⁰⁹ Slater (1990) p.161 considera il brano "a wonderful awful poem", mentre Sochatoff (1969-1970) p.342 parla di "marked literary inferiority". Negativo anche il giudizio espresso da Connors (1998) pp.51-52 sui versi in esame.

¹¹⁰ Secondo Slater (1990) p.161 la poesia "seem to be more expressive of Trimalchio's character and the conception and function of poetry in his social class". Correttamente Setaioli (2004) p.44 ritiene che "è legittimo considerare queste poesie [34,10 e 53,3] come espressione del temperamento individuale e dalla condizione sociale di chi le pronuncia; anzi dato il livello poetico indiscutibilmente modesto, senza dubbio corrispondente alle intenzioni di Petronio, esse vanno appunto considerate e analizzate anche come manifestazione di un fenomeno sociale, oltre e forse più che dal punto di vista strettamente letterario".

¹¹¹ Da notare che i versi appena analizzati si configurano come una chiara rielaborazione in veste poetica del precedente intervento diretto di Trimalchione (34.7 *'eheu' inquit 'ergo diutius vivit vinum quam homuncio. Quare tangomenas faciamus. Vita vinum est'*). Sul tema della morte come *Leitmotiv* della *cena Trimalchionis* cfr. in part. Arrowsmith (1966), Grondona (1980), Herzog (1989), Gagliardi (1989); altri studiosi inoltre hanno evidenziato la diffusione nella letteratura antica del binomio banchetto-morte (tra gli altri, Sandy (1969), Sullivan (1977), Dunbabin (2003)).

¹¹² La valenza etopeica di questo brano potrebbe rivolgersi anche verso un'altra direzione. L'applauso con cui i commensali accolgono questi versi, infatti, sembra non solo avere un carattere liberatorio ed apotropaico rispetto al senso di precarietà opprimente insinuatosi nel festino, ma pare anche configurarsi come un tentativo di *captatio benevolentiae* dell'uditore nei confronti di Trimalchione, al fine di assecondarne le velleità letterarie. La trivialità del banchetto e la pochezza dei convitati risulta evidente quindi dal mantenimento di un atteggiamento adulatorio dinanzi ad un tanto delicato tema esistenziale.

¹¹³ Cfr. Fedeli – Dimundo (2000). Racconti di argomento macabro sono frequentemente intercalati nelle *Metamorfosi* di Apuleio; si pensi per es. alla storia delle streghe-necrofaghe riportata in 2.21-30.

situazione ordinaria/ svolgimento-vicenda *meravigliosa/ explicit*-ritorno alla dimensione reale)¹¹⁴. Gli elementi più marcatamente magico-soprannaturali sono rivelatori delle tensioni e dell'inquietudine che agitano questo periodo dell'Impero e ben si sposano, da un punto di vista narratologico, col sottofondo 'funereo' della cena; in quest'ottica, la reazione degli sbigottiti commensali altro non è che una manifestazione concreta di questo fenomeno (64.1 *osculatique mensam rogamus Nocturnas ut suis se teneant, dum redimus a cena*). Sul piano intertestuale, va indubbiamente sottolineato il fatto che la *fabula* nicerotiana viene introdotta dall'io-narrante per mezzo di una citazione poetica (61.5 *haec ubi dicta dedit*) con evidente intento parodizzante: l'emistichio luciliano (cfr. Lucil., fr. 18M) "ripreso a sua volta più volte da Virgilio (cfr. per es. *Aen.* 2.790) ha la funzione di proiettare in maniera ridicola la storia di Nicerote nell'atmosfera dei grandi racconti epici"¹¹⁵, mentre in essa è riscontrabile piuttosto una convergenza di elaborazione letteraria e di temi provenienti dalla tradizione orale, similmente a quanto si è visto per le poesie trimalchionesche¹¹⁶. Questo tratto stilistico caratterizza anche i due racconti messi in bocca dall'*arbiter* al facoltoso ospite, laddove questi, del tutto in linea con la sua indole, "alterna con naturalezza espressioni pretenziose ad altre di matrice volgare e popolaresca"¹¹⁷; in particolare, nella novella del vetro infrangibile (51.5)¹¹⁸, il sintagma *coleum Iovis tenere* sembra alludere in modo blasfemo alla formula comune *solium Iovis attingere* (attestata per es. in Hor. *ep.* 1.17.34), riconvertendone in una

¹¹⁴ Per questi aspetti cfr. lo studio di D'Autilia (2003). Si noti che i due *raconteurs* presentano le loro storie come fatti realmente accaduti, ossia come esperienze vissute in prima persona (62.7 *'nolite me iocari putari; ut mentiar, nullius patrimonium tanti facio'* e 63.1-2 *'si qua fides, ut mihi pili inhorruerunt, quia scio Nicerotem nihil nugarum narrare: immo certus est et minime linguosus. Nam et ipse vobis rem horribilem narrabo'*), riuscendo peraltro a risultare credibili agli occhi dei convitati (64.1 *miramur nos et pariter credimus*).

¹¹⁵ Aragosti (1995) p.276 n.181.

¹¹⁶ Secondo Horsfall (1989a) pp.196-197 "the stories placed by Petronius in the guests' mouths are not his inventions; in every case there survives one (or more) parallel versions and it is a fair assumption that Petronius recreates versions he has read or heard in a form that is at once acceptable to his sophisticated readers and recognisably of popular (and even some- times sub-literary) origin and character. Thus in the case of Nicerote's werewolf there exists a parallel and independent version now only available in a Byzantine recension. It is eminently credible that a freedman should tell a werewolf-story at dinner: belief in them was widespread in the Roman world and is closely linked to discussion of lupine rabies in medical authors. [...] Petronius' witches are conceived of (63.4-5), it seems, in the shape of owls, rather than bats and the story is of a widespread type [...] Again, therefore, Petronius credibly sets in a diner's mouth an artistic version of a familiar type of popular tale".

¹¹⁷ Aragosti (1995) p.248 n.136.

¹¹⁸ Questa storia è raccontata anche da Plin. *nat.* 36.195 e in una versione più complessa da Dio Cass. 57.21.7. In epoca tardo-antica e medievale furono approntate anche due parafrasi della versione petroniana per mano di Giovanni di Salisbury (*Policrat.* 4.5) e di Isidoro di Siviglia (*or.* 16.16.6); cfr. Polara (1986), Santini (1986) e Borghini (1990). Si faccia caso, inoltre, al fatto che, nel *Satyricon*, ad introdurre il racconto è una provocazione tipicamente trimalchionesca; infatti il liberto sostiene dapprima (50) di preferire gli oggetti di vetro al bronzo corinzio perché non puzzano, constatando infine che li preferirebbe perfino all'oro se non fossero *vilia*.

direzione volgarmente blasfema il significato originario. Le tre *fabulae*, in sé conchiuse ed autosufficienti, permettono di aggiungere ulteriori tessere al mosaico della caratterizzazione dell'ex-schiavo¹¹⁹ e del suo ceto di appartenenza, fornendo esse al lettore un'immagine ancor più approfondita della concezione del mondo e della psicologia dei liberti; in tal senso, nell'ambito della sfida intrapresa da Trimalchione contro la cultura ufficiale, attraverso tali storie orrوره, egli intenderebbe dimostrare agli *scholastici* che anche i liberti sono capaci di narrazioni avvincenti.

In conclusione, poesie e racconti rappresentano l'ennesima *facies* dell'erudizione trimalchionesca, ovvero del suo *modus operandi* volto all'acquisizione di credito presso gli esponenti della *paideia* classica; una simile etopea risulta congeniale alla scrittura mescidante di Petronio, consentendo a quest'ultimo di combinare tra loro, con estrema naturalezza, materiali di diversa estrazione e provenienza. I mezzi con cui Trimalchione, nella finzione narrativa, cerca di soddisfare le proprie esigenze collimano perfettamente con i meccanismi compositivi privilegiati dall'autore per la stesura del suo romanzo; l'intertestualità, mentre all'uno dovrebbe assicurare prestigio culturale, all'altro garantisce esiti eccellenti sotto il profilo linguistico e letterario, rivelandosi in definitiva quale modalità scrittoria basilare per la strutturazione dell'ingranaggio romanzesco.

Conclusioni

Il lungo episodio della *cena Trimalchionis* costituisce, in definitiva, un prezioso collettore di codici comunicativi e letterari assai differenti tra loro; come risulta dall'analisi svolta, in esso convergono infatti il linguaggio del teatro e del mimo, immagini di sapore epico, elementi propri del genere satirico, l'idioletto (e le esperienze paraletterarie) dei liberti, riflessioni di tipo etico-filosofico sul modello platonico e/o senecano, scritture esposte, poesie e racconti popolari. Il ventaglio delle 'rifrazioni intertestuali' è dunque davvero ampio e ci permette di scandagliare a fondo le specificità culturali della società primo-imperiale. In particolare, la struttura nucleare della cena si fonda sulla dialettica non priva

¹¹⁹ Su questo versante, considerato l'atteggiamento di Trimalchione nel corso dell'intera cena, si potrebbe ragionevolmente credere che anche l'invito a Nicerote ad esporre la storia del lupo mannaro rappresenti uno *step* accuratamente programmato dal ricco liberto, offrendosi a questi l'opportunità di narrare in rapida successione un racconto tematicamente affine. Insomma, dietro al pretestuoso coinvolgimento di Nicerote nel copione del proprio spettacolo, ci sarebbe la volontà del protagonista di dare sfogo alla propria smania comunicativa e di far ulteriore sfoggio delle proprie doti letterarie. Comunque sia, Nicerote accoglie sì l'invito del padrone di casa (61.2 *oro te, sic felicem me videas, narra illud quod tibi usu venit*) a narrare una *fabula*, ma nello stesso tempo non nasconde la paura di essere deriso dagli *scholastici* presenti alla cena (61.4 *satius est rideri quam derideri*); l'autore riproduce qui quel complesso d'inferiorità nei confronti degli 'uomini di cultura' che costituisce un tratto essenziale della psicologia del ceto dei liberti.

di tensioni tra i due mondi rappresentati a banchetto: da una parte, Trimalchione e i *colliberti* con il loro proposito di autopromozione sociale, dall'altra gli *scholastici*, costretti per statuto attanziale a soccombere alla sfida lanciata dal padrone di casa. La rappresentazione romanzesca si regge su due modalità compositive distinte e complementari, dalla cui interazione dipende la costruzione semantica della narrazione. Primo ingrediente di questa organizzazione testuale è un iper-realismo allucinato, in cui istanze di verosimiglianza si connettono inestricabilmente a deformazioni stupefacenti e ad esagerazioni grottesche nell'ambito di una stratificazione espressiva straordinaria per la letteratura classica; per converso, su questa base di realismo artefatto, si innesta un ricorsivo meccanismo di intertestualità, il quale complica ancor di più l'ossatura linguistica ed ideologica del racconto, filtrando tutte le informazioni attraverso il canale della parodia e dell'allusione letteraria. Quanto a quest'ultimo aspetto, si può sostenere che si verifica una triangolazione della responsabilità narrativa, secondo una ripartizione tripolare che prevede il controllo di ciascun vertice, rispettivamente, da parte di Trimalchione, di Encolpio e dell'autore.

Il liberto, innanzitutto, gestisce il contesto performativo seguendo un indirizzo eminentemente mimico-teatrale, intercalando poi nel suo *spectaculum* intermezzi poetici, racconti meravigliosi, disquisizioni mitiche e filosofiche, al fine di offrire al suo pubblico un saggio del suo 'enciclopedico' sapere¹²⁰. In secondo luogo, il giovane *scholasticus*, in qualità di narratore, rilegge la passata esperienza in chiave epica; se Trimalchione ha scelto allora di vestire i panni odissiaci dell'eroe attivo e scaltro, egli non può che contrapporgli il modello eneadico, sovrapponendo la propria *amechania* a quella caratterizzante l'etopea del protagonista dell'*epos* virgiliano. Lo sdoppiamento delle funzioni intrinseca alla figura del narratore omodiegetico comporta peraltro uno speculare sdoppiamento nella selezione dei vettori intertestuali; perciò, come reazione all'autoritarismo trimalchionesco, l'io-agente introduce nelle dinamiche testuali una matrice letteraria nuova, innescando tra i invitati una conversazione dialogica sulla falsa riga del dialogo platonico. Che poi tale tentativo risulti fallimentare, fagocitato come sarà dal protagonismo verbale del *parvenu*, ciò costituisce un risvolto quasi scontato,

¹²⁰ Come sottolinea Fusillo (1989) pp.68-77, la tentazione enciclopedica rappresenta un tratto intertestuale tipico dei romanzi ellenistici; in tal senso, numerosissime sono le digressioni scientifiche, mitologiche ed antropologiche inserite nel tessuto narrativo di queste opere. Tra queste, l'*excursus* sull'origine della porpora nel *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (2.11), che per certi versi potrebbe ricordare quello trimalchionesco sull'origine del bronzo corinzio, così come gli strafalcioni mitologici di Trimalchione potrebbero rappresentare una degradazione delle digressioni eziologiche comuni nei racconti di area greca (per. es., sempre in Achille Tazio, 8.6 sul mito del dio Pan).

dipendente dalla caratterizzazione ‘debole’ del protagonista. Infine, richiamando allusivamente tanto la satira 2.8 di Orazio quanto alcuni aneddoti delle epistole senecane, Petronio colloca la scena del banchetto all’interno di tradizioni letterarie ben precise, fornendo al lettore smaliziato le coordinate letterarie e socio-culturali attraverso cui interpretare correttamente il senso della sua operazione artistica.

Testo e intertesto costituiscono due momenti inscindibili del romanzo petroniano; ed è proprio da questa sinergia che deriva la straordinarietà e la grandezza dell’opera. La complessa impalcatura parodica non è affatto fine a se stessa né rappresenta un fattore accessorio del racconto; la scrittura palinsesta dell’*arbiter*, al contrario, si nutre in modo sperimentale di fonti letterarie (e non) ‘altre’ di molteplice natura, articolando la struttura testuale su più livelli narrativi e simbolici, cosicché l’intertestualità si configura come procedimento primario dell’invenzione petroniana, ossia come tecnica narratologica essenziale per la determinazione della struttura profonda del racconto.

Capitolo 6 La rottura del triangolo erotico e l'incontro con Eumolpo (79-99)

6.1 *Romanzo, poesia, mimo: per una sovraesposizione pluridiscorsiva ai modelli sublimi (e non)*

Messa alle spalle la tragica vicenda della *cena*, Encolpio e i suoi compagni recuperano faticosamente la via per far rientro alla locanda; a tornare nuovamente in primo piano è la contrastata storia d'amore tra il protagonista e il suo giovane amasio, ovvero la rivalità Encolpio-Ascilto per la 'conquista' di Gitone. In questa sezione di racconto (in particolare 79-82, 91-92 e 94-100) dunque, *Eros* assurge a motivo dominante, 'trascinando' con sé all'interno del tessuto narrativo tutta una serie di *topoi* "che attivano nel testo una successione davvero vorticosa di paradigmi letterari e leggendari"¹: da Virgilio ad Ovidio, da Seneca ad Euripide, da Catullo ad Apollonio Rodio, la lista degli ipotesti illustri ricombinati e rievocati è davvero lunga. La tessitura letteraria dell'episodio, peraltro, suggerisce in filigrana la presenza anche di modelli teatrali comici, che facciano da contrappunto deflattivo alle impennate verso il sublime dei personaggi in scena, riportando l'azione narrativa al livello degradato che in realtà le pertiene. In sostanza, come si vedrà nell'analisi seguente, la straordinaria orchestrazione stratigrafica e pluriprospectiva degli intertesti allusi si rivela uno strumento fondamentale per la gestione polifonica delle dinamiche narrative e delle funzioni diegetiche nonché per la creazione di ben determinati vettori semantici nella struttura profonda del testo; in tal senso, non meno importanti sono le implicazioni (meta)letterarie intrinseche al riuso, in una prospettiva intratestuale, di queste stesse fonti letterarie in parti diverse dell'intreccio narrativo, con ripercussioni sul versante narratologico di notevole entità. A complicare ancor di più questo quadro già abbastanza intricato interviene l'incontro di Encolpio con Eumolpo nei locali di una pinacoteca; un personaggio ipercharacterizzato da una 'folle' ispirazione poetica che lo induce a declamare in qualunque circostanza egli si senta autorizzato a far sfoggio della propria *ars*, anche a costo di subire pesanti offese fisiche e verbali dall'indispettito pubblico occasionale. D'ora in poi, quindi, le pagine del romanzo sono costellate delle tante *performances* letterarie del vecchio poetastro, come si può constatare già nei capitoli 83-90 e 93 di questa sequenza, i quali, sospendendo momentaneamente lo sviluppo della *love story*, sono invece quasi interamente

¹ Labate (1995a) p.165.

monopolizzati dalla sua voce. In ultima battuta, l'ingresso di Eumolpo nel romanzo segna tanto un cambiamento nell'equilibrio del sistema dei personaggi quanto nella qualità/quantità delle intertestualità innescate nel tessuto narrativo; se da una parte egli prende il posto di Ascilto all'interno di un triangolo erotico di nuova conformazione, dall'altra il suo *status/ethos* di poeta-intellettuale viene sapientemente sfruttato dall'autore per praticare (e intercalare nel racconto) forme letterarie fino ad allora insondate. Che il numero degli intermezzi metrici aumenti in modo vertiginoso proprio in questa seconda metà del romanzo pervenutoci, del resto, dipende non soltanto dalle variazioni di *Stimmung* tra un episodio e l'altro, ma forse soprattutto dalla posizione di rilievo assunta in essa da Eumolpo sotto il profilo attanziale. E tutto ciò non senza effetti sia sulla comicità del *plot* sia sul messaggio ideologico sotteso all'intera vicenda romanzesca.

6.2 La love story di Encolpio, tra immaginazione letteraria e realtà mimica I (79-82)

Come è stato già ampiamente messo in luce nella critica petroniana², questa sezione del romanzo si distingue per la presenza di una complessa stratigrafia intertestuale, cosicché alcune situazioni tipicamente romanzesche vengono rivisitate in modo sperimentale attraverso un'abnorme commistione di plurime matrici letterarie.

Fuggiti dal banchetto trimalchionesco, Encolpio, Ascilto e Gitone si ritrovano a vagare nel labirintico intrico di vicoli della cittadina magnogreca; la ricerca della locanda si rivela vana, a causa del buio pesto, dell'ignoranza dei luoghi e dello stato di ubriachezza, finché, dopo più di un'ora, è il fanciullo a trarre in salvo la compagnia (79.1-3); grazie al suo acume e alla sua avvedutezza, egli aveva infatti contrassegnato con un gessetto bianco i pilastri e le colonne del percorso fatto in precedenza, cosicché, seguendo a ritroso quelle linee, i tre amici riescono infine a pervenire all'albergo (79.4)³. Il riferimento all'episodio di Arianna e Teseo pare evidente, seppur secondo una prospettiva di rovesciamento

² Mi riferisco, in particolar modo, agli studi di Di Simone (1993), Labate (1995a), Panayotakis (1995), Marino (1996), Mignogna (1996), Conte (1997), Damiani (1999), Cugusi (2001), Mazzilli (2003), Mazzilli (2006), Landolfi (2010a), Paschalis (2011).

³ Per questa scena Mignogna (1996) p.72-73 stabilisce invece una connessione col genere elegiaco: "esiste forse un altro paesaggio letterario sullo sfondo del quale è possibile proiettare l'inconsueta anabasi del patetico trio [...]. Mi riferisco al *cliché* elegiaco dell'amante che nella notte, sotto la protezione di Amore, raggiunge, sicuro e immune dai rischi presenti lungo il cammino, la meta agognata (Prop. 3.16.15-18). La deformazione subita dall'intertesto funziona naturalmente da segnale della precarietà delle gioie 'elegiache' che attendono gli amanti: non più di una breve, ingannevole parentesi – sottolineata da alcuni endecasillabi trionfanti [...]".

comico⁴; sotto il profilo narratologico, questa parodia mitologica agisce anche retrospettivamente, creando un ponte tra la fine del precedente blocco narrativo, contraddistinto da una opprimente dimensione ctonia e labirintica, e l'apertura della nuova avventura, in cui il motivo del labirinto continua ad essere operante. Subito dopo, ecco affiorare il primo vettore intertestuale che caratterizzerà questi capitoli, quello erotico-elegiaco. Entrati in camera, Encolpio e Gitone si abbandonano ad un amplesso, delicatamente rievocato dal primo in un breve inserto poetico (79.8):

*qualis nox fuit illa, di deaeque,
quam mollis torus. haesimus calentes
et transfundimus hinc et hinc labellis
errantes animas. valete, curae
mortales. ego sic perire coepit.*

Questo aggraziato epigramma in endecasillabi faleci (un metro abbastanza frequente nella sezione delle *nugae* del *liber* catulliano) tratta il tema del piacere derivante dall'*eros* con un 'lirismo emozionale' che non si riscontra altrove nel *Satyricon*.

I versi comprendono una serie significativa di motivi e stilemi tipici di un genere letterario ben definito; infatti la presenza di termini afferenti, da un punto di vista linguistico-semantico, alla sfera amorosa (*haesimus, calentes, mollis, torus, errantes, labellis*) nonché i significativi parallelismi tematici rendono innegabile l'accostamento di tale componimento alla tradizione letteraria della poesia erotica greco-romana. Ad alcuni critici è parso particolarmente stringente il rapporto tra questo carne e l'elegia 2.15 di Propertio. Già l'esordio di *Sat.* 79.8, per esempio, sembra un'eco dell'apertura dell'elegia properziana appena indicata (2.15.1-2):

*o me felicem! O nox mihi candida! Et o tu
lectule deliciis facte beate meis!*

Nondimeno, "si tratta naturalmente di motivi non certo esclusivi di Propertio, bensì diffusi in tutta la poesia erotica, e per ciascuno di essi è possibile additare un gran numero di paralleli"⁵. In effetti, è assai verosimile che Petronio abbia concepito, rispetto ai

⁴ Panayotakis (1995) p.111 ritiene che il trattamento della saga di Arianna e Teseo in Petronio sia di matrice mimica. Mazzilli (2006) pp.61-62 ritiene che "per questo segmento narrativo del mito di Arianna, che intravediamo in filigrana al racconto romanzesco, Petronio sembra seguire da vicino il modello catulliano (cfr. Catul. 64.112-5). Gli intertesti condividono l'insistenza sul campo semantico dell'*error* [...] Ma la presenza del modello catulliano è definitivamente svelata dal riferimento ai *pedes*".

⁵ Setaioli (2001a) p.138. Nonostante questa premessa, lo studioso ritiene però che l'elegia 2.15 di Propertio costituisca un modello privilegiato di Petronio per la composizione di 79.8 e che il convergere di tanti motivi properziani in questo carne sia una prova del fatto che l'*arbiter* l'abbia tenuta in considerazione più di altri testi. Interessante la sua interpretazione del v.5 alla luce di un epigramma attribuito a Platone da Diogene Laerzio (*AP* 5.78) e rielaborato in latino da Gellio (*Gell.* 19.11.3). Per una buona rassegna di paralleli tematici e linguistici con la poesia erotica cfr. Setaioli *ibid.* n.17.

modelli, una soluzione originale per uno dei temi topici da lui richiamati, cioè l'immagine dello scambio delle anime fra i *partners*. L'*arbiter* per primo (almeno in base ai dati in nostro possesso) ha infatti sviluppato il motivo della reciprocità, ovvero ha introdotto “per la prima volta l'immagine del mutuo scambio delle anime fra i due innamorati [...] Prima di Petronio è l'amante, o comunque colui che dà il bacio, a trasfondere la propria anima nell'amato [...] oppure ad assorbire in sé quella dell'amato”⁶.

Considerando soltanto i sei faleci, non potremmo in alcun modo rinvenire, al loro interno, nessun elemento chiaramente parodico; anzi, ad un'analisi limitata al frammento, il carne potrebbe apparirci *in toto* assimilabile a qualsivoglia epigramma dell'*Antologia* per la sua intrinseca raffinatezza formale⁷. Diventa, allora, operazione necessaria, per una ottimale comprensione di questo riuscitissimo *pastiche*, una sua contestualizzazione nel capitolo di pertinenza⁸. In tal senso, emblematico è il commento che lo stesso Encolpio, immediatamente dopo, fa seguire ai faleci (79.9 *sine causa gratulor mihi*); al ricordo di questo felice momento di *fides* “coniugale” si sovrappone quello del tradimento di Gitone con Ascilto. L'incostanza sentimentale della persona oggetto d'amore costituisce un *topos* sia della poetica neoterica sia di quella elegiaca; tuttavia, l'impiego di questa topica nel *Satyricon* presuppone, nei confronti della fonte, uno svuotamento di ogni valenza etica, giacché essa è immessa in un contesto degradato, ad uso di personaggi privi di spessore morale. Dunque, tali versi vanno interpretati secondo una prospettiva parodica; ma con la doverosa precisazione che, in essi, la parodia è mediata, ovvero non interna al brano poetico, ma, se così possiamo dire, esterna, desumibile cioè dalla relazione per contrasto con la prosa⁹. L'effetto comico si produce dalla evidente sfasatura, volutamente creata dall'autore, tra la condizione di temporaneo appagamento ricordato dal protagonista e la notazione malinconica a posteriori del narratore onnisciente, conscio degli sviluppi

⁶ Setaioli (2001a) p.140.

⁷ Così anche Setaioli (2001a) p.137 “i versi in sé non contengono nulla che faccia supporre nel componimento un'intenzione parodica. Anche in questo caso essi si mantengono vicini ai temi e all'atmosfera del genere preso a modello, costituito in questo caso non dall'epica omerica, bensì dalla poesia amorosa”. Barnes (1971) p.297 crede invece di ravvisare un'intonazione parodica nelle espressioni di trasporto erotico, a suo parere “steamy and overdone”. La potenziale autonomia del carne rispetto alla cornice prosastica è segnalata anche da Slater (1990) p.183 (cfr. *supra* n.41).

⁸ La lacuna precedente all'intermezzo metrico non ci consente di apprezzare la tecnica di incastonatura qui adoperata dall'autore per inserire questi versi all'interno della contigua cornice prosastica

⁹ Setaioli (2001a) p.136 sottolinea che “il carattere ironico dei versi è afferrabile esclusivamente attraverso il confronto con l'imprevisto scioglimento descritto nella prosa”.

negativi della vicenda: è proprio la giustapposizione tra questi due diversi livelli di rappresentazione a suscitare l'ironia, la comicità¹⁰.

Ma c'è un altro fondamentale aspetto, connesso alla contestualizzazione del brano metrico, che adesso bisogna prendere in considerazione, poiché esso molto ci dice sulla specificità dell'arte allusiva petroniana. Dopo aver goduto della notte d'amore con Gitone, al risveglio Encolpio, tastando con le mani il letto, si accorge che il fanciullo non si trova più lì; egli è infatti passato nel giaciglio di Ascilto, col quale si è addormentato in un abbraccio adultero, dimentico del diritto umano (79.9):

Nam cum solutus mero remissem ebrias manus, Ascyrtos, omnis iniuriae inventor, subduxit mihi nocte puerum et in lectum transtulit suum, volutatusque liberius cum fratre non suo, sive non sentiente iniuriam sive dissimulante, indormivit alienis amplexibus oblitus iuris humani. Itaque ego ut experrectus pertrectavigaudio despoliatum torum [...].

A questa stessa situazione si assiste nella decima epistola delle *Heroides* ovidiane, dove ad essere abbandonata sulla spiaggia di Nasso è Arianna; ancora intorpidita dal sonno, l'eroina cerca di abbracciare Teseo, muovendo le braccia per tutto il letto, finché si accorge di essere rimasta sola (Ov. *her.* 10.7-14)¹¹. Se Encolpio nei faleci si era rifatto al modello della poesia amorosa, adesso l'evolversi della vicenda lo induce a ripiegare su una fonte letteraria (per certi versi affine) che possa esprimere meglio la sua improvvisa condizione di amante tradito. Non è poi casuale che venga qui riproposta in filigrana la figura di Arianna. La precedente corrispondenza tra l'eroina e Gitone, entrambi in grado di trarre in salvo da un labirinto i rispettivi compagni con la propria furbizia, viene comicamente capovolta: Gitone veste i panni maschili dell'infedele Teseo, mentre è Encolpio ad impersonare il ruolo femminile della *relicta*. L'intertexto, insomma, si rivela uno strumento fondamentale per la caratterizzazione del protagonista; oltre alla comicità di un paragone scarsamente pertinente, data la sproporzione tra i contesti performativi, la sovrapposizione Arianna-Encolpio dimostra per l'ennesima volta la passività di un personaggio che, dapprima, ha bisogno di una 'Arianna scaltra' per sfuggire alla trappola labirintica, ma che poi non può che trasformarsi egli stesso nella 'debole Arianna' dipinta

¹⁰ Nonostante l'uso dei perfetti indicativi, l'immediatezza stilistica (quasi catulliana) del carme sembra voler tradurre in versi la spontaneità della reazione immediata *illo tempore* del protagonista. Già Beck (1973) pp.58-59 rileva che gli endecasillabi si riferiscono al piano dell'esperienza del personaggio al momento della situazione descritta, in decisa contrapposizione al successivo stadio cronologico rappresentato, nella prosa, dall'esposizione distaccata e distante nel tempo dell'io narrante.

¹¹ Per questo parallelismo cfr. Marino (1996) pp.156-157. Oltreché in un breve *excerptum* della sezione conclusiva del *Satyricon* (139.1 *torum frequenti tractatione vexavi, amoris mei quasi quandam imaginem*), una situazione parzialmente analoga si ritrova anche nelle *Etiopiche* di Senofonte Efesio (cfr. 6.8-9).

da Ovidio. Tale isotopia continua a funzionare poco oltre, allorché Encolpio, abbandonatosi ad uno straziante lamento, insiste sulla sua condizione di *relictus* per mezzo di un'allusione alla Arianna catulliana (81.3 *mendicus, exul...iacerem desertus*; Catul. 64. v.57 *desertam in sola...harena*); l'arte della riscrittura petroniana si esplica, quindi, in questa sequenza narrativa in una straordinaria contaminazione tra differenti versioni dello stesso mito¹². Come si vedrà, lo stesso trattamento 'mobile' è riservato all'altro principale paradigma mitologico reimpiegato nei medesimi capitoli, quello di Medea; e tale ridondante rimbalzo tra intertesti afferenti a diversi generi letterari veicola informazioni fondamentali sul versante narratologico e semantico.

Ciò detto, una volta ravvedutosi tempestivamente riguardo alla possibilità di trafiggere con la spada nel sonno i due traditori, Encolpio sveglia Gitone con maniere tipiche della commedia plautina¹³ – come testimonia l'uso del sostantivo *verber* (79.11 *Gitona quidem verberibus excitavi*) – e, accusato Ascilto di aver violato la *fides* e la *communis amicitia*, intima a quest'ultimo di andarsene via, una volta spartitisi il modesto bottino comune. L'amico non controbatte, meno che per un fatto; i due devono dividersi anche Gitone (79.10-12)¹⁴. Quello che al protagonista sembra essere uno scherzo, diventa in realtà motivo di un'accesissima contesa, nella rappresentazione della quale vengono accostati, in maniera dissacrante, numerosi richiami allusivi di diversa provenienza. Già a partire da Walsh¹⁵, la disputa tra Encolpio e Ascilto per dividersi la *praeda* è stata messa in correlazione con l'episodio iliadico dello scontro tra Achille e Agamennone per il possesso di Briseide¹⁶; sull'onda di questa immedesimazione, poco oltre (81), il giovane protagonista, privato del suo *puer*, si recherà sulla riva del mare a lamentarsi del suo infelice destino, allo stesso modo dell'eroe omerico, spogliato della sua concubina dalla prepotenza del capo degli Achei (Hom., *Il.* 348-351)¹⁷. Mentre assiste a quello squallido

¹² Un po' forzato mi sembra invece il parallelismo proposto da Mazzilli (2006) p.64 tra Ascilto rapitore trionfale di Gitone (80.8) e Bacco rapitore di Arianna in Ov., *ars* 1.561-562, in cui il *puer* rivestirebbe ancora il ruolo dell'eroina 'contesa', già suggerito dall'allusione alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio.

¹³ Soltanto incidentalmente va notato che anche lo sfondamento della porta dello *stabulum* in 79.7 costituisce un *topos* di sapore comico, rintracciabile per esempio in alcune commedie plautine (cfr. Pl. *As.* 388).

¹⁴ Secondo Paschalis (2011) pp.77-79 il capitolo 79.1-10 sottintenderebbe una riscrittura dell'epica virgiliana: "on the whole, the combined themes of drunkenness, darkness, Odyssean deceit, and sleep turned into death mark this episode as a parody of events and actions associated with the fall of Troy".

¹⁵ Walsh (1970) p.36-37.

¹⁶ Paschalis (2011) p.80 evoca il modello eneadico della disputa tra Fenice e Ulisse riguardo alla divisione delle spoglie di guerra (Verg. *Aen.* 2.761-767).

¹⁷ La *Stimmung* epica della sequenza narrativa è resa più marcata anche attraverso un accorto uso della lingua; non sfugge, in quest'ottica, per esempio l'occorrenza del nesso epicizzante *gladium strinxit* (80.1).

spettacolo¹⁸, Gitone si interpone tra i due contendenti per provare a sedare gli animi ed evitare di contaminare con inutile spargimento di sangue la sacralità di quella relazione (80.3):

inter hanc miserorum dementia infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu petebaturque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret neve sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra.

Non sono soltanto le movenze pateticamente teatralizzanti dell'amasio a conferire al passo una venatura paratragica; la traccia intertestuale è stavolta esplicitata dal ragazzo stesso, nel momento in cui egli scongiura i *fratres* di non trasferire dentro quell'umile taverna la lotta fratricida tra Eteocle e Polinice¹⁹. Nel breve monologo successivo, Gitone, pur di salvare quel sacro vincolo d'amicizia, si propone come vittima sacrificale verso cui gli amici possono canalizzare la loro ira, addossandosi la responsabilità della situazione venutasi a creare (80.4):

'quod si utique' proclamabat 'facinore opus est, nudo ecce iugulum, convertite huc manus, imprimite mucrones. ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum delevi'.

Un probabile referente letterario di questa scena si può rintracciare nelle *Phoenissae* di Seneca, laddove Giocasta è raffigurata nell'estremo tentativo di dissuadere i figli dall'intraprendere uno scontro tanto folle, con enfasi drammatica maggiore – in linea con le tendenze espressionistiche del teatro latino – rispetto al modello euripideo (Sen. *Phoen.* 443-444 *In me arma et ignes vertite, in me omnis ruat/ unam iuventus [...]* 447-449 *hunc petite ventrem, qui dedit fratres viro/ Haec membra passim spargite ac divellite:/ ego utrumque peperit* e 456-458 *si placuit scelus/maius paratum est:/ media se opponit parens*). L'intelaiatura intertestuale si arricchisce quindi di una nuova componente tragica, anch'essa fin troppo 'sublime' se messa a confronto con l'indecoso ambiente narrativo di pertinenza. Nondimeno, dietro a questa supplica, si possono intravedere almeno altri due possibili matrici ipotestuali: il celeberrimo mito delle donne sabine raccontato da Livio (Liv. 1.13.5 *si adfinitas inter vos, si conubii piget, in nos vertite iras; nos causa elli [...]*) e l'episodio dell'*Eneide* in cui Niso offre la propria vita per salvare

¹⁸ Come osserva Mazzilli (2003) p.61 "di rilievo sono le parole di Ascilto a 80.1 *non frueris hac praeda, super quam solus incumbis. Partem meam necesse est [...]*, in cui il verbo *incumbo* e l'aggettivo *solus* ci lasciano intravedere Encolpio nell'atteggiamento tipico dell'avaro che 'cova' con geloso egoismo le sue ricchezze: l'archetipo di questa espressione proverbiale è nell'immagine infernale evocata dalla Sibilla in Verg. *Aen.* 6.610-11 *aut qui divitiis soli incubuere repertis/ nec partem posuere suis*".

¹⁹ Come osserva Barchiesi A. (1996) p.201 "Gitone sembra essere consapevole di un nesso fra la devianza dei suoi amici e i tradizionali problemi del *decorum* letterario".

quella di Eurialo (9.427 *me, me, adsum qui feci, in me convertite ferrum*)²⁰. La convergenza nel discorso di Gitone di tratti comuni a tutti e tre i testi appena discussi (per esempio quello della ‘autocolpevolizzazione’) rende difficile il compito di stabilire a quale opera si sia voluto precisamente riferire qui Petronio²¹; d’altra parte, non rappresenterebbe un’anomalia, rispetto all’*usus scribendi* petroniano, l’intenzione di creare un’interferenza tra diversi paradigmi letterari, cosicché l’unidirezionalità intrinseca all’indicazione metanarrativa di 80.3 (con riferimento scoperto alla saga tebana) viene elegantemente ricalibrata nell’idea di una rifrazione pluriprospettica degli intertesti.

Comunque sia, le suppliche di Gitone riescono a produrre l’effetto sperato; Encolpio e Ascilto depongono le armi e, su proposta di quest’ultimo, si affidano al giudizio del giovane, in modo tale che sia lui stesso a scegliersi liberamente il *partner* che predilige. La decisione del *puer* è tanto fulminea quanto inaspettata (nell’illusoria percezione encolpiana), decretando egli di seguire Ascilto (80.6):

ego <qui> vetustissimam consuetudinem putabam in sanguinis pignus transisse, nihil timui, immo condicionem praecipiti festinatione rapui commisque iudici litem. qui ne deliberavit quidem, ut videretur cunctatus, verum statim ab extrema parte verbi consurrexit <et> fratrem Ascylton elegit).

Come rilevato da Labate, “anche in questo caso, la strategia patetico-ironica dell’autore fa rivestire agli improbabili protagonisti della storia gli abiti di un impegnativo passato letterario”²², nella fattispecie della Medea descritta nel terzo libro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (vv.616-632) che in sogno risolve il conflitto sorto in cuor suo tra il rispetto dei legami familiari e l’amore per Giasone. Anche nella scelta dell’eroina non c’è alcuna esitazione nel recidere quel *sanguinis pignus* (80.6) sul quale ripone le proprie speranze di vittoria il povero Encolpio, accettando di conseguenza con grande fiducia e avventatezza (80.6 *praecipiti festinatione*) l’arbitrato dell’amasio²³.

²⁰Per una lucida analisi della storia di questo *topos* cfr. La Penna (1994). Molto interessante la notazione di Labate (1995a) p.167 n.4, secondo cui “interferenze tra paradigmi mitici come quello tebano e quello romano-sabino, accomunati dal tema della discordia cittadina, sono già testimoniate dall’unico frammento a noi pervenuto delle *Sabinae* di Ennio (Enn. *scaen.* 370 s. V.², confrontabile con Eur. *Phoen.* 571 ss.).

²¹ Per una breve discussione sulle possibili coincidenze tra il testo petroniano e i modelli citati (Seneca, Livio e Virgilio) cfr. Labate (1995a) pp.166-167 n.3 e 4.

²² Labate (1995a) p.167.

²³ Come osserva Labate (1995a) p.168, tra l’altro, la parodia del linguaggio giuridico presente in questa sequenza (*commisi iudici litem*) “corrisponde al colorito giuridico del verbo greco ἐπιτρέπω: Gitone è *iudex* come Medea era ἐπιτροπος”. Più in generale, Mazzilli (2006) p.52 n.5 ritiene che “la separazione tra i due personaggi è trasfigurata in un vero e proprio divorzio, legalmente sancito”, come dimostrerebbe, per esempio, anche in 79.11 l’uso di un’espressione (*res tuas ocius tolle*), ricalcata sulle formule giuridiche ufficiali usate dai coniugi per il divorzio (per es. *res tua stibi habeto*).

La sentenza di Gitone getta il protagonista nel più profondo sconforto; ormai abietto in un luogo sconosciuto²⁴, egli esprime tutta la propria delusione in un componimento poetico dai toni assai amari (80.9):

*Nomen amicitiae si, quatenus expedit, haeret,
calculus in tabula mobile ducit opus.
Cum fortuna manet, vultum servatis, amici;
cum cecidit, turpi vertitis ora fuga.
Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,
filius hic, nomen divitis ille tenet.
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
vera redit facies, assimilata perit.*

Il brano sembra, in questo caso, sorgere dalla narrazione come un commento indiretto del narratore, con la funzione di supporto argomentativo all'evento raccontato in prosa; ovvero "i versi sembrano avere la funzione di chiudere [...] la sequenza narrativa [...] estraendone riflessioni di tipo moraleggiante"²⁵.

I quattro distici in questione sono suddivisibili in due parti di quattro versi ciascuna: la prima ha per tema l'amicizia tradita nel momento del bisogno, la seconda la vita come finzione scenica. In quale rapporto stiano queste due coppie di distici è difficile dirlo con certezza. Esprimerò più avanti la mia opinione sull'argomento.

Ritornando ora all'analisi del frammento, la reazione poetica di Encolpio alla *fides* infranta è caratterizzata da un tono fortemente sommessso e, allo stesso tempo, sarcastico. La struttura dei primi quattro versi è assai bilanciata e ben si addice al carattere gnomico e all'intento parenetico dell'epigramma. Infatti nel primo esametro, ai due sostantivi iniziali corrispondono le due congiunzioni nella parte centrale nonché i due verbi conclusivi (secondo questo schema: SOST SOST CONG CONG VER VER); invece il secondo distico è basato sul rapporto oppositivo tra esametro e pentametro mediante l'anafora del *cum* e alla studiata disposizione dei termini chiave nelle posizioni di rilievo del verso (*fortuna manet-cecidit* in apertura/ *amici-fuga* in *explicit*). Quanto alla seconda parte del componimento, il terzo distico possiede un ritmo rapido dovuto all'agile struttura paratattica. Il quarto presenta, invece, una struttura più complessa; alla subordinata

²⁴Secondo Mazzilli (2006) pp.63-64 "il contesto petroniano di 80.8, confrontato con Ov. *Met.* 8.174-77, suggerisce di identificare Encolpio con Arianna abbandonata e Ascilto con Teseo, per via delle numerose analogie lessicali (il petroniano *carissimum sibi commilitonem* riecheggia l'ovidiano *comitem...suam*; il verbo *destituit* è fedelmente prelevato dal modello; nella scenografia romanzesca, l'espressione *in loco peregrino* lascia intravedere ancora una volta l'ambientazione del mito di Arianna, rapidamente evocata in Ov. *Met.* 8.175-6 *in illo/litore*)".

²⁵Labate (1995a) p.169.

dell'esametro segue un pentametro nel quale tra le due sequenze ATTR-VER (inizio e fine verso) è frapposto il termine comune ad entrambe (*facies*) che ne marca l'opposizione.

Va inoltre segnalato che l'autonomia sintattica dei distici viene rispettata in tutti e quattro i casi; infine resta da sottolineare il fatto che tutti i termini-chiave del carne sono collocati nelle posizioni di rilievo dei versi di appartenenza (v.1 e 6 *nomen*, v.3 *vultum* e *amici*, v.4 *vertitis* e *fuga*, v.7 *partes*, v.8 *vera* e *facies*; ancora più significativi risultano i casi di *amicitiae* v.1 e *assimulata*, dal momento che la loro pregnanza semantica è messa in rilievo non solo dalla collocazione ma anche dal doppio accento metrico). Il modello di riferimento per questo frammento potrebbe essere individuato in alcuni dei numerosi passi delle opere ovidiane dell'esilio; in quest'ultime è infatti piuttosto frequente il tema dell'amicizia che si rivela falsa nel momento della sventura²⁶. Nondimeno, credo che non sia da escludere nella seconda parte del componimento un richiamo a: a) alcune scene delle commedie plautine nelle quali si affrontano discussioni di natura metateatrale; b) temi della filosofia cinica, della quale si riprende la metafora del mondo come finzione e infine c) il mimo letterario che viene esplicitamente menzionato al v.5²⁷.

A questo punto dell'analisi ritengo opportuno focalizzare brevemente l'attenzione sulla questione, mi pare, più dibattuta dalla critica petroniana relativamente a questo componimento, ossia se vi sia continuità tra la prima e la seconda parte di esso.

Nella tradizione manoscritta, non è mai segnalata lacuna tra il v.4 e il v.5; il primo a separare per via (molto probabilmente) congetturale con asterischi i primi due distici dagli ultimi fu Pithou nella sua seconda edizione del 1587, seguito poi dal Bücheler nella sua *editio maior* del 1892 e, successivamente, da parecchi altri editori²⁸. Una scelta testuale verosimilmente motivata dalla difficoltà a reperire un nesso logico tra i vv.1-4 e i vv.5-8; conseguentemente tali critici hanno ipotizzato per quest'ultimi una collocazione originaria differente e, dunque, l'intervento successivo di un interpolatore²⁹. Il fatto poi che gli ultimi quattro versi non vengano riportati nel *Florilegium Gallicum* non costituisce affatto un indizio probante; infatti, come osserva giustamente Setaioli, "in non pochi casi la tradizione ϕ trasmette solo una parte dei componimenti poetici petroniani certamente

²⁶ Per una rassegna dei principali *loci similes* cfr. il contributo di Labate (1995a) e Sommariva (2003); si noti in particolare l'occorrenza del medesimo nesso *amicitiae...nomen* anche in *Ov. tr.* 1.8.15.

²⁷ Per questo aspetto cfr. Conte (1997) p.85 n.11.

²⁸ Tra gli altri Ernout (1922) e, in tutte le edizioni, Müller.

²⁹ Così per es. Paratore (1933) secondo cui gli ultimi quattro versi sarebbero stati accorpati ai primi da "un emendatore frettoloso [...] colpito dalla leggera rassomiglianza fra essi e i precedenti".

unitari”³⁰. Ciononostante molti esegeti hanno sostenuto questa tesi, sebbene per diversi motivi sembri totalmente priva di fondamento³¹. Da parte mia, ritengo vi siano alcune valide ragioni per postulare l’unitarietà di questo *pastiche*. Innanzitutto, si riscontrano alcuni chiari paralleli linguistici tra le due ‘strofe’: 1) il costrutto *nomen* + genitivo che ricorre sia al principio del primo esametro sia al v.6; 2) la corrispondenza tra *vultum* (v.3) e *ora* (v.4) e, nella seconda parte, *facies* (v.8)³². Riguardo alla presunta incoerenza logica tra le due coppie di distici, Labate osserva che già in Lucrezio il tema delle avversità rivelatrici e quello della finzione teatrale comparivano insieme e venivano associate; ma, al di là di questa rilevante controprova, credo sia abbastanza agevole ravvisare un legame tematico tra le due coppie di distici almeno per un altro motivo³³. È infatti abbastanza palese che “tra i due brani c’è affinità concettuale, con un passaggio da un caso particolare a una verità più generale: il tradimento degli amici mostra che l’amicizia è apparenza vuota, finzione, ipocrisia (è il tema del primo epigramma), e questo non è altro che un momento di quella specie di finzione teatrale [...] che regola più in generale i rapporti tra gli uomini”³⁴. In questa prospettiva, non si possono non concepire gli otto versi come il risultato di un progetto letterario organico ed unitario, finalizzato anch’esso, tramite l’uso marcato del registro poetico, a segnalare lo scarto comico-parodico tra l’elevatezza della fervida immaginazione iper-letteraria di Encolpio e l’atmosfera sordida che caratterizza la scena. Dunque, commentando retrospettivamente quell’episodio, Encolpio narratore comprende con maggiore accortezza la natura illusoria della visione *in presa diretta* dell’io-personaggio, ingenuamente proclive ad equiparare le proprie vicende biografiche

³⁰ Setaioli (2001b) p.58. Cfr. *ibid.* n.6 dove lo studioso riporta i casi di trasmissione parziale delle poesie del *Satyricon* nel *Florilegium*.

³¹ Cito qui Van Thiel (1971) (il cui tentativo di dimostrare con un errore meccanico l’accostamento dei due brani poetici è stato aspramente contestato da Labate (1995a), in part. p.170 n.16 e 17), Barnes (1971) (che ipotizza una breve lacuna tra le due parti), Slater (1990), Courtney (1991), Panayotakis (1995) e Connors (1998). Tra gli studiosi che invece sostengono l’unità dell’epigramma Stubbe (1933), Ciaffi (1955), Aragosti (1995), Labate (1995a), Conte (1997), Setaioli (2001b) e Sommariva (2003).

³² Ciaffi (1955) pp.50-51 definisce queste riprese lessicali “corrispondenze più segrete” che garantiscono l’unità del componimento. Courtney (1991) p.24 invece sostiene che tali parallelismi sono la spia dell’intenzione dell’interpolatore di illustrare il primo componimento col secondo. Sulla base di un confronto con un verso ovidiano (Ov. *ars* 1.720) Labate (1995a) propone una congettura al primo verso che elimina il primo dei due genitivi epesegetici (nella fattispecie congettura *nomen amicitia* in luogo del tradito *nomen amicitiae*). Concordo con Setaioli (2001b) pp.68-69 e con Sommariva (2003) nel fatto che tale intervento testuale (accolto anche da Conte (1997) p.86) lascia alcune perplessità sia perché annullerebbe il parallelismo sintattico-lessicale tra le due parti del componimento sia perché la stessa espressione si ritrova poco più avanti rispetto ai versi in esame (*Sat.* 81.5 *reliquit veteris amicitiae nomen*) con chiara allusione ad essi.

³³ A dire il vero molti tra i fautori della separazione tra le due parti della poesia rilevano questi nessi ma li spiegano come i motivi che hanno indotto l’interpolatore ad accostare due carmi tra loro originariamente autonomi.

³⁴ Labate (1995a) p.172.

a quelle della letteratura sublime; nessuna sceneggiatura epico-tragica può fungere da parametro valutativo a fronte di una realtà che sembra rispondere soltanto alla logica dell'utile e della finzione. Purtuttavia, questa è la concezione del mondo del più maturo io-narrante; l'io-agente, invece, rimane prigioniero della propria cultura scolastica, al punto che le opere del passato arrivano perfino a dettargli le linee di comportamento da seguire e a condizionarne le azioni. Perciò, rimasto solo, egli non trova niente di meglio da fare che recarsi in un posto appartato vicino alla spiaggia a lamentarsi del proprio infelice destino, emulando l'Achille omerico nella scena già ricordata sopra (81.1). Ciò significa che l'intertesto non si attiva *ex post* come raffronto alla situazione contingente del racconto; viceversa, l'intreccio narrativo è predeterminato dall'intertesto stesso. Per spiegarmi meglio, se è vero che la contesa Encolpio-Ascilto per Gitone è ricalcata sul modello iliadico dello scontro Achille-Agamennone per Briseide, tale modello, invero, viene talmente interiorizzato dal giovane *scholasticus* da 'costringerlo', poco più tardi, ad imitare inconsciamente le gesta dell'eroe omerico; insomma, mentre il primo movimento intertestuale verso l'*Iliade* è sapientemente predisposto dall'autore come spia per il lettore e come stimolo-esca per il suo personaggio, al contrario, la seconda referenza all'ipotesto omerico costituisce un naturale adempimento della prima, ossia quasi una sua ovvia conseguenza dettata dall'*ethos* encolpiano.

Anche il monologo successivo (81.2-6), benché introdotto da una didascalia metateatrale³⁵, è contrassegnato da un coacervo di rimandi intertestuali di varia estrazione:

[2] *ibi triduo inclusus redeunte in animum solitudine atque contemptu verberabam aegrum planctibus pectus et inter tot altissimos gemitus frequenter etiam proclamabam: 'ergo me non ruina terra potuit haurire? [3] non iratum etiam innocentibus mare? effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter <tot> audaciae nomina mendicus, exul, in deversorio Graecae urbis iacerem desertus? et quis hanc mihi solitudinem imposuit? [4] adulescens omni libidine impurus et sua quoque confessione dignus exilio, stupro liber, stupro ingenuus, cuius anni ad tesseram venierunt, quem tamquam puellam conduxit etiam qui virum putavit. [5] quid ille alter? qui [tamquam] die togae virilis stolam sumpsit, qui ne vir esset a matre persuasus est, qui opus muliebre in ergastulo fecit, qui postquam conturbavit et libidinis suae solum vertit, reliquit veteris amicitiae nomen et, pro pudor, tamquam mulier secutuleia unius noctis tactu omnia vendidit. [6] iacent nunc amatores adligati noctibus totis, et forsitan mutuis libidinibus attriti derident solitudinem meam. sed non impune. nam aut vir ego liberque non sum, aut noxio sanguine parentabo iniuriae meae'.*

³⁵ Su questo punto cfr. Mazzilli (2006) p.52-53: "il lamento di Encolpio è fortemente connotato in senso teatrale, poiché esso è introdotto a 81.2 da *proclamabam*: il verbo *proclamo* è un tecnicismo dell'*actio* teatrale e oratoria, ma è attestato anche per il lamento rituale dei funerali: una situazione topica, dunque, che a 81.2 è richiamata dall'atto di percuotersi il petto".

Per riassumerne il contenuto, a comparire innanzitutto è il topico sfogo contro la propria sorte, cui si accompagna l'altrettanto topica invocazione di una morte grandiosa, inghiottito dalla terra o dalle onde in tempesta; anche la successiva elencazione dei crimini commessi per amore, tesa a denunciare l'ingratitude del proprio amante, trova puntuali riscontri nel repertorio letterario tradizionale (81.3)³⁶. A questo punto, il lamento assume i contorni retorici di una vera e propria invettiva contro i due fedifraghi amici, dalla quale emerge tutto lo sdegno di Encolpio per la loro depravazione ed infedeltà (81.4-5)³⁷; il monologante li immagina entrambi giacere avvinghiati, a godere di orgasmi reciproci e a farsi beffa della solitudine del vecchio amico (81.5-6). Perciò medita, infine, di vendicare quell'onta uccidendoli entrambi (81.6).

La tessitura intertestuale di questi paragrafi prevede, in primo luogo, la ripresa del mito di Medea; stavolta non più in riferimento all'opera di Apollonio Rodio, come nel caso della precedente assimilazione tra Gitone e l'eroina greca, bensì con evidente allusione al trattamento tragico euripideo e a quello elegiaco-epistolare ovidiano della stessa saga mitica, in cui Medea assume le vesti della *relicta* tradita da Giasone. L'oscillazione tra i vari ipotesti è del tutto funzionale alla caratterizzazione dei personaggi del romanzo; mentre tramite la rievocazione delle *Argonautiche* si intende assegnare al *puer* la capacità di autodeterminare in modo attivo le proprie scelte, l'identificazione tra Encolpio e la *Medea* di Euripide o di Ovidio (*Ov. her.* 12) continua a voler mettere in luce l'assoluta *amechania* del protagonista, sempre costretto ad impersonare il ruolo del perdente. I parallelismi tematici e linguistici tra il lamento encolpiano e le versioni del mito appena menzionate sono stati evidenziati con grande acribia da alcuni critici petroniani³⁸; senza

³⁶ In chiave intratestuale, questa rievocazione delle proprie gesta passate rappresenta una risposta alle accuse rinfacciate ad Encolpio da Ascilto in 9.8. Quello del lamento in stile tragico sul proprio infelice destino è un *topos* largamente attivo tanto nel genere epico (cfr. *Hom. Il.* 21.272 ss. e *Verg. Aen.* 1.94 ss.) quanto, presumibilmente di riflesso, nel romanzo greco, dove si lega inevitabilmente al discorso amoroso su cui si regge il filo narrativo (cfr. per es. il lamento di Melite in *Leucippe e Clitofonte* 5.25, anch'esso nell'ambito di un contrastato triangolo erotico). Nei monologhi romanzeschi, spesso, viene contestualmente adombrata l'idea del suicidio o il desiderio della morte come epilogo degno della cattiva sorte patita (*Cherea e Calliroe* 1.11, 3.6.6-8, 3.10.3-8, 4.1.8, 5.10.9, 7.1.5-6; *Abrocome e Anzia* 5.8; *Leucippe e Clitofonte* 3.16; *Dafni e Cloe* 1.14.1-4, 2.22, 4.27; *Etiopiche* 2.1, 10.9), talvolta annessa al resoconto sommario delle disavventure passate, come nell'intervento di Encolpio (*Cherea e Calliroe* 1.14.7-10, 5.1.7, 5.5.1-4; 6.2.8-11; 6.6.3-5; *Abrocome e Anzia* 3.8, 4.7; *Leucippe e Clitofonte* 5.18; *Etiopiche* 1.8, 5.6, 7.14).

³⁷ Le accuse di effeminatezza rivolte ai due ex amici sono state messe in relazione già da Collignon (1892) p.228 ss. con l'analoga ingiuria scagliata da Cicerone a Marco Antonio nella II *Filippica* (18.44).

³⁸ Mi riferisco agli studi di Marino (1996) e Mazzilli (2006). Nel primo contributo, vengono analizzati nel dettaglio gli elementi che accomunano il monologo di Encolpio e l'epistola ovidiana (pp.158-162): "il rimpianto di non avere incontrato la morte; il pensiero dei pericoli trascorsi, rivolto prevalentemente alla minaccia costituita dal mare (in relazione a una colpa); la ricapitolazione dei crimini commessi e collegati

addentrarmi in un'analisi troppo specifica di tali analogie, più o meno probanti, quel che si può ammettere, in linea generale, è il riuso 'combinato' delle due fonti, sulla base di un procedimento di 'filtraggio' delle informazioni tragiche euripidee attraverso il canale elegiaco ovidiano. Nondimeno, nell'ambito di questa composita reversibilità degli orizzonti ipotestuali, nel monologo di Encolpio subentrano riecheggiamenti di altri modelli letterari, ovvero in esso si accavallano, in un vorticoso rimpasto, tratti peculiari di almeno altre due figure di *relictæ*: la 'solita' Arianna (qui nella versione catulliana) e la Didone virgiliana³⁹. Insomma, l'io-agente finisce con l'immedesimarsi in un tipo ben definito di 'funzione femminile', cioè quello della donna reietta; nel recupero di questo ruolo, egli scandaglia tutte le possibilità offerte dalla tradizione letteraria, intrecciando 'artificialmente' le caratteristiche di diverse eroine (Medea, Arianna e Didone) e cogliendo 'opportunamente' le variazioni insite nelle più importanti declinazioni dei miti di pertinenza (Euripide, Apollonio Rodio, Ovidio, Catullo, Virgilio). Nondimeno, nella parte conclusiva del monologo (81.6), accanto ai modelli suddetti, comincia a prevalere in filigrana nuovamente l'intertesto epico; i propositi di vendetta di Encolpio ammiccano alla risoluzione di Enea, nel II libro dell'*Eneide* (vv.575 ss.), di punire Elena, colpevole della caduta di Troia⁴⁰. L'intrusione del paradigma epico appare, peraltro, ben motivata dalla necessità di non imbrigliare lo sviluppo diegetico del romanzo; esauritesi le potenzialità narrative intrinseche al topos della *relictæ*, l'autore si affida ai tempi e ai

in qualche modo all'amore per la persona che poi ha tradito; il lamento dell'attuale condizione di esule; l'invidia per la felicità del traditore con il nuovo amante; la paura di essere oggetto di derisione per la coppia; l'intenzione irremovibile (anche se poi Encolpio sarà facilmente dissuasivo) di vendicarsi. Mazzilli (2006), pur ribadendo l'influenza dell'ipotesto ovidiano sulla rievocazione della figura di Medea tra le maglie dello sfogo encolpiano, pensa che esso "debba essere collegato direttamente all'archetipo euripideo" (p.52), del quale vengono altresì ripresi molti spunti specifici (pp.52-61). Più in generale, la studiosa evidenzia come "nel monologo di Encolpio, Petronio, con un abile illusionismo prospettico, ci lascia intravedere numerosi ipotesti, allusi anche altrove nel *Satyricon* (l'Arianna di Catullo e le molte Arianne di Ovidio; la Medea di Euripide, Apollonio Rodio e Ovidio; la Didone virgiliana)" (p.72).

³⁹ Sempre Mazzilli (2006) pp. 67-79 ha ben illustrato i debiti di Petronio nei confronti del carne 64 di Catullo e della rappresentazione virgiliana dell'*infelix Dido*. Quanto al primo aspetto, la studiosa osserva che "come nel monologo di Encolpio, il cui esordio ha un andamento interrogativo (81.2-3), anche Arianna, scoprendosi abbandonata, ha una reazione di incredulità, espressa attraverso una serie di domande retoriche [...] (vv.132-138). Nei due intertesti segue il motivo della perfidia, strettamente legata alla *libido* degli amanti (cfr. Catul. 64.139-148 e *Sat.* 81.3-4). Anche le benemerienze rinfacciate da Encolpio a 81.3 recuperano, oltre all'archetipo euripideo (Eur. *Med.* 476-87), l'analogo *curriculum* dell'Arianna catulliana (Catul. 64.149-151), che è la causa dell'attuale solitudine, ben sottolineata, in entrambi gli intertesti, dai nessi sintattici (cfr. Catul. 64.152-153 e *Sat.* 81.3). In Catul. 64.153-166 segue la degradazione dei nobili natali di Teseo[...]; analogamente Encolpio sottolinea l'ignobile nascita di Ascilto e Gitone (81-4.5). [...] Subito dopo, Arianna ed Encolpio considerano il presente, si chiedono dove siano gli amanti lontani e confrontano la propria condizione con quella dei perfidi (cfr. Catul. 64.167-170 e *Sat.* 81.6)". Per ciò che concerne il rapporto con l'Eneide virgiliana, Mazzilli raffronta il lamento di Encolpio alla requisitoria di Didone contro Enea (Verg. *Aen.* 4.305-387), individuando alcune similarità linguistiche e tematiche di assoluta rilevanza.

⁴⁰ Su questo parallelismo cfr. Zeitlin (1971b) p.59, Conte (1997) pp.11-22, Paschalis (2011) p.81-82.

meccanismi compositivi dell'epica per costruire il finale dell'episodio⁴¹. Ecco, allora, che un infuriato Encolpio, passato dalle parole ai fatti, si arma, in pieno invasamento 'eroico', allo scopo di far strage dei propri nemici (82.1-2), proprio come Enea fuori di sé decide di uccidere Elena (Verg. *Aen.* 2.588 ss. e 2.671 ss.), prima, e di ritrovare la moglie Creusa tra i porticati della rocca ormai in fiamme, poi (Verg. *Aen.* 2.749 ss.)⁴². A questo parallelo, si può aggiungere quello con un ipotesto già evocato in precedenza, l'*Iliade* omerica; Encolpio furente per la perdita di Gitone ricorda da vicino anche la *menis* di Achille, desideroso di rivalsa nei confronti di Agamennone per il furto di Briseide (Hom. *Il.* 1.190 ss.). La 'serietà' della situazione è però ridimensionata da una notazione ironica del narratore: alla stregua di un gigante eroi-comico *ante litteram*, l'amante tradito ha bisogno di un lauto pasto prima di imbarcarsi in questa nuova avventura (82.1). Egualmente, la fuga verso la riva del mare era stata giustificata col timore di essere scoperto dall'assistente del re Agamennone, Menelao, e di doversi sorbire una seconda sgradita cena (81.1)⁴³. E ancora, ad evitare la strage meditata, non sarà l'intervento di una divinità, come nei poemi allusi (Atena nell'*Iliade*, Venere nell'*Eneide*); a placare l'animo di Encolpio basterà un soldato incontrato per strada, il quale, nonostante le mendaci dichiarazioni del giovane, intuisce dalla tipologia di calzature da questi indossate (i *phaecasia* e non le *caligae*) che egli non è un centurione e lo invita a deporre le armi e a stare lontano dai guai (82.3-4)⁴⁴. L'agognato eroismo si smarrisce prestissimo; dinanzi alle ingiunzioni di un semplice *miles*, il protagonista è ritratto comicamente in tutta la sua patologica insicurezza (82.4 *cum deinde vultu atque ipsa trepidatione mendacium prodidissem*), fino addirittura a mostrarsi grato a quel furfante per quella sfacciataggine che lo ha distolto dal perseguire un atto dissennato (82.4).

⁴¹Come osserva correttamente Conte (1997) p.18 la fine del monologo (82.1 *haec locutus gladio latus cingor*) "è ancora segnato dal ricordo di una tipica formula epica usata per passare dal discorso diretto all'azione [...] ed anche *gladio latus cingor* richiama la forma epica usata per Enea che nella notte di Troia si armava nuovamente in cerca di lotta: *hic ferro adcingor rursus* (Verg. *Aen.* 2.671).

⁴²Queste analogie, più strutturali che linguistiche, sono state evidenziate per la prima volta già da Collignon (1892) pp.121-122.

⁴³Mentre nel modello omerico, come sottolinea Damiani (1999) p. 54, "la presenza del mare assolve ad una duplice funzione: solo in un luogo appartato, lontano dai compagni, Achille può abbandonare il ruolo di guerriero invincibile e rivestire i panni del comune mortale che ha bisogno di sfogo e di consolazione [...]. Inoltre l'immagine dell'immensa distesa marina, che egli si sofferma a contemplare, serve a sviluppare il suo senso di solitudine e di disperazione".

⁴⁴Si ricordi che, in età imperiale, gli unici a potere girare armati erano i soldati; per tutti gli altri era previsto l'arresto (cfr. Suet. *Aug.* 32.1). Secondo Damiani (1999) p.55 e p.59 l'incontro con il soldato "presenta una serie di elementi che rinviano allo schema e al formulario del duello epico: si tratta della vestizione delle armi, dello scambio di battute tra i due contendenti, della vittoria sancita dalla spoliatura delle armi da parte di uno dei due guerrieri [...] l'episodio rappresenta, dunque, una versione parodica del motivo epico del duello".

In ultima battuta, l'orchestrazione polifonica dell'istanza narrativa è strutturata sulla netta separazione tra la funzione-personaggio e la funzione-narratore di Encolpio; attraverso la sapiente giustapposizione di vari registri stilistici e l'intersecazione di più piani intra- ed intertestuali, questa sfasatura consente al secondo di correggere parzialmente le fantasie del primo, orientando al contempo l'interpretazione del lettore.

All'incontro con il soldato, segue, nel testo pervenutoci, questo componimento poetico in distici elegiaci (82.5):

*non bibit inter aquas poma aut pendentia carpit
Tantalus infelix, quem sua vota premunt.
divitis haec magni facies erit, omnia cernens
qui timet et sicco concoquit ore famem.*

Sfortunatamente le due lacune (dopo *agere* [82.4] e dopo *famem* [82.5. v.4]) non ci consentono di apprezzare le modalità di sutura adottate in questo caso da Petronio né tantomeno di conoscere con assoluta certezza l'identità del personaggio-poetante⁴⁵. È comunque verosimile che tale brano si configurasse come una sorta di commento indiretto del narratore Encolpio, ovvero come una sua tipica riflessione *a posteriori* di carattere universalizzante e moraleggiante sulla propria vicenda personale passata. Il breve epigramma tratta nel primo distico il mito di Tantalo e, nella fattispecie, la pena inflittagli dagli dei in seguito ai suoi delitti; egli infatti è raffigurato mentre è costretto a patire la fame e la sete pur trovandosi immerso nell'acqua di un lago sulle cui rive pendono frutti che non può raccogliere. Dal carattere generale del dato mitico si passa, nei due versi conclusivi, al *topos* più particolare del ricco-avaro, della cui condizione Tantalo diventa simbolo (*facies*). Infatti il *magnus dives*, proprio come il progenitore degli Atridi, ha ogni cosa sotto gli occhi ma ha paura a farne uso (*timet*) e, perciò, si ritrova a “digerire la fame”.

Ciò posto, va subito precisato che questi due distici elegiaci sembrano non intrattenere alcuna stringente relazione tematica con le contigue sezioni prosastiche all'interno delle quali sono stati tramandati dalla tradizione; da una parte (82.1-4) infatti troviamo Encolpio che ritorna alla locanda in cerca di riposo dopo il fallito tentativo di vendetta

⁴⁵ Il ramo L della tradizione manoscritta colloca il brano tra due lacune dopo 82.4 e lo fa seguire da sette *sententiae* desunte dalla *cena* e da un'ottava (82.6) nematicamente collegabile con la prosa del capitolo di pertinenza. Secondo Di Simone (1993) p.88 n.5 l'indicazione di lacuna dopo 82.4 è congettura di Pithou e che l'asterisco segnato in l da Scaligero rappresenti un rimando ad una variante in margine. I *florilegia* riportano invece i due distici tra 20.3 e 34.10, facendoli peraltro seguire dalle stesse sette sentenze della *cena* e nello stesso ordine. Per una ricostruzione più dettagliata della tradizione rimando a Di Simone (1993) e Aragosti (1995) p.334 n.240.

nei confronti dei due traditori Ascilto e Gitone, mentre dall'altra (83.1) ha inizio l'episodio della pinacoteca con il funzionale ingresso sulla scena del poeta Eumolpo. Proprio per questa incoerenza logica rispetto alla narrazione limitrofa tali versi costituiscono una significativa eccezione nel *Satyricon*. Per tutti i restanti passi metrici dell'opera bisogna infatti ammettere che “la reciprocità esistente tra versi e prosa non è oscurata dalle lacune, pur frequenti nei punti di passaggio: nessun taglio è così drastico da negare intelligibilità al testo e oscurare le funzioni di senso che legano i brani poetici all'immediato contesto in prosa”⁴⁶, come si evincerà, per esempio, dall'analisi di parecchi componimenti che ricorrono nell'ambito dell'episodio crotoniate. Nessuna conclusione certa è, a mio avviso, avanzabile circa l'effettiva collocazione di questi versi all'interno del *Satyricon*; sebbene autorevoli studiosi abbiano provato a difendere la plausibilità della sequenza tràdita, nondimeno ritengo che oggettivamente questa non rappresenti la sola soluzione percorribile⁴⁷. Non è mio proposito prendere in questa sede una precisa posizione in merito al dibattito apertosi tra i critici; tuttavia mi limito prudentemente a sostenere che se non si vuole ammettere l'ipotesi (non del tutto improbabile) di una trasposizione, bisogna comunque seriamente prendere in considerazione la possibilità di una lacuna ampia tra 82.4 e 82.5 e tra 82.5 e 82.6 (o 83.1 se si ritiene che anche la *sententia* successiva sia fuori posto)⁴⁸.

Comunque sia, dalla situazione testé descritta, emerge senza dubbio un dato essenziale per le finalità di questo lavoro, ossia la possibilità di una fruizione indipendente dal macrotesto di tale *pastiche*; un'autonomia letteraria che ne ha consentito (se non causato) l'estrapolazione dal contesto originario e la conservazione isolata in *florilegia* ed *excerpta* e nelle citazioni dirette di diversi autori di età tardo-antica e medievale (tra gli altri Fulgenzio e Vincenzo di Beauvais)⁴⁹. Il componimento mostra, infatti, una pregevole fattura poetica; da sottolineare l'identità tra ritmo prosodico e sintassi (ad ogni distico corrisponde un periodo), la dislocazione delle parole-chiave nelle posizioni di rilievo dei versi, i giochi fonici ed allitteranti (in particolare v.1 *poma aut pendentia carpit* e v.4 *sicco concoquit*) e, infine, l'audace ossimoro del v.4 (*concoquit...famen*). Inoltre non va

⁴⁶ Di Simone (1993) p.87.

⁴⁷ Tra gli altri Paratore (1933) (p.284: “per quanto il legame coi versi sia molto oscuro e faticoso, essi non stonano a questo posto, perché è naturalissimo che in Encolpio, ormai sbattuto, sfinito da tanti alti e bassi di passione, sorga l'istinto della fame”) e Sullivan (1977).

⁴⁸ Molti studiosi, sulla scorta della collocazione tràdita nei *florilegia*, hanno trasposto i versi nella sezione di romanzo tra 20.3 e 34.10 (tra questi cito Ciaffi (1955) p.52 che li collega a 20.5-7 laddove Encolpio beve tutto il satirio). Tra i tentativi di trasposizione assai convincente appare quello proposto da Di Simone (1993) che colloca tali distici al c.132.1; contrario a tale ipotesi invece Di Leo (2001) p.146.

⁴⁹ Rispettivamente Fulg., *mit.* 2.15 e Vincenzo di Beauvais *Spec. histor.* 20.25.

dimenticata la profonda letterarietà del carne per il quale è stata più messa in risalto la soggiacente stratigrafia intertestuale con numerosi modelli poetici di ambito greco e latino. L'argomento di questi distici rimanda infatti direttamente ad un *topos* in origine proprio della diatriba cinico-stoica, ossia l'uso della figura di Tantalo come simbolo della condizione del ricco avaro che muore di fame in mezzo all'abbondanza. Petronio sembra aver ripreso qui l'innovazione oraziana, aggiungendo a questa tradizionale immagine il motivo della paura (v.4 *timet*) che trattiene il ricco dall'utilizzare gli averi in suo possesso e sotto i suoi occhi (v.3 *omnia cernens*)⁵⁰. Inoltre è pure legittimo sostenere che per la stesura di questo epigramma l'*arbiter* abbia tenuto in considerazione come ulteriori testi di riferimento alcuni passi lucreziani e, soprattutto, ovidiani⁵¹. Per concludere, nessuna valutazione può essere espressa riguardo alla funzionalità narratologica di questo gradevole brano dal momento che la riflessione etica e gnomica del frammento, come osservato, non dimostra avere concreti agganci col contesto immediato (se di contesto si può effettivamente parlare).

6.3 La love story di Encolpio, tra immaginazione letteraria e realtà mimica II (91-99)

Ciò posto, dal capitolo 83 al 90 il racconto si sposta all'interno di una pinacoteca, laddove Encolpio incontrerà il poeta Eumolpo, in una sequenza carica di memorie letterarie di altro genere; ma di questa porzione di romanzo mi occuperò nel paragrafo seguente.

Dopo la visita alla galleria di quadri, Encolpio ritrova Gitone ai bagni, infelice per la relazione con Ascilto; non appena scorge il vecchio amico, il *puer* si rallegra e, ora che senza armi in giro può parlare liberamente (*ubi arma non sunt, libere loquor*), lo implora di avere pietà di lui e di salvarlo dalle mani di quel *cruentus latro* (91.2). La sua preghiera termina con l'invito a punirlo come merita, al quale si connette un motivo tipico dell'epica, quello del *solacium mortis* (91.2 *satis magnum erit misero solacium, tua voluntate cecidisse*). Le parole di Gitone evocano quelle pronunciate da Enea sul corpo di Lauso, appena ucciso dall'eroe (Verg. *Aen.* 10.829-830 *hoc tamen infelix miseram solabere mortem:/ Aeneae magni dextra cadis*)⁵²; l'occorrenza degli aggettivi *magnus* e

⁵⁰ Cfr. Orazio *sat.* 1.1.68-72. Sulla base di questo probabile parallelismo Setaioli (1998) p.217-219 difende la lezione *timet* rispetto alla più piatta *tenet* testimoniata da *vn* e dalla citazione di Fulgenzio.

⁵¹ Per il rapporto con questi modelli rimando all'accuratissima analisi di Di Simone (1993) (in part. pp.94-102). Setaioli (1998) p.23 nota che il tema di 82.5 risulta caro a Petronio dal momento che si ritrova pure nei frammenti VIII e XXV citati anch'essi da Fulgenzio (rispettivamente Fulg. *Virg.* P.99.2 Helm e *myth.* 2.6).

⁵² Petronio potrebbe aver attinto questo motivo anche da Verg. *Aen.* 11.688-689, laddove Camilla utilizza questo *topos* consolatorio mentre è riversa sul cadavere di Ornito (*nomen tamen haut leve patrum/ Manibus hoc refers, telo cecidisse Camillae*). Altre possibili allusioni sono elencate in Habermehl (2006) p.219.

miser in entrambi i contesti potrebbe costituire uno stringente indizio del fatto che qui Petronio abbia proceduto ad una riscrittura di questo passo virgiliano⁵³. L'infido giovinetto si appropria del linguaggio eroico al fine di sollecitare Encolpio ad essere pio come Enea; egli sa che quest'ultimo, nelle gerarchie letterarie del protagonista⁵⁴, costituisce uno dei paradigmi preferiti e pertanto, stuzzicando la sua memoria nonché la sua smania di sublime⁵⁵, tenta di 'imporgli' quel modello di comportamento. Ed in effetti la sua strategia risulta vincente. Encolpio perdona il fanciullo e si dirige con lui alla locanda; il suo stato di esaltazione è ironicamente descritto dal narratore attraverso l'uso del verbo *pervolare* (91.3). Entrati in camera, dopo un lungo silenzio, l'amante tradito chiede spiegazioni a Gitone in tono sovraeccitato, recriminando sì, ancora, sull'ingiustizia subita in occasione dell'arbitrato di qualche giorno prima, ma promettendo, nello stesso tempo, una serena riappacificazione se quello avesse d'ora in poi dimostrato la sua fedeltà (91.6-7):

quid dicis, peregrini amoris concessio? Dignus hac iniuria fui? [...] nec amoris arbitrium ad alium iudicem <de>tuli. Sed nihil iam queror, nihil iam memini, si bona fide paenitentiam emendas).

Sembrerebbe esserci, in questa allocuzione encolpiana, un velato riferimento ai *Remedia* ovidiani. In quest'opera, come è noto, Ovidio si prefigge di insegnare agli amanti feriti alcune tecniche per 'razionalizzare' la perdita della propria *domina*; tra queste, egli consiglia di stare lontano dagli occhi della donna, perché questi rappresentano un pericoloso canale di contagio della malattia d'amore (Ov. *rem.* 613 *Si quis amas, nec vis, facito contagia vites* e 615 *Dum spectant laesos oculi, laeduntur et ipsi*). Perciò egli propone l'esempio di un imprecisato amante che non ha retto all'apparire dell'amata, cosicché "la mal guarita cicatrice all'antica ferita tornò", decretando l'insuccesso delle arti 'taumaturgiche' del poeta (Ov. *rem.* 622-624 *Occursum dominae non tulit ille suae. vulnus in antiquum rediit male firma cicatrix, successumque artes non habuere meae*). Da parte sua, Encolpio sembra quasi re-incarnarsi in questo fittizio amante ovidiano,

⁵³ Questo motivo compare anche, per esempio, in Ov. *Met.* 5.191-192 per bocca di Nileo (*magna feres tacitas solacia mortis ad umbras/ a tanto cecidisse viro*), nonché in Luc. 8.314-316, allorché Pompeo spera di non morire per mano di Cesare (*sat magna feram solacia mortis, orbe iacens alio, nihil haec in membra cruenta, nil socerum fecisse pie*). Quanto a quest'ultima ricorrenza, non è da escludere una possibile da parte di Gitone; Cesare si sdoppierebbe nei due compagni, in modo che Ascilto ne riprenderebbe il lato violento (cfr. 91.2 *cruento* e Luc. 8.315 *cruenta*), mentre Encolpio impersonerebbe la sua proverbiale *clementia* (cfr. 91.2 *miserere* e Luc. 8.316 *pie*), cui l'amasio maliziosamente si vorrebbe appellare.

⁵⁴ Cfr. Fedeli (1989) p.361: "non c'è dubbio che Virgilio sia il poeta latino preferito da Petronio".

⁵⁵ Su questo aspetto cfr. Conte (1997) p.15: "le rappresentazioni letterarie e mitiche sono la risposta superficiale e immediata con cui l'ingenuo *scholasticus* riempie i suoi desideri di grandezza, soddisfa il suo bisogno di sublimità".

ovvero nel suo atteggiamento paiono concretizzarsi quei rischi paventati dallo scrittore di Sulmona. L'incontro con Gitone ha in effetti tutti i crismi di una vera e propria 'apparizione', come si può notare dall'occorrenza di molti termini insistenti sul campo semantico del vedere (91.1 *video Gitona* e [...] 91.2 *itaque ut experimentum oculorum caperem <propius accessi et intuebar puerum>*⁵⁶ *converti tille solutum gaudio vultum*); poi, con ridicola esagerazione, il protagonista, quasi a volersi schernire dalla prescrizione ovidiana, afferma che l'antica ferita si è rimarginata definitivamente, a tal punto che è perfino scomparsa la cicatrice (91.6 *et in hoc pectore, cum vulnus ingens fuerit, cicatrix non est*)⁵⁷. Il tono scanzonato e divertito dell'ipotesto viene caricato di severo *pathos* dal personaggio petroniano, benché il contesto non ne giustifichi affatto l'innalzamento; il rovesciamento parodico del messaggio ovidiano non può che produrre comicità.

Proseguendo in questo resoconto, l'opportunistica giustificazione del ragazzo, volta peraltro a scaricare parte della responsabilità sullo stesso Encolpio, è comunque sufficiente a far ricredere l'amante e far sbocciare in lui nuovamente la passione (91.8-9):

*'quaeso' inquit 'Encolpi, fidem memoriae tuae appello: ego te reliqui an tu <me> prodidisti? equidem fateor et prae me fero: cum duos armatos viderem, ad fortiorem confugi'. [9] exosculatus pectus sapientia plenum inieci cervicibus manus, et ut facile intellegeret redisse me in gratiam et optima fide reviviscentem amicitiam, toto pectore adstrinxi*⁵⁸.

Nel frattempo, Eumolpo bussa alla porta della stanza e viene fatto entrare da Encolpio; alla vista di Gitone, il poeta ne rimane affascinato, tanto da paragonarlo subito a Ganimede (forse ancora impressa nella sua mente era l'immagine del 'coppiere degli dei' raffigurata in un dipinto della pinacoteca). Con questa battuta fa ufficialmente ingresso sulla scena del romanzo il nuovo rivale in amore di Encolpio, come egli stesso, in preda alla gelosia, intuisce immediatamente (92.4 *timuique ne in contubernium recepissem Ascyli parem*). E puntualmente avviene lo scontro tra i due contendenti (94 ss.), in quella sezione della narrazione che Panayotakis definisce un vero e proprio *adultery-mime*⁵⁹;

⁵⁶ Questa integrazione è stata proposta da Bücheler (1862) in apparato.

⁵⁷ In effetti, potrebbe considerarsi quale possibile intertesto anche Sen. *ira* 1.16.7 (*in sapientis quoque animo, etiam cum vulnus sanatum est, cicatrix manet*).

⁵⁸ Poco prima di prendere la parola, Gitone asciuga col mantello il volto di Encolpio rigato dalle lacrime, in un gesto che ricorda, per esempio, quello di Scilla nei confronti di Galatea in Ov. *Met.* 13.745-748 (*et lacrimae vocem inpediere loquentis. quas ubi marmoreo detersit pollice virgo et solata deam est, 'refer, o carissima' dixit 'neve tui causam tege (sic sum fida) doloris!'*). Peraltro, qualora si supponga in Petronio una possibile eco al passo ovidiano ora citato, si tratterebbe di un primo segnale criptato a quel mito del Ciclope (qui sul versante elegiaco) che sarà alluso a più riprese dal narratore nei capitoli successivi (stavolta in direzione epico-omerica).

⁵⁹ Panayotakis (1995) p.122 ss.

non prima però che Eumolpo abbia raccontato l'episodio occorsogli ai bagni pubblici – una *fabula* sconcia con protagonista Ascilto (92.6-13)⁶⁰ chiusa con una *sententia* volgare di sapore mimico (92.11 *tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare*).

Dopo una lacuna, il capitolo 94 si apre con le lusinghe di Eumolpo a Gitone, raro esempio di bellezza mista a saggezza⁶¹; il vecchio dichiara apertamente di essere diventato un suo *amator* e di volerne lodare in futuro le doti con le sue poesie (94.2 *amatorem invenisti. Ego laudes tuas carminibus implebo*). Egli intende adottare la medesima strategia usata *illo tempore* per sedurre l'efebo di Pergamo, ovvero sia diventarne pedagogo e custode per seguirlo dovunque vada; in più, in modo del tutto infantile, il letterato prova ad instillare nel *puer* il sospetto che Encolpio ami un altro (94.2 *nec iniuriam Encolpius accipit, alium amat*). Quest'ultimo si infuria, rimpiangendo addirittura di non avere con sé la spada requisitagli dal soldato per uccidere Eumolpo (94.3); poi, approfittando della prudente latitanza di Gitone, il quale percepito lo stato d'ira dell'amico si dilegua fuori dalla stanza (94.4)⁶², egli stesso intima al nuovo antagonista di andarsene, facendogli notare la totale incompatibilità dei loro caratteri (94.5-6):

paululum ergo intepescente saevitia 'Eumolpe' inquam 'iam malo vel carminibus loquaris quam eiusmodi tibi vota proponas. et ego iracundus sum et tu libidinosus: vide quam non conveniat his moribus. puta igitur me furiosum esse, cede insaniae, id est ocius foras exi'.

Il vecchio poeta coglie al volo l'occasione, chiude a chiave nella camera Encolpio e si getta alla ricerca del giovinetto (94.7)⁶³. Il protagonista, disperato, decide allora di

⁶⁰ Come osserva Barchiesi A. (1996) p.201 “al capitolo 92 Eumolpo racconta un aneddoto scostumato, in cui le doti virili di Ascilto prevalgono sulla sua vena poetica, ed Encolpio resta impassibile per non svelare a Eumolpo i suoi segreti: la formula usata da Petronio, *tamquam non agnoscerem fabulam, tacui* (92.13) potrebbe essere un segnale di autocoscienza, perché anche il lettore ha modo di *agnoscere fabulam*, se è vero che (come mi sembra verosimile) la storia dei due uomini nudi nel bagno pubblico proviene, più o meno riadattata, da qualche repertorio della paraletteratura”.

⁶¹ Tra gli apprezzamenti di Eumolpo merita una menzione la ‘grave’ esclamazione *macte virtute esto* (94.1), la quale, oltretutto in un frammento pacuviano (Pac. *trag.* 146), ricorre più volte, per esempio, nell'opera storiografica di Livio in riferimento alla virtù militare dei *duces* più validi (cfr. Liv. 4.14.7, 7.104, 10.40.11, 22.49.9 e 23.15.14). Secondo Paschalis (2011) pp.88-90, nell'elogio di Eumolpo a Gitone vi sarebbero dei riferimenti a tre passi virgiliani: *Aen.* 1.606 (*qui tanti talem genuere parentes?*), *Aen.* 9.641 (*macte nova virtute*) e *Aen.* 5.344 (*gratior et pulchro veniens in corpore virtus*).

⁶² Come osserva Panayotakis (1995) p.123, le entrate ed uscite dei personaggi dalla scena che si susseguono in questi capitoli (94.4, 94.7, 94.8, 95.1, 95.7, 96.4, 97.1, 98.2, 99.6) costituiscono un elemento ‘metateatrale’ evidente, tramite il quale l'autore intende rafforzare nel lettore la sensazione di trovarsi dinanzi ad uno *spectaculum* comico. Sulla valenza narratologica della ‘porta’ in Petronio cfr. Caprettini (1976).

⁶³ Schmeling (1971) pp.335 ss. ritiene che in questo passo Petronio stia praticando un rovesciamento parodico del motivo elegiaco dell'*exclusus amator*, ormai comicamente divenuto un *inclusus amator*, fornendo peraltro dei paralleli con alcune elegie in cui questo *topos* ricorre insieme a quello del suicidio. Panayotakis (1995) p.124 nota delle similarità strutturali con alcune commedie plautine (Pl. *Curc.* 147-154 e *Pers.* 564-572).

togliersi la vita, impiccandosi con la sua cintura alla sponda del letto rialzato verso la parete (94.8)⁶⁴. Quello del ‘tentato suicidio’ è un *topos* che certamente accomuna Encolpio agli eroi del romanzo greco, i quali in più occasioni cercano la morte per sopperire all’assenza dolorosa del proprio *partner* (creduto morto) o per mantenere intatta la propria castità⁶⁵. In relazione alla ripresa di questo motivo, l’archetipo primario può considerarsi l’ampio repertorio epico-tragico delle eroine che scelgono di porre fine alle loro sofferenze attraverso questa forma ritenuta poco virile (gli eroi maschi si uccidono con la spada!)⁶⁶. Così, l’effeminatezza di Encolpio⁶⁷, già veicolata precedentemente attraverso la sovrapposizione con le più note figure di *relictæ* mitiche, viene ribadita nella scelta del suicidio per impiccagione, connotata, dal punto di vista di genere, in senso femminile⁶⁸. Ecco, però, sopraggiungere *in extremis* Gitone ed Eumolpo a distogliere l’amico dai cattivi propositi (94.8 *cum reseratis foribus intrat Eumolpus cum Gitone meque a fatali iam meta revocat ad lucem*); il nesso *reserare fores* funge da evidente spia linguistica di un’allusione al poema epico ovidiano, nella fattispecie all’episodio in cui la nutrice interviene ad interrompere il tentativo di Mirra di impiccarsi (Ov. *Met.* 10.384-385 *surgit anus reseratque fores mortisque paratae/instrumenta videns*)⁶⁹. L’amasio, transitato rapidamente da uno stato di preoccupazione ad uno di rabbia, dopo aver spinto Encolpio sul letto, gli annuncia l’intenzione di volerlo precedere nella morte, chiudendo il discorso con la ripetizione in *variatio* di un lessema che molto lascia intendere al lettore

⁶⁴ Per un’approfondita analisi intertestuale di questo capitolo cfr. Landolfi (2010a). Sul motivo del suicidio nel *Satyricon* cfr. Hill (2004) pp.237-251 e 299-301.

⁶⁵ Cfr. *Cherea e Calliroe* 1.5.2, 1.6.1, 3.3.1, 3.5.6, 5.10.6-10, 6.2.8-11, 7.1.5-11, 7.6.7-9; *Abrocome e Anzia* 2.7, 3.5-8, 5.8; *Dafni e Cloe* 4.23; *Leucippe e Clitofonte* 3.16.5-17, 7.6.3; *Etiopiche* 2.2.1, 2.4-7. Lo stesso motivo compare anche nelle *Storie babilonesi* di Giamblico, oltretutto nei restanti due romanzi di ambito latino. In tutti questi casi, si tratta di un suicidio mancato; l’unico esempio di tentativo andato ‘a buon fine’ è quello di Arsace nel romanzo di Eliodoro (8.15). In particolare, il proposito di suicidio per impiccagione si ritrova in *Cherea e Calliroe* 5.10.6-10 e in Apul. *Met.* 1.16.

⁶⁶ Cfr. Landolfi (2010a) p.1057: “Sorprende l’attenzione dedicata a riprodurre l’iconografia del suicidio così come era stata fissata dai tragici greci ricorrendo a espressioni del genere di ἄπτεσθαι βροχόν δέρη diffuse nei testi teatrali tramite il sintagma *cervicesque nodo condebam* pronunciato da Encolpio (94.8). Lo studioso elenca una serie di *loci similes* (n.24), tra i quali menziona Soph. *Oed. Rex* 1260-1266 e *Ant.* 1221-1222, Eur. *Hel.* 136, *Hipp.* 770-772 e *Ion.* 1065. Una lista di questi possibili parallelismi con la tragedia greca si trova anche in Loraux (1988).

⁶⁷ Su questo punto cfr. Richlin (1983) e Canali (1983).

⁶⁸ Come osserva in modo pertinente Landolfi (2010a) p.1056 “un ruolo non secondario assume pure il fondale (in questo caso cogente) della stanza da letto che ricorda da presso il θάλαμος in cui le eroine perpetrano la scelta di morte non sottraendosi alle loro «radici spaziali». In *Sat.* 94.8, il letto stesso la cui sponda è alzata contro il muro, funge da asse cui impiccarsi dominando la scena e mantenendo il solito ruolo di testimone della passione amorosa”. Secondo lo studioso, inoltre, la rappresentazione petroniana non dipende soltanto dal modello della tragedia, ma essa farebbe anche i conti con la declinazione di questo motivo nella letteratura erotica più preziosa; in tal senso, egli propone come possibili ipotesti sia un frammento di Partenio (*S.H.* fr. 646, 4-5) sia l’epistola II delle *Heroides* ovidiane.

⁶⁹ Su questo aspetto cfr. sempre Landolfi (2010a) p.1060.

circa il grado di teatralizzazione delle posture dei personaggi in scena (94.11 *specta invicem quod me spectare voluisti*)⁷⁰. Allora egli strappa il rasoio al servitore di Eumolpo, si tira un fendente alla gola e stramazza a terra (94.12 *haec locutus mercennario Eumolpi novaculam rapit et semel iterumque cervice percussa ante pedes collabitur nostros*); Gitone adotta quindi una modalità di suicidio ‘maschile’, con arma da taglio, in piena sintonia con l’etopea di personaggio ‘attivo’ delineata già nei riscontri intertestuali pregressi⁷¹. A questo punto, un attonito⁷² Encolpio (94.13 *exclamo ego attonitus, secutusque labentem eodem ferramento ad mortem viam quaero*) afferra la *novacula* per darsi egli stesso la morte con quell’arma; il modello soggiacente è quello dell’episodio eneadico di Niso che cerca di sostituirsi ad Eurialo nella morte, viene ucciso e cade riverso sul corpo del fido compagno (Verg. *Aen.* 9.424-425 *tum vero exterritus.../conclamat Nisus* e 9.434 *inque umeros cervix conlapsa recumbit*)⁷³; che la sequenza stesse prendendo una direzione epica, del resto, era stato anticipato al lettore attraverso l’occorrenza della locuzione *haec locutus* (94.12), marcata per l’appunto in senso sublime. Quello di Eurialo e Niso è, peraltro, un paradigma intertestuale ‘di ritorno’, essendo esso stato impiegato già, come appena analizzato, nella lite tra Encolpio e Ascilto di 80.3 ss.; questa serie di ‘allusioni isogeniche a distanza’, riferibili ai personaggi in azione, appare strettamente collegata ad un’altra serie di riferimenti espliciti al genere mimico, utili all’io-narrante per smascherare l’ingenuità delle giovanili impennate sublimanti. In quest’ottica, come nei versi di 80.9 (*grex agit in scaena mimum*), così la ‘morte apparente’ dei due amanti – in 94.14 si scopre che il rasoio è di quelli senza filo usati dagli apprendisti-barbieri per impraticarsi del mestiere⁷⁴ – viene designata dal narratore con l’espressione *mimicam mortem* (94.15), esplicitando la reale *Umwelt* romanzesca; una chiave di lettura (meta)teatrale che viene immediatamente dopo riconfermata dal narratore in maniera ancora più caustica (95.1 *dum haec fabula inter*

⁷⁰ Quanto alla precedente dichiarazione di Gitone (94.11 *petiturus praecipitia fui*), molto utile il contributo di Stagni (1988).

⁷¹ Su questo aspetto Landolfi (2010a) p.1061 nota che, in un intreccio di archetipi letterari multipli, questa ‘morte al maschile’ si incrocia con un tipo particolare di ‘suicidio al femminile’, quello delle donne che aprono la strada al suicidio dei mariti negli *exitus illustrorum virorum* (per es. in Tacito e Plinio, cfr. Habermehl (2006) e D’Ambrosio (1995)), consona a donne dal coraggio virile, in un intreccio di archetipi letterari multipli.

⁷² Nell’uso di *attonitus* Pasiani (1967) vede il riuso di una marcatura linguistica tipica della tragedia senecana.

⁷³ Su questo parallelismo si veda l’analisi di Conte (1997) p.82 ss. e di Paschalis (2011) pp.90-92.

⁷⁴ Anche nel romanzo di Achille Tazio (3.20-21), quando Menelao uccide Clitofonte per ingannare i predoni della nave sul quale si trovano e scampare al loro controllo, impugna in realtà una spada con lama retrattile, usata nelle rappresentazioni teatrali (o anche dei poemi omerici) per inscenare le finte uccisioni.

amantes luditur). L'intreccio drammatico prosegue, poi, nei capitoli seguenti (95-96), quando, all'arrivo in stanza del *deversitor* della locanda, prende avvio una rissa 'ad elevati tassi alcolemici' tra quest'ultimo (aiutato dagli altri avventori dell'albergo) ed Eumolpo (lasciato solo da un sadico Encolpio, felice nel vederlo buscare), una rissa su cui è palmare l'influsso della commedia e del mimo⁷⁵. Ma, una volta sedatisi gli animi grazie all'intervento del direttore della locanda Bargate, ecco un nuovo colpo di scena: Ascilto entra nell'*hospitium* insieme ad un codazzo sparuto, al capo del quale un banditore legge ad alta voce un editto – buon esempio di parodia giuridica – con cui si annuncia una ricompensa per chiunque avesse notizie di un *puer* (Gitone) disperso poco prima alle terme (97.2). Encolpio, di riflesso, scavando nella 'documentazione' letteraria a sua disposizione, ha un'idea 'geniale' e consiglia all'amasio di nascondersi sotto il letto, afferrandosi alle cinghie del telaio, proprio come un tempo aveva fatto Ulisse legandosi al ventre dell'ariete (97.4):

imperavi Gitoni ut raptim grabatum subiret annexereturque pedes et manus institis, quibus sponda culcitam ferebat, ac sic ut olim Ulixes †pro† arietis adhaesisset, extentus infra grabatum scrutantium eluderet manus.

Senonché Gitone si dimostra un degno emulo dell'eroe di Itaca, superandolo addirittura in bravura nell'applicazione di questo trucco (91.5 *non est moratus Giton imperium momentoque temporis inseruit vinculo manus et Ulixem astu simillimo vicit*)⁷⁶. Se per il giovinetto Encolpio ha individuato in Odisseo il modello mitico meglio confacente a quella situazione, per se stesso egli non può che impersonare uno stereotipo differente, quello del(la) supplice⁷⁷, anch'esso gravido di memoria letteraria. In quest'ottica, giocandosi la carta della pietà, il protagonista si getta alle ginocchia di Ascilto e con finte preghiere (97.9 *factae praeces*) gli chiede, dapprima, di fargli vedere il fratellino e, dopo, gli offre il collo perché possa saziare la sua ira con l'uccisione del vecchio compagno (97.9):

⁷⁵ Cfr. Panayotakis (1995) pp.128-130. Ricci (2002) p.230 ritiene che "l'autore, attraverso felici scelte stilistiche e lessicali, recupera l'elemento epico rovesciandolo ironicamente nelle gesta di personaggi privi di una dimensione eroica e al tempo stesso conferisce al filone della rissa, largamente presente nella tradizione comica, una vitalità senza precedenti proprio a partire dalla valenza espressiva del gesto".

⁷⁶ L'esplicito rimando all'episodio di Polifemo costituisce il primo *step* di una serie allusiva che troverà definitivo compimento nella vicenda di Lica; questo aspetto è stato sottolineato da Fedeli (1981) pp.97-98. Si faccia caso al fatto che l'archetipo omerico era già stato parodiato dal teatro comico greco ed, in particolare, da Aristofane nelle *Vespe*, laddove Filocleone cerca di evadere dalla casa in cui è stato rinchiuso dal figlio nascondendosi sotto il ventre di un asino.

⁷⁷ Il ruolo impersonato da Encolpio è smascherato dallo stesso Ascilto in 97.10, allorché questi dichiara di non voler uccidere nessuno, tantomeno un supplice a cui peraltro continua a voler bene (*amolitur Ascylos invidiam et se vero nihil aliud quam fugitivum suum dixit quaerere, nec mortem hominis concupisse [nec] supplicis, utique eius quem <etiam> post fatalem rixam habuisset carissimum*).

*ego ad genua Ascylti procubui et per memoriam amicitiae perque societatem miseriarum petii ut saltem ostenderet fratrem. immo ut fidem haberent fictae preces, 'scio te' inquam 'Ascylte, ad occidendum me venisse. quo enim secures attulisti? itaque satia iracundiam tuam: praebeo ecce cervicem, funde sanguinem, quem sub praetextu quaestionis petisti'*⁷⁸.

Ed è sempre nel ruolo di ‘orante’ che poco dopo Encolpio si prostrerà dinanzi ad Eumolpo, cercando di addolcirne i modi minacciosi (98.2 *genua ego perseverantis amplecto*); il vecchio poeta infatti si dice pronto a consegnare Gitone ad Ascilto in cambio della ricompensa promessa dal questorino (suo protettore). Mentre il protagonista prova a far credere al letterato che l’amasio si sia dileguato, chiedendo in toni melodrammatici un suo aiuto affinché lo riporti indietro, si sentono tre starnuti all’interno della camera: Eumolpo scosta il letto e gli appare “un Ulisse contro cui non avrebbe avuto il cuore di infierire neppure il Ciclope affamato” (98.5) [trad. Aragosti]⁷⁹. Il commento ironico del narratore rileva, per l’ennesima volta, l’improprietà di un paragone tanto elevato per quello che nient’altro è se non un copione comico. Laddove, c’è spazio per un ulteriore patetico lamento di Gitone, il quale, al fine di mitigare l’ira di Eumolpo nei confronti del ‘bugiardo’ Encolpio, torna a desiderare di morire (secondo modalità simili a quelle richieste per sé dalla voce narrante in 81.2-3), purché quelli trovino un accordo che ponga fine alla contesa⁸⁰. L’intervento del protagonista che segue nel testo (99.2-3), con il quale egli cerca di riconciliarsi al poeta, è contrassegnato da evidenti allusioni in chiave parodica al dialogo senecano sull’ira; non per l’ultimo l’appello alla funzione mitigatrice

⁷⁸ Per ciò che riguarda il repertorio letterario greco, basti citare il caso di Eur., *IA*, 1560 ss. Sul versante della letteratura latina, cfr. per esempio Verg. *Aen.* 3.607 (si noti che il contesto della supplica di Achemenide a Enea è quello dell’antro del Ciclope!) e 10.523 (dove alla preghiera di Mago segue la sua uccisione per mano di Enea con un fendente alla *cervix*); Liv. 8.35.4 e 25.7.1, in cui compare il medesimo nesso *ad genua procumbere* (anche il nesso *satiare iram* conta alcune occorrenze nel testo liviano); Sen. *Herc. f.* 1003, *Tro.* 691 e *Med.* 247, laddove il gesto è preceduto dalla preghiera dell’eroina a Creonte di ucciderla qualora avesse voluto (*si placet damna ream*). Sempre in un frammento liviano (*frag.* 59.16) si ritrova la *iunctura* ‘*praebeo cervicem*’ presente nel testo petroniano, mentre, per quel che concerne l’espressione *fundere sanguinem*, cfr. Sen. *Herc. f.* 1021 (in generale si tratta di un nesso più volte attestato nelle opere del cordovese).

⁷⁹ Secondo Paschalis (2011) p.95, in *Sat.* 98.4 (*ter continuo sternutavit ut garbatum concuteret*) vi sarebbe un’allusione all’episodio del cavallo descritto in Verg. *Aen.* 2.52-53 (*stetit illa tremens, uteroque recusso/insonuere cavae sonitumque dedere cavernae*). Più in generale, lo studioso ritiene che in questa sequenza vi sia una ripresa soltanto tematica di Omero, il quale verrebbe invece ‘virgilianizzato’ tanto sotto il profilo della dizione quanto su quello dei contenuti; così egli suppone una costante interferenza nei capitoli in esame tra l’episodio del Ciclope e quello del Cavallo di Troia. D’altra parte, anche Fedeli (1989) p.364 sottolinea come “gli influssi dei due ipotesti [*scil.* *l’Odissea* e *l’Iliade*] si intersechino e spesso si confondano”.

⁸⁰ Cfr. *Sat.* 98.9 (*utinam me solum inimicus ignis hauriret vel hibernum invaderet mare. Ego enim omnium scelerum materia, ego causa sum. Si perirem, conveniret inimicis*). Lo schema è identico a quello di 80.3: come si è già visto, anche lì Gitone si era addossato la responsabilità della lite tra Encolpio ed Ascilto e, pure in quel caso, si era paratragicamente immolato quale possibile ‘vittima’ in vista di una riappacificazione tra i due contendenti.

della cultura costituisce un fattore sicuramente attribuibile al pensiero filosofico di Seneca⁸¹. La *detorsio in comicum* del modello si gioca soprattutto su alcuni particolari non irrilevanti: 1) mentre in Sen. *ira* 1.16.7 si afferma che anche nell'animo del sapiente, di fronte a delitti malvagi, per quanto la ferita sia stata sanata, resta comunque la cicatrice (*in sapientis quoque animo, etiam cum vulnus sanatum est, cicatrix manet*), Encolpio al contrario "pretende che Eumolpo raschi via dal suo animo ogni asperità *sine cicatrice* (99.2 *tantum omnem scabitudinem animo tamquam bonarum artium magister delevit sine cicatrice*)"⁸²; 2) se la *sapientia* possiede per Seneca un reale valore nel controllo delle pulsioni (tra cui l'ira), in sintonia con un progetto etico che assegna una precisa collocazione alla pratica della filosofia, il giovane *scholasticus* sfrutta questo argomento per stimolare l'orgoglio corporativista del suo interlocutore, in un atto perlocutorio che assume i tratti di una vera e propria *captatio benevolentiae*. Nelle parole di Encolpio sono inoltre ravvisabili dei riecheggiamenti di alcuni carmi oraziani: se il *dum loqueris* di 99.3 può essere messo in rapporto con il celebre *dum loquimur* dell'ode 1.11, d'altra parte l'immagine delle montagne innevate che tornano a risplendere di una florida vegetazione (*incultis asperisque regionibus diutius nives haerent, ast ubi aratro domefacta tellus nitet, dum loqueris levis pruina dilabatur*) appare affine a quelle proposte da Orazio in alcune odi (*carm.* 1.4.1-10 e 1.9.1-4). Come fa notare Mazzilli⁸³, il motivo filosofico del *carpe diem* era già adombrato da Eumolpo nel breve frammento che anticipa il discorso di Encolpio (99.1 *ego sic semper et ubique vixi, ut ultimam quamque lucem tamquam non redituram consumerem*)⁸⁴; adattandosi ai gusti poetici e alle modalità comunicative del proprio interlocutore, attraverso il ricorso a chiare reminiscenze oraziane, il protagonista sembra quasi voler blandire quel *bonarum artium magister* al quale intende strappare una conveniente riappacificazione. Insomma, il dispiegamento di matrici intertestuali 'incrociate' si rivela, una volta di più, fondamentale per la comprensione delle dinamiche semiotiche soggiacenti alla narrazione. Purtuttavia, il dialogo tra i due viene bruscamente interrotto dall'arrivo di un marinaio dalla barba irsuta, il quale invita l'anziano poeta a

⁸¹ Un'analisi esauriente di questa relazione intertestuale in Mazzilli (2003) pp.35-40. La studiosa propone anche una suggestiva intertestualità tra l'episodio di *Sat.* 99 e il *Tyestes* senecano (per cui cfr. pp.41-48).

⁸² Mazzilli (2003) p.36.

⁸³ Cfr. Mazzilli (2003) pp.48-56.

⁸⁴ A proposito di questa commistione intertestuale, Mazzilli (2003) p.56 osserva che, "prolungando anche nel suo intervento la contaminazione tra i topoi seneciani e quelli oraziani, Encolpio solo apparentemente supplica Eumolpo di desistere dall'ira [...]; è come se l'imbranato protagonista del *Satyricon*, soverchiato dall'incorreggibile difetto di adattarsi al modo di esprimersi del suo interlocutore, deformasse suo malgrado il senso delle proprie parole ed autorizzasse Eumolpo ad un *carpe diem* che non coincide con la ricerca quotidiana della saggezza, come in Seneca, ma con il perseguimento di avventure amorose, come in Orazio"

non indugiare oltre, data l'imminente partenza della nave⁸⁵; raccolti i bagagli, Encolpio e il resto del gruppo si imbarcano quindi sulla nave (99.6).

6.4 Cronistoria delle performances letterarie di un picaro: Eumolpo poeta (I)

Sulla base dell'*auctoritas* omerica, l'*ekphrasis* di opere d'arte era divenuta un *topos* ineludibile per gli scrittori di epica (da Apollonio Rodio a Virgilio), rientrando di riflesso tra quei motivi ampiamente riutilizzati anche nelle opere di finzione romanzesca⁸⁶. Anche Petronio non si sottrae all'assunzione di tale tecnica diegetica all'interno del suo racconto, ma lo fa rifacendosi alla configurazione sublime caratteristica dei modelli illustri. Vediamo come.

Smaltita la rabbia contro i due amici traditori e accantonati i propositi di vendetta, a seguito del 'provvidenziale' incontro col soldato, Encolpio fa il suo ingresso in una pinacoteca, straordinaria per la varietà dei dipinti in esposizione, dei quali egli descrive alcuni soggetti (tutti di natura mitologica). L'ammirazione per le opere dei grandi artisti d'un tempo (Zeusi, Protogene, Apelle)⁸⁷, raffiguranti non a caso soltanto scene di amore omoerotico in cui è coinvolto un giovinetto (Ganimede e Zeus; Eracle e Ila; Giacinto e Apollo), si trasforma improvvisamente in lamento paratragico; coinvolto emotivamente da quelle storie, Encolpio intavola un improprio paragone tra la sua situazione sentimentale e le vicende erotiche delle divinità rappresentate nei quadri. Tale 'balzo sublimante' si compie parallelamente all'attivazione di una nuova referenza intertestuale di sapore epico: la situazione narrativa sembra infatti ricalcare la scena dell'*Eneide* in cui l'eroe, dinanzi al tempio di Giunone a Cartagine, si arresta ad osservare i dipinti raffiguranti gli eventi della guerra di Troia. Ma all'affinità del contesto si aggiunge una chiara allusione linguistica all'episodio virgiliano, che rende scoperta l'operazione di riuso: le parole con cui il giovane *scholasticus* manifesta la propria commozione per la

⁸⁵ Patimo (2005) si sofferma sulla caratterizzazione di questo personaggio, per il quale propone un parallelismo con il Ciclope ovidiano e il Caronte virgiliano.

⁸⁶ Per una rassegna su questo motivo nel romanzo greco cfr. Fusillo (1989) pp.83 ss. *ekphraseis* di dipinti si ritrovano per es. in Achille Tazio (1.1), laddove la narrazione inizia con la descrizione topografica di Sidone e del tempio di Astarte, in cui il protagonista si ferma a contemplare un quadro raffigurante le vicende amorose tra Zeus ed Europa; sempre nel *Leucippe e Clitofonte* (3.6) viene descritto un dipinto di argomento mitico (Andromeda e Perseo; Prometeo incatenato), mentre in 5.2 l'episodio mitologico rappresentato è quello di Filomela e Tereo. A livello ancora più macroscopico, si può menzionare il fatto che il romanzo *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, come è dichiarato nel proemio, si configura come una lunga *ekphrasis* del narratore di un dipinto incentrato sulla storia dei due giovani amanti.

⁸⁷ Il giudizio estetico di Encolpio, caratterizzato dal rimpianto per l'arte antica, risulta sostanzialmente convergente a quello espresso più avanti da Eumolpo, allorché proprio il narratore chiederà un'opinione al vecchio poeta circa le cause della decadenza delle arti liberali. Secondo Elsner (1993), nella scena della pinacoteca Petronio vorrebbe parodiare la pretenziosità della critica d'arte contemporanea.

sua sorte infelice (88.4 *ergo amor etiam deos tangit*) richiamano la memoria del lettore colto all'accorata esclamazione di Enea davanti alla tavola della *Troiae halosis* (Verg. *Aen.* 1. 462, *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*)⁸⁸. E non è un caso che, tra i quadri presenti nella pinacoteca, ve ne sarà uno di soggetto identico, sul quale Eumolpo declamerà il meno lungo dei due poemi maggiori intercalati nel *Satyricon*; anche questo parallelismo, del resto, pare marcato linguisticamente tramite un ulteriore meccanismo allusivo al testo eneadico (*Sat.* 89.1 *sed video te totum in illa haerere tabula, quae Troiae holasin ostendit*; Verg. *Aen.* 1. 495, *dum stupet obtutuque haeret defixus in uno*). Né è casuale che il vecchio poeta faccia la sua comparsa proprio in questo momento, ossia in piena sincronia con i tempi narrativi previsti nel copione della fonte letteraria, allorché ad apparire al cospetto di Enea era la bellissima regina Didone (Verg. *Aen.* 494-497). L'istintiva assimilazione tra i due scenari induce Encolpio a percepire in maniera distorta l'essenza del personaggio appena sopraggiunto; se all'eroe virgiliano è apparso la bellissima regina, a lui non può che accostarsi una figura di simile grandezza e fascino (*Sat.* 83.7):

ecce autem, ego dum cum ventis litigo, intravit pinacothecam senex canus, exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum <ex> hac nota litteratorum esse, quos odisse divites solent)⁸⁹.

Ed in effetti Eumolpo si autorappresenta sin da subito come poeta nemico del vizio e come strenuo difensore della povertà (e della dignità) della poesia dinanzi al dominio incontrastato del denaro (*Sat.* 83.8-9):

'ego' inquit 'poeta sum et ut spero non humillimi spiritus, si modo coronis aliquid credendum est, quas etiam ad imperitos deferre gratia solet. "quare ergo" inquis "tam male vestitus es?" propter hoc ipsum. amor ingenii neminem umquam divitem fecit.

6.4.1 Il proemio del corpus eumolpiano (83.10.1-6)

Quello che costituisce il suo credo, il suo codice etico-deontologico viene poi subito sintetizzato, in modo solenne, in questo componimento (83.10)

⁸⁸ Su questo rapporto intertestuale cfr. Conte (1997) pp.22 ss. In part. (pp.23-24) lo studioso ritiene vi siano "elementi linguistici di contorno che servono a rafforzare l'allusione. Paiono notevoli le espressioni stesse che aprono i due passi da confrontare: Verg. *Aen.* 1.455 s. *artificumque manus inter se operumque laborem/miratur*, e *Sat.* 83.1 *in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. Nam et Zeuxidos manus vidi...*, dove figurano ugualmente l'ammirazione dello spettatore e le *manus* dei pittori un'accezione tecnica, questa, di uso raro)".

⁸⁹ A proposito di questa didascalia di presentazione del nuovo personaggio, Conte (1997) p.45-46 sottolinea che "quello che il narratore protagonista crede di vivere è lo schema tipico dell' 'entrata in scena' tragica in cui agli spettatori appare un personaggio lacerato ma atteggiato a nobile dignità. Doveva presentarsi così Telefo in Ennio e in Accio, come già certamente in Euripide, [...] criticato per aver portato in scena il re Misio vestito da mendicante".

*qui pelago credit, magno se faenore tollit;
qui pugna set castra petit, praecingitur auro;
vilis adulator picto iacet ebrius ostro,
et qui sollicitat nuptas, ad praemia peccat:
sola pruinosis horret facundia pannis
atque inopi lingua desertas invocat artes.*

Questi esametri sono i primi versi che Eumolpo declama all'interno del romanzo; ad essi seguono quelli di 89, 93.2, 109.9-10 e 119-124.1. Dunque, come è stato evidenziato a più riprese da molti esegeti del testo petroniano, tale componimento può essere legittimamente considerato il proemio del *corpus* poetico eumolpiano: un *corpus* che, per la sua varietà, ben mette in luce il talento artistico del personaggio petroniano, comprendendo esso poesie occasionali ed *exploits* di maggiore impegno assai diversi per contenuto, stile ed estensione⁹⁰. Un'interpretazione siffatta pare trovare importanti riscontri in alcuni criteri interni (contestuali) ed esterni (stilistico-tematici). Infatti, oltre alla loro collocazione nel testo (precisamente nel momento in cui il letterato entra sulla scena per la prima volta e si presenta al futuro destinatario della sua produzione poetica), anche alcune caratteristiche stilistiche e formali intrinseche al brano confermano in maniera palese la sua natura proemiale. I sei esametri in questione, infatti, riprendono una tecnica espositiva già cara alla poesia greca arcaica e, successivamente, riutilizzata più volte in ambiente romano, seppur con qualche significativa variazione; si tratta della *Priamel*, un modulo stilistico sovente adottato in alcuni testi lirici classici di carattere introduttivo e/o programmatico. Esso consiste nel premettere una rassegna di varie possibilità di vita alla scelta esistenziale indicata dal poeta; quest'ultima, trovandosi deliberatamente in posizione finale, assume maggiore rilevanza e, poiché è connotata *per differentiam* rispetto alle altre, viene relegata in una sfera riservata, quasi sacrale. La distinzione tra vita dedicata alla ricerca della gloria (*bios philodoxos*), del denaro (*bios philochrematos*), del piacere (*bios philedonos*) e quella dedita alla contemplazione della verità (*bios theoretikos*) faceva parte della riflessione epicurea; e proprio a tale corrente filosofica, se pur alla sua versione vulgata, pare improntare la propria vita lo stesso Eumolpo.

Un'attenta analisi del passo consente di ravvisare in esso una struttura sapientemente bipartita: ai quattro tipi descritti nei primi quattro versi, rappresentativi di altrettanti stili

⁹⁰ Già Lo Porcaro (1984) segnala questa funzione proemiale di 83.10. Dello stesso avviso Labate (1995), Connors (1998) e Setaioli (1998).

di vita, fa seguito la cruda raffigurazione del poeta (*facundia* è chiaramente una sineddoche) nei due esametri conclusivi. L'opposizione è, dunque, tra alcune categorie sociali che conducono una vita agiata (mercante (v.1); militare (v.2); adulatore (v.3); adultero (v.4)) e l'intellettuale costretto a sopravvivere in un precario stato di indigenza. Questi esametri, allora, intendono assumere il valore di un vero e proprio manifesto ideologico nelle intenzioni eumolpiane; attraverso tali solenni versi, egli vuole in maniera risoluta prendere le distanze da coloro che vivono nella ricerca del denaro e del piacere fine a se stesso e riaffermare, di contro, la straordinarietà della propria alternativa scelta esistenziale di praticare la poesia. L'ideale della vita poetica sostituisce la più canonica indicazione del *philosophos bios* al culmine della *Priamel*; come ha giustamente sottolineato Setaioli, la ragione di questo cambiamento si può ritrovare nei precedenti distici di 14.2. In quest'ultimo passo il filosofo cinico è descritto come un uomo corrotto che pratica attività illegali per arricchirsi; la filosofia allora non può più essere contrapposta agli altri stili di vita dal momento che appare ugualmente immersa in questa logica del denaro diffusa trasversalmente in tutta la società. Solo la poesia rimane una vocazione pura e non subordinata all'acquisizione fraudolenta di enormi guadagni; solo essa pertanto ha il diritto di affermare orgogliosamente la propria diversità dagli altri tipi di *bioi*.

Pochi dubbi vi sono sul fatto che la *Priamel* di Eumolpo annoveri come suo principale modello l'ode d'apertura della raccolta oraziana; rispetto a quest'ultima il componimento eumolpiano si configura come un riadattamento del tutto originale, nel quale non mancano sostanziali variazioni sul tema. Incidentalmente, poi, è bene ricordare che ciò risulta perfettamente in linea con la poetica di libera creazione petroniana, la quale mai (almeno nei passi metrici) riutilizza acriticamente e parassitariamente materiali della tradizione letteraria passata e coeva. Una volta ribadito questo concetto di capitale importanza, mi pare utile adesso prendere in esame queste difformità contenutistiche rispetto alla formulazione oraziana. Innanzitutto in Orazio "la scelta dei vari tipi di vita si fonda sulla soddisfazione che se ne ricava, mentre nella poesia del personaggio petroniano si può cogliere un costante riferimento a dati di carattere economico e l'unico movente per tutti gli stili di vita citati sembra essere quello del profitto"⁹¹. Eumolpo, inoltre, non si contrappone a questa prevalente 'logica del guadagno' professando il proprio distacco da essa e la superiorità della propria condizione di saggio, come sarebbe

⁹¹ Setaioli (1998) pp.221-222.

topico (e come avviene nell'ode proemiale del Venosino); piuttosto egli sembra rimanere impigliato nello stesso meccanismo allorché conclude il carne con l'invettiva della *facundia* contro l'abbandono e la povertà con cui è costretta a fare i conti quotidianamente. Peraltro in questa immagine non si può non intravedere un implicito rimando al modulo del poeta pitocco che si lamenta della sua indigenza e, in particolare, ad alcuni frammenti ipponattei (fr. 32 e 34 W).

Ciò detto, nondimeno bisogna fare attenzione a non considerare questa *Priamel* come un voluto rovesciamento parodico di quella oraziana. In realtà le differenze appena sottolineate riflettono impietosamente la nuova condizione del poeta di età imperiale, un periodo contraddistinto dalla crisi del mecenatismo e del patronato letterario. Pur apparendo nel corso del romanzo un uomo organico alla società del guadagno dalla quale nel frammento vuole prendere le distanze, Eumolpo se ne distingue fortemente in quanto la sua esistenza si fonda su un unico e primario ideale: la poesia. La critica petroniana ha spesso guardato a questo eccezionale personaggio come all'incarnazione del poeta *vesanus* e, ancora più spesso, ha considerato l'ipocrisia come l'aspetto essenziale del suo carattere. Ma, come ha giustamente osservato Setaioli⁹², se egli fosse stato un ipocrita e non avesse creduto fino in fondo alla scelta esistenziale di fare il poeta, avrebbe dovuto abbandonare un'attività poco redditizia e avrebbe potuto dedicarsi ad altre maggiormente remunerative. La poesia sicuramente non gli garantisce vantaggi materiali (al fascino dei quali tra l'altro Eumolpo non si mostra insensibile); per sopravvivere in questo mondo quindi egli può soltanto far ricorso alle sue doti pratiche fuori dal comune, ovvero a quegli inganni e a quegli espedienti che sembrano assimilarlo ideologicamente proprio a quei personaggi (il commerciante, il soldato, l'adulatore, l'adultero) che egli critica nei primi quattro versi di questa ode. Tuttavia questo è solo un compromesso che gli consente di rimanere fedele al suo ideale di vita; egli sa infatti di essere un diverso e sa anche di doversi attirare la diffidenza (e di dover sopportare le violente reazioni) di quanti sono omologati alla logica del denaro⁹³. Comunque sia, non c'è dubbio che la magniloquenza delle sue moralistiche affermazioni di principio, approfondite a principio del capitolo

⁹² Setaioli (1998) pp.224-226.

⁹³ In questo senso le considerazioni di Eumolpo del cap. 84 risultano una conferma a questa interpretazione. Egli sostiene, infatti, che chi non intraprende la via del vizio e insiste a perseguire una retta condotta di vita si attira il disprezzo degli altri (84.1) e soprattutto di coloro che ritengono che al mondo non possa esistere qualcosa di maggior valore di quello che loro posseggono. Per questo, conclude Eumolpo, questi uomini perseguono i *litterarum amatores, ut videantur illi quoque infra pecunia positi* (84.3).

84⁹⁴, viene contraddetta poco dopo in modo clamoroso, dacché egli non farà mistero ad Encolpio della sua condotta non propriamente irreprensibile in occasione dell'avventura a sfondo erotico con l'efebo di Pergamo (85-87). Sin dalla prima apparizione, dunque, egli è caratterizzato da una nevrosi incurabile, essendo scisso tra l'aspirazione ad un modello etico-letterario non più praticabile in età neroniana e l'urgenza di soddisfare picarescamente i bisogni biologici del proprio (basso)ventre.

Per concludere vorrei aggiungere soltanto un'ultima breve notazione. Anche per questo *pastiche* è possibile sostenere un'autonoma dignità artistica; diversi elementi dimostrano infatti la loro qualità poetica. Da notare in particolare: a) la calibrata struttura sintattica che si basa sulla netta distinzione tra i primi quattro versi (dedicati all'elenco delle occupazioni lucrose) che insistono sul campo semantico della ricchezza (*magno faenore, auro, picto ostro, praemia*) e i restanti due (che trattano dell'indigenza dell'uomo di cultura) nei quali ricorrono parecchi termini afferenti alla sfera della povertà (*pruinosis pannis, horret, inopi, desertas*); b) il lessico elegante; c) l'anafora del pronome relativo tipico della tecnica della *Priamel*; d) la posizione dei termini-chiave nelle diverse posizioni di rilievo che l'esametro offre. La profonda letterarietà del componimento, infine, è irrobustita anche dalla presenza di *topoi* e stilemi desunti dalla produzione letteraria precedente latina e greca; Petronio infatti, come è solito fare, orienta la memoria del lettore verso alcuni modelli letterari ben definiti (Orazio e Ipponatte su tutti) attraverso il sapiente riuso e la contaminazione di moduli tematici e formule stilistico-linguistiche ormai divenute canoniche.

6.4.2 *La tirata sulla decadenza della arti (88)*

Narrata la storia autobiografica dell'efebo di Pergamo, Eumolpo è sollecitato da Encolpio ad esprimere un parere sulla decadenza delle arti liberali⁹⁵; atteggiandosi a *laudator acti temporis*, egli adotta il topico schema binario di opposizione tra 'antichi' e 'moderni', ossia un paradigma concettuale largamente attivo nell'immaginario romano per orientarsi nelle complesse dinamiche generazionali⁹⁶. Nell'ambito di questa netta polarizzazione tra

⁹⁴ Cfr. *Sat.* 84.1-3: *'non dubie ita est: si quis vitiorum omnium inimicus rectum iter vitae coepit insistere, primum propter morum differentiam odium habet; quis enim potest probare diversa? deinde qui solas extruere divitias curant, nihil volunt inter homines melius credi quam quod ipsi tenent. insectantur itaque, quacumque ratione possunt, litterarum amatores, ut videantur illi quoque infra pecuniam positi'*.

⁹⁵ Cfr. 88.1: *'erectus his sermonibus consulere prudentiorem coepi . . . aetates tabularum et quaedam argumenta mihi obscura simulque causam desidia praesentis excutere, cum pulcherrimae artes perissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset'*.

⁹⁶ Ampia la bibliografia sull'argomento; cfr., tra gli altri, Tutrone-Marchese (2014).

il *tunc* e il *nunc*, se nel primo termine si individua solitamente il modello idealizzato di *societas* virtuosa, il secondo gli si contrappone, invece, per il grave stato di corruzione che ne ammorba la *civitas*. Una siffatta impostazione rigidamente antitetica trova il suo presupposto essenziale in quella visione moralistica della storia , altrettanto tipica della *forma mentis* romana, che pone in stretta correlazione il momento etico e quello politico-sociale, inquadrando il processo evolutivo della *res publica* entro una parabola discendente, per cui ad una fase apicale di perfezione civica ed etica subentra un'era di degenerazione dei costumi e dei meccanismi di funzionamento della vita associata. Nel capitolo 88 del *Satyricon* questo motivo viene pertinentizzato come tratto centrale tanto sotto il profilo ideologico quanto sotto quello più propriamente poetico. Benché nella trama intertestuale di questo passo vengano intercalati parecchie tematiche topiche della letteratura latina, specie nel genere satirico e diatribico, quali la critica allo strapotere del lusso e dell'avarizia o il collegamento tra crisi morale e decadenza delle arti⁹⁷, bisogna notare che qui l'atteggiamento passatista del vecchio intellettuale si interseca con un'altra fondamentale categoria impiegata nel mondo romano per interpretare le relazioni intra- ed inter-generazionali⁹⁸, e cioè quella del *certamen* come forza-motrice in grado di innescare istanze di rinnovamento nelle dinamiche socio-culturali della *res publica*⁹⁹. Nella fattispecie, ad essere allusa è la riformulazione sallustiana di questo *topos*, così come esso appare in una sequenza della cosiddetta *archeologia* del *Bellum Catilinae*. A suffragare tale ipotesi paiono concorrere precisi riscontri di natura lessicale e contenutistica, come proverò a dimostrare nelle pagine seguenti.

Sallustio, infatti, nel ricostruire l'assetto socio-politico della repubblica arcaica, strutturato su quei *mores maiorum* dai quali era dipesa la grandezza dell'*urbs*, rinviene nella dinamica del *certamen* la vera ragione della sua magnifica crescita (Sall. *Cat.* 7.5-6 [...] *virtus omnia domuerat. sed gloriae maxumum certamen inter ipsos erat*). Che tale “competizione” tra i concittadini fosse condotta all'insegna della virtù, ovvero che questa

⁹⁷ In particolare, Collignon (1892) pp.99-101 raffronta il passo petroniano con altri testi di ispirazione analoga (Sen. *pater contr.* 1, *proem.* 7-8 e 10; Plin. *nat.* 14.1; Hor. *ep. ad Pison.* 330 ss.). Walsh (1970) pp.19-21 invece mette in relazione la presenza di tali *topoi* con l'influsso delle *Menippeae* varroniane.

⁹⁸ Sul tema cfr. per es. Bertman (1983).

⁹⁹ Basti pensare, a tal proposito, alla riflessione proposta da Seneca nel *De beneficiis*, nell'ambito della quale, in vista di una ridefinizione etica della pratica del beneficio, il filosofo auspica, tra l'altro, la riattivazione, proprio sul terreno del *bene facere*, di quella *honestas contentio* tra padri e figli di avita memoria, capace di rinsaldare i vincoli familiari e comunitari. Questa ‘sfida’ viene altresì designata come *certamen optabile*, offrendosi essa quale migliore condotta possibile in vista del bene comune dello Stato (cfr. in part. Sen. *ben.*, 3.36).

dimensione emulativa costituisse un canale indispensabile alla propagazione dei valori condivisi, sono entrambi concetti ribaditi poco oltre dallo storico, in un nesso frasale carico di suoni allitteranti che ben mette in evidenza l'impostazione ideologica del discorso sallustiano (Sall. *Cat.* 9.2 *cives cum civibus de virtute certabant*). Tuttavia, alla fine delle guerre puniche, in seno alla società romana ha preso corpo – prosegue Sallustio – un fattore imprevisto che ha assestato un colpo mortale alla positiva sinergia tra *virtus* e *certamen*, e cioè l'avidità di ricchezza; il diffondersi di tale *vitium* ha segnato un grave momento di svolta nella storia romana, avendo esso divelto alla radice i cardini etico-culturali fondanti della vecchia *res publica* (Sall. *Cat.* 10.3-4 *igitur primo pecuniae, deinde imperii cupido crevit [...] namque avaritia fidem probitatem ceterasque artis bonas subvertit*)¹⁰⁰.

Nel *Satyricon*, un'identica urgenza etica sembra contrassegnare, sin dall'inizio, l'intervento di Eumolpo a difesa delle *artes ingenuae*. Oltreché una convergenza nell'uso del medesimo schema mentale come chiave di lettura del processo storico, in esso si può notare il ricorso ad espressioni linguistiche simili (88.2):

tum ille 'pecuniae' inquit 'cupiditas haec tropica instituit. priscis enim temporibus, cum adhuc nuda virtus placeret, vigeabant artes ingenuae summumque certamen inter homines erat, ne quid profuturum saeculis diu lateret.

A fare subito la comparsa in questo *exordium* è proprio il motivo del *certamen*, a sua volta agganciato alla canonica equazione passato:virtù = presente:vizio; Eumolpo non esita a rispolverare tale paradigma, circoscrivendo il campo delle possibili cause della degenerazione coeva al cattivo funzionamento di un meccanismo che nei tempi antichi aveva invece assicurato risultati eccellenti e con ricadute assai vantaggiose anche per i posteri¹⁰¹. Allorché la “nuda virtù”¹⁰² era tenuta in conto quale perno imprescindibile del sistema assiologico romano, ovvero quale irrinunciabile valore da perseguire per le fortune della comunità, nelle relazioni sociali vigeva altresì un modello positivo di confronto emulativo; di questo circolo virtuoso si sono giovate le attività artistiche e letterarie, le quali hanno conosciuto, di conseguenza, un periodo di massima fioritura e splendore. Non appena però si è insidiata negli animi dei cittadini quella “brama di denaro” che ha sovvertito l'ordine etico-sociale configuratosi fino ad allora, il vecchio

¹⁰⁰ Su questo tema cfr. Picone (2013).

¹⁰¹ Un'idea simile è espressa in Sen. *nat.* 7.31.4: *'Philosophiae nulla cura est. Itaque adeo nihil inuenitur ex his quae parum inuestigata antiqui reliquerunt ut multa quae inuenta erant oblitterentur'*.

¹⁰² Quanto all'espressione *nuda virtus*, cfr. Sen. *ben.* 3.18.2 per un possibile parallelismo: *'[virtus] non elegit domum nec census, nudo homine contenta est'*.

equilibrio si è irrimediabilmente rotto, producendo un gravissimo cortocircuito, soprattutto in quell'articolazione di tipo agonistico dei rapporti interpersonali, foriera di straordinarie conquiste culturali.

Questo, in sintesi, il nucleo ideologico della risposta di Eumolpo al suo interlocutore, in cui i presupposti teorici fondanti della costruzione storiografica sallustiana vengono ripercorsi quasi in maniera pedissequa: alla stretta interdipendenza tra valore morale e *certamen* nel passato corrisponde la sovversione di questo principio nel tempo presente, determinato dall'inflazione fuori controllo dell'avidità nel corpo civico¹⁰³.

La serie di 'allusioni isogeniche' alla *archeologia* sallustiana, in realtà, pare non esaurirsi con i parallelismi testé presi in considerazione. Quando il vecchio poetastro, nel proseguo della sua tirata, critica il 'modernismo' di quanti, dediti soltanto ai piaceri del bere e del sesso, insegnano e imparano soltanto vizi, sembra ammiccare ad un passo in cui Sallustio, per converso, loda l'esemplarità del comportamento dei giovani d'un tempo, smaniosi di acquisire i segreti dell'arte militare lontano da convivi e bordelli:

at nos vino scortisque demersi ne paratas quidem artes audemus cognoscere, sed accusatores antiquitatis vitia tantum docemus et discimus. ubi est dialectica? ubi astronomia? ubi sapientiae ꝑconsultissimaꝑ via?

[Sat. 88.6]

iam primum iuventus, simul ac belli patiens erat, in castris per laborem usum militiae discebat, magisque in decoris armis et militaribus equis quam in scortis atque conviviis lubidinem habebant

[Sall. Cat. 7..4]

In tale referenza intertestuale, ciò che risulta maggiormente significativo è l'applicazione della medesima topica non più in relazione alla logica virtuosa del passato, bensì alla corruzione morale attuale, con un ribaltamento quindi dell'originario contesto semiotico predisposto nella fonte letteraria riutilizzata¹⁰⁴.

In ultima battuta, da un approccio comparato ai due testi, ciò che emerge è una sostanziale affinità tanto nell'ossatura ideologica quanto in talune occorrenze di natura lessicale, ancorché risemantizzate¹⁰⁵; su questo versante, quindi, si può sensatamente ammettere che Petronio abbia

¹⁰³ Secondo Sullivan (1977) p.201, in questo passo vi sarebbe una eco in chiave parodica a Sen. *ep.* 115.10-12.

¹⁰⁴ Si noti che sulla formulazione dell'espressione «vino scortisque» potrebbe aver influito tanto il modello liviano (cfr. Liv. 23.45.2: '*sed qui pugnent marcere Campana luxuria, uino et scortis omnibusque lustris per totam hiemem confectos*') quanto quello ciceroniano, essendo tale *iunctura* topica nel genere oratorio.

¹⁰⁵ Sul versante linguistico va comunque notato che, da una parte, il nesso *pecuniae cupiditas* ricorre frequentemente in alcuni testi ciceroniani (in part. cfr. Cic. *off.* 1.25; 1.68), mentre, dall'altra, che il termine *tropica* è attestato, prima di Petronio, soltanto negli *Astronomica* di Manilio.

intenzionalmente proceduto ad una riscrittura dell'ipotesto sallustiano¹⁰⁶. Ciò posto, resta da capire quale sia il senso soggiacente a questa operazione di scrittura palinsesta, ovvero quali funzioni essa possa rivestire sotto il profilo semantico e narratologico nelle dinamiche testuali del *Satyricon*. In linea generale, si può sostenere che la categoria del *certamen* sia sottoposta ad un fine processo di riscrittura, cosicché l'originaria matrice eminentemente etico-politica presente in Sallustio viene declinata in modo innovativo, essendo tale paradigma rivalorizzato nell'ambito di una sfera più congeniale ad Eumolpo, cioè quella dell'arte. Nello specifico, questo intertesto assume in primo luogo una valenza etopeica. Come si è già detto, lo scarto tra essere e apparire costituisce una costante dell'*ethos* di Eumolpo; l'attacco condotto contro il malcostume contemporaneo in questa tirata altro non fa che aggiungere un ulteriore tassello a questa caratterizzazione. In tal senso, si pensi all'ambiguità del richiamo nostalgico alla *pietas* degli antichi, che si traduce nel testo in un'altisonante invettiva contro la logica utilitaristica della *religio*, ormai invalsa tra i moderni¹⁰⁷. Essi non pregano più gli dei per richiedere “la salute dello spirito e del corpo” né tantomeno fanno loro voti “nella speranza di raggiungere le vette dell'eloquenza o di risalire le fonti della filosofia”¹⁰⁸; oggi, viceversa, si promettono doni alle divinità invocate soltanto se queste ultime garantiranno un'eredità, la scoperta di un tesoro o l'accumulazione spropositata di sesterzi¹⁰⁹. Mentre lamenta la mancanza di persone disposte ad ottenere dagli dei il favore del successo poetico o filosofico, però, Eumolpo cade vittima di quella stessa ‘religiosità interessata’ rimproverata ai concittadini ossessionati dalla cupidigia di ricchezze; la sua ricostruzione idealizzata proietta implicitamente sul *mos maiorum*, in modo quasi istintivo, l'atteggiamento opportunistico assunto in ambito religioso dalle nuove generazioni. L'effetto comico prodotto da questa sconsiderata ‘traslazione’ risulta addirittura potenziato se messo a confronto con l'indicazione fornita da Sallustio, sempre nella *archeologia*, sul conto del sentimento religioso dei *maiores* (Sall. *Cat.* 12.3-4 *religiosissimi mortales* [...]. *verum illi delubra deorum pietate, domos suas gloria decorabant*) e della loro esemplare magnificenza nelle suppliche rivolte ai numi (Sall. *Cat.* 9.3 *in suppliciis deorum magnifici*).

¹⁰⁶ Che l'autore del *Satyricon* conoscesse gli scritti storiografici di Sallustio, peraltro, parrebbe essere un dato facilmente ricavabile, per esempio, dal raffronto con un altro luogo testuale del romanzo, nella fattispecie, i primi sessanta esametri della lunga inserzione metrica che si è soliti denominare “*Bellum civile*” (119-124.1). In quest'ottica, dunque, la rielaborazione della *langue* poetica sallustiana nella tirata di Eumolpo al capitolo 88 non costituirebbe un caso isolato all'interno del racconto petroniano: una prova *e contrario* che potrebbe deporre a favore della lettura fin qui prospettata.

¹⁰⁷ È la stessa logica che peraltro si ritrova nel discorso del liberto Ganimede già menzionato (*Sat.* 45).

¹⁰⁸ Le traduzioni sono di Aragosti (1995) p.332-333.

¹⁰⁹ Cfr. *Sat.* 88.7-9: ‘[7] *quis unquam venit in templum et votum fecit, si ad eloquentiam pervenisset? quis, si philosophiae fontem attigisset?* [8] *ac ne bonam quidem mentem aut bonam valetudinem petunt, sed statim antequam limen [Capitolii] tangant, alius donum promittit, si propinquum divitem extulerit, alius, si thesaurum effoderit, alius, si ad trecenties sestertium salvus pervenerit.* [9] *ipse senatus, recti bonique praeceptor, mille pondo auri Capitolio promittere solet, et ne quis dubitet pecuniam concupiscere, Iovem quoque peculio exornat*’. Come ricorda Soverini (1985) p. 743 n.168 “il tema delle preghiere ‘interessate’ trova riscontri [...] in Persio (Pers. 2, ove ai vv.10-14 ritroviamo la richiesta di poter ereditare e quella di trovare un tesoro), mentre addirittura formulare era la domanda di *bona mens* e *bona valetudo* (cfr. lo stesso Petronio a 61.1; Sen. *ep.* 1.10.4; Pers. 2.8)”.

Dietro l'enfasi declamatoria della tirata si cela, inoltre, tutta l'ipocrisia nevrotica del personaggio-parlante¹¹⁰; giunto a Crotone, difatti, egli non si farà alcuno scrupolo nel raggirare gli *heredipetae* che affollano la città, sfruttando tutta la sua arte letteraria per mettere in scena una farsa che possa far arricchire lui e i suoi compagni di viaggio. La sua intelligenza pratica, per certi versi picaresca, lo porta a voler approfittare di una situazione da lui idealisticamente tanto deprecata; sebbene la sua azione possa essere interpretata come una sadica vendetta nei confronti di quanti, asserviti al dio denaro, perseguitano i *litterae amatores* (una vendetta, tra l'altro, perpetrata proprio tramite il mezzo letterario di cui egli è esperto maneggiatore), nondimeno questo possibile 'nobile' proposito non copre (o, men che meno, cancella) il lato 'oscuro' del suo carattere. Mostrandosi disposto a contaminare la 'purezza' della propria *sapientia*, Eumolpo sconfessa se stesso, contravvenendo palesemente al protocollo etico cui, in sede di presentazione, aveva dichiarato di attenersi. Amore per la letteratura e amore per il vil denaro sono due sentimenti che si compenetrano nell'animo del vecchio intellettuale; egli è incapace di scinderli, a tal punto che lo si ritrova ad utilizzare le sue competenze artistiche a scopo di lucro senza fare una piega, a dispetto del tono sentenzioso della tirata *contra cupiditatem*. Il contrasto tra la moralità così pretenziosamente ostentata e l'effettiva dimensione etico-intellettuale delle sue azioni quotidiane svela in modo ridicolo la vera essenza della sua etopea, non senza ripercussioni comiche per il lettore del romanzo. Sulla comicità sprigionantesi dalla sequenza in esame, poi, un ruolo assai rilevante è rivestito da un altro aspetto legato al riuso dell'ipotesto sallustiano. Non è soltanto la bassa levatura morale del poeta petroniano né l'abbassamento grottesco del contesto performativo a creare le condizioni per un'inversione parodica del modello; la *detorsio in comicum* agisce, infatti, in maniera ancora più sottile, se si considera che la requisitoria eumolpiana ha luogo all'interno di una pinacoteca, mentre i due personaggi sono intenti ad ammirare i quadri lì esposti. Una circostanza non priva di implicazioni sul versante dei rapporti intertestuali con la fonte letteraria di riferimento. Al capitolo 11 della sua *archeologia*, infatti, Sallustio addita ai soldati al servizio di Silla in Oriente la responsabilità di aver introdotto per primi talune nuove abitudini assolutamente deleterie sotto il profilo etico per la comunità romana; tra queste usanze «*contra morem maiorum*» lo storico elenca proprio quella di «contemplare statue, dipinti e vasi cesellati»¹¹¹. Lo sviluppo di un gusto estetizzante è dunque ritenuto dall'autore d'età cesariana

¹¹⁰ L'influsso dello stile oratorio sulla struttura dell'intervento eumolpiano si esplica, per esempio, in modo evidente nella serie di domande retoriche con triplice cadenza anaforica in 88.6 (*ubi...ubi...ubi...*) o ancora nella disposizione sintattica di 88.7, in cui alla duplice anafora del *quis* interrogativo segue un tricolon scandito dallo stilema della *Priamel* (*quis...quis...alius...alius...alius...*). Quanto all'ipocrisia del personaggio, cfr. Walsh (1970) p.96: "Eumolpus' sententious lament on the decline of the arts is the utterance of a shallow and hypocritical poseur".

¹¹¹ Cfr. Sall. *Cat.* 11.5-6: '*huc adcedebat, quod L. Sulla exercitum, quem in Asia ductaverat, quo sibi fidum faceret, contra morem maiorum luxuriose nimisque liberaliter habuerat. loca moena, voluptaria facile in otio ferocis militum animos molliverant: ibi primum insuevit exercitus populi Romani amare potare, signa tabulas pictas vasa caelata mirari, ea privatim et publice rapere, delubra spoliare, sacra profanaque omnia polluere*'.

uno dei principali fattori degenerativi che hanno provocato l'interruzione di quella dinamica competitiva virtuosa che era alla base del sistema socio-culturale romano; da parte sua, Eumolpo riprende incredibilmente lo stesso paradigma del *certamen* (e della contrapposizione *tunc-nunc*) per riabilitare a livello etico il valore di quella pratica estetica criticata da Sallustio, ormai andata perduta nell'orizzonte culturale romano per via dello strapotere dell'oro su tutte le attività umane (intellettive e non)¹¹². Ciò che nell'ipotesi era un *vitium*, nelle mani dell'anziano intellettuale diviene una manifestazione di sensibilità artistica e, dunque, un valore da coltivare. In definitiva, questo gioco di natura intertestuale, in cui il modello sallustiano viene esplorato financo nelle sue più intime strutture formali e semantiche, non risulta affatto irrelato dall'istanza narrativa primaria né costituisce un elemento accessorio del racconto; semmai, esso si configura come tecnica compositiva essenziale alla caratterizzazione dei personaggi e all'accentuazione della comicità.

Per concludere, non c'è dubbio che le idee eumolpiane sulla decadenza dell'arte non riflettano *in toto* il giudizio di Petronio su questo argomento; d'altra parte, non si può escludere che l'autore ne condividesse in parte l'orientamento di fondo¹¹³. Per dirla altrimenti, egli non veste mai i panni della *persona* satirica, né intraprende una critica aperta contro la coeva corruzione dei costumi, tanto in campo artistico-letterario quanto in quello etico-sociale; in questa prospettiva, l'illusione della finzione narrativa non viene infranta in nessun *frame* romanzesco. Ciò non vuol dire tuttavia che non si possa sottintendere una *verve* polemica al suo discorso; piuttosto, il suo spirito 'satirico' affiora talvolta sulla superficie del testo in modo indiretto ma comunque efficace. Petronio non rinuncia allo *spoudogéloion* di provenienza menippea; soltanto ne modifica talune premesse basilari, cosicché le sue intenzioni risultino, nel complesso, non chiaramente definibili¹¹⁴. Egli non si pone l'obiettivo di criticare la società per istruirla ad un preciso progetto educativo ed etico, ma si limita a segnalarci solo indirettamente le disfunzioni che la opprimono. La novità della sua operazione consiste, dunque, proprio nella modalità mimetico-narrativa adoperata, che non lo porta a contrapporsi dall'esterno alla realtà, assumendo un piglio moralisticamente accigliato, quanto piuttosto a farne esplodere obliquamente le contraddizioni e le storture, dando la voce ad alcune figure che incarnano perfettamente le criticità di quel processo involutivo. In quest'ottica, la convenzionalità e la scarsa precisione delle notizie riportate da Eumolpo sui grandi artisti del passato¹¹⁵ sono un'ulteriore motivo

¹¹²Cfr. *Sat.* 88.10: '*noli ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior videatur massa auri quam quicquid Apelles Phidiasque, Graeculi delirantes, fecerunt*'.

¹¹³ Su tale questione, assai ampio è il dibattito tra i critici petroniani. In particolare, cfr. Coffey (1976), Soverini (1985), Conte (1997).

¹¹⁴ Cfr. Conte (1997) p.150: "la polifonia menippea, pur suscitando una pluralità di punti di vista, [...] finisce per fare emergere un messaggio univoco dell'autore di cui esibisce la presenza [...], diversamente il *Satyricon* sembra preferire [...] un linguaggio ambiguo che lascia irrisolti i contrasti, che rifiuta l'univocità del senso e tiene nascosto l'autore".

¹¹⁵ Cfr. *Sat.* 88.3-5: '[3] *itaque hercule herbarum omnium sucos Democritus expressit, et ne lapidum virgultorumque vis lateret, aetatem inter experimenta consumpsit.* [4] *Eudoxos [quidem] in cacumine excelsissimi montis consenuit, ut astrorum caelique motus deprehenderet, et Chrysippus, ut ad inventionem sufficeret, ter elleboro animum deterisit.* [5]

che invitano il lettore del *Satyricon* a diffidare della sua posa di fustigatore e, di conseguenza, a non immaginarlo come fededeigno depositario delle concezioni estetiche dell'autore¹¹⁶. Insomma, Petronio sembra volerci dire che con i letterati di qualità deteriore come Eumolpo, probabilmente numerosi in età neroniana, non è possibile instaurare nessun rapporto positivo di tipo competitivo; l'unico metodo per approcciarsi a questa genia di intellettualoidi è lo scherno derisorio. Come dire che la sola speranza di rinnovamento non risiede più nel modello del *certamen*, bensì nella istanza liberatrice della parola parodica.

6.4.3 *La Troiae halosis* (89)

Terminata tale requisitoria, Eumolpo, traendo ispirazione dal soggetto del quadro contemplato da Encolpio, inizia a recitare dei versi sulla presa di Troia; si tratta di un nuovo riferimento (differito) all'ipotesto virgiliano, laddove all'incontro tra Enea e Didone segue il racconto in analessi del primo sulle proprie passate vicende, dalla caduta della sua città sotto l'attacco degli Achei fino all'approdo a Cartagine. L'ordine cronologico degli avvenimenti narrati nella fonte letteraria è, pertanto, perfettamente rispettato in ogni suo passaggio anche nell'ipertesto, per quanto si verifichi uno sdoppiamento della funzione-Enea tra Encolpio (83) ed Eumolpo (89).

L'inserito metrico, esplicitamente introdotto nella prosa dallo stesso poeta (89.1 *sed video te totum in illa haerere tabula, quae Troiae halosin ostendit. Itaque conabor opus versibus pandere*), si configura dunque come una lunga *ekphrasis*, ossia come il primo esempio di *exploit* poetico eumolpiano all'interno del *Satyricon*. Esso è di dimensioni notevolmente più ridotte del successivo *Bellum civile*; ciononostante, da un punto di vista letterario, riveste indubbiamente eguale importanza rispetto all'altro poema maggiore dell'opera.

Il componimento può essere suddiviso in quattro macrosequenze: 1) introduzione (vv.1-14); 2) episodio di Laocoonte (vv.15-28); 3) prodigio dei serpenti e fine di Laocoonte (vv.29-53); 4) *nyctomachia* (vv.54-65). Se si considera poi che la terza sezione può essere ulteriormente bipartita in due unità distinte (3a. apparizione dei *monstra* vv.29-40 e 3b. morte del sacerdote e dei suoi figli vv.41-53), è possibile ravvisare nel poema un'accurata struttura concentrica (guerra – Laocoonte – *prodigium* – Laocoonte – guerra) che dimostra l'impegno letterario ad esso sotteso. Analizzerò adesso singolarmente ciascuna sequenza con l'obiettivo primario di metterne in luce gli aspetti contenutistici e formali più interessanti.

verum ut ad plastas convertar, Lysippum statuae unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit, et Myron, qui paene animas hominum ferarumque aere comprehendit, non invenit heredem'.

¹¹⁶ Come sottolinea Walsh (1970) p.96 note 2 e 3, la rassegna di Eumolpo sulle qualità straordinarie di Democrito, Lisippo, Eudosso, Crisippo e Mirone ("a comically inaccurate survey of the philosophical and artistic geniuses of the past") fa registrare vistose incongruenze ed esagerazioni, contrastando peraltro con le più attendibili testimonianze fornite da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia*.

1) Dopo la topica indicazione del decimo anno dall'inizio della guerra e della sfiducia dell'esercito nei confronti dell'indovino Calcante (vv.1-3), i Danai intraprendono la costruzione del cavallo *profante Delio* (vv.4-5); nell'Eneide non è Apollo, (divinità ostile ai Greci per il sopruso di Agamennone al suo sacerdote Crise) ma Pallade a suggerire l'inganno del cavallo di legno fatale ai Troiani¹¹⁷. Poi (vv.7-10) si descrive la modalità della frode; si scavano all'interno del legno un antro e oscuri recessi nei quali si stipano i *graves Danai*, nascondendosi dentro la loro offerta votiva (*suo voto*). In questo modo gli Achei adempiono all'oracolo divino. D'altra parte i troiani credono di aver scacciato le mille navi e di aver liberato il suolo patrio dalla guerra, confidando nella loro *mens*, nell'iscrizione incisa sull'animale di legno e nelle parole di Sinone (vv.11-14). Quest'ultimo personaggio è oggetto soltanto di un rapidissimo accenno nell'opera eumolpiana; nell'*Iliouperis* virgiliana invece egli rappresenta una figura assai più rilevante e centrale.

I primi sei versi di questa sequenza si distinguono per una sintassi alquanto tortuosa e complessa. Paradigmatici in tal senso risultano i due senari iniziali nei quali si ritrovano due iperbatî incastonati tra loro e un'anastrofe (si noti l'inversione dell'ordine soggetto-verbo):

*Iam decuma maestos inter ancipites metus
Phrygas obsidebat messis [...]*

L'invocazione finale alla patria (vv.11-12 *o patria pulsas mille credidimus rates solumque bello liberum*) interrompe la narrazione dei fatti, fino ad allora condotta secondo l'oggettività tipica dell'epica; il passaggio improvviso alla prima persona, al contrario, conferma l'aspettativa già creata nel lettore dalla scelta del metro giambico, cioè che il poema costituisca un "messenger speech" tipico nel genere tragico¹¹⁸.

2) La folla libera dalla costrizione della guerra *in vota properat*; nella reazione del popolo troiano la gioia si mescola alle lacrime (vv.15-17). Ma il timore riprende nuovamente campo. Laocoonte, richiamata l'attenzione del popolo con grida (*clamore*), cerca di svelare l'inganno scagliando una lancia nel ventre del cavallo, ma la forza gli viene meno e il colpo riesce solo a scheggiare l'animale per poi rimbalzare a terra; in tal modo egli aggiunge *fidem dolis* (v.22). Il sacerdote si sforza nuovamente di saggiare gli alti fianchi con una bipenne (questo elemento è assente in Virgilio) (vv.18-24); nel frattempo, dentro il cavallo, il giovane stuolo di eroi achei freme per la paura di essere scoperti (vv.24-26). Alla fine della sequenza è collocato un commento che, probabilmente, doveva essere tipico in queste opere sulla caduta di Troia; la gioventù prigioniera del cavallo andava a fare prigioniera Troia con un inganno mai visto prima:

¹¹⁷ Schmeling (2011) p.370 ritiene che nella frase introduttiva, la più lunga dell'intero poema, la ripetizione della stessa parola in fine di verso (*metus/metu* vv.1 e 3) rappresenta un tratto caratteristico dello stile tragico senecano, che qui Petronio intenderebbe parodiare.

¹¹⁸ Connors (1998) p.89.

*Ibat iuventus capta, dum Troiam capit,
bellumque totum fraude ducebat nova.*

La rappresentazione eumolpiana di Laocoonte si discosta molto da quella che Virgilio delinea nell'*Eneide*; invero si può affermare che Eumolpo metta qui in atto un consapevole ribaltamento (non parodico ma letterario) del modello epico. Infatti il sacerdote non possiede un vigore gagliardo (Verg. *Aen.* 2.50 *validis viribus*) ma soltanto una debole mano (v.23 *invalidam manum* e, più avanti, v.49 *infirmus auxiliator*); così l'asta da lui lanciata verso il cavallo non penetra nel legno ma rimbalza su di esso ricadendo miseramente a terra. Questo radicale cambiamento di prospettiva è dovuta al fatto che Petronio qui trasforma l'*epos* eroico virgiliano nella tragedia personale di Laocoonte; per tale ragione il ruolo di Sinone diventa del tutto marginale. L'intervento di quest'ultimo, assai rilevante nello svolgimento della vicenda eneadica, viene qui drasticamente ridotto – come si è già osservato – ad una breve menzione nella *sententia* conclusiva della prima macrosequenza proprio perché il poeta intende focalizzare l'attenzione sulla drammatica fine del sacerdote e dei suoi figli. Laocoonte assurge nella *Troiae halosis* eumolpiana al ruolo di vero e proprio eroe tragico; una scelta tematica assolutamente originale, dal momento che, stando ai testi a nostra disposizione, egli non rappresenta una figura emblematica nel repertorio tragico del ciclo troiano¹¹⁹. Anche la caratterizzazione del personaggio ne rivela incontestabilmente questa identità tragica; egli, infatti, appare sulla scena con i capelli scarmigliati (v.19 *crine solutus*), un tratto tipico delle eroine della tragedia greca e romana¹²⁰. Perciò il suo tentativo eroico è destinato all'insuccesso; come Cesare nel seguente *Bellum civile*, egli deve arrendersi dinanzi all'inesorabilità del destino (v.21 *fata sed tardant manus*).

3) Al verso 29 riprende il racconto del narratore. Improvvisamente, nella spiaggia troiana si manifestano alcuni prodigi (*ecce alia monstra*) che lasciano sbigottiti gli animi di tutti. Dal mare due serpenti, torcendosi in duplici spire, spingono i flutti fino agli scogli; queste due mostruose creature alzano spume con i gonfi petti, provocano un assordante rumore sbattendo le enormi code, infuocano la distesa equorea con le creste fiammeggianti; contestualmente le onde gorgogliano di sibili (vv.30-40). I due serpenti, quindi, avvolgono nei dorsi i due figli di Laocoonte che si trovavano sulla spiaggia. Entrambi portano aiuto all'altro fratello, non curandosi della propria salvezza; questa *pietas vices* segna l'ultimo atto della loro breve vita (vv.41-47). Ma alla strage dei figli si aggiunge quella del padre, l'*infirmus auxiliator*. Il narratore, a posteriori, sentenzia (vv.52-53):

[...] *Sic profanatis sacris
peritura Troia perdidit primum deos.*

¹¹⁹ Questo aspetto è ben illustrato da (Yeh) 2007.

¹²⁰ Cfr. per es. Sen. *Med.* vv.13-15 o Sen. *Phaed.* vv.371-372. Puccioni (1973) rileva una somiglianza con un'ulteriore passaggio senecano, più precisamente Sen. *Ag.* vv.890 ss., in cui Cassandra riferisce la sua visione sull'assassinio di Agamennone.

La descrizione dei serpenti occupa esattamente la porzione centrale del componimento; essa è introdotta da una formula (v.29 *ecce alia monstra*) che certamente risente dell'influsso tanto dell'ipotesto virgiliano quanto di quello senecano¹²¹. Rispetto al modello epico, tuttavia, si nota una rilevante variazione nella scena dell'uccisione dei figli del sacerdote. Il poeta, infatti, si sofferma sulla reazione dei giovani (ossia sulla loro *pietas* e sul loro straordinario coraggio) piuttosto che, come Virgilio, sulla raffigurazione dell'azione sanguinaria dei serpenti. Mediante tale visione simbolistica egli amplifica notevolmente il *pathos* della scena secondo una modalità compositiva e stilistica propria della tragedia. A tale scopo credo vada ricondotta anche l'insistenza nei versi seguenti, in cui è descritta la tremenda fine di Laocoonte, su termini afferenti alla sfera semantica della morte (v.48 *funus*, v.50 *morte*, v.51 *victima*, v.52 *peritura*)¹²².

Da sottolineare, infine, la presenza di raffinate similitudini ai vv.31-34:

*undaque resultat scissa tranquillo minor,
qualis silenti nocte remorum sonus
longe refertur, cum premunt classes mare
pulsumque marmor abiete imposta gemit.*

ai vv.35-37:

*angues orbibus geminis ferunt
ad saxa fluctus, tumida quorum pectora
rates ut altae lateribus spumas agunt.*

4) Di notte, approfittando del sonno e dell'ebbrezza dei Troiani, i Danai fuoriescono dal cavallo introdotto in città e, sguainate le spade, cominciano un assalto che provoca la morte di quasi tutti i Troiani e la distruzione della vecchia rocca di Priamo.

Il dettato di quest'ultima macrosequenza è impreziosito sia da una pregevole similitudine (vv.58-60):

*temptant in armis se duces, ceu ubi solet
nodo remissus Thessali quadrupes iugi
cervicem et altas quater ad excursum iubas.*

sia del richiamo a Febe, che presso i poeti romani indicava la luna, per segnalare il sopraggiungere della notte al v.54-55:

*iam plena Phoebe candidum extulerat iubar
minora ducens astra radianti face*

¹²¹ Cfr. Verg. *Aen.* 2.203-205 in cui si annuncia l'arrivo delle spaventose creature e Sen. *Ag.* 528.

¹²² Un possibile parallelismo si potrebbe rinvenire nella descrizione della morte di Ippolito nella *Phaedra* senecana.

Con la *nychtomachia* si ritorna ad un tipo di racconto oggettivo epicizzante; in tal senso anche la *Troiae halosis* si fonda su una disposizione anulare, ossia essa si configura come una calibrata *Ringkomposition*.

Altri significativi elementi concorrono a creare una struttura salda ed unitaria. Innanzitutto le quattro sequenze del frammento terminano tutte con un commento di carattere soggettivo che interrompe l'azione narrativa; nella I (vv.11-14) e nella IV (vv.64-65) la conclusione è affidata a due diverse riflessioni in prima persona del poeta, mentre la II (vv.27-28) e la III (vv.52-53) trovano il loro culmine in due *sententiae* distinte. In secondo luogo ben tre sezioni del brano sono introdotte dall'avverbio *iam* (v.1, 15 e 54; al v.29 invece si assiste ad una *variatio* di questa anafora attraverso l'uso dell'interiezione *ecce*); una tecnica, questa, "cara ai racconti del nunzio e prediletta da Seneca"¹²³.

Infine un numero considerevole di riprese lessicali, concentrate soprattutto negli interventi diretti del poeta, contribuiscono a sviluppare i motivi-chiave dell'inserito: 1) la guerra (v.2 *obsidebat*, v.11 *bello*, v.28 *bellumque*, v.58 *armis*, v.62 *bellumque*); 2) l'inganno e la fiducia (v.2 *fides*, v.3 *dubia*, v.10 *latent*, v.11 *credidimus*, v.14 *mendacium*, v.22 *dolis*, v.22 *fidem*, v.28 *fraude*); 3) il sacrilegio (v.41 *sacri*, v.51 *aras*, v.52 *sacris*, v.64 *aris*, v.65 *sacra*); 4) l'inesorabilità del destino (v.13 *ad fata*, v.14 *in damnum*, v.21 *fata*, v.28 *ducebat*, v.53 *peritura*); 5) la paura (v.1 *metus*, v.3 *metu*, v.17 *pavidae*, v.18 *metus*, v.24 *fremet*, v.26 e 47 *metu*).

Da un punto di vista stilistico, si nota una tendenza alla ricercatezza espressiva e all'uso di nessi e sintagmi semanticamente ambigui ed oscure; relativamente al primo aspetto si può rilevare la presenza di frequenti paronomasie (v.27 *capta capit*, v.53 *peritura perdidit*, v.65 *Troas Troiae*) nonché quella di numerosi giochi fonici ed allitteranti (soprattutto la ridondanza del fonema –r caratterizza la sonorità del carme intero).

Anche il lessico si mantiene comunque su un livello alto e raffinato per tutti i 65 versi, senza mai scadere in volgarismi o termini del linguaggio popolare o di uso quotidiano.

Il brano inoltre si fonda su una struttura sintattica dinamica; infatti alla prevalente paratassi si alterna l'ipotassi, specialmente nella forma di subordinate relative e temporali¹²⁴. Numerosi sono gli iperbati così come frequente è l'uso dell'*enjambement*; tutti questi fattori contribuiscono a creare un ritmo sussultorio, nel quale grande rilievo viene dato ai movimenti e ai sentimenti dei personaggi sulla scena.

¹²³ Cervellera (1975) p.110.

¹²⁴ Secondo Capponi (1990) p.242 "la *brevitas* [...] caratterizza la poesia del componimento. La ricerca di *brevitas* così come la tendenza alla raffinatezza espressiva sembra collegarsi al neoterismo di cui una delle più evidenti caratteristiche era la polemica col poema epico tradizionale [...] e con l'eccesso dei procedimenti moderni, quelli di Calpurnio Siculo o di Seneca, o di Nerone".

Ad un'attenta analisi, dunque, la *Troiae halosis* presenta un tono aulico che deriva, senza dubbio, dai generi letterari cui il poeta si ispira: l'epica virgiliana e la tragedia senecana. Di quest'ultima Petronio riprende in primo luogo la scelta del senario giambico. Come alcuni studiosi hanno già illustrato, nel componimento eumolpiano si ravvisa la presenza di alcune peculiarità metriche proprie della tecnica versificatoria ellenizzante di Seneca; tra queste, per esempio, l'alta percentuale di ripetizioni lessicali alla fine dei versi¹²⁵. Inoltre, come si è osservato sopra, è possibile rintracciare in esso talune reminiscenze tematiche e formali desunte dalle opere tragiche senecane. D'altra parte, da un punto di vista contenutistico, non c'è dubbio che il frammento risulti profondamente connesso al II libro dell'*Eneide* (in particolare vv.13-267); anche rispetto al modello virgiliano, peraltro, non mancano evidenti affinità stilistiche¹²⁶. Nondimeno bisogna precisare che altre ipotizzabili fonti letterarie vanno ricercate nella fitta produzione di opere, riguardanti la saga e l'epilogo di Troia, che caratterizzò l'età giulio-claudia e della quale non sappiamo pressoché nulla¹²⁷.

Ciononostante, in questi versi non si avverte affatto un intento parodico *strictu sensu*, ovvero un ribaltamento in chiave degradante dei principali modelli letterari. Viceversa risulta manifesta la volontà di Petronio di comporre un passo di notevole dignità artistica riproducendo sì norme e stilemi propri dell'*epos* e della tragedia romana, ma pur sempre nell'ambito di una poetica sperimentale e di libera creazione. In ultima istanza, la *Troiae halosis* si configura come il risultato di un'originale soluzione contaminativa tra contenuto epico e forma tragica, ovvero come un travestimento tragico di materiale propriamente eroico.

L'interpretazione dell'intermezzo metrico offre ai critici una serie di delicati problemi per i quali, spesso, non è agevole prospettare una soluzione univoca e definitiva. Innanzitutto i principali esegeti del testo petroniano si sono divisi tra quanti intravedono nella *Troiae halosis* un fine parodico e quanti, al contrario, sostengono la serietà dell'impegno letterario petroniano¹²⁸. Tra i primi, peraltro, vi sono delle notevoli divergenze circa il bersaglio primario della parodia (o presunta tale) messa in atto dall'*arbiter*: secondo alcuni l'*Iliacon* lucaneo¹²⁹, secondo altri la corrente retorica dell'asianesimo¹³⁰, secondo altri ancora Virgilio stesso¹³¹. Tuttavia la posizione maggioritaria fra gli

¹²⁵ Per questo aspetto cfr. Cervellera (1975) e soprattutto Yeh (2007) (in part. pp.430-470).

¹²⁶ Cfr. Collignon (1892). Viceversa Stubbe (1933) e Puccioni (1973) mettono in evidenza alcuni aspetti di discordanza nella trattazione del tema rispetto al poeta augusteo.

¹²⁷ Cfr. Aragosti (1995) p.352 n.261.

¹²⁸ Collignon (1892) ritiene che il brano eumolpiano sia da intendere come un'opera seria di un poeta virgiliano; Stubbe (1933) sostiene che esso si configuri come un'esercitazione di carattere retorico; Perry (1967) sottolinea l'impegno artistico nonché l'apprezzabile qualità letteraria dell'inserito.

¹²⁹ L'esponente più importante di questa teoria è Cizek (1965).

¹³⁰ Per questa ipotesi cfr. soprattutto Paratore (1933), Cèbe (1966), Puccioni (1973) e Capponi (1990).

¹³¹ Cfr. Bodoh 1987.

studiosi sembra essere quella che vede nel poema un rifacimento parodico dello stile tragico del tempo ed in particolare di quello senecano¹³².

Tuttavia, a mio avviso, come ho già accennato, la *Troiae halosis* non costituisce una parodia diretta contro un preciso modello; al contrario essa si configura come una riproduzione obiettiva e mimetica dei gusti letterari dell'epoca¹³³, ovvero come un prodotto letterario nuovo che l'autore intende ipoteticamente inserire (in una prospettiva ironica e divertita e, peraltro, senza alcuna particolare pretesa artistica) nel solco della produzione contemporanea di contenuto e/o di genere affine.

Per tale ragione considero molto dotata di senso un'indagine volta a stabilire le implicazioni 'diegetiche' connesse all'inserimento del poema nella narrazione romanzesca. In tal senso si deve subito sottolineare il fatto che esso appare profondamente integrato e perfettamente funzionale rispetto al macrotesto. Innanzitutto il tema dell'inganno e della finzione veicolato dai 65 senari in esame rappresenta un motivo centrale dell'intera impalcatura narrativa del racconto; perciò non credo sia esagerato affermare che "the Wooden Horse [...] is also a metaphor of the *Satyricon*"¹³⁴.

In secondo luogo il lungo carne concorre indubbiamente a caratterizzare Eumolpo come un poeta intento a dar sfogo alla propria ispirazione sublime e sempre in cerca di un pubblico per le sue *performances*. E, infine, oltre a questa rilevante funzione etopeica, la contestualizzazione della *Troiae halosis* innesca anche un esilarante effetto comico dovuto alla contrapposizione tra la serietà dello slancio poetico (almeno nelle intenzioni del personaggio poetante) e la violenta reazione dell'uditorio presente nel portico della pinacoteca. Le ambizioni letterarie eumolpiane risultano infatti calpestate – questa, tra l'altro, sarà una costante del romanzo – da un ambiente infimo e degradato dove non c'è più uno spazio esclusivo per la poesia, da un pubblico che reagisce con una fitta sassaiola nei confronti del cantore di tali versi¹³⁵. Ciò significa che è il contesto in prosa a creare uno scarto significativo rispetto al frammento poetico, altrimenti privo di qualsiasi connotazione parodica interna. In realtà, soltanto connettendo tale *pastiche* all'atmosfera ironica e grottesca della vicenda nonché al ricorsivo discorso sulla letteratura e sulla cultura imbastito da Petronio nel corso dell'intero racconto, si può supporre (ma non sostenere con assoluta certezza) che l'autore voglia qui ricalcare (e mettere alla berlina) le mode letterarie maggiormente in voga nell'età imperiale.

Un'ultima notazione riguardo al rapporto intercorrente tra la *Troiae halosis* e l'invettiva precedente contro la decadenza delle arti (88). Tra i due interventi del vecchio poeta non c'è affatto uno stringente

¹³² Per un approfondimento su questo aspetto cfr. Walsh (1970), Sullivan (1977), Cervellera (1975), Yeh (2007).

¹³³ Così per es. Ciaffi (1955).

¹³⁴ Zeitlin (1971b) p.63. La studiosa considera la *Troiae halosis* una preparazione al seguente *Bellum civile*; attraverso i due poemi maggiori Petronio attua una critica serrata della società e della morale contemporanea. "Petronius' admiration for Vergil the poet has concealed his rejection of Vergil the idealist of another age. [...] The *Troiae halosis* negates Vergil's Troy, the *Bellum civile* his Rome" (p.82).

¹³⁵ Sul ruolo della poesia nel *Satyricon* e su un'interpretazione in merito alla figura di Eumolpo cfr. in particolare Labate (1995).

collegamento logico; al contrario sia la discussione sulla retorica nei capitoli iniziali (1-4) sia l'*Ars poetica* di 118 – come vedremo – fungono da introduzione teorica, rispettivamente, alla declamazione di Agamennone e al *Bellum civile*. Purtuttavia, questi due capitoli (88 e 89) possono essere considerati quali due pannelli isolati di uno stesso dittico; un dittico prosimetrico attraverso il quale Petronio intende delineare, da una parte, alcuni aspetti essenziali dell'*ethos* del personaggio e, dall'altra, alcuni tratti culturali tipici della società contemporanea. Più segnatamente l'*arbiter* mira a rimarcare l'idea della marginalizzazione della cultura nella società contemporanea e, contestualmente, intende per riflesso rafforzare la caratterizzazione di Eumolpo come strenuo difensore di una poesia ormai totalmente delegittimata del suo ruolo sociale e del tutto subordinata alla pervasiva logica del denaro. Insomma, anche in questo caso l'autore dimostra di sapere sfruttare in maniera assai sapiente le potenzialità intrinseche al *prosimetrum*.

Scampati alla violenta aggressione di alcuni passanti, infastiditi dalla *performance* eumolpiana, Encolpio ed il poeta arrivano ad una spiaggia, dove danno vita ad un breve divertente siparietto; il giovane protagonista infatti, ancora impaurito, estorce all'anziano compagno una promessa, quella di non pronunciare più versi per tutto il resto della giornata, minacciano di prenderlo lui stesso a sassate qualora avesse infranto questa prescrizione (90.3-4):

'quid tibi vis cum isto morbo? minus quam duabus horis mecum moraris, et saepius poetice quam humane locutus es. itaque non miror, si te populus lapidibus persequitur. ego quoque sinum meum saxis onerabo, ut quotiescumque coeperis a te exire, sanguinem tibi a capite mittam'.

Dopo aver amaramente sottolineato di essersi ormai abituato ad un trattamento di questo tipo, Eumolpo giura che accondiscenderà alla volontà dell'interlocutore, “astenendosi da quel cibo” almeno fino all'indomani.

6.4.4 Una 'satira' in faleci (93.2.1-10)

In realtà, egli non terrà fede a lungo alla parola data; basterà infatti che Encolpio gli elenchi il menù della cena per far sì che quel “morbo”, tenuto a bada per pochissimo tempo, si ripresenti in tutta la sua potenza. In quest'ottica, per quanto la lacuna che segue 92,13 non ci consenta di essere sicuri di questo scenario, la declamazione dei faleci in 93.2 sembra assolvere ad una chiara funzione etopeica, oltretutto comica; anche in questo caso il vecchio uomo di lettere è caratterizzato dall'autore come un poeta dalla facile ispirazione e sempre in cerca di un pubblico sul quale riversare i risultati pratici del proprio talento. E questi versi rappresentano una delle concrete dimostrazioni di questo aspetto cruciale del suo *ethos*.

*Ales Phasiacis petita Colchis
atque Afrae volucres placent palato,
quod non sunt faciles: at albus anser
et pictis anas involuta pennis
plebeium sapit. Ultimis ab oris
attractus scarus atque arata Syrtis
si quid naufragio dedit, probatur:
mullus iam gravis est. Amica vincit
uxorem. Rosa cinnamum veretur.
Quicquid quaeritur, optimum videtur*

I faleci in questione sono stati giustamente definiti da Connors una ‘mappa geografica del lusso’¹³⁶ e costituiscono la terza *performance* poetica di Eumolpo (in realtà nel racconto prosastico precedente (92,6) lo stesso personaggio accenna al suo tentativo, violentemente respinto e, dunque, miseramente fallito, di declamare una poesia ai bagni). I versi in esame non sono anticipati da nessuna formula introduttiva specifica; essi, invero, assumono la funzione di amplificare parossisticamente i concetti espressi dal poeta nella prosa attraverso la *sententia* che precede immediatamente il brano (93.1 *vile est quod licet, et animus errore lentus iniurias diligit*).

Il componimento tratta un tema già sviluppato in 55.6 e che sarà ulteriormente ripreso nella sezione iniziale del *Bellum civile* (119.33 ss.), cioè quello del lusso gastronomico e del conseguente amore per il raro e il costoso. Tuttavia, rispetto alla citazione trimalchionesca tale *topos* assume una maggiore rilevanza, giacché, di contro, il motivo della lussuria delle matrone romane viene accennato soltanto marginalmente; inoltre meno marcata (ovvero più implicita) appare la critica al decadimento morale della società contemporanea (un’ulteriore novità rispetto a 55.6 è la presenza dei pesci accanto a quella degli uccelli). Il senso dell’intero passo è sintetizzato nell’ultimo verso in cui troviamo una *sententia* con funzione gnomica (“tutto ciò che è ricercato sembra ottimo”); per converso ciò che è usuale e consuetudinario assume un gusto plebeo (*plebeium sapit*). In questo quadro stravolto rispetto ai *bona mores* dei padri diventa infatti una prassi normale disprezzare le cose comuni (*quod non sunt faciles*); così si suole preferire l’amante alla moglie, l’uccello fasiano (il fagiano) e i volatili africani (la faraona) all’oca e all’anatra, lo scaro (del quale si fa menzione anche in 119.33 ss.) alla triglia, la cannella alla rosa cose comuni (*quod non sunt faciles*). Il motivo del lusso a tavola risulta senza dubbio topico nel mimo, ma rappresenta un argomento fondamentale anche nella satira di Lucilio e di Orazio; e proprio alla tradizione di questi due generi i faleci in esame sembrano volersi esplicitamente richiamare¹³⁷. Infatti oltre ai contenuti, anche lo stile risente di questo duplice influsso;

¹³⁶ Connors (1998) p.65.

¹³⁷ Peraltro, come nota Aragosti (1995) p.367 n.276, il tema del lusso a tavola fu anche al centro del dibattito politico tanto che nel 115 a.C. fu promulgata la *lex Aemilia Scaura* contro l’uso di crostacei e uccelli esotici.

l'uso di *sententiae* e la tonalità moraleggiante sono chiaramente degli elementi di derivazione mimica e satirica. Il lessico non è mai ricercato, evita preziosismi, e si basa sul linguaggio quotidiano e, ovviamente, su quello culinario¹³⁸; da sottolineare la vividezza di alcune espressioni (su tutte *plebeium sapit*) e il sapiente uso dell'aggettivazione (per esempio il contrasto tra *albus* v.3 e *pictis* v.4). Lo stile si basa prevalentemente sulla paratassi, sebbene i frequenti *enjambements* e le rare strutture ipotattiche rendano il ritmo più vario; il rapido succedersi di periodi brevi inoltre concorre a creare un effetto sussultorio. I finali ripetuti in *-is* dei vv.1, 4, 5 e 6 e in *-tur* dei vv.7, 9 e 10 sembrano configurarsi come un moderno sistema di rime, seppur secondo uno schema casuale e libero. L'organizzazione interna del componimento appare abbastanza accurata. Infatti nei primi due faleci vengono menzionati uccelli esotici in contrapposizione ai volatili più comuni dei vv.3-4; tale simmetria, pur se meno marcata, si riscontra anche poco più avanti allorché la più inflazionata triglia fa da contrappunto al raro scaro d'importazione. "What come from far is prized, what is native is scorned. This opposition is not found in 55.6"¹³⁹. In definitiva, il frammento appare, da un punto di vista stilistico e linguistico, in un rapporto di contiguità rispetto alla narrazione in prosa.

Declamato questo intermezzo poetico, Eumolpo deve rifare i conti con la reazione aggressiva di Encolpio, il quale, apostrofandolo con maggior vigore, gli intima di rispettare i termini dell'accordo preso in precedenza. La comicità prodotta da questa ingiunzione è palese e deriva dallo scarto tra l'elevatezza della vocazione eumolpiana e il cinico pragmatismo encolpiano (che ha ormai perso la pazienza di ascoltare le *performances* del vecchio poeta). Le pretese artistiche dell'intellettuale, quindi, vengono subito smorzate dall'intolleranza del giovane *scholasticus*; perfino lui, ormai sazio della strabocchevole vena poetica dell'anziano poeta, minaccia velatamente il suo nuovo compagno di viaggio. Soltanto l'intervento di Gitone, *mitissimus puer*, può mitigare la sua ira, richiamandolo quest'ultimo ad un atteggiamento più consono e rispettoso nei riguardi di una persona più anziana.

Stavolta, non volendo più contravvenire a questo giuramento, Eumolpo (anche se solo provvisoriamente) sarà costretto, suo malgrado, a frenare i continui slanci verso le forme sublimi della letteratura; egli attenderà il giorno successivo per dar sfogo alla propria ispirazione, allorché sarà già, insieme ai due giovani, in piena navigazione sul vascello di Lica.

Per concludere, l'alternanza prosa-poesia costituisce uno di quei fattori primari che consentono all'autore di implementare le risorse utili alla definizione della sua originale strategia comunicativa, basata sulla rielaborazione di materiali tradizionali di svariata natura all'interno della struttura

¹³⁸ Secondo Cugusi (1967) l'inventario eumolpiano sarebbe una dimostrazione di erudizione geografico-culinaria; non condivido una tale ipotesi, dal momento che di questi cibi prelibati fanno menzione molti altri poeti (Varrone, Plinio, Marziale, Lucilio). Pertanto si tratta, a mio avviso, verosimilmente soltanto di *topoi* alimentari, di vivande 'ricercate' per antonomasia (un po' come le aragoste o il caviale dei nostri tempi), richiamate perlopiù in una prospettiva (meta)letteraria.

¹³⁹ Setaioli (2011) p.130.

diegetica; l'interazione tra questi due canali espressivi ha quindi un peso di assoluta rilevanza nelle dinamiche romanzesche sotto i vari livelli di analisi. Mentre diverse sono le modalità attraverso cui tale dialettica si esplica di volta in volta nel testo, uguali sono invece le qualità richieste al lettore per comprendere appieno le implicazioni sottese a tale procedimento narrativo: memoria a breve termine (in chiave sintagmatica-intratestuale) e memoria a lungo termine (in chiave paradigmatica-intertestuale).

6.5 *Eumolpo fabulator (I). L'efebo di Pergamo*

Dopo essersi presentato in tono magniloquente quale 'poeta', poco dopo Eumolpo offre al suo interlocutore una seconda prova delle proprie doti letterarie, anche se, stavolta, su un terreno diverso da quello poetico. Nonostante la lacunosità della porzione di romanzo che precede questa *performance*, si può supporre infatti, sulla base dell'*excerptum* di 84.5, che Encolpio avesse reso nota al vecchio letterato la sua travagliata storia d'amore con Gitone, lamentandosi dell'infedeltà del suo amante¹⁴⁰; Eumolpo allora gli racconta un aneddoto autobiografico (85-87) per consolarlo della perdita dell'amasio, dimostrando che i fanciulli sono troppo volubili e facilmente raggirabili. Sin dalle prime righe, sono tratteggiati i contorni di una storia a sfondo erotico, sul modello delle cosiddette *fabulae milesiae*, i cui protagonisti assoluti sono, per l'appunto, Eumolpo e l'efebo (per quanto, nell'economia del racconto non sia da sottovalutare il ruolo degli attanti secondari, *in primis* del padre e della madre del ragazzo). La novella narra in *flashback* la vicenda vissuta tempo addietro dal poeta a Pergamo¹⁴¹, quando, invaghitosi del bellissimo figlioletto del questore, escogita un piano per conquistarne, segretamente dai genitori, le prestazioni sessuali; egli finge infatti di indignarsi ogni qual volta, in loro presenza, il discorso cade sulla pratica dell'amore efebico, guadagnandosi così la stima e la fiducia dei familiari del fanciullo (83.2 *ut me mater precipue tamquam unum ex philosophis intueretur*), del quale diviene ben presto pedagogo. A questa situazione iniziale (85.1-3) segue l'*intrigo* della vicenda (85.4-87.9), ovverosia si transita da un momento di stasi, in cui viene stimolata *ad hoc* la *suspense* del lettore, alla seconda fase della storia in cui l'ingranaggio narrativo viene finalmente messo in moto. Messi sotto controllo i suoi possibili antagonisti tramite la costruzione di una copertura perfetta alle proprie reali intenzioni ed ottenuto, quindi, la possibilità di stare costantemente in compagnia del giovinetto, Eumolpo individua la strategia di circuizione. Al termine di un banchetto durante un giorno di festa, entrambi si ritrovano soli nel triclinio; ben sapendo che

¹⁴⁰ Secondo Fedeli (1986) p.34 "si può legittimamente ipotizzare che in quella circostanza Eumolpo abbia preso una storia d'amore efebico senza sapere che il suo interlocutore era fresco reduce proprio da un'avventura analoga, da cui era uscito, per di più duramente e dolorosamente provato".

¹⁴¹ L'ambientazione della novella in questa cittadina non è casuale, se è vero che nell'immaginario romano l'Oriente costituiva per antonomasia il luogo simbolo della lussuria e della sfrenatezza sessuale; in questo modo, le attese del lettore sono subito orientate verso quello che sarà l'effettivo contesto performativo della vicenda.

quello fosse sveglio, egli prega Venere di poterlo baciare senza disturbarne il sonno, dietro la promessa di regalargli il giorno successivo una coppia di colombe. Il ragazzo si mostra consenziente e comincia a russare, spianando la strada alla *libido* del precettore. Questa tattica si ripete per tre volte, sempre con successo, in una *climax* erotica crescente fino addirittura all'ottenimento del 'massimo piacere' da parte del soddisfattissimo Eumolpo¹⁴²; tuttavia, la terza notte egli giura alla dea di donare all'efebo un cavallo macedone in cambio del suo amore, ma senza avere in realtà i mezzi economici sufficienti per un acquisto tanto esoso. Allora il fanciullo, indispettito dal comportamento di quello, interrompe quella *routine*, finché, trascorsi alcuni giorni, Eumolpo sferra un nuovo contrattacco (che si rivelerà ancora vincente). Il giovanetto rifiuta inizialmente le *avances*, minacciando l'amante di avvisare il padre dell'accaduto qualora avesse proseguito nelle sue richieste; ma la sua è una difesa poco convinta, tanto che il maestro è costretto a fare ben pochi sforzi per vincerne le ritrosie. Una volta riappacificatisi, i due riprendono le loro schermaglie sessuali: alla fine, in quella sola notte, su iniziativa del *puer*, gli amplessi si reiterano per tre volte. Ma quando l'insaziabile fanciullo sveglia Eumolpo per richiedergli un'ulteriore prestazione, questi, ormai spazientito (e stanco), si infervora, ritorcendogli contro, con un *aprosdoketon*, la stessa battuta usata da quello in precedenza (87.10 "o dormi o lo dico subito a tuo padre!").

È questo il comico scioglimento della novella, la quale è congegnata su una ben calibrata ed accurata struttura linguistico-formale ad onde concentriche (come dimostra per esempio la ripresa circolare della medesima espressione all'inizio e alla fine del racconto [85.2 e 87.10 *vehementer excandui*])¹⁴³, nonché su un sofisticato sistema di pesi e contrappesi narrativi (non per ultima "la straordinaria mobilità ed interscambiabilità dei ruoli che coinvolge gli attanti"¹⁴⁴), rivelandosi in definitiva quale uno dei passi più raffinati della prosa latina tutta.

In questa prospettiva, neppure questa *fabula* è esente da referenze intertestuali significative; semmai, come si vedrà, il dialogo con materiale 'altro' riveste una funzione determinante tanto a livello semiotico quanto a quello narratologico, impreziosendo notevolmente il dettato della sequenza in esame. Nella fattispecie, non si possono non ravvisare delle analogie stringenti tra il contesto della novella e quello di un 'modello ipotestuale di ritorno', il *Simposio* platonico, già oggetto di allusioni nell'episodio della *cena Trimalchionis*. Anche nella storia dell'efebo, la relazione che si instaura con la fonte letteraria è all'insegna dell'inversione parodica: se vi è un'isotopia nella situazione di partenza, laddove a 'fronteggiarsi' sono una coppia formata da un pedagogo-filosofo (Socrate-

¹⁴² Nel corso del secondo 'attacco', Eumolpo offre due 'galli pugnacissimi' all'efebo; come osserva Dover (1978) il dono di un gallo in rapporti omoerotici è frequente nel mondo greco, come testimonia peraltro un passo aristofaneo (Aristoph. *Av.* 707).

¹⁴³ Per un'analisi approfondita della novella cfr. Dimundo (1982-1983) e Segal (1986) pp.75-81.

¹⁴⁴ Dimundo (1982-1983) p.133.

Eumolpo) e da un adolescente (*Alcibiade-puer*), nondimeno lo schema narrativo viene ribaltato nel *Satyricon*, essendo il maestro a sedurre il giovane e non viceversa. Non mancano poi ulteriori convergenze nelle due rappresentazioni, come segnala opportunamente Dimundo in uno dei suoi contributi esegetici sulla milesia: “nel contesto platonico è Alcibiade ad invitare in palestra Socrate sperando di concludere qualcosa con il filosofo, così come Eumolpo accompagna, con puntiglioso scrupolo, il *puer* al ginnasio (85.3). Ed è sempre Alcibiade ad approfittare di una fortunata situazione presentatasi in occasione di un banchetto (Plat. *Symp.* 217d), che offre a lui e a Socrate l’opportunità di rimanere soli; nello stesso modo si comporta Eumolpo col *puer* dopo il banchetto festivo, in analoga e fortunata solitudine (85.4). Alcibiade capisce che Socrate non dorme (Plat. *Symp.* 218c); allo stesso modo Eumolpo intuisce che il *puer* è desto”¹⁴⁵. Inoltre, Eumolpo, esponendo il fanciullo al dileggio dei suoi compagni a causa dell’ingannevole condotta del maestro circa il falso voto del cavallo macedone (87.4), contravviene ad uno degli argomenti esposti da Pausania in uno dei passaggi del suo discorso sull’amore (Plat. *Symp.* 183c), cioè che il pedagogo deve salvaguardare il suo allievo dal biasimo dei coetanei. Lo stesso Pausania ricorda anche che i padri sono soliti affidare ai pedagoghi i figli per evitare che questi ultimi possano cedere alle lusinghe degli amanti; nella novella petroniana tale situazione è riproposta, ma in chiave comica; Eumolpo accompagna sì il *puer* in tutte le sue attività quotidiane per proteggerlo dagli attacchi di eventuali spasimanti (85.3 *iam ego coeperam [...] docere ac praecipere, ne quis praedator corporis admitteretur in domum*), ma soltanto perché intende godere in maniera esclusiva della sua bellezza. D’altronde, egli somma i due ruoli tenuti distinti da Pausania, quello del *praeceptor* e quello dell’*amator* (85.1 *excogitavi rationem qua non essem patri familiae suspectus amator*); perciò, conquisterà il giovane proprio attraverso una di quelle azioni stupefacenti per cui la legge ateniese – sempre secondo Pausania – ha consentito di lodare un amante (suppliche, implorazioni, etc.) (Plat. *Symp.* 183c), ossia attraverso una solenne invocazione a Venere. Si tratta, in quest’ottica, di un sovvertimento evidente del contenuto e dell’ideologia dell’ipotesto; così come soggetto a parodia è, nella preghiera di Eumolpo, il riuso dei moduli espressivi propri del linguaggio sacrale (85.5 *itaque timidissimo murmure votum feci et "domina" inquam "Venus, si ego hunc puerum basiavero ita ut ille non sentiat, cras illi par columbarum donabo"*)¹⁴⁶.

Nella seconda parte della novella, ancora, allorché è l’efebo a vestire i panni del seduttore, Eumolpo recupera sì la funzione socratica, rifiutandosi di accondiscendere alle insistenti pressioni del ragazzo; ma il suo diniego non ha nulla a che vedere con la castità e la continenza di Socrate, motivato com’è soltanto dalla sua spossatezza. Perciò, la riacquisizione di una fisionomia socratica da parte di

¹⁴⁵ Dimundo (1983) p.258.

¹⁴⁶ Lo stesso si può dire della terza preghiera (86.4), laddove tra l’altro, con un procedimento di *amplificatio*, sono chiamati a testimoni addirittura tutti gli dei immortali.

Eumolpo è in realtà soggetta ad un evidente meccanismo di rovesciamento comico-parodico. Ma i risvolti comici legati all'inserzione di questa *fabula* non si esauriscono a tali fattori interni, conseguenti per lo più al fenomeno parodico; è in seguito alla sua contestualizzazione nel macrotesto, infatti, che l'effetto di comicità può deflagrare in maniera compiuta. In sostanza, la potenziale autonomia di fruizione dell'inserto narrativo non oscura in alcun modo i fitti legami che lo connettono in maniera intima al racconto primario.

In effetti, pochi istanti prima di cominciare la narrazione, Eumolpo si era dichiarato un letterato di indiscussa moralità, esercitando così un certo fascino sul protagonista del *Satyricon*. In tal senso, che egli conosca gli strumenti del suo mestiere, pare trovare una sicura conferma, come detto, nella qualità artistica del suo racconto¹⁴⁷; viceversa, ad uscirne gravemente intaccato è il suo profilo etico, dal momento che nella definizione del suo *ethos* viene ad aggiungersi una pericolosa inclinazione, cioè quella di libidinoso ed ipocrita seduttore di fanciulli. Questa indicazione non può che divertire il lettore, soprattutto non appena diventerà chiaro che Eumolpo prenderà il posto di Ascilto come deuteragonista del romanzo e, dunque, come suo degno sostituto di antagonista di Encolpio nell'ambito della storia d'amore che lega quest'ultimo a Gitone. Il giovane protagonista, da parte sua, comprenderà questo aspetto più tardi (92.4 *timuique ne in contubernium recepissem Ascylti parem*), dando l'avvio ad una scenata di gelosia che innesca il meccanismo dei finti suicidi (94) e, in rapida successione, una ridicola rissa (95-96); in prima istanza, però, egli trova conforto nelle parole del vecchio poeta (88.1 *erectus his sermonibus*), il quale quindi riesce a raggiungere l'obiettivo prefissato di consolare il ragazzo di cui aveva appena fatto conoscenza. Per ultimo, la presenza di questa nuova insidia è rimarcata nel testo attraverso un'ulteriore allusione all'ipotesto platonico; la sovrapposizione Eumolpo-Socrate si interseca con quella Gitone-Alcibiade, infatti, al capitolo 98, quando l'amasio interviene ad interrompere la lite in atto tra il vecchio ed Encolpio, reo quest'ultimo di avergli fornito informazioni false sul conto del *puer*. Gitone prova a rincuorare Eumolpo, scambiando la lacera tunica dell'anziano con il suo mantello, medicandogli le ferite che si era procurato nella precedente zuffa e regalandogli baci in segno di affetto sincero (98.7), in una scena che sembra ricalcare l'identico gesto di Alcibiade nell'estremo tentativo di sedurre Socrate (Plat. *Symp.* 219b):

*Giton longe blandior quam ego, primum araneis oleo madentibus vulnus, quod in supercilio factum erat, coartavit. mox palliolo suo laceratam mutavit vestem, amplexusque iam mitigatum osculis tamquam fomentis aggressus est*¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Oltre a quanto è stato accennato nel corpo del testo, si notino in tal senso, a titolo di esempio, quantomeno a) la costruzione sintattica dell'*exordium* (85.1-3), b) l'uso di *sententiae* (87.3) e di procedimenti retorici d'uso sublime (86.6), c) la sapienza nella dislocazione delle determinazioni spaziali e temporali, d) il pieno dominio della lingua, che si esplica in soluzioni espressive di pregevole fattura.

¹⁴⁸ Questo parallelismo è stato individuato da Marino (1996) pp.162-164.

Dunque, ciò che era posto come premessa in maniera latente attraverso la narrazione dell'avventura con l'efebò di Pergamo si avvera a posteriori nella realtà; Gitone è il nuovo bersaglio della *libido* di Eumolpo, ossia di un Socrate-rovesciato che non ha perduto negli anni il vizio di essere corruttore di fanciulli. Intertestualità ed intratestualità, pertanto, lavorano insieme a tracciare direttrici di significato trasversali al testo; ovvero, l'intertesto platonico non costituisce soltanto un controcanto sublimante (e perciò comico/parodico-valente) della narrazione primaria, giacché con la sua 'energia paradigmatica' impone aggiunte ed adattamenti, non sempre necessari da un punto di vista logico, dell'azione narrativa. Ragionando per assurdo, siamo sicuri che ci saremmo trovati, al capitolo 98.7, di fronte alla scena dello scambio delle vesti, in mancanza di una relazione intertestuale con il dialogo platonico nella novella dell'efebò di Pergamo? O per dirla altrimenti, quale altro scopo avrebbe avuto Petronio nel riproporre la medesima situazione del *Simposio* in 98.7, se non quella di portare a compimento in modo definitivo la corrispondenza Alcibiade-Gitone, già prefigurata nella milesia, attraverso lo sdoppiamento del primo nel fanciullo pergameno? Insomma, l'intertestualità diventa un 'generatore narrativo', ossia un elemento imprescindibile nella strutturazione testuale.

Più in generale, si deve ammettere che l'intertesto platonico innesca nel *Satyricon* una "serie isogenica di allusioni a distanza", che non si limita al collegamento intratestuale appena discusso, ma nel cui ambito rientrano anche gli echi già incontrati nell'analisi della *cena*, oltreché un ultimo rimando di cui si parlerà più avanti (128.7 *'itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lectulo iacuit'*). In conclusione, il modello sublime affiora a più riprese nello sviluppo dell'intreccio romanzesco, sottoposto sempre ad un processo di inversione parodica fondata sullo scarto tra l'esemplarità etica del filosofo e la corruzione morale dei personaggi chiamati ad impersonare la 'funzione socratica' (Agamennone, Trimalchione, Eumolpo ed Encolpio)¹⁴⁹.

Conclusioni

Giunti alla fine dell'analisi di questa sezione romanzesca, non si può che constatare uno straordinario accavallamento di intertesti di matrice greco-latina ed afferenti ai più disparati generi letterari; essi agiscono in successione, catturando ognuno una situazione particolare della storia senza però appesantirne o rallentarne lo sviluppo e lasciando spazio subito dopo ad un modello diverso, più

¹⁴⁹ Su questo punto cfr. Mazzilli (2001) p.163 n.37: "in tal senso appare più compiuto il parallelismo [...] tra Agamennone e Eumolpo: entrambi esordiscono con un discorso sulla decadenza delle arti e l'emarginazione dell'intellettuale; entrambi si caratterizzano per il contrasto tra l'austerità delle pose esteriori e la meschinità morale; entrambi svolgono la funzione di pedagogo: Agamennone, nei desideri di Echione a proposito del figlioletto (c.46), Eumolpo come pedagogo dell'efebò di Pergamo: entrambi rappresentano pertanto una degradazione della figura di Socrate; Agamennone conduce alla tavola di Trimalchione, ben presto destinata a configurarsi come trappola, Encolpio, Gitone ed Ascilto, così come Eumolpo conduce i suoi compagni a bordo della nave di Lica, che funge da ennesimo labirinto. A questi parallelismi si aggiungerebbe il mutismo di entrambi i retori di fronte ai meno colti".

pertinente rispetto all'evoluzione della vicenda. La combinazione di *pastiches* poetici, inserti narrativi, parodie di idioletti, allusioni (e contaminazioni) letterarie (in una prospettiva secondo cui i miti sono 'rimontati' e/o usati di 'scorcio' sulla base delle varie versioni offerte dalla tradizione) assume una funzionalità fondamentale nella strategia compositiva di Petronio; in essa l'intertestualità costituisce infatti una componente programmaticamente 'generativa', ossia un dispositivo primario della proliferazione testuale. In tal senso, essa non agisce solo da contrappunto semantico-linguistico utile a creare quello scarto tra immaginazione letteraria e realtà degradata sul quale si regge buona parte dell'impianto ideologico e narratologico dell'operazione 'seriocomica' condotta dall'autore; la più importante novità del *Satyricon* consiste, invece, nell'adozione dei meccanismi intertestuali anche come 'produttori diegetici'. Come si è visto, la risemantizzazione dei modelli attiva nel racconto vettori narrativi che vengono continuamente sospesi e rimessi in moto, come nel caso delle serie di allusioni a distanza, in cui intratestualità ed intertestualità si intersecano in un nesso inscindibile e carico di risvolti sulla struttura profonda del romanzo. In questo complesso sistema (meta)letterario, qualche cellula intertestuale, dunque, può anche riprodursi a distanza di tempo in un altro punto, quasi predeterminando in questo modo gli esiti futuri dell'intreccio narrativo. In ultima battuta, che un intertesto venga predisposto da un personaggio in scena, dal narratore o dall'autore, in ogni caso esso, nella dialettica tra queste diverse funzioni narrative, può influire, direi, in chiave prolettica sulle azioni future della rappresentazione romanzesca.

Capitolo 7 La nave di Lica e il viaggio verso Crotone (100-124.1)

7.1 Motivi romanzeschi ed intertesti multipli: le ‘metamorfosi’ di un vascello multifunzione

Per sfuggire al pericoloso ‘attacco’ sferrato dall’*inimicus* Ascilto, Encolpio e i suoi amici, su proposta di Eumolpo, lasciano la *Graeca urbs*, imbarcandosi, a loro insaputa, su una nave che ben presto si rivelerà una nuova trappola; a bordo di questo vascello, infatti, essi incontrano accidentalmente due personaggi (Lica¹ e Trifena²) che avevano già fatto la loro comparsa in una porzione antecedente del romanzo (purtroppo perduta) e che, a causa di misfatti perpetrati ai loro danni in passato dall’io-narrante e i suoi compagni, nutrono ancora nei confronti di questi ultimi un profondo sentimento di odio nonché una feroce sete di vendetta. Non c’è dubbio che in questa sezione si sviluppi “l’episodio più romanzesco di tutti”³; in essa si possono rintracciare, infatti, tutta una serie di *topoi* (quali il ‘doppio sogno rivelatore’, la tempesta, il naufragio, il processo, il ‘tentato suicidio’, il lamento, etc.) caratteristici degli intrecci dei romanzi greci. Purtroppo, questi stessi motivi, per le loro intrinseche potenzialità narrative, rappresentano una risorsa ampiamente sfruttata in altri generi letterari, come la tragedia, la commedia nuova, l’elegia, l’epica; e proprio l’*Odissea* costituisce, certamente, l’archetipo letterario del ‘viaggio per mare’ su cui, successivamente, si sono stratificate le diverse riscritture degli autori dei secoli posteriori. Ora, nel riproporre questo segmento tematico del repertorio tradizionale, Petronio fa i conti con una quantità enorme di modelli, adottando una prospettiva di *onnivora* contaminazione e arricchendo, in tal modo, questa topica di risonanze del tutto originali. Se dunque l’ipotesto odissiaco viene esplicitamente richiamato alla memoria del lettore, improntando di sé l’organizzazione strutturale della vicenda, nondimeno altrettanto significativo risulta il contributo di materiale epico di provenienza virgiliana ed ovidiana; né, in questa complessa combinazione intertestuale, rivestono un ruolo di secondo piano i riferimenti alla storiografia di Livio, alla poesia erotico-elegiaca, al *Simposio* platonico, alle sceneggiature tragiche e comico-mimiche, alle riflessioni etico-filosofiche di Seneca. A questo quadro, già abbastanza intricato, si aggiunga l’inserzione della splendida novella milesia della matrona di Efeso e di tre

¹ Per un’interessante interpretazione del nome di Lica cfr. Barchiesi A. (1984).

² Sulla figura di Trifena cfr. Cicu (1992).

³ Vannini (2010) p.17. Per un’analisi narratologica dei capitoli 100-115 cfr. Fedeli (1981) pp.91-97; sugli stessi capitoli è incentrata l’edizione critica di Vannini (2010).

componenti poetici di stile differente, l'ultimo dei quali, il *Bellum civile* (il più lungo poema intercalato all'interno dell'opera), si configura come un pezzo epico intessuto, tra l'altro, di reminiscenze satiriche, sallustiane e lucanee. Quanto alla conversazione tra i personaggi in scena (Encolpio, Gitone, Eumolpo e il suo servitore, Corace) durante il duro percorso verso Crotone, inoltre, si può legittimamente avanzare l'ipotesi di un influsso della *satira* romana, dove questa tematica appare comune ad alcuni testi satirici⁴; così come, nella caratterizzazione di Eumolpo, in particolare ai capitoli 115 e 118, sembra subentrare un'istanza allusiva al *poeta vesanus* descritto da Orazio nell'*Ars*. Per ultimo, va menzionato il riuso in chiave parodica di categorie specifiche sia della retorica passata e contemporanea (con un interesse specifico per l'oratoria ciceroniana!), sia della prassi e della lingua giuridiche (e religiose). Senonché, anche in questi capitoli, nonostante un ritmo frenetico ed incessante di intersezioni ed alternanze, i diversi intertesti appaiono strettamente connessi al senso generale dell'opera, agendo in modo assolutamente funzionale allo svolgimento complessivo della narrazione.

7.2 Scholastici in pericolo: 'fingite nos antrum Cyclopi intrasse' (100-103)

Mentre sottocoperta pensa alle strategie di comportamento da adottare nei confronti del nuovo seduttore Eumolpo (100.1-2)⁵, Encolpio sente provenire dal ponte di poppa il lamento di un uomo, del quale sembra riconoscere la voce (100.3); di seguito, una donna, infiammata da un'indignazione analoga, grida i suoi propositi di vendetta contro Gitone (100.4 *si quis deus manibus meis Gitona imponeret, quam bene exulem exciperem*). A quel punto, il giovane protagonista e il suo amasio capiscono entrambi di trovarsi in grave pericolo; senza più sangue nelle vene, in preda ad un'improvvisa afasia e con le mani tremanti dalla paura, Encolpio, con un filo di voce, chiede al vecchio poeta chi fosse il padrone della nave e quali passeggeri trasportasse (100.5). La risposta del letterato, infastidito per il fatto di essere stato svegliato nel pieno del sonno, dà ai due compagni un'amara conferma alle loro fondate supposizioni: proprietario del vascello è Lica, il

⁴ Il tema della 'conversazione in viaggio' si ritrova, per es., nell'*Iter Siculum* (terzo libro delle satire) di Lucilio, in Orazio *sat.* 1.5 e nel *Marcipor* varroniano.

⁵ Nel monologo eumolpiano già Sullivan (1977) p.191 ss. intravede una parodia delle riflessioni morali di Sen. *ep.* 73. Mazzilli (2003), invece, considerando l'opposizione tra una concezione dell'amore come *praemium* ed un'altra come *furtum* prospettata da Encolpio (100.1 *solus ergo amor furtu, potius quam praemium erit?*), avanza l'ipotesi che anche Prop. 2.22.35-42 (e Catul.7.7-12) abbia potuto fungere da modello per la composizione di questa scena; "includendo tra i doni naturali anche l'amore, Petronio salda il motivo cinico-stoico del distacco dalle ricchezze e della necessità di condividere con tutta l'umanità i beni della natura, caro a Seneca, con la dichiarazione programmatica di Properzio intorno alla sua disponibilità all'amore triangolare, i cui tre protagonisti sono metaforicamente individuati nel cielo, nel sole e nel mare" (p.60).

quale sta conducendo a Taranto Trifena (100.6). L'inaspettata notizia è accolta come un fulmine a ciel sereno (101.1 *intremui post hoc fulmen attonitus*); il racconto assume immediatamente una tonalità sublime, tanto nella gestualità (para)tragica degli attori in scena quanto nella solennità del linguaggio selezionato. Così, Encolpio, tutto tremante (*intremuit*), si denuda la gola (*iuguloque detecto*) ed inveisce contro la Fortuna (*totum me, Fortuna, vicisti*)⁶, mentre Gitone si accascia sul suo petto ad ansimare per lungo tempo (*nam Giton quidem super pectus meum positus diu animam egit*). Dopo una gran sudata, egli ritorna, in veste di supplice, a pregare Eumolpo di avere pietà di due moribondi, in nome di quella comunanza di studi già richiamata in 99.3 all'attenzione del suo interlocutore; su queste basi, egli richiede al poeta di ucciderli, ovvero di donare loro il conforto della morte (101.2 *comprehendi Eumolpi genua et: 'miserere' inquam 'morientum, id est pro consortio studiorum, commoda manum; mors venit, quae nisi per te <non> licet, potest esse pro munere'*). In questi paragrafi, si possono rintracciare almeno un paio di allusioni alla produzione teatrale senecana; se da una parte il participio *attonitus* conta parecchie attestazioni nelle tragedie del cordovese, configurandosi quale particolare marcatura stilistica della sua scrittura⁷, dall'altra, il nesso *commoda manum* si ritrova uguale in ben due intrecci tragici senecani (Sen. *Oed.* 1032 — *Agedum, commoda matri manum,/ si parricida es* e *Herc. O.* 1305 *siue crudelis, pater,/ siue es misericors, commoda nato manum/ properante morte et occupa hanc laudem tibi*). Peraltro, nel primo caso, a pronunciare queste parole è Giocasta, la quale aveva già fatto la sua comparsa come paradigma mitico in 80.3. Ma se lì, in riferimento all'azione mediatrice di Gitone, ad agire da modello erano le *Fenice*, qui è l'*Edipo* a fungere da traccia intertestuale per l'allocuzione di Encolpio; né il procedimento allusivo si limita a questa unica ripresa lessicale. Come il protagonista del *Satyricon*, così Giocasta è descritta dal coro arrivare in scena fuori di sé, *attonita* (v.1005) e furente come Agave quando in preda al delirio strappò il collo dalla testa del figlio; anche lei, come Encolpio pocanzi (100.5 *diu vocem collegit*), ha difficoltà ad intraprendere il discorso col marito/figlio (Sen. *Oed.* v.1009 *sed haeret ore prima vox*); entrambi i personaggi, ancora, accusano il fato, responsabile della sventura presente (Sen. *Oed.* v.1019 *Fati ista culpa est: nemo fit fato nocens*) ed, infine, desiderano la morte come unico rimedio ai loro mali (Sen. *Oed.* v.1031 *mors placet: mortis uia/ quaeratur*), chiedendo di essere uccisi per mano di loro congiunti. È evidente

⁶ Il lamento contro la Fortuna malvagia costituisce un *topos* del genere romanzesco: cfr. *Cherea e Calliroe* 1.14.7-10 e 5.5.1-4; *Leucippe e Clitofonte* 5.11 e 7.5; Apuleio *Met.* 5.8 e 7.16.

⁷ Cfr. Pasioni (1967).

che il riecheggiamento dell'ipotesto senecano sia sottoposto ad un processo di rovesciamento parodico; l'atto conclusivo della tragedia senecana, laddove l'episodio dell'autoaccecamento dell'eroe tebano coincide col momento di massima *Spannung* dell'intera vicenda, viene recuperato dall'antieroe petroniano dinanzi al realistico timore di non poter più sfuggire alla collera del nemico Lica. Ma, come è solito accadere nel romanzo, i moduli della letteratura sublime, entro i quali vengono istintivamente inquadrati i movimenti dei personaggi, risultano, in definitiva, del tutto spropositati rispetto alle 'modeste' dimensioni della vita quotidiana⁸. Così, la faccenda, percepita come 'tragica', non avrà bisogno di morti catartiche o di chissà quali gesta virtuose per essere risolta; al contrario, sarà sufficiente l'intervento di un anziano picaro (talora persino sprovveduto!) per ristabilire la pace tra contendenti che nulla hanno da condividere con l'universo eticamente connotato del teatro senecano.

Nondimeno, procedendo con ordine, Eumolpo, 'inondato' dallo sfogo del compagno, per prima cosa giura su tutti gli dei di non aver macchinato nulla contro di lui e Gitone e di essersi imbarcato con loro su quella nave "con intenzioni più che innocenti e in assoluta buona fede" (101.3, trad. Aragosti). In seconda battuta, chiede sarcasticamente quale pericoloso Annibale possa nascondersi nella nave di un uomo rispettabilissimo come Lica⁹; infine, dopo aver associato il nocchiero ad una figura storica, non può mancare il raffronto con un personaggio mitico, nella fattispecie il Ciclope (101.5 *hic est Cyclops ille et archipirata*)¹⁰. Ecco, quindi, ripresentarsi il modello odissiaco sotto gli occhi del lettore, anche stavolta in relazione all'episodio di Polifemo; nella memoria di Eumolpo sono ancora rimaste impresse le precedenti prodezze 'alla Ulisse' di Gitone (97) ed ora, non senza una punta di ironia, intende rassicurare i suoi compagni, ribadendo che a bordo non c'è nessun Ascilto-Ciclope che possa molestarli. Non appena, però, viene informato

⁸ Su questo aspetto, cfr. Conte (1997).

⁹ Si noti che anche Eumolpo sembra associare la rispettabilità dell'uomo Lica alla grandezza del suo patrimonio (101.4 *Lichas Tarentinus, homo verecundissimus et non tantum huius navigii dominus quod regit, sed fundorum etiam aliquot et familiae negotiantis, onus deferendum ad mercatum conducit*), secondo quella logica dell'utile che abbiamo già visto operante nei liberti presenti al banchetto di Trimalchione.

¹⁰ Nell'uso, per certi versi ingiustificato, del termine *archipirata*, Conte (1997) p.78-79 ritiene vi sia una prova trasparente dell'adesione parodica del *Satyricon* al romanzo d'avventura greco, dal momento che il motivo dei pirati costituisce quasi la quintessenza dell'intreccio romanzesco. Secondo il critico, inoltre, (p.78-79 n.2) "la designazione di Lica come *archipirata* è quindi ironica nelle intenzioni di Eumolpo; come se egli volesse dire: 'uscite dal vostro mondo romanzesco di Ciclopi e pirati, qui siamo nella sana e salda realtà'. Sembra quindi che addirittura per un attimo Eumolpo (ignaro) dia voce all'istanza dell'autore nascosto. Ma [...] mentre Eumolpo sembra dire cose giuste, in realtà sbaglia perché è ignaro degli antefatti della vicenda. In secondo luogo, il suo 'restare coi piedi per terra' è clamorosamente smentito poche righe dopo dalla sua reazione tipicamente anti-realistica [...]. Infatti, la sua reazione, quando egli apprende la storia di Lica, contraddice in modo evidente il suo preteso buon senso di prima: *fingite nos...antrum Cyclopis intrasse* (101.7) [...] riassorbito dalla logica allucinata degli altri personaggi".

dal *puer* degli antefatti di cui era assolutamente ignaro (101.6), il vecchio letterato rimane stordito e privo di un parere utile a fronteggiare quel pericolo imminente (101.7 *confusus ille et consilii egens*)¹¹; nell'indire un improvvisato *consilium salutis*, egli torna clamorosamente sui suoi passi, prospettando ai due malcapitati accompagnatori, in pieno furore declamatorio, un'esemplare situazione-limite per mezzo della quale stimolare la discussione sul da farsi. In quest'ottica, li invita, direi, paradossalmente a fingere di essere entrati...dentro l'antro del Ciclope! (101.7). Le numerose analogie tra la sezione in esame e la storia di Ulisse e Polifemo raccontata nell'*Odissea* sono state illustrate da Fedeli in uno dei suoi più importanti contributi sul *Satyricon*: in particolare, “uno dei trucchi da lui [*scil.* Eumolpo] suggeriti ricorda lo stratagemma escogitato da Ulisse per fare uscire i compagni dall'antro: *ego vos in duas iam pelles coniciam vinctosque loris inter vestimenta pro sarcinis habebo* (102.8; cfr. anche 102.10)”¹². Sebbene l'ipotesto omerico venga a configurarsi, probabilmente, come il referente tematico primario soggiacente a questa sezione romanzesca, tuttavia la narrazione, nelle sue complesse dinamiche semiotiche, si arricchisce di altri materiali che mediano e complicano la rete intertestuale in essa attiva. Innanzitutto, la faticosa gestazione di un 'piano di salvataggio' sembra presupporre, da un punto di vista retorico, l'intrusione di uno schema comune a taluni drammi euripidei incentrati sul motivo della beffa e della fuga felice; in essi, infatti, la situazione approda ad uno sbocco favorevole dopo l'istaurazione di un *consilium salutis* tra un personaggio 'disinteressato', che dà avvio al dibattito, ed un altro che teme invece le ritorsioni dei suoi oppressori¹³. Ed il contesto petroniano, in effetti, è regolato da una

¹¹ Come osserva Mazzilli (2000) p.50 “Eumolpo [...] con la frase *fingite...nos antrum Cyclopi intrasse* assume il ruolo di Odisseo [...]. Ma [...] già Petronio rivela il carattere velleitario di tale identificazione con il poco lusinghiero epiteto di *consilii egens*, che è un calco alla rovescia degli altisonanti composti che celebrano la virtù più famosa dell'eroe omerico. Se Odisseo non si consulta mai con i compagni né ascolta i loro consigli, Eumolpo, a corto di idee si appella a quelle altrui e invita i compagni a trovare una soluzione [...] la presenza di un dibattito per la salvezza, nel quale il piano di azione è elaborato con lungo travaglio, intende sottolineare lo scarto rispetto alla proverbiale astuzia odissiaca”.

¹² Fedeli (1981) p.97, il quale mette in luce anche altri punti di contatto tra i due testi: “Eumolpo come Odisseo conduce inconsapevolmente i suoi compagni nella trappola; [...] Polifemo si manifesta in un secondo momento, così come fa Lica [...]; la voce di Lica, che improvvisamente atterrisce Encolpio, ricorda l'arrivo del Ciclope, il cui fracasso improvviso impaurisce Odisseo e i suoi compagni. Ma, soprattutto, la nave di Lica si presenta con le stesse caratteristiche dell'antro di Polifemo: è enorme [...]; ad essa i protagonisti del *Satyricon* si affidano senza sospettare nulla [...]; come l'antro ha una sola uscita (102.3-4), per di più bloccata come nell'antro di Polifemo (102.4), da cui non si può passare senza essere visti (101.11; 102.3 [...]); insomma, si può uscire solo con l'inganno”. Rosenblüth (1909) p.44 considera la sequenza come una “literarische Parodie des Mimus” della ‘saga di Ulisse’.

¹³ Questa ipotesi è stata avanzata da Ferri (1988), secondo cui (p.311 ss.) “se è innegabile che quell'episodio [*scil.* omerico] costituisce il modello più illustre del nostro brano, tuttavia [...] tra il racconto odissiaco e il nuovo testo di Petronio s'interpone, come filtro, un'altra 'presenza' letteraria che agisce mutando la forma del racconto omerico [...]. È notevole che in Petronio il dibattito diventi una scena drammatica, sia «rappresentato» negli atti e nelle parole dei personaggi, e non, più epicamente, narrato. [...] Si trova allora

parallela opposizione a livello degli attanti, se si considera la relazione che lega, in questo *frame* narrativo, Eumolpo e la coppia Encolpio-Gitone¹⁴. Ciò posto, bisogna osservare la ben calibrata architettura della sequenza 101.7-103.2, dove il dibattito tra i personaggi segue, nella successione delle varie proposte, alcune calcolate corrispondenze e simmetrie strutturali¹⁵. La prima idea dell'anziano letterato è anche quella che sembra essere la più impraticabile; egli individua nel naufragio un possibile *effugium* dalla nave (101.7) e comunica ai suoi amici, senza troppa convinzione, questa ipotesi. Un'ipotesi che sarà scartata in modo brusco da Gitone (101.8 *immo*) ma che, alla resa dei conti, si rivelerà essere la vera via di fuga per il gruppo (114-115); del resto, Eumolpo, intriso com'è di cultura, non può che avvalersi di un modulo letterario archetipico – già odissiano – per risolvere il problema che concretamente è costretto ad affrontare. E di questa comica caratterizzazione approfitta l'autore, il quale offre al lettore, in chiave prolettica, un'indicazione metaletteraria su quelli che saranno i risvolti effettivi del suo romanzo. Anche nella controproposta di Gitone (101.8) è possibile rinvenire un secondo *focus* allusivo; quando egli propone di convincere, dietro compenso, il timoniere a far scalo in qualche porto, ingannandolo con la scusa del 'falso' mal di mare patito dal 'fratello', sembra rifarsi ad una topica comico-elegiaca, quella del finto malessere (proprio o altrui) per uscire da casa senza insospettire il marito¹⁶. Alla dettagliata confutazione di Eumolpo (101.9-11), fa da contrappunto l'intervento di Encolpio (102.1-2), il quale prospetta un piano temerario, ossia calarsi con la fune nella scialuppa e, poi, tagliata la corda, affidarsi alla sorte; ad essere alluso, stavolta, è verosimilmente l'episodio dell'uscita dal cavallo di Troia degli eroi argivi, descritta nell'*Eneide* (Verg. *Aen.* 2.262 *demissum lapsi per funem*;

che simili scene di discussione deliberativa, inserite in sequenze di avventure affini a quella dei personaggi petroniani, caratterizzano un gruppo di tragedie dell'ultimo Euripide. [...] Si tratta di una vera e propria tipologia drammatica di cui sono buon esempio le due tragedie «gemelle» *Ifigenia in Tauride* e *Elena* e il satiresco *Ciclope*; [...] L'autore [*scil.* Petronio] inganna ora le attese del lettore innestando sul modello epico un secondo modello, questa volta farsesco, appunto il *Ciclope* di Euripide”.

¹⁴ Sempre Ferri (1988) p.314-315 fa notare come l'assunzione ad ipotesto del *Ciclope* euripideo realizzi un effetto comico all'interno del *Satyricon*; Eumolpo, che poco prima aveva preteso di vestire i panni di Ulisse, viene in realtà a rilevare la parte satiresca del Sileno. “Se non si individua questo salto dall'epico al satiresco, si finisce insomma per prestarsi al gioco di Eumolpo, mentre Petronio, dall'alto, distribuisce le parti in modo da far apparire Eumolpo 'altro' da come il vecchio poeta pretenderebbe di essere”.

¹⁵ Su questo aspetto cfr. Mazzilli (2000) p.52-53: “la discussione è bipartita in tre interventi singoli e tre interventi doppi [*scil.* *pars destruens* + *pars costruens*] e, per quanto concerne il ruolo di giudice, alle due confutazioni di Eumolpo fanno da 'pendant' la confutazione di Encolpio e di Gitone, sicché Eumolpo ha un ruolo prevalente, ma perfettamente bilanciato, nella seconda metà della discussione, dall'arbitrato degli altri due personaggi [...] Così, nel corso dell'intero dibattito, che consta complessivamente di otto interventi, Eumolpo prende la parola quattro volte, gli altri due personaggi invece intervengono due volte ciascuno”.

¹⁶ Per questo aspetto mi rifaccio a Mazzilli (2000) p.64 ss., la quale riporta gli esempi di Aristoph., *Eccles.* 519 ss., Ter., *Hec.* 189 e Ov., *ars* 3.641-642).

Sat. 102.1 *per funem lapsi descendimus*)¹⁷. In sostanza, il protagonista sembra voler rimettere in pratica uno degli inganni più celebri macchinati dall'astuto Ulisse; ma anche questa ipotesi viene ritenuta irrealizzabile da Eumolpo, date le alte percentuali di rischio di essere scoperti (102.3-6). Tra le motivazioni addotte dal confutatore si fa menzione dell'impossibilità di aggirare il *gubernator*; quest'ultimo, immune da qualsiasi forma di sonnolenza, si segnala come un sempre-vigile custode del *gubernaculum*, dalle cui parti i tre sarebbero costretti a passare per giungere alla scialuppa e poter esperire la fuga. Nelle parole del poeta, in verità, non si può non cogliere un'allusione antifrastrica all'episodio virgiliano "dell'inganno ordito da *Somnus* contro l'*insons* Palinuro"¹⁸; tale referenza è segnalata attraverso una pregnante spia lessicale, cioè l'occorrenza del verbo *delabor* (102.4 *nunc per puppim, per ipsa gubernacula delabendum est*; Verg. *Aen.* 5.838 *cum levis aetheriis delapsus somnus ab astris*), nonché dalla ripresa del *topos* del timoniere 'esperto di astronomia' (102.3 *qui pervigil nocte siderum quoque motus custodit*) su cui Virgilio insiste più volte nella caratterizzazione del suo personaggio (Verg. *Aen.* 3.515 e 518, 5.25 e, soprattutto, 853 *nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat*, 6.338)¹⁹. Nel racconto petroniano, tuttavia, si attiva un processo di degradazione del paradigma epico, dacché "la tematica del *somnus* risulta depauperata del suo valore eminentemente teologico (il *Somnus* smette le spoglie divine per identificarsi più realisticamente con un'istanza fisiologica), mitico-eziologico [...] ed escatologico"²⁰. Come già detto, il successivo stratagemma suggerito da Eumolpo (102.8-9) – legare dentro due pelli con delle cinghie, a mo' di bagagli, entrambi i 'banditi' – ricorda sì la fuga odissiacca dall'antro del Ciclope sotto il ventre del montone, ma potrebbe sviluppare pure un motivo comico, già rintracciabile, per esempio, negli *Acarnesi* di Aristofane (926-928); in ogni caso, Encolpio illustra all'amico i punti deboli del progetto eumolpiano, soffermandosi su alcune eventuali esigenze fisiologiche difficili da celare (mal di stomaco, lo starnutire, il russare) o su imprevisti meteorologici (tempesta o bonaccia) che potrebbero

¹⁷ Mazzilli (2000) pp.54 ss., invece, pur segnalando la possibilità di un rimando alla scena del cavallo, predilige una lettura di tipo diverso. La studiosa, infatti, ipotizza un riecheggiamento dell'incontro di Enea con Achemenide nella terra del Ciclope ed in part. ai versi 666-667 e 682-683, non escludendo comunque la possibilità che Petronio abbia "inteso fornire un'esilarante pastiche di più luoghi dell'*Eneide*, che approfondisca ancor più la distanza rispetto all'orizzonte epico" (p.55).

¹⁸ Patimo (2002) p.48.

¹⁹ Patimo (2002) p.53-54 osserva che "il lessico virgiliano dell'astronomia marittima privilegia termini squisitamente afferenti al campo visivo; per converso, la scelta petroniana si appunta su un verbo quale *custodio*, di un'insospettabile gravidanza letteraria, che, producendo un effetto straniante collocato com'è in rapporto di coalescenza con *sidera*, allude ironicamente a Palinuro, autoinsignitosi del titolo di *custos* (Verg. *Aen.* 6.349-351)".

²⁰ Patimo (2002) p.51.

compromettere il buon esito del supposto ‘impacchettamento’, considerata pure la scarsa attitudine dei due *scholastici* allo ‘strapazzo’ (102.10-12). Perciò, egli suggerisce di camuffarsi da servi etiopi, colorandosi da capo a piedi con l’inchiostro posseduto dal vecchio uomo di lettere (102.13). Neanche questa soluzione, che al protagonista appare essere l’*iter salutis* più facilmente percorribile, resta indenne da una severa confutazione, stavolta, da parte di Gitone (102.14-16). Nelle sue parole, infatti, il motivo del travestimento, di ascendenza comico-mimica, subisce un’ironica distorsione, ben supportata dalla struttura retorica del discorso, in cui, dopo un iniziale assioma parafilosofico (102.14 *tamquam hic solus color figuram possit pervertere et non multa una oporteat consentiant ratione <ut> mendacium constet*), seguono tre condizioni fittizie (102.15 *puta...finge...imposituram...nec adhaesuram*) e ben sei interrogative dirette, prima della ‘gnome’ conclusiva (102.15 *color arte compositus inquinat corpus, non mutat*). Come è stato messo in luce da Mazzilli, in questa allocuzione Petronio mira “a degradare la raffinata precettistica ovidiana, e in generale elegiaca, attraverso la contaminazione di questo motivo [*scil.* la polemica...nei confronti della cosmesi e della bellezza femminile troppo sofisticata] con quello comico-satirico delle caricature etnografiche”²¹. D’altronde, fin troppo scoperto sembra il rimando all’opera didascalica di Ovidio nella *iunctura* utilizzata da Gitone in 102.15 (*infectam medicamine faciem*); così come topica, nel genere satirico e comico, risulta la menzione della circoncisione dei Giudei, del costume di ‘forarsi le orecchie’ dei popoli esotici, del colorito pallido dei Galli²². Nondimeno, la fatalistica controproposta di Gitone (102.16 *praeligemus vestibus capita et nos in profundum mergamus*) viene energicamente respinta da Eumolpo, il quale escogita a questo punto il piano che poi verrà immediatamente messo in atto: esso prevede che alla coppia di amici vengano tagliati capelli e sopracciglia e che, in aggiunta, venga apposto loro sulla fronte un sigillo tale da dissimularne i connotati e da farli passare per schiavi puniti con la bollatura (103.1-3). La matrice ipotestuale di questo trucco viene esplicitata più avanti dal narratore, allorché Lica, scoperto l’inganno, rimprovera a Trifena di aver creduto agli imbrogli di quei due cialtroni, i quali con ‘artifici da mimo’ avevano provato a raggirarli (106.1 *nunc mimicis artibus petiti sumus et adumbrata inscriptione derisi*). Dunque, all’interno di questa sequenza, si può notare che a ciascun

²¹ Mazzilli (2000) p.60.

²² Rimando a Mazzilli (2000) p.59-60 n.10 per i passi latini in cui questi motivi etnografici vengono tematizzati. Più in generale, rimando a questo contributo per un’analisi più dettagliata in merito alla ripresa petroniana di questo *topos* elegiaco.

intervento corrisponde un diverso intertesto di riferimento, secondo una parabola discendente che dalla pretesa imitazione dei modelli ‘alti’ arriva, attraverso l’intermediazione dell’universo elegiaco, alla formulazione di piani di fuga più realistici di origine comico-mimica, indubbiamente più consoni all’etopea dei personaggi e al contesto performativo della vicenda. Peraltro, la differente intellegibilità dei procedimenti intertestuali, dovuta alla sostanziale disomogeneità tipologica di questi ultimi, crea livelli stratificati di ricezione, distinti in base al bagaglio di competenze letterarie posseduto da ciascun lettore²³. Per di più, queste linee intertestuali sono incastonate nell’ambito di un altro schema letterario che le racchiude tutte, quello della declamazione retorica; nonostante l’urgenza concreta di trovare al più presto una soluzione che li metta in salvo, Eumolpo, con l’espressione *fingite...nos antrum Cyclopis intrasse*, è come se introducesse i due compagni di viaggio all’interno di una scuola di retorica, differendo in maniera ridicola l’individuazione di un plausibile *consilium*. Sospinti in questa direzione, in un primo momento, i tre personaggi si discostano ingenuamente da un serio approccio al pericolo contingente, per riversarsi in modo inopportuno su quei ‘pezzi illustri’ imparati sui libri, dai quali sperano invano di ricavare qualche idea utile a salvarsi la pelle. Una volta scandagliata l’intera gamma di risorse a disposizione, recuperando un minimo di obiettività di giudizio, essi ripiegano sul repertorio mimico, maggiormente congeniale all’ambiente di pertinenza; del resto, la prassi del travestimento, connotata com’è in senso comico, non può che anticipare al lettore quelli che saranno i risvolti farseschi dell’intera vicenda. La realizzazione furtiva del progetto (103.3-4) incontra ben presto un ostacolo, che getta nell’angoscia i nostri; un passeggero, di nome Eso, in preda al mal di mare, infatti, scorge il barbiere intento a prestare il suo servizio, ma, perora, fatti i dovuti scongiuri contro quel funesto presagio, “che a suo dire assomigliava al voto estremo dei naufraghi” (103.5 trad. Aragosti) – ancora un altro segnale che prefigura l’esito dell’episodio! –, riprende posto nella sua cuccetta (103.5-6).

7.3 Il sogno, il riconoscimento, il processo (104-107)

Dopo una lacuna, forse, di notevole estensione, il racconto riprende con un motivo topico del genere romanzesco, quello del doppio sogno rivelatore, nei quali spesso le divinità

²³ Cfr. Mazzilli (2000) p.69 e p.72: “è questo un modo raffinatissimo di mettere alla prova la cultura del destinatario: mentre alcuni messaggi allusivi sono dettagliati ed estesi, altri sono più sottili, tutti giocati su ellissi e silenzi. [...] Mentre Petronio riserva al lettore meno colto la fruizione della *fabula*, in sé godibile e spassosa, stabilisce un’intesa più profonda col lettore capace di cogliere le allusioni con cui ha impreziosito questo suo pezzo di bravura”.

appaiono, contestualmente, a due personaggi diversi per fornire loro profetiche indicazioni sugli eventi futuri²⁴. In Petronio, Priapo e Nettuno predicono, rispettivamente, a Lica e Trifena la presenza dei loro antagonisti sul vascello (104.1-2); negando qualsiasi valore provvidenziale ai sogni di questi ultimi, Eumolpo prova subito a ridimensionare la portata di quelle apparizioni con una battuta in cui è palmare l'intento parodico nei confronti del vecchio letterato e del suo spregiudicato ricorso alla filosofia epicurea (104.3 *Epicurum hominem esse divinum, qui eiusmodi ludibria facetissima ratione condemnat*). Su questo versante, nell'attribuzione ad Epicuro della qualità di 'divino', a mio parere, si vuole deliberatamente ammiccare all'elogio del filosofo riportato da Lucrezio nel quinto libro del *De rerum natura* (5.1-54) e ribadita nel sesto (6.1-34)²⁵.

Ma Lica, insospettito dal discorso di Eso (104.4-5), il quale improvvisamente aveva preso ad inveire contro gli ignoti colpevoli del malaugurante 'taglio dei capelli', pretende che questi sciagurati vengano portati al suo cospetto (105.1); l'istantanea difesa di Eumolpo, che tenta di stornare la rabbia del nocchiero inventandosi un'improbabile versione dei fatti (105.2-3), non sortisce l'effetto sperato. Pur non conoscendo nella sua interezza l'evoluzione della discussione, a causa di una (cospicua?) lacuna tra 105.3 e 105.4, alla ripresa della narrazione si apprende comunque subito che l'estrema trovata eumolpiana non ha attecchito presso i suoi interlocutori, cosicché, di lì a breve, pure la strategia di fuga da lui ideata si trasforma in un clamoroso fiasco. A 105.4 si ritrovano, infatti, sulla scena Encolpio e Gitone puniti per la loro empietà a ricevere quaranta vergate a testa; mentre, con spartana dignità, il protagonista arriva a sopportare ben tre frustate, l'amasio, al contrario, si arrende al primo colpo, lanciando un urlo fortissimo e scongiurando (col solo potere della sua mirabile bellezza) i marinai-aguzzini di arrestare il loro accanimento sul suo corpo (105.4-6). Tanto dal suono della voce, quanto dai modi e dai lineamenti aggraziati del fanciullo, Trifena e le sue ancelle riconoscono il *puer* (105-7); Lica, da parte sua, si dirige senza alcun indugio da Encolpio e lo identifica in un attimo, non tastandogli la mano o il volto, ma dando uno sguardo al suo membro che egli conosceva alla perfezione (105.9). Sebbene il *topos* dell'agnizione ricorra in parecchie *pièces* teatrali greco-romane (Euripide, Menandro, Plauto, etc.)²⁶, il lettore è nuovamente catapultato con la memoria alla fonte archetipica di questo motivo, ossia all'episodio del

²⁴ Cfr. *Cherea e Calliroe* 1.12.5(e10) e 2.12.2; *Dafni e Cloe* 1.7.1, 2.10.1, 4.34.1 e 4.35.5; *Etiopiche* 3.11.5, 8.11.1-4, 9.25.1 e 10.3.1; *Leucippe e Clitofonte* 1.3.4, 2.11.1 e 4.1.3-8; *Apul., met.* 11.6, 11.22 e 11.27.

²⁵ Si ricordi che una 'teoria del sogno' si trova nel quarto libro del *de rerum natura* lucreziano (4.962-1036).

²⁶ Lo schema dell'*anagnorisis* compare più volte anche negli altri romanzi antichi: cfr. *Abrocome e Anzia* 4.9-13; *Dafni e Cloe* 4.19 ss. e 30 ss.; *Etiopiche* 7.7 e 10.14 ss., *Hist. Apol. regis Tyri* 45 ss.

riconoscimento di Odisseo da parte di Euriclea narrato da Omero; come è fin troppo evidente, l'effetto parodico si produce in relazione allo scarto tra la nobile 'canonicità' del gesto della nutrice e del 'segno rivelatore' da lei sfruttato (una cicatrice) e il pragmatismo antieroico di Lica, il quale si affida, invece, rozzamente, ad un indizio di natura sessuale (i genitali di Encolpio)²⁷. Mentre ammira la sagacia del suo avversario, capace di riconoscerlo, nonostante la profonda alterazione dei connotati, sulla base di un unico elemento, il narratore non può che criticare quanti sospettano ancora dell'attendibilità dell'agnizione descritta nel poema omerico (105.10 *miretur nunc aliquis Ulixis nutricem post vicesimum annum cicatricem invenisse* [...]). Insomma, in seguito alle "pedanti lezioni dei suoi maestri di letteratura, egli ricorda non solo i testi ma addirittura le note critiche"²⁸.

Se l'incontro con i due giovani rinnova la *libido* di Trifena, d'altro canto, l'avvenuta *anagnorisis* riaccende il desiderio di vendetta di Lica; di fronte alle titubanze della donna circa l'opportunità di punire i nemici, il nocchiero, infuriato dal pensiero della moglie sedotta (106.2), reinterpreta la propria vicenda *sub specie superstitionis*, impersonando il ruolo dello scrupoloso esecutore della volontà divina (106.3)²⁹. Così, egli convince Trifena a non soprassedere agli ammonimenti divini e a procedere al giusto castigo dei due colpevoli (106.4); del resto, il pio Lica teme davvero che il mancato adempimento degli ordini divini possa ritorcersi contro di lui (106.3 *non sum crudelis, sed vereor ne quod remisero patiar*)³⁰.

Ad assumere il compito di *patronus* di Encolpio e Gitone è Eumolpo, nell'ambito di una poco solenne controversia giuridica, articolata in cinque sezioni distinte: 1) *superstitiosa oratio* dell'accusa (106.1.3); 2) *deprecatio* della difesa (107.1-6); 3) *iniqua declamatio* dell'accusa (107.7-11); 4) secondo intervento della difesa (107.12-14); 5) ultima requisitoria dell'accusa (107.15). L'intera scena si configura, quindi, come un vero e

²⁷ Che l'azione di Lica sia anomala rispetto al repertorio letterario tradizionale lo segnala lo stesso Encolpio, quando mostra tutta la sua sorpresa dinanzi al fatto che Lica non ha prestato attenzione al volto o alle mani; "lui, che ha studiato a scuola le regole secondo cui si riconoscono i grandi personaggi del mito, non può che restarne deluso" (Conte (1997) p.59).

²⁸ Conte (1997) p.58. Secondo lo studioso "doveva esistere nella scuola una questione filologica discussa da Aristotele, uno *zetema*: Eustazio ci testimonia che il filosofo criticava Omero perché la cicatrice gli pareva indizio troppo generico per consentire ad Euriclea il riconoscimento".

²⁹ Nelle sue parole (105.3 *deos immortales rerum humanrum agere curam, puto, intellexisti*) è possibile cogliere un chiaro sentimento antiepicureo, in risposta al precedente elogio fatto da Eumolpo in 104.3 (cfr. per es. Lucr. 2.644-660).

³⁰ Altri esempi della scrupolosa reverenza religiosa di Lica si possono rintracciare in 104.4, 105.1 e 105.4. In tal senso, il padrone della nave, che dovrebbe impersonare la funzione del Ciclope omerico, appare assai distante dall'empio Polifemo.

proprio processo, sia pure del tutto informale rispetto ai crismi delle procedure dibattimentali ufficiali, a tal punto da scadere, nella parte conclusiva, nei toni della disputa violenta ‘da commedia’³¹. L’*exordium* di Eumolpo, all’interno dell’agone giudiziario, è indirizzato, per un verso, alla *captatio benevolentiae* dell’uditorio, per l’altro, alla presentazione di se stesso come abile e navigato *patronus* (107.1 *me, ut puto, hominem non ignotum, elegerunt ad hoc officium [legatum] petieruntque ut se reconciliarem aliquando amicissimis*). In questa proemiale *conciliatio a persona oratoris* (secondo la definizione quintiliana)³² si può ravvisare la ripresa di una modalità oratoria tipicamente ciceroniana³³; così come debitrice della medesima tradizione sembra la terminologia, allusivamente evocativa, adoperata da Eumolpo. “Depone in favore di questa lettura l’uso topico dell’epiteto *ignotus* [...] che [...] nasconde un chiaro fine allusivo; con esso Eumolpo intende non solo ribadire lo *status* dell’ottimo oratore, che unisce la *nobilis origo* alla riconosciuta professionalità, ma proclamare anche la propria diretta affiliazione a una tradizione retorica e politica che aveva fatto della *claritas* un attributo imprescindibile della ideologia ciceroniana. [...] Paradigmatico è il caso di Quinto Minucio [...] (cfr. Cic. *Verr.* 2.2.69)”³⁴. Egualmente, la scelta di accostare il verbo *eligere*, nella sua accezione tecnica di ‘designare’, alla funzione assoluta di *legatus*³⁵ pare anch’essa voler alludere ad un passo delle orazioni contro Verre dell’Arpinate (Cic. *Verr.* 2.2.156). Né meno connotato in senso ciceroniano è l’utilizzo di un altro tecnicismo retorico-giuridico, *petere*, per cui si può avanzare un fondato parallelismo con Cic. *Lig.* 12 e 30³⁶. Dopo aver posto una prima *quaestio* (107.2 *nisi forte putatis iuvenes casu in*

³¹ Scene incentrate sul motivo del processo sono frequenti negli altri romanzi greco-latini superstiti: cfr. *Cherea e Calliroe* 5.4-8, *Leucippe e Clitofonte* 7.7-12, *Etiopiche* 8.9, *Apul. Met.* 3.1-9, *hist. Apol. regis Tyri* 50.

Sulla scorta di Paratore (1933), Mazzilli (2001) p.141, pensa che l’intento di Petronio sarebbe quello di “parodiare una sceneggiatura tipica della narrativa greca, dove solitamente i processi sono seri e reali”. Per quanto questa ipotesi possa essere ammissibile, ritengo tuttavia che l’obiettivo primario dell’*arbiter* sia, più in generale, quello di mettere alla berlina tanto le coeve pratiche oratorie e retoriche, ormai degenerate a cause degli insulsi metodi educativi usati nelle scuole di declamazione, quanto il sistema giudiziario globalmente inteso (un po’ come avviene, *mutatis mutandis*, nelle *Vespe* aristofanee). D’altra parte, non è estraneo neppure al romanzo greco l’impiego del *topos* del processo in contesti informali (cfr. per es. *Dafni e Cloe* 2.15-17).

³² Cfr. Quint. 4.1.6 ss. Sulla scena del processo molto dettagliati sono i contributi di Mazzilli (2001), Patimo (2004) e Panayotakis (2006).

³³ In tal senso, si veda, a titolo esemplificativo, l’inizio della *Pro Archia*, laddove l’oratore di Arpino, nella difesa del suo assistito, mette in atto una strategia difensiva del tutto simile.

³⁴ Patimo (2004) p.182.

³⁵ Concordo con Coccia (1973) p.96 nel considerare genuina la lezione *legatum*, ritenuta perlopiù una glossa da parecchi editori petroniani (per es. in Müller (1995) p.110). Si veda pure Patimo (2004) pp.184 ss.

³⁶ Ricavo questa informazione da Patimo (2004) p.186-187. La studiosa sottolinea inoltre che “*petere* è spesso impiegato con lo stesso valore in contesti *de rebus bellicis*. Proprio la sua reversibilità testimonia

has plagas incidisse, cum omnis vector nihil prius quaerat quam cuius se diligentiae credat), l'avvocato difensore passa alla fase della *permotio* (107.3), laddove il nesso *flectere mentes* è palesemente mutuato da un passo del *De oratore* (2.211) nel quale si esaminano le varie possibilità attraverso cui gli *affectus* influiscono sull'animo del pubblico. Pure la formula di *concessio* qui aggiunta (*et patimini liberos homines ire sine iniuria quo destinant*) ricalca uno stilema tipico delle *perorationes* ciceroniane per invocare la tolleranza e la clemenza dei giudici, come dimostra l'uso del ricercato imperativo *patimini*³⁷. A questo punto dell'arringa sono adottati, in funzione di *amplificatio*, due *exempla* (107.4); in tal senso, Eumolpo cerca di rabbonire la *crudelitas* dei giudici e di ottenerne la *clementia*, tramite una traslazione dal caso particolare a paradigmi di comportamento universali, quale quello della *saevitia dominorum in servos*, prima, e, in secondo luogo, quello degli *hostes dediticii* sui quali si è soliti non infierire³⁸. A partire dalla successiva interrogativa retorica con la relativa richiesta di chiarimento ai giudici (107.4 *quid ultra petitis et quid vultis?*)³⁹, ha inizio la parte della *supplicatio* e della *conciliatio a persona litigatorum*

(107.5-6 *quid ultra petitis aut quid vultis? in conspectu vestro supplices iacent iuvenes, ingenui honesti, et quod utroque potentius est, familiaritate vobis aliquando coniuncti. si mehercules intervertissent pecuniam vestram, si fidem proditione laesissent, satiari tamen potuissetis hac poena quam videtis. servitia ecce in frontibus cernitis et vultus ingenuos voluntaria poenarum lege proscriptos*),

dove l'attenzione si focalizza sui patrocinati, capziosamente descritti come supplici *iuvenes* ed *honesti*, legati agli accusatori da rapporti di familiarità, ovvero come uomini liberi che, marchiandosi la fronte, hanno volontariamente inteso punire se stessi per delle colpe presentate 'abilmente' dall'avvocato come puramente ipotetiche, per mezzo di una topica *confutatio criminum inlatorum*⁴⁰. Il fatto che, poi, tale *conciliatio/conquaestio* sia

del dotto gioco ambifologico innescato dall'autore, che trasfigura l'*orator* in un *petitor pacis* alle prese con una faccenda militare di solenne gravità e con risvolti quasi epici" (p.187).

³⁷ Cfr. Cic. *Clu.* 83 e 200, *S. Rosc.* 154, *Font.* 47, *Mil.* 103, *Att.* 11.2.2.

³⁸ Come osserva Mazzilli (2001) p.156 l'*exemplum* "dei servi fuggitivi si copre di una nota ironica, perché appunto da servi puniti col marchio infamante si erano mascherati i personaggi petroniani. Rispetto all'ambientazione quotidiana e dimessa dei rapporti tra servi e padroni, invece, l'*exemplum* degli *hostes dediticii* chiama in causa i più nobili valori militari e persino epici (cfr. Hor. *Carm. Saec.* 51, Verg. *Aen.* 6.853 e 12.930-952)". Si veda inoltre Patimo (2004) p.194-195: "l'appello alla *clementia* del giudice, del resto, formulato antitetivamente come *petitio* atta a scongiurarne la *crudelitas*, corrisponde ad un modulo retorico ben attestato nell'oratoria ciceroniana".

³⁹ Anche questo costituisce un "modulo squisitamente ciceroniano e, in ogni modo, tipico della retorica giudiziaria successiva, sia essa forense o di scuola" (Patimo (2004) p.199-200).

⁴⁰ Patimo (2004) p.200 ss. sostiene che su questo passo abbiano influito le indicazioni fornite da Cicerone in *inv.* 1.22. La studiosa ricorda anche che "la precettistica tradizionale prescriveva all'oratore di ricordare in sede di *conquestio* i *beneficia* e le *virtutes* del proprio patrocinato e di dimostrare che, per quanto

associata alla *miseratio* finale, sembra un'ulteriore allusione di marca ciceroniana, se è vero che la connessione del *locus misericordiae* all'elogio delle *virtutes* degli imputati rappresenta un procedimento tipico della strategia oratoria dell'Arpinate⁴¹. Nel complesso, dunque, Eumolpo non fa altro che riprodurre gli insegnamenti appresi a scuola, mettendo in pratica in modo pedissequo molti dei suggerimenti fornitigli dalla tradizione oratoria (ciceroniana in particolare); non per ultimo, la possibilità di manipolare a proprio vantaggio gli argomenti della propria istruttoria, amplificando quelli favorevoli e sottacendo (o ponendo come non pertinenti) quelli che potrebbero inficiare il buon esito della strategia difensiva. Più in particolare, la difesa eumolpiana sembra debitrice al modello delle cosiddette 'orazioni cesariane' di Cicerone, soprattutto per la similarità dell'impostazione strutturale di fondo, volta a sollecitare il sentimento della clemenza nel giudice monocratico (lì l'imperatore, qui Lica). Questo "piccolo saggio di retorica giudiziale"⁴² di evidente ispirazione ciceroniana viene non a caso designato dal narratore col termine *deprecatio*, un tipo di discorso che, secondo l'autore della *Ad Herennium*, raramente veniva impiegato nei tribunali, bensì molto più comunemente dinanzi al Senato o ad un consesso di altra natura (1.14.24 *Hoc in iudicio fere non potest usu venire [...] Ergo in iudicium non venit: at in senatum, ad imperatorem et in consilium talis causa potest venire*). Comunque sia, l'istanza sottesa alla linea difensiva del vecchio *patronus* non viene accolta positivamente da Lica; quest'ultimo accusa infatti quello di aver appositamente confuso la questione e lo invita a trattarla punto per punto senza l'intrusione di inutili 'distrattori' (107.7 *noli causam confundere, sed impone singulis modum*). L'asciutta eloquenza del nocchiero, priva di qualsivoglia orpello retorico, mira a ribattere in modo schematico ma ordinato alle questioni poste 'ad arte' dalla controparte, come testimonia la tetralogica scansione interna della sua accusa (107.8 *ac primum...107.9 deinde...107.10 nam quod...107.11 at enim*); in tal senso, assai significative sono anche le numerose riprese lessicali rispetto alla precedente arringa di Eumolpo⁴³. L'impianto accusatorio fornito da Lica è sintetico, ma allo stesso tempo, assolutamente limpido e coerente: a) Encolpio e Gitone si sono tagliati i capelli non in segno di resa, ma per un ennesimo tentativo di inganno nei suoi confronti; b) ciò è

inavveduto, il suo comportamento è sempre stato improntato all'*honestas*, anche nel momento in cui ha inconsapevolmente peccato inavveduto, il suo comportamento è sempre stato improntato all'*honestas*, anche nel momento in cui ha inconsapevolmente peccato (*inv.* 2.32 con attestazioni esemplificative in *Sex. Rosc.* 18, *Font.* 41, *Clu.* 144 e 165, *Mur.* 64 e 87, *Cael.* 78, *Balb.* 6, *Planc.* 32)" (p.205).

⁴¹ Sulla scorta di Patimo (2004) p.203, cfr. *Font.* 41, *Mur.* 86, *Sil.* 88, *Lig.* 13 e 36-37.

⁴² Patimo (2004) p.211.

⁴³ Per questi parallelismi tra i due discorsi cfr. Panayotakis (2006) p.206.

supportato dal fatto che essi non hanno rivelato la propria identità prima di essere accidentalmente scoperti; c) il loro *status* di *ingenui* non ha nulla a che vedere con la loro eventuale non-colpevolezza; d) l'antica amicizia tra i contendenti, ancorché tradita, costituisce un buon motivo per accordare una punizione più severa (107.11 *nam qui ignotos laedit, latro appellatur, qui amicos, paulo minus quam parricida*). Contro tale *iniqua*⁴⁴ *declamatio* Eumolpo oppone una seconda orazione di difesa (107.12-14); messo alle corde dalle stringenti argomentazioni dell'avversario, egli concentra il *focus* del suo intervento su un solo punto, il taglio dei capelli, omettendo quegli altri aspetti nitidamente affrontati da Lica, il cui eventuale approfondimento non avrebbe certo giovato alla posizione dei suoi assistiti. Ma, ancora una volta, l'ingegnosità del letterato non riesce a disorientare Lica, il quale, dapprima, cogliendo pienamente nel segno, domanda cosa c'entri la rasatura del capo con il ruolo di supplice, mentre, in seconda battuta, passa *ex abrupto* al ruolo di inquisitore, sottoponendo ad un duro interrogatorio il reo Encolpio (107.15). La reazione del protagonista è all'insegna della totale afasia, così come a restare paralizzato è lo stesso Eumolpo, incapace di continuare a replicare all'avversario in difesa del suo 'cliente' (108.1 *obstupueram ego supplicii metu pavidus, nec quid in re manifestissima dicerem inveniebam...ut nihil nec facere deceret nec dicere*); insomma, entrambi gli uomini di cultura, fuori dalle ovattate stanze della scuola, esemplificano perfettamente quei vizi dell'oratoria contemporanea denunciati proprio da Encolpio al retore Agamennone (1-2). Contro di loro e contro un'intera generazione di *scholastici* si appunta la parodia di Petronio, il quale, in questa scena, ha sarcasticamente 'sballottato su un altro pianeta' (1.2 *putent se in alium orbem terrarum delatos*) proprio quel censore che, nei capitoli iniziali, lamentava nei novelli oratori dell'epoca la scarsa capacità di adattamento al mondo reale. Come questi ultimi, a contatto con una dimensione sconosciuta, egli è destinato ad ammutolirsi (2.7 *semelque corrupta eloquentia regula stetit et obmutuit*)⁴⁵.

⁴⁴ Si noti la non obiettività di Encolpio nell'uso improprio di questo aggettivo per definire la veridica versione dei fatti data da Lica nella sua orazione.

⁴⁵ In modo del tutto inopportuno, egli prenderà la parola poco dopo, in un contesto già parecchio surriscaldato, per dichiarare che egli avrebbe ricorso alla forza contro Trifena, l'unica creatura sulla nave a meritare davvero la frusta, pur di salvaguardare il suo Gitone dalle sevizie di quella (108.5); l'impudente minaccia del giovane rinfocola lo sdegno dei suoi nemici, configurandosi in definitiva come il *casus belli* della lotta successiva.

7.4 La battaglia e la tregua (108-110)

Nel frattempo, lo sciogliersi dell'inchiostro sul viso dei due imputati ha l'effetto istantaneo di trasformare l'ira di Lica in odio (108.2); è su questa base che prende avvio una lunga e concitata rissa tra due schieramenti opposti, che vede impegnati, su un fronte, i tre amici, il barbiere e un paio di *infirmissimi* passeggeri, dall'altra Lica, Trifena e tutta la gente legata a questi due personaggi. Nonostante la minaccia del *gubernator* di abbandonare il comando della nave, tuttavia la battaglia tra quanti combattono per la vita e quanti per il proprio onore ed in nome di una sacrosanta vendetta si protrae in tutto il suo furore, finché Gitone minaccia di recidersi i genitali col solito rasoio senza lama (108.10); subito la donna si slancia verso di lui ad evitare un così grande sacrilegio, manifestando quindi l'intenzione di perdonare i due giovani. Encolpio, allora, appoggia alla gola il coltello da barbiere, fingendo di volersi suicidare, seppur con un'interpretazione tragica meno realistica (d'altra parte la sua 'arma' è vera!) rispetto al suo amasio (108.11 *audacius tamen ille tragoediam implebat, quia sciebat se illam habere novaculam, qua iam sibi cervicem praeciderat*). Soltanto grazie all'intervento del pilota e alla funzione di negoziatrice assunta da Trifena si arriva, infine, ad una provvisoria tregua tra le schiere nemiche (108.12) L'intera sezione della battaglia è contrassegnata da uno stile sostenuto, in cui un ruolo significativo è svolto dalle parecchie allusioni linguistiche di sapore liviano⁴⁶. Già la co-occorrenza dei termini *ira* e *odium*, all'interno della frase che dà avvio a questa sequenza, costituisce un tratto rintracciabile in molti passi dello storico, specie in contesti introduttivi a battaglie assai sanguinose⁴⁷; allo stesso modo, il nesso *et ipse* seguito da participio congiunto pare essere d'uso frequente in Livio, così come l'impiego del costrutto *indignor quod* o della circonlocuzione *expedio arma*⁴⁸. In sostanza, ad essere alluse sono alcune peculiarità della lingua letteraria dello storiografo, cosicché l'elemento eroico del modello viene recuperato per proiettarlo in chiave parodica sulla esagitata zuffa che ha luogo sulla nave. Nella medesima direzione agisce, poi, il richiamo allusivo all'*Eneide*, allorché a Gitone viene assegnato un aggettivo, *fortissimus* (108.10), genericamente applicato agli eroi virgiliani ed, in particolare, ad Enea (Verg. *Aen.*, 8.154 e 513).

⁴⁶ Riprendo da Maselli (1988) la gran parte delle informazioni che fornirò in seguito in merito al rapporto tra questa sequenza e l'opera liviana.

⁴⁷ Cfr. Liv. 2.6.1, 2.22.4, 3.2.4, 5.27.10, 9.10.6, 26.13.9, 28.20.6 e 37.49.4.

⁴⁸ Quanto al primo costrutto cfr. Liv. 4.3.8, 21.1.3, 21.30.3 e 38.55.12; quanto al secondo aspetto cfr. Liv. 22.4.7, 24.14.10, 24.26.10, 25.38.23, 30.32.1, 31.33.38, 38.25.12 e 38.25.14. Maselli (1988) p.285 menziona come altre possibili riprese liviane l'uso del termine *caduceator*, della metafora militaresca *pedem refero* e del participio *infestus* nell'accezione di 'in posizione di difesa'.

Non dissimile, dal punto di vista dell'elevatezza stilistica, è il successivo passaggio narrativo, nel quale viene raffigurata la gestualità solenne di Trifena intenta a declamare un poema sulla necessità di deporre le armi (108.13); se l'espressione *data...acceptaque ex more patrio fide* costituisce una formula antica per la conclusione di un trattato militare⁴⁹, la frase *protendit ramum oleae* sembrerebbe una eco di Verg. *Aen.* 8.116 (*ramum praetendit olivae*). In sintonia con questa *Stimmung*, anche i seguenti versi mantengono un'intonazione decisamente epica:

*“quis furor” exclamat “pacem convertit in arma?
quid nostrae meruere manus? non Troius heros
hac in classe vehit decepti pignus Atridae,
nec Medea furens fraterno sanguine pugnat.
sed contemptus amor vires habet. ei mihi, fata
hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
cui non est mors una satis? ne vincite pontum
gurgitibusque feris alios immittite fluctus”*

Gli otto esametri si configurano come un invito alla pace rivolto da Trifena agli altri passeggeri della nave di Lica e, pertanto, segnano un progresso nell'azione narrativa. La donna si chiede quale furore ha improvvisamente convertito la precedente condizione di pace in guerra (v.1). Sulla nave non c'è Paride in fuga da Menelao con la sua amante Elena né Medea, che per far desistere dall'inseguimento il padre, tagliò a pezzi il fratello e ne disseminò i pezzi nel mare (vv.2-4). Ad animare le forze, obietta la donna, è però il potere di un amore vilipeso (v.5). Perché, allora, aggiungere altri flutti ai gorgi del mare (v.8)? Perché, ella si domanda, con le armi in mano evocare tra le onde del mare la morte (vv.6-8)?

In questi versi è evidente l'influsso del genere epico e non solo per il tipo di metro utilizzato; essi infatti presentano un registro stilistico elevato, un lessico raffinato ed una struttura sintattica ben calibrata. Il richiamo agli *exempla* mitici di Paride e di Medea innalzano, senza dubbio, il tono del discorso; d'altra parte, il ricorrere di ben quattro interrogative dirette nello spazio di appena otto versi, secondo un tipico procedimento accumulativo, ha la funzione di accrescere il *pathos* dell'invocazione e, al contempo, di intensificarne l'andamento ritmico. Quanto alla sintassi, da sottolineare l'uso frequente dell'iperbato (vv.2, 3, 6, 8) e l'accurata disposizione dei due *enjambements* presenti (v.2 e 5): il primo, infatti, ha la funzione di collegare le due domande retoriche introduttive

⁴⁹ Cfr. Enn. *ann.* 32 Sk. *'accipe daque fidem'*, ripresa in Verg. *Aen.* 8.150 e largamente utilizzata dagli storiografi latini (Sall. *Cat.* 44.3 e *Iug.* 81.1 e Liv. 22.22.15, 28.23.8 e 28.35.13).

con i due *exempla* (I parte del brano vv.1-4), mentre il secondo mira a mettere in relazione tra loro la causa della scoppio della rissa sulla nave, cioè l'*amor contemptus*, con la preghiera a non evocare la morte in mare con le armi in pugno (II parte vv.5-8). Parecchi, tra l'altro, risultano i precisi richiami, *in primis*, a taluni passi virgiliani ed, in seconda battuta, anche ad alcuni luoghi testuali lucanei e liviani. Mediante il riuso di questi materiali, Petronio non vuole attuare un'ibridazione parodica di Virgilio e Lucano⁵⁰, bensì un originale *pastiche* in cui i moduli tematici e stilistici attinti dalla tradizione letteraria passata e coeva vengono rifunzionalizzati e risemantizzati nell'ambito di una poetica di libera creazione.

Questo brano poetico, invero, costituisce un'*unicum* nel romanzo superstite, dal momento che è il solo a contenere al suo interno un *verbum dicendi* (*exclamat* v.1) che lo collega al resto della narrazione in prosa; un metodo di sutura degli intermezzi metrici del tutto insolito in Petronio, quantomeno se basiamo il nostro giudizio sulla parte superstite dell'opera pervenutaci. Lo stesso Isidoro, citando il verso d'apertura di questo componimento, pare voler normalizzare questa 'stranezza' rappresentata dal *verbum dicendi* con l'introduzione di un vocativo di gusto lucaneo (*o cives*)⁵¹. Questo fattore inconsueto sembrerebbe, almeno ad un primo livello d'indagine, escludere la possibilità di assegnare anche a questi versi quello statuto di doppia valenza che invece, nel capitolo introduttivo di questo lavoro, si è affermato essere un aspetto caratterizzante di tutte le sezioni metriche del *Satyricon*⁵². Tuttavia, decontestualizzando gli esametri dalla cornice prosastica di pertinenza e mettendoli a confronto con determinati passi epici, questa anomalia sembra venire meno; allo stesso modo, anche la proposta di emendare il testo diviene, oltre che improbabile, assolutamente insensata⁵³. Infatti, nella poesia epica, dal periodo alessandrino in poi, "la tendenza non era verso la separazione, ma piuttosto verso una sempre crescente mescolanza e compenetrazione di discorso diretto e narrazione,

⁵⁰ Così Walsh (1970) p.45.

⁵¹ Cfr. Isid. *or.* 2.21.12-25 nei quali Isidoro riproduce il primo esametro di 108,14 come esempio di *sententia cum exclamazione*. Secondo alcuni critici (Courtney (1991) p.28) la correzione isidoriana trova la sua ragione in una sua interferenza mnemonica; egli contaminerebbe involontariamente Petronio con un verso lucaneo citato poco prima (Luc. 1.8). Secondo altri si tratterebbe della citazione del testo autentico (Collignon (1982) p.123 n.1). Da parte mia condivido pienamente la prima ipotesi la quale peraltro confermerebbe comunque la difficoltà avvertita dagli studiosi antichi nel riconoscere il carattere insolito dell'inizio del componimento rispetto ai moduli petroniani.

⁵² Questo è l'opinione di Setaioli (1998) p.227: "l'inserzione del *verbum dicendi* all'interno del discorso poetico, se ha l'effetto di rendere fluido e naturale il passaggio dalla prosa al verso, impedisce anche la separazione indolore dalla parte metrica dal contesto prosastico, come è avvenuto per gli estratti petroniani accolti nell'*Anthologia Latina* o citati da Fulgenzio".

⁵³ Cfr. Slater (1990) p.173 n.24: "No one has to my knowledge attempted the obvious philological remedy of emending the text, but nothing remotely plausible that would remove the dilemma suggest itself".

parti tenute sempre accuratamente separate e distinte in Omero”⁵⁴. Pertanto, dall’alto della sua straordinaria sensibilità artistica, l’*arbiter* vuole riprodurre in questi esametri una tecnica compositiva tipica dell’epica moderna ed ellenizzante; in tal senso, diventa emblematico il paragone con un verso dell’*Eneide* virgiliana in cui, al di là di evidenti affinità linguistiche e tematiche, si ritrova pure l’identico uso del *verbum dicendi* all’interno di un discorso diretto riportato (Verg. *Aen.* 5.670-671 “*Quis furor iste novus? Quo nunc, quo tenditis*” inquit/ “*heu, miserae cives? [...]*”)⁵⁵.

In una lettura del carme indipendente dal macrotesto, dunque, la ricorrenza del verbo “*exclamat* generates a retrospective desire for a hexameter narrative preceding Tryphaena’s speech – which simply is not there”⁵⁶; in altri termini, si può concludere che un’attenta analisi delle caratteristiche tematiche, stilistiche e linguistiche proprie di questo frammento ingenera, a mio avviso, il sospetto retrospettivo di una ormai perduta (ed in realtà davvero inesistente) narrazione esametrica precedente. Il mimetismo letterario di Petronio raggiunge anche in questo brano un livello tale che “il lettore non si stupirebbe se questo discorso facesse realmente parte di un poema epico”⁵⁷. In definitiva, alla luce di quanto appena detto, il concetto di *doppia valenza* appare perfettamente congruo e applicabile anche a questo insolito pezzo metrico, non essendo neanche ad esso preclusa la possibilità di una fruizione autonoma. Nondimeno, la finezza del gioco letterario attuato qui dall’autore emerge con chiarezza allorché il passo viene contestualizzato rispetto alla porzione narrativa di ricorrenza. Naturalmente, il verbo *exclamat*, integrato negli esametri, risulta profondamente legato sul piano sintattico-grammaticale al periodo prosastico precedente (108.9), giacché costituisce il predicato verbale della frase principale⁵⁸. Siamo allora dinanzi allo sfruttamento estremo delle potenzialità insite alla forma prosimetrica; i due differenti media espressivi, infatti, vengono in questo caso interconnessi tra loro mediante l’uso di un verbo ‘sdoppiato’, cioè con valore di verbo reggente in entrambe le strutture sintattiche adottate nella prosa e nella poesia seguente. Questa geniale operazione riveste una duplice funzionalità, una per ciascun canale

⁵⁴ Setaioli (1998) p.230.

⁵⁵ L’espressione *quis furor* compare, nella stessa sede, ben tre volte nel poema lucaneo (Luc. 1.8, 1.681, 7.95). Anche nel v.8 è ravvisabile un’allusione alla *Pharsalia* (2.457 *gurgitibusque feris alios immittite fluctus*), mentre la clausola *Troius heros*, qui usata in riferimento a Paride, costituisce nell’*Eneide* una designazione antonomastica di Enea.

⁵⁶ Slater (1990) p.173 n.24.

⁵⁷ Setaioli (1998) p.230-231.

⁵⁸ Questo legame grammaticale smentisce l’ipotesi di Slater (1990) p.172 secondo la quale il verbo *exclamat* va considerato come pronunciato da Trifena con un gesto di autoevidenziazione drammatica; l’uso del *verbum dicendi* è da assegnare certamente al narratore.

linguistico. Difatti, relativamente alla cornice prosastica, essa consente un passaggio più fluido alla dizione poetica; invece, per ciò che concerne il carne epico, comporta l'innescarsi di un sottile procedimento allusivo nei confronti del modello letterario virgiliano. Inoltre, se prendiamo in esame l'attenta preparazione letteraria del paragrafo precedente agli esametri (108.13) e la formula volta a marcare solennemente la conclusione (109.1 *Haec ut turbato clamore mulier effudit*), non avremmo difficoltà alcuna ad ammettere l'epicità di tutta la scena e, con essa, l'effetto comico prodotto dall'accostamento di un tono tanto sublime ad una situazione raffigurata come farsesca⁵⁹. Non è da escludere, peraltro, che il richiamo alla pace sia, nelle intenzioni di Trifena, funzionale al bisogno di dare sfogo ai propri desideri sessuali proprio con i due giovani 'nemici' Encolpio e Gitone; un'ipotesi suffragata dallo sviluppo della vicenda, nella quale, qualora le cose stessero veramente così, si compirebbe appieno il velato progetto della donna. In ultima battuta, quindi, questo intermezzo metrico assolve al compito ulteriore di arricchire di alcuni essenziali connotazioni la caratterizzazione di questo personaggio femminile del *Satyricon*: se esso, da un lato, testimonia la sua tendenza ad 'epicizzare' la propria banale esperienza personale, dall'altro, sottintenderebbe l'incapacità della donna a frenare le proprie pulsioni erotiche, per soddisfare le quali è disposta perfino ad accantonare i precedenti propositi di vendetta nei confronti dei suoi due acerrimi rivali.

All'atto pacificatore di Trifena fa da contraltare, a nome della fazione opposta, il trattato di pace steso e firmato dal *dux* Eumolpo (109.1-2); esso consta di due periodi introdotti da una vetusta formula di giuramento (*ex tui animi sententia*) attestata sin dal II sec. a. C. e ritenuta massimamente vincolante per coloro che contraevano un patto. Oltre a questa topica espressione, rintracciabile anche in un passo liviano (Liv. 22.53.10), nel testo abbozzato dal vecchio poeta si susseguono una serie di stilemi propri dell'idioletto giuridico, quali l'indicazione della sanzione pecuniaria prevista in calce al documento o la configurazione di una casistica ben regolamentata di divieti e condizioni, che ne fanno, per la sua elaborazione formale, un esempio di trattato assolutamente consentaneo ai canoni della giurisprudenza dell'epoca. Purtuttavia, questo accordo di pace non può che far ridere il lettore, data la sua ingiustificata iniquità; ad essere tutelati dalle disposizioni in esso presenti sono infatti soltanto i 'rei' (Encolpio e Gitone), mentre Lica e Trifena, per quanto siano risultati sostanzialmente i vincitori del dibattito appena terminato,

⁵⁹ Questi echi epici, soprattutto virgiliani e lucanei, sono ben messi in luce da Setaioli (1998) p.229.

sono obbligati a rispettare le vessazioni imposte. Insomma, seppur sconfitto in sede di ‘tribunale’, Eumolpo, in qualità di condottiero militare, rovescia a proprio vantaggio la situazione al momento della stipula della pace; un sovvertimento comico-parodico che presuppone, da parte dell’autore, l’amara constatazione di un sistema, quello del diritto, ormai non più in grado di garantire equità e giustizia.

7.5 La quiete (elegiaca) prima della tempesta (epica) (113-114)

Una volta giurata la tregua, sul vascello si instaura un clima generale di ilarità, nell’ambito del quale vengono gradualmente riprese pure le antiche consuetudini ‘amichevoli’ tra i personaggi in scena (109.4-5 e 8; 110.1-5); il ritmo incalzante della sezione precedente quasi si arresta in un momento di ‘sospensione narrativa’, al cui interno vengono intercalate, nell’ordine, una manieristica descrizione naturalistica (109.6-7), una declamazione poetica (109.9-10) e, infine, una novella di tipo milesio (111-112). Presto, però, le effusioni amorose tra Gitone e Trifena (113.5 *ceterum Tryphaena in gremio Gitonis posita modo implebat osculis pectus, interdum concinnabat spoliatum crinibus vultum*)⁶⁰ iniziano a diventare sgradite ad Encolpio, indeciso se essere più arrabbiato col ragazzo che gli porta via la donna o con la donna che gli seduce il fanciullo (113.7); è il classico motivo della gelosia dell’amante elegiaco che soffre per il tradimento del *partner*, ascrivibile, molto probabilmente, all’influsso del modello ovidiano⁶¹. Come già accaduto in occasione del triduo orgiastico con Quartilla, l’attuale vicenda, inquadrata inizialmente dal narratore entro le coordinate etiche dell’*amor* elegiaco, si evolve verosimilmente verso forme di sessualità degradata, assai prossime ad alcuni canovacci del teatro comico-popolare; o, quantomeno, è questa la traiettoria discendente che sembrano prefigurare gli *excerpta* isolati della lacunosa porzione di romanzo in esame (113.9-13). A imprimere una nuova svolta all’azione narrativa interviene, allora, un espediente di tradizione secolare, quello della tempesta, ampiamente attestato negli intrecci romanzeschi greco-romani, ma il cui archetipo va ricercato nell’*Odissea*⁶²; un

⁶⁰ Quello di porsi nel grembo del partner è un gesto tipico degli innamorati (cfr. Catul. 45.1 ss., Ov. *am.* 2.18.6 e *met.* 7.66).

⁶¹ Secondo Vannini (2010) p.266 “il passo petroniano sembra quasi una riscrittura [...] di Ov. *Pont.* 16.221 ss.”, come testimonia pure la presenza di un’ulteriore eco a 113.9 (*gemitusque suspirio tectus* per cui cfr. Ov. *Pont.* 16.229); quanto a questo tema, cfr. però anche Prop. 2.6.11 ss. (*me laedet, si multa tibi dabit oscula mater, / me soror et quando dormit amica simul: / omnia me laedent*).

⁶² Cfr. Hom. *Od.* 5.291 ss. e 12.403 ss.; quanto al romanzo, cfr. il frammento C del *Romanzo di Nino* (PSI 1305), *Cherea e Calliroe* 3.10, *Anzia e Abrocome* 2.11.10, *Leucippe e Clitofonte* 3.1 ss., *Etiopiche* 5.27 ss., *Hist. Apoll. regis Tyri* 11 (dove la descrizione della tempesta avviene per mezzo di un componimento poetico in esametri). Per una rassegna del *topos* nella letteratura latina cfr. Vannini (2010) p.274 ss.

evento 'inatteso' di cui Encolpio approfitta per attingere a piene mani, come al solito, al patrimonio letterario epico-tragico⁶³. Il repentino cambiamento di registro (e di situazione), subito segnalato, a livello sintattico, dalla congiunzione *dum* e, sotto il profilo linguistico, da un nesso tipicamente liviano (114.1 *haec taliaque*), viene congiuntamente sottolineato dalla solenne *iunctura*, di matrice pacuviana (Pac. *trag.* 411 ss.), *inhorruit mare* (114.1), divenuta topica in contesti di *poetica tempestas*; altrettanto tipici sono tanto l'addensamento delle nubi fino a coprire la luce del giorno (114.1 *undique adductae obruere tenebris diem*)⁶⁴, quanto l'individuazione dell'origine della tempesta nella lotta tra venti diversi (114.2-3)⁶⁵. Ancora, mentre l'incapacità del *gubernator* di tenere la rotta (114.2 *nec quo destinaret cursum gubernator sciebat*) corrisponde all'impotenza di Palinuro nel corso della burrasca nei mari cretesi (Verg. *Aen.* 3.202 *nec meminisse viae media Palinurus in unda*), d'altro canto, la preghiera di Lica ad Encolpio (114.3-4) sembra richiamare, rovesciandolo parodicamente, il lamento che nel poema virgiliano Enea, travolto dalla tempesta, indirizza agli dei (Verg. *Aen.* 1.93 ss.). Il nocchiero petroniano, tra l'altro, continua ad essere caratterizzato per la sua eccessiva deferenza religiosa; collegando la tempesta in atto all'ira divina, causata dal furto di una veste sacra e di un sistro da parte di Encolpio (episodio a noi sconosciuto), egli si affida alla *pietas* di quest'ultimo, chiedendone la restituzione. Tuttavia, proferite queste parole, Lica viene inghiottito da un flutto violentissimo (114.6); gli accenti drammatici di questa scena paiono tratteggiati sul modello odissiaco, mentre "nel tipo di morte, sembra influire l'ipotesto di Ovidio *met.* 9.211 ss., [...] che narra della fine di Lica, servitore di Ercole, da questi lanciato in mare per avergli portato la veste mortale"⁶⁶. Da parte sua, Trifena viene portata in salvo su una scialuppa dai suoi servi più fedeli, scampando così ad una morte certa (114.7); Encolpio si abbandona invece ad un (para)tragico lamento contro la Fortuna crudele, che ha diviso l'*amplexus amantium*, e di nuovo, nei panni di un amante elegiaco, invita Gitone a godere degli ultimi istanti di vita, secondo un motivo di sapore

⁶³ Su questo punto cfr. Conte (1997) p.60: "gettato nella tempesta, il personaggio narratore del *Satyricon* è pronto ad interpretarla a 'regola d'arte'. Voglio dire che tutta l'attrezzatura topica della tradizione letteraria viene dispiegata: non manca nessun elemento, purché sia convenzionale". Concordo con Vannini (2010) p.276 nel ritenere "l'ironia che Petronio innesca con i richiami alla tradizione sottile, e la descrizione non priva di eleganza. Come vedremo, Petr. si serve in maniera disinvolta del bagaglio retorico-scolastico plasmando i materiali canonici *de tempestate* in un amalgama tanto duttile che solo di rado un modello preciso emerge dalla fitta trama di memorie che costituiscono lo sfondo".

⁶⁴ Cfr. Hom. *Od.* 5.293 ss. e Verg. *Aen.* 1.88 ss.

⁶⁵ Questo motivo è ampiamente diffuso nella letteratura greca e latina; a titolo esemplificativo, cfr. Hom. *Od.* 5.292 ss., Enn., *ann.* 432 ss. Sk e Verg. *Aen.* 1.85 ss.

⁶⁶ Vannini (2010) p.282. Quanto al riferimento omerico, cfr. Hom. *Od.* 5.313 ss.

gnomico e di uso frequente pure nella poesia amorosa⁶⁷ (114.8-9). Il fanciullo accoglie l'invito del protagonista di baciarlo finché concesso; così, toltasi la veste, si infila sotto la tunica di quello e con una cinta lega entrambi (114.10). A ritornare, nella rappresentazione di questi gesti, è l'intertesto platonico del *Simposio* (rispettivamente, Plat. *Symp.* 192d per il passaggio sotto la veste di Encolpio, passo già alluso in 11.3 e 98.7, e Plat. *Symp.* 219b per il tema del *vinculum amoris*); sebbene la matrice di questi *topoi* sia indubbiamente riferibile al dialogo di Platone, nondimeno la memoria del lettore è altresì orientata al confronto col modello properziano, anch'esso basato, comunque, sul testo del filosofo greco (cfr. Prop. 2.15.23 ss.). Nel successivo sfogo di Gitone (114.11) compaiono ulteriori elementi 'letterariamente' marcati; *in primis*, il desiderio di una morte (o di una sepoltura) comune (*iunctos nos mare feret*), particolarmente diffuso nella poesia erotica come motivo consolatorio degli innamorati ed ampiamente sfruttato anche nel genere romanzesco⁶⁸. Inoltre, l'invocazione alla misericordia del passante, perché con un atto di umana pietà possa dare sepoltura ai corpi ritrovati, ritorna quasi ossessivamente nel repertorio dell'epigramma funerario antico :

*'si nihil aliud, certe diutius' inquit 'iunctos nos mare feret, vel si voluerit <mare> misericors ad idem litus expellere, aut praeteriens aliquis tralaticia humanitate lapidabit, aut quod ultimum est iratis etiam fluctibus, imprudens harena componet'*⁶⁹.

Dopo il 'topico' sfaldamento della nave (114.13), Encolpio e Gitone vengono messi in salvo da alcuni pescatori, i quali, dopo aver sperato di razzare la 'preda' ormai alla deriva, accortisi della presenza a bordo di uomini vivi, mutano la spietatezza in soccorso (114.14). Ancora sulla nave, i giovani sentono un brontolio ferino provenire da sotto la cabina del pilota; seguita la direzione del suono, scorgono Eumolpo intento a scrivere versi su un'enorme pergamena (115.1-2). Il poeta, in preda al furore creativo, vorrebbe completare il componimento, ancora difettoso nel finale, e perciò si infuria contro quelli che ne hanno disturbato l'ispirazione (115.3-4); nonostante tale scriteriata reazione, però, essi riescono a condurre via dal vascello quel 'forsennato' con l'uso della forza (115.5). Come si può evincere da alcune marcature lessicali, appare qui chiara la consonanza tra l'*ethos* eumolpiano e il bozzetto satirico del *poeta vesanus* posto a chiusura dell'*Ars*

⁶⁷ Cfr. Tib. 1.1.69 e 1.5.75, Prop. 1.19.25 ss. e 45 ss., Ov. *ars* 3.61 ss., *met.* 2.356 ss. e *tr.* 1.3.67 ss.

⁶⁸ Quanto alla poesia erotica cfr. Ov. *Pont.* 12.121 ss. (ma anche l'episodio di Filemone e Bauci in *met.* 8.708 ss.) e Prop. 2.26.43 ss.; una scena simile a quella petroniana si ritrova in *Leucippe e Clitofonte* 3.5.4. Come osserva Vannini (2010) p.286 "il cenno a una *iuncta mors* sembra anticipare l'episodio successivo in cui Encolpio scorge il cadavere di Lica (115.7) costruito sul modello ovidiano di Ceice e Alcione [...]: anche Alcione [...] rimpiange la mancata *iuncta mors* (11.696 ss.)".

⁶⁹ Cfr. in part. *AP* 7.277 [Callim.]. In Prop. 1.17.8 si trova invece l'immagine del cadavere del naufrago ricoperto dalla sabbia (ricavo entrambe le informazioni da Vannini (2010) p.288).

poetica oraziana (cfr. *belvae, clamantem, phrenetico, mugientem*)⁷⁰. In linea con questa etopea, si presti attenzione anche alla notazione ironica del narratore in 115.20 (*Eumolpus autem dum epigramma mortuo facit, oculos ad arcessendos sensus longius mittit*), quando Eumolpo viene raffigurato mentre, pensieroso, osserva il mare in cerca della giusta ispirazione per la composizione dell'epitafio in onore del defunto Lica⁷¹.

7.6 Il naufragio, il compianto del nemico, il cammino per Crotone (115-116)

In seguito, i tre (e Corace) trovano ristoro presso una capanna di pescatori, in una scena che riecheggia lo sbarco di Enea e dei suoi compagni presso le coste libiche descritto nel primo libro del poema virgiliano⁷²; depongono a favore di questa ipotesi almeno due spie intertestuali, ossia l'uso dell'aggettivo *maerentes* (115.6 e Verg. *Aen.* 1.197 *maerentia pectora*) per designare lo stato d'animo dei personaggi e, in secondo luogo, l'identica natura del pasto, in entrambi i casi a base dei cibi corrotti dal naufragio (115.6 *cibisque naufragio corruptis*; Verg. *Aen.* 1.177 *tum Cererem corruptam undis*). Peraltro, allo stesso episodio virgiliano l'autore del *Satyricon* sembra alludere poco oltre, allorché Encolpio e i suoi amici, il mattino seguente, cercano di capire a quale luogo affidarsi (115.7 *postero die cum poneremus consilium cui nos regioni crederemus*), alla stregua di Enea che, il giorno successivo alla tempesta, si affretta ad esplorare quei posti a lui ignoti per decidere quale via percorrere (Verg. *Aen.* 305-307 *at pius Aeneas per noctem plurima volvens, / ut primum lux alma data est, exire locosque / explorare novos [...]*). Per di più, la stessa ascesa dei personaggi petroniani (116.2 *errantes*, proprio come Verg. *Aen.* 333 *erramus*) ad un colle da cui scrutare l'orizzonte (116.1 *conscendimus*) ricalca la ricerca di Enea di un luogo alto per osservare gli spazi lì attorno (1.180 *conscendere*). Il motivo

⁷⁰ Cfr. soprattutto Hor. *ars* 295-303 e 455-476. Questo parallelismo è stato, tra gli altri, avanzato da Labate (1988) e (1995), Slater (1990) pp.190 ss. Conte (1997) pp.61-64 ed è stato ripreso anche da Cucchiarelli (1998). Secondo Labate (1988), infine, Eumolpo, che in balia della tempesta si ostina a comporre versi, ricorda Ovidio in *tr.* 1.11. Courtney (1988) pensa invece ad un'influenza del personaggio Licida delle *Bucoliche* virgiliane, a sua volta di ispirazione teocritea.

⁷¹ Secondo Canali (1986), invece, nella rappresentazione estatica di Eumolpo non vi siano accenti caricaturali o grotteschi.

⁷² Le analogie tra i due contesti sono state sottolineate, tra gli altri, da Walsh (1970) pp.37-38. Secondo Bodel (2003) pp.2-3, oltre al modello virgiliano, "at the same time [...] here the primary model is Odysseus's arrival [...] at his previous port of call, the land of the Laestrygonians (Hom. *Od.* 10.81ff., esp. 97-111). There monstrous cannibals devoured one of Odysseus' companions (Hom. *Od.* 10.116) and speared others like fish as they tried to escape by sea (Hom. *Od.* 10.123f.). As we shall see, both images are realized in Petronius' Croton – the first literally in the projected cannibalism of Eumolpus' corpse in the last surviving scene of our text, the second figuratively in the fishing for inheritance hunters engaged in by Encolpius and his companions in the controlling metaphor of the episode". L'episodio potrebbe inoltre richiamare un altro passaggio del poema omerico, ossia il ritorno ad Itaca dell'eroe, il quale, non riconosciuta la propria patria, chiede informazioni ad un pastore (in realtà Atena) su quella terra ritenuta straniera (Hom. *Od.* 13.221 ss.).

dell'esplorazione riappare anche in 116.3 (*cum deinde diligentius exploraremus qui homines inhabitarent nobile solum quodve genus negotiationis praecipue probarent post attritas bellis frequentibus opes*), laddove le domande poste al *vilicus* riguardo ai costumi degli abitanti di Crotone non possono che richiamare alla memoria del lettore colto le motivazioni e le intenzioni che spingono l'eroe virgiliano ad addentrarsi in quelle terre sconosciute (Verg. *Aen.* 307-310 e 326-334)⁷³. Infine, l'intero dialogo con il contadino è strutturato sul medesimo contesto virgiliano ed, in particolare, sui versi in cui Venere, sotto le sembianze di una fanciulla, fornisce preziose informazioni al figlio su Cartagine (Verg. *Aen.* 335-370); come della città libica, poi, viene ricordata la fondazione a seguito della ribellione di Didone al furore e all'avarizia del fratello Pigmalione, così il *vilicus* descrive un borgo consunto dal vizio e dalla brama di denaro (116.4-9)⁷⁴, condensando il suo pensiero in una *iunctura* (116.7 *aut captantur aut captant*) modellata, anch'essa, su una simile espressione eneidea (Verg. *Aen.* 1.396 *aut capere aut captas*)⁷⁵. Peraltro, il monologo, contraddistinto da un linguaggio sostenuto e, quindi, stilisticamente incongruo

⁷³ Come segnala Taliercio (1990) p.76, la descrizione della decadenza di Crotone in 116.2 (*Crotone esse cognovimus urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam...post attritas bellis frequentibus opes*) sembra influenzata dalla parallela presentazione della cittadina crotoniate in Livio 23.30.6 "*Crotonem, Graecam urbem...opulentam quondam armis virisque, tum iam adeo multis magnisque cladibus adflictam, ut omnis aetatis minus duo milia civium superessent*". Altri interpreti petroniani hanno evidenziato l'influsso di Ov. *met.* 15, in cui si descrive la fondazione di Crotone (cfr. per es. Barchiesi A. (1989) pp.82-83), mentre Cucchiarelli (2010) ritiene che "è nell'attacco del [...] Il libro del *De inventione* di Cicerone (2.1), che le parole di Encolpio trovano la propria, letterale, autorizzazione".

⁷⁴ Su questo aspetto cfr. Perutelli (1998) pp.24-26 e Fedeli (1987) e (1988) p.9: "il *vilicus* nel quale s'imbattono chiarisce loro, con un insolito linguaggio aulico, quale sia la vera natura dei Crotoniati: ostili agli uomini d'affari, incolti e disonesti, essi si dividono in truffatori e truffati. A Crotone nessuno riconosce i figli, chi ha eredi legittimi viene bandito dal commercio civile: ogni onore è riservato, invece, a chi attende la morte da solo, senza parenti prossimi; a condizione, però, che sia dotato di un consistente patrimonio: in tal caso i Crotoniati gli staranno accanto giorno e notte e a lui riserveranno premure e onori, in attesa di poterne ereditare le sostanze. Insomma, Crotone è come un campo su cui infierisce la pestilenza, dove esistono solo cadaveri da sbranare e corvi per sbranarli" (116.9 *adibitis' inquit 'oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadavera quae lacerantur aut corvi qui lacerant'*).

⁷⁵Bodel (2003) ritiene che la struttura epica di base dell'episodio in questione sia stata contaminata da Petronio con un'intertestualità satirica; nella fattispecie, egli individua in Orazio, *sat.* 2.5 un modello ipotestuale altrettanto determinante nella costruzione della sezione crotoniate del romanzo; mettendo a confronto il discorso del *vilicus* con quello di Tiresia ad Ulisse nella satira appena citata, lo studioso osserva che "the basic similarities of two harangues-advice – advice on *captatio* offered to the victims of shipwreck in a mock epic setting – call for a reversal of approach. Where Horace's Ulysses, returning to a home sadly depleted by the suitors' assiduous courtship, learns from a seer who never lies the art of fishing for inheritances, Petronius' heroes, approaching an unknown and once prosperous town worn down by frequent wars, are advised to lie persistently in order to turn the tables on the local inheritance-hunters by luring them into a trap. If Encolpius is a true he will live up to his reputation for guile and turn disadvantage into profit" (p.7). Un'analisi dettagliata delle suggestioni oraziane sull'episodio crotoniate si trova anche in Taliercio (1990), secondo cui la satira oraziana ha avuto una funzione mediatrice ("di mesotesto") determinante nella dialettica tra l'ipotesto omerico e l'intertesto petroniano); di questa relazione intertestuale mi occuperò pure nel capitolo successivo. Infine Fedeli (1988) p.31 nota che "il terribile vaticinio con cui si chiude il prologo del *vilicus* (116.9 *adibitis' ... oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadavera, quae lacerantur, aut corvi, qui lacerant*), rinvia senza dubbio alla descrizione iliadica della pestilenza che fece strage nell'accampamento degli Achei".

rispetto al livello sociale del parlante⁷⁶, funge da vero e proprio prologo della commedia ideata da Eumolpo che, di lì a poco, il gruppo di amici metterà in scena nella cittadina⁷⁷; in sostanza, allo stesso modo di molte divinità dei prologhi comici, il contadino assume il ruolo di osservatore esterno, partecipe della corruzione morale crotoniate soltanto marginalmente, ovvero quel tanto che basta per fornire ai passanti delle notizie funzionali all'innescamento dell'azione teatrale.

Ciò detto, facendo un passo indietro, resta da analizzare un'ultima sequenza di questa sezione 'marina', assai densa di riecheggiamenti letterari: la magniloquente declamazione di Encolpio sulla fragilità dell'esistenza umana (115.9-19). Mentre i tre amici sono intenti a decidere sul da farsi (115.7), ecco riemergere dal mare un cadavere, sospinto verso riva dai flutti (115.7)⁷⁸. L'intera scena del ritrovamento è forgiata sull'episodio ovidiano di Ceice e Alcione (in particolare *Ov. met.* 11.710-728), già rielaborato poco prima a proposito del *topos* della *iuncta mors* (114.11)⁷⁹ e anche in questo caso sottoposto ad un'evidente tensione parodica: tanto l'eroina ovidiana quanto il protagonista del *Satyricon*, infatti, compiangono inizialmente il corpo di uno sconosciuto (*Ov. met.* 11.720 *ignorans...tamquam ignoto lacrimam daret; Sat.* 115.11 *adhuc tamquam ignotum deflebam*) che, in un secondo momento, si rivelerà invece essere con loro in uno stretto rapporto, rispettivamente, d'amore e di 'inimicizia' (si noti il ribaltamento comico

⁷⁶ Cfr. Genoni (1997) p. 457: "in uno scrittore così attento al modo di parlare dei suoi personaggi come Petronio ci si aspetterebbe da parte del *vilicus* l'uso di numerosi volgarismi, invece, ad eccezione di mi vocativo plurale, che serve a caratterizzare il livello culturale del personaggio, ci si trova di fronte ad un periodare corretto, persino elegante. Si riscontrano *concinnitas*, *tricolon*, *asindet* correlativi, *iperbati*, numerose allitterazioni. [...] numerosi echi letterari. A 116.7-9 si può trovare un interessante parallelo con Seneca, *ep.* 95.43".

⁷⁷ Cfr. Genoni (1997) e Fedeli (1988) pp.12-13: "la visione della città, che di lontano sembra stagliarsi nel cielo, ha lo scopo di presentare ai protagonisti lo scenario delle loro imprese future. Ma, come sempre accade in una commedia, occorre precisare dove sia ambientata la vicenda. Se ne incaricherà, appunto, il *vilicus*, che non si limiterà ad informare i personaggi (e i lettori) sul passato e sul presente di Crotone, ma assolverà anche la funzione di prologo della singolare commedia che a Crotone sarà recitata da Eumolpo e dalla sua 'troupe': lo farà descrivendo i costumi degli abitanti e fornendo un'anticipazione delle difficoltà che attendono i protagonisti (gli inevitabili 'danneggiamenti', grazie ai quali la vicenda potrà mettersi in moto ed avere un suo svolgimento). [...] Acquista anche una sua precisa rilevanza *adibitis* del monito conclusivo (116,9): esso, infatti, stabilisce già il destino dei protagonisti di quella commedia: in quella città dovranno entrare e recitare la loro parte, che sarà necessariamente legata alla menzogna. Nella degradazione del romanzo è comprensibile che a recitare il prologo non sia un personaggio divino, ma uno zotico; tuttavia, se si considera sotto questa luce l'intervento del contadino, si ottiene una motivazione convincente dell'uso da parte sua di uno stile sostenuto, tipico appunto dei prologhi della commedia, nella descrizione a tinte fosche di Crotone e del sicuro destino dei protagonisti".

⁷⁸ Sulla scorta di Conte (1997), Vannini (2010) p.296 fa notare che "la descrizione di un corpo restituito dal mare rappresentava un'esca narrativa doppiamente allettante, perché [...] era un tema letterario rielaborato nelle scuole di retorica. In Quint. *decl.* 6, che ha per titolo *corporis proiecti*, si narra di un tale che muore mentre è in mano a dei pirati, che ne gettano il corpo in mare [...] anch'egli non è riconosciuto subito dai suoi cari".

⁷⁹ Per primo, Collignon (1892) pp.265 ss. segnala che il passo petroniano è costruito sulla patetica vicenda ovidiana; cfr. anche Courtney (1962) e soprattutto Labate (1988) (ma anche Nagore (2003) pp.222-224).

rispetto all'ipotesto!); entrambi, inoltre, lamentano il destino infelice della eventuale moglie (Ov. *met.* 11.720-721 *'heu miser' inquit/ quisquis es, et siqua est coniunx tibi; Sat.* 115.9 *'hunc forsitan... in aliqua parte terrarum segura expectat uxor*), con la dovuta precisazione che, nel poema ovidiano, il dramma è amplificato dal fatto che emittente e destinatario dell'allocuzione coincidono nello stesso soggetto⁸⁰; ancora, Encolpio pensa alla persona che quel defunto ha lasciato, dandole un bacio alla sua partenza (*Sat.* 115.9 *utique reliquit aliquem, cui proficiscens osculum dedit*), alludendo così al gesto affettuoso di Ceice che Alcione, ancora ignara della triste sorte del marito, rivanga dinanzi alla riva del mare (Ov. *met.* 11.712-713 *hic retinacula solvit/ hoc mihi descendens dedit oscula litore*)⁸¹; infine, mentre il cadavere di Lica sarà ricomposto da mani nemiche (115.20 *rogus inimicis collatus manibus*), della sepoltura di Ceice si occuperanno, su sua stessa preghiera, mani amiche (Ov. *met.* 11.564-565 *illius ante oculos ut agant sua corpora fluctus optat et exanimis manibus tumuletur amicis*). Seppur riproposte quasi pedissequamente, nondimeno le movenze patetiche del modello perdono, nella vicenda romanzesca, gran parte della loro originaria tragicità, connesse come sono all'ambiguo legame interpersonale tra Lica ed Encolpio. Ciononostante, non appena quest'ultimo scopre la vera identità del cadavere (115.11), scoppia in un doloroso *planctus* (111.13-20) – accompagnato dalle solite manifestazioni di lutto 'sublimi' (115.12 *non tenui igitur diutius lacrimas, immo percussi semel iterumque manibus pectus*) –, nel quale viene sviluppato un *topos* retorico assai frequentato della letteratura antica, quello della precarietà della vita umana. Nella fattispecie, secondo il *modus flebilis* tipico del lamento funebre, ad essere riutilizzati sono parecchi *loci communes* della topica consolatoria, quali, per esempio, i motivi dell'imprevedibilità della Fortuna, della *cogitatio mortalitatis* e del *non tibi soli* (115.13-14) o la riflessione sia sull'inutilità di progetti a lungo termine finalizzati all'accumulazione di ricchezze (115.14-15) sia sulla scarsa rilevanza della modalità di sepoltura dinanzi al triste destino comune (115.17-19), o ancora l'enumerazione in *Priamel* delle diverse circostanze di morte che la sorte assegna agli uomini (115.16). Posto che in esso non si rilevano echi verbali ad un preciso modello letterario, se non talune somiglianze linguistiche dovute alla similarità della tematica

⁸⁰ Come è stato segnalato da Labate (1988) il ricordo dei parenti nella declamazione di Encolpio sembra ricordare il nostalgico ricordo ai naviganti in Ov. *met.* 11.542-545.

⁸¹ Cfr. anche 115.8 *umentibus oculis* con l'ultimo saluto di Alcione a Ceice prima della partenza di quest'ultimo (Ov. *met.* 11.463-464 *sustulit illa/umentes oculos*).

affrontata⁸², il monologo dell'io-agente sembra rivolgersi in maniera preponderante alla produzione filosofica senecana⁸³; nondimeno, sebbene anche il dettato della *rhexis* appaia plasmato, per lo più, sullo stile del cordovese⁸⁴, in essa – è bene ribadirlo – convergono comunque elementi (o, meglio, luoghi comuni) di molteplice natura, nell'ambito di un pezzo saturo di letteratura 'altra' che intende, in modo precipuo, mettere alla berlina la vacua cultura scolastica del declamante⁸⁵. La pressoché totale assenza di coerenza argomentativa e di profondità concettuale, entrambe invece caratteristiche peculiari della fonte senecana, costituisce indubbiamente un segnale evidente della degradazione attuata da Petronio nei confronti del suo personaggio⁸⁶; in tal senso, non può che far sorridere la scelta encolpiana di compiangere in toni tanto commossi quello che, fino a pochissimo tempo prima, si era dichiarato il suo più acerrimo nemico e aveva bramato una vendetta esemplare contro la sua persona⁸⁷. Tra l'altro, la vista di Lica, inizialmente, viene

⁸² Fin dal contributo di Collignon (1982) pp.293-303 gli studiosi di Petronio hanno ipotizzato, per questo passo, l'influenza di differenti matrici ipotestuali, tra le quali Pl. *Rud.* 154 e 513, *Lucr.* 3.879-893, *Cic. Tusc.* 1.83 e 106, *Prop.* 3.7, *Hor. ep.* 2.2.76, *Ov. met.* 15.156-157, *Luc.* 4.799 ss., 7.809-819 e 8.764-766, *Sen. pater contr.* 7.9 e 8.4), *Sen. ad Marc.* 10.6, 11.3-5 e 20.3, *brev.* 20.5, *ad Pol.* 1-2 e 9.6, *ben.* 5.18, 5.20 e 6.35, *nat.* 1.16.3, 2.59.3, 4 *praef.* e 6.2.5, *ep.* 4.7-8, 49.11, 63.15, 66.42-43, 91.4. 92.34-35, 99 *passim*, 101.4-7, 102.27 e 107.6-7, *Plin. nat.* 7.43-44. Tra gli altri, cfr. in particolare Ciaffi (1955), Courtney (1962), Walsh (1970), Sullivan (1977), Labate (1988), Slater (1990), Conte (1996), Nagore (2003), Stucchi (2005a) e Vannini (2010).

⁸³ Su questo aspetto cfr. Sullivan (1977) pp. 194-199: "Un confronto delle fonti putative rivela come i *topoi* di Seneca siano intessuti insieme con cura da Petronio [...]. Il tema dell'incertezza del mare sembra basato su frasi di Seneca (*nat.* 4 *praef.* 8 e *ad Pol.* 9.6-7 [...]). La follia di fare denaro e piani a lungo termine è criticata in *brev.* 20.5, *ep.* 99.31 e 101.4-6 [...]. Le considerazioni che Encolpio fa riguardo alle innumerevoli possibilità di morte improvvisa per cause in apparenza innocue, è fatta anche da Seneca (*ad Marc.* 11.3-5 e *ep.* 99.8-9) [...]. Le somiglianze più notevoli comunque col colloquio di Encolpio si possono trovare nel suo vario dibattere sulla scarsa importanza del modo in cui è sepolto un uomo [...] (*ep.* 92.34-35, *Rem. Fort.* 5.2,4 e5 e *ad Marc.* 10.6)". Non concordo, tuttavia, del tutto con il critico sul fatto che qui la parodia petroniana sarebbe rivolta contro lo stesso Seneca (su questo aspetto cfr. anche Rose K.F.C. (1971) e Smith (1975)).

⁸⁴ Riprendendo Sullivan (1977) p.194 ss., Nagore (2003) p.225 ricorda che "en el *planctus* de Encolpio [...] aparecen todas las características del estilo de Séneca, especialmente del epistolar: oraciones breves, empleo de la anáfora y del homoioteleuton, políptoton en posición adelantada, uso del tricolon y del tetrácolon, inclusión de las objeciones de un supuesto oyente [...], inclusión de *sententiae* y epifonemas".

⁸⁵ Per questo aspetto cfr. Conte (1997) p.66 ss.: "dalle parole di Encolpio vien fuori una predica di incredibile banalità che cerca di rafforzare la povertà degli argomenti caricandoli con un gesto magniloquente. Interrogazioni retoriche in anafora, apostrofi gridate con commozione, sentenze ad effetto: è questo l'armamentario tradizionale, come sarebbe stato raccomandato da qualsiasi manuale di retorica declamatoria. [...] Nella sua ansia di farsi declamatore, Encolpio accumula più di un tema, e le varie parti del suo discorso sono cucite tra loro senza che neppure cerchino la coerenza logica di un'argomentazione".

⁸⁶ Come osserva Conte (1997) p.67-68 n.44 "tutto il monologo di Encolpio è un'impropria commistione di *topoi* del compianto funebre e all'apposto di *topoi* consolatori tradizionalmente adottati a confutare l'uso del compianto [...] Encolpio attinge a due diversi tipi di argomentazione senza cogliere la distinzione. Di fatto Encolpio rifonde i *topoi* diatribici sulla fragilità costituzionale dell'uomo per dimostrare il dominio incontrastato della morte; ma propriamente questi motivi farebbero parte dell'esercizio della *cogitatio mortis* a funzione consolatoria. [...] L'enfasi oratoria e il gusto dell'eccesso vanificano ogni rigore argomentativo".

⁸⁷ In questo senso, suggestivo il raffronto con la scena del IX libro della *Pharsalia* in cui Cesare, riconosciuto il capo di Pompeo, piange ipocritamente i resti del suo *socer*-nemico. In questa incongruità e nella sciatta convenzionalità dei *loci communes* utilizzati, Gagliardi (1993) pp.55-56 intravede tutta la

percepita da Encolpio secondo l'immagine topica del terribile avversario morto ai piedi del rivale (115.12 *pedibus meis paene subiectum*)⁸⁸, ossia secondo i tratti caratteriali che contraddistinguono per antonomasia la figura del tiranno (115.11 *terribilem e implacabilem*, 115.12 *iracundia tua e impotentia tua*, 115.13 *qui paulo ante iactabis imperii tui*)⁸⁹.

Per concludere, anche l'episodio del viaggio del mare contempla, al proprio interno, un intreccio assai diversificato di allusioni e parodie letterarie, non scevro da implicazioni semantiche e narratologiche fondamentali nell'economia del racconto. Il cangiante ambiente narrativo (il vascello di Lica) vive di continue 'metamorfosi', le quali fanno sì che al meccanismo odissiac/romanzesco di fondo, basato sul classico schema navigazione–tempesta–naufragio, si aggiungano materiali di diversa estrazione, altrettanto determinanti come generatori testuali. In tal senso, attraverso varie fasi opportunamente segnalate dal cambiamento delle intertestualità soggiacenti alla narrazione, l'imbarcazione può assumere, di volta in volta, la *facies* dell'antro del Ciclope, di una scuola di retorica, di un palcoscenico teatrale, di un tribunale, di un campo di battaglia, di un sensuale spazio consacrato all'amore elegiaco, delle coste libiche di virgiliana memoria, etc.⁹⁰, cosicché le referenze (meta)letterarie rimbalzano in un movimento incessante tra i modelli dell'epica (Omero, Virgilio, Ovidio) e quelli del genere oratorio e retorico (Cicerone su tutti), tra la storiografia liviana e la filosofia di Seneca (e di Platone), tra la poesia amorosa (Catullo, gli elegiaci romani, gli

mediocrità di Encolpio; viceversa, alcuni critici petroniani non riscontrano in questa sequenza alcun intento strettamente parodistico, bensì una commozione sincera ed insolitamente grandiosa per i personaggi petroniani (cfr. per es. Paratore (1933) e Canali (1986) p.32). Ciaffi (1955) pp.98 ss. e Perry (1967) pp.199 ss. ipotizzano addirittura che, dietro al piglio accorato di Encolpio, si nasconda una riflessione seria dell'autore sul senso tragico della morte; Raith (1963) vi scorge invece un saggio di epicureismo, opposto allo stoicismo senecano. Infine, Stucchi (2005a) p.149-150 pensa che "il discorso di Encolpio non è una tirata fredda e fuori contesto; in fondo, se pure non ha riconosciuto in quel cadavere galleggiante a pelo d'acqua una persona cara, si potrebbe dire che egli stia compiangendo non solo e non tanto il suo nemico, ma la sorte dell'intera umanità. [...] Il giovane ancora sconvolto dalla terribile esperienza vissuta nel naufragio, non ha nessuno da consolare, a parte se stesso [...] Egli può essere definito tanto più sincero nell'espressione dei suoi sentimenti, quanto più le sue parole fanno di scontato, di artificioso, di plagio letterario, perché tale è il carattere dominante del giovane *scholasticus*".

⁸⁸ In questa prospettiva, l'interrogativa retorica in 115.12 (*ubi nunc est*) riecheggerebbe la scena di Mezenzio ai piedi di Enea (Verg. *Aen.* 10.897-899 *ubi nunc Mezentius acer et illa/ effera vis animi*), con un'amara irrisione "che esalta la differenza tra la disgrazia presente e la condizione passata; per *ubi nunc* in questo tipo di interrogative cfr. Acc. *trag.* 324; Tib. 2.3.27; Ov. *met.* 13.92, *ars* 1.703 e *Pont.* 4.150" (Vannini (2010) p.300).

⁸⁹ Per questo punto cfr. Labate (1988) e Conte (1997) p.66.

⁹⁰ A partire dall'affermazione di Eumolpo in 105.2 (*ne viderer de nave carcerem facere*) Patimo (2003) intravede nel vascello di Lica l'immagine di un *locus horridus*, ovvero di un *carcer* lugubre e tenebroso, da cui per i falsi *servi fugitivi*, incappati in una nuova 'catabasi', trovare una via di scampo diventa operazione praticamente impossibile.

epigrammatisti greci) e la produzione teatrale (comica, mimica, tragica), tra il linguaggio religioso e l'idioletto giuridico. Anche nella sezione “più romanzesca tra tutte”, quindi, il complesso dispositivo intertestuale attivato da Petronio – grazie all'indispensabile ausilio dei suoi personaggi – non può essere semplicisticamente ridotto alla formula *Satyricon* = parodia del romanzo greco idealizzato; ciò significherebbe infatti sottodimensionare taluni aspetti cardinali dello straordinario progetto artistico petroniano.

7.7 Cronistoria delle performances letterarie di un picaro: *Eumolpo poeta (II)*.

7.7.1 L'elegidarion (109.9-10)

In seguito alla ritrovata pace sulla nave di Lica, ormai disinibito dal vino, Eumolpo crede sia arrivato finalmente il momento giusto per interrompere il lungo ‘silenzio’ poetico impostogli da Encolpio e per ritornare a fare sfoggio del proprio talento. Così, egli recita un *pastiche* occasionale sulla caduta dei capelli (109.9-10, una serie di tre distici elegiaci seguiti da sette endecasillabi faleci), esplicitamente introdotti nella prosa precedente attraverso un'ironica osservazione del narratore (109.8-10):

cum Eumolpus et ipse vino solutus dicta voluit in calvos stigmososque iaculari, donec consumpta frigidissima urbanitate rediit ad carmina sua coepitque capillorum elegidarion dicere:

[9] *quod solum formae decus est, cecidere capilli,
vernantesque comas tristis abegit hiems.
nunc umbra nudata sua iam tempora maerent,
areaque attritis ridet adusta pilis.
o fallax natura deum: quae prima dedisti
aetati nostrae gaudia, prima rapis.*

[10] *infelix, modo crinibus nitebas
Phoebo pulchrior et sorore Phoebi.
at nunc levior aere vel rotundo
horti tubere, quod creavit unda,
ridentes fugis et times puellas.
ut mortem citius venire credas
scito iam capitis perisse partem.*

Molti studiosi, a partire da Bücheler, ritengono opportuno separare tali versi in due poemi distinti (109.9 vv.1-6 e 109.10 vv.1-7) sulla base di diverse argomentazioni⁹¹: a) l'insolito

⁹¹ Cfr. Bücheler (1862) p.134. Tra gli editori lo seguono Ernout (1922), Cesareo-Terzaghi (1950), Pellegrino (1975), Müller (in tutte le edizioni). Tra gli studiosi che non considerano unitario il carne cfr. anche Barnes (1971), Beck (1973), Sommariva (1985), Slater (1990), Courtney (1991), Walsh (1996), Connors (1998), Habermehl (2006) e Vannini (2010). Viceversa, sostengono l'unità del brano Paratore (1933), Cugusi (1967), Aragosti (1995), Rimell (2002), Yeh (2007), Landolfi (2010) e Setaioli (2011).

accostamento metrico tra distici e faleci; b) la definizione data dal narratore di *elegidarion*, la quale si adatterebbe soltanto ai primi sei versi⁹²; c) la differente tonalità espressiva tra la prima parte quasi epicedica e la seconda di carattere scoptico⁹³; d) il passaggio dalla terza dei distici alla seconda persona dei faleci; e) il commento di Encolpio alla *performance* di Eumolpo (110.1 *plura volebat proferre, credo, et ineptiora praeteritis*) che potrebbe indicare la volontà del poeta di declamare una serie di poemi⁹⁴; f) la presenza, in alcuni testimoni derivati dal *cod. Benedectinus*, di asterischi di lacuna tra *rapis* (v.6) e *infelix* (v.7).

Partendo da quest'ultimo aspetto, "è molto probabile che la lacuna non esista e che la sua indicazione [...] sia dovuta ad un fraintendimento di un capoverso o di uno spazio tra la due serie di versi da parte di questo codice (*scil.* il *Benedectinus*) che valutò una simile distribuzione grafica nel suo antigrafo come indicazione di lacuna"⁹⁵.

Per ciò che concerne, invece, la giustapposizione tra il tono funebre dei distici e quello derisorio degli endecasillabi, questo cambiamento può essere spiegato con il passaggio da una prospettiva generale ed universalizzante ad una particolare, legata cioè alla situazione contingente⁹⁶. In quest'ottica l'uso della terza persona trova la sua ragion d'essere nel carattere gnomico e sentenzioso della prima parte, mentre il *Du-Stil* della seconda (un motivo tipico della produzione poetica 'scoptica') segnerebbe anche linguisticamente l'attacco di un'invettiva più circostanziata.

Quanto alla *variatio* metrica, essa non può essere addotta come significativo argomento contro l'unitarietà del carne per il fatto che Petronio adotta un simile procedimento contaminativo anche in *Sat.* 5. Tuttavia, rispetto al poema di Agamennone, le due parti dell'*elegidarion* non sono esplicitamente connesse tra loro da un punto di vista sintattico; pertanto, seppur tale associazione rende ammissibile un'esegesi unitaria del brano, tuttavia "the parallel [...] is hardly sufficient to prove the unity of the poem"⁹⁷.

⁹² Un'indagine sul termine *elegidarion* in Sommariva (1985).

⁹³ Alcuni epigrammi di Marziale che trattano lo stesso tema secondo tale modalità scoptica utilizzano pure l'endecasillabo (cfr. *Marz. Epigr.* 5.49, 10.83 e 12.45).

⁹⁴ Questo argomento è stato utilizzato soprattutto da Sommariva (1985). Tuttavia esso non risulta un ostacolo insormontabile per un'interpretazione 'unitarista' del carne; infatti come ha giustamente rilevato Setaioli (2011) p.180 "a new poem can be added to just one as well as to two".

⁹⁵ Aragosti (1995) p.414 n.310.

⁹⁶ Per questo aspetto cfr. Barnes (1971) secondo cui la parte in distici si riferisce alla condizione umana in generale e, in particolare, ai vecchi (dunque ad Eumolpo stesso) ma non alla vicenda di Encolpio e Gitone. Sulla base di questo argomento Slater (1990) considera i distici un pezzo preesistente del repertorio poetico di Encolpio contrariamente ai distici che sarebbero il risultato di una improvvisazione estemporanea del vecchio poeta. In realtà, se contestualizzati, i distici, nonostante il loro intrinseco carattere universalizzante, sembrerebbero chiaramente rimandare all'episodio della rasatura sulla nave di Lica.

⁹⁷ Setaioli (2011) p.181.

In tal senso una prova molto più stringente proviene da un'analisi attenta del termine *elegidarion*⁹⁸. Come ha messo in risalto Landolfi⁹⁹, per una corretta interpretazione del termine appare davvero illuminante il confronto con l'*Elogio della calvizie* di Sinesio di Cirene. All'inizio della sua opera, infatti, lo scrittore definisce "*elegeia*"¹⁰⁰ il seguente lamento in prosa sulla caduta dei capelli; una prova significativa del fatto che l'applicazione del termine *elegidarion* ai nostri versi voglia riferirsi al contenuto del successivo epigramma piuttosto che alla sua forma prosodica¹⁰¹. Per di più bisogna pur sempre precisare che l'endecasillabo falecio rappresenta un metro non raro anche nel *corpus* degli epigrammi di Catullo; su questo versante, la principale obiezione posta dai critici all'unità del componimento sembrerebbe superata.

I due paragrafi vanno dunque analizzati unitariamente, ovvero devono essere considerati come un divertito ed esibizionistico gioco poetico da parte di Eumolpo ed inseriti in quella tradizione alessandrina di poesia di occasione che a Roma fece la prima comparsa con i *poetae novi* e, in particolar modo, con Catullo. Peraltro, un ulteriore indizio in tal senso è fornito dalle parole di Encolpio successive alla declamazione (110.1); infatti dall'ironico commento del personaggio-narratore (*ineptiora praeteritis*) si può cogliere un sottile richiamo alle *nugae* catulliane.

Di questa versione disimpegnata del genere epigrammatico i versi in esame riprendono il tono delicato e giocoso, lo stile levigato e raffinato nonché l'elegante struttura compositiva; quest'ultima si fonda su uno schema (ben collaudato nella tradizione appena richiamata) costituito da una prima parte descrittiva e da una chiosa divertita di carattere moraleggiante¹⁰². Invero all'interno di questo componimento tale modulo si ripete due volte, sia nei distici sia nei faleci; questa corrispondenza peraltro rappresenta uno dei tanti elementi che rafforza l'ipotesi di omogeneità del brano. Tra gli altri fattori, va annoverata una serie significativa di riprese lessicali piuttosto evidenti; a) l'esclamazione *infelix* (v.7)

⁹⁸ Il termine *elegidarion* è stato inteso in diversi modi dai critici, sebbene molti di essi concordino nel ritenerlo un diminutivo della forma *elegidion* attestata in Persio (Pers. 1. vv.51-52). In questo fatto alcuni critici intravedono una sfumatura negativa (Beck (1979), Soverini (1985), Habermehl (2006)). Anche alcuni tra coloro che sostengono l'unitarietà del componimento credono che il diminutivo conferisca una connotazione peggiorativa alla 'forma perversa' dell'elegia seguente in cui si riscontra un'anomala mistione di distici e faleci (cfr. e.g. Yeh (2007)). Sommariva (1985) invece ritiene che il termine *elegidarion* non debba essere inteso come diminutivo bensì come nome collettivo in *-arium* indicante un gruppo di pezzi poetici sulla caduta dei capelli.

⁹⁹ Landolfi (2010).

¹⁰⁰ Cfr. Sinesio *calv. enc.* 2.64B. Setaioli (2011) riscontra nel testo di Sinesio un'ulteriore prova dell'unità del poema petroniano; infatti due *topoi* che nella prosa sinesiana si trovano testualmente vicini, in 109.9-10 appaiono entrambi ma uno nei distici e l'altro nei faleci.

¹⁰¹ Per tale aspetto cfr. anche Aragosti (1995) e Setaioli (2011).

¹⁰² Questo aspetto è stato rilevato da Aragosti (1995).

che sembra un'eco del precedente vocativo *o fallax* (v.5); b) il participio presente *ridentes* (v.11) che si pone in continuità con il *ridet* del v.4; quest'ultimo verbo, tra l'altro, utilizzato nell'accezione di 'risplendere' trova un parallelo nell'imperfetto *nitebas* del primo falecio (v.7); c) le ovvie ridondanze tematiche, rispettivamente, tra le due sezioni descrittive e tra le due gnomiche, tra le quali va assolutamente segnalata la ripresa anulare (e lo sviluppo) nel falecio finale (v.13 *scito iam capitis perisse partem*) del tema presentato nel primo esametro (v.1 *cecidere capilli*); d) l'alternanza in tutti i tredici versi dei tempi verbali al passato e di quelli al presente; i primi sono utilizzati per indicare la felicità del tempo andato mentre i secondi per denotare l'infelicità dell'esistenza in seguito alla caduta dei capelli.

Ad innalzare la qualità artistica dell'epigramma concorrono pure numerosi accorgimenti stilistici e linguistici assai notevoli: a) l'antitesi tra la primavera e l'inverno (sottolineata dalla posizione in *incipit* e in *explicit* del secondo esametro dei due termini v.2 *vernantes...hiems*) per indicare metaforicamente le stagioni della vita; b) la solenne e topica invocazione alla natura degli dei (v.5); c) il chiasmo al v.11; d) l'anafora in mezzo di *prima*, rimarcata dal fatto che l'accento metrico cade in entrambi i casi sulla prima sillaba della parola (109.10 vv.6 e 7); e) l'ardito poliptoto *Phoebo/ Phoebi* (109.10 v.2), anch'esso messo in risalto dalla simmetrica collocazione dei due termini in *variatio* all'interno del secondo falecio (rispettivamente iniziale e conclusiva); f) il prevalente andamento spondaico dei distici allo scopo di sovraccaricare il ritmo prosodico (interessante al v.6 il rallentamento, dovuto proprio allo spondeo iniziale, sull'espressione *aetati nostra* che assume, da un punto di vista tematico, una certa rilevanza nella *sententia* conclusiva dei distici); g) l'ardita allitterazione *areaque attritis...adusta* (v.4).

Se, dunque, da questa analisi appare sufficientemente dimostrata l'intrinseca dignità artistica del frammento e, di conseguenza, la possibilità di una sua fruizione indipendente dal macrotesto, d'altra parte non c'è alcun dubbio sul fatto che il componimento in esame sia profondamente legato al racconto nel quale esso è intercalato. In effetti, "Eumolpus' short poetic performances are constructed in such a way as to set what is general and metaphorical in the poems against what is particular and concrete in the prose frame"¹⁰³. Ecco che allora della poesia eumolpiana non sfugge il palese riferimento ironico e scanzonato alla rasatura di Encolpio e Gitone, da lui stesso in precedenza meditata e fatta attuare per contraffare il loro aspetto e mascherare la loro vera identità ai due 'storici'

¹⁰³ Connors (1998) p.67. Lo stretto legame con il contesto prosastico è anche sottolineato da Slater (1990) p.183.

nemici imbarcati sulla stessa nave, ossia Lica e Trifena¹⁰⁴. In tal senso neanche il *Du-Stil* degli endecasillabi rappresenta un ostacolo insormontabile; infatti l'allocuzione alla seconda persona singolare rappresenta uno stilema tipico in testi epigrammatici di tono scoptico. Perciò, da un lato, se si esaminano i faleci decontestualizzandoli dalla vicenda principale, questo tratto stilistico risulta elemento utile per rimarcare l'impareggiabile mimetismo letterario di Petronio e per avvalorare ancor di più la tesi circa la potenziale autonomia della poesia del *Satyricon*. Nondimeno, dall'altro, allorché il carne viene connesso alla storia primaria, diviene chiaro che con quel topico 'tu generico' Eumolpo voglia indicare nel protagonista Encolpio e nel suo giovanissimo amasio i suoi reali e principali destinatari; al livello del personaggio poetante, infatti, l'improvvisazione sulla caduta dei capelli non può che essere riferita alla rasatura avvenuta poco prima. Peraltro, come ha giustamente suggerito Setaioli, buona parte della comicità di questo episodio scaturisce dal fatto che Eumolpo riutilizza *topoi* normalmente applicati alla naturale ed irreversibile caduta dei capelli dovuta alla vecchiaia per descrivere invece la calvizie dei due compagni di viaggio che è assolutamente indotta, artificiale e, dunque, temporanea¹⁰⁵. Su questo versante non è da escludere per tutto l'episodio del taglio dei capelli una ripresa in chiave degradante di un motivo tipico nel romanzo d'amore greco¹⁰⁶.

Infine è doveroso precisare che, come avviene anche altrove nel *Satyricon*, il carattere universalizzante dei distici viene a perdere, in seguito all'incorniciatura dei versi, il suo valore generale, ben attagliandosi indubbiamente alla situazione contingente descritta nella narrazione prosastica. Ma i collegamenti con la cornice in prosa non si esauriscono qui; come è tipico della strategia compositiva petroniana, lo stretto rapporto di questo passo poetico col macrotesto narrativo si esplica anche sulla distanza (e questo, tra l'altro, costituisce un'ulteriore punto di contatto, insieme all'ibridazione metrica, con i versi recitati dal retore Agamennone).

Sul piano più alto del narratore, infatti, i versi in esame assumono la chiara funzione di anticipare e prefigurare alcuni risvolti dell'intreccio romanzesco seguente, nella

¹⁰⁴ Seguono tale interpretazione anche Beck (1973), Sommariva (1985) e Setaioli (2011). Altri studiosi considerano Encolpio il solo destinatario di questi versi (cfr. Habermehl (2006)), mentre Slater (1990) e Connors (1998) lo ritengono il destinatario soltanto degli endecasillabi.

¹⁰⁵ Cfr. Setaioli (2011) p.182. Secondo lo studioso, inoltre, questo accento comico implicito nella prima parte del componimento rappresenta un altro *trait d'union* con la seconda parte esplicitamente scoptica.

¹⁰⁶ Cfr. Ach. Tat. 5.17.5; 8.5.4 e Xen. Eph. 5.11.5. Molti studiosi hanno rimarcato l'influsso su tale carne di un'elegia ovidiana (cfr. Ov. *am.* 1.14.55-56) nella quale il poeta descrive la caduta dei capelli di Corinna ma con una nota finale positiva, cioè che i capelli ricresceranno. Dehon (1993) ravvisa invece nei primi due versi del brano una parodia di Sen. *Herc.O.* 380 ss. in cui Deianira medita sul carattere effimero della bellezza.

fattispecie la *love story* dello stesso Encolpio con Circe. Nei due faleci conclusivi il vecchio poeta, infatti, ricorda al ‘tu generico’ che la morte arriva a grandi passi e, soprattutto, che una parte del suo corpo è già morta; indubbiamente un ruolo fondamentale in tal senso è svolta dalla polivalenza semantica del termine *capitis*¹⁰⁷. Inoltre, al verso precedente, egli afferma anche che a causa della calvizie adesso il suo destinatario “fugge e teme le ragazze che lo deridono”. Una rappresentazione che preannuncia perfettamente lo scenario crotoniate, laddove a morire sarà il membro del protagonista e a disprezzarlo sarà la sua amante. In definitiva attraverso la relazione amorosa tra Polieno e Circe a Crotona Petronio intende attivare nel lettore un collegamento a distanza con il passo metrico di 109.9-10; l’intento sotteso a questo procedimento retrospettivo è sicuramente di carattere comico.

E ancora non può sfuggire il fatto che la dolorosa perdita dei capelli (nonché la conseguente afflizione) di Gitone costituisce l’inveramento delle minacce rivolte all’amasio dal liberto Ermerote nel corso della *cena Trimalchionis* (58.2-5); in tal senso abbastanza esplicita sembra la connessione tra la metafora vegetale *rotundo horti tubere* (v.10) e l’offesa dell’ex schiavo durante il banchetto (58.2 *cepa cerrata*) dal momento che entrambe hanno per referente un ortaggio (di questa maledizione, tra l’altro, Eumolpo è certamente inconsapevole, non avendo partecipato al convito trimalchionesco)¹⁰⁸.

7.7.2 L’Ars poetica eumolpiana (118) e il Bellum civile (119-124.1)

Scampati al naufragio, durante il cammino verso Crotona, dove i protagonisti si stanno recando per mettere in scena la farsa ai danni degli *heredipetae*, Eumolpo intrattiene i compagni, dapprima, con l’esposizione di una sorta di *ars poetica* in miniatura (cap.118) e, successivamente, con la recitazione della sua ultima prova poetica, un *Bellum civile* composto di getto (*hic impetus*)¹⁰⁹, del quale il poeta si affretta a sottolineare la mancata revisione finale (*si nondum recepit ultimam manum*) e che incarna perfettamente (*tamquam*), nella sua ottica, i principi di poetica illustrati poco prima.

¹⁰⁷ Questo aspetto è stato correttamente rilevato da Courtney (1991) e (2001) e ripreso da Setaioli (2011). Quest’ultimo considera giustamente un tratto pregnante dell’intero carne proprio la presenza di un’insistita polisemia semantica (cfr. pp.188-191).

¹⁰⁸ Inoltre è stato messo in rilievo che la morte di cui si parla nei due faleci conclusivi prefigurerebbe il naufragio successivo e, dunque, la scomparsa di Lica. In realtà, e in ciò concordo con Setaioli (2011), il vero *omen* del naufragio va rintracciato in *Sat.* 104.5-105.1 allorché Eso denuncia apertamente il malaugurato atto del taglio dei capelli messo in pratica da alcuni passeggeri a lui sconosciuti (Encolpio e Gitone). Questa interpretazione è stata avanzata da Connors (1998) ed è seguita anche da Courtney (2001) e Landolfi (2010).

¹⁰⁹ Come osserva Cucchiarelli (1998) il lungo carne (119-124.1) prende verosimilmente corpo sulla nave di Lica, *Sat.* 115.2).

Da un punto di vista tematico i 295 versi del *Bellum civile* possono essere suddivisi in sette parti¹¹⁰: 1) cause della guerra civile (vv.1-60 cap.119); 2) breve introduzione dei tre triumviri Cesare, Pompeo e Crasso (vv.61-66 cap. 120); 3) descrizione dell'Ade e dialogo tra Dite e Fortuna (vv.67-121 capp. 120-121); 4) presagi naturali e divini infausti (vv.122-140 cap. 122); 5) scoppio della guerra, invocazione di Cesare a Giove e descrizione del passaggio delle Alpi da parte di Cesare alla testa dell'esercito marciante contro Roma (vv.141-208 capp. 122-123); 6) reazione dei Romani alla notizia dell'azione militare di Cesare (vv.209-244 cap. 123); 7) reazione degli dei all'impresa intrapresa da Cesare (vv.245-295 cap. 124,1). Analizzerò ora singolarmente ciascuna sequenza, con l'obiettivo primario di metterne in luce, oltre che gli aspetti contenutistici e formali più interessanti, i punti di contatto con la produzione letteraria latina precedente e coeva.

7.7.2.1 Cause della guerra civile (119.1-60)

Secondo la moralistica prospettiva di Eumolpo, le cause dello scoppio della guerra civile vanno ricercate nell'insaziabile avidità e nel lusso sfrenato dilaganti nei costumi dei Romani. Questi, nonostante siano i padroni dell'intero orbe, non riescono a placare la propria fame vorace. Ciò viene significativamente evidenziato sin dall'avvio *ex abrupto* del poema (vv.1-3) anche mediante l'anafora del pronome relativo e la collocazione della *sententia* conclusiva nel primo emistichio del verso (la coincidenza tra pausa sintattica forte e cesura è un tratto metrico tipico dell'*epos* lucaneo):

*orbem iam totum victor Romanus habebat,
qua mare, qua terra, qua sidus currit utrumque.
nec satiatu erat.*

Questi due esametri sembrano sin da subito immettere questo poema in un tempo e in uno spazio tipici dell'epica storica; tuttavia l'attesa del lettore rimane delusa dal prosieguo della narrazione che è invece di chiara ascendenza satirica e moralistica. Infatti, contrariamente a quanto avviene in Virgilio e Lucano, il contesto spazio-temporale accennato in questo attacco non viene in alcun modo specificato; al contrario i successivi 42 versi sviluppano il tema della decadenza morale di Roma e non lasciano trasparire alcuna evidente marca riferibile incontrovertibilmente al genere epico. Il riferimento al fatale destino di tristi guerre (v.6) non è applicabile allo scontro fratricida tra Cesare e Pompeo sul quale si incentra il poema; né tantomeno le referenze spaziali fornite più

¹¹⁰ Per questa partizione interna del poema cfr. Luck (1972).

avanti (Grecia, Arabia, Numidia) sono immediatamente associabili alla situazione storica contingente, ma piuttosto rientrano in quella topica mappa geografica del lusso di cui abbiamo già discusso a proposito di 93.2.

Dunque, attraverso un ritmo sussultorio, caratterizzato da frequenti iperbati ed *enjambements* e dalla prevalenza di periodi brevi e della paratassi, Eumolpo comincia a descrivere la degenerazione etica che ha interessato il popolo romano.

Così – declama il poeta – ogni terra ricca d'oro diviene nemica, i piaceri comuni non risultano più graditi e soddisfacenti (vv.6-8):

*si qua foret tellus, quae fulvum mitteret aurum
hostis erat, fatisque in tristia bella paratis
quaerebantur opes. non vulgo nota placebant
gaudia, non usu plebeio trita voluptas.*

I Romani – continua – ricercano soltanto i beni più rari e costosi, dal bronzo corinzio ai tessuti dei Seri, dai leoni della terra di Ammone alle tigri per gli spettacoli circensi (vv.9-18); è questo il *topos* moralistico dell'amore per tutto ciò che non è comune.

Eumolpo, quindi, si abbandona dapprima ad una tirata moralistica contro la lussuria, e, in particolar modo, contro l'orientale usanza diffusasi a Roma di rapire giovani in età puerile e di renderli eunuchi per godere delle loro prestazioni sessuali (vv.19-27); in questo passo è evidente la sua critica nei confronti degli uomini contemporanei che prediligono piaceri artificiali e contro natura (v.24 *quaerit se natura nec invenit*). Poi (vv.28-38), egli si lascia andare ad una lunga esecrazione del lusso gastronomico (anche questo un motivo topico della satira romana e già sviluppato in 55.6 e in 93.2).

In seguito, il discorso del poeta si sposta sul tema della corruzione politica e della logica dell'oro dominante nella vita comunitaria dell'*Urbs*. Infatti – è questa la sua denuncia – tutte l'attività pubbliche (perfino il voto) sono indirizzate dal denaro; il popolo e il Senato risultano ugualmente corruttibili (vv.39-42):

*nec minor in campo furor est, emptique Quirites
ad praedam strepitumque lucri suffragia vertunt.
Venalis populus, venalis curia patrum:
est favor in pretio [...].*

Finalmente, al v.45, ricorre la prima figura storica, cioè quella di Catone. Anche quest'ultimo, massimo esempio dell'integrità morale e del valore primigenio a Roma, resta sopraffatto nelle sue aspirazioni politiche dall'immoralità ormai regnante; la sua sconfitta è quella di un intero popolo. Chiusa questa rapida parentesi 'storica' (vv.45-50), riprende nuovamente campo la visione moralizzante momentaneamente messa da parte.

La situazione della repubblica romana è paragonata (*sed veluti tabes* v.54) a quella di una peste che si diffonde in modo inarrestabile impregnando in profondità il corpo cittadino. Il poeta conclude questa sezione moralistica con un'interrogativa diretta retorica nella quale si considerano *furor et bellum ferroque excita libido* (v.60) conseguenze ineludibili e funeste del dilagare della corruzione in una Roma ormai totalmente immersa nel fango e giacente in un sonno profondo (v.58 *mersam caeno somnoque iacentem*).

Questi primi 60 versi corrispondono, sul piano dei contenuti, a Luc. 1.158-182, dove, parimenti, si discute delle cause scatenanti la guerra civile. Nondimeno, rispetto al poeta di Cordova, “Eumolpus uses a more overt and extended imagery of eating which collapses empire’s cosmic order into the culinary sphere [...] and chooses neither the suicidal body nor the dismembered body as his image of Rome’s body politic, but the banqueting body”¹¹¹. La parte iniziale del v.45 (*pellitur a populo victus Cato*) sembra ispirarsi a Luc. 1.128 (*victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*); anche il concetto che Catone, pur vinto, risultava moralmente vincitore (*Sat.* 119. v.46) è presente in Luc. 9.299. Tuttavia, il ruolo riservato a tale personaggio risulta assai marginale rispetto a quello assegnatogli nella *Pharsalia*. Nel testo lucaneo, infatti, Catone diviene l’emblema del saggio stoico; egli, convinto assertore della *virtus* e della *libertas* repubblicana, assurge al ruolo di protagonista seppur nell’ambito – è bene precisarlo – della moltiplicazione degli eroi cui si assiste nell’*epos* di Lucano (contrariamente alla norma epica classica che prevede un solo personaggio al centro della scena). Comunque sia, in questa sequenza troviamo pure alcune immagini macabre e cruente di chiaro gusto lucaneo, come quella ai vv.17-18:

*tigris et aurata gradiens vectatur in aula,
ut bibat humanum populo plaudente cruorem.*

Come osserva giustamente George, “the openings lines of the poem might be expected to give the reader the clearest indication of the kind of use to which Petronius intends to put his sources and models”¹¹². Dunque il fatto che anche i versi di apertura già citati (vv.1-3) paiono richiamare Luc. 1.109 ss. (*dividitur ferro regnum, populique potentis/ quae mare, quae terrae, quae totum continet orbem/ non cepit fortuna duos*) testimonia la

¹¹¹ Connors (1998) p.109 e 111-112. Cfr. in part. *B.c.*: 27-32 e 58-60.

¹¹² George (1974) p.123. Ma lo studioso inglese ritiene che qui il modello di riferimento non sia Lucano, ma Verg. *Aen.* 7.100 ss. (*omnia sub pedibus, qua Sol utrumque recurrens/aspicit Oceanum, vertique regique videbunt*). A mio avviso, se la ripresa del verso di Virgilio è possibile, non si può escludere categoricamente, come George, l’influsso di Lucano, il quale, al contrario, sembra essere piuttosto probabile.

significativa influenza che la *Pharsalia* ha avuto, sin dall'inizio del carne, su Petronio per la composizione del *Bellum civile*¹¹³.

Ma certamente questa prima sequenza risente dell'influsso di altri due generi letterari ampiamente praticati a Roma: la storiografia e la satira. Per quanto concerne quest'ultima, si è ribadito più volte nel corso di questo lavoro come la critica del lusso, della lussuria e dell'avidità rappresentino un tema tipico della scrittura satirica romana, tanto nella versione menippea quanto in quella di matrice luciliana-oraziana¹¹⁴. Relativamente alla storiografia, dobbiamo ammettere quantomeno altri due modelli di riferimento: Tito Livio e Sallustio¹¹⁵. I rapporti tra i proemi delle monografie sallustiane e questi 60 esametri sono stati ben illustrati da A. La Penna¹¹⁶; eppure si può aggiungere in merito qualche ulteriore spunto interessante. Al v.9 del *Bellum civile* Eumolpo afferma che “il soldato lodava il bronzo corinzio”, (*aes Ephyreiacum laudabat miles*), considerando dunque i *milites* causa e, allo stesso tempo, sintomo del dilagare della corruzione a Roma. Nell'archeologia del *Bellum Catilinae*¹¹⁷ Sallustio sostiene, in modo speculare, che la moralità dell'*Urbs* ricevette un colpo mortale dalle compagne militari in Oriente condotte da Silla in seguito alle quali l'esercito fu fiaccato dall'ozio e prese lì per la prima volta ad amare *signa, tabulas pictas, vasa*.

È invece nel *Bellum Iugurthinum* che possiamo ritrovare la metafora della peste (*Iug.* 32.4 *tanta vis avaritiae veluti tabes animos invaserat*) impiegata, come osservato, in *B.c.*¹¹⁸ 54 anche da Eumolpo. Per ultimo, non sembra essere frutto di una fortuita coincidenza neppure il riferimento alla venalità del Senato e del popolo romano (v.41 *venalis populus, venalis curia patrum*), il quale anzi pare riprendere in modo lampante un *Leitmotiv* del discorso storiografico di Sallustio (*Iug.* 8.2 *Romae omnia venalia esse*, 20.1 *omnia Romae venalia esse*, 31.25 *domi militiaeque res publica venalis fuit*, 35.10 *'urbem venalem et mature perituram, si emptorem invenerit'*; *Cat.* 10.4 *omnia venalia habere edocuit*). Infine, come ha recentemente ipotizzato Fucecchi, non è da escludere, in questo quadro

¹¹³ Nondimeno, come osserva Fucecchi (2013) p.37 “la collocazione in sede incipitaria, in assenza di una qualsiasi formula proemiale, distingue sensibilmente questa sezione programmatica dall'*excursus* di Lucano sui *publica belli semina*, che le è stato più volte accostato per ragioni di affinità contenutistica e funzionale”.

¹¹⁴ A tal proposito cfr. Fucecchi (2013) p.35-36, il quale ritiene che “il *B.C.* costituisca un ideale terreno di ‘negoziato’ fra epica e satira [...] in virtù della sua peculiare natura di epos compromesso fisiologicamente con il genere satirico” (cfr. anche pp.50-52).

¹¹⁵ Per quanto riguarda Tito Livio, mi limito a sostenere, d'accordo in questo aspetto con Grimal (1977) p.47, l'importanza della storico patavino come fonte storica sia per Petronio sia per Lucano.

¹¹⁶ La Penna (1985) pp. 170-173.

¹¹⁷ Cfr. Sall. *Cat.* 11.

¹¹⁸ Con questa abbreviazione indicheremo d'ora in avanti il *Bellum civile* di Petronio.

già complesso di intertesti, il reimpiego di un altro materiale di estrazione epica, ossia le *Metamorfosi* ovidiane, in particolare della sezione compresa tra la decadenza dell'umanità dell'età del ferro e il concilio degli dei in cui Giove decreta il diluvio universale (*Ov. met.* 1.127-261)¹¹⁹.

7.7.2.2 *Introduzione dei triumviri (120.61-66) e dialogo Dite-Fortuna (120-121.67-121)*

Nei versi 61-66 si accenna all'uccisione per mano di Enio (divinità greca corrispondente alla romana Bellona, dea della guerra e pertanto sorella di Marte) dei *tres duces*, ovvero i componenti del primo triumvirato, tutti morti violentemente in luoghi tra loro lontani: Crasso a Carre ucciso dai Parti, Pompeo in Egitto da Tolomeo XIII, Cesare a Roma da una congiura. "This idea, too, did not occur to Lucan, though he is fond of foreshadowing future events"¹²⁰. Questa sequenza, infatti, inserita prima della lunga *topothesis* dell'oltretomba, corrisponde solo approssimativamente a *Luc.* 1.84-157. Da sottolineare, ancora, la pregnanza dei versi 63-64 che, pur nella loro concisione quasi epigrafica, riassumono efficacemente un'intera era storica¹²¹.

Eumolpo comincia la descrizione dell'oltretomba, dapprima attraverso l'uso dello stilema della negazione anaforica, tipico nel genere epico specialmente per definire in negativo la mitica età dell'oro, e, dopo, segnalando alcuni suoi elementi caratterizzanti (il Cocito, il magma, il ferale cipresso). Dal verso 76 ha inizio il dialogo tra Fortuna e Dite, il quale riprende il ben noto *topos* del concilio degli dei¹²². Quest'ultimo, signore degli Inferi,

¹¹⁹ Cfr. Fucecchi (2013) pp.40-42: "a testimoniare una generica affinità tra questo prologo [*scil. B.c.* 1-60], ricco di tessere linguistiche di provenienza virgiliana e lucanea, e la descrizione dell'avvento dell'età del ferro nel libro I delle *Metamorfosi* di Ovidio, potrebbe già bastare il repertorio condiviso di topoi moralistici. [...] Ma è nella consapevolezza disincantata della necessaria strage purificatrice che, a mio parere, va individuata un'ulteriore influenza della narrazione antediluviana del libro I delle *Metamorfosi* sull'inizio del *B.c.*: un'influenza più profonda della semplice condivisione di consunti luoghi comuni moralistici utili a delineare la sintomatologia del male". Lo studioso propone anche un parallelismo tra il tema dell'autofagia presente nell'episodio di Erisitone (*Ov. met.* 8.830 ss.) e il motivo della fame insaziabile che porta all'autodistruzione di Roma rintracciabile in questi primi versi del *B.C.*

¹²⁰ Luck (1972) p.137.

¹²¹ Come osserva Fucecchi (2013) p.37-38 "il breve epitafio, che apre una finestra sul futuro subito prima dell'inizio vero e proprio del racconto, rappresenta il coronamento dell'intera sequenza prologica, la cui funzione complessiva – in virtù della compresenza di indignazione, ironia 'apocalittica' e contenuto informativo – non sembra troppo diversa da quella del capitolo introduttivo (in prosa) dell'*Apokolokyntosis* di Seneca, con le sue ambizioni pseudo-storiografiche (piuttosto che para-epiche)".

¹²² Si pensi per es. alla scena iniziale dell'*Odissea*. Secondo Fucecchi (2013) si può individuare, anche questa scena, come modello il passo delle *Metamorfosi* indicato (1.122-267): "entrambi i brani propongono, infatti, scene deliberative iniziali che vedono protagoniste delle divinità. Mentre, però, nelle *Metamorfosi* abbiamo una speciale riedizione del concilio degli dei presieduto da Giove, che in quel caso intende punire l'umanità empia con uno sterminio di massa, il *B.C.* fa seguire al prologo sulle cause della corruzione una scena divina *sui generis* i cui protagonisti non sono né Giove né altri dei dell'Olimpo. [...] Il narratore del *B.C.* torna a riproporre l'idea della guerra come unica possibile igiene del mondo, e lo fa con l'autorità della sanzione divina; ma si tratterà questa volta di una guerra fratricida, che verrà inflitta ancora al genere umano

istiga la dea a mutare il volto pacifico in bellicoso e a provocare una guerra intestina tra i Romani. Il dio fornisce due validi motivi affinché Fortuna esaudisca la sua richiesta. Egli infatti, da una parte, evidenzia la difficoltà del popolo romano a reggere l'enorme territorio acquisito col tempo (è il tipico motivo di ascendenza polibiana del cammino verso l'autodistruzione, centrale in Tito Livio) e mette in risalto la loro colpa più grave, cioè quella di avere sconvolto l'ordine naturale e perfino il mondo dei morti; dall'altra, con un'immagine cruda e macabra di sapore lucaneo, ricorda che da lungo tempo (da quando cioè, in periodo sillano, la terra fece spuntare messi nutrite col sangue) che la sua sposa Tisifone non si lava nel rosso fluido le membra assetate¹²³. La risposta di Fortuna, introdotta da una topica formula epica (v.100 *Haec ubi dicta dedit*), è pronta e decisa (vv.100-121):

*“o genitor, cui Cocyti penetralia parent,
si modo vera mihi fas est impune profari,
vota tibi cedent; nec enim minor ira rebellat
pectore in hoc leviorque exurit flamma medullas”*

La dea ammette di odiare i Romani, sicché abatterà essa stessa il colosso che, con i favori concessi, ha eretto. “Il delirio sanguinario della profetica Fortuna traccia, senza organicità cronologica, un compendio delle guerre civili, che vanno dalle campagne antipompeiane di Cesare in Spagna alla risolutiva battaglia di Farsalo del 48, alla battaglia di Filippi del 42”¹²⁴ e, per concludere, a quella di Azio. In questa scena è indubbiamente ravvisabile un parallelismo con l'episodio eneadico del VI libro allorché Anchise predice al proprio figlio il glorioso futuro della città che egli sta per fondare.

La risposta di Fortuna termina con il consiglio a Dite di aprire le porte del suo regno perché i morti saranno così tanti che Caronte non basterà a traghettarli e che Tisifone potrà saziare la sua sete di sangue a causa dell'immensa rovina del mondo ormai

[...] dalla volontà di esseri soprannaturali [...] a loro volta impegnati in una lotta che sconvolge, al pari di quella terrena, la pace di tutto l'universo, minacciando concretamente il ritorno del Chaos primordiale” (pp.42-43).

¹²³ Fucecchi (2013) pp.44 ss. individua nel discorso di Dite e in quello successivo di Fortuna un presunto movente egoistico che accentuerebbe il carattere parodico (e menippeo) del brano (“le entità soprannaturali che agiscono in questa versione degradata della classica scena deliberativa divina sono mosse da pulsioni istintive, interessi materiali, ambizioni di potere” (p.46)). A mio parere, tale distanza dallo schema classico non dipenderebbe dalla volontà di parodiare in modo diretto questo *topos*, quanto piuttosto sarebbe una conseguenza della istintiva contaminazione tra materiale virgiliano e lucaneo che è alla base della poetica eumolpiana. In tal senso, il vecchio poeta reintroduce sì l'apparato divino, ma pur sempre nell'ambito di una poetica fortemente condizionata dalla dimensione infera che contraddistingue la *Pharsalia*; insomma, dinanzi alla tragedia della guerra civile, se Eumolpo recupera un elemento tematico del repertorio tradizionale, non può però che rielaborarlo alla luce delle nuove tendenze espressionistiche della poesia d'età neroniana.

¹²⁴ Aragosti (1995) p.458 n. 349.

laceratus. Nei tre versi conclusivi (vv.119-121) ritorna l'immagine del mondo come banchetto; in questo caso è la dea stessa che rifornirà la mensa della moglie di Dite disseminando la morte tra il popolo di Roma.

Questo episodio non ha un diretto corrispettivo nella *Pharsalia* di Lucano¹²⁵. La sezione risente piuttosto dell'influsso dell'epica mitica virgiliana, *in primis*, da un punto di vista tematico, dal momento che la scena principale è costituita da un dialogo tra due figure divine ed essa è preceduta dalla descrizione degli Inferi (tema tipico sia in Virgilio sia in Omero). Anche la collocazione del regno di Dite (*Parthenopen inter magna eque Dicarchidos arva*) sembra collimare con la localizzazione virgiliana dell'ingresso dell'Averno¹²⁶, così come di origine virgiliana (o, in ogni caso, propria dell'*epos* mitico) sembra essere la topica formula introduttiva della Fortuna (*rerum humanarum divinarumque potestas*).

Sebbene il modello di riferimento più rilevante in questa sequenza sia Virgilio, è necessario sottolineare, in conclusione, che comunque anche in questi versi non mancano elementi tematici desunti dalla storiografia moralistica romana (per esempio lo sconvolgimento dell'ordine naturale a causa del dilagare della corruzione vv.85-89, tema ricorrente nelle monografie di Sallustio).

7.7.2.3 Presagi naturali e divini infausti (122.122-140) e scoppio della guerra (122-123.141-208)

Dopo il discorso di Fortuna, Dite impallidisce paventando *fraternos ictus*. Immediatamente sulla terra si palesano, attraverso una serie di *omina* e *portenta*, gli orrori imminenti. Apollo Helios, definito Titano in quanto discendente da Ceo (così anche in Verg., *Aen.* 4.119 e ripetutamente in Lucano) oscura il disco del sole; Cinzia, cioè Artemide-Selene, nega agli uomini il suo volto lunare; l'Etna è divorata da insoliti fuochi; i monti rombano tra il precipitare delle cime, il mare è in preda a correnti inconsuete, i venti infuriano; una cometa sponde incendi. Qui Petronio chiaramente si rifà a Luc. 1.522-583. I versi con i quali Eumolpo annuncia i presagi (*continuo clades hominum venturaque damna auspiciis patuere deum*) trovano un'eco nel debutto del II libro della *Pharsalia* “où ils servent d'enchainement entre le tableau des prodiges, qui termine le livre I et une

¹²⁵ Secondo Luck (1972) p.137 “the description of the grim scenery reminds one of the place chosen by Erichtho to perform her magic (Lucan, VI, 642-53), but vv.67-75 seem borrowed from Virgil, VI, 237-240, and the encounter Dis-Fortuna (vv.76-99) is probably modelled on the encounter Juno-Allecto (*Aeneid*, VII, 286-340)”.

¹²⁶ Cfr. Verg. *Aen.* 6.237 ss.

réflexion sur les avantages et les inconvénients de la divination”¹²⁷ (*iamque irae patuere deum manifesta belli signa dedit mundus*)¹²⁸.

Infine, per quanto riguarda l’oscuramento del sole da parte di Apollo, bisogna dire che questa è un’immagine canonica nella descrizione dei *signa* che sottolineano grandi eventi, come l’uccisione di Cesare in Verg., *Georg.* 1.467.

A questi presagi dà senso Cesare (*haec ostenta brevi solvit deus* v.141) il quale, rotto ogni indugio, depone le armi galliche e per amor di vendetta impugna quelle della guerra civile. Eumolpo prosegue la sua narrazione con la descrizione delle Alpi ghiacciate e del *saltus Graius* contaminando l’episodio dell’attraversamento delle Alpi con quello del passaggio del Rubicone¹²⁹. Al v.152 ha inizio l’invocazione del comandante a Giove, chiamato a testimone delle proprie azioni secondo una topica formula epica. Dapprima (vv.156-166) Cesare giustifica la scelta di intraprendere la guerra civile col fatto che, pur avendo trattenuto i Galli al di là delle Alpi e sconfitto a più riprese i Germani, è stato scacciato dall’*Urbs*; l’azione militare è nella sua ottica una risposta necessaria, seppur condotta contro la sua volontà (v.158 *invitum Martem* e v.159 *invitas manus*), all’offesa patita (v.159 *vulnere*). Il sangue barbaro sparso e i sessanta trionfi si sono trasformati in una colpa. In un secondo momento, introdotto dalla forte avversativa *at* (vv.167-176), il generale riafferma il suo fermo proposito di vendetta e invita i suoi compagni a difendere la causa con le armi (vv.168-169 *victores ite furentes, item ei comites, et causam dicite ferro*). Con il loro aiuto ha vinto tante battaglie e al loro fianco si sente invincibile; su tutti incombe lo stesso disastro, perciò bisogna combattere e rimettersi alle decisioni della Fortuna (v.174 *iudice Fortuna cadat alea*).

Il discorso di Cesare, rispetto a quanto avviene nella *Pharsalia*, è anticipato rispetto al valico delle Alpi da parte del generale e delle sue truppe; uno spostamento ideologicamente molto significativo, dal momento che mira a rimarcare la non-colpevolezza del futuro vincitore relativamente all’ingaggio della guerra (Lucano ne mette in rilievo la bellicosità). In questo intervento diretto Cesare non nomina mai il suo avversario; egli è stato bandito da Roma a causa della gloria personale da lui conquistata con le vittorie militari e ora è costretto a combattere per difendersi. Lo scontro intestino

¹²⁷ Grimal (1977) p.137. Lo studioso francese ritiene, sulla base di una postdatazione della *Pharsalia* rispetto al *Satyricon* che “les vers de Pétrone, mieux adaptés à la situation, doivent être les originaux, ceux de Lucain doivent en être l’imitation”.

¹²⁸ A riguardo George (1974) p.127 ritiene difficilmente credibile “that Petronius, whether engaged in parody, imitation, or mere allusion, should have seized on this colourless expression as a signpost”.

¹²⁹ Questo travisamento è dovuto probabilmente, come osserva Sullivan (1977) p.168, a quella licenza poetica sulla quale aveva insistito Eumolpo nelle osservazioni fatte nell’introduzione al poema (cap.118).

è presentato come un evento ormai ineluttabile; il generale è solamente un ‘agente’ passivo che realizza un destino implacabile e crudele. Cesare è, dunque, l’unico indiscusso eroe del *Bellum civile*; durante la discesa delle Alpi egli è paragonato addirittura ad Ercole e a Giove. Nondimeno egli è un eroe paradossale, in quanto principale (ma inconsapevole) responsabile del compimento del ‘male assoluto’, cioè la guerra fratricida.

Terminata la preghiera, si susseguono una serie di lieti presagi (l’uccello delfico fende di voli l’aura e Febo accresce il nitore dell’orbe) che incoraggiano il comandante; egli allora si mette in marcia a capo dell’esercito per compiere *insolitos ausus* (v.184). Solo il generale *nondum victus* riesce a proseguire con passi sicuri tra i ghiacci delle Alpi; viceversa le proibitive condizioni atmosferiche creano, invece, pericoli mortali ai suoi soldati in marcia.

L’intera sequenza non ha una diretta controparte in Lucano¹³⁰. Eppure, in questi versi, la figura di Cesare sembra avvicinarsi molto al personaggio energetico plasmato da Lucano. Egli è raffigurato come un capo spregiudicato, in preda al *furor*, ma nonostante ciò lucido ed efficace nell’attuare i suoi progetti (anche la complicità del generale con i suoi soldati è un aspetto tematizzato nella *Pharsalia* e qui ripreso). Un altro elemento stilistico che il *Bellum civile* condivide con l’opera del poeta di Cordova è la presenza di un *excursus* erudito di argomento geografico. La descrizione dei ghiacci delle Alpi non è qui fine a se stessa, ma assume la funzione di esaltare le doti straordinarie di Cesare attraverso l’accentuazione della componente patetica; diversamente, nel poema lucaneo, le tinte cupe della descrizione naturale contribuiscono ad accentuare il *color* tragico degli avvenimenti, estendendo alla natura lo sconvolgimento della storia. Dunque abbiamo qui un chiaro esempio di ripresa di una modalità stilistica lucanea rielaborata originalmente in una forma nuova e con finalità differenti.

Per concludere è stato osservato che in questa sezione “dans le détail de l’expression, nous rencontrons, comme de coutume, certains elements virgiliens”¹³¹; ma l’apporto

¹³⁰ Su questo episodio Luck (1972) ha ipotizzato una contaminazione di due scene della *Pharsalia*: la prima è quella dell’esitazione presso il Rubicone (Luc. 1.183-227), la seconda è la visione di Roma dalla cima dei monti Albani (Luc. 3.84-97). Secondo Grimal (1977) p.155, invece, l’episodio dell’attraversamento delle Alpi ricalca la scena, raccontata da Tito Livio nel libro 21.35.8, del passaggio da parte di Annibale della catena montuosa; a p.166 ribadisce che “Tite-Live ait été la source dominante des vers 183 à 208, on n’en saurait douter. La structure meme du récit est identique: nous voyons César, comme Hannibal, recontrer d’abord une neige molle et relativement aisée. Mais le pas des hommes et des animaux fait fondre la glace et provoque une sorte de dégel, qui rend la progression impossible”.

¹³¹ Grimal (1977) p.167. Lo studioso francese raffronta il verso 203 del *B.c.* con Verg. *Aen.* 12.398-399. Sullivan (1977) p. 172 ritiene il verso 155 del *B.c.* ripreso da Verg. *Aen.* 10.667.

dell'*epos* storico di matrice lucanea appare sicuramente più rilevante. Assai significativo, infine, appare anche il richiamo alla storiografia liviana.

7.7.2.4 Reazione degli Romani (123.209-244) e degli dei (123.245-295) all'azione di Cesare

Mentre Cesare valica le innevate Alpi, la Fama veloce vola verso le eccelse cime del Palatino per riferire ai Romani la notizia sconvolgente che *totas per Alpes fervere Germano perfusas sanguine turmas* (vv.213-214). Dinanzi agli occhi volteggiano *arma, cruor, caedes, incendia, totaque bella* (v.215) e gli animi atterriscono. C'è chi fugge per terra, chi per mare, considerandolo paradossalmente più sicuro del suolo patrio, chi impugna le armi per seguire il comando dei fati (v.221 *Quantum quisque timet, tantum fugit*).

Il popolo abbandona la città senza una meta precisa lasciando Roma deserta. Le scene di panico collettivo si susseguono in una rapida sequenza connotata da un esasperato patetismo. Dal v.238 un'interrogativa diretta retorica introduce l'accusa violenta del poeta contro Pompeo, reo di essere fuggito ignominiosamente dall'*Urbs* tradendo il suo ruolo di capo, lui che vantava una carriera militare invidiabile.

In questo caso la corrispondenza, da un punto di vista tematico, con Luc. 1.469-522 è più stringente, anche se per la raffigurazione della Fama, come sottolinea giustamente G. Luck, probabilmente Petronio ha tenuto in considerazione Virgilio¹³². Certamente virgiliana è, infine, il modulo espressivo della comparazione introdotta da *ac veluti cum* (v.233). Anche Lucano, nel descrivere la scena dell'abbandono di Roma d parte dei pompeiani, adopera una comparazione, per certi versi, analoga a quella petroniana; tuttavia Eumolpo qui 'corregge' l'innovazione lucanea e rispolvera il classico *cliché* virgiliano in nome di un ritorno alla maniera classica di scrivere epica.

Questo rovinoso misfatto perpetrato da Cesare provoca non solo la fuga degli uomini, ma anche la paura degli dei (vv.245-246);

*ergo tanta lues divum quoque numina vidit,
consensit fugae caeli timor*

La schiera delle divinità celesti abbandona *terras furentes* (v.247) e ripudia gli uomini infami. La Pace, la Giustizia, la Concordia, la *Fides* fuggono verso il regno di Dite dal quale, per contro, emergono le Erinni, Bellona, Megera, la Sciagura, il Tradimento, *lurida*

¹³² Cfr. Verg. *Aen.* 4.184-187.

imago Mortis e Furor. Gli dei del cielo prendono parte alla battaglia, dividendosi in due opposte ‘fazioni’¹³³. Cesare e Pompeo annoverano una serie di divinità che, secondo il canone epico-mitico, li proteggono: Mercurio ed Ercole (entrambi identificati con espressioni antonomastiche) sono dalla parte di Pompeo, mentre Venere, Pallade e Quirino appoggiano Cesare. A questo punto interviene la Discordia che, abbandonate le tenebre del Cocito, si incammina verso l’Appennino per poter avere ogni cosa sotto il proprio controllo; essa, *furibondo pectore*, grida che i cittadini tutti (anche se donne, bambini o vecchi) devono prendere le armi. Oltre ai due triumviri, si rivolge a Marcello, a Lentulo e a Curione per spronarli a dare inizio alla guerra da lei tanto desiderata. Il carne si conclude con un verso di evidente forza evocativa:

factum est in terris, quicquid discordia iussit. (v.295)

Questo finale accidentale ed improvviso è esplicitamente giustificato nella cornice prosastica da Eumolpo (118.6); egli, come detto, si affretta a precisare che la sua creatura poetica non ha subito ancora l’ultima revisione. Tuttavia questa scelta di lasciare incompiuto il poema è, da parte del vero autore Petronio, indubbiamente deliberata; in tal senso l’allusione alla *Pharsalia* appare davvero evidente.

Questo epilogo mitologico, con il catalogo degli dei celesti che lasciano la terra e di quelli infernali che risalgono sulla sua superficie, deve molto all’*Eneide* di Virgilio, come ha sottolineato F. Zeitlin¹³⁴. Tuttavia l’influsso della scrittura lucanea, anche su quest’ultima sezione del poema, non può essere trascurato. Credo sia sufficiente, a conferma di quanto appena detto, analizzare *B.c.* 271-277:

*...ac scisso Discordia crine
extulit ad superos Stygium caput. Huius in ore
concretus sanguis, contusaque lumina flebant,
stabant aerati scabra rubigine dentes,
tabo lingua fluens,obsessa draconibus ora,
atque inter torto laceratam pectore vestem
sanguineam tremula quatiebat lampada dextra.*

Una descrizione, questa della Discordia, particolareggiata e minuziosa, certamente in linea con lo stile orrido tipico della *Pharsalia* e, più in generale, dell’età neroniana. Il compiacimento per il macabro che caratterizza il testo di Lucano, accentuandone la spinta al *pathos* e al sublime, trova uno spazio minore nel *Bellum civile*; ma l’influsso di questo elemento stilistico tipico dell’opera lucanea (e non solo) non deve essere assolutamente

¹³³ Fucecchi (2013) p.39 giudica l’abbandono della terra da parte delle divinità ‘buone’ come una “curiosa replica di ciò che per tradizione segue l’avvento dell’età del ferro”, per es. in *Ov. met.* 1.128 ss.

¹³⁴ Zeitlin (1971b) p.77 ss.

sottovalutato, dal momento che è sfruttato in modo considerevole all'interno del poema di Eumolpo.

7.7.2.5 Un'analisi stilistico-intertestuale del *Bellum civile*

Se a questo punto ci soffermiamo ulteriormente sullo stile di questi 295 esametri, possiamo notare che il registro formale si mantiene elevato in tutto il componimento. Se paragonato all'esperazione dei mezzi espressivi e alla costante tendenza alla dismisura e all'eccesso tipica dell'*epos* lucaneo, il tono del carme petroniano appare più composto, più 'classico', più virgiliano. Questo aspetto è ravvisabile, innanzitutto, nel limitato numero di *enjambements* presenti nel *Bellum civile* rispetto alla continua frizione tra piano metrico e piano sintattico della *Pharsalia*. In quest'ultima, invero, con grande frequenza i periodi non si concludono alla fine del verso ma proseguono nel successivo per spezzarsi bruscamente nel secondo o nel terzo piede conferendo all'esametro una tensione spasmodica. Dell'opera di Lucano mancano, pure, i frequentissimi interventi in prima persona del poeta che commentano gli eventi narrati (qualcosa di simile troviamo soltanto in *B.c.* vv.238-244). Il gusto per le *sententiae* (cioè per formulazioni concise e ingegnose, intellettualistiche e ricche di effetti oppositivi) tipicamente lucaneo è un elemento centrale anche nel *Bellum civile* e ciò, a molti critici, è sembrato una contraddizione rispetto alla professione di poetica in 118. In realtà, Eumolpo non si dichiara contrario alle *sententiae* in generale, ma soltanto a quelle che "sporgano dall'organismo di un discorso omogeneo"¹³⁵, ovvero che non garantiscano un legame stretto con il resto del poema. Pertanto se in Lucano molte delle *sententiae* risultano essere lunghe un verso o, addirittura, di più¹³⁶, quelle di Petronio hanno un'estensione, solitamente, minore di un verso¹³⁷ e sembrano ben ordite nella tessitura del poema. Anche la sintassi è piuttosto complessa. I numerosi iperbati, utilizzati nella *Pharsalia* per descrivere il caos, qui diventano uno strumento stilistico privo di particolari connotazioni ideologiche, che consentono però all'autore di marcare in maniera più netta rispetto ai fruitori l'appartenenza al genere letterario. Il *Bellum civile*, sul piano della metrica, adotta una tecnica particolare più lucanea che virgiliana, e cioè l'uso di una forte pausa sintattica contestualmente alla cesura pentemimere o eptemimere dell'esametro, con lo scopo di accentuare la componente patetica del brano poetico, anche se, come sottolinea

¹³⁵ Cfr. *Satyr.* 118.5.

¹³⁶ Cfr. la lista di Heitland (1887), pp. LXVI-LXVII.

¹³⁷ Per questo aspetto cfr. Sullivan (1977) p.164.

correttamente Sullivan¹³⁸, la presenza di una pausa sintattica pausa la dieresi bucolica, non infrequente nel poema eumolpiano, rappresenta un elemento stilistico più d'uso virgiliano¹³⁹. Anche il reinserimento di versi formulari all'interno del poema rappresenta senza dubbio un ritorno all'*epos* mitico di matrice omerica e virgiliana. La struttura del carne appare ben elaborata; la connessione tra le varie sezioni interne è, infatti, garantito da una serie di accorgimenti tecnici di grande importanza. Per quanto concerne il primo aspetto, si può innanzitutto rilevare che il brano si configura come una *Ringkomposition*; Roma compare nella parte del poema (1-60), in cui vengono descritte le cause della guerra civile, e nell'ultima, laddove è descritto il panico che sconvolge la città dopo l'annuncio dell'imminente scontro fratricida. Inoltre, questa struttura concentrica ed anulare è suggerita, da un punto di vista metrico, anche dal fatto che i versi d'apertura e di chiusura sono entrambi olosondaici. Relativamente al secondo punto, invece, è necessario sottolineare la 'ciclicità' di talune equivalenze e simmetrie strutturali che attraversano l'intero componimento¹⁴⁰.

Sono convinto, in definitiva, di poter ragionevolmente sostenere che i 295 esametri petroniani, nel complesso, mantengono indubbiamente una considerevole compattezza strutturale e un registro linguistico sempre controllato ed omogeneo. Pertanto, la posizione di Gagliardi in merito, secondo la quale "il saggio dell'estro di Eumolpo, contrassegnato da lungaggini, da slegature, da nesi poco perspicui, dalla mera convenzionalità dell'apparato mitologico, si configura come uno stento parto privo di forza e di vita intima, sconcertante per la sproporzione tra le grandi premesse teoriche e la povertà della resa"¹⁴¹, appare alquanto ingenerosa e, sicuramente, insoddisfacente.

Alla luce di questa analisi tematica e stilistica condotta sul *Bellum civile* come 'frammento' possiamo trarre alcune interessanti conclusioni. Il poema di Eumolpo si configura come un incrocio originale tra la modalità epico-storica lucanea e quella epico-mitica propriamente virgiliana; infatti se, da una parte, troviamo personaggi storici, guerre, avvenimenti reali, come nella *Pharsalia*, dall'altra si può constatare la presenza di divinità che intervengono nelle vicende umane, di invocazioni agli dei celesti, della rappresentazione degli Inferi, tutti elementi topici nell'epica virgiliana¹⁴². L'innesto nel

¹³⁸ Sullivan (1977) p.174.

¹³⁹ Per un'analisi metrica accuratissima del carne cfr. Yeh (2007) p.193-385.

¹⁴⁰ Per questo aspetto cfr. soprattutto Yeh (2007) pp.143-147.

¹⁴¹ Gagliardi (1980) p. 118.

¹⁴² Secondo Grimal (1977) pp.22 ss. nel *B.c.* gli dei corrispondono più a delle 'rappresentazioni visive' che a veri personaggi; Courtney (2001) pone poi l'attenzione sul fatto che nel poema eumolpiano vi sia un'assoluta preminenza di personificazione di concetti morali astratti rispetto all'apparato degli dei

carne petroniano di temi, immagini, stilemi desunti dai due principali modelli di riferimento latini del genere epico è un aspetto che merita un discorso più complesso e approfondito. Molti studiosi hanno stilato dei veri e propri cataloghi in cui analizzano dettagliatamente tutte le riprese tematiche e stilistiche delle quali Petronio sarebbe debitore nei confronti di Lucano e Virgilio. Rose¹⁴³ cita 152 esempi di corrispondenze tra il *Bellum civile* e la *Pharsalia* per evidenziare la relazione di dipendenza che lega il primo alla seconda. Molti altri critici, invece, sostengono che il principale modello per l'*epos* petroniano sia stato in definitiva l'*Eneide*, i cui riecheggiamenti sono molto più numerosi e più facilmente dimostrabili¹⁴⁴ rispetto a quelli del poema lucaneo, dipendenti perlopiù dall'identica tematica trattata o, verosimilmente, dalle fonti letterarie comuni sfruttate dai due poeti dell'età di Nerone. Ma, a mio avviso, come questi studiosi richiedono, correttamente, grande cautela nella valutazione dei *loci similes* lucanei, veri o presunti che siano, ritengo sia necessaria l'adozione di un metodo altrettanto sorvegliato per l'interpretazione dei rimandi, più o meno reali, all'*epos* virgiliano. Ma, certamente, sarebbe ingeneroso interpretare *tout court* il *Bellum civile* come semplice opera di imitazione, come il risultato di una cristallizzazione di immagini stereotipate, ovvero come un'accozzaglia magmatica di scene tratte dal repertorio letterario precedente. Piuttosto, bisognerebbe concentrare la nostra attenzione sull'originale soluzione contaminativa adottata da Petronio. Ritengo che, se inquadrata in questa prospettiva, la *querelle* sorta tra gli studiosi circa l'individuazione del principale modello cui si è rivolto Petronio per la composizione del suo poema risulti in fondo un problema tanto irrilevante quanto facilmente superabile. Lucano e Virgilio, infatti, in quanto *auctores* romani del genere epico, rappresentano entrambi, da un punto di vista letterario, dei punti di riferimento imprescindibili per Petronio, così come per tutti gli altri poeti d'età flavia e severa che si sono cimentati nella stesura di un'opera epica. La loro presenza nel *Bellum civile* non è, però, immediatamente evincibile¹⁴⁵; in nessuno dei 295 versi di cui consta il

tradizionali. Anche Fucecchi (2013) ritiene che lo spazio riservato al divino sia frutto di una “restaurazione pura e semplice. [...] Il *B.c.* riconquista per l'ennesima volta al genere epico un ‘pezzo forte’ come la scena divina a carattere deliberativo, di cui la satira si era precocemente appropriata fin dai tempi di [...] Lucilio. [...] I tratti salienti sono l'ingresso di outsiders in veste di protagonisti e l'adozione di un punto di vista alternativo (ed oltremondano), oggettivato nella creazione di un ‘concilio-ombra’ che assume le prerogative di un’assemblea divina ufficiale” (p.36).

¹⁴³ Rose K.F.C. (1971) pp.60-68 e 87-94. Per quanto concerne i paralleli riscontrabili tra i due poemi cfr. anche Baldwin (1911) p. 71 ss.

¹⁴⁴ Su questa posizione si attestano, tra gli altri, Collignon (1892), Castorina (1971), George (1974) e Grimal (1977).

¹⁴⁵ Ovviamente la coincidenza tematica tra alcune sezioni del *Bellum civile* e della *Pharsalia* è macroscopica; ma è dovuta, come già detto, al fatto che i due poemi trattano lo stesso argomento.

poema petroniano possiamo riscontrare una citazione diretta desunta dall'*Eneide* o dalla *Pharsalia*. Si tratta, invece, di suggestioni, di echi. L'*arbiter* non adopera una tecnica compositiva basata sul reimpiego pedissequo di materiali tradizionali; l'*epos* petroniano, al contrario, si fonda sulla rielaborazione originale di moduli tematici ed elementi stilistici in forme nuove. Per questa ragione è davvero arduo il compito di quantificare con precisione l'apporto dell'uno o dell'altro modello; e non è necessario neanche enfatizzare o ridimensionare l'importanza di un *auctor* rispetto all'altro. Dunque, più che di procedimento parodico si deve parlare di dimensione allusiva; difficile pensare, peraltro, che l'unico intento di questi esametri fosse soltanto quello di parodiare un determinato approccio letterario al genere epico. A tale scopo sarebbe stata sufficiente una composizione meno impegnativa ed assai più limitata nelle pretese; inoltre lo spessore qualitativo di questo brano cozza con un eventuale intenzionalità eminentemente deformante. Molto più ragionevole, allora, è ritenere che questo originale *exploit* poetico rientri nella tendenza petroniana al divertimento mimetico; per dirla altrimenti, qui Petronio "trae occasione per riprodurre indicativamente un componimento-tipo di quelli che probabilmente erano fioriti in margine al dibattito stesso nel campo classicista"¹⁴⁶.

In questa prospettiva, quindi, bisogna piuttosto evidenziare:

- 1) l'originalità del procedimento contaminativo applicato da Petronio non solo all'epica virgiliana e lucanea ma anche alla satira e alla storiografia sallustiana; due generi, questi ultimi, che, come abbiamo già osservato, influenzano largamente il tono moralistico della prima sezione (vv.1-60) del *Bellum civile*;
- 2) lo sperimentalismo formale ed espressivo praticato dalla scrittura petroniana che consente a Petronio di riformulare e di risemantizzare i *topoi* e i motivi stilistici, contenutistici, lessicali del repertorio letterario precedente e (a lui) contemporaneo.

Due tecniche compositive che, come abbiamo osservato nella trattazione precedente, contraddistinguono l'intera produzione poetica del *Satyricon*. Se dunque il poema di Petronio non può essere annoverato tra i classici del genere epico (d'altra parte non era questa l'intenzione)¹⁴⁷, l'individuazione dell'innovativa rielaborazione dei modelli di riferimento permette di apprezzarne l'indiscutibile ed autonomo valore letterario.

¹⁴⁶ Soverini (1985) p.1770.

¹⁴⁷ Cfr. Arrowsmith (1959) pp.208-210. Lo studioso ritiene che i versi del *Bellum civile* e della *Troiae halosis* "are neither bad enough nor so absurdly flawed as out-and-out parody or burlesque nor yet good enough to be taken as models of superior composition".

7.7.2.6 Finalità e funzionalità del *Bellum civile*

Il *Bellum civile*, senza dubbio, è stato ed è tuttora uno dei passi del *Satyricon* che ha attirato maggiormente l'attenzione dei critici moderni. La storia degli studi scientifici sul poema di Eumolpo è lunga più di due secoli e consta, quindi, di un numero piuttosto elevato di contributi, i quali, pur se contrassegnati da notevoli differenze qualitative e da direttrici di ricerca talora contrastanti, hanno arricchito il dibattito in merito di interessanti spunti ermeneutici. Il campo di indagine privilegiato dalla maggioranza degli esegeti, almeno fino agli anni Settanta del secolo scorso, è stato essenzialmente uno: il rapporto intercorrente fra il poemetto petroniano e la *Pharsalia* lucanea. Le risposte fornite dagli studiosi, al fine di stabilire le implicazioni di questa relazione letteraria, prospettano soluzioni piuttosto variegata, dal momento che inquadrano il problema da angolature diverse e, in alcuni casi, perfino diametralmente opposte.

Innanzitutto le principali teorie esistenti (che cercano di risolvere, contestualmente, anche il problema della finalità del *Bellum civile*) si possono suddividere sostanzialmente in due macrogruppi, ossia I) quanti ammettono un sicuro riferimento a Lucano e II) quanti, al contrario, ritengono infondata e/o irrilevante l'ipotesi di questa relazione¹⁴⁸.

Per quanto concerne il primo gruppo, le posizioni prioritarie sono essenzialmente due:

I.a) il *B.c.* costituisce una critica dell'*epos* lucaneo. All'interno di questo sottogruppo sono individuabili almeno due rilevanti variazioni:

- Il poemetto è una *retractatio* della *Pharsalia*. Secondo questa proposta esegetica Petronio rivolge un sistematico attacco a Lucano, ovvero rielabora materiale lucaneo in una forma più accettabile (cioè virgiliana) per dimostrare come si debba trattare poeticamente un argomento storico ottenendo risultati convincenti. “Presupposti caratterizzanti di questa interpretazione sono la rinuncia a riconoscere nel brano [...] qualsiasi aspetto satirico-ironico-parodico e, ad un tempo, la tendenza a vedere nel personaggio di Eumolpo il vero portavoce dell'autore”¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Per questa divisione seguo Soverini (1985) pp.1754-1759.

¹⁴⁹ Soverini (1985) p.1755. Questa interpretazione è stata sicuramente quella maggioritaria tra gli studiosi. Tra gli altri cfr. Moessler (1842); Heitland (1887), secondo cui il poema di Petronio “was thrown off half in rivarly half in imitation of Lucan[...] to show Lucan how to do it”; Klebs (1889); Stubbe (1933); Marmorale (1948); Zeitlin (1971b), il quale sostiene che “Petronius appropriates Lucan’s theme and incorporates some of his techniques in the traditional Vergilian structure” (p.83); Pellegrino (1975); Sullivan (1977).

- Il poemetto costituisce una parodia o, comunque, una fine ed ironica ripresa allusiva del modello lucaneo; questo è l'obiettivo ultimo delle numerose riprese tematiche e formali lucanee in esso presenti¹⁵⁰.

I.b) Il *B.c.* contiene un riferimento a Lucano, ma non in una prospettiva critica. Anche all'interno di tale orientamento critico vanno distinte cinque notevoli sottounità:

- il poemetto è un tentativo di emulazione da parte del poeta e non si configura, dunque, come una polemica letteraria¹⁵¹.
- il poemetto intende difendere l'*epos* di matrice lucanea, ovvero attraverso il fallimento poetico di Eumolpo Petronio vuole dimostrare che il trattamento dell'epica secondo la classica modalità omerico-virgiliana non ha più alcun valore o possibilità di successo¹⁵².
- il *B.c.* è una satira di Eumolpo e della poesia del suo tempo¹⁵³.
- il *B.c.* si connota come una denuncia della degenerazione etico-sociale contemporanea¹⁵⁴.
- il *B.c.* ha uno scopo eminentemente politico, ovvero mira a difendere Cesare mediante un attacco letterario diretto al filo-repubblicano Lucano¹⁵⁵.

Relativamente al secondo macrogruppo, invece, si possono distinguere due ipotesi differenti:

II.a) I paralleli spesso evocati tra *B.c.* e *Pharsalia* sono inconsistenti e dipendono dalla comunanza di genere, di modelli letterari e di argomento trattato¹⁵⁶.

¹⁵⁰ Cfr. Westerburg (1883); Ernout (1922); Paratore (1933); Walsh (1970); Rose K.F.C. (1971); Luck (1972); Puccioni (1973); Guido (1976).

¹⁵¹ Cfr. Baldwin (1911).

¹⁵² Per questa interpretazione cfr. Plessis (1909) e Gagliardi (1967).

¹⁵³ Cfr. Thomas (1912) e Margaritori (1897). Successivamente è stata ripresa da Heseltine (1987) e, in modo prudente, da Slater (1990) e Connors (1998).

¹⁵⁴ Cfr. Sochatoff (1962) p.458 secondo cui "Petronius chose to attack the conditions which he deemed responsible to some extent at least for the literary decline he lamented". In effetti, i *florilegia* medievali considerarono l'opera come una satira sui vizi dei Romani. Nondimeno, la tesi secondo cui questo è un obiettivo primario del *Bellum civile* non può reggersi; in ciò concordo con Sullivan (1977) p.176. Di questo avviso anche Zeitlin (1971b).

¹⁵⁴ Cfr. Thomas (1912) e Margaritori (1897).

¹⁵⁵ Cfr. Kindt (1892).

¹⁵⁶ Cfr. George (1974) e Smith (1975).

II.b) La relazione tra i due poeti va invertita, ovvero è Lucano a riecheggiare Petronio e non viceversa¹⁵⁷.

Ho già espresso in precedenza il mio giudizio su come debba essere intesa la relazione tra i due poemi e, dunque, non mi dilungherò ancora su questo argomento. Aggiungo soltanto che indubbiamente alcuni fattori, come per esempio la mancanza di testimonianze dirette relative alla produzione epica del primo secolo d.C. o l'incertezza sulla datazione dell'opera stessa, si frappongono come seri ostacoli ad un'esegesi più lineare ed approfondita. Nondimeno, credo anche che una valutazione critica del *Bellum civile* tesa alla sola analisi dei rapporti letterari con gli *auctores* della tradizione epica risulta, in fin dei conti, poco utile ai fini della mia ricerca in quanto si pone in una prospettiva limitata alla sola comprensione della (presunta) polemica letteraria (implicita o esplicita che sia) e non offre alcuna risposta valida circa la funzionalità del brano in questione nell'economia dell'intero romanzo.

In tal senso, invece, assume una certa rilevanza l'analisi dell'intero capitolo che precede l'*exploit* epico eumolpiano (118); questa *Ars poetica* in miniatura, infatti, funge da premessa teorico-concettuale rispetto alla quale il poemetto si configura come un'esemplificazione concreta dei concetti ivi esposti. Eccone ora il testo:

[1] *Multos inquit Eumolpos, o iuvenes carmen decepit. Nam ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse.* [2] *Sic forensibus ministeriis exercitati frequenter ad carminis tranquillitatem tanquam ad portum feliciorem refugerunt, credentes facilius poema exstrui posse, quam controversiam sententiolis vibrantibus pictam.* [3] *Ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata.* [4] *Refugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate et sumendae voces a plebe semotae, ut fiat 'odi profanum vulgus et arceo'.* [5] *Praeterea curandum est, ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto vestibus colore niteant. Homerus testis et lyrici Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas. Ceteri enim aut non viderunt viam, qua iretur ad carmen, aut visam timuerunt calcare.* [6] *Ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit, nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides: tanquam si placet hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum.*

Nella teoresi che precede la declamazione, il vecchio intellettuale espone brevemente i criteri che, secondo lui, dovrebbero governare la poesia, e in particolare, i progetti più

¹⁵⁷ Questa è la tesi rivoluzionaria di Grimal (1977).

impegnativi, come quell'*epos* sulla guerra civile che il poema di Lucano e le discussioni da esso suscitate avevano posto al centro dell'attualità letteraria.

Dopo aver condannato improvvisazione, superficialità e povertà culturale, Eumolpo disegna un ambizioso ideale di poeta professionista, che pratici l'arte per l'arte, ispirato, capace di stile elevato e di immaginazione sublime, esperto dei paradigmi letterari classici; di contro, critica un modello di *epos* appiattito sulla rappresentazione realistica degli avvenimenti storici e che bandisce dal proprio orizzonte compositivo l'apparato mitico e divino. Nonostante la programmatica dichiarazione di tradizionalismo di questa *Ars*, tuttavia il *Bellum civile* "wanders as freely as his theory"¹⁵⁸ e finisce per essere una creatura letteraria per certi versi indecifrabile; come infatti è emerso dall'indagine precedente, alle evidenti reminiscenze virgiliane e all'uso classico degli interventi divini si mescolano stilemi e motivi propriamente 'moderni' e, più segnatamente, lucanei (*in primis* l'ampio utilizzo di *sententiae*). Per tale ragione, l'*ars poetica* eumolpiana non può essere intesa *in toto* come una critica serrata all'*epos* di Lucano; piuttosto, come detto, essa va letta come una sua pretenziosa rivisitazione che contempera al suo interno elementi desunti dalla tradizione epica augustea e, parimenti, da quella d'età neroniana. In definitiva la teoria letteraria eumolpiana, che pure pare svilupparsi con una notevole autonomia, è influenzata dal modello oraziano¹⁵⁹. Infatti Orazio, in primo luogo, è menzionato come esempio perfetto di tecnica compositiva (gli altri modelli richiamati nella sua visione classicheggiante sono Omero, i lirici e Virgilio). Inoltre, riprendendo un concetto già callimacheo, il vecchio poeta cita esplicitamente la celebre gnome (*odi profanum vulnus et arceo* 118.4) con cui il Venosino apre la sezione delle *Odi Romane* nel terzo libro della sua raccolta poetica (cfr. Hor. *carm.* 3.1.1). Infine, egli ribadisce l'importanza che nella produzione poetica rivestono le due componenti dell'*ars* e dell'*ingenium*. I due termini, per la verità, non compaiono esplicitamente nella teoresi eumolpiana; ciononostante ritengo che si possa agevolmente leggere fra le righe un chiaro riferimento ad entrambi i requisiti ritenuti ugualmente fondamentali da Orazio nell'ambito della produzione letteraria. Nella fattispecie, i paragrafi 4-5 approfondiscono il discorso sul versante dell'*ars*; essi contengono infatti alcune generiche notazioni circa la scelta di parole lontane dall'uso quotidiano e circa la corretta ed armonica disposizione

¹⁵⁸ Slater (1990) p.197.

¹⁵⁹ Come osserva Slater (1990) p.192 "in surviving Latin literature, we have only one poet who wrote a poem about poetry, and that is Horace in the *Ars poetica*, a poem Petronius certainly knew, since he imitates a phrase from its opening sentence in one of his elegiacs (*Sat.* 80.9,v.3 *vultum servatis amici*; Horace, *ars* 5, *risum teneatis amici*".

delle *sententiae* nella struttura metrica del verso. Nel paragrafo successivo (118.6), il *focus* dell'argomentazione si sposta sui principi-cardine che dovrebbero reggere la stesura di un poema epico-storico; e proprio in questa parte conclusiva della poetica eumolpiana trova largo spazio, invece, il concetto di *ingenium*. La perfetta integrazione tra ispirazione (*liber spiritus, furentis animi, impetus*) e dottrina (*flumine litterarum inundata, plenus litteris*) rappresenta, agli occhi di Eumolpo, la *condicio sine qua non* per il conseguimento di risultati poetici di valore assoluto; a tal scopo risultano altrettanto fondamentali il reintegro dell'apparato divino e mitologico nonché l'adozione di sentenze enigmatiche e contorte sapientemente integrate nel poema. Chi non si attiene a questi criteri costitutivi della vera poesia è destinato a restare relegato ad una perenne condizione di sterilità artistica (*sanitas, religiosae orationis*) e ad essere schiacciato dal peso dell'impegno assunto e non compiuto a dovere (*sub onere labetur*).

Come è avvenuto per tutte le altre sezioni del romanzo incentrate su problemi di carattere retorico-letterario, anche questa *Ars poetica* è stata ed è ritenuta da molti esegeti un'espressione genuina del pensiero artistico di Petronio, ovvero un manifesto della sua poetica. Tuttavia non pochi critici hanno giustamente negato tale ipotesi, mettendo piuttosto in rilievo la considerevole funzionalità narratologica ed etopeica ricoperta dal passo in questione¹⁶⁰. Infatti, sebbene l'ammirazione nutrita da Petronio nei confronti dei grandi autori del passato (*in primis* Virgilio, Orazio ed Ovidio) sia ormai un dato riconosciuto da pressoché tutti gli studiosi del *Satyricon*, nondimeno, per le ragioni più volte ripetute nel corso di questo lavoro, ritengo assai inverosimile la possibilità che gli ideali estetici dell'*arbiter* collimino con i precetti pronunciati qui dal suo personaggio. Infatti, il fine ultimo di tutti i discorsi (meta)letterari presenti all'interno dell'opera è, a mio avviso, sostanzialmente e principalmente quello di raffigurare in maniera ironica e grottesca la degenerazione culturale dell'epoca coeva. Sulla base di quanto testé ribadito, perciò, credo che l'ipotesi della paternità eumolpiana del brano epico preso in esame sia quella corretta. Così come la tirata preliminare di 118, anche il poemetto deve essere considerato un eccezionale esempio di mimetismo letterario. In altri termini, Petronio mira a riprodurre, mediante la voce del suo personaggio, le tendenze letterarie della società contemporanea; ovvero, ribaltando la prospettiva, Eumolpo impersona qui gli

¹⁶⁰ Tra gli altri cito qui George (1974); Beck (1979). Soverini (1985) p.1749 mantiene invece una posizione più prudente: "A nostro parere sarà dunque qui da considerarsi petroniano quanto si configura a tutti i livelli [...] come riflesso di buon senso, finezza di spirito e genuino buon gusto, mentre risulterà connotazione propria e caratterizzante del personaggio ogni visuale troppo rigida e schematica e perciò stesso angusta, fondata su una precettistica astratta e convenzionale, artisticamente sterile".

aspetti poeticamente meno validi della cultura e, più segnatamente, della poesia post-augustea¹⁶¹. Peraltro, come detto, ciò non significa esprimere un giudizio di valore negativo sulla *performance* eumolpiana; quest'ultima, viceversa, è comunque il frutto di un'elaborazione artistica qualitativamente assai dignitosa e, di certo, non semplicisticamente catalogabile come assolutamente deteriore.

L'opinione secondo cui il brano in questione debba essere inteso, anzitutto, come produzione letteraria di Eumolpo è la più moderna, sebbene trovi i suoi precursori già in Margaritori e Thomas¹⁶². Essa è stata ripresa in tempi più recenti, tra gli altri, da Walsh¹⁶³, Arrowsmith¹⁶⁴ e soprattutto, Beck¹⁶⁵. Quest'ultimo ha ben sottolineato in un suo noto articolo che una corretta analisi del *Bellum civile* (e della *Troiae halosis*) è strettamente correlata ad un attento studio complessivo del personaggio Eumolpo, che non si limiti alla sola poesia, ma esplori tutti i media espressivi di cui questi si avvale nel racconto petroniano. Pertanto, secondo questo canale ermeneutico, anche siffatto *exploit* epico non deve essere letto “as the composition of a type figure of the ‘manic poetaster’ embodying the poetic failings and excesses of the age, but also as element in the portrait of Eumolpus as a distinct individual and one of the *Satyricon*’s crucial characters”¹⁶⁶. In quest'ottica, quindi, il poema rappresenta uno straordinario esempio della perizia dell'*arbiter elegantiae* nel tratteggiare l'*ethos* dei suoi personaggi e, così come molti altri passi metrici del *Satyricon*, assume un'evidente funzione etopeica¹⁶⁷. Se infatti parallelamente al *Bellum civile* esaminiamo tutti i passi del romanzo in cui compare Eumolpo, e in modo particolare i versi da lui recitati (83.10¹⁶⁸, 89.1, 92.2 e 109.9-10), emerge, attraverso la graduale caratterizzazione abilmente impostata da Petronio, una figura di poeta dotato ma non eccelso, desideroso di lauti guadagni e di ricchezze (come dimostra anche la

¹⁶¹ Secondo Ripoll (2002) il *B.C.* sarebbe invece un “exercice de style représentatif de la tendance dominant de l'épopée flavienne”.

¹⁶² Cfr. Thomas (1912) e Margaritori (1897).

¹⁶³ Walsh (1968) p. 210 ritiene che “the poem is deliberately mediocre composition which reflect Eumolpus' mediocre talent”.

¹⁶⁴ Cfr. Arrowsmith (1959).

¹⁶⁵ Beck (1979) pp. 239-252. Questa è peraltro la tesi di Slater (1990) e di Connors (1998).

¹⁶⁶ Beck (1979) p. 240.

¹⁶⁷ Secondo Beck (1979) pp.238-253 il *Bellum civile* sarebbe l'ultimo esempio della mediocrità e dell'insuccesso presso il pubblico di Eumolpo come poeta; egli, al contrario, sarebbe un *raconteur* di prima qualità capace di catturare l'attenzione dell'uditorio e di governarne le reazioni emotive. Credo anch'io, come Labate (1995), che invece il ruolo di Eumolpo nel *Satyricon* sia più articolato e complesso della dicotomia sottolineata da Beck e che le sassate che accolgono il poeta ad ogni esibizione non siano motivate dalla bassa qualità dei suoi componimenti ma siano una reazione ‘normale’ degli astanti ad una poesia che ha ormai perso il suo luogo sociale e la sua autonomia.

¹⁶⁸ Sul cosiddetto ‘proemio’ di Eumolpo cfr. Lo Porcaro (1984) e Setaioli (1998) pp.221-226.

messinscena crotoniate) ma al contempo strenuo difensore della poesia in una società che la rigetta¹⁶⁹. Da questo punto di vista, quindi, il carme appare adeguatamente integrato nella *fabula* e perfettamente funzionale ad essa. Ma c'è un altro elemento, altrettanto rilevante, che garantisce un forte legame fra tali versi epici e il racconto, ossia il procedimento parodico che si innesca in seguito alla contestualizzazione del *Bellum civile* nella narrazione in prosa. Come evidenziato nel capitolo precedente, non si tratta di una parodia 'interna', immediata, diretta contro un modello di riferimento ben preciso; anche per l'intermezzo poetico più lungo del *Satyricon* dobbiamo piuttosto riferirci a quella parodia 'esterna' e 'd'ambientazione' di cui abbiamo già illustrato le caratteristiche principali¹⁷⁰. Essa procede dallo scarto tra il registro elevato dei versi e la materia bassa e l'ambientazione degradata che contraddistinguono l'intero romanzo. Un'analisi attenta della sezione in prosa immediatamente precedente all'*Ars poetica* (117) e di quella successiva alla recitazione del poema epico (124.2), può solamente confermare quanto detto. Se prima della professione di poetica eumolpiana¹⁷¹ al centro della scena troviamo Corace che si lascia andare a grottesche flatulenze (ognuna delle quali riprodotte con la bocca da un divertito Gitone)¹⁷², subito dopo il *Bellum civile* i protagonisti fanno il loro ingresso a Crotone, una città descritta in precedenza (116) come in preda al massimo degrado morale e sociale¹⁷³. Più in generale, il saggio di *epos* 'ispirato' di Eumolpo e l'annessa altisonante dichiarazione di poetica si inseriscono all'interno di un contesto performativo esplicitamente connotato in senso (meta)teatrale; la terribile descrizione di Crotone da parte del *vilicus* (116.4-9) induce il vecchio letterato a scritturare una *pièce* mimica (117.4 *quid ergo... cessamus mimum componere?*), al fine di accumulare ingenti ricchezze per sé e per i compagni ai danni dei crotoniati-*heredipetae*¹⁷⁴. Egli finge di essere un milionario africano senza eredi legittimi, a causa della recente e prematura

¹⁶⁹ Su questo punto cfr. Labate (1995).

¹⁷⁰ Concordo con Fucecchi (2013) nel ritenere che "l'abuso di una definizione come 'parodia epica' a proposito del *B.c.* finisce per avvalorare impropriamente l'idea di una matrice grottesca del poemetto".

¹⁷¹ La lacuna tra 117 e 118 (verosimilmente non troppo ampia), come già detto, rappresenta sicuramente un limite per un'interpretazione esaustiva dei capp. 118-124.1; ma la scena finale di 117, in cui è protagonista Corace, è comunque significativa, al di là dell'estensione della lacuna, per comprendere la natura infima dell'ambiente in cui si inserisce la recitazione del poema eumolpiano.

¹⁷² Per i suoi continui lamenti durante il percorso verso la città 'infernale' di Crotone (117.11-13), la figura di Corace sembra essere modellata su quella di Xanthia nel *kommos* delle *Rane* di Aristofane, laddove il servo si mostra assai riluttante nell'accompagnare Dioniso nell'Ade. Sulle rivendicazioni 'sindacali' di Corace cfr. Martini (1961); un'interpretazione filologico-semiotica della formula introduttiva del discorso del *mercennarius* (117.12 *quid vos?*) in Ricottilli (1978).

¹⁷³ Cfr. Zeitlin (1971b) pp.67-82. L'autore paragona, sulla base di alcuni rimandi intertestuali, la Crotona del *Bellum civile* all'Ade dell'*Eneide*, dunque ad una città infera.

¹⁷⁴ Cfr. Cicu (1992a).

scomparsa del figlio, ed appena scampato ad un terribile naufragio in cui ha perso tutto il suo carico; per attirare l'attenzione dei cercatori di eredità, da buon *dominus gregis* qual è (117.4 *facite ergo me dominum si negotiatio placet*), reclama, innanzitutto, dei mezzi tecnici che possano rendere più credibile la messinscena (117.2 *utinam quidem sufficeret largior scaena, id est vestis humanior, instrumentum lautius quod praeberet mendacio fidem*); è il 'corega' Encolpio che rifornisce il poeta comico (117.2 *iocari ego senem poetica levitate credebam*) degli strumenti necessari alla recita (117.3), mettendo a sua disposizione il bottino che aveva fruttato la rapina alla villa di Licurgo (in un episodio antecedente non trasmessoci dai manoscritti). In seconda battuta, lo scrupoloso Eumolpo si dà da fare affinché ciascun attore della *troupe* improvvisata impari minuziosamente la propria parte di schiavo di quel ricchissimo padrone senza prole (5-10)¹⁷⁵; steso il canovaccio e fatte diligentemente le dovute prove, prima di calpestare le tavole dell'ennesimo 'palcoscenico', i contraenti di questo patto giurano infine, con solenni formule religiose, di restare fedeli alle prescrizioni eumolpiane e di non tradire i compagni, neppure se posti sotto tortura (117.5 *sacramentum iuravimus; religiosissime; post peractum sacramentum*; 117.11 *his ita ordinatis, 'quod bene feliciterque eveniret' precati deos viam ingredimur*)¹⁷⁶.

Insomma, il dislivello qualitativo fra l'evocazione poetica (nobilizzata dai richiami letterari ai modelli della tradizione epica) e la sceneggiatura degradante della prosa appare nel complesso abbastanza chiaro; e proprio da questa 'sfasatura' scaturisce gran parte della comicità che impregna tale scena. In ultima istanza, ritengo che il *Bellum civile* sia per la sua funzione etopeica sia per la sua funzione comico-parodica risulti pienamente

¹⁷⁵ Anche in questa scena Bodel (2003) pp.9-10 individua un riferimento alla satira 2.5 di Orazio: "each of the qualities singled out by Tiresias in Horace's satire as marking the ready victim – old age, wealth, childlessness, and poor health – is programmatically incorporated by Petronius' heroes into their hoax (117.6-9) [...] When we find a simple yet distinctive motif in Horace's satire, such as the suggestion that the would-be *captator* mask his contempt for his quarry by playing the part of a comic slave (2.5.91), developed by Petronius into a full blown representation of the protagonists as a sort of traveling mime troupe (117.2, 4, 10), we are entitled to recognize in the adaptation a typically Petronian brand of *imitatio*, in which a simple idea furnished by one sort of literary model is expanded and transformed into a functional plot mechanism that opens the door for parody or imitation of a different generic form".

¹⁷⁶ Come si scoprirà più avanti, è piuttosto fondata l'ipotesi che, alla fine del soggiorno crotoniate, Eumolpo vada incontro alla morte a causa di una delazione di Corace (in tal senso, cfr. Labate (1986) e Goldman (2008) sul possibile significato del nome del *mercennarius Eumolpi*; sul sospetto di tradimento da parte di Corace, si veda anche Bodel (2003)); se si dà per buona questa interpretazione, allora, il giuramento in esame costituirebbe un ulteriore esempio nel *Satyricon* di parodia del linguaggio giuridico-religioso (cfr. Fedeli (1987) p.18-19, "quello di Encolpio, Eumolpo e Gitone è un giuramento solenne, nel pieno rispetto delle convenzioni, ma per portare a compimento un *mendacium* (117.5) [...]; nonostante ciò il falso giuramento è suggellato addirittura dalla formula dei censori (117.11)").

connesso al tessuto narrativo ordito da Petronio¹⁷⁷. Questi due aspetti appena analizzati credo dimostrino a sufficienza che l'unità strutturale del *Satyricon*, nonostante la lunghezza dell'inserito metrico in questione, sia rimasta indenne dalla potenziale spinta centrifuga di questa voluminosa digressione poetica. Anzi, come si è visto, il *Bellum civile* ha arricchito sia l'intero racconto di connotazioni comiche sia il ritratto del poeta Eumolpo di alcuni tratti caratteriali essenziali.

7.8 Eumolpo fabulator (II). La matrona di Efeso

A breve distanza dalla declamazione dell'*elegidarion*, Eumolpo, artefice della riconquistata armonia sulla nave, al fine di mantenere alto il livello di allegria in essa creatosi, prende a scagliarsi contro la leggerezza delle donne e la loro impudicizia che le rende per natura facilmente inclini agli amori extraconiugali. E per dimostrare questa propensione femminile al tradimento si accinge a raccontare un episodio non tratto dagli esempi mitici della tragedia antica, come egli stesso precisa, ma realmente accaduto ai suoi tempi, cioè la celebre *fabula* della matrona di Efeso (110.6-8):

*ceterum Eumolpos, et periclitantium advocatus et praesentis concordiae auctor, ne sileret sine fabulis hilaritas, multa in muliebrem levitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliviscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem averteretur. nec se tragoedias veteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem sua memoria factam, quam expositurum se esse, si vellemus audire*¹⁷⁸.

È noto che l'aneddoto della vedova infedele costituisce uno degli spunti novellistici più diffusi nell'universo letterario classico. Oltre alla versione petroniana, ci sono giunte almeno altre tre significative testimonianze in cui lo stesso schema narrativo di base viene riprodotto in modo sostanzialmente simile, al di là, è ovvio, delle cospicue divergenze tra una declinazione e l'altra del medesimo 'focolaio' narrativo: si tratta, nella fattispecie, di una favola di Fedro tramandata dall'*Appendix Perottina* (15 Guaglianone), di una stringata favola in prosa raccolta nel cosiddetto *Romulus* (3.9 = 59 Thiele) e, infine, di un

¹⁷⁷ Alcuni studiosi spiegano diversamente il legame del *Bellum civile* con la prosa. Per esempio Zeitlin (1971b) p. 73 ritiene che per la sua storia e per le allusioni letterarie che richiama "Croton is the perfect place in which to insert this epic fragment on the civil war, which will provide an antithesis to the Augustan literary glorification of Rome". Invece Cucchiarelli (1998) pp.127-138 valorizza il rapporto del poema con l'episodio del naufragio della nave di Lica (cap. 114-115), il quale ne condizionerebbe innanzitutto il tema (la tempesta reale diventerebbe nel componimento epico la tempesta figurata delle guerre civili).

¹⁷⁸ Ampia la bibliografia specifica sulla novella: cfr. in particolare Rastier (1971), Fraenkel (1974), Pecere (1975), Pepe (1981), Fedeli (1986), Sega (1986), Cicu (1986), Castagna (2003), Vannini (2010) e (2013).

logos contenuto nella *Vita di Esopo* (109 Halm)¹⁷⁹. “Appropriandosi del tema, Petronio non si è limitato a confezionare un’idonea cornice, [...] ma ha rivisitato in profondità il proprio modello, sia intervenendo sulla struttura, sia sviluppando spunti divertenti e salaci, in modo da adeguare il respiro, lo spirito e lo stile del racconto a quello del suo romanzo comico-licenzioso”¹⁸⁰. Ma la novità più significativa dell’impianto novellistico petroniano consiste nell’aver felicemente accostato a questo ‘complesso folclorico’¹⁸¹ di fondo uno controcanone ‘epicizzante’, suggerendo al lettore, attraverso opportune allusioni e citazioni dirette, l’attivazione di una relazione intertestuale di tipo parodico con il II libro dell’*Eneide*. Sin dalla solenne didascalia introduttiva della *milesia* (110.8 *conversis igitur omnium in se vultibus auribusque sic orsus est*) è difatti riscontrabile una chiara isotopia con la scena in cui Enea si appresta a narrare alla regina Didone le dolorose vicissitudini patite prima dell’approdo a Cartagine (Verg. *Aen.* 2.1-2 *conticuere omnes intentique ora tenebant;/ inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*)¹⁸²; “nel tono ammiccante di questa frase formulare c’è l’avvertimento che l’esposizione seguente, inquadrata nella struttura letteraria della novella, sarà per contrasto filtrata attraverso il meccanismo deformante del sistema epico”¹⁸³. Protagonista della vicenda è una *matrona* rinomata per la sua prodigiosa pudicizia, tanto da divenire, addirittura, uno *spectaculum* ammirevole per le donne dei paesi vicini; già però nella scelta di ambientare la vicenda in una città orientale come Efeso, connotata nell’immaginario romano assai negativamente sotto il profilo etico¹⁸⁴, il fruitore viene orientato verso quello che sarà lo

¹⁷⁹ Per i rapporti tra queste varianti del *topos* della vedova infedele cfr. Pecere (1975), in part. pp.3-26, Perotti (2001-2002), Vannini (2010) pp.23-37 e 307 ss. Si veda anche Vannini (2013) pp.94-95 secondo cui “un attento esame di queste redazioni ci consente di stabilire che esse non discendono l’una dall’altra, ma che si rifanno, indipendentemente, ad modello comune [...]. Fedro e Romolo si sono mantenuti piuttosto vicini al genere e alla forma del modello, l’uno rispecchiandolo in modo abbastanza fedele, l’altro semplificandolo e riassumendolo drasticamente. Petronio ha invece rielaborato il modello in modo consistente per farne un inserto narrativo a effetto: oltre a elementi minori, sono certamente petroniani l’idea del suicidio per inedia, l’introduzione della *curiositas* che guida il soldato nel sepolcro, e l’ampliamento riservato allo spazio dell’ancella [...]. In questi interventi, compiuti con misura e abilità, si coglie più che altrove la raffinatezza dell’arte petroniana, capace di trasformare un aneddoto originariamente scarno in un pezzo di bravura tra i più riusciti che abbiamo ereditato dall’antichità”.

¹⁸⁰ Vannini (2013) p.95.

¹⁸¹ Mi avvalgo qui della terminologia bachtiniana; il critico russo, peraltro, ha analizzato la novella di Petronio in *Estetica e Romanzo* (1979) pp.369-371. Per un rilettura in chiave bachtiniana del racconto petroniano cfr. Boldrini (1988) e McGlathery (1998) e (2001).

¹⁸² Come osserva Aragosti (1995) p.418 n.312 “è questa la prima di una serie di reminiscenze virgiliane che saranno la struttura paradigmatica connotativa dell’episodio”. A tal proposito Fedeli (1986) p.28 sottolinea come “a Petronio interessa che il lettore colga l’analogia col modello virgiliano, ed egli procura che ciò avvenga sin dall’inizio, addirittura sin dalle parole che introducono la narrazione di Eumolpo ai naviganti: tali parole, infatti, ricordano in modo chiaro la presentazione del racconto di Enea a Didone, all’inizio del II libro dell’*Eneide*”.

¹⁸³ Pecere (1975) p.41.

¹⁸⁴ In tal senso, cfr. Cic. *Phil.* 3.15 (*‘Aricina mater’. Trallianam aut Ephesiam putes dicere*).

scioglimento dell'azione, ovvero viene predisposto ad attendersi un rovesciamento totale della situazione di partenza (e d'altra parte che l'esito della vicenda sia questo è comunque facilmente ipotizzabile *a priori*, dati i contenuti misogini riscontrabili in forma prodromica nella riflessione eumolpiana di 110.7). In occasione delle esequie del marito, la donna non si abbandona soltanto alle tipiche espressioni di dolore femminile in contesto funebre, ma decide di 'seppellirsi' insieme al cadavere dello sposo, lasciandosi morire di inedia (111.3 *sic afflictantem se ac mortem inedia persequentem*) all'interno dell'ipogeo in cui quest'ultimo viene riposto¹⁸⁵. Nella raffigurazione dell'enfatica gestualità della vedova rientrano tutta una serie di immagini, topiche del repertorio della poesia elevata, attraverso le quali l'autore intende sancire iperbolicamente l'esemplarità quasi mitica del personaggio, alla stregua di un'eroina epico-tragica¹⁸⁶; si pensi al nesso *passis crinibus* (111.2), presente più volte in Virgilio (*Aen.* 1.480 e 2.403-4) e in Livio (Liv. 1.13.1, 7.40.12, 26.9.7), o alla frase *nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere* (111.2), che sembra alludere ad un passo di derivazione ovidiana (*Ov. met.* 6.248 *laniata...pectore plangens*)¹⁸⁷. I vari tentativi di distoglierla dal suo proposito di suicidio fatti, nell'ordine, dai genitori, dai parenti e perfino dai magistrati risultano del tutto inutili; la matrona, compianta da tutti per il suo straordinario pudore (111.3 *singulari exempli femina*), per ben cinque giorni rimane a vegliare il defunto in un pervicace digiuno, piangendone giorno e notte la dolorosa assenza (111.3)¹⁸⁸, dalla sua ancella, presentata con i tratti nobili della serva fedele e dedita alla cura della propria padrona, della quale condivide la sofferenza in toni sospettosamente ipertrofici (111.4 *assidebat aegrae fidissima ancilla [...] et lacrimas commodabat lugenti*). Dopo una nuova

¹⁸⁵ Secondo Pecere (1975) p.17 "il suicidio [...] appare una trovata efficace per mettere a nudo melodrammaticamente le ansie ipertragiche della matrona e demitizzare la sua morale troppo eroica".

¹⁸⁶ Su questo punto cfr. Conte (1997) p.107: "l'esempio sconfinava con il mito, la sposa fedele si addentra nel territorio delle grandi eroine votate allo sposo e condannate ad un lutto inconsolabile: è il mondo di Evadne, Alceste, Andromaca, Didone". Quello del suicidio al femminile per amore è un espediente sperimentato, per es., in alcuni drammi euripidei, costituendo altresì un motivo topico nella poesia alessandrina e della commedia nuova. Per una rassegna sul repertorio del pianto funebre cfr. D'ambrosio (1994), mentre sul motivo delle mogli che si lasciano morire insieme al defunto marito cfr. D'ambrosio (1995). Il motivo della morte per inedia, infine, compare anche in alcuni intrecci romanzeschi, come in *Anzia e Abrocome* 3.8.2. o nelle *Metamorfosi* apuleiane (8.7.5).

¹⁸⁷ Come osserva correttamente Pecere (1975) p.50, "anche nel dire che il cadavere viene composto nella tomba, è alla tradizione poetica che Petronio attinge l'aulica *iunctura* col verbo semplice *positum...corpus* (111.2): Lucr. 3.871; Verg. *Aen.* 2.644 e 11.30; *Ov. met.* 8.236".

¹⁸⁸ Pecere (1975) pp.136-137 ritiene che all'ammirato modello etico di comportamento delle eroine leggendarie della tradizione letteraria "altri esempi di idealizzate figure femminili si aggiungono nella letteratura latina coeva, le quali si spiegano unicamente come proiezione di un'etica civile che si andava diffondendo presso i romani. [...] sono figure storiche come quelle di Paolina, Sestia, Passea, Arria, madre e figlia, le testimonianze più eloquenti del fatto che il suicidio della moglie, come mezzo per salvare l'unione anche fisica col suo uomo oltre la morte stessa, era diventato in qualche caso una scelta morale (non priva di implicazioni politiche) concreta ed operante nel costume vivo del secolo di Petronio".

notazione del narratore circa l'unanime giudizio di ammirazione da parte della cittadinanza intera sulla straordinaria pudicizia della matrona (111.5 *una in tota civitate fabula erat; solum illud affulsisse verum pudicitiae amorisque exemplum omnis ordinis homines confitebantur*), attraverso un fulminante *cum inversum* viene introdotto un nuovo elemento all'interno dell'episodio, funzionale a riattivare i fili della diegesi, giunti ad un pericoloso momento di stasi proprio nel momento in cui la 'rispettabilità' morale della donna era ormai al suo punto culminante: per decisione dell'*imperator provinciae* viene disposto, infatti, che alcuni banditi siano crocifissi proprio dietro alla cappella in cui la matrona continua a compiangere il marito (111.5). Ed in effetti comincia sin da subito a verificarsi un'inversione della situazione fino ad allora cristallizzatasi. Così, la notte successiva, un soldato posto a sorveglianza delle croci dei *latrones* giustiziati, avendo visto un bagliore tra le tombe ed avendo udito dei gemiti di lamento entro il cimitero, spinto dalla *curiositas* (sentenziosamente definita in 111.6 *vitio gentis humanae*), si dirige verso la camera sepolcrale e scorge la donna, della quale adesso viene per la prima volta detto che, oltre ad essere pudica, è pure *pulcherrima* (111.7)¹⁸⁹. Superata l'iniziale paura di trovarsi dinanzi ad uno spettro infero (111.7), alla vista del cadavere, delle lacrime e del viso della donna segnato dai graffi¹⁹⁰, il soldato può ritornare alla valutazione oggettiva della realtà, comprendendo che la causa del dolore di quella *mulier* sta nel non sapere accettare la perdita del marito (111.8 *ratus scilicet id quod erat, desiderium extincti non posse feminam pati*)¹⁹¹. Pertanto, sulla scorta di questa deduzione, egli si risolve a recitare una vera e propria *consolatio*, riportata nel testo in *oratio obliqua*, nella quale si possono rintracciare alcune topiche del genere di pertinenza (111.8):

coepitque hortari lugentem ne perseveraret in dolore supervacuo ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret: omnium eundem esse exitum [sed] et idem domicilium, et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem revocantur.

Tanto l'idea del dolore *supervacuuus* quanto l'amara constatazione del comune destino degli uomini di fronte alla morte rientrano in quel repertorio canonico di motivi consolatori ricordati da Cicerone nelle *Tusculanae* e documentate a più riprese nella produzione filosofica senecana, rispetto alla quale, peraltro, non mancano significativi

¹⁸⁹ Pecere (1975) p.74 sottolinea che "il *miles* nella circostanza sembra ricalcare il modello, fissato nella tradizione della letteratura erotica, dell'amante predestinato, nel cui animo lo splendore della bellezza muliebre suscita un irresistibile desiderio amoroso al primo sguardo".

¹⁹⁰ Anche quello del volto graffiato in segno di lutto è un topos del repertorio letterario tradizionale (cfr. a titolo esemplificativo Verg. *Aen.* 4.673 e Ov. *fast.* 6.148).

¹⁹¹ Nella riflessione del soldato si può intravedere in filigrana un rimando alla *consolatio ad Helviam* di Seneca (*ad Helv.* 12.14.1 *illud te movet...quod desiderium ipsum per se pati non potes*").

riecheggiamenti di carattere lessicale¹⁹². Ciononostante, il primo tentativo del soldato di richiamare la matrona ai piaceri della vita, convincendola dell'inutilità di uno struggimento che non giova a nessuno, non va a buon fine; anzi, la vedova si abbandona a manifestazioni di cordoglio ancora più veementi, che sfiorano quasi la volontà masochistica di autodistruzione (111.9 *at illa ignota consolatione percussa laceravit vehementius pectus ruptosque crines super corpus iacentis imposuit*). Il *miles* però non indietreggia dinanzi alla scenata ipertragica dell'interlocutrice (si noti, in relazione alle movenze del personaggio, l'uso caratterizzante di metafore militaresche, non estranee, certo, neppure al lessico tipico della poesia amorosa); la sua strategia stavolta prevede, oltre alle identiche parole di conforto, anche l'inserimento di un'ulteriore incentivo, ossia l'offerta della propria *cenula* (111.10)¹⁹³. Ecco quindi riemergere dallo sfondo della scena l'ancella, la quale corrotta soprattutto dall'odore del vino, sveste i panni nobili di 'doppio' della padrona e assume il ruolo comico della mezzana, divenendo aiutante del soldato e spostando gli 'equilibri attanziali' interni al racconto in maniera determinante in vista dello scioglimento della vicenda. Rinfrancata dal pasto, infatti, la serva si rivolge alla matrona, ancora attestata su una posizione di afflizione inconsolabile, per provare ad espugnarne quella che ormai anche lei considera un'incomprensibile *pertinacia*; tra le argomentazioni usate, in un magniloquente discorso diretto costituito da ben quattro interrogative retoriche seguite da un'esortazione finale e scandito dal ritmo incalzante della doppia serie anaforica (*si...si...si...; vis...vis...*), si ripropongono identici alcuni elementi già presenti nella precedente *consolatio* del soldato, come l'invito a non lasciarsi morire, in modo innaturale, prima dell'estrema sentenza e a godere della 'luce vitale' e dei piaceri della vita, scrollandosi di dosso ogni remora e superando la 'conformistica' riluttanza muliebre (111.10-12):

¹⁹² Cfr. Cic. *Tusc.* 3.32.77. Quanto ai riecheggiamenti senecani, cfr. quantomeno *dial.* 6.6.1 ss. e 19.4, *ep.* 6.2-13, 30.5 e 78.2. Sul rapporto con Seneca, Pecere (1975) pp.80-82 evidenzia che "da questa accurata mimesi tematica e linguistica trapela l'intenzione di misurarsi in un confronto caricaturale con la produzione letteraria delle *consolationes*, in particolare con quella recente del cordovese. [...] Con l'impiego di un lessico scelto, lo snocciolamento di frasi fatte, il crescendo dell'aspirazione patetica, Petronio disegna gradualmente l'immagine artefatta di un *miles facundus* per innestarvi poi a sorpresa [...] la motivazione formale del cedimento della vedova. [...] C'è un formalismo molto marcato nella ripetizione di questo rituale atto d'avvio della consolazione promosso dal *miles* che rende ambigua la credibilità delle buone, disinteressate intenzioni del personaggio; già il fatto che il soldato non dimentichi di portare con sé la *cenula* è un segnale tutt'altro che trascurabile. [...] Petronio sa accentuare la convenzionalità di siffatta condotta del personaggio [...] sfruttando la significante allusività della frase *et cetera...*, che rammenta tutto il repertorio stereotipato di espressioni *quibus exulceratae mentes ad sanitatem revocantur*".

¹⁹³ Su questa sequenza, Pecere (1975) p.87 osserva che "la *cenula* [...] funge da improvvisato consolo; e con questo atto, che mima una usanza antica e mai smessa nel *nomos* consolatorio popolare, la *consolatio* è al suo epilogo".

"quid proderit" inquit "hoc tibi, si soluta inedia fueris, si te vivam sepelieris, si antequam fata poscant, indemnatum spiritum effuderis?"

'id cinerem aut manes credis sentire sepultos?'

vis tu reviviscere? vis discusso muliebri errore, quam diu licuerit, lucis commodis frui? ipsum te iacentis corpus admonere debet ut vivas."

Per conferire maggior autorevolezza alla propria perorazione, oltre all'ammonimento di trovare proprio nel corpo del marito lì giacente la forza per scuotersi da quel torpore, assai efficace sotto il profilo parenetico, l'ancella si affida ad un verso dell'*Eneide* virgiliana (Verg. *Aen.* 4.34, sopra in grassetto), desunto da quello specifico contesto della storia in cui Anna prova a persuadere la sorella Didone, inibita dal ricordo della morte del marito Sicheo, a non precludersi la possibilità di intraprendere una relazione amorosa con l'ospite troiano¹⁹⁴. La funzione della citazione, da un punto di vista narratologico, è assai rilevante, se è vero che, dopo le iniziali allusioni epicheggianti, d'ora in poi diviene pienamente decifrabile l'obiettivo dell'autore di trasporre l'episodio efesino su quello più celebre dell'epopea virgiliana, ossia di proiettare, in chiave degradante, nella coppia Anna-Didone le avventure del binomio matrona-ancella, come fossero "controfigure parodizzate"¹⁹⁵ delle prime. Comunque sia, una prima *sententia* dell'io-narrante (111.13 *nemo invitus audit, cum cogitur aut cibum sumere aut vivere*) prepara esplicitamente il lettore a quel mutamento di prospettiva che ben presto intaccherà l'animo finora imperturbabile della donna. I primi segni di arrendevolezza si avvertono sul versante della rinuncia a morire per inedia (111.13); una seconda massima sentenziosa del narratore, poi, prepara l'uditorio all'ulteriore cedimento della vedova, questa volta ben più riprovevole, perché inerente alla sfera fisiologica dell'appagamento sessuale (112.1 *ceterum scitis quid plerumque soleat temptare humanam satietatem*). Il soldato non è soddisfatto della vittoria ottenuta sul campo e, di conseguenza, con le stesse blandizie adoperate in precedenza, si prefigge l'obiettivo di attaccare la pudicizia della matrona (112.1); la voce narrante, immedesimandosi ora nell'ottica di quest'ultima, ci informa

¹⁹⁴ La citazione di versi attinti da questo passo eneadico non soltanto è topico nella letteratura di tipo consolatorio, bensì trova precisi riscontri nell'*Historia Apollonii Regis Tyri*. Tuttavia, mentre in quest'ultima opera (così come avviene nei romanzi greci con i testi omerici) il trattamento del modello è assolutamente serio, viceversa nel *Satyricon* esso diventa vittima di un palese rovesciamento parodico. Una spia in tal senso potrebbe essere considerato il fatto che la citazione petroniana presenta una variante (*sentire* in luogo del virgiliano *curare*) attraverso la quale "si attua una ricodificazione, in chiave epicurea, del verso virgiliano, che risulta così screditato da una maliziosa connotazione d'ironia" (Aragosti (1995) p.423 n.315).

¹⁹⁵ Aragosti (1995) p.418 n.312.

maliziosamente che neppure il *miles* è *deformis*, prefigurando dunque che ella non resisterà al fascino del giovane seduttore. In più, la notazione riguardo alle sue qualità oratorie (*nec...infacundus*) sembra ammiccare all'eloquio spigliato del facondo Enea, che proprio a partire dal racconto delle sue peripezie inizia la 'conquista' dell'amore della regina¹⁹⁶.

“È l'ancella a colmare l'ultimo diaframma tra due posizioni che si stanno saldando nell'elemento unificante dell'amore”¹⁹⁷; e, per la seconda, il suo messaggio è veicolato attraverso la citazione di un emistichio virgiliano, tolto dal medesimo contesto della precedente (Verg. *Aen.* 4.38 *placitone etiam pugnabis amori?*). La parodia si carica, in questo secondo caso, di una valenza sarcastica ancora più marcata; se dalle parole di Anna emerge un sentimento di profonda empatia rispetto al dramma vissuto dalla sorella, la serva piuttosto ne fa in maniera volgare uno strumento atto a convincere la padrona a godere delle gioie erotiche. Nessun ostacolo, quindi, si frappone più all'inizio di questo rapporto tra il *victor miles* (112.2) e la *pudicissima uxor* (112.3); per tre notti di fila le gesta amorose della coppia possono così protrarsi senza alcun rischio di essere colti in flagrante, cosicché il soldato, eccitato dalla segretezza degli appuntamenti e dalla bellezza della donna, offre a quest'ultima tutte le prelibatezze che le sue finanze potevano consentirgli (112.3-4)¹⁹⁸. È il trionfo della materialità, dei bisogni bassi del cibo e del sesso che alla fine ha preso il sopravvento sull'ingessata situazione di partenza, impostata su canoni etici e letterari troppo poco appaganti e del tutto incoerenti rispetto al reale contesto performativo della novella¹⁹⁹. Nel quale c'è spazio, altresì, per un imprevisto conclusivo, che squalifica ancor più la figura della vedova e porta finalmente a compimento la parabola comico-degradante disegnata dall'autore. Uno dei parenti dei crocifissi, infatti, notando che la custodia dei cadaveri da parte del soldato fosse allentata,

¹⁹⁶ Fedeli (1986) p.27-28 ribadisce che “anche in questo caso Petronio ha effettuato un sapiente rovesciamento: nell'*Eneide* è Didone a soccorrere e ad alimentare l'eroe vagante, mentre nella novella petroniana è il soldato che generosamente divide con la vedova e l'ancella la sua parca cena e continua a sostenere le due donne con tutto ciò che gli permettono i suoi modesti mezzi. [...] Inoltre, mentre nel poema epico Enea che sostituisce Sicheo nell'affetto di Didone è causa della morte di Didone, nel romanzo il soldato che sostituisce il marito nell'affetto della vedova la riconduce alla vita”.

¹⁹⁷ Fedeli (1986) p.22.

¹⁹⁸ Come osserva Fedeli (1986) pp.13-14 “neppure l'unione sessuale sfugge al meccanismo della triplicazione”, “uno schema su cui Petronio insiste con particolare piacere nel corso della novella”. Questo schema si ripete anche nel numero degli ‘attacchi’ disposti dal soldato per convincere la matrona; Fedeli (1987) ha mostrato come di norma l'eroe che cede dopo tre tentativi infruttuosi sia destinato alla morte (Achille e Meleagro in Omero, Coriolano in Livio). In Petronio, invece, la matrona, invertendo il paradigma canonico, sceglie per sé la totale adesione alle lusinghe della vita.

Si notino inoltre, in questa sequenza narrativa, i dettagli ironici sottolineati dal narratore (cfr. 112.3 *videlicet, nuptias fecerunt, super corpus viri, pudicissimam uxorem* e 112.4 *prima statim noctem*).

¹⁹⁹ Su questo punto si veda Conte (1997) pp.107-110.

ne approfitta per recuperare il corpo del congiunto e destinarlo a dovuti onori funebri, a dispetto dell'ingiunzione dell'*imperator provinciae* (112.5). L'indomani, scoperto l'accaduto, il soldato, timoroso del supplizio a causa del suo incauto comportamento, annuncia alla compagna di voler precedere la sentenza del giudice, dandosi egli stesso la morte con la spada (112.6); alla matrona chiede soltanto, in modo impertinente, di seppellirlo in quello stesso sepolcro, rendendo "la fatale tomba comune all'amante e al marito" (112.6 trad. Aragosti). Ma la donna, *non minus misericors quam pudica* (112.7), si oppone a questa decisione ("preferisco appendere un morto alla croce, piuttosto che uccidere un vivo") e ordina di appendere il marito alla croce rimasta vuota, pur di salvare la vita al nuovo amante (112.8); ed il soldato non può che eseguire l'ingegnosa trovata dell'avvedutissima donna²⁰⁰, che fino alla fine riuscirà a destare lo stupore degli increduli concittadini, anche se ora per ragioni diametralmente opposte a quelle segnalate in apertura di racconto (112.8 *posteroque die populus miratus est qua ratione mortuus isset in crucem*)²⁰¹. Anche la *fabula* eumolpiana, dunque, si sostanzia dello stile polimorfico di Petronio, ovvero di quella contaminazione tra più rami ipotestuali della tradizione letteraria, messa in atto a più riprese nel corso del *Satyricon*; in tal senso, il modello virgiliano viene assimilato all'interno della struttura novellistica – così come parecchi spunti caratteristici della scrittura consolatoria – non senza rilevanti ripercussioni sulla mappa genetica (e semiotica) dell'episodio stesso, conseguenti perlopiù alla distonia fra le serie implicazioni provvidenzialistiche sottese alla vicenda eneadica e la vittoria senza appello della corporalità più bassa nell'ipertesto²⁰².

Per quanto potenzialmente fruibile in modo autonomo dalla cornice di riferimento, tuttavia questo *pastiche* novellistico non può affatto considerarsi una mera digressione esornativa, avulsa dal contesto narrativo di occorrenza²⁰³. L'intento di *delectare* il suo

²⁰⁰ Come fa notare Fedeli (1986) p.24, "proprio nel momento in cui si accinge a compiere nel modo moralmente più abietto il tradimento del marito, la matrona invoca persino gli dei perché l'assistano nel suo agire" (cfr. 112.7 "*dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. malo mortuum impendere quam vivum occidere*").

²⁰¹ Con Fedeli (1986) p.26 si può sostenere che "nell'inversione finale dei ruoli [...], mentre in precedenza la moglie era stata oggetto di ammirato stupore da parte di noti e ignoti, d'ora in poi lo sarà il marito: ma per la sua straordinaria e miracolosa ascesa sulla croce. [...] ora il marito prende il ruolo della matrona; in vita era rimasto alla sua ombra, relegato in secondo piano dal suo vivido fulgore; paradossalmente diventa oggetto d'ammirazione proprio quando la matrona perde la sua aureola di pudicizia".

²⁰² Altre corrispondenze tra la vicenda epica virgiliana e la novella di Petronio sono stati individuati da Perotti (2001-2002) in part. pp.249-260.

²⁰³ Sull'importanza delle relazioni tra la novella e il macrotesto cfr. Cicu (1986) e Castagna (2003), secondo cui essa offre (pp.30 e 33) "un distillato essenziale, una ripresa interna, in dimensione minore, della macrostruttura cui appartiene e nella quale è incastonata per esprimerne il succo [...] Così il racconto che avrebbe potuto ridursi, se isolato dal contesto, ad un *bon mot* di puro intrattenimento, si trasforma in un apologo morale, sia pure di una morale 'rovesciata'" (condivido solo parzialmente tale idea comune a molti

uditorio è, infatti, soltanto parzialmente raggiunto da Eumolpo, dal momento che ad accogliere col sorriso il suo racconto sono soltanto i marinai presenti sulla nave. Viceversa, Lica cade in preda ad una reazione di profonda rabbia; rivangando l'analoga esperienza da lui vissuta allorché Encolpio ne tradì l'amicizia, corrompendo (verosimilmente) la moglie Edile (106.2), egli assimila istintivamente la sua condizione di 'marito tradito' a quella del defunto della novella (113.3 *non dubie redierat in animum Hedyle*). Suo malgrado, il vecchio poeta non fa altro che riaccendere involontariamente la miccia appena spenta, mettendo a repentaglio la tregua faticosamente guadagnata; che la situazione non degeneri, in fondo, è soltanto merito di Lica e della sua capacità di tener fede al giuramento prestato poco prima. Al lettore non resta che godere della comicità di questo ennesimo *misunderstanding*, oltreché della piacevolezza di uno degli esempi più fulgidi di prosa d'arte d'età classica.

Conclusioni

I capitoli appena presi in esame proseguono, dunque, sulla falsariga del racconto che li precede; per quanto essi sembrino iscriversi in modo prevalente nel 'dominio' specifico del genere romanzesco, tuttavia non c'è dubbio che sull'andamento del viaggio 'per mare', prima, e verso Crotone, poi, incidano in maniera assai rilevante tutti quegli altri intertesti di molteplice natura ricordati nell'analisi svolta. Il variare degli ipotesti allusi o parodiati non soltanto non intacca la fluidità della narrazione, ma semmai, accordandosi perfettamente alle singole istanze delle stratificate funzioni narrative (io-agente, io-narrante, autore, lettore), convoglia nel testo informazioni fondamentali sotto il profilo semiotico (in direzione comica, etopeica, argomentativo-esplicativa, satirica, etc.). Il prosimetro petroniano non rigetta aprioristicamente nessun materiale, 'basso' o 'alto' che sia; viceversa, in una prospettiva straordinariamente contaminante ed onnicomprensiva, esso si serve di tutte le tessere letterarie (e non) potenzialmente malleabili, per ricombinarle liberamente, secondo specifici procedimenti formalizzati, all'interno del mosaico macrotestuale, al fine di forgiare un 'ipertesto multiplo', polimorfico, polifonico.

critici, tra i quali per es. Conte (1997) p.100). Più segnatamente, Fedeli (1981) propone un'indagine di tipo narratologico per l'episodio sulla nave di Lica. In questa sua preziosa analisi, la novella della *Matrona di Efeso* costituirebbe un momento di nuova stasi o frenamento della vicenda; la digressione novellistica sarebbe inoltre il preludio al movimento conclusivo della "fuga felice", ovvero il naufragio dell'imbarcazione e la liberazione dei protagonisti e la punizione del loro antagonista. Dimundo (1987) intravede un implicito gioco allusivo intratestuale con l'episodio di Filomela (140.1-11), secondo una modalità compositiva tipicamente petroniana che prevede, come già osservato, ricorrenti rimandi 'a distanza' linguistici, tematici, situazionali all'interno del romanzo.

In questo senso, la scrittura palinsesta di Petronio non si pone come mero 'riempitivo' retorico; al contrario, l'intertestualità si configura come *metodo di produzione* geneticamente connesso all'attività di costruzione del testo, ossia quale indispensabile dispositivo di uno specifico *fare letterario* che ammicca, così, al bagaglio di competenze del lettore e alla sua funzione di interprete.

Capitolo 8 L'episodio crotoniate (124.2-141)

8.1 'Quam male est extra legem viventibus!' Finzione e morte nell'infero Crotone

Come anticipato nel capitolo precedente, l'ultimo episodio del romanzo tradito è ambientato a Crotone, una cittadina che, alla vista dei personaggi erranti, si staglia inerpicata su un'elevata rocca, quasi inaccessibile dall'esterno (116.1 *impositum arce sublimi oppidum cernimus*). Tale condizione di isolamento spaziale pare prefigurare, sin dall'inizio, una sinistra 'grandezza' del luogo; un'impressione, del resto, subito confermata dall'inquietante descrizione che del borgo crotoniate fornisce il *vilicus*, secondo il classico schema della contrapposizione tra passato nobile (116.2) e presente corrotto (116.4-9):

'o mi' inquit 'hospites, si negotiatores estis, mutate propositum aliudque vitae praesidium quaerite. sin autem urbanioris notae homines sustinetis semper mentiri, recta ad lucrum curritis. in hac enim urbe non litterarum studia celebrantur, non eloquentia locum habet, non frugalitas sanctique mores laudibus ad fructum perveniunt, sed quoscumque homines in hac urbe videritis, scitote in duas partes esse divisos. nam aut captantur aut captant. in hac urbe nemo liberos tollit, quia quisquis suos heredes habet, non ad cenas, non ad spectacula admittitur, sed omnibus prohibetur commodis, inter ignominiosos latitat. qui vero nec uxorem umquam duxerunt nec proximas necessitudines habent, ad summos honores perveniunt, id est soli militares, soli fortissimi atque etiam innocentes habentur. adibitis' inquit 'oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadavera quae lacerantur aut corvi qui lacerant'.

Il discorso del contadino, contraddistinto da un periodare stilisticamente elegante e da un tono ammonitore¹, preannuncia la peculiare situazione di iperbolico degrado civico-morale raggiunta nel borgo crotoniate²; attraverso lo stilema della triplice negazione anaforica (*Sat.* 116.6 *in hac enim urbe non..., non..., non...*), si raffigura, infatti, enfaticamente una comunità con un tessuto economico ormai del tutto improduttivo ed assolutamente priva di quei pilastri culturali ed etici attorno ai quali dovrebbe ruotare l'organizzazione di qualsivoglia società ben strutturata (*studia, eloquentia, frugalitas*). Come ha messo in luce Fedeli, Crotone si configura, dunque, come un infero 'mondo alla rovescia', basato sul principio della finzione e regolato in ogni sua componente dal

¹ Cfr. Fedeli (1987) pp.10-11: "egli [*scil.* il *vilicus*] si esprime, infatti, con un'accentuata ricerca del parallelismo (116.4-5, 116.6-7, 116.6 e 9), ricorre ad una struttura chiasmica (116.4), non disdegna un raffinato tricolon (116.6), fa ampio uso dell'asindeto correlativo (116.7). Le parole del *vilicus*, insomma, ben si confanno al tono ammonitore e sentenzioso, che culmina nello *scitote* di 116.6 ed è scandito dalla triplice ripresa di *in hac urbe* (116.6-7)".

² Come osserva Stucchi (2005) p.71 "la condizione di sovversione di ogni ordine naturale è tanto grave e tanto profonda che anche un anonimo personaggio, estraneo al centro abitato, ne è a conoscenza".

meccanismo dell'inversione³. In contrasto con qualsiasi norma più elementare della vita associata, nel 'perverso' sistema assiologico della cittadina calabra non vi è neppure alcuna considerazione per la prosecuzione della stirpe; anzi, i legami familiari rappresentano un grave ostacolo ad una trasmissione ereditaria del patrimonio impostata, paradossalmente, sull'annullamento preventivo di qualsiasi possibile linea genealogica⁴. È in questo contesto di totale dissoluzione dei *sancti mores* (116.6) che si inserisce l'inflessa attività degli *heredipetae*; ed è su queste premesse che il gruppo di amici organizza puntigliosamente una farsa ai danni di questi instancabili cacciatori di eredità⁵. Tralasciando, però, forse per un'eccessiva fiducia nel proprio progetto, un dettaglio non trascurabile del monologo del *vilicus*: chi entra a Crotone o assume la parte del corvo che lacera o quello del cadavere lacerato (116.9). Una presaga *sententia* che, alla resa dei conti, si trasformerà in cruda realtà, allorché, per sua stessa volontà testamentaria, il vecchio Eumolpo rimarrà vittima di un atto di cannibalismo non più soltanto metaforico (in senso etico-economico), ma cruentemente fisico-biologico (141)⁶. Che l'antropofagia, poi, abbia luogo proprio in quella che era stata la città del vegetarianismo pitagorico, è una circostanza non casuale che rende bene l'idea del grado di stravolgimento in cui Petronio intende collocare la sua vicenda romanzesca. Il motivo dei *captatores* di eredità, peraltro, conosce, in quella fase storica, una discreta diffusione nell'ambito della letteratura latina⁷; un contributo decisivo alla definizione di tale motivo offre la satira 2.5

³ Cfr. Fedeli (1987) pp.16-21: "la legge dell'inversione si manifesta, quale incontrastata dominatrice, ai livelli più diversi: a) inversione del proprio *status* [...]; b) inversione del rango sociale [...]; c) inversione del modo s'espriarsi [...]; d) inversione del carattere sacro di un giuramento e delle norme del vivere civile [...]; e) inversione dei nomi [...]; f) rovesciamento della situazione e della condizione di vita dei protagonisti [...]; g) inversione dei principi etici fondamentali [...]; h) inversione del codice d'età [...]; i) inversione delle norme religiose [...]; l) inversione dei principi pitagorici [...]". Lo studioso sottolinea, inoltre, che la vicenda crotoniate predilige tendenzialmente gli spazi aperti e la luce del giorno rispetto alle ambientazioni notturne e 'al chiuso' caratterizzanti gli episodi narrati nella *Graeca urbs*. Sulla dimensione infernale nel *Satyricon* cfr. Lago (2004).

⁴ Per questo argomento rimando a Fedeli (1987); cfr. in part. pp.30-31 "a riprodursi non sono i gruppi con le loro caratteristiche, grazie alla generazione di nuova prole, ma solo i beni (le eredità) tramite la morte. [...] Crotone, dunque, è una città di cadaveri: [...] una città interamente strutturata attorno al verificarsi dei decessi e al loro armonico susseguirsi".

⁵ In merito all'influsso del genere comico su questa sezione romanzesca, come sottolinea Fedeli (1988) p.13, "non sorprende che tutti i personaggi crotoniati portino nomi parlanti, da commedia: Filomela, Enotea, Proseleno, Gorgia, Criside, Circe, Polieno".

⁶ Sul motivo del cannibalismo in Petronio cfr. Nardomarino (1990) e Stucchi (2005).

⁷ Esempi ne sono la lettera di Plinio a Calvisio (2.20), in cui si descrive l'abile macchinazione di Regolo per impadronirsi dell'eredità di Verania, nonché alcuni spunti presenti nelle opere di Giovenale, Marziale (per i quali cfr. Walsh (1970) p.40) e Plin. *nat.* 14.5; il motivo dell'eredità compare anche in alcuni testi comico-mimici, come nel *Miles gloriosus* di Plauto (su questo aspetto cfr. Panayotakis (1995)). Nondimeno, va segnalato che "it was Horace who coined the phrase *captare testamenta* and the noun *captator*, and it was Horace who first elaborated the metaphorical imagery, later canonical, which represented the activity as a form of fishing or hunting, specifically angling or setting snares" (Bodel (2003) p.5).

di Orazio, la quale sembra essere, per certi versi, fedelmente ripercorsa da Petronio per la costruzione dell'episodio crotoniate, cosicché il sottile umorismo 'nero' della fonte viene sottoposto ad un processo di *amplificatio*, in direzione di una rappresentazione dai contorni decisamente più macabri⁸. Nel testo del Venosino, in un'immaginaria prosecuzione del dialogo tra Tiresia e Ulisse nella *nekyia* odissiaca (Hom. *Od.* 11.90 ss.), l'indovino consiglia all'eroe di trasformarsi in *heredipeta*, al fine di rimpinguare il proprio patrimonio, ormai pericolosamente dissestato a causa del parassitismo dei procisocialacquatori; il *vates* individua il prototipo ideale di 'preda' in un vecchio benestante, privo di eredi legittimi, possibilmente dalle discutibili qualità morali ed illustra al suo interlocutore le migliori strategie da adottare per blandirlo e attirarlo a sé (a partire dal luogo di 'abbordaggio', cioè il tribunale, in veste di suo patrocinatoro)⁹. Da parte sua, lo spiantato Eumolpo, che per *status* economico dovrebbe appartenere alla categoria dei *captatores*, si atteggiava, invece, a facoltoso proprietario, di salute cagionevole e orbo di qualsiasi erede diretto, impersonando così perfettamente il ritratto di *captandus*-modello auspicato da Tiresia; sulla base delle informazioni avute riguardo all'endemica corruzione morale di Crotona, egli rielabora lo spunto oraziano per farne il nucleo propulsivo della propria messinscena, ribaltando però l'assunto fondamentale dell'indovino, se è vero che egli tenterà di trarre guadagno per sé e i suoi amici non già nelle vesti di cacciatore, bensì in quelle di preda. L'anziano letterato si mostra, oltretutto, particolarmente attento alle avvertenze del *vilicus* anche sotto un altro aspetto; una volta dato avvio all'inganno, infatti, egli trattiene il suo *furor* poetico, dacché *in hac urbe non litterarum studia celebrantur* (116.6). Né tanto meno accorto si rivela nell'escogitare un piano assai sofisticato per poter godere delle prestazioni sessuali della giovanissima figlia di Filomela, senza destare sospetti sul suo stato di salute tali da poter mandare a monte l'intera macchinazione, ironicamente connotata con il termine *tragoedia* (140.5-6):

⁸ A tal proposito cfr. soprattutto Taliercio (1990) e Bodel (2003). Secondo Conte (1997) pp.140-141 "l'episodio degli *heredipetae* è costruito sul linguaggio già metaforicamente stravolto della satira, ma cerca la via del paradosso: diventa satira al cubo. 'Divorare una persona' da aspra metafora dell'immaginario moralistico si muta in atto reale e concreto: il linguaggio si reifica [...] L'invenzione petroniana segue i binari già segnati dalla tradizione, ma sa trasformare in racconto una fraseologia dell'immaginario comune".

⁹ Come osserva Taliercio (1990) p.61 "la stessa immagine petroniana dei corvi ad indicare gli *heredipetae* trova un esatto riscontro in Hor. *sat.* 2.5.55 ss. [...]. Se poi si considera che in Hor. *sat.* 2.5.85 ss. si parla proprio di un *heres* alle prese con un *cadaver*, allora si potrà ritenere di ascendenza oraziana anche quella così suggestiva associazione petroniana di *cadavera*, cioè coloro i quali *captantur*, e *corvi*, cioè coloro i quali *captantur*".

Eumolpus, qui tam frugi erat ut illi etiam ego puer viderer, non distulit puellam invitare ad pygesiaca sacra¹⁰. sed et podagricum se esse lumborumque solutorum omnibus dixerat, et si non servasset integram simulationem, periclitabatur totam paene tragoediam evertere.

Essendosi finto gottoso e debole di lombi, per salvaguardare la credibilità di tale malattia, Eumolpo costringe il ‘servo’ Corace a porsi sotto il letto e ad imprimere con la sua forza il movimento necessario all’ecuzione dell’amplesso con la ragazza; quest’ultima, dal canto suo, adagiata sopra il corpo del vecchio, dà saggio della propria ‘perizia tecnica’ in materia erotica, rivelandosi una degna compartecipe del grottesco automatismo dinanzi allo sguardo voyeuristicamente compiaciuto del fratellino¹¹.

Nello stesso tempo, l’anziano letterato recupera, almeno apparentemente, la funzione di pedagogo che già gli era appartenuta ai tempi della sua esperienza pergamena¹²; è proprio per la sua saggezza e magnanimità, infatti, che la matrona gli affida la sua prole (140.2-3):

ea ergo ad Eumolpum venit et commendare liberos suos eius prudentiae bonitatisque... credere se et vota sua. illum esse solum in toto orbe terrarum, qui praeceptis etiam salubribus instruere iuvenes quotidie posset. ad summam, relinquere se pueros in domo Eumolpi, ut illum loquentem audirent . . . quae sola posset hereditas iuvenibus dari¹³.

¹⁰ Accolgo qui la congettura dello Scaliger ‘pygesiaca’ in luogo del tradito ‘pigiciaca’, nella quale è possibile rinvenire un esempio di parodia diretta di ambito religioso; Eumolpo inviterebbe, infatti, la fanciulla a partecipare a dei fantomatici ‘sacri misteri delle natiche’. D’altra parte, la maliziosa invenzione di un rito simile fa da contraltare all’ipocrisia di Filomela, la quale, fingendo di recarsi al tempio per compiere dei voti (140.4 *nec aliter fecit ac dixerat, filiamque speciosissimam cum fratre ephebo in cubiculo reliquit simulavitque se in templum ire ad vota nuncupanda*), lascia i figli soli nel *cubiculum* di Eumolpo affinché possano far valere la propria arte seduttiva sul vecchio ‘pedagogo’.

¹¹ Cfr. *Sat.* 140.7-8 *itaque ut constaret mendacio fides, puellam quidem exoravit ut sederet supra commendatam bonitatem, Coraci autem imperavit ut lectum, in quo ipse iacebat, subiret positisque in pavimento manibus dominum lumbis suis commoveret. ille lente parebat imperio puellaeque artificium pari motu remunerabat* e 140.9 *dum frater sororis suae automata per clostellum miratur*.

¹² Sulla relazione intratestuale tra questa sequenza romanzesca e la novella dell’efebo di Pergamo cfr. Dimundo (1987) e Landolfi (1996).

¹³ Molto interessanti le osservazioni di Stucchi (2005) su questo passaggio testuale: “Altro guizzo ironico, a mio avviso più fine, è quello con cui Petronio ammicca al lettore nel momento in cui Filomela se ne va, lasciando i figli a Eumolpo: la donna raccomanda, infatti ai ragazzini di ascoltare attentamente quanto l’anziano malato dirà loro, giacché si tratta della sola eredità possibile per i giovani (140.3 *quae sola posset hereditas iuvenibus dari*). Queste parole vorrebbero alludere, speciosamente, al fatto che gli insegnamenti morali rappresentano il bene più durevole e prezioso cui i ragazzi possano ambire, al paragone del quale ogni altra ricchezza mondana trascolora e rivela la sua pochezza, ma, ovviamente, si tratta di finzione ampiamente riconosciuta come tale sia da Eumolpo che dai figlioletti stessi di Filomela: costoro, in questo episodio, mentono sapendo di mentire, e recitano una parte di fronte a chi, a sua volta, è perfettamente consapevole della natura della messa in scena. Tuttavia, in questo caso, le parole della matrona si rivelano, involontariamente, esatte, perché i figli di quest’ultima avranno davvero come sola eredità le parole di Eumolpo, naturalmente perché egli non è quel ricco possidente africano che millanta di essere né ha beni da poter lasciare in eredità”.

In realtà, dietro alla presunta premurosità di una madre presentata come *inter primas honesta* (140.1)¹⁴, si cela un intento assai meno nobile; Filomela non è effettivamente alla ricerca di un buon precettore da cui i due figli possano trarre fruttuosi insegnamenti, piuttosto la sua azione è rivolta all'estorsione dell'ennesima eredità. Lei, che da giovane è stata avvezzata a raggirare vegliardi benestanti, ormai vecchia e appassita, continua comunque ad esercitare tale attività attraverso i suoi bellissimi rampolli, ben ammaestrati dalla genitrice a recitare una parte siffatta (140.1):

matrona inter primas honesta, Philomela nomine, quae multas saepe hereditates officio aetatis extorserat, tum anus et floris extincti, filium filiamque ingerebat orbis senibus, et per hanc successionem artem suam perseverabat extendere.

Questa, del resto, è l'unica forma di *successio* riconosciuta nella perversa morale crotoniate, questa, ovvero, l'unico involucro 'socialmente' ammesso entro cui stabilire delle possibili relazioni familiari¹⁵. Purtuttavia, il momento di massimo abominio etico si raggiunge nella scena conclusiva del *Satyricon* superstite¹⁶, laddove Eumolpo, in risposta alla crescente diffidenza dei *captatores*, impone a questi ultimi una macabra clausola necessaria all'adempimento delle disposizioni testamentarie, cioè che essi mangino le sue carni alla presenza del popolo, giustificando, tra l'altro, la sua scelta tramite l'assunzione di una, direi, erodotea prospettiva di relativismo culturale assolutamente inappropriata rispetto al contesto di pertinenza (141.2-3):

[2] *omnes qui in testamento meo legata habent praeter libertos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint* *** [3] *apud quasdam gentes scimus adhuc legem servari, ut a propinquis*

¹⁴ Si noti la somiglianza con l'inizio della novella della matrona di Efeso (111.1). Per un'indagine dettagliata circa i rapporti tra questi due passaggi del romanzo rimando, nuovamente, a Dimundo (1987). Secondo Taliercio (1990) p.67 la figura di Filomela "ha un suo fedele corrispettivo nella satira 2.5 di Orazio, e precisamente in Penelope che, *tam frugi tamque pudica*, non dovrà esitare un istante a concedere i propri favori (Hor. sat. 2.5.76 ss.)", al fine di aiutare l'*heredipeta* Ulisse a rimpolpare il patrimonio familiare. Quest'ultimo, accogliendo il suggerimento di Tiresia di prostituire la moglie (paradigma mitico di fedeltà coniugale) per far soldi, si comporta esattamente come la matrona petroniana, la quale all'avidità di denaro sacrifica spudoratamente perfino i figli giovanissimi.

¹⁵ In tal senso, quello di Filomela costituisce, probabilmente, un'ulteriore caso di 'nome parlante' all'interno del *Satyricon*, alludendo esso al sanguinoso mito in cui una madre (Progne) sacrifica il figlioletto (Iti), imbandendone le carni in un empio banchetto, per punire il misfatto del marito (Tereo), colpevole di averne sedotto la sorella (Filomela, per l'appunto); cfr. Dimundo (1987) e Rimell (2002) pp.172, "in the *Satyricon* Philomela's abuse of her own son and daughter dramatically repeats [...] the sacrifice of Itys". Per quanto nel romanzo la matrona dia i suoi figli in 'pasto' ad Eumolpo soltanto in senso metaforico, il nome della protagonista tuttavia sembra già evocare proletticamente quello che, poi, si rivela essere il reale risolto della vicenda. Come osserva, infine, Stucchi (2005) p.78 "il verbo che Petronio usa per indicare l'azione di Filomela che è solita «appiappare» [...] i figli agli anziani danarosi e senza eredi (*Sat.* 140.1) è *ingerere*, usato anche da Seneca nel passo del Tieste che rievoca l'orrido pasto somministrato da Atreo al fratello (*Sen. Thy.* 280-286)".

¹⁶ Sulla base di alcune affinità con il modello omerico, Fedeli (1988) pp.30-32 ipotizza che l'episodio crotoniate potrebbe davvero rappresentare la sezione conclusiva dell'originario progetto romanzesco.

*suis consumantur defuncti, adeo quidem ut obiurgentur aegri frequenter, quod carnem suam faciant peiorem*¹⁷.

Vincolando la riscossione della sua millantata eredità all'espletamento di una disumana pratica antropofagica, egli spera, probabilmente, di prolungare la farsa, allentando, con una trovata ad effetto, la crescente pressione degli *heredipetae* crotoniati, ormai impazienti di raccogliere, dopo le tante promesse non mantenute da parte del vecchio, i primi frutti tangibili della loro prodiga ospitalità (141.1):

ex Africa navis, ut promiseras, cum pecunia tua et familia non venit. captatores iam exhausti liberalitatem imminuerunt. itaque aut fallor aut fortuna communis coepit redire ad paenitentiam suam.

Contrariamente alle sue previsioni, invece, i cacciatori d'eredità non si lasciano affatto scoraggiare da questa abbrutente *condicio*, accecati come sono da una smisurata brama di denaro (141.5 *excaecabat pecuniae ingens fama oculos animosque miserorum*); a farsi portavoce di tale posizione 'oltranzista' è nientemeno che Gorgia (141.5 *Gorgias paratus erat exsequi*), un altro personaggio dal 'nome parlante', il quale, grazie alle sue eccellenti doti oratorie, cerca di persuadere i concittadini della liceità di questo atto di cannibalismo¹⁸. Da perfetto manipolatore della parola qual è, a quanti tra i concittadini-corvi sono ancora riluttanti nell'eseguire la condizione del legato eumolpiano, egli consiglia pragmaticamente di sconfiggere il senso di nausea in vista di un bene superiore, pensando di stare per mangiare non viscere umane, bensì dieci milioni di sesterzi (141.7 *operi modo oculos et finge te non humana viscera sed centies sestertium comesse*)¹⁹. Nel suo raccapricciante discorso (141.6)²⁰, Gorgia si avvale persino di tre *exempla* storici per avvalorare la propria tesi, richiamando alla memoria i casi di cannibalismo attribuiti dalla tradizione storiografica greco-latina, rispettivamente, agli abitanti di Sagunto, Numanzia

¹⁷ Nella formulazione di questa orribile condizione si può intravedere una fine parodia di ambito giuridico, se è vero che, come nota Nardomarinò (1990) p.35, essa riecheggia un *topos* formale della prassi testamentaria romana, in cui il vincolo posto alla riscossione dell'eredità era espresso, talvolta, con una protasi di periodo ipotetico (esattamente come in *Sat.* 141.2), mentre, talaltra, con una proposizione introdotta da *ut* e il congiuntivo, o con una proposizione relativa al congiuntivo preceduta dalla parola *condicio*.

¹⁸ Cfr. Conte (1997) pp.138-139, secondo cui "il nuovo Gorgia è l'erede diretto del protosofista omonimo, colui che Aristofane sbeffeggiava come fondatore di una setta di [...] 'gente che usa la lingua per riempire lo stomaco' (Aristoph. *Av.* 1695 ss., 1702 ss.). Sullo stesso argomento cfr. anche Stucchi (2005) p.81: "il nome del parlante non è certo casuale, ma vuole alludere al più celebre Gorgia, il sofista specialista nel sostenere tesi impossibili e maestro nel genere dell'encomio paradossale, capace di perorare tesi impopolari persuadendo l'uditorio di quanto era apparentemente incredibile". Sulle implicazioni 'sofistiche' sottese al Gorgia petroniano cfr. Ciaffi (1955) p.125 e Walsh (1970) p.108, mentre sul rapporto con il Gorgia storico cfr. Shey (1971), oltre al già citato contributo di Conte (1997) pp.137-142.

¹⁹ Cfr. Monella (2013).

²⁰ Concorro con Conte (1987) nel ritenere questa *oratio* di paternità gorgiana e non eumolpiana.

e Petelia in simili contesti poliorcetici, nell'ambito cioè di una temporanea sospensione di ogni forma di legalità; senonché, quel tremendo gesto, che aveva contrassegnato la disperazione dei popoli assediati al cospetto dei tormenti della fame e della carenza di risorse alimentari, viene riproposto, in chiave dissacrante e mistificatoria, in relazione ad una comunità non più mossa da impellenti bisogni fisiologici, ma sfigurata in via permanente dal desiderio sfrenato di accaparrarsi ricchezze altrui.

Sfortunatamente, non ci è dato conoscere quale sia stato l'esito della vicenda; ciò che si sa con certezza, di contro, è che la 'catastrofe' viene subodorata da Encolpio già all'inizio della sequenza, allorché egli, pur cominciando ingenuamente a convincersi, in mezzo al bendido 'generosamente' offerto dagli *heredipetae*, che la Fortuna abbia distolto lo sguardo malevolo dalle sue avventure (125.2), paventa comunque la possibilità che il piano venga scoperto, riconducendo lui e i suoi amici nello stato di miseria creduto ormai definitivamente debellato (125.3-4)²¹. Il timore, da parte di Encolpio, di passare repentinamente dalla parte dei beffatori a quella dei beffati trova un'ulteriore espressione tanto nello sfogo moraleggiante di 140.15²² quanto nella considerazione sul mutamento della Fortuna in 141.1²³. Ed in effetti, l'entusiastica accoglienza che aveva permesso ad Eumolpo e ai suoi 'schiavi di vivere floridamente nel lusso offertogli dai cittadini crotoniati (125.1 *dum haec magno tempore Crotone aguntur*), in una sorta di gara di munificenza senza esclusione di colpi (124.3-4 [...] *qui statim opes suas summo cum certamine in Eumolpum congesserunt <...> certatim omnes heredipetae muneribus gratiam Eumolpi sollicitant*)²⁴, vive una fase di raffreddamento, che costa ai membri del gruppo un ridimensionamento delle elargizioni in loro favore (141.1); causa di tale parziale marcia indietro sono i crescenti sospetti sulla sincerità dell'anziano e sulle notizie relative al proprio patrimonio da questi decantate, in misura oltremodo esagerata, al

²¹ In particolare, il protagonista si domanda cosa potrebbe succedere se Corace svelasse l'inganno con una proditoria denuncia; come già detto nel capitolo precedente, Labate (1986) ritiene che "il nome di Corax è, già di per sé, profezia di un'immane delazione".

²² *Sat.* 140.15 '*omnia' inquam 'ista vera sunt; nec ulli enim celerius homines incidere debent in malam fortunam, quam qui alienum concupiscunt. unde plani autem, unde levatores viverent, nisi aut locellos aut sonantes aere sacellos pro hamis in turbam mitterent? sicut muta animalia cibo inescantur, sic homines non caperentur, nisi spei aliquid morderent'*. Secondo Sullivan (1977) p.204 n. 43 individua un possibile parallelismo tra questo passo e le riflessioni filosofiche in *Sen. ep.* 8.3

²³ In questo *excerptum*, quasi certamente riferibile alla voce di Encolpio, questi, ritornando sulle precedenti considerazioni formulate in 125.2, teme adesso che la Fortuna "ha cominciato a fare una marcia indietro di pentimento" [trad. Aragosti].

²⁴ Si noti l'elevatezza dell'espressione '*summo cum certamine*', di sapore epico e storiografico, utilizzata qui paradossalmente in funzione di un contesto del tutto degradato. Rispetto al paragrafo precedente (124.2), nel quale gli *heredipetae* "chiedono ai nuovi arrivati chi siano e donde vengano", Cugusi (2001) p.127 ritiene vi sia "un'identità di dislocazione logica e cronologica" con *Hom. Od.* 19.105, in cui "Penelope chiede a Odisseo appena arrivato chi sia e da dove venga".

principio della messinscena (124.3 *ex praescripto ergo consilii communis exaggerata verborum volubilitate, unde aut qui essemus, haud dubie credentibus indicavimus* e 125.1).

Dunque, quasi in ossequio allo pseudonimo odissiaco prescelto per la commedia crotoniate (Polieno)²⁵, Encolpio pare mutare addirittura il proprio *ethos*, mostrando un'insolita cautela ed equilibrio nell'affrontare la situazione contingente²⁶. D'altra parte, come osserva Fedeli, la nuova identità onomastica, attinta direttamente dalla fonte mitico-omerica, condiziona l'agire del personaggio anche in rapporto ad un secondo fattore altrettanto significativo:

“nelle sezioni precedenti del *Satyricon*, Encolpio aveva svolto in modo encomiabile il suo ruolo di narratore imparziale, privilegiando l'agire degli altri personaggi piuttosto che il suo e permettendo raramente alla sua voce di sovrastare quella degli altri [...] Anche per questo aspetto a Crotone tutto cambia: Encolpio-Polieno diviene il più ciarliero dei protagonisti, si muta in un instancabile parlatore che, di pari passo con l'aumentare della ciccia (125.2), sviluppa insospettite capacità oratorie e descrittive. [...] Ma, soprattutto, viene preso dalla gioia del canto e verseggia con una frequenza inconsueta [...]. E canta con grande perizia, dominando con disinvoltura gli influssi più diversi, da Omero (127.9) a Callimaco (135.8) a Virgilio (il centone virgiliano in 132.11), per un totale di ben 107 versi, nonostante le lacune che non li hanno risparmiati. Sembra proprio che Encolpio-Polieno abbia fatto sua la prerogativa di Eumolpo [...]”²⁷

Ma c'è una terza implicazione ancora più importante, credo, conseguente all'assunzione come nome proprio di un epiteto di Ulisse, perché essa investe direttamente il piano narratologico della tessitura romanzesca; in questa identificazione con l'eroe di Itaca, infatti, si manifestano i prodromi degli sviluppi narrativi, nella fattispecie della travagliata

²⁵ Come segnala Fedeli (1988) p.13-14 “l'aggettivo è attestato solo come appellativo di Odisseo, nell'*Iliade* e nell'*Odissea*: *Il.* 9.673 (parla Agamennone), 10.544 (parla Nestore), 11.430 (parla Soco), *Od.* 12.184 (parlano le Sirene)”. Nondimeno, per l'interpretazione corretta del suo significato nel racconto petroniano, “l'unico dei quattro contesti che veramente ci interessa è quello odissiaco, a cui Encolpio rinvia esplicitamente nel paragonare la voce di Circe a quella delle Sirene” (p.22). Secondo Cucchiarelli (2010) pp.102-103 dietro al nome Polieno, oltre all'allusione omerica, si potrebbe celare una suggestione epicurea, in linea con la caratterizzazione dello stesso Encolpio; così si chiamava infatti uno tra i primi grandi maestri fondatori dell'epicureismo.

²⁶ Questo aspetto è stato approfondito in part. da Fedeli (1988). Cfr. Barchiesi A. (1984) e Fedeli (1987) p.21-22: “A ben guardare egli ha subito un'importante metamorfosi: intanto c'è cambiamento del suo nome, e forse il Polieno con cui ora è designato indica già il carattere di tale metamorfosi. Se infatti si preferisce alla spiegazione degli scolii omerici a *Il.* 11.430, secondo cui πολυταυος è ‘il molto lodato’, quella di Esichio (*III* 355 Schmidt) [...], Polieno è ‘colui che racconta storie’. In tal caso il cambiamento del nome indicherà l'intento di affrontare le prove future con una scaltrezza ed un'attenzione in precedenza sconosciute ad Encolpio. [...] all'improvviso ci imbattiamo in un Encolpio cauto e diffidente [...]; mentre gli altri sono contagiati da una generale euforia, egli appare l'unico a preoccuparsi al pensiero di una possibile fine di quella insperata fortuna”. Infine, poco pertinenti appaiono le interpretazioni in merito di Ciaffi (1955) e Walsh (1970).

²⁷ Fedeli (1988) p.25.

storia d'amore con Circe, funzionando tale scelta (pur se, ironicamente, all'insaputa di Encolpio) quale motivo generatore dell'intreccio stesso²⁸. Insomma, "la trappola per Encolpio-Polieno scatta quando, nell'ascoltare la voce di Circe, egli pensa al canto delle Sirene omeriche che tentarono di fermare il πολύαινος Odisseo. È a quel punto che egli diviene pienamente «portatore del suo nome» e si dimostra subito incapace di difendersi dalle inevitabili conseguenze che il portare un tal nome produce"²⁹. Ed è a partire da questa premessa che, nei capitoli successivi del romanzo, si dipanano i fili di una fitta trama intertestuale di matrice essenzialmente epica ed elegiaca; come dire, parte della *Stimmung* vigente a Crotone è determinata a priori dal potere evocatore di una sola parola, senza dubbio, però, assai gravida sotto il profilo letterario e semiotico.

8.2 'Nec sine causa Polyaeon Circe amat'. *Elegia ed epica tra fallimenti e degrado* (126-133)

8.2.1 *L'abbordaggio di Criside e l'epifania di Circe* (126)

A partire dal capitolo 126 del *Satyricon*, il *focus* narrativo si concentra per lungo tempo ed in modo esclusivo – quantomeno attenendoci al testo tradito, in questa sezione assai lacunoso – sulla vicenda amorosa di Encolpio-Polieno e di Circe³⁰; il racconto della farsa ai danni degli *heredipetae* viene infatti accantonato praticamente fino all'ingresso in scena di Filomela e dei suoi figli (140). In questa porzione di romanzo, il racconto primario si regge su un'elaborata intelaiatura (meta)letteraria, nell'ambito della quale parecchi ipotesti di differente natura, strettamente interconnessi tra loro, fungono da stimolo fondamentale alla proliferazione dell'intreccio³¹. L'avvio *in medias res* della

²⁸ Contrariamente a quanto pensano Paratore (1933), Walsh (1970) e Priuli (1975), ritengo, sulla scorta dell'esaustivo studio di Fedeli (1988) che Encolpio abbia assunto l'appellativo di Polieno prima dell'incontro di Circe: "il nome, infatti, non è conseguenza dell'incontro, ma predispone all'incontro" (p.20). Sempre Fedeli (1988) p.18-19 osserva correttamente che "il nome di Polieno - e parallelamente quello di Circe - costituisce un esempio di 'costrizione del significante'. L'aspetto rilevante risiede nel fatto che esso non è episodico ma strutturale, perché non è la vicenda che si presta al nome, bensì il nome stesso che genera la vicenda. Il racconto, a sua volta, rinvia al modello: il nome proprio, quindi, viene a configurarsi al tempo stesso come significante e modello, e nel divenire modello invita a rintracciare altri testi analoghi. [...] Tuttavia nel passaggio da aggettivo a nome proprio il termine passa da una pura finzione epitetica - del tutto marginale al discorso - ad una funzione che potremmo definire predicativa: acquista, insomma, una centralità da cui si sviluppa necessariamente la narrazione-vicenda. L'avvenimento, che dal nome è generato, finisce per diventare un complemento del nome, una sua proiezione".

²⁹ Fedeli (1988) p.17.

³⁰ Sulla figura di Circe cfr. Cicu (1992).

³¹ Cfr. Panayotakis (1995) p.161: "it includes direct and indirect references to such a wide range of literary genres which are so densely connected to one another that it is impossible to evaluate their function in the text if they are examined separately". Sulla complessa tessitura intertestuale di questo episodio cfr. in part. Walsh (1970) pp.106-107, Pacchiani (1976), Gagliardi (1981), Perutelli (1986) e (1998), Roncali (1986), Blickman (1987), Fedeli (1988a), Rosenmeyer (1991), Panayotakis (1995), Conte (1997) pp.93-105, Obermayer (2003), Nagore (2003), Dimundo (1998) e (2007), Setaioli (2011).

sequenza in esame vede l'ancella Criside appellarsi in tono accorato al protagonista, perché, deposto ogni atteggiamento di superbia, offra gratuitamente la sua bellezza alla padrona (126.1-7):

[1] *'quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas.*
[2] *quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia, nisi quod formam prostituis ut vendas?* [3] *vides me: nec auguria novi nec mathematicorum caelum curare soleo, ex vultibus tamen hominum mores colligo, et cum spatiantem vidi, quid cogitet scio.* [4] *sive ergo nobis vendis quod peto, mercator paratus est, sive, quod humanius est, commodas, effice ut beneficium debeamus.* [5] *nam quod servum te et humilem fateris, accendis desiderium aestuantis. quaedam enim feminae sordibus calent, nec libidinem concitant, nisi aut servos viderint aut statores altius cinctos.* [6] *harena aliquas accendit aut perfusus pulvere mulio aut histrio scaenae ostentatione traductus.* [7] *ex hac nota domina est mea: usque ab orchestra quattuordecim transilit et in extrema plebe quaerit quod diligit.'*

Come prima il *vilicus*, così adesso questo nuovo personaggio femminile si esprime in uno stile realisticamente non consono al suo rango sociale³²; il discorso, infarcito di raffinati espedienti retorici (chiasmi, parallelismi, anafore, prevalenza di un dettato ipotattico e asindetico, etc.)³³ e di eleganti allusioni intertestuali, riesce a destare la curiosità dell'affascinato interlocutore (126.8 *itaque oratione blandissima plenus*) e a predisporre costui, positivamente, al successivo incontro con Circe³⁴. Nella fattispecie, mentre dimostra un pieno dominio di vari registri linguistici³⁵, Criside infiora il suo monologo di motivi topici della poesia amorosa e, soprattutto, ovidiana³⁶; in tal senso, piuttosto esplicito è, sin dalle primissime battute, il riferimento ai *Medicamina* (126.2 *facies medicamine attrita*), attraverso il quale Petronio intende fornire al lettore un segnale utile

³² Per questo aspetto cfr. in particolare George (1966), Gagliardi (1980) e Fedeli (1987), il quale giustifica questa apparente anomalia secondo il principio dell'inversione che regola i rapporti umani e culturali a Crotona.

³³ Cfr. Dimundo (1998) p.51, secondo cui "le argomentazioni di Criside acquistano via via un respiro più largo, in linea con l'accumularsi dei dettagli che arricchiscono il suo eloquio; il lettore, così, non ha l'impressione di un ritmo ossessivo ed incalzante, ma, al contrario, di un andamento discorsivo che si espande gradualmente nelle diverse articolazioni e trasforma Criside in una sapiente interprete delle più raffinate strategie retoriche".

³⁴ Secondo Panayotakis (1995) qui Criside assolve al ruolo tipicamente mimico-comico della scaltra ancella-mezzana, mentre Dimundo (2007) p.186 ritiene che il ruolo di *praeceptor* da lei assunto "si inserisce nel complesso sistema di riprese ovidiane presente nel contesto petroniano: era stato infatti Ovidio ad ammettere sin dall'epoca degli *Amores* accanto alla sua voce di esperto in amore anche quella di altri soggetti del discorso amoroso, ugualmente dotati di un'esperienza capace di trasformarsi in *ars*".

³⁵ Si noti, in tal senso, nell'assunto incipitario, la contrapposizione, attinta dal linguaggio economico-commerciale tra il *vendere* e il *commodare* (126.1 *quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas*)".

³⁶ Già Collignon (1892) pp.260-263 segnala, forse con eccessivo zelo, molte delle probabili referenze intertestuali di matrice ovidiana. Per un'analisi dettagliata del c. 126 cfr. Dimundo (1998) e Staiano-Suarez (2003).

ad orientarsi all'interno dell'intricato reticolo intertestuale costruito. Dal serbatoio elegiaco il narratore attinge, per esempio, il motivo topico della critica alla mercificazione dell'*eros* (126.1 *quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas*)³⁷, presente in Ovidio (Ov. *am.* 1.10.29-34, 42) e in Propertio (1.2.4); le corrispondenze con quest'ultima elegia, peraltro, sono piuttosto stringenti, tanto sotto il profilo della struttura retorica quanto su quello delle scelte linguistiche e tematiche. Per ciò che riguarda il primo aspetto, infatti, va segnalato che in entrambi i testi ricorre il medesimo schema bipartito tra "l'apostrofe al destinatario per mezzo della caratterizzazione dei suoi *mores* [...] e il riferimento alla situazione personale [del parlante], seguita da una serie di frasi introdotte da coordinazioni negative"³⁸ (*Sat.* 126.2-3; Prop. 1.2.1-8); quanto al secondo elemento, sia la condanna della cosmesi sia il richiamo alla cura esagerata per la capigliatura (*Sat.* 126.2 *flexae pectine comae*; Prop.1.2.3 *aut quid Orontea crinis perfundere murra*) sembrano configurarsi, da parte di Criside, quali voluti riecheggiamenti properziani³⁹. Dopo aver delineato abilmente i principali tratti della bellezza encolpiana (126.2) e dopo aver dichiarato apertamente la propria inclinazione a comprendere il carattere e i pensieri di una persona dall'osservazione del volto e dall'*incessus* (126.3)⁴⁰, l'ancella formula la sua richiesta ad Encolpio, attraverso l'impiego di una terminologia sì di natura eminentemente economico-commerciale, ma d'uso corrente anche nel lessico erotico, con una valenza semantica specifica (126.4). Con grande perizia oratoria, nel prospettare due diverse soluzioni – la vendita o il dono gratuito delle prestazioni da parte di Encolpio –, la serva non fa mistero di preferire la seconda (126.4 *quod humanius est*), la quale viene messa efficacemente in risalto per mezzo di accorte scelte sintattiche e linguistiche. A questo punto (126.4-7), per tranquillizzare l'interlocutore, creduto schiavo di umile livello, Criside presenta la sua padrona come una di quelle donne perverse che si eccitano soltanto

³⁷ Come osserva Dimundo (1998) p.51 "in Ov. *fast.* 1.419 (*fastus inest pulchris, sequiturque superbia formam*) troviamo un'analoga connessione, sapientemente variata nei due emistichi, tra il concetto di fascino/bellezza e quello dell'orgoglio". Di questo contributo riutilizzo molte informazioni nel corso dell'analisi successiva.

³⁸ Dimundo (2007) p.184.

³⁹ Sulla relazione tra i due testi cfr. Dimundo (1998) p.52: "se in Propertio tale tecnica serve a contrapporre gli atteggiamenti disdicevoli di Cinzia – che fanno di lei una potenziale *meretrix* – a una figura ideale di donna, caratterizzata da naturale bellezza e da spontaneità di modi e di atteggiamenti [...] nel contesto petroniano la condanna di Criside scatta [...] perché, invece di mettere a disposizione gratuitamente i suoi *bona*, Polieno li trasforma in mercimonio".

⁴⁰ Anche quello dell'incedere dell'amante costituisce un *topos* elegiaco, che trova precisi riscontri in Prop. 2.1.5-6 e 2.2.6, nonché in Ov. *ars* 3.299 e *rem.* 337. Allo stesso modo, l'uso di *spatiari* sembra connotato in senso elegiaco (cfr. per es. Ov. *trist.* 2.1.283-286).

con uomini di basso rango sociale (126.5 *quaedam enim feminae sordibus calent* e 126.7 *in extrema plebe quaerit quod diligit*)⁴¹; questo grottesco scambio di ruoli trova il suo *pendant* nelle preferenze amorose dell'ancella, la quale, per fugare il sospetto del giovane che fosse in realtà lei stessa ad esserne innamorata (126.8 *rogo numquam illa, quae me amat, tu es?*), dopo una fragorosa risata, manifesta il proprio disprezzo per le tresche con gli schiavi (126.9)⁴². Se Circe, a teatro, è adusa a saltare, prodigiosamente, ben quattordici file, dall'orchestra fino agli spazi occupati dalla plebe, per soddisfare l'irrefrenabile *libido*, con movimento opposto, Criside non siede che nella parte della cavea riservata ai cavalieri (126.10)⁴³. Tale 'mostruosa' anomalia non può che sorprendere il povero Encolpio (126.11 *mirari equidem tam discordem libidinem coepi atque inter monstra numerare, quod ancilla haberet matronae superbiam et matrona ancillae humilitatem*); ciononostante, egli prende l'iniziativa e invita l'ancella a condurre la sua padrona nel vicino bosco di platani – un canonico *locus amoenus* – per un primo appuntamento galante (126.12)⁴⁴. Alla vista del giovane si presenta una donna straordinariamente avvenente, “più perfetta di tutti i ritratti del mondo” [trad. Aragosti] (126.13 *mulierem omnibus simulacris emendatiorem*); il narratore, allora, si abbandona ad una parossistica *laudatio venustatis*, in cui compaiono parecchi *topoi* del repertorio elegiaco e romanzesco. Confessata, in via preliminare, la totale inadeguatezza degli strumenti espressivi in suo possesso per la descrizione di cotanto splendore (126.14 *nulla vox est*

⁴¹ Dimundo (1998) p.60 ipotizza che in questo passo (soprattutto 126.5 *nam quod servum te et humilem fateris*) vi sia un'allusione a Ter. *Eun.* 861-863 (*quid ita? vero debeam, / credo, isti quicquam furcifero si id fecerim, / praesertim quom se servom fateatur tuom*), tanto sul versante delle corrispondenze linguistiche quanto su quello dell'affinità situazionale, essendo entrambi i contesti fondati sullo scambio di ruoli tra servi e uomini liberi. Si noti, comunque, la ricercatezza dell'espressione *accendis desiderium aestuantis*, laddove il termine poetico *aestus*, tipico del vocabolario erotico (come il successivo verbo *calere*), viene usato per indicare la fiamma d'amore. Bisogna precisare, infine, che l'unione tra donne libere e schiavi era motivo non raro nella letteratura greco-latina; per i principali riferimenti letterari cfr. Sullivan (1977) p.117 (anche n.6).

⁴² Come ha messo in luce Fedeli (1988a), questo rovesciamento rappresenta un'ulteriore *facies* del meccanismo dell'inversione tipico del contesto crotoniate; alla stessa logica è sottoposta, inoltre, la relazione uomo-donna, dal momento che “nel rapporto Circe-Polieno è l'uomo a venir sedotto, mentre la donna [...] non si fa alcuno scrupolo di manifestare apertamente la propria libidine” (p.68). In tal senso, mentre in Ov. *ars* 1.163 (*hos aditus circusque novi praebebit amori*) il circo viene indicato come luogo adatto alla ‘caccia’ di nuovi amori, in Petronio (126.6 *harena aliquas accendit* [...]) tale motivo viene ribaltato, cosicché sono le donne ad adescare gli uomini.

⁴³ Molti sono i termini utilizzati da Criside che esprimono tutto il suo disappunto per le inclinazioni erotiche della padrona: oltre “all'iperbole delle quattordici fila saltate [...], il tono di biasimo [...] viene sottolineato dall'impiego di *extrema* [...], decisamente dispregiativo e [...] da *quaerere*” (Dimundo (1998) p.63), attraverso cui l'affannosa ricerca di appagamento della matrona viene connotato in senso quasi animalesco.

⁴⁴ Secondo Panayotakis (1995) p.167 “one can conclude that this brief scene between Chrysis and Polyaeus is the narrative equivalent of a conversation between an *ancilla conciliatrix* and an *adulescens amans* in a Roman comedy”.

quae formam eius possit comprehendere, nam quicquid dixero, minus erit)⁴⁵, Encolpio passa in rassegna le caratteristiche fisiche della donna, soffermandosi su alcuni *clichés* della bellezza femminile (i capelli ondulati, la fronte piccola, le guance delicate, gli occhi luminosi, il candore della pelle, delle mani e del collo), ampiamente attestati nella letteratura classica e moderna⁴⁶ (126.15-18); nella stessa direzione, va intesa l'iperbolica assimilazione a Diana, corroborata dal paragone con la statua della dea scolpita dal grande Prassitele (126.16 *quale Praxiteles habere Dianam credidit*). Insomma, l'accecante *forma* di Circe, in grado di eclissare perfino la lucentezza del marmo pario, conduce l'estasiato Encolpio a dimenticarsi di Doride, suo vecchio amore⁴⁷; l'entusiasmo del protagonista si riverbera nel seguente *pastiche* poetico, attraverso il quale egli tenta di nobilitare l'argomento contenuto nella prosa (126.18.1-6):

*quid factum est, quod tu proiectis, Iuppiter, armis
inter caelicolas fabula muta taces?
nunc erat a torva submittere cornua fronte
nunc pluma canos dissimulare tuos.
haec vera est Danae. tempta modo tangere corpus
iam tua flammifero membra calore fluent.*

I tre distici in questione sono assai verosimilmente da attribuire ad Encolpio. L'incertezza sulla paternità di questo componimento trae origine dalle lacune segnalate da una parte dei testimoni del ramo L prima e dopo di esso. Secondo alcuni esegeti del testo petroniano non ci sarebbe alcuna necessità di ipotizzare tali lacune, dal momento che il rapporto di questi versi con la narrazione in prosa limitrofa risulterebbe nel complesso coerente ed

⁴⁵ Come osserva Dimundo (2007) p.186 n.8, “il motivo dell'ineffabilità legata ad una sconvolgente emozione è frequente nell'elegia d'amore”.

⁴⁶ Si pensi, in epoca moderna, alla letteratura trobadorica, alla tradizione poetica amorosa italiana nonché all'influsso della canonizzazione petrarchesca di questi motivi sulla produzione nostrana e straniera anche nei secoli più recenti. Quanto al mondo antico, il *topos* della bellezza femminile si ritrova tanto nel genere elegiaco (cfr. per es. Ov. *am.* 1.5) quanto in quello romanzesco, per cui cfr. *Cherea e Callioe* 2.2 e 6.7, *Abrocome e Anzia* 1.2.6, *Leucippe e Clitofonte* 1.4.3, 1.19.1, *Etiopiche* 1.2.5 e 5.13, *Dafni e Cloe* 1.17.3, *Apul. met.* 2.8. Secondo Dimundo (1988) p.72-74, un ruolo fondamentale all'interno della fitta trama intertestuale di questi paragrafi è svolto da Ov. *Met.* 1.495-502; infatti, “al di là dei riecheggiamenti più o meno scoperti di natura lessicale/retorica, l'elemento che fa scattare subito il parallelo e sostanzia in modo determinante il fitto tessuto di allusività è rappresentato dal personaggio di Diana, che compare in entrambi i contesti come termine di paragone” (p.73). Secondo Mazzilli (2011) p.49 “nei ritratti di Polieno e di Circe, sfruttando un repertorio di motivi e stilemi tipici dell' *ékphrasis* ovidiana (in cui gli studiosi intravedono i primi nuclei di una diversa teoria estetica, antinaturalistica), si diverte a capovolgere o almeno a confondere il rapporto tra arte e natura”. Infine, Panayotakis (1995) p.167 sottolinea la presenza di questo motivo in diversi contesti plautini (cfr. *Pl. Poen.* 275-278 e *Maen.* 179-181), mentre Konstan (1993) pp.162 ss. rintraccia anche nel mimo figure di schiavi trasformati in strumenti passivi dell'aggressività sessuale delle matrone.

⁴⁷Cfr. Fedeli (1998a) p.73: “nonostante i tentativi di Circe, Odisseo non dimentica il passato: invece la bellezza della Circe petroniana provoca subito in Encolpio/Polieno l'oblio del passato”.

armonico⁴⁸; la poesia costituisce, infatti, un'amplificazione sublimante delle lodi riservate da Encolpio a Circe nella parte prosastica immediatamente precedente (126.13-17), suscitando, in seguito, il sorriso compiaciuto della donna (127.1). Questa interpretazione quindi sottintende una recitazione, da parte del protagonista, ad alta voce e rivolta direttamente alla sua amante; secondo questa chiave di lettura, soltanto così potrebbe essere giustificata la reazione lusingata di quest'ultima⁴⁹. Ma, sulla base della netta distinzione (più volte ribadita in questo lavoro) tra Encolpio-narratore ed Encolpio-personaggio, dobbiamo giocoforza ammettere l'esistenza, se non di entrambe, di almeno una delle due lacune⁵⁰. Se, da un lato, consideriamo esatta l'ipotesi di una recitazione della poesia da parte di Polieno-personaggio alla donna, diventa evidente la necessità di porre una lacuna prima dei versi; in questa porzione mancante di testo dovrebbe, infatti, risultare manifesta la paternità encolpiana del brano attraverso un'opportuna didascalia introduttiva. D'altro canto, non ammettendo nessuna lacuna dopo 126.17, diviene impossibile sostenere che Encolpio abbia eseguito realmente e ad alta voce tale *performance* per elogiare la donna lì presente. E pertanto il sorriso di Circe (127.1) non costituirebbe più la conseguente reazione della donna alle lodi dell'amante; viceversa, bisognerebbe supporre la perdita di una sezione prosastica prima di 127.1, nella quale venisse spiegato il motivo del 'diletto' della *partner*. Traendo le conclusioni da questo ragionamento, ritengo sia maggiormente plausibile l'ipotesi di una lacuna, seppur breve, posteriore ai versi in questione. Una prova *e contrario* di ciò potrebbe essere costituita dal fatto che, nella parte di romanzo superstite, sembrano mancare del tutto poesie rivolte 'dal vivo' dal personaggio Encolpio direttamente ad altri personaggi⁵¹. Per quanto concerne la lacuna che precede l'intermezzo, infine, non siamo costretti a postulare la sua esistenza; sarebbe, infatti, assolutamente in linea con l'*usus scribendi* petroniano l'occorrenza inaspettata, quasi improvvisa, di un passo poetico con funzione di commento indiretto alle vicende descritte precedentemente nella *fabula*. In verità, la poesia potrebbe anche essere intesa come un monologo interiore dell'io-agente e, dunque, come espressione dei suoi sentimenti nel momento descritto; un'ipotesi assai verosimile se si

⁴⁸ Già le due edizioni piteane non riportano alcuna lacuna. Tra gli studiosi moderni cfr. Aragosti (1995) p.480 n.374 ("in realtà nessuna lacuna prima o dopo questi versi pare riconoscibile").

⁴⁹ Di questo avviso per es. Beck (1973), secondo cui tali versi sono recitati da Encolpio-personaggio "as part of his efforts to impress Circe" (p.50), Courtney (1991) e Sommariva (1996).

⁵⁰ Preziosissimo sull'argomento il contributo di Setaioli (1998).

⁵¹ Su questo punto, più prudente l'opinione di Slater (1990) p.164: "No other elegiacs are actually spoken by Encolpius to an audience in the narrative, but our sample is so small that this may be of no significance. Certainly, Encolpius is capable of such role-playing behaviour. On the basis of the surviving text, though, we need not assume that they are actually addressed to Circe".

considera la prevalenza di tempi verbali al presente⁵². Comunque sia, “se c’è lacuna, dev’essere piuttosto breve, perché [...] il nesso prosa-poesia e la struttura del racconto si presentano compatti”⁵³. I tre distici, infatti, risultano essere in uno stretto rapporto tonale e tematico con la precedente rassegna delle forme fisiche dell’amante (126.15-17), rappresentando essi il punto culminante della descrizione già iniziata in precedenza. “La poesia riprende un motivo topico [...], l’enumerazione delle conquiste amorose di Zeus, per rovesciarlo, trasformandolo in una *exprobratio* rivolta al dio supremo”⁵⁴. In altri termini, tale apostrofe si configura come un convenzionale elogio alla donna amata mediante il paragone mitico con le celebri amanti del padre degli dei, ovvero il poeta si rivolge a Giove per suggerirgli che la sua signora è degna del suo amore più delle varie Leda, Europa, Danae, in quanto le supera tutte quante in bellezza. Tuttavia, nel riutilizzare tale motivo, Petronio si discosta parzialmente dalla tradizione, rinnovandola in un’ottica assai più irriverente e dissacrante, per approdare, in definitiva, ad una soluzione del tutto originale rispetto a quelle fornite dai predecessori. Infatti, in primo luogo, egli inserisce il motivo della rinuncia del dio al suo topico ruolo di amatore⁵⁵; inoltre, ed è questo l’aspetto più innovativo, egli, dapprima, arriva a tacciare il dio di impotenza (v.1 *proicere arma* allude alla perdita della potenza virile) e, successivamente, ne mette in rilievo ironicamente l’aspetto senile (v.4 *pluma canos dissimulare tuos*). Senza dimenticare inoltre che Zeus viene pure definito *fabula muta*, un ardito ossimoro che sembra rasentare la blasfemia⁵⁶. In sostanza, è chiara l’intenzione sacrilega da parte di Encolpio di volersi sostituire alla divinità suprema nel ruolo di *optimus amator*. Ciò posto, i modelli letterari cui questi distici sembrano fare riferimento sono principalmente due: da una parte l’episodio iliadico del rinnovato *hieros gamos* di Zeus ed Era⁵⁷ e, dall’altra, l’elegia erotica romana e, soprattutto, properziana⁵⁸. Prescindendo dal libero riuso del motivo della *exprobratio*, credo che l’influsso di Properzio sui tre distici in esame sia abbastanza

⁵² Questa ipotesi è stata avanzata da Setaioli (1998).

⁵³ Roncali (1986) p.106 n.1.

⁵⁴ Setaioli (1998) p.235. Tra gli esempi segnalati dal Burman (1743) p.783 figurano alcuni passi di Stazio, dell’autore dell’*Octavia* e di Properzio (*Iovi exprobratio*, tra l’altro, è una sua definizione).

⁵⁵ In realtà questo motivo della rinuncia è nuovo in ambito romano ma è rintracciabile in alcuni epigrammi dell’*Anthologia Palatina* (per es. AP 5.257, 12.20 e 12.194).

⁵⁶ Per questo aspetto cfr. Sommariva (1996) p.62-63.

⁵⁷ In particolare cfr. Hom. *Il.* XIV, 317-327. Roncali (1986) (in part. p.108) considera correttamente questo episodio dell’*Iliade* l’ipotesi di riferimento per la scena del primo incontro tra Polieno e Circe (126-131).

⁵⁸ Il *topos* della donna tanto bella da risultare degna dell’amore di Giove ricorre, ancorché variato, in Prop. 1.3.29-30, 2.2.3-4 e 2.3.25-26. Secondo Alfonsi (1960) pp.254-255 “in Petronio non si tratta di imitazione formale, diretta, [...] quanto di documentare un topos, un modo espressivo della scuola e della tradizione”; lo studioso rintraccia in questo componimento un topica della poesia amorosa alessandrina “filtrata attraverso gli elegiaci e gli epigrammatisti”.

evidente, giacché in essi ricorrono alcuni rilevanti moduli stilistici tipici del ‘cantore’ di Cinzia. Innanzitutto, oltre all’adozione del metro elegiaco, l’autore si mostra capace di rievocare un mito di scorcio (soltanto per rapide allusioni ai vv.3-4) e di servirsi di esso come mezzo efficace per esprimere idee e sentimenti (per quanto, è vero, l’uso del mito in Properzio risulti un fenomeno assai più complesso); in seconda battuta, la struttura compositiva con una interrogativa diretta ad apertura di elegia rappresenta un tratto tipico della tecnica scrittoria properziana. Si può pertanto affermare che, anche in questi versi, Petronio abbia consapevolmente selezionato alcune caratteristiche-chiave della poetica elegiaca, trasponendole poi, grazie alle sue grandi doti letterarie, in questo elegante ed originale componimento del *Satyricon*, il quale spicca per un registro stilistico-lessicale sempre raffinato e mai sciatto. “Lo schema retorico del *nunc erat* (sviluppato da Hor. *carm.* 1.37.1-4), qui in anafora nel secondo distico, ha la funzione di connotare parossisticamente la situazione descritta nella prosa”⁵⁹; attraverso tale stilema il poeta intende infatti esaltare la bellezza di Circe, la quale avrebbe, addirittura, meritato il ripetersi nella realtà delle mitiche metamorfosi di Giove. Da notare ancora: a) il bellissimo ossimoro *fabula muta* (v.2); b) la forma *caelicola*, di chiaro sapore epico e virgiliano (v.2); c) l’espressione *proicere arma* con allusione all’impotenza sessuale, caratteristico della letteratura erotica⁶⁰. Da un punto di vista sintattico, predominano la paratassi e l’asindeto; il rapido scorrere dei versi sembra quasi voler immortalare la freschezza della donna cui tale lode è dedicata. Nondimeno la struttura, seppure agile, come detto, è ben studiata; a dimostrazione di ciò si possono citare a) la distribuzione degli iperbati, b) la collocazione dell’anafora nel distico centrale, c) la disposizione delle parole-chiave nelle posizioni di rilievo dell’esametro e/o del pentametro.

In ultima istanza, il risultato è una gradevole elegia intrisa di svariate reminiscenze letterarie e caratterizzata da non poche novità tematiche, ovvero un componimento di notevole qualità artistica e potenzialmente autonomo. Per concludere, se contestualizzato rispetto al macrotesto, il brano assume due valenze differenti ma egualmente importanti. In primo luogo se, come penso, l’intermezzo è da assegnare all’io-agente, allora esso assolve ad una funzione etopeica, ben esprimendo lo stato di esaltazione del personaggio, talmente sicuro delle proprie capacità amatorie da ritenersi implicitamente superiore a Giove in virilità⁶¹. In seconda battuta, esso, insieme al carme successivo (127.9), concorre

⁵⁹ Aragosti (1995) p.479 n.373.

⁶⁰ Questa accezione di questa *iunctura* è sottolineata da Courtney (1991) p.30.

⁶¹ Questo aspetto è stata messa bene in luce da Sommariva (1996) p.64.

ad aumentare la portata comica della scena, se è vero che l'euforia di Encolpio è destinata a rivelarsi del tutto immotivata qualche capitolo più avanti (128) quando, nel corso del primo fallimentare incontro erotico con Circe, egli stesso, colpito proprio da quell'impotenza rinfacciata a Giove, sarà protagonista di una umiliante ed 'inaspettata' *défaillance* sessuale. La comicità scaturisce anche in questo caso dal contrasto tra la sua ingenua aspirazione di rivaleggiare in amore con il padre degli dei e la sua successiva prevedibile concreta frustrazione; un contrasto segnalato anche linguisticamente in maniera esplicita, per mezzo della maliziosa riproposizione della metafora militare (130.4 *paratus miles arma non habuit*). Proprio Encolpio, che poco prima aveva maliziosamente deriso l'abbandono delle armi da parte dell'ormai vecchietto Zeus, si è ritrovato in una condizione più grottesca di quella da lui stesso affibbiata al dio; egli, infatti, pur essendo pronto alla battaglia, non ha neppure potuto impugnare le sue armi, completamente 'spuntate' dalla punizione divina di Priapo⁶².

8.2.2 Il primo incontro amoroso Polieno-Circe (127-128)

Lusingata dalle lodi di Encolpio, Circe, paragonata per il suo dolce sorriso alla luna (127.1), si appresta a dispiegare i suoi invincibili mezzi di seduzione; così, come prima mossa, chiede informazioni sul conto del *frater* Gitone, offrendosi contestualmente al giovane quale possibile nuova *soror* da cui trarre benefici erotici (127.1-2)⁶³. Non sfugge, certo, la clamorosa contraffazione dei dati autobiografici da lei forniti; in palese contrasto con la precedente presentazione dell'ancella *conciliatrix*, la matrona si autorappresenta come una donna 'distinta' ed 'esperta di *eros* soltanto da un anno' (127.2 '*si non fastidis*' *inquit* '*feminam ornatam et hoc primum anno virum expertam, concilio tibi, o iuvenis, sororem* ')⁶⁴. Suggestionato dall'impressione di essere entrato in contatto con una divinità, Encolpio reagisce come dinanzi ad un'epifania divina, accostandosi alla donna quasi in atteggiamento di religiosa devozione, pregandola di ammetterlo alla cerchia dei suoi

⁶² Sulla relazione con il contesto in prosa cfr. Dimundo (1998) p.78: "il capitolo 126, dunque, ha una sua peculiare compattezza, perché si apre con la presentazione di una bellezza artefatta (le parole di Criside che ci presentano un Polieno camuffato da meretrice [...]) e si chiude con l'allusione ad una auspicata metamorfosi in senso nobilitante di Encolpio-Polieno, da *meretrix* addirittura in padre degli dei".

⁶³ Croglano (2003) p.125 ritiene che nell'espressione *osculum agnoscere* (127.2) vi sia una relazione con la formula che, nella versione latina dell'*Odissea*, le Sirene pronunciano all'eroe di Itaca (il passo è citato in Cic. *Fin.* 5.18.49 *ut nostros possis agnoscere cantus*).

⁶⁴ Secondo Walsh (1970) p.107 "it seems certain that Petronius intends his nymphomaniac Circe to be viewed as a grotesque reflection of the innocent heroines of earlier Greek romances". Croglano (2003) p.125 crede invece che nella caratterizzazione del personaggio petroniano abbiano avuto un influsso decisivo quelle donne secondarie dei romanzi greci, come Melite o Licenio, che si frappongono alla storia d'amore tra i protagonisti, assumendo il ruolo di *praeceptor amoris* nei confronti dell'inesperto ragazzo.

ammiratori ed offrendole in ‘sacrificio’, con estrema sorpresa dell’interlocutrice (127.4), addirittura il suo amasio (127.4):

*'immo' inquam ego 'per formam tuam te rogo ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. invenies religiosum, si te adorari permiseris. ac ne me iudices ad hoc templum [Amoris] gratis accedere, dono tibi fratrem meum*⁶⁵.

Ecco scattare, in questo momento, il meccanismo intertestuale che soggiace all’intero episodio: la grazia suadente della sua voce non può che stimolare nello *scholasticus* il ricordo delle Sirene omeriche (127.5 *haec ipsa cum diceret, tanta gratia conciliabat vocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aëra, ut putares inter auras canere Sirenum concordiam*); è qui che il lettore, come si è detto sopra, intuisce la vera ragione dell’appropriazione, da parte dell’io-agente, dell’appellativo odissiaco. Ogni dubbio residuo, peraltro, viene subito spazzato via dall’intervento successivo della matrona, che, alla domanda del giovane su quale fosse il suo nome (127.5 *deae nomen*), svela la sua identità onomastica (127.6)⁶⁶. Come nel modello omerico (Hom. *Od.* 10.330-331), poi, l’amante petroniana scorge nell’incontro con Encolpio, non a caso appena dichiaratosi uno straniero in cerca di accoglienza (127.4 *peregrinum*), una manifestazione della volontà divina (127.6 *habeo tamen quod caelo imputem, si nos fata coniunxerint. Immo iam nescio quid tacitis cogitationibus deus agit*); né irrelati rispetto alla fonte epica sono tanto il riferimento alla lontananza di Gitone (127.7 *neque est quod curiosum aliquem extimescas: longe ab hoc loco frater est*; una simile preoccupazione di non esser visti si trova in Hom. *Il.* 14.332) quanto l’indicazione del luogo in cui si svolge l’amplesso, quell’attraente prato fiorito dal quale Circe consigliava ad Odisseo di tenersi lontano (*Sat.* 127.8 *me...deduxit in terram vario gramine indutam* e 127.10 *in hoc*

⁶⁵Per questo aspetto cfr. Fedeli (1988a) p.73: “Odisseo, anche quando ha superato la prova e può accedere impunemente al talamo di Circe, non si scorda affatto degli amici; anzi all’amore per Circe antepone l’affetto degli amici (10.375 ss.); Encolpio-Polieno, al contrario, per amore di Circe è disposto a sacrificare addirittura Gitone, per di più con una tale rapidità e una tale convinzione che persino la spregiudicata Circe ne è sorpresa”.

⁶⁶Cfr. Fedeli (1998a) p.70: “la Circe petroniana denuncia subito l’affinità con quella omerica: all’inizio lo fa in negativo (127.6 *ita – inquit – non dixit tibi ancilla mea Circe me vocari? Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit*), ma con parole che rinviano a *Od.* 10.136-139 [...]. D’altra parte, però, Circe sa bene che è fatale un suo incontro con Polieno, proprio perché così è avvenuto in Omero (126. 7 *Nec sine causa Polyaeon Circe amat*)”. Lo studioso sottolinea che tale ripresa avviene nel segno dell’inversione parodica “perché mentre nell’*Odissea* è Circe ad ammonire Odisseo perché si tenga lontano dal canto divino delle Sirene e dal loro prato fiorito, nel contesto petroniano proprio Circe è dotata della voce ammaliatrice delle Sirene e mette in atto l’opera di seduzione in un lussureggiante scenario naturale” (p.69). Sull’intertesto odissiaco in relazione a questo episodio cfr. anche Priuli (1975) pp.56-57, Connors (1998) pp.39-43 e Cucchiarelli (2010) pp.88-91, secondo cui “nel dichiarare la propria (ovvia) distanza dal mito, Circe ha inconsapevolmente prefigurato lo sviluppo parodistico della vicenda” (p.90).

gramine pariter compositi; Hom. *Od.* 11.44-45 e 158-159)⁶⁷. Nondimeno, è possibile che nel personaggio petroniano siano confluiti alcuni tratti della caratterizzazione ovidiana della maga, ossia che all'intertesto omerico si sia sovrapposta, contaminandosi con esso, la mediazione dell'ipotesto epico del poeta di Sulmona. Nella fattispecie, nelle *Metamorfosi* la figura ieratica di Omero si trasforma in una donna sentimentalmente appassionata, attratta da legami promiscui e, di conseguenza, esposta a frustrazioni talmente cocenti da far sorgere nel suo animo un irresistibile desiderio di vendetta nei confronti degli amanti che rifiutano di corrispondere il suo sentimento⁶⁸.

Comunque sia, il luminoso e verdeggiante scenario naturale in cui avviene l'incontro amoroso tra Encopio e Circe viene descritto nel seguente passo poetico (127.9.1-7):

*Idaeo quales fudit de vertice flores
terra parens, cum se concesso iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammis:
emicuere rosae violaeque et molle cyperon,
albaque de viridi riserunt lilia prato:
talis humus Venerem molles clamavit in herbas,
candidiorque dies secreto favit amori.*

Questo brano in esametri non è esplicitamente intercalato attraverso una didascalia introduttiva, bensì esso sembra sorgere dal racconto come una sorta di commento indiretto dell'io-narratore con funzione di supporto argomentativo all'evento raccontato in prosa⁶⁹. Il 'frammento' è costituito per intero da una similitudine (*quales* v.1 / *talis* v.6) mediante la quale il poeta paragona la propria situazione al mitico *hieros gamos* di Zeus ed Era descritto nel quattordicesimo libro dell'*Iliade*⁷⁰; la coesione interna del

⁶⁷ Per questo aspetto cfr. Barchiesi A. (1984) p.172.

⁶⁸ Su questo aspetto cfr. Blickman (1987) p.12, il quale menziona la violenta reazione di Circe al rifiuto di Glauco (14.34-36) e alla ripulsa di Pico (14.320-396). Secondo Cucchiarelli (2010) pp.91-92 "Ovidio può essere utile ad una specifica interpretazione. Parte integrante del personaggio, già a partire dall'*Odisea*, è il nesso solare [...] Ma è in Ovidio che la discendenza della maga, amplificando le proprie implicazioni ignee, diviene ragione inventiva, collegandosi alla tradizionale immagine della 'fiamma d'amore' (*Ov. met.* 14.14) [...]. In Petronio, prima ancora che l'affascinante corteggiatrice riveli il proprio nome, ritroviamo esattamente l'immagine della fiamma, con cui Polieno esprime, nei versi che indirizza nientemeno che a Giove, l'impressione suscitatagli dalla sconosciuta (126.18). Quindi, è la percezione di una prodigiosa luminosità astrale che gli fa decidere di porre l'esplicita domanda: *itaque miranti, et toto mihi caelo clarius nescio quid relucente, libuit deae nomen quaerere* (127.5). Ancor prima che Circe risponda, il lettore è stato già messo in condizione di riconoscere il modello odissiaco; alla esplicita *Sirenum concordia* di 127.4 si devono aggiungere come indizio, attraverso l'amplificazione ovidiana, le suggestioni ignee-astrali della dea-maga.

⁶⁹ Beck (1973) p.58 e Conte (1997) p.95 assegnano tale brano all'io-agente, mettendo in luce lo scarto tra l'idealizzazione mitica di Encolpio-personaggio espressa nella poesia e il successivo intervento prosastico del più maturo io-narratore che ne rileva il carattere del tutto illusorio. Da parte mia ritengo prudentemente che il brano sia da assegnare all'io-narrante; in tal senso un significativo indizio potrebbe essere rappresentato dai tempi verbali al passato. Per una possibile funzione del brano rispetto alla prosa cfr. Crogliaio (2003) pp.131-133.

⁷⁰ Cfr. Hom. *Il.* 14.346-351.

componimento è garantita linguisticamente anche dal termine *humus* (v.6) che riprende in maniera palese la precedente *iunctura* ‘*terra parens*’ (v.2). Il carme presenta uno stile aggraziato, in perfetta sintonia con il sottofondo epico-elegiaco che lo contraddistingue: in tal senso, si noti, da un punto di vista lessicale, la presenza di termini relativi alle sfere semantiche della natura, con insistite notazioni coloristiche (*flores, terra, rosae, violae, cyperon, lilia, prato, humus, herba*), e dell’amore (*iunxit, amori, pectore, Venerem, secreto amori*). Ancora, gli aggettivi *molles, candidior, alba, secreto*; il sostantivo *flammas* e i verbi *fudit, emicuere, riserunt, favit*, sono tutti elementi che insistono sulla luminosità del contesto ambientale e sull’empatia della natura, che offre agli amanti uno sfondo incantevole per la loro relazione erotica. Inoltre, va sottolineato che queste parole sono sapientemente disposte nelle diverse posizioni di rilievo dell’esametro, cosa che conferisce loro una maggiore rilevanza semantica; su questo versante, un valore fondamentale acquisiscono anche i frequenti iperbati che ricorrono in questi esametri. La sintassi, più complessa nei primi tre versi, si alleggerisce nei quattro successivi, dove diventa più fluida ed agile, dove la prevalente paratassi sembra quasi volere sottolineare la mollezza erotica dell’atmosfera che caratterizza l’intera scena. I modelli letterari sottesi a questo inserto poetico sono diversi. Certamente il più appariscente è quello omerico e, più segnatamente, iliadico; oltre all’uso dell’esametro e alla ripresa del *topos* del *locus amoenus*, “l’intero componimento presenta la struttura di una similitudine in perfetto stile omerico, con tanto di ampliamento logico e sintattico all’interno del primo pannello del dittico”⁷¹. Dunque, al di là delle chiare affinità contenutistiche e metriche, Petronio si serve qui in modo alquanto significativo anche di un procedimento compositivo tipico nell’epica omerica. Ma non sono mancate interpretazioni da parte di alcuni esegeti che hanno messo in luce alcuni parallelismi con il carme 64 di Catullo, nonché un gioco allusivo col genere innodico e con la poesia bucolica e teocritea⁷². Pur non volendo entrare

⁷¹ Setaioli (1999a) p.248.

⁷² Il parallelismo con Cat. 64.92 è stato segnalato da Courtney (1991) p.31, il quale segnala anche due *loci similes* rispettivamente in Ov. *met.* 7.17 e in Verg. *Aen.* 7.356. Quanto all’influenza del genere bucolico, Slater (1990) p.175 ritiene che: “The content, the almost too luxuriant depiction of nature, reveling in the litany of flowers, carries us away from epic in another direction, toward the equally hexametric, but thoroughly un-epic, world of pastoral”. Setaioli (1999a) p.253 invece, partendo dalla sorprendente differenza tra i fiori menzionati nel testo iliadico e quelli nominati da Encolpio (per questo aspetto cfr. anche Roncali (1986) pp.107-108), riscontra tracce allusive alla poesia bucolica proprio nell’uso del termine *cyperon* all’interno del catalogo floreale poetico petroniano. Sempre Setaioli (1999a) p.250-251 sostiene che l’accusativo *Venerem* (v.6) non debba essere spiegato come una metonimia per indicare le gioie dell’amore (questa è l’interpretazione più comune fra gli editori) ma piuttosto come un’invocazione alla dea in persona; tale ipotesi trova tra l’altro una giustificazione nell’importante ruolo narratologico assunto da Venere in questa sezione del romanzo, come correttamente sottolinea Roncali (1986).

nel merito di quest'ultimi rimandi intertestuali, tuttavia mi limito soltanto ad affermare che tali svariate proposte esegetiche costituiscono comunque, al di là della loro effettiva pregnanza, una controprova della fitta tessitura letteraria che contraddistingue il componimento in esame. Esso rappresenta un ulteriore probante esempio di poesia del *Satyricon* potenzialmente fruibile in maniera autonoma; il *pastiche* in questione si configura, infatti, come un intermezzo poetico di notevole caratura letteraria, ovvero, secondo il giudizio di Raith, come “una delle grandi poesie d'amore della lingua latina”⁷³. Nessuna intenzionalità parodica è avvertibile nello stile elegante e qualitativamente notevole dei versi; il meccanismo parodico si attiva soltanto dalla loro contestualizzazione nella cornice prosastica circostante⁷⁴. E, in generale, è proprio su questa complessa relazione instaurata tra i due differenti canali espressivi (la prosa e la poesia, per intenderci) che si struttura la finissima ed originalissima operazione artistico-letteraria di Petronio. Ritornando alla parodia, essa scaturisce dal contrasto tra la sublimità dell'evocazione epico-mitologica e i meschini sviluppi oggettivi che caratterizzeranno la *love story* tra Circe e Polieno⁷⁵. Per quanto concerne la natura etopeica del carne, rimando all'analisi del carne precedente (126.18); come è stato più volte sottolineato, i due inserti presentano molti punti di contatto (*in primis* la centralità assunta in essi dalla figura di Giove) e, insieme, tendono a creare nel lettore talune aspettative che saranno sistematicamente deluse nel prosieguo della vicenda⁷⁶. In effetti, il capitolo 128 si apre con il rimprovero di Circe ad Encolpio per l'inaspettata *défaillance* sessuale, dal quale, tra l'altro traspare una latente gelosia verso Gitone (128.1)⁷⁷; Encolpio, mortificato, cerca di ottenere la pietà della *regina*, giustificando l'insuccesso con un argomento comicamente antidissiacco, ovvero dichiarandosi vittima di un veneficio (128.2)⁷⁸ – mentre Odisseo, grazie all'antidoto di Hermes, rimane del tutto immune agli effetti paralizzanti dei filtri di Circe⁷⁹. Le domande rivolte a Polieno (128.1) prima, e all'ancella

⁷³ Raith (1963) pp.15-16.

⁷⁴ Questo aspetto è sottolineato in Setaioli (1999a) p.248 e in Raith (1963).

⁷⁵ Cfr. in tal senso Fedeli (1988a) p.76.

⁷⁶ Così Roncali (1986), Sommariva (1996), Setaioli (1998) e (1999a).

⁷⁷ Un'analisi strutturale del capitolo 126-140, incentrata sul motivo della *défaillance* sessuale, si trova in Obermayer (2003); in particolare, attraverso un raffronto con altri testi che sviluppino tale tematica, lo studioso illustra le modalità specifiche con cui questo *topos* diventa operante nella narrazione omodiegetica petroniana. La topica dell'impotenza sessuale si ritrova in molti testi della letteratura latina: tra questi, cfr. Tib. 1.5, Hor. *ep.* 8, Ov. *am.* 3.7, *Priap.* 83.

⁷⁸ A tal riguardo si può notare un'analogia con Ov. *am.* 3.7.27-28 (*nunc mea Thessalico languent devota veneno/ corpora*), in cui Ovidio dichiara che la spossatezza del suo membro è causata da un maleficio (cfr. anche Tib. 1.5 e Prop. 4.5).

⁷⁹ A tal proposito cfr. Fedeli (1988a) p.73.

dopo, (128.3), con cui la matrona, non più sicura della propria bellezza, si interroga sulla possibilità che siano stati alcuni suoi difetti fisici a determinare l'impotenza dell'amante, paiono alludere all'*incipit* di Ov. *am.* 3.7 – un ipotesto fondamentale per l'ideazione dell'intera sezione⁸⁰ –, dove l'io-elegiaco, stupito dalla improvvisa perdita di virilità, si chiede se per caso questa circostanza non dipenda da qualche imperfezione della *partner*. Mentre Circe, assicuratasi allo specchio che niente è venuto meno del suo *charme*, si rifugia nel vicino tempietto di Venere, Encolpio, attraversato da brividi come in seguito ad una visione mostruosa, resta sulla scena in preda al rimpianto per quel piacere di cui è stato defraudato (128.5), un rimpianto amplificato dai seguenti versi riportati dal narratore (128.6.1-9):

*nocte soporifera veluti cum somnia ludunt
errantes oculos effossaque protulit aurum
in lucem tellus: versat manus improba furtum
thesaurosque rapit; sudor quoque perluit ora
et mentem timor altus habet, ne forte gravatum
excutiat gremium secreti conscius auri;
mox ubi fugerunt elusam gaudia mentem
veraque forma redit, animus quod perdidit optat
atque in praeterita se totus imagine versat.*

Il componimento è incentrato sul tema del sogno e, più precisamente, sugli inganni apportati dai sogni; essi si prendono gioco (*ludunt*) dell'uomo che, dapprima, mentre dorme, gioisce per cose fittizie e inconsistenti, e poi, una volta che la vera forma delle cose ritorna (*vera forma redit*), prende a desiderare quanto ha perso e a versare per il resto del tempo nel ricordo dell'immagine appena svanita. Il brano è suddivisibile in tre parti: 1) vv.1-2, che fungono da introduzione attraverso l'indicazione del tema, ossia la natura ingannevole dei sogni; 2) vv.2-6, nei quali è riportato come esempio di sogno felice per l'uomo il ritrovamento di un bottino d'oro; quest'ultimo, come fosse reale, produce nel sognante la paura di esserne privati; 3) vv.7-9, dove, per concludere, si afferma che, una volta riacquisita una visione reale delle cose, la gioia fugge dal cuore ingannato. I campi semantici su cui si insiste maggiormente sono principalmente due: da una parte, ovviamente, molti termini rientrano nella sfera del sogno e della finzione e, per logica

⁸⁰ Anche questa elegia ovidiana, infatti, è imperniata intorno al motivo-cardine della sezione romanzesca in esame, ossia quello "dell'incapacità amorosa di un giovane che, al cospetto di una donna di straordinaria bellezza, non riesce a manifestare alcuna reazione erotica" (Dimundo (2007) p.186). L'importanza di questo modello per la costruzione dell'episodio di Circe e Polieno, già registrata da Collignon (1892) p.263 e assunta come dato pacifico da Walsh (1970) e Sullivan (1977), è stata approfondita, in particolare, da Pacchiani (1976), Barbieri (1983), Dimundo (2007).

opposizione, della luce e della verità (*soporifera, somnia, ludunt, errantes, protulit in lucem, elusam, vera forma, praeterita imagine, versat*); dall'altra, in quella della perdita e, conseguentemente, della speranza e della paura (*furtum, rapit, sudor, gravatum, perdidit, optat*). Peraltro, molte di queste parole-chiave sono sapientemente disposte nelle posizioni di rilievo del verso anche mediante una struttura del periodo contraddistinta da numerosi iperbati. La sintassi risente, senza dubbio, dell'influsso del modello epico; predomina, infatti, la paratassi e l'uso dell'asindeto secondo lo stilema della libera coordinazione propria della similitudine epica, quasi a voler raffigurare la natura sfuggente dei sogni attraverso l'andamento agile e sussultorio del carne. Da sottolineare infine la rilevante *variatio* lessicale per indicare il tesoro (sono utilizzati ben tre termini diversi: vv.2-6 *aurum*, v.3 *furtum*, v.4 *thesauros*), il valore perfettivo del perfetto *protulit* e la ripetizione di alcuni termini (vv.5 e 7 *mens*, vv.3 e 9 *versat*, vv.2 e 6 *aurum*) al fine di produrre un effetto ridondante.

Prendendo spunto da alcune argomentazioni di Wehle, Bücheler ha considerato non autentici tali versi; oggi però la totalità degli studiosi respinge questa ipotesi, deponendo giustamente a favore della loro sicura paternità petroniana. Tuttavia alcuni esegeti, anche in tempi recenti, giudicano incompleto il testo della poesia sulla base dell'assenza al loro interno di un verbo reggente⁸¹. In effetti tale componimento ricalca palesemente la diffusa tipologia compositiva della 'similitudine epica'; ma limitando l'analisi ai soli esametri, verrebbe senza dubbio a mancare una frase principale nella quale sia espressa la situazione da mettere a paragone con quanto contenuto nella secondaria comparativo-temporale introdotta da *veluti cum*. Questo stato di cose però, a mio avviso, non pregiudica affatto l'intelligibilità del passo poetico né tantomeno lascia presupporre la caduta di qualche verso, dal momento che la mancanza di un enunciato narrativo reggente da porre in relazione logica con la successiva similitudine può essere spiegata in due modi differenti ma, credo, egualmente congrui alla tecnica scrittoria petroniana. Da una parte, infatti, il carne può essere inteso come un commento indiretto e distaccato del narratore Encolpio con funzione di supporto argomentativo rispetto alla vicenda principale; ovvero come una momentanea interruzione del ritmo narrativo tesa a dare spazio alle riflessioni a posteriori dell'io narrante. Egli, infatti, ricordando la sua esperienza passata, indugerebbe sulla descrizione del suo stato d'animo immediatamente dopo al suo primo insuccesso sessuale attraverso il ricorso alla topica metafora del sogno. In questo caso

⁸¹ Cfr. per es. Courtney (1991) p.32.

l'aporia grammaticale rimarrebbe, senza dubbio, irrisolta; ciononostante, essa non creerebbe nessun problema di ordine logico-semantic, giacché lo stato parziale della similitudine potrebbe essere agevolmente colmato sfruttando le indicazioni fornite dall'autore nel racconto in prosa. Essa semmai potrebbe configurarsi come una consapevole scelta stilistica del poeta; quest'ultimo avrebbe volontariamente lasciato in sospeso il paragone, affidando al lettore il compito di desumere dal macrotesto le sfumature necessarie a completarne il senso. Ma, come ha acutamente proposto Setaioli, la mancanza del verbo principale potrebbe trovare un'altra, altrettanto convincente, spiegazione nel fatto che il periodo prosastico precedente (128.5) costituirebbe il primo membro di tale 'similitudine epica'⁸². Questa struttura (situazione narrata + comparazione introdotta da *veluti cum*) si configura come un'innovazione latina rispetto all'*epos* greco (dove l'ordine è inverso) e presenta molti paralleli nella tradizione poetica di ambito romano e, soprattutto, nell'epica virgiliana⁸³. Anche altrove nel *Satyricon*, peraltro, è riscontrabile uno stretto legame sintattico tra prosa e poesia (108.14; 132.11; 136.6); in più questa soluzione rappresenterebbe un'ulteriore variante delle molteplici tecniche di incastonatura degli intermezzi applicate da Petronio. In definitiva, neppure tale interpretazione cozzerebbe con l'*usus scribendi* petroniano. Se si accoglie questa ipotesi, però, diventa necessario modificare il segno di interpunzione che precede il brano, ovvero bisogna sostituire il punto, riportato da quasi tutte le edizioni del *Satyricon*, con i due punti; con questa piccola correzione il verbo *fraudatus essem* reggerebbe la subordinata espressa nell'inserito metrico e si renderebbe piana e coerente la struttura grammaticale dell'intero passo. Nell'una o nell'altra ipotesi, tuttavia, il rapporto di questo *pastiche* con la narrazione prosastica appare comunque indispensabile per una loro comprensione ottimale; nel primo caso infatti il contesto assumerebbe rilevanza semantica, nel secondo, invece, sintattica. In ogni caso, la presenza di tale modulo compositivo collega questo frammento esplicitamente al genere epico; in tal senso, una conferma è rappresentata dall'utilizzo del metro, ossia l'esametro. Come già accennato prima, il tema del sogno risulta notevolmente sfruttato nella produzione letteraria di ambito sia latino che greco; e spesso, esso è impiegato proprio nell'ambito di una similitudine. Emblematico è il caso di un passo lucreziano nel quale il poeta "paragona la natura della passione amorosa alla condizione di chi, assetato, dormendo sogna di bere, ma non riesce a saziare la sete perché

⁸² Cfr. Setaioli (1999) p.399-403.

⁸³ Per questi stringenti paralleli cfr. Setaioli (1999) p.404 n.25 e, più in generale, pp.403-407.

ingannato dai *simulacra laticum*⁸⁴; analogamente a Lucrezio, dunque, Petronio instaura una comparazione tra *eros* e sogno ma in una prospettiva differente. Nel *De rerum natura*, infatti, si pone l'accento sull'impossibilità del sognante di soddisfare la propria volontà e sul carattere illusorio dei sogni e della passione amorosa; nell'intermezzo petroniano, invece, l'attenzione è focalizzata sul rimpianto dell'immagine che svanisce e diventa irrecuperabile. Ma, soprattutto, il collegamento con l'*eros* avviene soltanto in seguito alla contestualizzazione dell'inserito; viceversa, in quest'ultimo, è sviluppato il motivo, anche questo parecchio diffuso, della visione in sogno di un tesoro⁸⁵. Questo era certamente un tema tipicamente diatribico, laddove serviva ad introdurre la predica contro la vanità del denaro e il discorso più generale sul contrasto tra vero e falso, realtà ed illusione⁸⁶; “tuttavia un confronto con un epico tardo (*scil. le Dionisiache* di Nonno) deve indurci a non escludere che questo materiale avesse già acquisito diritto di cittadinanza nella poesia eroica”⁸⁷. Pertanto, è probabile che l'*arbiter* abbia adottato un'insolita *contaminatio* tra lo stile elevato dell'epica e la materia umile della diatriba per la composizione di questo 'frammento', del quale non si può disconoscere il pregio sotto il profilo artistico, nonché la potenziale autonomia letteraria⁸⁸. Una controprova di quanto appena detto può essere considerato il fatto che nel *Florilegium Gallicum* il carne è stato trascritto totalmente avulso dall'immediato contesto; ovviamente, per dargli senso compiuto, l'epitomatore ha modificato il primo verso, sostituendo il *veluti cum* con la lezione *si quando*⁸⁹.

8.2.3 Lo scambio epistolare tra Circe e Polieno (129-130)

Per quanto la lacunosità del testo ci consenta soltanto di formulare ipotesi sull'immediato seguito della vicenda, è assai verosimile che Polieno, dopo il primo fallimento, abbia fatto ritorno a casa e che abbia, parimenti, provato un approccio sessuale con Gitone, per verificare l'effettivo stato di salute del suo membro⁹⁰; gli *excerpta* di 128.7 e 129.1 non

⁸⁴ Di Simone (1993) p.96. Cfr. Lucr. 4.1097-1104.

⁸⁵ Questo motivo si ritrova in uno dei frammenti attribuiti a Petronio, e cioè il fr. XXXXIII Müller.

⁸⁶ Tale aspetto è stato ben messo in luce da Setaioli (1999) p.408-412, il quale come ulteriore indizio della matrice diatribica di questo motivo propone gli espliciti richiami formali di questi esametri con l'inserito metrico di 80.9.

⁸⁷ Setaioli (1999) p.411.

⁸⁸ Wehle (1861) riteneva il frammento di cattiva qualità sulla base di alcune presunte imperfezioni tecniche e goffaggini formali da lui individuate. Per quanto riguarda l'autonomia dei versi in questione, credo, in via del tutto ipotetica, che la similitudine in essi contenuti potrebbe tranquillamente far parte di un poema epico-didascalico dal momento che, a mio avviso, non creerebbe alcuna frizione stilistica e/o tematica con esso.

⁸⁹ Come giustamente sottolinea Setaioli (1999) p.403 “il che conferma che un testo più ampio, in cui il componimento poetico fosse fin dall'origine sintatticamente svincolato dalla prosa non è mai esistito”.

⁹⁰ Un fallimento rimproverato, più avanti, dalla vecchia Proseleno (134.2 *ne a puero quidem te vindicasti*).

lasciano dubbi sul fatto che, suo malgrado, egli non abbia potuto constatare nessun miglioramento in quella parte del corpo con cui prima era un Achille (129.1 *funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram*). Semmai, da segnalare è l'ironica constatazione di Gitone, il quale, rispolverando il modello platonico del *Simposio* (Plat. *Symp.* 219d), rinfaccia al compagno di averlo preservato più casto di quanto non avesse fatto Socrate con Alcibiade (128.7 *itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. Non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lectulo iacuit*)⁹¹.

Dopo un'ulteriore lacuna, rientra in scena Criside, sopraggiunta nella camera di Polieno per recapitargli una lettera della padrona (129.3). Quello dello scambio epistolare tra due amanti (spesso attraverso la mediazione di un'ancella) è un motivo comune a molti generi letterari del mondo classico; ne compaiono parecchi esempi nel romanzo, nell'elegia, nei testi teatrali⁹². In linea generale, si può sostenere che Petronio non abbia seguito in maniera univoca un preciso modello letterario tra quelli appena menzionati, quanto piuttosto che egli abbia combinato varie suggestioni provenienti dai differenti repertori, creando così una sperimentale variazione sul tema, tale da risultare congrua e funzionale ai meccanismi della narrazione. Ciò posto, la missiva di Circe (129.2-9) si sofferma principalmente sull'impotenza di Encolpio, analizzata, quasi da un punto di vista medico, come una patologia invalidante, destinata ad aggravarsi, qualora non si fosse provveduto ad una buona cura; a tal proposito, costei suggerisce, quale eventuale rimedio, un 'digiuno erotico' di tre giorni dal fratellino Gitone, lasciando così riemergere quel sentimento di profonda gelosia nei confronti di quest'ultimo già manifestata in 127.2⁹³. Mentre finge un totale disinteresse per la delusione conseguente al fiasco sessuale, per il quale non lesina, paradossalmente, ringraziamenti a Polieno (129.4 *nunc etiam languori tuo gratiam ago*)⁹⁴, la matrona, con una riuscita strategia retorica, vuole mostrare un'altruistica

⁹¹ Un'ultima menzione di Socrate si ha in 140.14, nell'ambito di un *excerptum* di difficile interpretazione sotto il profilo della contestualizzazione narrativa.

⁹² Nel romanzo greco messaggi d'amore in forma epistolare si ritrovano in *Leucippe e Clitofonte* 5.18 e 5.20, *Cherea e Calliroe* 4.4 e 5.5 e *Abrocome e Anzia* 2.5 e 3.12; cfr. Heinze (1899), Walsh (1970), Pacchiani (1976), Blickman (1987), Setaioli (2010). Per quanto concerne il teatro, Gagliardi (1981) insiste sull'influsso della commedia plautina (per es. Pl. *Pseud.* 64-73) sul passo petroniano in esame, rintracciando alcuni parallelismi in taluni intrecci plautini ("in questa sua funzione di *internuntia* e di *conciliatrix* ad un tempo, Criside risente non poco della Milphidippa del *Miles*" p.190); cfr. anche Panayotakis (1995) pp.169 ss. Infine, sul versante dell'elegia, come referenti intertestuali si possono individuare Prop. 4.3 e, soprattutto, le *Heroides* ovidiane; cfr. per questo aspetto Perutelli (1998) e Dimundo (2007).

⁹³ Un segno anticipatore della gelosia di Circe potrebbe rintracciarsi nell'occorrenza del verbo *decipere* (129.4 *si libidinosa essem, quererer decepta*), qui usato, alludendo al contesto ovidiano di Ov. *am.* 2.10.3 e 26), nel senso di 'tradita' da un uomo che versa contemporaneamente in più storie d'amore.

⁹⁴ Anche in questo caso sembra attivarsi un procedimento allusivo nei confronti di Ov. *am.* 3.7.27-28 *num mea Thessalico languent devota veneno/ corpora*.

compassione per lo stato di salute dell'amante, nonché una sincera disponibilità ad aiutarlo in vista di una pronta guarigione; non fosse che, dietro a questo sentimento di pietà, si cela uno spietato sarcasmo nei confronti della 'paralisi' del destinatario della lettera. Ciò è testimoniato dall'uso in chiave ironico-parodica di alcuni vocaboli di impronta elegiaca, nel solco della poetica di 'svuotamento' perpetrata da Ovidio ai danni della grande elegia romana⁹⁵; nella fattispecie, rispetto a tale tradizione, fondamentale appare, in questo contesto, l'intermediazione di *Ov. am. 3.7*. Così, alludendo all'ipotesto ovidiano, dove il protagonista si autocommisera dopo aver preso atto dell'impossibilità di continuare la sua fulgida carriera di *latin lover* (3.7.28 *num misero carmen et herba nocent*), Circe utilizza l'aggettivo *miser* non tanto genericamente, in relazione alla condizione infelice di Encolpio, quanto più per metterne in rilievo l'anomala incapacità di essere un gradito *amator*⁹⁶. Nella medesima direzione si muovono sia la metafora della frigidità sessuale (129.7 *quod si idem frigus genua manusque temptaverit tuas*), ricalcata anch'essa su un passaggio affine dell'elegia ovidiana (3.7.13 *tacta tamen veluti gelida mea membra cicuta*)⁹⁷, sia l'uso di *nervus* nella sua accezione oscena (129.5 *negant enim medici sine nervis homines ambulare posse*; 3.7.35 *quid vetat et nervos magicas torpere per artes*)⁹⁸. In ultima battuta, l'apparente atteggiamento bonario di Circe è smentito dalla durezza delle offensive critiche rivolte all'amante; contestualmente, l'egocentrica struttura anulare del messaggio, in cui cioè il *focus* si concentra, nell'esordio e in calce, sulla *domina* stessa, fornisce la vera cifra del suo discorso, proiettato com'è non a prestare un ausilio disinteressato all'*amator* in difficoltà, bensì esclusivamente all'appagamento dei propri bisogni corporali. Tale tentativo di riconciliazione è sintomatico di una deteriore *libido*, incapace di raffreddarsi persino dinanzi al frustrante smacco subito; in quest'ottica, se per la Circe omerica i filtri magici da propinare ad

⁹⁵ Su questo punto, si pensi all'impiego del verbo *queri* (129.4), il quale "oltre ad essere vocabolo pregnante del lessico elegiaco, risulta termine emblematico delle *Heroides*, perché esprime il lamento per la lontananza dell'amato. Nelle parole della Circe petroniana, tuttavia, la nobile querimonia dell'amante ovidiano subisce un'evidente degradazione, perché tradisce il profondo risentimento della protagonista, non certo per un amore difficile e contrastato, ma per l'incapacità del partner di essere sessualmente valido" (Dimundo (2007) p.192). Cfr. De Caro (2003).

⁹⁶ Come osserva Dimundo (2007) p.189 "in entrambi i casi [*scil.* ovidiano e petroniano], tuttavia, siamo in presenza di un'evidente slittamento semantico dal lessico elegiaco: se in tale ambito, infatti, il termine indica lo sfortunato amante, che non riesce a far fronte alla *duritia* della donna amata, nei contesti in esame la *domina* agognata, tutt'altro che inaccessibile, si lamenta propria di un'inopportuna assenza di virilità".

⁹⁷ Dimundo (2007) p.189 ricorda che "il motivo della spossatezza e degli insuccessi sessuali dovuti alla presenza di un altro legame erotico compare in Ovidio (*Ov. am. 3.7.80 devovet, aut alio lassus amore venis*)".

⁹⁸ L'uso di *nervus* nella stessa accezione erotica compare anche più avanti (131.6 *dicto citius nervi paruerunt imperio* e 134.1 *quae striges comederunt nervos tuos*).

Odisseo hanno lo scopo di rendere ἀνήνωρ l'eroe, il personaggio petroniano è pronto a *non invidere medicinam* (129.8) pur di restituire la virilità al suo uomo e godere delle sue prestazioni⁹⁹.

Una volta sinceratasi della completa lettura del bigliettino da parte di Encolpio, Criside cerca di rassicurare quest'ultimo circa la possibilità di risolvere il problema, invitandolo a scrivere alla padrona con parole gentili che ne possano blandire l'animo (129.11). Nell'intervento dell'ancella, peraltro, si può evincere la consapevolezza di vivere in un ambiente soggetto a strabilianti inversioni, se le *mulieres* crotoniati, come lei afferma, possono addirittura tirare la luna giù dal cielo (129.10 *solent haec fieri, et precipue in hac civitate, in qua mulieres etiam lunam deducunt*); abbastanza evidente, in questo *adynaton*, l'allusione all'ecloga VIII di Virgilio (Verg. *ecl.* v.69 *carmina vel caelo possunt deducere lunam*), considerato pure l'esametro seguente (Verg. *ecl.* v.70 *carminibus Circe socios mutavit Ulixi*) "che ha la sua ovvia pertinenza petroniana"¹⁰⁰. Nondimeno, la risposta di Polieno (130.1-6) si configura come un'abile orazione di difesa, sapientemente costruita attraverso il ricorso specifico alla terminologia giuridica¹⁰¹; da reo confessore (130.2 *habes confitentem reum*), egli si autodenuncia in tono supplichevole alla matrona, alla quale richiede di meditare una meritata punizione (130.2 *quicquid iusseris, merui. [...] in haec facinora quaere supplicium*), condensando in una solenne formula trimembre la propria istanza di colpevolezza (130.2 *proditionem feci, hominem occidi, templum violavi*)¹⁰². Il protagonista, pur facendo appello, in chiave autoapologetica, alla propria inesperienza (130.1 *nam et homo sum et adhuc iuvenis*), tuttavia non si rifiuta di emendare tali colpe;

⁹⁹ Per questo aspetto cfr. Fedeli (1988a) p.73.

¹⁰⁰ Cucchiarelli (2010) p.94 n.18.

¹⁰¹ "Da dove trae Encolpio tanta astuzia e tanta sapienza retorica? In sostanza è quella suggerita, anzi caldamente raccomandata, da Ovidio nell'*Ars*. È la stessa sapienza di cui fanno sfoggio i personaggi delle *Heroides* per disculparsi o accusare il partner di tutte le disgrazie che sono accadute. [...] Polieno si muove all'interno del mondo elegiaco, [...] agisce nelle situazioni per le quali il manuale erotico ovidiano dà precetti circostanziati: sono i vv.1.437 ss. dell'*ars*, in cui è consigliato come scrivere una lettera d'amore" (Perutelli (1998) p.21). Di diverso avviso Gagliardi (1981) pp.191, convinto dell'influsso plautino sul passo in esame (cfr. p.190 per i parallelismi proposti dallo studioso): "l'intelaiatura della letterina è tutta contesta di frasi brevi e d'incisi, di periodetti assai vicini alla semplicità del parlato, dove paratassi ed asindeto, spia d'una sostanziale sincerità di tono, costituiscono i tramiti attraverso cui si articola una lingua nervosamente emotiva. [...] Nonostante la piccola impennata di stile (130.4), il registro rimane in fondo immutato, scandito com'è dalle cadenze colloquiali consuete, e dalla vivezza del discorso immediato, pur tra qualche dissonanza e frattura ritmica. [...] Di veramente ricercato, nell'*epistolium*, non saprei indicar altro all'infuori di due clausole cretico-trocaiche: *saepe peccasse* ed *instrumenta peccasse*, consapevolmente volute per via dell'impiego della forma sincopata e del plurale per il singolare".

¹⁰² Secondo Dimundo (2007) p.193-194 n.27 "la formula tripartita del periodo, con il verbo che scandisce ogni affermazione in posizione finale risulta scherzosamente solenne, allusiva com'è degli *elogia epigraphica* arcaici [...] ma ricorda anche Verg. *Aen.* 4.655-656 *urbem praeclaram statui, mea moenia vidi, ulta virum poenas inimico a fratre recepi*, nell'autoepitafio che Didone scandisce con furezza immediatamente prima del suicidio".

per riottenere il giusto credito, temporaneamente perduto, presso la sua *domina*¹⁰³, egli si dichiara pronto, con i soliti accenti patetici, addirittura alla sentenza capitale (130.3 *sive occidere placet, ferro meo venio*) o, in alternativa, alle frustate (130.3 *sive verberibus contenta es, curro nudus ad dominam*)¹⁰⁴. Contestualmente, al fine di sminuire le proprie responsabilità, Polieno non esita sagacemente a ‘sdoppiarsi’, ossia ad addossare *in toto* il peso del fallimento al proprio *instrumentum* (130.4 *illud unum memento, non me sed instrumentum peccasse*); egli si è trovato nelle stesse condizioni del soldato pronto alla battaglia ma impossibilitato ad impugnare le proprie armi (130.4 *paratus miles arma non habui*). Discusso in precedenza il collegamento intratestuale con la poesia di 126.18, resta da ribadire la ripresa, qui, di un *topos*, quello della *militia amoris*, ampiamente diffuso nel genere elegiaco; basti pensare soltanto alla elegia 1.9 degli *Amores* di Ovidio, interamente incentrata su questo motivo, o, ancora una volta, alla 3.7 della stessa raccolta, in cui tale tematica si aggancia, proprio come nel contesto petroniano, alla topica della *défaillance* sessuale¹⁰⁵. Nel ricercato periodo in 130.5, dove si susseguono due coppie di proposizioni legate dall’anafora dell’avverbio *forsitan*, l’argomentazione si sposta sulle possibili cause che hanno generato tale blocco; infine, la speranzosa chiusa, in cui il giovane promette, su permesso della matrona, di regalarle tante gioie in futuro (130.6 *placebo tibi, si me culpam emendare permiseris*). Congedata Criside, Encolpio, per prepararsi al meglio al nuovo incontro, si dedica diligentemente alla cura del proprio corpo (130.7 *curavi diligentius noxiosissimum corpus, balneoque praeterito modica unctione usus*), per mezzo anche di una sostanziosa cena a base di cipolle e lumache (e poco vino!); alla stessa maniera, del resto, Odisseo, prima di approssimarsi al talamo di Circe, viene lavato ed unto d’olio dalle serve della maga e da queste condotto a rimpinzarsi con un lauto pranzo (10.348-74)¹⁰⁶. Infine, dopo una salutare passeggiata, va a riposare, ben attento a non farsi neppure sfiorare il fianco dal fratellino Gitone (130.8).

¹⁰³ Si noti che *domina* (cfr. 130.1 e 3) costituisce un vocabolo tipico del codice linguistico elegiaco; con un parodico slittamento semantico rispetto a tale tradizione, però, in Petronio il termine indica, parossisticamente, un legame costruito su una totale e degradante sottomissione alla donna amata.

¹⁰⁴ Dimundo (2007) p.194 ritiene che in quest’ultima argomentazione “non è difficile scorgere un riverbero elegiaco, perché l’espressione *sive verberibus contenta es* ricorda Tib. 2.3.80 *non ego me vinclis verberibusque nego*. In entrambi i passi, infatti, risulta dominante il motivo dell’innamorato che, per entrare nelle grazie dell’amata, è disposto a tollerare qualsiasi tortura”.

¹⁰⁵ A tal proposito, si veda anche Prop. 1.3.

¹⁰⁶ Su questo punto cfr. Fedeli (1988a) p.72.

8.2.4 Il secondo incontro amoroso con Circe (131-133)

Risvegliatosi in forma (fisica e psicologica) smagliante, Encolpio si addentra nel bosco di platani – luogo *inauspicatus* (131.1) – per incontrare Criside e recarsi, grazie alle sue indicazioni, da Circe (131.1). L’ancella non si fa attendere più di tanto, ma stavolta arriva accompagnata da una vecchina (131.2-3), la quale comincia a mettere in atto una serie di strane stregonerie sul corpo del giovane, che, nell’immediato, paiono sortire gli effetti taumaturgici sperati (131.4-6)¹⁰⁷; tra le operazioni praticate dalla *anicula*, in verità, ve n’è una che allude nuovamente alla felice parentesi erotica tra Zeus ed Era narrata nell’*Iliade*. Come ha evidenziato Roncali, la cordicella variopinta che l’anziana strega lega intorno al collo di Polieno recupera un elemento centrale del racconto omerico, cioè la cintura che Afrodite offre ad Era per sedurre il suo sposo; in tal senso, le parole del romanzo (131.4 *illa de sinu licium protulit varii coloris filis intortum cervicemque vinxit meam*) sono chiaramente plasmate sulla frase con cui Omero registra il momento della consegna dell’oggetto da una dea all’altra (14.214 ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἰμάντα ποικίλον)¹⁰⁸.

All’esultanza della vecchia dinanzi al tangibile rinvigorimento del membro encolpiano (131.7), dopo l’ennesima lacuna di questa sezione romanzesca, segue un inserto poetico in cui si descrive, per la seconda volta, lo scenario dell’incontro amoroso dei due amanti (131.8):

*mobilis aestivas platanus diffuderat umbras
et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
et circum tonsae trepidanti vertice pinus.
has inter ludebat aquis errantibus amnis
spumeus et querulo vexabat rore lapillos.
dignus amore locus: testis silvestris aedon
atque urbana Procne, quae circum gramina fusae
et molles violas cantu sua rura colebant*

Anche questi esametri, come quelli di 127.9, sviluppano il motivo del *locus amoenus*, attraverso un repentino cambiamento del registro espressivo, segnalato dal passaggio dalla prosa ai versi¹⁰⁹. Dal punto di vista stilistico, bisogna rilevare, in questo

¹⁰⁷ Fedeli (1988a) p.73 osserva che “se si considera la struttura stessa del racconto, si nota l’inversione delle fasi del procedimento seguito da Circe, che in Omero ricorre dapprima ai filtri e successivamente, vista la loro inefficacia, all’unione sessuale, mentre in Petronio offre dapprima l’unione sessuale e suggerisce poi, dopo il fallimento, i metodi magici per guarire dall’impotenza”. Su questa scena di magia cfr. Setaioli (2000).

¹⁰⁸ Cfr. Roncali (1986) p.110.

¹⁰⁹ Il brano è considerato mutilo da Müller (tutte le edizioni tranne la prima), il quale pone l’espressione *sua rura colebat* tra due *cruces*; cfr. anche Van Thiel (1971). Connors (1998) adotta il testo di Müller ma sembra non ritenere incompleto il carne, mentre poco plausibile mi pare l’interpretazione di Campana

componimento, il sovrabbondante uso dell'aggettivazione; la quasi totalità dei sostantivi è difatti accompagnata da un attributo. Molti di essi concorrono ad enfatizzare un tratto assai marcato del frammento, cioè la ricchezza di evocazioni sensoriali (*mobilis, aestivas, tremulae, trepidanti, errantibus, spumeus, querulo, molles*)¹¹⁰. Da sottolineare, ancora, la frequenza degli iperbati, l'anafora ai vv.2-3, l'anastrofe al v.4, l'agile struttura sintattica basata sulla paratassi, la sapiente disposizione delle parole-chiave nelle posizioni di rilievo dell'esametro, il richiamo mitico (vv.6-7) alle crudeli figlie di Pandione, Filomela e Progne. Il campo semantico su cui più si insiste è ovviamente quello della natura (*platanus, bacis, cupressus, pinus, amnis, rore, lapillos, gramina, violas, rura*); gli aggettivi hanno, per lo più, la funzione di amplificare l'amenità del posto destinato all'incontro amoroso tra i due amanti e di suggerire, più in generale, la mollezza erotica del contesto descritto. In definitiva, il lirismo di questo intermezzo si fonda su immagini topiche nell'epigramma alessandrino e nella poesia bucolica; nondimeno, tali stilemi vengono qui liberamente riutilizzati in una prospettiva sperimentale e contaminativa in cui grande rilevanza rivestono gli echi di altri generi letterari (*in primis* epica omerica e romanzo greco)¹¹¹. Ciononostante, il quadretto naturale petroniano presenta degli aspetti originali; infatti "Petronius' *locus amoenus* manage to keep a subtle and refined – if precarious – balance between natural and artificial, wild and domesticated, which does not yet entail, as it soon it happen at Rome, the unambiguous triumph of the second element over the first, nor their explicit distinction and separation that appears in the Greek novelist and letter writers"¹¹².

In questo raffinato ed elegante carne è nuovamente tematizzata l'empatia della natura con la storia d'amore dei due amanti: le ombre prodotte dalle chiome degli alberi, i colorati fiori, il corso tortuoso di un ruscello, perfino il canto degli uccelli, sono tutti

(2007), il quale propone una doppia trasposizione nei due esametri conclusivi. Tra quanti ritengono sana la lezione della tradizione e, insieme, completa la poesia cito qui Barnes (1971), Aragosti (1995), Walsh (1996) e Setaioli (2011). Da parte mia, penso sia verosimilmente da escludere l'ipotesi che il brano sia a noi giunto incompleto; inoltre, accolgo la lettura dell'ultimo verso (*cantu sua rura colebant*) fornita dal *Memmianus*, da molti esegeti ritenuta, invece, inaccettabile.

¹¹⁰ Questo aspetto è stato evidenziato già da Sochatoff (1969-1970) e da Barnes (1971). Setaioli (2011) p.226 difende giustamente la lezione *mobilis* in luogo di *nobilis* (quest'ultima adottata da molti editori) richiamandosi proprio a questa caratteristica del brano in esame.

¹¹¹ Per questi parallelismi linguistico-tematici cfr. Connors (1998) p.71. Cfr. anche Schönbeck (1962) per una rassegna accurata delle varie ricorrenze nella letteratura greca e latina del *topos* del *locus amoenus*. Setaioli (2011) p.234 sottolinea che "it is clear that our poem should be considered not merely in the light of the rhetorical tradition related to the *locus amoenus*, but also of this topic's employment and function in works that belong in, or are close to, the literary genre to which Petronius' work is formally to be ascribed (*scil.* the Greek novel)".

¹¹² Setaioli (2011) p.236. In tal senso deve essere intesa la menzione contrastiva tra il *silvestris aedon* e l'*urbana Procne*. Per un'analisi dettagliata sul *locus amoenus* cfr. *ibid.* pp.229-237.

elementi che concorrono a rendere incantevole la cornice ambientale della relazione amorosa. Ed il poeta non manca di soffermarsi su tale aspetto; come egli sottolinea, questo manieristico sfondo naturale costituisce un luogo davvero ideale per un amplesso (v.6 *dignus amore locus*). Peraltro, l'associazione tra *locus amoenus* e amore costituisce un motivo tipico nella produzione letteraria antica; oltre al già citato episodio iliadico dello *hieros gamos* di Zeus ed Era (cfr. *supra* l'analisi di 127.9), tale accostamento costituisce una costante sia nella produzione bucolica che in quella elegiaca. Nondimeno, contestualizzando l'intermezzo nell'episodio di pertinenza, questa notazione rivela tutta la sua portata comico-parodica, nonché la finezza del gioco (meta)letterario impostato da Petronio. Il richiamo allusivo al mondo elegiaco e a quello pastorale, infatti, è senza dubbio funzionale alla successiva deflazione, ossia alla seconda *défaillance* sessuale del protagonista; in altri termini, la rappresentazione di questo delicato quadro naturale costituisce il sublime preludio al successivo e atteso rovesciamento comico. Il voluto accumulo, nel brano in esame, di stilemi desunti da generi medio-alti (epica, elegia, epigramma, poesia bucolica) svolge, dunque, il palese compito di innalzare la tonalità della scena di pertinenza, ovvero di creare nel lettore delle aspettative, poi, sistematicamente deluse. Anche in questo caso la parodia non è diretta ad un obiettivo ben preciso; nonostante la sostenuta letterarietà di questo *pastiche*, non è tuttavia ravvisabile nessun intrinseco intento parodizzante¹¹³. L'effetto comico-parodico si produce, semmai, dallo scarto con il contesto degradato nel quale si svolge la vicenda; insomma, la fitta trama intertestuale alla base della scrittura petroniana non ha mai un carattere puramente esornativo ma si configura come un fattore narratologicamente motivato.

Il ritorno al *medium* prosastico non è contrassegnato da un repentino abbassamento stilistico; anzi, il racconto dell'approccio tra i due amanti è sostenuto da una dizione altrettanto elegante, oltretutto da un clima di serenità generale (131.9-10), interrotta soltanto dall'ironica allocuzione al partner della donna (131.11 *quid est paralytice?*)

¹¹³ Di questo avviso anche Slater (1990) p.175 n.28. Viceversa Setaioli (2011) pp.240-241 ritiene che l'inusuale invito a testimoniare rivolto agli uccelli rappresenti un elemento parodico interno al brano, dal momento che l'usignolo e lo rondine qui chiamati a testimoni sono "two mythological characters transformed into birds owing to their tragic erotic experiences". Tuttavia ritengo che anche in questo caso che la comicità insita in questo riferimento mitologico scaturisca soltanto in seguito alla contestualizzazione della poesia nella cornice romanzesca; da una lettura autonoma del passo, infatti, non si evincerebbe in alcun modo una coloritura parodica in tale menzione. Semmai si potrebbe, per esempio, pensare – è ovviamente solo un'idea per assurdo – ad una deliberata richiesta di solidarietà di un (eventuale) poeta elegiaco (topicamente al centro di una storia d'amore travagliata) a due figure mitologiche che hanno sofferto per una tragica esperienza amorosa.

Ecquid hodie totus venisti?), ancora memore dell'*iniuria* patita il giorno prima (131.10 *hesternae scilicet iniuriae memor*)¹¹⁴. A questa provocazione, Polieno, sicuro dell'avvenuta guarigione, replica in tono baldanzoso, invitando Circe a far direttamente prova delle sue doti amatorie (131.11 *rogas potius quam temptas*); l'attrazione fisica tra i due 'innamorati' si traduce immediatamente in un vortice di passionali preliminari, enfaticamente riprodotti dal narratore attraverso un trittico di immagini connesse dall'anafora di *iam*, che, in qualche modo, preannuncia l'esito infelice della 'battaglia' (132.1)¹¹⁵. In tal modo, dalla sensualità estrema di questa scena si transita ad un quadretto comico, in cui predomina la rabbia violenta della matrona, la quale, offesa dalle continue contumelie, decide di vendicarsi di Polieno, facendolo dapprima frustare dai suoi camerieri e rendendolo poi bersaglio degli sputi della frangia più immonda della sua *familia* (132.2-3)¹¹⁶. Lo stesso schema narrativo è usato nell'ipotesto ovidiano più volte ricordato: in tal senso, prima della *défaillance*, "in *Am.* 3.7.7-12 ben sei versi descrivono, con un ossessivo indugiare sui particolari più realistici, le benemerite attività della donna [...] per il successo dell'avventura"¹¹⁷, mentre, in seguito al doloroso smacco, la *puella* di Ovidio si scaglia con una dura requisitoria contro l'inetto partner (vv.77-78), limitandosi però alle sole offese verbali, senza cioè l'eccessiva esasperazione vendicatrice della Circe petroniana. La cui ira si appunta non solo verso il diretto colpevole, costretto a sorbirsi in silenzio le vergate della servitù senza neppure poter accennare ad un inutile gesto di preghiera (132.4), ma anche nei confronti della vecchia Proseleno, sbattuta fuori di casa, e dell'ancella Criside, picchiata anche lei per la sua inefficace azione di mediatrice (si badi all'impiego del verbo *vapulare*, tipicamente d'uso comico¹¹⁸). Nello

¹¹⁴Si noti che, come in occasione del primo incontro, il narratore non si esime dal sottolineare l'esigenza, da parte di Circe, di appartarsi in un luogo isolato, lontano da occhi indiscreti (131.10 *quasi pariete interiecto audacior facta*), proprio come la Era omerica. Anche in questo caso, inoltre, è la donna a prendere il controllo delle operazioni, avviando di fatto grazie al suo spirito di iniziativa il secondo (fallimentare) amplesso.

¹¹⁵ Per ciò che concerne i sospetti di possibile trasposizione o interpolazione relativi a questo *excerptum*, cfr. Di Simone (1993); molto interessante l'interpretazione fornita dalla studiosa a proposito della didascalia introduttiva premessa al paragrafo in questione (*ENCOLPIUS DE ENDYMIONE PUERO*).

¹¹⁶ Fedeli (1988a) p.73, mettendo a confronto il contesto petroniano con quello omerico, rileva che "mentre la Circe omerica può tutto con i suoi filtri che danno l'oblio, quella petroniana fallisce clamorosamente. [...] E mentre il superamento della prova da parte dell'eroe omerico farà sì che Circe si muti da perfida ingannatrice in benevola aiutante, il fallimento della prova da parte dell'eroe petroniano provocherà il cambiamento della sua Circe da benevola in perfida e spietata".

¹¹⁷ Dimundo (2007) p.191. La studiosa rinviene un'ulteriore analogia nel fatto che, nella disavventura erotica descritta, Ovidio "non trascura il riferimento agli estremi tentativi di 'guarigione' messi in atto dalla sua *puella* (3.7.73-74). [...] Nella rivisitazione petroniana [...] si assiste al duplice fallimento sia della bellezza ammaliatrice della donna, sia delle arti magiche, ugualmente inefficaci".

¹¹⁸ Numerose sono le attestazioni di questo verbo in Plauto (cfr. per es. *Pl. Amph.* 308, 334, 360, 370, 379, 395, 440).

spazio di pochi periodi, si possono rintracciare almeno un paio di suggestioni di matrice elegiaca: se la cacciata di Encolpio (132.4 *verberibus sputisque extra ianuam eiectus sum*) pare porsi quale parodica versione del motivo dell'*exclusus amator*, poco dopo, l'isolamento in un luogo appartato (il proprio letto!), utile a nascondere a Gitone gli umilianti segni della sconfitta (132.6-7 *itaque pensatis vicibus animosior verberum notas arte contexi, ne aut Eumolpus contumelia mea hilarior fieret aut tristior Giton quod solum igitur salvo pudore poteram, contingere languorem simulavi, conditusque lectulo* [...]), sembra ricalcare, in maniera grottesca, il *topos* della solitudine cercata dall'amante elegiaco per sfogare, in un bosco lontano da persone conosciute, il dolore causato dai maltrattamenti dell'amata (certo non fisici!)¹¹⁹. È a questo punto che appare una rabbiosa invettiva poetica contro il proprio membro (132.7):

*ter corripui terribilem manu bipennem,
ter languidior coliculi repente thyrsos
ferrum timui, quod trepido male dabat usum.
nec iam poteram, quod modo conficere libebat;
nacque illa metu frigidior rigente bruma
confugerat in viscera mille operata rugis.
ita non potui supplicio caput aperire
sed furciferæ mortifero timore lusus
ad verba, magis quæ poterant nocere, fugi.*

Questo brano in sotadei (è questo il secondo e ultimo caso in cui ricorre tale metro) rappresenta, all'interno del *Satyricon*, un raro caso di inserto 'narrativo', in quanto determina un progresso nell'azione del racconto primario; perciò esso va assegnato senza dubbio all'io narrante, ossia alla sua visione retrospettiva della trascorsa vicenda autobiografica (in tal senso probante appare l'uso dei verbi al tempo passato). Come ha correttamente osservato Bettini¹²⁰, tali versi si configurano come un saggio di parodia epicizzante, richiamandosi essi ad un filone di poesia sotadica certamente attestata, per l'appunto, nei frammenti di Sotade di Maronea. Il richiamo a tale modello letterario qui pare, tra l'altro, confermato dal "trattamento metrico [...] perfetto, in tutto conforme alle regole del sotadeo greco che conosciamo"¹²¹. Senza dubbio, il codice epico di riferimento per questa operazione di deformazione parodica è, per Petronio, Virgilio; molti studiosi, in realtà, hanno già messo abbondantemente in luce le numerose riprese parodiche

¹¹⁹ Cfr. Prop. 1.18.1-4. Su questo punto cfr. Crogliano (2003a) p.144. Si badi, infine, al fatto che tale motivo appare contaminato con un altro *topos*, quello della 'finta malattia', d'uso sì prevalentemente comico ma, al contempo, impiegato pure nel genere elegiaco (specie in Ovidio).

¹²⁰ Bettini (1982) p.87.

¹²¹ Bettini (1982) p.85.

dell'*epos* virgiliano, nonché la centralità della figura di Didone nella strutturazione generale di tale meccanismo di rovesciamento comico. Il verso d'apertura, infatti, ha precisi riscontri in *Aen.* 2.479 (*correpta dura bipenni*) così come l'anafora di *ter*, utilizzata "per descrivere una situazione di tragica impotenza"¹²², trova parecchie corrispondenze nel testo virgiliano; tra queste la più calzante risulta essere quella con *Aen.* 4.690-691, dove la donna ormai in punto di morte tenta invano di sollevarsi per tre volte (anche Encolpio in effetti non riesce ad 'erigersi')¹²³. La presenza di Virgilio si avverte, inoltre, in altre scelte linguistiche, per esempio nell'uso dell'aggettivo *trepidus*, attestato circa 40 volte nel poeta di Mantova¹²⁴. Tuttavia, il tema dell'impotenza connette indubbiamente questo componimento anche alla tradizione elegiaca ed epigrammatica; interessanti echi si possono, infatti, rintracciare in taluni testi dell'*Anthologia Palatina*¹²⁵. Ma, sicuramente, nella composizione di questi sotadei, l'*arbiter* ha tenuto presente l'analogo sfogo rivolto al membro virile che ricorre negli *Amores* ovidiani (3.7); il rimando intertestuale a questo componimento è corroborato da alcuni palesi parallelismi linguistici¹²⁶. La complessa trama (meta)letteraria sottesa a questo brano non è però ancora esaurita; come ha giustamente rilevato Setaioli, alla lista dei modelli vanno aggiunti: 1) il carme 83 della raccolta dei *Priapeia*, nel quale ricorre, unico caso insieme ai nostri versi, il motivo della decapitazione del colpevole *caput* (= *glans* come nota Adams¹²⁷) e 2) l'episodio iliadico della contesa tra Achille ed Agamennone, che qui diviene vittima di un chiaro processo di degradazione parodica¹²⁸. Inoltre, da un'analisi stilistica più dettagliata del frammento, emergono alcuni elementi di matrice ancora diversa rispetto alle varie esperienze letterarie già ricordate, spiegabili, nella fattispecie, con un influsso della commedia nuova plautina. Tra questi fattori bisogna di certo segnalare: a) l'*hapax furciferae* ("avanzo di forca", probabilmente ricalcato sulla forma epica *frugifera* "apportatrice di messi"), b) l'immissione nel testo di espressioni desunte

¹²² Bettini (1982) p.86.

¹²³ Questo parallelo è rilevato soltanto da Bettini (1982), Murgatroyd (2000) e Setaioli (2003). Quasi tutti gli interpreti del testo petroniano hanno invece segnalato le riprese di Verg. *Aen.* 2.792-793 e 6.700-701; tra questi cito qui Barnes (1971), Zeitlin (1971b), Slater (1990), Courtney (1991) e Connors (1998).

¹²⁴ Anche per questo aspetto cfr. Bettini (1982), il quale propone un parallelo tra il v.3 di questo brano (*quod trepido male dabat usum*) e Verg. *Aen.* 2.735 (*quod trepido male numen amicum*).

¹²⁵ Cfr. *AP* 5.47; 11.29; 11.30; 12.216; 12.232. Traggio queste informazioni da Setaioli (2003) p.100 n.93.

¹²⁶ Questa affinità è stata sottolineata a più riprese da Walsh (1970) p.42 n.2, Sullivan (1977) p.212, Fedeli (1989a) p.214 e Setaioli (2003) p.100.

¹²⁷ Adams (1982) p.72.

¹²⁸ Cfr. Hom. *Il.* 1.189-224. Per un'analisi più esauriente su tale dissacrante ripresa parodica cfr. Setaioli (2003) p.97. Lo studioso peraltro ipotizza anche una caricatura della mitologia tradizionale sulla base di una leggenda riportata da Clemente Alessandrino.

da modi di dire popolari o dal linguaggio quotidiano (come *languidior coliculi* oppure *frigidior rigente bruma*). La commistione tra soluzioni linguistiche auliche e prestiti sintattici e lessicali desunti dalla lingua parlata costituisce anch'essa un tratto tipico del teatro plautino; così come, d'altra parte, la ripresa in chiave comica-parodica delle movenze propriamente epiche e la presenza di insistiti giochi fonici ed allitteranti (notevole è soprattutto la ridondante riproduzione dei suoni –t ed –r nei primi tre versi nonché quella dei fonemi –f e –r del v.8). Se a queste affinità si aggiunge il fatto che il verso sotadico è attestato in almeno uno dei *cantica* delle commedie di Plauto¹²⁹, credo che l'ipotesi di una rilevante influenza del genere comico venga suffragata proprio dall'assommarsi di tutti questi indizi, stilistici e formali, all'interno di questi versi¹³⁰.

Alla luce di questa analisi, si evincono in maniera incontrovertibile almeno due dati caratterizzanti questi sotadei: 1) la fitta stratigrafia di richiami letterari ed intertestuali a più generi, dall'epica alla commedia, dalla poesia amorosa ai *Priapeia* e 2) la sua intenzionalità parodica e deformante. Ed è proprio su quest'ultimo aspetto che vorrei soffermarmi adesso. La presenza di un meccanismo parodico diretto rende, in effetti, questo brano un *unicum* all'interno del *Satyricon*; questa circostanza, tuttavia, non inficia affatto la potenziale autonomia letteraria di tali versi. La deformazione parodica dei modelli epici ed elegiaci va infatti ricondotta *in toto* alla matrice sotadica cui si ispira sostanzialmente il componimento; pur contaminando materiali attinti da diverse esperienze letterarie, l'autore si è voluto deliberatamente inserire in tale filone poetico intrinsecamente connotata da un carattere grottesco-degradante. In tal senso la parodia di *Sat.* 132.8 può, dunque, essere addotta come un'ulteriore testimonianza della eccezionali capacità mimetiche dell'arte poetica di Petronio. Tuttavia, “se il carne fosse dato senza indicazioni contestuali più ampie, difficilmente si potrebbe arguire chi sia mai il timido e vile personaggio con cui l'eroe tenta invano di scontrarsi”¹³¹; in realtà, la vera natura dell'interlocutore di Encolpio si può desumere solamente in base al raffronto con la cornice prosastica precedente. Questa è per il lettore, in definitiva, l'unica via per scoprire con assoluta certezza la cifra volgare dell'allocuzione poetica del protagonista. Sebbene

¹²⁹ Cfr. Pl. *Amph.* vv.168-172. Per questo aspetto cfr. Bettini (1982) e Boldrini (2002) pp.164-165.

¹³⁰ Altri fattori che concorrono ad incrementare la qualità letteraria del passo in esame sono: a) il composto con *-fer* (v.8 *mortifero*) di chiaro sapore epico; b) la triplice ripetizione del verbo *possum* (v.4 *poteram*, v.7 *potui*, v.9 *poterant*), correlato per ben due volte con una negazione (v.4 *nec*, v.7 *non*); c) l'anafora di *ter*. Inoltre, sotto il profilo lessicale, si noti che lo stato d'animo del personaggio è suggerito dalla prevalenza di termini afferenti principalmente a due campi semantici differenti ma tra loro strettamente correlati, e cioè quello della paura (v.1 *terribilem*, v.3 *timui* e *trepido*, v.5 *metu*, v.8 *timore*) e quello della morte/fuga (v.2 *languidior*, v.5 *frigidior*, v.6 *confugerat*, v.7 *supplicio*, v.8 *furciferæ mortifero*, v.9 *fugi*).

¹³¹ Bettini (1982) p.86. Di avviso opposto è invece Setaioli (2003) p.100.

l'intermezzo mantenga una sostanziale uniformità stilistica e tematica con il racconto prosastico limitrofo, nondimeno, anche su di esso agisce, in ultima istanza, una forma, per così dire, parziale di parodia contestuale; infatti la loro incorniciatura ci permette di conoscere con precisione la reale identità del reo raffigurato nei versi, contribuendo a potenziarne l'intrinseca vena comica.

Fallito il tentativo di evirazione a causa della pavida ritirata della *mentula*¹³², l'apostrofe prosegue con toni più pacati anche nella prosa successiva (132.9-10), a dimostrazione della profonda interconnessione esistente tra i due canali espressivi nel prosimetro petroniano, finché in un osceno centone (132.11) non viene riportata la reazione del fallo al rimprovero del suo padrone, da questi accusata di averlo gettato anticipatamente nella spossatezza della vecchiaia, privandolo anzitempo dei piaceri della giovinezza:

*illa solo fixos oculos aversa tenebat,
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam lentae salices lassove papavera collo.*

Il materiale utilizzato in questo componimento è di matrice virgiliana: i primi due esametri, infatti, riprendono *Aen.* 6.469-470, laddove Didone, nel corso dell'ultimo incontro nell'Ade con Enea, si mostra, con atteggiamento sprezzante, del tutto indifferente alle scuse rivolte dall'eroe, mentre l'ultimo verso è ricreato attraverso la combinazione di due emistichi, il primo attinto da *ecl.* 5.16, il secondo da *Aen.* 9.436, dove la morte di Eurialo è paragonata alla morbidezza dello stelo dei papaveri¹³³. Tale originale brano centonario produce un progresso nell'azione romanzesca, collocandosi in un rapporto di assoluta continuità con la precedente allocuzione di Encolpio al proprio membro (132.8-11), non solo per l'unitaria cifra parodico-epicizzante che contraddistingue questi paragrafi, ma anche per il medesimo richiamo all'episodio eneadico di Didone¹³⁴; su questo versante, basti accennare all'attacco della narrazione prosastica in 132.12 (*nec minus ego*), allusione palmare al medesimo contesto infero dell'ipotesto, laddove Enea in lacrime guarda allontanarsi l'ombra della regina (6.475 *nec*

¹³² Osserva Fedeli (1988a) p.74, "chi giace con la Circe omerica è destinato alla castrazione [...]: in Petronio, invece, è proprio Encolpio/Polieno a meditare l'evirazione".

¹³³ Slater (1990) pp.177-179 afferma che questa commistione di citazioni epiche e bucoliche può essere spiegata col fatto che l'intero episodio di Circe e Polieno si fonda su un'instabile contaminazione di forme proprie dell'epica eroica e della poesia pastorale. Una simile rielaborazione originale, secondo il medesimo procedimento centonario, si ritrova nel *Cento nuptialis* di Ausonio, in particolare nella sezione della *Imminutio*, nella quale compaiono, peraltro, due elementi linguistici convergenti rispetto alla precedente poesia in sotadei del *Satyricon*: 1) l'anafora del *ter* (vv.28-29) e 2) il nesso *nudato capite* (v.13), corrispondente all'immagine *caput aperire* (v.7) di 132.8.

¹³⁴ Questo aspetto è stato ben messo in risalto da Fedeli (1989a) e Setaioli (2003). Cfr. a tal proposito l'analisi di 132.8 *infra* in 8.3.

minus Aeneas). L'intermezzo assolve, quindi, ad un'evidente funzione comica; l'esplicito richiamo alle due figure eroiche è qui sfruttato, infatti, per identificare in una prospettiva degradante la condizione del proprio membro, cosicché, in definitiva, entrambi si trasformano simbolicamente nella *mentula* del protagonista¹³⁵. Da una parte, dunque, il colpevole pene di Encolpio rimane in silenzio con gli occhi bassi, proprio come l'eroina cartaginese, allorché ignora le esortazioni di Enea negli Inferi¹³⁶; un atteggiamento da cui non traspare, però, un senso di superiorità rispetto all'interlocutore (come nel paradigma mitico) quanto, al contrario, una sorta di ammissione di colpevolezza da parte della stessa *pars corporis* incriminata. D'altro canto, la toccante scena dell'*Eneide*, in cui l'imminente morte del giovane Eurialo viene paragonata all'immagine dei papaveri che, a causa della pioggia, reclinano il fiore sullo stelo, subisce un processo di devalorizzazione comica, essendo riutilizzata per tratteggiare l'irrimediabile appassimento della *mentula*. Vergognatosi per il fatto di essere entrato in competizione, senza alcun pudore, con un organo corporeo ignorato dalla gente austera (132.12 *severioris notae homines*), Encolpio trova tuttavia immediato conforto nei paradigmi mitici cui è solito raffrontare la propria triviale esperienza; che male c'è – si chiede – nel dar sfogo al proprio dolore contro una propria parte del corpo, se anche Ulisse ha litigato col suo cuore (Hom. *Od.* 20.13-22) ed Edipo coi suoi occhi? (132.13-14)¹³⁷.

Dopo la provvisoria interruzione diegetica provocata dall'inserzione del brano poetico di 132.15, del quale si discuterà nel prossimo paragrafo, la narrazione riprende da un colloquio tra Encolpio e Gitone; indagando verosimilmente sulle ragioni che lo hanno condotto all'impotenza, il protagonista si informa presso l'amasio di quanto successo nella notte in cui Ascilto glielo ha proditoriamente sottratto (133.1). Il fanciullo giura solennemente (*conceptissimis verbis*) che nessuna violenza gli è stata usata dal vecchio

¹³⁵ Come fa notare Fedeli (1989a) p.212 “l'identico tono di irriverente dissacrazione finisce per coinvolgere il ‘flessibile salice’ cantato da Menalca in *ecl.* 5.16 e qui paragonato alla flaccida *pars corporis* di Encolpio. Si noti, per di più, che nelle *Bucoliche* si tratta di un complimento rivolto da Menalca a Mopso: di quanto il flessibile salice è inferiore al pallido ulivo e l'umile valeriana agli scarlatti roseti, di tanto Aminta deve cedere a Mopso”.

¹³⁶ Cfr. Fedeli (1989a) p.220: “l'ironia nasce soprattutto dal fatto che, a guardare bene, siamo in presenza di una grottesca inversione delle parti: nell'*Eneide*, infatti, è stato Enea (cioè colui che invita a parlare) a tradire Didone (chi cioè si rifiuta di parlare): nel *Satyricon*, invece, è stata l'inutile *pars corporis* (chi cioè si rifiuta di parlare) a tradire, e non una volta sola, il misero Encolpio (cioè colui che invita a parlare)!”.

¹³⁷ Oltre alla parodia esplicita del modello, il riferimento al passo omerico potrebbe attivare un meccanismo comico più fine, dal momento che l'allocuzione al proprio cuore di Ulisse era utilizzato dai filosofi come esempio positivo di controllo razionale sugli impulsi del corpo (cfr., tra le altre testimonianze, Plat. *Repub.* 441b-c e *Fed.* 94d).

amico (133.2); così, Encolpio si reca al tempio (di Venere) e rivolge una *deprecatio* in versi al nume ostile (133.3.1-17):

*Nympharum Bacchique comes, quem pulchra Dione
divitibus silvis numen dedit, inclita paret
cui Lesbos viridisque Thasos, quem Lydus adorat
†septifluus†, templumque tuis imponit Hypaepis:
huc ades, o Bacchi tutor Dryadumque voluptas,
et timidas admitte preces. Non sanguine tristi
perfusus venio, non templis impius hostis
admovi dextram, sed inops et rebus egenis
attritus facinus non toto corpore feci.
Quisquis peccat inops, minor est reus. Hac prece, quaeso,
exonera mentem culpaque ignosce minori,
et quandoque mihi fortunae arriserit hora,
non sine honore tuum patiar decus. Ibit ad aras,
sancte, tuas hircus, pecoris pater, ibit ad aras
corniger et querulae fetus suis, hostia lactens.
Spumabit pateris hornus liquor, et ter ovantem
circa delubrum gressum feret ebria pubes*

Questi esametri sono esplicitamente intercalati nella cornice prosastica (133.2 *positoque in limine genu sic deprecatus sum numen aversum*); essi sono certamente da assegnare all'io agente e, pertanto, si deve immaginare che siano stati recitati dal personaggio al momento della situazione descritta. Il verbo principale della didascalia introduttiva (*deprecatus sum*) lascia immediatamente presagire la tipologia di versi che Encolpio si accinge a praticare; il brano, infatti, è imbastito chiaramente sul modello del genere innodico, sebbene non vada sottovalutato l'influsso delle modalità compositive proprie della preghiera e dell'epigramma votivo¹³⁸. La canonica struttura dell'inno cletico, che prevede nella sua forma completa la presenza di sette parti ben distinte, è qui notevolmente (ma non drasticamente) semplificata; manca per esempio l'*omphalòs*, ovvero la parte narrativa dell'inno, in cui la divinità viene presentata nel contesto di un'azione della quale è protagonista, di solito di carattere mitico. Ciononostante, non esiste alcun dubbio sul fatto che il passo si richiami deliberatamente all'innodia, della quale riprende manifestamente, come vedremo, alcune caratteristiche stilistiche, linguistiche e contenutistiche, nonché la scelta del topico esametro. Innanzitutto, l'architettura di tale componimento risulta sostanzialmente conforme alle norme innodiche, soprattutto per quel che concerne la disposizione degli elementi tradizionali selezionati. La *deprecatio* può essere, infatti, suddivisa in tre parti ben distinte secondo

¹³⁸ Per questo aspetto cfr. La Bua (1999).

“uno schema perfettamente bilanciato (4+9+4)”¹³⁹: 1) apostrofe al dio (vv.1-4); 2) *euché* (vv.5-13); 3) promesse sacrificali (vv.14-17). Il destinatario di questa invocazione è Priapo, la cui *ira* ha provocato l’impotenza di Encolpio e i conseguenti fallimenti sessuali con Circe¹⁴⁰; all’epiclesi iniziale in *Du-Stil* seguono alcune indicazioni circa la sua sfera di competenza (v.2 *divitibus silvis*) e i principali luoghi di culto a lui riservati. Il verso d’apertura è diviso dalla cesura eptemimera; essa “isola nel primo *hemiepes* la nomenclatura ufficiale della divinità apostrofata” e, contestualmente, mette in rilievo “il secondo emistichio, [...] costruito secondo il *Relativstil der Prädikationen*”¹⁴¹ e contenente la menzione della *pulchra Dione*, dalla quale Priapo discenderebbe, almeno secondo la versione del mito qui adottata. Tutti gli esametri (e, di conseguenza, le varie parti di questa apostrofe) sono sintatticamente e ritmicamente collegati tra loro da tre *enjambements*; questa serie, oltre che ad impreziosire il dettato dell’invocazione, contribuisce pure a creare un andamento prosodico più rapido e solenne. Nella fattispecie, gli ultimi due casi (vv.2-3 e vv.3-4) permettono di passare in rassegna, in maniera fluida e continuata, il catalogo delle più rinomate sedi consacrate al culto di Priapo: Lesbo, Taso e la Lidia. Tali siti vengono rispettivamente designati, secondo uno schema innodico convenzionale, come *inclita*, *viridis*, e, nel terzo caso, mediante il riferimento al tempio priapico di Ipepa. Inoltre, i vari costrutti relativi fungono da collanti tra le diverse componenti dell’epiclesi (denominazione – genealogia – campo d’azione – teotopografia); da sottolineare la ripresa anaforica del pronome relativo *quem* (vv.2 e 4) nella stessa sede metrica. Dopo questa canonica *ouverture* non si trova, come già accennato, l’attesa aretologia della divinità; ciò potrebbe essere dettato dal desiderio dell’autore dell’invocazione di ottenere il prima possibile l’aiuto del nume. In questa prospettiva, l’intermezzo assolve ad un’evidente funzione etopeica, poiché rende esplicito lo stato di ansia che pervade il protagonista in seguito alla doppia *défaillance* erotica. La sezione successiva si apre con la canonica richiesta di protezione da parte dell’orante, ovvero egli invoca la vicinanza/presenza del dio (v.5 *Huc ades*); segue una nuova designazione di Priapo (v.5 *Bacchi tutor Dryadumque voluptas*) che riprende la nomenclatura del primo verso e costituisce, forse, una reminiscenza lucreziana¹⁴². I successivi cinque esametri

¹³⁹ Landolfi (2007) p.199.

¹⁴⁰ Ricordo qui nuovamente la tesi di Klebs (1889) secondo la quale il *Satyricon* sarebbe una parodia dell’*Odissea*; l’ira di Priapo costituirebbe il rovesciamento parodico dell’ira di Poseidone e si configurerebbe, allo stesso modo, come il motore primario dell’azione romanzesca.

¹⁴¹ Landolfi (2007) p.199.

¹⁴² Per questo aspetto cfr. Landolfi (2007) p.203; il passo lucreziano indicato è Lucr. 1.1.

(vv.6-10) sviluppano il motivo della dichiarazione d'innocenza; a tale scopo, Encolpio adotta il topico stilema della negazione anaforica per dimostrare al dio la propria irreprensibilità etica¹⁴³ (vv.6, 7 e 9 *non*). Come ha ben rilevato Landolfi, il tricolon (*non sanguine tristi/ perfusus// non...impious hostis// sed inops et rebus egenis/ attritus*) testimonia una chiara interferenza di immagini desunte dal mondo elegiaco all'interno del componimento cletico petroniano; "l'intersezione fra gli ipotesti elegiaci e l'inno priapico del *Satyricon* è resa possibile dall'analoga condizione autoapologetica degli oranti di turno (Io elegiaco/Io narrativo-romanzesco) che adducono le medesime giustificazioni d'incolpevolezza dinanzi alle divinità ostili"¹⁴⁴. Al v.9 il soggetto poetante dichiara esplicitamente di aver commesso in passato un misfatto; la precisazione *non toto corpore*, in seguito alla contestualizzazione del brano nel macrotesto, assume una chiara connotazione comica, dal momento che sembra quasi certamente riferirsi alla *mentula* del protagonista, reo di avere fallito durante il suo incontro sessuale con Circe. Allo stesso modo l'*inopia* di Encolpio, che in una lettura isolata del carne potrebbe tranquillamente essere intesa come povertà in senso economico, rimanda allo stato di *paralysis* poco prima specificato dalla stessa Circe¹⁴⁵. In tal senso, la colpa del protagonista diviene proprio la sua impotenza; perciò, nella topica dichiarazione d'innocenza, egli può chiedere il perdono al dio perché ha peccato involontariamente e, soprattutto, perché non ha commesso gravi crimini 'materiali' (v.6-8). Nondimeno, ritengo che, a causa dello stato lacunoso del romanzo superstite, non sia possibile comprendere in via del tutto definitiva la natura del rimando presunto dal narratore. Si badi, peraltro, alla presenza di taluni giochi allitteranti alquanto significativi, quali, per esempio, la prevalenza di suoni muti sordi (in particolare la dentale -t e la labiale -p) e la ridondanza della sibilante in fine di parola. Veniamo così alla porzione conclusiva, dove l'orante promette a Priapo l'espletamento di un rito sacrificale, qualora quest'ultimo gli conceda una tregua, un momento fortunato (v.12). Le vittime indicate da Encolpio sono anche queste canoniche; infatti l'*hircus*, il *corniger* e il *querulae fetus suis* rientrano nel 'catalogo standard' delle offerte votive nell'ambito delle cerimonie religiose ufficiali (molti passi di generi letterari

¹⁴³ Raith (1971) ha richiamato per questa sezione il modello della quinta ecloga ligdamea (Lygd. 5.9-10; 11-12). Landolfi 2007 p.204 sottolinea che "al di là della consonanza strutturale tra i due stralci, consistente nella successione ordinata di negazioni, due gli elementi tematici che riaccostano la pericope ligdamea al testo petroniano in esame: l'assenza di omicidi, la mancata spoliazione del tempio del nume implorato".

¹⁴⁴ Landolfi (2007) p.206. Lo studioso propone più avanti (p.207) ulteriori richiami intertestuali di diversa natura per questi versi.

¹⁴⁵ Questo aspetto è ben messo in luce da Ciaffi (1955), Raith (1971), Merkelbach (1973), Courtney (1991) e (2001), Setaioli (2011).

differenti confermano tale asserzione). Il *votum* del protagonista comprende anche l'ovazione di una ebbra folla di giovani; e anche per quest'ultima notazione non è da escludere un voluto rimando ad un passo bucolico di Virgilio¹⁴⁶. Interessante, da un punto di vista stilistico, la topica iterazione della formula *ibit ad aras* (vv.13-14) nella stessa sede metrica, impiegata al fine di conferire maggiore solennità e maggior credito alle promesse seguenti. In definitiva, ancora una volta, il componimento rivela le eccellenti doti letterarie del suo autore, capace di riprodurre mimeticamente le movenze caratterizzanti il genere innodico. Il risultato di questa ennesima 'sfida' si rivela assai convincente, sia per l'originalità sia per il sapiente riuso dei grandi modelli del passato; allo stesso modo, appare piuttosto elevata la caratura artistico-letteraria degli esametri in questione. "La memoria intertestuale di Petronio dà fondo a tutte le risorse della rielaborazione dotta [...] In questo lavoro attento di ricodifica, transcodifica, di combinazione si esplica un'arte della variazione difficilmente eguagliabile, sempre in bilico fra attento rispetto delle leggi interne all'*hymnos kletikòs* e le loro consapevoli infrazioni"¹⁴⁷.

L'intermezzo è seguito da una lacuna, verosimilmente di dimensioni ridotte; tuttavia, è abbastanza legittimo presumere che la scena perduta dovesse stridere, da un punto di vista formale e stilistico, con la tonalità solenne dell'invocazione poetica; anche per questo inserto medio-alto, pertanto, si deve ipotizzare uno scarto parodico tra l'altezza letteraria della preghiera in versi e il degrado caratterizzante il contesto performativo descritto nella prosa¹⁴⁸.

Per concludere, l'inno innesca un collegamento intratestuale a distanza con una precedente sezione della cornice prosastica. Nella lettera di risposta nella quale porge 'ad arte' le dovute scuse a Circe per il peccato commesso nei suoi confronti, Encolpio ammette, infatti, di avere commesso tali crimini: *proditionem feci, hominem occidi, templum violavi* (130.2)¹⁴⁹. Questi ultimi due reati, però, vengono negati nella preghiera al dio del protagonista; questo scarto, dovuto certo alla topica professione di innocenza

¹⁴⁶ Cfr. *Georg.* 1.344-347. Questo parallelo è stato già sottolineato da Landolfi (2007) pp.209-210.

¹⁴⁷ Landolfi (2007) p.211.

¹⁴⁸ Sull'inno petroniano cfr. La Bua (1999) p.325: "La confessione è sviluppata secondo un tono ironico e burlesco che diviene ancor più evidente nell'inserimento del contenuto sacrale all'interno di un'atmosfera erotica e sensuale, non passionale e sincera come nelle composizioni elegiache ma, al contrario, alquanto fredda e convenzionale". Da parte mia, non ravviso però alcun elemento scopertamente ironico all'interno dell'inno; la comicità scaturisce soltanto dalla contestualizzazione del passo nell'ambiente sordido e volgare che caratterizza l'episodio di pertinenza.

¹⁴⁹ Il riferimento ad un omicidio si ritrova anche in 81.3; per quanto concerne la spoliazione di un tempio cfr. anche 17.8 e 114.5.

del genere innodico, attiva senza dubbio nel lettore il ricordo della confessione precedente e, in ultima battuta, produce un palese effetto comico. Inoltre, in quest'ottica, il componimento assolve ad una funzione etopeica, dacché mette bene in luce un aspetto chiave dell'*ethos* del personaggio, cioè la mancanza di sincerità; e d'altra parte proprio il tema della finzione risulta un aspetto determinante e caratterizzante di tutto il *Satyricon*.

8.3 'Novae simplicitatis opus': una dichiarazione di poetica? (132.15)

*quid me constricta spectatis fronte Catones
damnatisque novae simplicitatis opus ?
sermonis puri non tristis gratia ridet,
quodque facit populus, candida lingua refert.
nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?
quis vetat in tepido membra calere toro ?
ipse pater veri doctus Epicurus amare
iussit et hoc vitam dixit habere τέλος*

A causa della sua strutturale ambiguità, l'interpretazione di questo carme in distici elegiaci risulta alquanto ostica per ogni studioso del *Satyricon*. Su di esso sono state avanzate, nel corso degli anni, numerose proposte esegetiche, spesso tra loro assai divergenti. Tale dibattito, rinfocolato ultimamente dalla pubblicazione di parecchi contributi in merito, verte essenzialmente sull'individuazione del 'soggetto' cui debbano essere attribuiti tali versi; un nodo esegetico tanto complesso quanto assai lontano da una soluzione che possa apparire assolutamente definitiva. Al fine di fornire un quadro sommario di questa annosa *querelle*, riporto, in via del tutto preliminare, i tre maggiori indirizzi ermeneutici sui quali si attestano i principali critici del testo petroniano: la poesia a) va attribuita ad Encolpio-personaggio ed è, dunque, connessa all'*hic et nunc* della sua personale vicenda; b) consiste in un intervento a posteriori dell'io-narrante; c) si configura come un manifesto programmatico dell'autore Petronio. Ritornerò più avanti su questo spinoso problema; adesso vorrei concentrare la mia indagine sugli aspetti tematici e stilistici peculiari di questo frammento, indipendentemente da qualsiasi tipo di implicazione contestuale.

Il brano riproduce chiaramente i tratti tipici dei carmi programmatico-apologetici; l'adozione del metro elegiacico è spiegabile col fatto che questo particolare genere di dichiarazione di poetica era molto diffuso in opere di argomento erotico e/o lascivo¹⁵⁰. In tale autodifesa si combinano inestricabilmente ragioni di carattere letterario ed altre di

¹⁵⁰ Questo motivo possiede una tradizione copiosa ed illustre, da Catul. 16.5 a Ovidio, *rem.* 361 sgg. e *am.* 2.1.2.

natura etica, giacché la novità della proposta avanzata dal poeta investe, indubbiamente, entrambi i campi. Il programma contenuto in tali versi può essere suddiviso in due parti distinte: nei primi quattro versi viene propugnata una nuova *simplicitas* artistica (e comportamentale) da opporre al vecchio moralismo conservatore dei *Catones* accigliati, basata su un linguaggio senza orpelli (v.3 *sermonis puri*; v.4 *candida lingua*) e sul realismo tematico (v.4 *quodque populus facit...refert*); negli ultimi quattro, invece, l'obiettivo è quello di dimostrare la serietà dell'argomento sessuale, sia trovando una giustificazione nella sua 'popolarità' sia, soprattutto, conferendo ad esso una solenne patina filosofica. Ciascun distico, in verità, appare, da un punto di vista concettuale, logicamente conchiuso, riscontrandosi in tal modo una perfetta corrispondenza tra piano sintattico e ritmo metrico. La prima coppia di versi intende immediatamente mettere in risalto la portata innovativa della scelta avanguardistica del poeta; attraverso la topica menzione di Catone come simbolo della *prisca simplicitas* e dei *boni mores*, egli si contrappone polemicamente alla dura condanna dei censori del suo tempo. Da notare come i termini-chiave di questo distico siano enfatizzati mediante la loro accurata disposizione nelle posizioni di rilievo offerte dallo schema prosodico. Nella clausola adonia dell'esametro si trovano, infatti, tanto l'esplicito richiamo ai detrattori della sua opera (*Catones*) quanto il sostantivo (*fronte*) che, insieme al participio posto prima della cesura (*constricta*, con doppio *ictus*), indica metonimicamente la reazione moralistica dei 'catoni'. Nel pentametro, invece, tutte le componenti della formula in cui si condensa il nuovo programma poetico sono poste in rilievo: *novae* compare in arsi prima della cesura, così come *opus* (ma questa volta in fine di verso), mentre su *simplicitatis*, in ripresa dopo la cesura, cadono anche qui due *ictus*. Il secondo distico espone sinteticamente (ma efficacemente) il contenuto della proposta letteraria; mentre l'esametro focalizza l'attenzione sull'orientamento stilistico seguito dal poeta, il pentametro si sofferma sulle scelte tematiche da questi predilette. Dal distico emerge, nel complesso, la teorizzazione di una poetica fondata su una dizione semplice, nitida (*sermonis puri*), non scarna (*non tristis*), aggraziata (*gratia ridet*, clausola adonia), mediante la quale si possano esprimere sinceramente (*candida lingua refert*) la realtà quotidiana degli uomini (*quodque facit populus*)¹⁵¹. Pertanto, la *nova simplicitatis* viene adesso specificata come "eliminazione

¹⁵¹ L'utilizzo in questo distico di una terminologia inconfondibilmente atticizzante ha indotto molti esegeti a ritenere Petronio un atticista (cfr. Soverini (1985) pp. 1714-1723 per una dettagliata rassegna). A questa tesi si sono correttamente opposti tra gli altri Kissel (1978) e Panayotakis (1995). A tal proposito interessante la notazione di Setaioli (1997) p.157: "Crediamo che sia estremamente difficile costringere Petronio negli schemi di una posizione scolastica definita [...] L'epoca neroniana fu un periodo di

di ogni eufemismo, polemica proposta di chiamare le cose col proprio nome, in contrasto col falso decoro che copre di silenzio pensieri ed azioni comuni alla maggior parte dell'umanità"¹⁵². Da segnalare: a) l'uso di una terminologia retorica specifica (*puri, non tristis, gratia, candida* sono tutti termini propri di tale linguaggio settoriale); b) la litote *non tristis* per indicare uno stile *iucundus*, che riprende chiaramente il precedente *constricta*, se è vero che l'aggettivo *tristis* è sovente adoperato per tratteggiare l'austerità dei rigidi moralisti; c) l'andamento spondaico del primo *hemiepes* dell'esametro per sottolineare la scelta di stile (peraltro l'aggettivo *puri* ricorre in arsi prima di cesura); d) la calibrata bipartizione del pentametro, dove la cesura divide esattamente la subordinata dalla principale. Il terzo distico è composto da due interrogative dirette nelle quali il poeta si chiede retoricamente in forza di quale legge morale bisogna rinunciare ai piaceri del sesso; la prassi quotidiana, al contrario, mostra che tutti gli uomini sono attratti dalle gioie di Venere e che si abbandonano volentieri ad esse. In questa micro-sezione del componimento, il riferimento al genere elegiaco e, in più in generale, alla poesia amorosa, sotto il profilo tematico e linguistico, è più che evidente; le parole desunte dal campo semantico dell'*eros* (e topiche nell'elegia romana) divengono infatti preponderanti (*concubitus, Veneris, gaudia* v.5 e *tepidus, membra calere toro* v.6). Il collegamento tra terzo e quarto distico è assicurato dalla continuità logico-semanticamente tra il *vetat* e lo *iussit* degli ultimi due pentametri; il poeta afferma che non solo nessuno vieta una condotta sessuale libertina ma che, addirittura, un filosofo del calibro di Epicuro raccomanda vivamente l'*amare* come fine ultimo della vita. Come già accennato, il nucleo concettuale di tale manifesto poetico è racchiuso nella *iunctura* '*nova simplicitas*'. L'ideale della *simplicitas* costituiva un valore-cardine della tradizionale morale romana; lo stoico Seneca, in quegli stessi anni, mirava a rivalutare e a riportare in auge questa pristina virtù. Attraverso l'uso dell'aggettivo qualificativo *nova*, allora, il poeta intende rimarcare la modernità della sua proposta; una novità, insieme, etica ed letteraria che verosimilmente aveva proprio nello stoicismo senecano il suo implicito bersaglio¹⁵³. Nel frammento in esame, si può difatti riscontrare un elemento di assoluta originalità anche rispetto alle

entusiastica ricerca di novità ed originalità; spesso si ruppero volontariamente gli schemi e non di rado si versarono nuovi e più vasti contenuti nei moduli tradizionali [...] Io credo che qualcosa di simile avvenga anche in questo epigramma petroniano”.

¹⁵² Gigante (1980) p.69.

¹⁵³ Per questo aspetto cfr. Setaioli (1997) pp.149-152. Stubbe (1933) ritiene che la *nova simplicitatis* abbia soltanto implicazioni letterarie; viceversa secondo Bickel (1941) la *iunctura* vuole proporre soltanto un atteggiamento sessuale più libertino e meno ipocrita rispetto alla ristrettezza morale dei censori. Hiltbrunner (1958) è giustamente convinto invece del fatto che il passo in esame abbia allo stesso tempo una connotazione stilistica, tematica ed etica.

precedenti (e successive) formulazioni teorico-letterarie presenti in opere di tema erotico ed osceno, e cioè l'inseparabilità tra arte e vita, tra estetica e morale¹⁵⁴. In definitiva, la sensibilità artistica dell'*arbiter* si è rivelata straordinaria anche in questi versi, avendo egli rielaborato in modo sperimentale la tipologia del carne programmatico-apologetico; ovverosia, rinnovando gli stilemi e i moduli linguistico-tematici tipici del repertorio letterario tradizionale, Petronio ha creato un epigramma di notevole qualità artistica e potenzialmente autonomo rispetto al macrotesto. Una controprova dell'eccezionale mimetismo letterario di Petronio può essere considerato il fatto che Marziale abbia rivisitato questo *pastiche* petroniano per la stesura dell'epistola introduttiva al suo *liber*, anch'essa di carattere apologetico-programmatico; dunque il poeta spagnolo ne ha riconosciuto ed apprezzato la natura di proclama letterario tanto da assumerlo come modello preferenziale¹⁵⁵.

Ma, come osservato a più riprese, i versi del *Satyricon* non hanno mai un carattere puramente accessorio; ed anche questo inserto non sfugge alla norma generale. Anzi, proprio in relazione alla sua contestualizzazione nel macrotesto, sorgono – lo si è detto – le principali discordie ermeneutiche tra gli studiosi. L'orientamento più comune tra i critici è quello di considerare questo intermezzo una momentanea rottura della finzione scenica, nella quale Petronio in persona prende direttamente la parola per enunciare i punti programmatici del suo manifesto letterario¹⁵⁶. Nondimeno, basandosi sullo stretto legame linguistico e tematico intercorrente tra questi versi e il limitrofo contesto prosastico, non pochi esegeti rifiutano una tale ipotesi e attribuiscono ad Encolpio (talvolta in quanto agente, talaltra in quanto narratore) la paternità di tale dichiarazione di poetica¹⁵⁷.

Ciò che emerge, dunque, è innanzitutto la possibilità di attribuire tali versi alle tre diverse funzioni che si intersecano nel polifonico sistema comunicativo del *Satyricon*: il

¹⁵⁴ In Catullo, Ovidio e Marziale, infatti, è possibile ravvisare un tentativo di conciliazione tra la lascivia dell'opera e i principi etici tradizionali. Viceversa, come correttamente osserva Setaioli (1997) p.162, la novità di questo carne consiste anche nell'assenza di una "ipocrita autosconfessione cautelativa fondata sulla distinzione tra la propria vita ed i contenuti della propria arte". In quest'ottica la posizione del poeta appare ben più audace di quella dei predecessori.

¹⁵⁵ Per questo aspetto cfr. Setaioli (1998) p.239 e 1999 p.413-414.

¹⁵⁶ Senza alcun dubbio è questa la posizione maggioritaria tra gli interpreti del *Satyricon*. Essa fu elaborata per la prima volta dal Collignon (1892) e ha goduto di grande successo presso molti studiosi. Tra gli altri qui cito Stubbe (1933), Raith (1963), Sullivan (1977), Coccia (1979), Gigante (1980), Gagliardi (1980), Courtney (1991), Setaioli (1997), (1998) e (1999).

¹⁵⁷ I principali studi in tal senso sono stati quelli di Beck (1973), Conte (1997) e Soverini (1997). Si vedano anche i contributi di Zeitlin (1971a), Slater (1990), Panayotakis (1995), Adamietz (1995), Sommariva (1996) e Connors (1998).

protagonista, il narratore, l'autore. L'autodifesa per la scelta di una tematica oscena ma realistica e per l'adozione di uno stile tenue, aggraziato e lontano dalla *severitas* arcaica, infatti, si attaglierebbe perfettamente a) sia alla contingente situazione scabrosa in cui si ritrova coinvolto l'io agente; sia all'intento apologetico b) del fittizio io narrante o, attraverso la sua maschera, c) di Petronio stesso¹⁵⁸. Da parte mia, ritengo assai improbabile che possa trattarsi di un intervento diretto di quest'ultimo; come per tutte le altre enunciazioni di carattere retorico-letterario presenti nel romanzo, anche in questo in caso è davvero difficile potervi riscontrare il genuino pensiero dell'autore. Viceversa, credo più sensato riconoscere nell'*arbiter* un atteggiamento di sostanziale distacco rispetto alle discussioni teoriche imbastite dai suoi personaggi; egli gestisce ironicamente dall'esterno queste frequenti pause metaletterarie, con l'obiettivo precipuo di caratterizzare i suoi personaggi come prototipi di intellettuali del suo tempo, espressione di quella coeva mediocrità culturale contro cui si appunta, in maniera eminente, la critica petroniana. Ciononostante, data per scontata l'equivalenza *opus* = *Satyricon*, alcuni esegeti ritengono che l'opera cui si farebbe riferimento nei distici non può essere nient'altro se non il romanzo stesso; una corretta esegesi di tale parola, perciò, diventa fattore imprescindibile per la risoluzione di questo problema. In tal senso, una parte della critica petroniana pensa che il termine, piuttosto che riferirsi ad un'opera lunga e ben elaborata, dovrebbe ridursi, per slittamento semantico, a indicare solamente il breve sfogo *in situ* del personaggio Encolpio nei paragrafi precedenti; si escluderebbe così la possibilità di una rottura dell'illusione scenica e di ogni allusione ai metodi di elaborazione letteraria del romanzo¹⁵⁹. Tuttavia, l'uso di *opus* nell'accezione di "lunga tirata" non è attestata in latino e, pertanto, ritengo si possa ragionevolmente accantonare una tale ipotesi. Secondo Conte, invece, la parola qui designerebbe l'autobiografia encolpiana nella prospettiva dell'io narrante; "anche in questo brano [...] sentiamo alle spalle del narratore mitomane, la presenza ironica dell'autore nascosto, che gli lascia comporre una sussiegosa dichiarazione di poetica alla maniera di uno scrittore

¹⁵⁸ Questo aspetto è stato sottolineato dal Raith (1963) p.44, da Barbieri (1983) p.60 ("i versi sono consentanei alla vicenda Circe-Polieno, coerenti ad Encolpio e nel contempo possono suggerire un 'a parte' dell'autore, una dichiarazione di poetica [...] non dualismo Petronio-Encolpio ma neppure assimilazione") e da Setaioli (1997) p.147.

¹⁵⁹ Questa è la posizione espressa da Beck (1973). Lo studioso inglese ritiene che *opus* si riferisca alla tirata di Encolpio "against the offending member" (p.52); egli spiega la sproporzione tra il significato del termine e le poche battute recitate da Encolpio col fatto che ciò "can be accounted for by Encolpius' exaggerated sense of literary self importance" (p.51). Il critico inoltre propone una improbabile lacuna tra il v.4 e il v.5 per giustificare il salto logico tra i primi due distici e gli ultimi due; infine riferisce l'espressione *quod facit populus* a "what Encolpius has just been saying that people as a matter of fact habitually do, which is to course those parts of their bodies which give them trouble" (p.54).

immaginario”¹⁶⁰. Anche questa spiegazione, però, comporterebbe una temporanea rottura dell’illusione scenica; inoltre “un indirizzo di Encolpio-narratore ai lettori avente per oggetto un *opus* letterario [...] verrebbe a costituire, nel romanzo, un *unicum* non meno improbabile di quanto non risulti l’ipotizzazione dell’intervento personale tradizionalmente attribuito a Petronio”¹⁶¹. D’altro canto, Soverini, sulla base della frequenza nella lingua latina del modulo espressivo *opus* + genitivo di qualità col significato di “effetto”, “manifestazione” di una certa cosa, intende la *iunctura* nel senso di “l’opera [= ciò che è stato opera] di una *simplicitas* inusitata”¹⁶²; egli considera, di conseguenza, l’intera sezione 132.12-15 come un unico discorso prosimetrico che compete all’io-agente, nello specifico contesto performativo della vicenda riportata. Questa, a mio avviso, risulta, in ultima istanza, l’esegesi più verosimile per questo inserto poetico; i distici appaiono, infatti, perfettamente integrati nel contesto limitrofo, configurandosi come la fase letterariamente apicale del lungo monologo di Encolpio. Egli, in un primo momento, mostra tutta la sua vergogna per l’indecente apostrofe alla *mentula* (132.12); successivamente, giustifica alla sua stessa coscienza la precedente azione, ritrovando casi simili nei modelli letterari alti (in questo caso Ulisse ed Edipo) e nell’esperienza quotidiana (132.13-14); infine, da *scholasticus* qual è, si rivolge autoapologeticamente ad un pubblico immaginario di *Catones* (rimasti scandalizzati dal suo indecoroso atteggiamento), riutilizzando a questo scopo la forma canonica del carne programmatico di autodifesa¹⁶³. Su questo versante, assai significativi appaiono le

¹⁶⁰ Conte (1997) p.188-189. Il critico sostiene che la rozza e volgare formulazione di Encolpio, nonché la deformazione in senso edonistico della filosofia epicurea siano del tutto incongruenti con la finezza dell’autore Petronio; aggiunge inoltre che “il lettore-Catone non è il lettore voluto da Petronio (l’autore nascosto), bensì quello immaginato da Encolpio (il narratore mitomane). È un lettore che nasce dalla ristretta cultura del protagonista *scholasticus*, un lettore severo e rigidamente moralista” (p.191).

¹⁶¹ Soverini (1997) p.464. Lo studioso osserva anche che “se abbiamo a che fare con un Encolpio che allude a sé quale autore di una pura e semplice ‘autobiografia’, una critica in chiave moralistica potrebbe ragionevolmente appuntarsi sugli eventuali comportamenti censurabili testimoniati nella narrazione, non certo sull’oggettivo e imparziale resoconto degli stessi che, rientrando in un requisito di fedeltà ai fatti intrinsecamente connaturato ad un *opus* di quel ‘genere’, lascerebbe ovviamente immune da critiche il narratore in quanto tale” (p.464). In altri termini, continua Soverini, il richiamo alla qualità della *simplicitas* sarebbe poco significativa, mentre risulterebbe più appropriato un rimando alla *veritas*.

¹⁶² Soverini (1997) p.465. In quest’ottica con l’aggettivo *nova* il poeta estende all’organo sessuale la diffusa consuetudine di rivolgersi con rimproveri a parti del corpo mal funzionanti. Inoltre il successivo *quod facit populus* non si riferisce, come sostiene Beck (1973), soltanto al *topos* di biasimare i propri organi ma “evocando emblematicamente ogni aspetto e realtà della vita umana, verrà implicitamente a suggerire l’appartenenza a pieno titolo ad essa di tutto quanto concerne la vita erotica, preannunciando così lo sviluppo successivo del discorso”.

¹⁶³ Come nota correttamente Soverini (1997) p.464 n.18 “è tipico dei monologhi encolpiani [...] rivolgersi talora enfaticamente a un immaginario uditorio, identificato nel complesso degli uomini o delle loro tipologie: cfr. 115.14; 80.9”. Di contro, Setaioli (1998) p.238 n.152 pensa che “se il riferimento fosse allo sfogo privato, senza testimoni, della situazione narrata, anziché ad un’opera letterariamente elaborata e portata alla conoscenza del lettore, che motivo ci sarebbe per una giustificazione come quella di questi

numerose riprese lessicali intercorrenti tra questo intermezzo e la sezione in prosa circostante (i *Catones* rievocano i *severioris notae homines* di 132.15; la *facta severitas* di 132.16 è in chiara opposizione a tutto il programma etico-letterario dei versi e sembra richiamarsi alla *constricta frons* dei Catoni¹⁶⁴).

In quest'ottica – è bene specificarlo –, l'espressione *quod facit populus* non va collegata all'abitudine diffusa tra gli uomini (e gli eroi) di biasimare parti del proprio corpo non funzionanti; nell'ambito dell'allocuzione encolpiana, essa costituisce, invece, il primo accenno ad uno slittamento dal suo caso particolare alla vita sessuale in generale (un passaggio che, tra l'altro, diviene esplicito e più netto nel distico successivo). In altri termini, l'atto di inusitata semplicità di cui egli è protagonista viene assimilato, in una prospettiva universalizzante (tipica dei brani metrici petroniani), a tutte le azioni scandalose “che fa il popolo” e che sono ugualmente degne di essere raccontate realisticamente. Eppure, in quanto personaggio, egli non ha scritto (né sta scrivendo) nessun racconto; da dove proviene allora tale esigenza di difendere dagli attacchi dei detrattori lo stile tenue e la tematica lasciva qui propugnati? Per spiegare questa apparente contraddizione bisogna, a mio avviso, far riferimento all'etopea dell'io-agente, ovvero alla sua mania di interpretare la realtà sotto una lente iper-letteraria; qui Encolpio, in linea con la sua *forma mentis*, sta, infatti, prendendo a modello un genere ben definito, del quale vuole ricalcare le movenze topiche, al punto da immedesimarsi addirittura nel ruolo (improbabile) di autore di un innovativo programma poetico, indipendentemente dal fatto che egli sia impegnato o meno nella composizione di testo letterario¹⁶⁵. Inoltre, se è vero che la *iunctura 'novae simplicitatis opus'* mantiene, limitatamente all'analisi del frammento, un significato serio e del tutto privo di qualsiasi coloritura ironico-parodica, d'altra parte essa, in seguito alla contestualizzazione del passo nel macrotesto, assume, come si è osservato, un senso assolutamente differente, di tipo grottesco. Nel rapporto con la sequenza prosastica circostante, quindi, si attiva un processo di risemantizzazione (in un'ottica deformante) del messaggio contenuto nel *pastiche*; l'*opus* non denota più “un'opera letteraria” (come invece si evincerebbe da una fruizione autonoma dei versi),

versi?”; ma in quest'ottica non avrebbe senso neanche il monologo interiore dei parr.13-14, del quale invece questi distici rappresentano una chiara continuazione.

¹⁶⁴ Questi, a mio avviso, i principali rimandi linguistici; per una rassegna più dettagliata cfr. Setaioli (1997).

¹⁶⁵ Secondo Sommariva (1996) p.58, il carne assolverebbe per tale ragione ad una funzione etopeica nei confronti del personaggio Encolpio. Inoltre, la studiosa ritiene che la poesia non possa essere intesa come carne programmatico-apologetico dell'autore Petronio a causa della sua collocazione abnorme, cioè non canonicamente iniziale; nondimeno, come ha dimostrato Stöcker (1969) p.143 n.2, la posizione ritardata di tale autodifesa può essere spiegata come una risposta alle critiche rivolte a parti dell'opera rese note in precedenza.

bensi l'azione compiuta in precedenza dal protagonista, e cioè il rimbrotto alla *mentula*. Questa necessaria re-interpretazione della parola secondo un'accezione differente genera un significativo effetto comico-parodico; allo stesso modo, lo scarto tra lo squallore e la volgarità della vicenda narrata e l'altezza dell'evocazione poetica è fonte di sicura comicità¹⁶⁶. Ecco, dunque, un'ulteriore variante, adottata da Petronio, nella modalità di incastonatura delle sezioni poetiche; la sua raffinata tecnica scrittoria gli consente di sfruttare appieno tutte le risorse intrinseche al *prosimetrum* e di rendere narratologicamente efficace qualsiasi tipo di digressione poetica. Per concludere, è impossibile dire con certezza in che misura l'autore Petronio ammicchi al manifesto poetico encolpiano, ovvero quanto del progetto esposto a 132.15 possa essere direttamente imputato all'ideologia letteraria dell'*arbiter elegantiae*¹⁶⁷. Probabilmente, la sua è "una presenza di fondo che [...] si realizza in modo estremamente 'discreto', senza violentare in alcun modo la personalità di chi è configurato quale portatore di determinate istanze: ciò che risulta [...] più genuinamente petroniano [...] è sempre la sottile ironia del disincantato intellettuale capace di guardare con sovrano distacco ai limiti e alle contraddizioni intrinseche che [...] gli appaiono insiti in ogni enunciazione troppo rigida e schematica, evitando sempre che sui personaggi cui ne è affidata la responsabilità si riverberi un credito troppo serio ed incondizionato"¹⁶⁸.

8.4 Riti magici e xenía nella capanna di Enotea (134-138.3)

8.4.1 L'arrivo della sacerdotessa e l'ingresso nella capanna (134-135)

Terminata la preghiera (133.3), Encolpio viene raggiunto all'interno del tempio dalla vecchia Proseleno, il cui tragicomico ingresso in scena (133.4 *intravit delubrum anus laceratis crinibus nigrumque veste deformis*) dà avvio ad una breve sequenza ispirata, per lo più, a situazioni-tipo del mimo o della commedia¹⁶⁹. In preda ad un incontenibile *raptus* di follia, per il fatto di essere stata ingiustamente punita da Circe a causa dell'impotenza del giovane, l'*anus* comincia ad ingiuriare verbalmente la malcapitata vittima (134.1-2), la quale, diviene ben presto bersaglio di una violenta rappresaglia a colpi di scopa (134.3-

¹⁶⁶ A tal proposito Gill (1973) pp.184 ss. rileva la finissima ironia dell'autore nella collocazione di una vibrante difesa del trattare di sesso in collegamento a un caso specifico in cui il protagonista si è rivelato sessualmente impotente, fallendo miseramente nel suo ruolo di amante.

¹⁶⁷ Qualora questo inserto contenesse effettivamente una difesa personale dell'autore (autentica o mediata attraverso il filtro del protagonista), ne ricaveremmo che l'aspetto più problematico e scandaloso del romanzo per il pubblico romano fosse rappresentato dall'atmosfera oscena dell'opera.

¹⁶⁸ Soverini (1997) p.469.

¹⁶⁹ Cfr. Panayotakis (1995) pp.177 ss.

4). Polieno non oppone alcuna resistenza, ma, sentitosi afferrare il membro dalle mani della vecchia, scoppia in un copioso pianto; il gesto di coprirsi il viso con un cuscino evidenzia lo stato d'animo del protagonista, a metà strada tra la mortificazione e la disperazione per la terribile malattia per la quale sembra non esserci alcuna via di scampo (134.5). Svanita l'iniziale furia, anche Proseleno si abbandona alle lacrime, lamentando l'età troppo avanzata che osta ormai all'espletamento di 'determinate' pratiche, finché ecco sopraggiungere una nuova figura femminile (134.6), una *sacerdos* che chiede il perché di quell'atmosfera luttuosa in una giornata di festa (134.7). A questa domanda, l'*anus* ragguaglia la sacerdotessa (il cui nome, Enotea, 'dea del vino', mette subito in guardia il lettore riguardo alla sua professionalità) sulla miserevole condizione, in campo sessuale, dell'uomo lì presente (134.8-9), tale che costui, in maniera inconcepibile, non è riuscito neppure a godere dell'amore di Circe; oltre alla situazione contingente del romanzo, tale notazione sembra voler ammicciare, ancora una volta, al potenziale erotico latente nel modello omerico, laddove già il fascino della maga assume, per Odisseo, i contorni di un'attrazione irresistibile¹⁷⁰. Ascoltate le parole della vecchia, Enotea dichiara di essere la sola a poter guarire il giovane; basterà una sola notte di veglia in sua compagnia perché quel torsolo ammarcito ritorni ad essere duro come un corno (134.10-11 *morbum sola sum quae emendare scio [...] rogo ut adulescentulus mecum nocte dormiat, nisi illud tam rigidum reddidero quam cornu*). Nei versi successivi, la sacerdotessa offre, in tono solenne, un prospetto della propria potenza magica, amplificando parossisticamente il concetto già cominciato nell'intervento in prosa (134.12.1-16)¹⁷¹:

*quicquid in orbe vides, paret mihi. florida tellus,
cum volo, siccatis arescit languida sucis,
cum volo, fundit opes, scopulique atque horrida saxa
Niliacas iaculantur aquas. mihi pontus inertes
submittit fluctus, zephyrisque tacentia ponunt
ante meos sua flabra pedes. mihi flumina parent
Hyrcaenaeque tigres et iussi stare dracones.
quid leviora loquor? lunae descendit imago
carminibus deducta meis, trepidusque furentes
flectere Phoebus equos revoluto cogitur orbe.*

¹⁷⁰ Su questa notazione di Proseleno cfr. Cucchiarelli (2010) pp.90-91: "nel *Circes torus* petroniano si percepisce quasi ormai una consolidata antonomasia: al nome della maga si ricollegava un'attrattiva erotica irresistibile, che rendeva inammissibile il fallimento".

¹⁷¹ Secondo Beck (1973) p.49 il brano è attribuibile ad Encolpio narratore, ovvero esso va inteso come "the reconstruction of what he himself in the past, with the fervid literary imagination that he carried in all his adventures, would expect a wish to claim on first encounter". Un'interpretazione poco plausibile e rigettata anche da Perutelli (1986), Slater (1990), Yeh (2007) e Setaioli (2011).

*tantum dicta valent. taurorum flamma quiescit
virginis extincta sacris, Phoebeia Circe
carminibus magicis socios mutavit Ulixis,
Proteus esse solet quicquid libet. his ego callens
artibus Idaeos frutices in gurgite sistam
et rursus fluvios in summo vertice ponam.*

Come ha sottolineato Barnes¹⁷², in questa poesia, Enotea mira ad impressionare il suo interlocutore mediante un linguaggio pubblicitario (“commercial ad”); l’obiettivo implicito è quello di convincerlo a rimettersi totalmente alla sua abilità professionali¹⁷³. La sacerdotessa si presenta, infatti, come una maga capace di sconvolgere il mondo naturale e di modificarlo in base alla propria volontà (*quicquid in orbe vides, paret mihi*); il suo potere si esplica sia attraverso incantesimi verbali (v.9 e 13 *carminibus* v.10 *dicta*) sia mediante le sue doti pratiche nell’arte magica (v.15 *artibus*)¹⁷⁴.

Sebbene la tradizione manoscritta ci trasmetta unanimemente il poema per intero (senza alcun segno di lacuna), molti studiosi tuttavia sostengono che i sei esametri finali (vv.11-16) siano spuri; il primo a fornire tale interpretazione è stato Wehle in una dissertazione del XIX secolo, trovando, tra l’altro, un buon numero di seguaci¹⁷⁵. In realtà, molte delle prove da lui enumerate a supporto di questa tesi sono risultate del tutto insoddisfacenti (quando non assolutamente infondate) perfino ad alcuni convinti sostenitori dell’interpolazione¹⁷⁶. Pertanto, tralasciando gli argomenti più facilmente confutabili, in questo lavoro discuterò soltanto i punti che mi sembrano maggiormente critici; preliminarmente all’analisi, mi limito soltanto a professare la mia propensione a ritenere autentici i versi conclusivi ed unitario il carme¹⁷⁷. Innanzitutto, secondo Wehle i riferimenti mitologici a Medea, Proteo e Circe (vv.11-14) non sarebbero congrui

¹⁷² Barnes (1971) pp.184 ss.

¹⁷³ Come fa notare Habermehl (2010) pp.124-125, di solito le litanie magiche “provengono dalla bocca di terzi. Solo di rado una strega innalza da sola il suo potere al cielo. Nella letteratura latina, un tale evento accade per la prima volta nelle *Metamorfosi* ovidiane. Ivi, nel libro VII, Medea esalta i propri talenti magici universali [...] Anche in Seneca la Colchica esalta il suo sinistro potere (Sen. *Med.* 753-769)”, allo stesso modo della nutrice di Deianira nell’*Hercules Oetaeus* (452-464).

¹⁷⁴ A tal proposito cfr. Setaioli (2011) p. 292: “the mention of *dicta* is Oenoe’s way to emphasize the power of the word, which [...] is nearly the only magic resort considered in the poem, as proved not merely by *dicta*, but also by the twice repeated *carminibus*, whereas practical rites are only alluded to by way of Medea’s *sacra* and Oenoe’s own *artes*”.

¹⁷⁵ Mi riferisco a Wehle (1861). Cfr. anche Müller (1961) (ed edizioni successive); Slater (1990); Courtney (1991); Panayotakis (1995); Aragosti (1995). Barnes (1971) ritiene autentici i versi ma ipotizza o che il carme sia composto da due poemi in origine separati da una lacuna prosastica (è questa anche la posizione di Yeh (2007)) oppure che esso sia una composizione unitaria della quale però è andata perduta una porzione centrale (questa ipotesi è presa in considerazione anche da Pellegrino (1975)).

¹⁷⁶ Per le argomentazioni del Wehle e per una dettagliata discussione sull’interpretazione di tali versi cfr. Setaioli (2011).

¹⁷⁷ Di questo avviso anche Stubbe (1933), Coccia (1973), Walsh (1996), Rimell (2002) e Setaioli (2011).

all'intento autocelebrativo di questi esametri; inoltre, i due topici miracoli (vv.8-10) che seguono l'interrogativa diretta retorica *quid leviora loquor?* (v.8) rappresenterebbero, secondo il critico, l'apice di una *climax* ascendente che invece, con l'aggiunta degli *exempla* mitici, assumerebbe un'ingiustificabile parabola discendente.

Nondimeno, ad un'attenta indagine, i sei versi conclusivi appaiono perfettamente funzionali sia dal punto di vista strutturale sia da quello ideologico-tematico. Come ha correttamente rilevato Setaioli, nel poema è possibile ravvisare un'organizzazione ascendente assai diversa rispetto a quella formulata da Wehle. In esso si assiste, infatti, ad un graduale passaggio dal naturale all'innaturale, ovvero “we pass from the idea of obedience (v.1 *paret*) in connection with natural phaenomena simply obeying Oenothea's will, to that of obedience to an express command (vv.6-7 *parent... iussi*) in relation with the transitional group, and finally to that of constraint (v.10 *cogitur*) connected with the unnatural behaviour of the sun resulting from Oenothea's magic”¹⁷⁸. In quest'ottica, sia il richiamo ai paradigmi mitici (vv.11-14) sia la menzione della coppia finale di miracoli (vv.14-16) accentuano notevolmente il carattere ascendente della *climax*. Se, da una parte, le azioni del tirare giù la luna dal cielo e dell'invertire il corso del sole sono normalmente contemplate nei cataloghi delle imprese magiche¹⁷⁹, al contrario gli ultimi due atti si configurano come due *adynata* ‘anomali’. In altre parole, sebbene tutti questi prodigi (per intenderci, sia i vv.8-10 sia i vv.14-16) costituiscano un palese sovvertimento delle leggi naturali, tuttavia, negli ultimi versi, Enotea sembra dichiararsi addirittura più influente dei suoi illustri predecessori ‘colleghi’ mitici; la sacerdotessa arroga a sé dei poteri che oltrepassano quelle che sono le canoniche competenze riservate alla sua professione, ovvero ella rivendica per sé uno statuto quasi divino¹⁸⁰.

Tali versi esprimono, dunque, lo stato di euforia del personaggio, nonché la sua tendenza ad autocelebrare in maniera esasperata le proprie doti magiche; in tal senso, essi assolvono ad una chiara funzione etopeica. Peraltro, questo aspetto è sottolineato nella

¹⁷⁸ Setaioli (2011) p.295.

¹⁷⁹ In relazione al *topos* dell'inversione del corso del sole, Habermehl (2010) p.122 osserva che “prima di Petronio, soltanto Ovidio aveva celebrato questo potere: lo assegna espressamente a Medea, che avvolge nella notte i cavalli solari e fa impallidire il carro di Sole (*Ov. her.* 6.85-86 e *met.* 7.207-209). Ma esiste un parallelo più contiguo al messaggio di Enotea, ossia *Ov. am.* 2.1.23-24, dove è detto in generale che gli incantesimi richiamano i cavalli del sole. Questo è l'unico passo dell'inserito poetico petroniano per cui possiamo nominare con una certa sicurezza il modello tenuto presente”. Cfr. su questo motivo anche *Sen. Med.* 757-759.

¹⁸⁰ Per questo aspetto cfr. Setaioli (2011) pp.300-301. Lo studioso rileva un parallelo con la Venere che apre il poema lucreziano e con la figura di Giano nei *Fasti* di Ovidio; questo trattamento parodico della rivendicazione ‘divina’ di Enotea giocherebbe sullo scarto tra il potere contro natura di quest'ultima e quello conforme alle leggi naturali degli dei.

poesia mediante un uso insistito di pronomi personali, aggettivi e verbi alla prima persona singolare; tra questi bisogna soprattutto segnalare la triplice presenza (vv.1, 4, 6) del dativo *mihi* nella stessa sede metrica (dopo la cesura eptemimere) e l'anafora *cum volo* (vv.2-3) in *incipit* mediante la quale viene posto in rilievo la pretesa del personaggio poetante di poter intervenire *ad libitum* sugli eventi naturali¹⁸¹.

L'unitarietà del poema (e, di conseguenza, la sua autenticità) pare inoltre essere confermata da alcuni altri fattori di natura stilistica e linguistica. In primo luogo, l'intero carme si contraddistingue per un marcato andamento dattilico; infatti i versi 4 e 6 sono olodattilici e, contestualmente, nella maggior parte dei rimanenti si nota una netta prevalenza del dattilo rispetto allo spondeo¹⁸². In seconda battuta, nella poesia ricorrono una serie di echi verbali che garantiscono la coesione tra le varie partizioni interne (la ridondanza lessicale è, tra l'altro, un tratto caratteristico della poetica di Petronio): i principali sono il già citato *carminibus* (vv.9 e 13), la coppia *Phoebus – Phoebia* (vv.10 e 12) e il doppio utilizzo di *quicquid* (v.1 e 14). Ancora, l'indicazione *mihi flumina parent* (v.6) si può intendere, come un'ammiccante anticipazione del successivo (ed esorbitante) innalzamento di livello che interessa l'autoritratto di Enotea nell'esametro finale (v.16 *et rursus fluvios in summo vertice ponam*) – considerato da Wehle una ripetizione superflua del concetto già espresso poco prima –, ovvero come un preludio in sordina dell'esaltata dichiarazione di onnipotenza esplicitata nell'*adynaton* finale. Un ultimo elemento coagulante può essere considerato anche il ricorsivo gioco allitterante sul fonema –f, specialmente seguito da consonanti liquide (v.1 *florida*, v.5 *fluctus*, v.6 *flabra* e *flumina*, v.10 *flectere*, v.11 *flamma*, v.15 *frutices*, v.16 *fluvios*), nonché il ricorrere massiccio dei suoni –r ed –l. La struttura sintattica del frammento, nel complesso, risulta molto equilibrata; l'interrogativa indiretta al v.8 segna il passaggio tra le due parti diverse della poesia (vv.1-7 naturale/ vv.8-16 innaturale), mentre la sentenziosa formula riassuntiva del v.11 introduce la sezione mitologica del componimento. Per di più, oltre all'anafora già menzionata, vanno anche messi in risalto i frequenti iperbati ed *enjambements* che, rendendo sussultorio il ritmo prosodico, rivelano la patetica emotività della sacerdotessa. Il dettato del *pastiche* è pure impreziosito dalle numerose allusioni a passi di contenuto affine rintracciabili in alcuni testi (soprattutto epici, elegiaci e tragici) della passata

¹⁸¹ Cfr. anche v.6 *meos*, v.9 *meis*, v.8 *loquor*, v.15 *sistam*, v.16 *ponam*, v.14 *ego*. Una simile anafora si trova in Ov. *am.* 1.8.9-10, a proposito della descrizione dei poteri magici della *anus* Dipsas (*cum voluit, toto glomerantur nubila caelo;/ cum voluit, puro fulget in orbe dies*); cfr anche Tib. 1.2.51-52 (*cum libet, haec tristi depellit nubila caelo/ cum libet, aestivo convocat orbe nives*).

¹⁸² Questo tratto è stato messo in luce da Yeh (2007) pp.404-409.

produzione letteraria greca e latina. Tra i modelli liberamente riutilizzati (o quantomeno tenuti in considerazione) si possono annoverare non solo l'*Odissea* omerica e le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, ma anche alcune scene dell'*Eneide* virgiliana e delle tragedie senecane, nonché tutte quelle opere poetiche che attingono al repertorio classico degli *adynata* e dei *prodigia* magici (in particolare Orazio ed Ovidio)¹⁸³. Paradigmatico, in tal senso, il parallelismo tra i vv.12-13 di questo brano (*Circe/ carminibus magicis socios mutavit Ulixis*) e Virg. *ecl.* 8.70 (*carminibus Circe socios mutavit Ulixi*); dallo stesso contesto è attinta, peraltro, la topica immagine della luna tirata giù dal cielo (vv.8-9 *lunae descendit imago/ carminibus deducta meis*; Virg. *ecl.* 8.69 *carmina vel caelo possunt deducere lunam*)¹⁸⁴. Perciò l'inserzione mitologica, oltre che perfettamente integrata al frammento sia da un punto di vista tematico sia da quello stilistico, appare soprattutto funzionale ed organica alla poetica di Petronio; una poetica fondata sul continuo ricorso ad immagini e stilemi desunti dalla tradizione letteraria secondo un procedimento allusivo e in una prospettiva originale e sperimentalista. Negare l'autenticità dei vv.11-16, allora, come fa Wehle, significherebbe non soltanto fraintendere il senso ultimo del carne, ma soprattutto privarlo di una componente artisticamente ed ideologicamente essenziale. D'altro canto, la contestualizzazione dell'intermezzo arricchisce la sezione di pertinenza del romanzo di significative sfumature semantiche. In seguito al richiamo alle tre figure mitiche di Circe, Medea e Proteo, l'euforia della sacerdotessa – lo abbiamo visto – sfocia in una vera e propria professione di onnipotenza, allorché si serve della figura retorica dell'*adynaton* per illustrare al suo interlocutore le sue eccezionali doti taumaturgiche. Quest'ultimo gradino della *climax* è rimarcato, anche da un punto di vista linguistico, attraverso l'uso del tempo futuro (vv.15-16 *sistam e ponam*), considerato invece da Wehle inappropriato rispetto ai presenti dei primi dieci versi¹⁸⁵. In realtà le due forme verbali al futuro segnano, seppur

¹⁸³ Quello del potere di incantamento della natura è luogo comune sviluppato sin dall'epica omerica, passando attraverso Euripide, Teocrito, l'elegia latina, Virgilio, Orazio, Seneca, Lucano, etc. Tra i possibili ipotesti tenuti in conto da Petronio si possono citare Tib. 1.2 e 1.8, Prop. 1.1, Verg. *ecl.* 8, Ov. *am.* 1.8 e 2.1, Luc. 6.469-474 e 487-488. Per un'esaustiva rassegna di questi paralleli cfr. Setaioli (2011) pp.286-301. Sul particolare trattamento petroniano di questo stereotipo cfr. anche Nagore (2003), in particolare, p.159-161.

¹⁸⁴ Questo *topos* compare in diversi testi del repertorio letterario classico; Nagore (2003a) p.158 pensa ad un influsso di Ov. *am.* 2.1.23-24 (*carmina sanguineae deducunt cornua lunae/et revocant niveos Solis euntis equos*), sottolineando l'ironia petroniana nell'uso del termine *carmen* in un'accezione diversa da quella del modello ovidiano (non più 'poesia', ma 'formula magica').

¹⁸⁵ Come ha messo in luce Setaioli (2011) 290-292 una disordinata alternanza tra tempi al presente e tempi al futuro si riscontra in altri testi di contenuto affine. Egli riporta principalmente due esempi: un frammento papiraceo di un romanzo greco perduto (PMG 34), dove ricorre anche l'anafora del *cum volo*) e l'episodio

soltanto parzialmente, il passaggio dalla dimensione meramente speculativa a quella reale e concreta; questi esametri conclusivi si configurano, in definitiva, come una sorta di preambolo (ancora in veste poetica) al rito magico seguente (135-137), ovvero come una autoesortazione di Enotea atta a dimostrare fattivamente allo sciagurato destinatario la sua abilità. In termini più banali, si può affermare che la sacerdotessa, mediante i due *adynata* finali (ciascuno contraddistinto da un verbo futuro), mira a segnalare l'imminente transizione dall'annuncio pubblicitario all'intervento pratico; soltanto in quest'ottica può essere spiegato il commento di Encolpio alla *performance* della donna e la sua reazione alla promessa da lei fattagli (135.1 *inhorrui ego tam fabulosa pollicitatione conterritus*)¹⁸⁶.

Se si considerano difatti gli sviluppi della vicenda, dove anche le aspirazioni di questo personaggio rimarranno terribilmente frustrate, diviene chiaro l'intento comico-parodico di questo inserto; la supponente presunzione della donna viene messa in ridicolo attraverso la grottesca (e realisticamente dettagliata) descrizione tanto del sordido laboratorio in cui svolge la propria attività quanto della terapia magica da lei applicata ad Encolpio senza successo. Ma c'è un'altra allusione ancora più sottile che si innesca in seguito alla sutura dell'intermezzo col contesto prosastico. I futuri che ricorrono negli esametri finali consentono, a mio avviso, di sovrapporre le topiche immagini retoriche della poesia alla situazione contingente del racconto in prosa. Possiamo, a mio avviso, parafrasare così i vv.15-16 dell'inserto in relazione all'intero episodio di Enotea: “[nel rito che mi appresto a compiere] io, esperta delle arti magiche, sistemerò [= mi accingo a sistemare] la vegetazione dell'Ida nei flutti del mare e trasporterò [= mi accingo a trasportare] i fiumi sulla cima dei monti”; fuor di metafora, Petronio vuole maliziosamente suggerire l'idea che anche la guarigione di Encolpio si risolverà in un *adynaton* per la sacerdotessa.

Dopo questa litania, il racconto (lacunoso) prosegue con l'accensione del fuoco e la preparazione di un intruglio a base di fave e carne di porco da parte di una impaziente Enotea (135.1-6); con una chiara incongruenza rispetto all'*élévation de voix* costituita dalla poesia precedente, la sceneggiatura prevede adesso un ambiente contraddistinto da una esasperante trascuratezza, in cui abbondano i dettagli ridicoli (una vecchia tavola, una scodella crepata, pareti annerite dalla fuliggine, un chiodo traballante, una testa di

virgiliana della descrizione della sacerdotessa Massilia (Verg. *Aen.* 4.487 ss. dove si trova la stessa struttura ascendente dal naturale all'innaturale).

¹⁸⁶ A tal riguardo cfr. Coccia (1973) p.111.

maiale raggrinzita per le mille affettature, bucce di fave sputate sul pavimento¹⁸⁷). A partire da questo momento, l'episodio è intessuto di una fitta rete di rimandi ad una serie di ipotesti incentrati sul motivo della *xenia*; nell'ambito di questa stratificazione intertestuale, un ruolo preponderante è giocato dall'*Ecale* di Callimaco, dalla vicenda di Filemone e Bauci narrata nelle *Metamorfosi* ovidiane (8.618-724) e dalla *Victoria Berenices* callimachea (Callim. *Aet.* fr.54-59 Pf.)¹⁸⁸. È lo stesso ingenuo protagonista, imbevuto com'è di cultura scolastica, ad impostare questa fantomatica relazione con alcuni paradigmi della letteratura passata; la sua fervente immaginazione lo porta istintivamente a sovrapporre la povertà 'ingegnosa' di Enotea (135.7 *mirabar equidem paupertatis ingenium singularumque rerum quasdam artes*) alla frugalità degli ospiti del mito (*Ecale*, Filemone e Bauci, Molorco) e al loro straordinario senso di ospitalità nei confronti delle divinità (Teseo, Giove e Mercurio, Ercole), laddove invece, nella capanna della sacerdotessa, egli farà conoscenza, più tardi, solamente del più sordido degrado morale, date la gretta meschinità e la vergognosa avidità sessuale della donna. Ecco perché, mediante un sapiente accostamento *per differentiam* tra i due differenti *media* espressivi, si transita, repentinamente, dalla visione comico-satirica della prosa alla versione idealizzata della poesia di 135.8:

*non Indum fulgebat ebur, quod inhaeserat auro,
nec iam calcato radiabat marmore terra
muneribus delusa suis, sed crate saligna
impositum Cereris vacuae nemus et nova terrae
pocula, quae facili vilis rota finxerat actu.
hinc mollis tiliae lacus et de caudice lento
vimineae lances maculataque testa Lyaeo.
at paries circa palea satiatus inani
fortuitoque luto clavos numerabat agrestes,
et viridi iunco gracilis pendebat harundo.
praeterea quae fumoso suspensa tigillo
conservabat opes humili casa, mitia sorba
inter odoratas pendebant texta coronas
et thymbrae veteres et passis uva racemis:
qualis in Actaea quondam fuit hospita terra*

¹⁸⁷ Nel gesto di Enotea che sbuccia le fave, sputando per terra i baccelli, Perutelli (1986) p.139 (ma anche Stocker (1969), pur secondo un'interpretazione differente) intravede un rimando al *Moretum* pseudovirgiliano (vv.92-94): "Enotea riprende alcuni tratti di Simulo, ma è ancora più ributtante e supera di gran lunga quel personaggio nella direzione del grottesco". Sempre Perutelli (pp.140-141) ritiene che tanto l'insistenza sulla vecchiaia degli oggetti in possesso della sacerdotessa quanto il suo legame (persino 'onomastico') col vino (si vedano anche 136.11 e 137.11) paiono voler mettere il personaggio petroniano in relazione con la vecchiaia che, in *Ov. fast.* 2.571 ss., compie un rito magico in favore della dea Tacita, anch'essa caratterizzata dall'età piuttosto avanzata (v.571 *anus...annosa*) e dalla propensione all'ebbrezza.

¹⁸⁸ Per un'analisi dettagliata di questo episodio cfr. soprattutto Perutelli (1986), Rosenmeyer (1991) (in particolar modo, per il rapporto con la *Victoria Berenices*, pp.408-412), Connors (1998) pp.43-47, Nagore (2003a) (principalmente per la relazione con Ovidio) e Habermehl (2010).

*digna sacris Hecale, quam Musa loquentibus annis
Battiadae veteris mirando tradidit aevo.*

Il brano poetico si configura come una *ekphrasis* in esametri di gusto epillico, avente per oggetto la capanna di Enotea; esso sembra sorgere dalla narrazione come una sorta di commento all'evento raccontato in prosa¹⁸⁹. Da un punto di vista testuale, la poesia risulta assai problematica; i principali punti critici (o presunti tali) del nostro testo sono sostanzialmente tre. Innanzitutto, a partire dalla prima edizione di Bücheler del 1862, molti editori ipotizzano una lacuna dopo il verso 4, sebbene le argomentazioni da essi apportate risultino talvolta perfino contraddittorie tra loro¹⁹⁰. Come ha correttamente rilevato Setaioli, attraverso il genitivo di materia *terrae* connesso al sostantivo *pocula* il poeta crea un'elegante disposizione chiasmica tra oggetti in terracotta e oggetti in legno (vv.4-5 *terrae pocula/ v.6 mollis tiliae lacus/ v.6-7 de caudice lento vimineae lances/ v.7 maculata testa*); un chiasmo che viene meno se si assume una lacuna tra il v.4 e il v.5¹⁹¹. In secondo luogo, sempre sulla scorta di un suggerimento di Bücheler, non è mancato anche in tempi recenti chi ha considerato plausibile l'ipotesi di un'inversione nell'ordine dei versi 13-14; tuttavia anche tale intervento appare del tutto superfluo¹⁹². Infatti, appurato che la forma plurale del verbo *pendebant* tradita dai codici è corretta, la separazione tra i tre soggetti di questa frase (*sorba, thymbrae, uva*) può essere intesa come la ricerca da parte dell'autore di un effetto di *variatio*; comunque, al di là di qualsiasi

¹⁸⁹ Anche in questo caso, come per molti altri carmi di paternità encolpiana, risulta assai complesso discernere in maniera netta le istanze del narratore dallo stato emotivo e psicologico *illo tempore* del personaggio. Questa contrapposizione è alla base dello studio di Beck (1973) secondo cui, nella fattispecie, il brano in esame è una ricostruzione del più maturo narratore della reazione del personaggio Encolpio al momento della situazione descritta allorché, ancor giovane e ingenuo, era incline ad interpretare fantasiosamente le sue sordide avventure sulla base di schemi letterari. Perutelli (1986) avanza alcune riserve su tale interpretazione (cfr. anche Setaioli (2011) pp.311-312) affermando infine che (p.135-136) “la componente soggettiva è del tutto assente nei versi [...] le tirate poetiche non vanno disgiunte dal carattere psicologico del personaggio ma [...] più ancora esse recano un'istantanea delle vicende psicologiche dell'io-narratore”. Sommariva (1996) p.67 n.47, ritornando sostanzialmente alla posizione di Beck, sostiene invece che “a Encolpio-narratore [...] si debbano assegnare i versi, aventi lo scopo di dipingere lo stato d'animo del suo io giovanile ed ingenuo”. Da parte mia, ritengo che l'*ekphrasis* testimoni lo stato psicologico del giovane protagonista al momento della situazione descritta (135.7 *mirabar*); lo sbigottimento provocato dalla precedente declamazione di Enotea (134.12) si è trasformato ora in ammirazione.

¹⁹⁰ Cfr. Müller (in tutte le sue edizioni); Courtney (1991) e Walsh (1996). Contrari alla lacuna invece Ernout (1922); Stubbe (1933); Pellegrino (1975); Perutelli (1986); Aragosti (1995) e Setaioli (2011). Anche Bücheler, nell'edizione successiva, rifiuta questa ipotesi.

¹⁹¹ Cfr. Setaioli (2011) p.305. Lo studioso osserva anche che l'insistenza sui materiali degli oggetti della capanna rappresenta un aspetto determinante anche nella descrizione ovidiana della povera casa di Filemone e Bauci.

¹⁹² Cfr. Müller (in tutte le sue edizioni); Courtney (1991) ritiene che la trasposizione consentirebbe di accogliere la lettura *pendebat*; tuttavia la forma meglio attestata nei codici è *pendebant*. Contrari alla lacuna invece Ernout (1922); Pellegrino (1975); Perutelli (1986); Aragosti (1995) e Setaioli (2011).

fattore stilistico, la conservazione della disposizione tramandata dai manoscritti non produce nessun problema di tipo sintattico.

Per ultimo, molti esegeti ritengono necessaria una lacuna o dopo il v.14 o alla fine del componimento, presupponendo che sia andato perduto un accenno ad Enotea, che fungesse da termine di paragone ad Ecale, nell'ambito della similitudine introdotta al v.15 da *qualis*¹⁹³. Nondimeno, vi sono alcune forti ragioni che mi fanno propendere per la completezza di questi esametri conclusivi: 1) l'intero carme presenta una struttura sintattica alquanto ellittica (per esempio i vv.3-5); 2) tra le poesie di Petronio si trovano altri esempi di similitudini parziali, ossia senza una delle due parti costitutive di una comparazione; 3) "it is not impossible that the other term of the comparison should be derived from the preceding description of Oenothea's hut by a proceeding from the house to the owner"¹⁹⁴. In definitiva, la forma testuale tramandata dalla tradizione manoscritta non appare affatto guasta, bensì pienamente intellegibile.

Per ciò che concerne la struttura, il frammento può essere suddiviso in tre parti distinte: 1) vv.1-3 *Priamel* in apertura; vv.3-14 sezione descrittiva centrale; vv.15-17 similitudine conclusiva. L'introduzione priamelica, caratterizzata dallo stilema della negazione anaforica, si basa sul tipico motivo moralistico della deprecazione del lusso, secondo una prospettiva di valorizzazione di uno stile di vita parco e modesto¹⁹⁵. L'inizio della descrizione della capanna di Enotea è segnalata dalla congiunzione avversativa *sed*; da un punto di vista metrico, tale passaggio è rimarcato anche dalla cesura eptemimere che divide in due parti il verso 3, nonché dall'*enjambement* che lega quest'ultimo a quello successivo. L'*ekphrasis* centrale può essere ulteriormente suddivisa in quattro microsezioni che si susseguono secondo un ordine crescente di esametri (2+2+3+4) e che sono armonicamente scandite da una serie di congiunzioni ed avverbi sempre collocati in *incipit* (v.6 *hinc*, v.8 *at*, v.11 *praeterea*). Da sottolineare ancora: 1) l'ellissi del verbo principale nei vv.3-7; 2) l'ossimoro in clausola adonia al v.8 (*satiatus inani*); 3) la personificazione della *paries* (vv.8-10) secondo un modulo stilistico tipico della

¹⁹³ Secondo Müller (in tutte le sue edizioni), Perutelli (1986), Courtney (1991) e Walsh (1996) la lacuna precede il v.14; invece Stöcker (1969) e Aragosti (1995) la collocano alla fine del brano. Contrari alla lacuna sono Ernout (1922), Stubbe (1933), Pellegrino (1975) e Setaioli (2011).

¹⁹⁴ Setaioli (2011) p.309. In realtà, sulla base di numerose argomentazioni, lo studioso ritiene preferibile il genitivo *Hecales* al nominativo *Hecale* e pensa che il paragone sia instaurato tra la *humilis casa* della sacerdotessa e la povera abitazione della mitica ospite di Teseo (cfr. pp.306-310). Tuttavia, credo che lo stringente parallelismo con il verso di apertura dell'*epyllion* callimacheo (Callim. 230 Pfeiffer) costituisca, da solo, un ottimo motivo per accogliere nel testo il nominativo.

¹⁹⁵ Il verso iniziale sembra ricalcare Orazio *carm.* 2.18.1. Per il tema dell'esecrazione del lusso cfr. anche 55.6, 93.2 e la sezione iniziale del *Bellum civile*. La menzione del marmo richiama allusivamente la descrizione ovidiana della trasformazione in tempio della casetta di Filemone e Bauci.

letteratura realistica; 4) la *variatio* nell'esprimere il complemento di materia (genitivo, *de* + ablativo, ablativo semplice); 5) le due eleganti metonimie *Cereris* e *Lyaeo* per indicare rispettivamente la paglia e il vino; 6) la tecnica versificatoria dei vv.8-10 che "risponde alla tendenza neoterica ampiamente recepita da Ovidio: ciascun verso corrisponde a una unità semantica e contiene preferibilmente due sostantivi coi rispettivi attributi"¹⁹⁶; 7) la presenza di vivaci elementi realistici come l'argilla spalmata a caso (*fortuito luto*) sui muri, la brocca macchiata della bevanda di Lieo-Bacco, le tazze da poco tornite, la trave annerita dal fumo.

Infine, nella similitudine conclusiva, si trova la menzione del celebre epillio callimacheo *Ecale*, dove è sviluppato il tipico motivo della *theoxenía*; vi si narra, infatti, l'ospitalità sincera ma parca offerta da Ecale a Teseo, il quale alla morte della vecchia istituì feste in suo onore. In un'analisi del frammento indipendente dal macrotesto, il rimando al poemetto di Callimaco si configura come un riferimento dotto secondo il gusto alessandrino e neoterico; nondimeno, se si contestualizzano gli esametri nella scena di pertinenza del romanzo, esso costituisce un'esplicita dichiarazione del modello letterario sotteso a tutto l'episodio di Enotea. L'assimilazione di quest'ultima ad Ecale e l'accostamento implicito di Encolpio a Teseo attivano nel lettore la necessità di rileggere l'intera sezione in chiave comica¹⁹⁷. E in effetti, nella parte prosastica, si ravvisa una puntuale trasfigurazione parodica del *topos* letterario della *xenía*; in tal senso, non può sfuggire neppure il decisivo influsso dell'episodio ovidiano di Filemone e Bauci, l'altro principale ipotesto soggiacente a questi esametri¹⁹⁸. Nella medesima prospettiva, va interpretato anche l'avverbio *iam* al v.2. Decontestualizzando il poema dal macrotesto, esso deve essere inteso come elemento atto ad esplicitare i rapporti logici tra le varie

¹⁹⁶ Perutelli (1986) p.131.

¹⁹⁷ Cfr. Rosenmeyer (1991) pp.406-407: "Hecale invites Theseus into her hut and offers him a couch covered with a tattered blanket snatched from her own bed (fr. 239-41 Pf. = *Hecale* fr. 28-30 H); Encolpius is rudely pushed down on the priestess Oenoe's bed and successively seduced (in vain) and beaten by one old woman, and kissed by the other, from whose promised magic 'cures' he shrinks in horror (*Sat.* 134-5). Hecale takes down wood stored aloft to build a fire, and boils up water to use either for cooking or to fill a basin as a foot-bath for the weary traveller (fr. 242-5 Pf. = *Hecale* fr. 31-3, 60 H); the rustic food she prepares for her guest is elaborately described (fr. 248-51, 344 Pf. = *Hecale* fr. 35, 36.4-5, 37-9 H), and testifies to her industry and generosity. In contrast, Encolpius' hostess forces her guest to shell beans for his own supper, scolds him for his sloth, and prepares to serve him disgusting pig's brains (*Sat.* 135-6). In the *Hecale* (fr. 256 Pf. = *Hecale* fr. 63 H), we are told that the old woman sleeps in a corner of the hut on her bed, while Theseus presumably sleeps near the fire (as does Odysseus in Eumaeus' hut), perhaps on an improvised couch; in the *Satyricon*, much of the grotesque humour comes from the image of both old crones trying to jump into bed with the unwary guest. [...] The final scenes of both versions are equally polarized: on the one hand, Theseus founds a religious cult in Hecale's honour, while on the other hand Oenoe worries that she may lose her priestly status as a result of Encolpius' murderous defilement of her house".

¹⁹⁸ Per i principali parallelismi tra la prosa petroniana e il testo ovidiano cfr. Perutelli (1986) pp.136-137 e Setaioli (2011) pp.313-315.

componenti dell'enumerazione priamelica. Tuttavia, in relazione all'inversione parodica dei modelli di *xenia* ravvisabile nel contesto prosastico, non è da escludere che l'avverbio assuma un valore temporale; in quest'ottica esso sottintenderebbe, in chiave comico-deformante, la futura trasformazione in tempio della casa di Enotea, proprio come un tempo avvenne per la povera dimora dei personaggi ovidiani Filemone e Bauci¹⁹⁹. Purtroppo, la capanna della sacerdotessa non subirà una tale 'divina' metamorfosi, bensì diventerà il triste palcoscenico di un atto sacrilego. In ultima istanza, si può notare la spiccata letterarietà che contraddistingue il carne; per quanto in esso si intersechino diversi modelli letterari, tuttavia non c'è mai parodia diretta. Semmai, anche in questo caso, la poetica di libera creazione petroniana si fonda sul riuso critico di materiali tradizionali; per tale ragione, oltre che per la sorvegliatissima dizione, ritengo assai ingenerose talune interpretazioni che sono state fornite di questi esametri²⁰⁰. Insomma, Petronio, qui, sfrutta in maniera straordinaria le potenzialità intrinseche alla forma prosimetrica; egli giustappone infatti "due rese di uno stesso tema, interrelate e reciprocamente individuate da differenti relazioni con gli stessi modelli", cosicché "alla neutralità dei versi corrisponde l'intento univocamente parodico della narrazione prosastica"²⁰¹.

8.4.2 *La lotta con le oche, l'espiazione e la fuga (136-138.3)*

La nobile dimensione nel quale la vicenda contingente viene proiettata da Encolpio, attraverso la sublime formulazione poetica, trova una sua clamorosa smentita negli eventi immediatamente successivi, di timbro decisamente farsesco. Rottosi lo sgabello usato per riporre la testa di porco nella dispensa, Enotea precipita giù, in modo rocambolesco, sul focolare appena acceso, sporcandosi il viso di nera fuliggine (136.1-2). La comicità dell'accaduto è sottolineata dalla risata dello stesso protagonista, incapace di trattenersi mentre è intento a prestare aiuto alla donna (136.3); da parte sua, per paura di un ritardo nel rito sacrificale, costei si dirige prontamente fuori casa per cercare nel vicinato della legna che potesse riattizzare il fuoco ormai quasi estinto (136.3). Nel frattempo, Encolpio

¹⁹⁹ Secondo Seatioli (2011) p.309-310 e 315 l'avverbio rappresenta un elemento parodico interno al brano; in realtà, a mio avviso, il carattere parodico di *iam* emerge soltanto in relazione al contesto prosastico, ovvero una fruizione autonoma del carne non lascerebbe pensare affatto ad un suo uso in chiave degradante.

²⁰⁰ Cfr. per es. Perutelli (1986) p.134 secondo cui la sequenza poetica è "un affastellamento spersonalizzato di triti luoghi comuni".

²⁰¹ Perutelli (1986) p.142. In tal senso molto significative sono alcuni parallelismi lessicali tra la prosa e la poesia segnalati da Perutelli *ibid.* e da Setaioli (2011). Per questo aspetto cfr. pure Sommariva (1996) e Connors (1998).

viene circondato da tre oche pugnaci, stridenti come animali rabbiosi, le quali non esitano a sferrare una violenta offensiva contro di lui: le fasi dell'attacco sono scandite da una ridondante *Priamel*, finalizzata a conferire una coloritura (para)epica alla scena (136.4):

*atque alius tunicam meam lacerat, alius vincula calceamentorum resolvit ac trahit;
unus etiam, dux ac magister saevitiae, non dubitavit crus meum serrato vexare morsu.*

Non appena viene morso, il giovane perde la pazienza e, divelto un piede della tavola, si vendica contro la bestia più combattiva uccidendola (136.5); nel particolare dell'arma utilizzata si può rinvenire un'allusione, in chiave comica, alla vicenda di Filemone e Bauci, dove quest'ultima puntella con un coccio la gamba traballante della mensa (*Ov. met.* 8.660-663)²⁰². Più in generale, l'intero episodio si configura come una esplicita reminiscenza del contesto ovidiano, il quale viene rivisitato da Petronio secondo un procedimento di inversione parodica, ovvero di demitizzazione dell'ideale eroico dell'ospitalità. Nel poema del sulmonese, infatti, i due vecchi coniugi, mortificati per la modesta cena imbandita, decidono di sacrificare l'unica oca posta a guardia della capanna per offrirla agli ospiti; dopo essere stato inseguito invano dai padroni attardati dagli anni, l'animale si rifugia vicino ai forestieri, i quali, allora, svelano la propria identità, proibendo a quelli di sgozzare l'oca e promettendogli una ricompensa per il loro benemerito comportamento (*Ov. met.* 684-695)²⁰³.

Ad ogni modo, al termine del *proelium*, Encolpio autoesalta le proprie doti guerriere in un nuovo pezzo poetico in esametri, in cui – come al solito – tenta di interpretare in senso sublime le sue banalissime gesta, mediante un improprio raffronto con le mitiche imprese raccontate nella grande letteratura passata (136.6)²⁰⁴:

²⁰² Courtney (1991) p.45 compara l'uccisione delle oche a quelle delle vacche sacre a Helios in Hom. *Od.* 12.260 ss.

²⁰³ Sul rapporto tra i due contesti cfr. Rosenmeyer (1991) p.407: "the prose sections reveal a clear parody of the Ovidian hospitality. In the *Metamorphoses*, the old couple's home is tidy and clean: a basin hangs from a hook on the wall, and the cracked wine cups are lovingly mended with beeswax. The meal includes fresh garden vegetables and a young local wine served by Baucis, in addition to dried meat stored under the rafters which is taken down with a fork (*Met.* 8.647, '*furca levat*') and cooked over a carefully stoked fire. In Petronius' version, as the basin is taken off its hook, the hook falls out of the wall, intimating a general state of disorder and decay quite alien to the Ovidian atmosphere. This is reinforced by further parodic details: Oenothea repairs her cracked wine cup with smelly pitch rather than wax; the meat, taken down from storage with a fork (*Sat.* 135.4; '*detulit furca*'), turns out to be a mouldy piece of pig's brain, described as '*coaequale natalium suorum*', equal in age to Oenothea herself, a witty recontextualization of the customary praise of an old wine, which in turn disparages the local new wine (all that the pair can afford) in Ovid; the vegetables are equally ancient dried beans, their shells unappetizingly compared to dead flies, which the guest must prepare himself. Both the food and the behaviour of Oenothea thus repudiate the traditional customs of *xenia*. In contrast to Baucis' skill at resuscitating the previous day's coals, Oenothea clumsily puts out her fire by breaking a decrepit stool with her weight and falling on the cooking pot, which spills all its water on the coals".

²⁰⁴ Secondo Courtney (2001) p.205, in questo caso, la paternità del brano si evincerebbe in modo manifesto da un indizio linguistico che ricorre all'interno del carne, cioè il verbo presente alla prima persona singolare

*tales Herculea Stymphalidas arte coactas
ad caelum fugisse reor caenoque fluentes
Harpyias, cum Phineo maduere veneno
fallaces epulae. tremuit perterritus aether
planctibus insolitis, confusaque regia caeli*

La poesia è costituita per intero dall'apodosi (v.1 *talis*) di una similitudine di evidente matrice epica. Encolpio imposta infatti un paragone tra la sua battaglia con le oche sacre e due celebri paradigmi mitici in cui compaiono dei volatili²⁰⁵: nella fattispecie, il primo è quello di Ercole e degli uccelli Stinfalidi (vv.1-2)²⁰⁶, il secondo quello delle Arpie (vv.3-4). Questo paragone in versi, pertanto, risulta incompleto, in quanto privo di una protasi, ovvero non è seguito né preceduto da un periodo che si configuri come termine di confronto (manca in altri termini una comparativa introdotta da *qualis*). Attraverso tale particolare struttura comparativa (che trova riscontro soltanto in un passo delle *Georgiche* di Virgilio²⁰⁷) il poeta non vuole paragonare se stesso ad Ercole ma, in una prospettiva ribaltata, intende paragonare Ercole a sé (ciò ovviamente si evince solo dopo la contestualizzazione del passo nella trama narrativa). Credo sia abbastanza chiaro l'intento parodico di questa operazione, rafforzato peraltro proprio dall'apparente aporia grammaticale; Encolpio, mentre esalta la sua impresa, degrada contemporaneamente i modelli eroici. Tuttavia molti critici ritengono, sulla base della lacuna dopo il quinto verso segnalata da alcuni manoscritti del ramo L, che sia andata perduta una parte della poesia²⁰⁸. Pur non potendo escludere del tutto una tale circostanza, ciononostante all'interno di questo *pastiche* si possono rintracciare una serie di parallelismi e di simmetrie che paiono supportare l'ipotesi della sua completezza: 1) sia l'infinito *fugisse* sia il perfetto *tremuit* hanno due soggetti coordinati paratatticamente dalla particella enclitica *-que*; 2) questi quattro sostantivi sono tutti accompagnati da un participio (da notare il chiasmo S-P/P-S nella prima coppia *Stymphalidas coactas...fluentes Harpyias*); 3) la ripresa lessicale nell'esametro finale (v.5 *caeli*) del complemento di moto a luogo

(v.2 *reor*), il quale "shows a gap between the event on the one hand and on the other narration and subsequent interpretation of the event" (cfr. anche Setaioli (2011)). Di opinione opposta invece Beck (1973) il quale sostiene che il brano non rappresenti una trasfigurazione a posteriori del narratore ma un tipico slancio verso il sublime letterario del personaggio al momento della situazione descritta.

²⁰⁵ Setaioli (2011) ritiene che il *tertium comparationis* che lega l'apodosi alla protasi della similitudine sia il battito delle ali delle oche che richiama quello dei mostruosi uccelli mitiche. Pertanto il termine *planctibus* (v.5) non deve essere inteso nel senso di "lamento, gemito" (così invece Ernout (1922), Aragosti (1995), Walsh (1996)) ma piuttosto nell'accezione primaria di "battito, colpo".

²⁰⁶ Questa sovrapposizione con Ercole non è affatto casuale; anzi, essa suggerisce indirettamente al lettore l'attivazione, in tutto l'episodio, di una intertestualità con la *Victoria Berenices* callimachea.

²⁰⁷ Cfr. Verg. *ge.* 3.89-94. Questo parallelo è segnalato da Setaioli (2011) p.322.

²⁰⁸ Cfr., tra gli altri, Van Thiel (1971) e Barnes (1971).

del secondo verso (*ad caelum*)²⁰⁹. Infine, bisogna enfatizzare l'occorrenza nel verso conclusivo dell'espressione che rivela il *tertium comparationis* e grazie alla quale viene disvelato il senso complessivo del poema²¹⁰. In definitiva, la bilanciata struttura del carne è un forte argomento che depone a favore della sua compiutezza, così come l'intrinseca eleganza formale, che lo assimila più all'*epos* ellenistico di Apollonio Rodio che a quello omerico. Per di più, la mancanza di una protasi che completi grammaticalmente e semanticamente la parte successiva della comparazione, non pregiudica neanche in questo caso la potenziale fruibilità autonoma degli esametri in questione; grazie all'eccelso mimetismo letterario petroniano, infatti, essi potrebbero tranquillamente essere interpretati come la parte superstite di un discorso diretto epico più esteso.

Soddisfatto per la vendetta ottenuta, Encolpio medita di allontanarsi dalla capanna, temendo un litigio con la vecchia (136.7-8), ma l'arrivo di Enotea interrompe sul nascere il piano di fuga; dopo essersi scusata per il ritardo – d'altronde non poteva rifiutare di bere i tre bicchieri 'di protocollo' offerti dall'amica!²¹¹ -, mentre riaccende il fuoco con la brace appena raccolta, la sacerdotessa chiede al giovane cosa avesse fatto in sua assenza (136.9-11). Il giovane, convinto di aver compiuto un'azione lodevole, riferisce per filo e per segno le fasi dello scontro, per poi donare all'ospite il trofeo della vittoria (136.12); appresa la notizia, quest'ultima prorompe in grida furiose, lasciando sbigottito il povero Encolpio, il quale, sulla base di questa inattesa reazione, comincia a sospettare adesso di aver compiuto un grave *facinus* (136.12-13). Alle domande del giovane sulle ragioni di quella, per lui, inspiegabile disperazione, Enotea, con affettata gestualità teatrale (137.1 *complosis manibus*), replica vigorosamente, mediante una magniloquente allocuzione, dalla quale emergono tutto il suo sdegno e il suo risentimento nei confronti del ragazzo (137.2-3): egli si è reso colpevole di un misfatto abominevole, passibile persino della crocifissione, poiché ha ucciso l'oca prediletta del dio Priapo e idolatrata da tutte le matrone, contaminando di sangue innocente quella dimora, finora inviolata, ed esponendo lei al rischio di essere estromessa dal sacerdozio. Intanto, giunge anche Proseleno, col necessario per il sacrificio, la quale, scoperto il reato, si unisce al compianto di Enotea, accusando Polieno addirittura di parricidio (137.5). Alla fine, sfinito da quella

²⁰⁹ Per questi parallelismi cfr. Setaioli (2011) pp.324-325.

²¹⁰ Cfr. Setaioli (2011) p.325: "Finally, we should once more emphasize the (almost certainly) intentionally contrived placing in the last verse of the expression finally offering the key to understand the whole poem by revealing the *tertium comparationis: planctibus insolitis*".

²¹¹ Quello della *anus* beona è un antico tema tipicamente satirico e comico, quantomeno sin dai tempi di Aristofane (cfr. per es. Aristoph. *Eccl.*); il modello cui sembra riferirsi Petronio per la caratterizzazione di Enotea è la Dipsas di Ov. *am.* 1.8.

sceneggiata, è il giovane stesso a trovare la soluzione più ‘idonea’ all’espiazione di quella colpa, corrompendo con due monete d’oro la sacerdotessa (137.6); messo da parte ogni scrupolo religioso, quest’ultima accetta la proposta con la promessa che avrebbe fatto in modo di insabbiare tutta la faccenda, rimettendo Encolpio alla misericordia degli dei (137.7-8). Come nel caso dell’altra agente di culto apparsa nel romanzo, Quartilla, anche la caratterizzazione di Enotea è vincolata ad un processo di degradazione parodica, un processo che conosce il punto culminante in 137.11²¹²: la donna, infatti, non solo sventra l’oca per predire dalle sue viscere il destino del giovane, ma addirittura, perché non restasse alcuna traccia, ne imbandisce le carni in un festoso banchetto, sovrabbondante, ovviamente, di vino schietto. La parodia religiosa agisce in questo episodio almeno in due direzioni: da una parte, smascherando l’ipocrisia degli agenti di culto, ovvero contro la logica utilitaristica che permea il loro rapporto con la *religio*; dall’altra, attivando un’istanza ‘illuministica’ contro la fiducia nelle pratiche divinatorie, se è vero che, persino uno sprovveduto come Encolpio, si accorge del trucco delle ‘nocciole vuote’ grazie al quale la sacerdotessa trae i suoi pronostici in 137.10 (*nec me fallebat inanes scilicet ac sine medulla [ventosas] nuces in summo umore consistere, graves autem et [plenas] integro fructu ad ima defferi*).

Prima ancora, la conciliazione tra le parti, dietro pagamento di ammenda, è commentata dal narratore nell’ultimo, in ordine di apparizione, carne poetico intercalato nella sezione in esame²¹³:

*quisquis habet nummos, secura naviget aura
 fortunamque suo temperet arbitrio.
 uxorem ducat Danaen ipsumque licebit
 Acrisium iubeat credere quod Danaen.
 carmina componat, declamet, concrepet omnes
 et peragat causas sitque Catone prior.
 iurisconsultus « parret, non parret » habeto
 atque esto quicquid Servius et Labeo.
 multa loquor: quod vis nummis praesentibus opta,
 et veniet. clausum possidet arca Iovem*

Questi versi non sono recitati dal protagonista all’indirizzo della donna, ma si configurano come una riflessione di carattere gnomico e universalizzante su quanto appena accaduto; ovvero, il carne trae spunto proprio dall’atto di compravendita appena siglato. In verità, è molto difficile stabilire con sicurezza se questa poesia sia da attribuire all’io-

²¹² Per la struttura di questa sequenza narrativa cfr. Conte (1997) pp.110-112.

²¹³ Ricordo anche che questi versi chiudono il testo tramandatoci dal ramo O della tradizione manoscritta.

agente o all'io-narrante; certamente, però, essa non può essere considerata come un giudizio diretto di tipo satirico-moralizzante dell'autore²¹⁴. Il motivo centrale di questo carme (il più lungo in metro elegiaco del *Satyricon*) è quello dell'onnipotenza del denaro, un tema, come si è visto, ampiamente diffuso in tutto il romanzo. Il frammento presenta una struttura assai equilibrata e può essere suddiviso in tre sezioni distinte: 1) vv.1-2; 2) vv.3-8 (a sua volta composta da tre micro-sezioni di un distico ciascuna); 3) vv.9-10. Il primo ed l'ultimo distico denunciano lo strapotere della ricchezza con un tono sentenzioso e moralistico e rappresentano la cornice gnomica all'interno della quale vengono inframezzati gli *exempla*, uno di carattere mitico (i vv.3-4 accennano alla storia di Giove, Danae e del padre Acrisio, corrotto dall'oro nonostante andasse incontro alla morte) e i restanti due desunti dall'esperienza quotidiana (i vv.5-6 e vv.7-8 fanno riferimento, rispettivamente, alla figura del declamatore, capace di strappare applausi e di guadagnare molti quattrini componendo poesie e perorando cause a fini di lucro e a quella del giureconsulto, che grazie allo strumento del *parret, non parret*, gode di massima stima presso la società (*esto quicquid Servius et Labeo*) e di enormi introiti economici). Si tratta, dunque, di una vera e propria *Ringkomposition*; tale struttura anulare è peraltro sottolineata da una palese ripresa lessicale nell'esametro della coppia finale (v.9 *nummis* – v.1 *nummos*). Vi sono, inoltre, altri elementi stilistico-linguistici che rimarcano la calibrata ripartizione interna del componimento: a) la ripresa del nome proprio *Danaen* nel secondo distico (vv.3-4); b) il gioco allitterante sul fonema –c nella terza coppia di versi (vv.5-6 *carmina componat, declamet, concrepet/ causas Catone*), al quale si accompagna pure un'agile coordinazione asindetica (v.6); c) infine, il *fulmen in clausola* (v.10)²¹⁵ che raffigura Giove racchiuso in una cassa, un riferimento allusivo alla sua storia d'amore con Danae, già esplicitamente menzionata nel secondo distico. In tal senso, resta da sottolineare la perfetta corrispondenza tra piano sintattico e ritmo prosodico, mediante la quale viene segnalata l'autonomia semantica di ogni distico. Un'ulteriore aspetto rilevante di tale epigramma può essere riscontrato nell'effetto arcaizzante ricercato dal poeta; basti qui segnalare l'antica formula giuridica *parret non parret* (v.7), l'uso degli imperativi futuri *habeto* (v.7) ed *esto* (v.8), tipico del linguaggio giuridico arcaico e la nostalgica menzione di alcune figure storiche d'età repubblicana e augustea (v.6 *Catone*

²¹⁴ Attribuiscono il passo ad Encolpio-personaggio Barnes (1971) (p.281 “one of his rare moments of lucidity”) e Beck (1973) (p.59 “a reflection which for once squarely hits the mark”); viceversa, Stocker (1969) e Winter (1992) lo considerano una riflessione di Petronio.

²¹⁵ Cfr. Sommariva (1996), p.73 n.64.

e v.8 *Servius et Labeo*). Per concludere, vorrei rapidamente soffermarmi sul bellissimo gioco verbale insito nell'espressione *nummis praesentibus*, la quale ricalca, senza dubbio, in maniera sarcastica la più comune *iunctura 'numinibus praesentibus'*²¹⁶.

È inoltre possibile accordare anche a questo epigramma (cfr. 83.10) un'aderenza alla tipologia compositiva della *Priamel*; su questo versante, assai significativa appare la topica espressione *multa loquor* (v.9), con la quale, da un lato, viene interrotta la sfilza di paradigmi mentre, dall'altro, viene introdotta la solenne *sententia* conclusiva²¹⁷. Tuttavia, in questa poesia encolpiana, diversamente dal proemio eumolpiano, nessuna attività umana rimane esclusa da quella logica del guadagno dalla quale il vecchio poeta, invece, dichiarava orgogliosamente il proprio distacco e alla quale opponeva la propria alternativa scelta esistenziale. Nelle parole di Encolpio, il denaro costituisce, infatti, l'unico potente mezzo per riuscire ad ottenere ciò che si desidera, per garantirsi l'accesso (e il successo) in qualsiasi stile di vita; tutti i *bioi* tradizionali divengono venali, compreso la poesia e la retorica (v.5 *carmina componat e declamet*). Ciò posto, una fitta trama di rimandi intertestuali è stata supposta dagli esegeti per questo passo (dall'*Oedipus* senecano ad alcune odi oraziane)²¹⁸. In realtà non vi sono dubbi che il tema dell'onnipotenza del denaro qui sviluppato trova la sua origine soprattutto nella letteratura di matrice diatribica; perciò ritengo molto più stringenti i paralleli, individuati da Setaioli, con il *Gallus* di Luciano e con un frammento menandro²¹⁹, sebbene la poetica sperimentale e contaminante di Petronio non sia estranea ad accostamenti tra modelli letterari apparentemente stridenti tra loro. In definitiva, i distici in questione rivelano, nel complesso, uno stile sostenuto ed una dizione sempre sorvegliata; sulla base di questa notevole dignità letteraria, anche ad essi è possibile pertanto conferire quello statuto di doppia valenza del quale si è discusso nel primo capitolo di questa trattazione. Venendo adesso alla contestualizzazione dell'intermezzo, esso si inserisce organicamente nell'episodio di Enotea, nell'ambito del quale costituisce un passaggio fondamentale del ribaltamento parodico attuato da Petronio sul motivo topico della *theoxenia*. Più in generale, le quattro poesie che compaiono in questa sezione concorrono a descrivere l'evoluzione dell'atteggiamento di Encolpio nei confronti della sacerdotessa: dopo lo

²¹⁶ Per questo aspetto cfr. Sommariva (1996) p.74 n. 64.

²¹⁷ Questo aspetto è stato rilevato da Race (1982) e Setaioli (2006). Barnes (1971) invece sostiene che la struttura della poesia si fonda essenzialmente su una *climax* ascendente culminante nella vittoria finale del denaro anche sul dio supremo.

²¹⁸ Cfr. Sen. *Oed.* 822 ss.; Verg. *Aen.* 4.340-341; Hor. *sat.* 2.3.94-98.

²¹⁹ Cfr. in particolare Setaioli (2006) pp. 281-286. Il riferimento a Menandro è esattamente fr. 614 Koerte.

sbigottimento iniziale (134.12) si passa “dalla *admiratio paupertatis* iniziale (135.8) alla presa di coscienza dell’autentico *ethos* di Enotea [...] fino ad approdare alla cinica consapevolezza della supremazia del denaro (137.9)”²²⁰. Questo *pastiche*, quindi, funge sostanzialmente da contrappunto realistico rispetto all’antecedente ‘trasfigurazione’ mitico-letteraria impropriamente applicata dall’io agente alla sua banale vicenda. Anche per questa ragione essi si distinguono profondamente dai brani poetici precedenti, soprattutto per ciò che concerne l’aspetto stilistico-letterario²²¹; in quest’ottica, indicativo è già il cambiamento del metro (non più l’esametro ma il distico). Per di più, i modelli sublimi che impregnano di sé la narrazione e gli inserti poetici precedenti (principalmente l’epillio callimacheo e l’episodio ovidiano di Filemone e Bauci) lasciano adesso spazio ad una rappresentazione non più idealizzata, bensì (quasi) lucidamente obiettiva. In conclusione, un accenno alla *sententia* finale, laddove è possibile intravedere una nuova irriverente competizione con il padre degli dei. Dalle parole del poeta, l’uomo ricco risulta più potente perfino della divinità suprema, a tal punto da poterlo rinchiudere in quella stessa cassa nella quale un tempo, secondo una versione del mito, Acrisio aveva rinchiuso la figlia Danae col nipote Perseo (*arca* v.10, è tra l’altro, lo stesso termine utilizzato dai mitografi latini per indicare la cesta all’interno della quale l’eroina fu abbandonata in mare)²²². Ora, nella scena prosastica precedente, il protagonista ha acquistato a suon di quattrini il perdono di Enotea e, rinfrancato dal successo di tale ‘negoziatura diplomatica’, afferma euforicamente di potere comprare perfino gli dei (137.6 *ecce duos aureos pono, unde possitis et deos et anseres emere*). Dunque, nel ricco di cui si parla nella poesia è possibile intravedere in filigrana proprio il giovane *scholasticus*, sebbene egli sia, in realtà, uno squattrinato sempre in cerca di espedienti (anche illegali) per potere sopravvivere. Considerato che Encolpio aveva già sovrapposto la sua personale vicenda a quella di Giove (126.18 e 129.7), pochi dubbi restano sul fatto che tale allusione abbia delle implicazioni blasfeme e che, in un certo senso, continui questo improprio e sacrilego paragone con il dio olimpico. Suo malgrado, però, l’evoluzione orgiastica del rito magico (un *déjà-vu!*) non gli riserverà nulla di ‘etereo’; molestato sessualmente da entrambe le

²²⁰ Sommariva (1996) p.74.

²²¹ Come ha sottolineato Winter (1992) (in part. pp.42-52) essi presentano uno stile più prosastico, ovvero più prossimo alla lingua parlata.

²²² Un’analisi dettagliata su tale aspetto in Setaioli (2006) pp.281-284.

vecchie, infoiate dall'ebbrezza, Encolpio sarà costretto a fuggire, nonostante il farsesco inseguimento delle due ninfomani (137.1-4)²²³.

8.5 Eros e Priapo, le ultime schermaglie (138.4-140.15)

Per quanto sia arduo comprendere, nella sua interezza, il filo logico che lega gli ultimi *excerpta* traditi dai manoscritti, è tuttavia possibile afferrare, per grandi linee, i successivi sviluppi dell'episodio crotoniate. Per ciò che concerne la *love story* tra Circe e Polieno, quest'ultimo pare deciso a riscattarsi dalle precedenti *défaillances* e a non volersi arrendere al triste destino, cui lo ha relegato un malefico veneficio; la sua speranza è quella poter essere riammesso nelle grazie dell'amante delusa, una volta recuperata la virilità di un tempo. Della matrona, tra l'altro, egli tesse un secondo topico elogio, paragonando nuovamente la sua bellezza divina a quella delle grandi eroine del mito (Arianna, Leda, Elena) celebri per la propria avvenenza (138.6-8)²²⁴; secondo il protagonista, anche Paride, dinanzi ad un immaginario giudizio, decreterebbe la sua vittoria, cedendo perfino al fascino delle tre dee pur di possedere Circe (138.6). A rendere più mosso questo quadro, interviene, però, l'improvviso cambio di prospettiva di Criside nei confronti di Encolpio; l'ancella, che prima aveva deriso il giovane per la sua condizione servile, adesso appare sulla scena perdutoamente innamorata di lui (138.5 e 139.4). Verosimilmente, la serva, mandata dalla padrona all'alloggio del ragazzo per informarlo che avrebbe rischiato una dura pena se non avesse messo la parte lesa nelle condizioni di ritirare la *querella* già avviata²²⁵, apprende da Gitone che il reale *status* di Polieno è quello di *ingenuus* e, perciò, cambia idea sul suo conto, avvezza com'è a relazioni con uomini di rango superiore al suo (139.3). Da parte sua, Encolpio non presenzia a quella visita intimidatoria; forse, egli si ritira per un *biduum* propiziatorio in onore del dio Mercurio, perché interceda in suo favore, guarendolo da quella atroce malattia. Perciò, un furioso Eumolpo invia un servo a chiamare il suo amico, latitante dal posto di lavoro ormai da due giorni (139.5); eppure, in un frammento successivo (139.12-13), un Encolpio trionfante mostra i segni tangibili della recuperata integrità fisica

²²³ Habermehl (2010) p.121 scorge, in questa immagine conclusiva, una consapevole allusione 'antitetica' alla satira 1.8 di Orazio, dove alla fine sono le maghe Canidia e Sagana a fuggire a rotta di collo.

²²⁴ Nei romanzi greci a noi pervenuti è altrettanto ricorrente l'uso di raffrontare la bellezza divina della protagonista a quella delle grandi eroine mitiche; a titolo esemplificativo, si veda *Cherea e Calliroe* 4.1.8, laddove compare un'identico duplice riferimento alle figure di Arianna e Leda.

²²⁵ Si noti in 139.3 l'uso parodico del linguaggio giuridico (*ultimo coepit dicere te noxam meruisse daturumque serviles poenas, si laesus in querella perseverasset*).

all'incredulo vecchio poeta, invitandolo a tastare con mano gli effetti del beneficio divino che lo ha reso nuovamente più dotato di Protesilao o di qualsiasi altro eroe antico:

[12] *'dii maiores sunt qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat, ut scias me gratiosorem esse quam Protesilaum aut quemquam alium antiquorum.'* [13] *haec locutus sustuli tunicam Eumolpoque me totum approbavi. at ille primo exhorruit, deinde ut plurimum crederet, utraque manu deorum beneficia tractat.*

Come Odisseo, perseguitato da Nettuno, gode della protezione di Minerva, analogamente il protagonista del *Satyricon* può sconfiggere l'ira di Priapo grazie all'intervento risolutore di un *maior deus*²²⁶, dando un calcio alle frustrazioni patite per via delle sue continue *débauches*, non ultima quella appena trascorsa col figlio di Filomela (140.11). Che la responsabilità della sua impotenza fosse da addebitare all'azione vendicatrice di un *numen inimicum*, Encolpio lo declama espressamente in un brano poetico dai toni esasperatamente patetici (139.2.1-8)²²⁷:

*non solum me numen et implacabile fatum
persequitur, prius Inachiae Tirynthius ira
exagitatus onus caeli tulit, ante profanus
Laomedon gemini satiavit numinis iram,
Iunonem Pelias sensit, tulit inscius arma
Telephus et regnum Neptuni pavit Ulixes.
me quoque per terras, per cani Nereos aequor
Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi*

Il carme si apre con un motivo topico della letteratura consolatoria, ossia quello del *non solum tibi*; il poeta si presenta come uno tra i tanti uomini ad essere perseguitati da un dio o dal destino implacabile²²⁸. Attraverso la cesura tritemimere del secondo verso, viene messo in risalto il verbo principale che veicola il concetto di persecuzione; contestualmente, dopo la pausa prosodica, si apre la sezione riservata agli *exempla* mitologici, composta da una lista di eroi vittime della collera divina (Ercole, Laomedonte, Pelia, Telefo e Ulisse). I vari episodi mitici sono collegati paratatticamente tra loro secondo lo schema della coordinazione libera (da notare anche la *variatio* nella

²²⁶ Cfr. Conte (1997) pp.99-100, secondo cui, tra l'altro, "a commentare questa mitologizzazione che Encolpio fa del proprio vissuto, potremmo citare alcuni celebri versi di Ovidio, che nei *Tristia* raccontava il proprio avventuroso e angosciato viaggio verso il Mar Nero, perseguitato anche lui da un dio irato, Cesare. Nel pieno di una terribile tempesta anche il suo pensiero andava alle disavventure di Ulisse (1.2.9 ss.). Ma Ovidio sta facendo solo un *exemplum* retorico e conserva ancora il senso delle differenze (*quamvis distamus ab illis*). Certo anche lui vuol credere che un dio avverso debba per forza accompagnarsi a un dio soccorritore (*saepe premente deo fert deus alter opem*)".

²²⁷ Sebbene l'ultimo intermezzo metrico del *Satyricon* superstite sia isolato tra due lacune, tuttavia, per evidenti ragioni tematiche, esso va indubbiamente attribuito ad Encolpio (probabilmente all'io-agente, data la presenza di tempi verbali al presente).

²²⁸ Questo aspetto è stato messo in luce da Conte (1997) p.96 n.21.

denominazione degli dei adirati); inoltre, l'assenza di pause sintattiche forti e, di contro, la presenza di tre *enjambements* (vv.2, 3 e 5) concorrono a determinare il ritmo fluido e veloce che contraddistingue questa rassegna. Tale enumerazione segue un andamento propriamente priamelico, culminante nei due versi conclusivi interamente dedicati al protagonista Encolpio, in cui compare il motivo-cardine della *gravis ira Priapi*²²⁹. Dunque il carne si configura sostanzialmente come una *Ringkomposition* dal momento che nella parte finale l'attenzione del poeta ritorna a focalizzarsi sulla propria esperienza personale dopo il paragone con i paradigmi mitici; in tal senso grande rilevanza assume la ripresa del pronome personale *me* in *incipit* al v.7 (v.1 *me*).

Questo è uno dei rari casi in cui lo scarto parodico rispetto al modello è ravvisabile già nei versi senza bisogno di contestualizzarli rispetto alla prosa che segue o precede. La degradazione comica dei referenti letterari aulici è esplicita attraverso la menzione del dio itifallico Priapo e all'accostamento stridente tra le sordide vicende dell'antierico personaggio megalomane e gli episodi mitici aventi per protagonisti eroi e divinità serie. Infatti "Priapo è qui parodia della divinità seria, in particolare come detto odissiaca [...] epica e tragica è l'ascendenza del motivo dell'ira divina, che ha poi una lunga sopravvivenza nel romanzo greco, in cui spesso Eros si adira provocando innamoramenti e successive separazioni, con esiti avventurosi ma felici"²³⁰. Molto probabile è inoltre il richiamo in chiave degradante di un verso virgiliano, nel quale, ugualmente, il primo emistichio è occupato dalla parola *Hellespontiaci* ed è riferito al nome proprio *Priapi* collocato in fine di verso²³¹. Nondimeno, la possibilità di una fruizione autonoma degli esametri in questione non risulta completamente pregiudicata; senza dubbio, però, l'intermezzo rappresenta un *unicum* all'interno del *Satyricon* superstite. Infatti, la difficoltà a rinvenire un preciso modello letterario di riferimento alle cui norme di genere imputare eventualmente il ricorso alla parodia interna insinuerebbe, a mio avviso, nel lettore (nel caso 'assurdo' di una lettura decontestualizzata) il dubbio che il carne appartenga ad un progetto letterario più ampio. Il raffinato mimetismo letterario di Petronio, forse, si è potuto ispirare per la stesura di questo frammento ai cosiddetti *Priapeia* (componimenti salaci e, molto spesso, parodici in onore del dio itifallico); tuttavia, non essendo disponibili precisi riscontri in merito, preferisco sospendere il

²²⁹ Come osserva Conte (1997) p.97 n.23 "*gravis ira Priapi* è parodica variazione del nesso (tematico) che Virgilio aveva usato per indicare l'accanimento con cui la dea Giunone perseguitava l'eroe Enea; cfr. Verg. *Aen.* 5.781 *Iunonis gravis ira*".

²³⁰ Aragosti (1995) p.529 n.441.

²³¹ Cfr. Verg. *ge.* 4.111.

giudizio su questo punto. Comunque sia, proprio basandosi sul contenuto di tale poema, nel 1889 Klebs ha ipotizzato che il testo petroniano costituisca un rovesciamento parodico dell'*Odissea* omerica e che l'ira di Priapo giochi lo stesso ruolo strutturale dell'ira di Poseidone, configurandosi in definitiva come il *Leitmotiv* dell'intero romanzo²³². Indubbiamente, il dio itifallico riveste un ruolo importante all'interno della narrazione romanzesca²³³; allo stesso modo, non può essere negato che l'*Odissea* costituisca un ipotesto di riferimento centrale nell'ambito dell'ingranaggio allusivo e metaletterario sul quale si impernia il *Satyricon*. Tuttavia, Priapo sembra assumere una certa rilevanza nel racconto in maniera graduale e, soprattutto, nell'episodio crotoniate (per noi finale). Peraltro, come ha correttamente rilevato Setaioli, l'idea che l'impotenza sia dovuta ad una punizione divina nasce nella mente di Encolpio soltanto dopo la seconda *défaillance* sessuale, più precisamente quando, nell'inno di 133.3, il protagonista prega il dio per chiedergli perdono della colpa commessa, ovvero della mancata virilità dimostrata con Circe²³⁴. In quest'ottica, quindi, sebbene sia vero che anche nella sezione di Quartilla il dio venga più volte chiamato in causa, tuttavia l'argomento principale – quello della punizione divina – di quanti ritengono che Priapo, secondo lo schema omerico, perseguiti sin dall'inizio della storia il giovane, sembra perdere quasi completamente senso. Perciò, in conclusione, appare davvero una forzatura ritenere il *Satyricon* soltanto un deliberato ribaltamento parodico dell'*epos* odissiaco; ammettendo una tale ipotesi si mette in atto una semplicistica *reductio ad unum* per un'opera, invece, di rara complessità e modellata su un'aberrante polimorfia onnivora e su un montaggio intertestuale molto più ricco e finemente sottile²³⁵. Non riconoscere questo aspetto, significa realmente fraintendere il geniale progetto artistico di Petronio; ma, della *quaestio de genere*, mi occuperò più distesamente nel prossimo (e conclusivo) capitolo di questa dissertazione.

²³² La tesi di Klebs (1889) è accettata, seppur nelle sue linee generali, da numerosi critici tra i quali cito Walsh (1970), Sullivan (1977), Mcdermott (1983), Connors (1998), Plaza (2000). Viceversa Veyne (1964), Raith (1971), Slater (1990) rifiutano *in toto* la teoria di Klebs. Barnes (1971), Barchiesi A. (1991) e Courtney (2001) invece ritengono importante il ruolo di Priapo ma non strutturalmente pervasivo. Beck (1973) e Conte (1997) infine pensano che la persecuzione di Priapo sia soltanto una proiezione mentale del protagonista Encolpio.

²³³ Sul ruolo di Priapo all'interno del *Satyricon* e sul rapporto tra il dio ed Encolpio cfr. l'ottima analisi di Setaioli (2011) pp.272-274.

²³⁴ Setaioli (2011) p.275.

²³⁵ Molto pertinenti mi sembrano le notazioni, in merito a tale questione, di Barchiesi A. (1991) p.238: "è più prudente concludere che la parodia omerica va riassorbita nel gioco complessivo delle parodie, inesauribile tessuto del *Satyricon*. Se Priapo aveva un ruolo dominante è facile capirne i motivi: come le divinità olimpiche contraddistinguono l'epica, le danno il suo giusto tono, così la buffa divinità del sesso rurale ha la funzione di marcare il livello della storia (esattamente come i Satiri evocati dal titolo)".

Conclusioni

Anche in relazione a quest'ultima sezione del romanzo, dunque, si può apprezzare una struttura intertestuale poliedrica, dove categorie letterarie e codici espressivi di differente estrazione si accavallano tra loro, sottoposte come sono ad un sofisticato procedimento di rimodulazione semantica, fondamentale per l'interpretazione dei vari contesti della catena narrativa. In questo intricato dispositivo (meta)letterario, il dialogo con gli ipotesti sussunti si attiva su più fronti, secondo un sistema sfaccettato di referenze multiple assolutamente funzionale sotto il profilo narratologico. Così, ad un primo livello, direi, macrosequenziale, tale meccanismo agisce in direzione del modello epico omerico; la nuova identità onomastica di Encolpio non è affatto scevra da importanti implicazioni sulla grammatica del racconto primario, dal momento che 'costringe' il giovane ad atteggiarsi a novello Odisseo non appena si ritrova dinanzi alla bellissima Circe. Il protagonista, fino ad allora del tutto ignaro degli effetti conseguenti alla sua scelta, viene incastrato dalla maliziosa ironia dell'autore, cadendo vittima, quasi involontariamente, della propria cultura scolastica²³⁶; quella che era una semplice suggestione onomastica si ipostatizza nella sordida esperienza quotidiana del personaggio. D'altro canto, nel leggere la travagliata avventura erotica con la matrona, l'io-agente non può che riferirsi ad un altro repertorio, quello elegiaco, basato, per statuto, sul motivo dell'amore infelice; attraverso la mediazione (e l'exasperazione) della ludica poetica ovidiana, egli recupera *topoi* linguistici e tematici di questo codice letterario, non senza un ovvio depauperamento delle originarie connotazioni etiche intrinseche alla formulazione dei principali scrittori d'età augustea. Ad un secondo livello, se vogliamo, microsequenziale, si pone la dissacrazione parodica del nobile ideale della *xenia* (e dei modelli sublimi allusi, incentrati su questa tematica), connessa, peraltro, in qualche modo alla parallela visione degradante della *religio* coeva. A fare da contrappunto a questa versione contraffatta della realtà, subentra la rilettura a posteriori dell'io-narrante, il quale non esita a riprodurre alcuni passaggi della propria storia passata sotto una lente più obiettiva e distaccata, impiegando cioè, senza mezze misure, immagini di derivazione essenzialmente mimico-comica. E del resto la 'griglia' che soggiace all'intero episodio è proprio la messinscena farsesca ideata, prima dell'ingresso a Crotone, dal vecchio poeta Eumolpo; in quest'ottica, allora, si spiegano alcuni dettagli più crudi e salaci (a tratti, in verità, propriamente satirici) che si incontrano nei capitoli in questione, specie nella

²³⁶ Su questo argomento cfr. Conte (1997).

sequenza conclusiva. In ultima battuta, si può notare come, nell'uso differenziato degli intertesti, quest'ultimi siano sapientemente redistribuiti in base alle diverse funzioni narrative; insomma, nella costruzione semiotico-testuale del *Satyricon*, polimorfia e polifonia si corrispondono in maniera del tutto speculare.

Da 'ipertesto multiplo' a 'ipotesto classico'

Capitolo 9 Per una possibile definizione di genere del *Satyricon*

9.1 *Menippea, romanzo o altro? Un tentativo di storicizzazione di una vexata quaestio*

Tra le numerose e annose *querelles* che hanno caratterizzato, per diverse generazioni di specialisti, e caratterizzano tuttora il vastissimo e composito universo della storia della ricezione del testo petroniano, certamente una posizione rilevante è occupata dalla disputa intorno al genere letterario di appartenenza. Parte delle difficoltà riscontrate dai vari esegeti a condurre sul tema in esame un'analisi del tutto convincente trovano la loro causa precipua – come si è già accennato in sede introduttiva – in alcuni problemi strutturali afferenti all'opera stessa nella sua totalità: valgono come esempi più vistosi la trasmissione lacunosa del testo e l'incertezza sulla sua paternità e datazione. Ma una categorizzazione di genere assoluta per il *Satyricon* risulta essere un'operazione piuttosto complessa a causa di alcuni ostacoli specifici che si aggiungono e sovrappongono a quelli, sopra elencati, di ordine più generale: ossia, solo per citare quelli maggiormente problematici, a) la natura macroscopicamente polimorfica dell'opera, b) l'impossibilità di collocarla *tout court* in una ben definita posizione nell'ambito della rigida canonizzazione greco-romana dei generi letterari, c) la necessità di servirsi, in una prospettiva retroattiva, di sistemi concettuali e di un lessico letterario-descrittivo propriamente moderni e contemporanei, d) il naufragio di buona parte dei testi con i quali il *Satyricon* sembra avere avuto un rapporto privilegiato e che vengono considerati, di volta in volta, come suoi principali modelli letterari di riferimento. Tra le varie proposte avanzate dai critici nel corso degli anni, sicuramente, quelle che hanno riscontrato maggior successo e sulle quali si è acceso un più intenso dibattito risultano essere essenzialmente due: la prima iscrive l'opera dell'*arbiter elegantiae* nell'orbita del cosiddetto 'romanzo antico', la seconda, invece, mira ad apparentarla alla satira romana e, più specificatamente, alla *satura Menippea*. Oltre a questi due campi contrapposti, al cui interno, tra l'altro, non mancano differenze interpretative talvolta piuttosto significative, vanno menzionati anche gli studi, quantitativamente minoritari, ma non per questo meno importanti, di coloro che hanno supposto per il *Satyricon* un legame profondo con il mimo, la *fabula Milesia* e l'*Odissea* omerica¹. Tutte queste ipotesi

¹ Solamente a titolo esemplificativo ricordo gli studi fondamentali di Heinze (1889), Perry (1967), Astbury (1977), Hagg (1983), Barchiesi A. (1986) e (1996), Callebat (1992), Holzberg (1995), Schmeling (1996b), Conte (1997), Zimmerman (2002), Graverini-Keulen-Barchiesi A. (2006) (per il rapporto col romanzo greco); Klebs (1889),

presentano certamente (in misura diversa) elementi di verità, ma, per cause differenti, rischiano spesso di apparire come delle letture parziali o, piuttosto, come delle distorsioni, delle sovra-letture, in fin dei conti, infedeli all'essenza del prosimetro petroniano, “giacché intenzione prima di questo testo è proprio l'accumulo dei linguaggi, l'innesto di un genere sull'altro, l'inesauribile contaminazione di forme letterarie diverse”².

Senza alcuna programmatica pretesa di giungere a conclusioni di novità e valore assoluti, in questo capitolo riprenderò in considerazione tale problema che ancora oggi presenta molti aspetti controversi ed è al centro di continui approfondimenti e di nuove discussioni da parte degli studiosi; in quest'ottica, mentre si fornirà una *overview* quanto più analitica possibile dei principali indirizzi critici finora maturati in merito a tale questione, si tenterà congiuntamente di discernere, tra le varie argomentazioni, quelle che parranno essere maggiormente fondate sotto il profilo filologico-letterario e, quindi, meglio 'spendibili' in vista di una personale proposta interpretativa, oltretutto corroborata dai risultati ottenuti nell'analisi intertestuale svolta nei capitoli precedenti.

9.1.1 Le ricerche genetiche di fine Ottocento

Come punto di partenza di questa rassegna si può assumere la fine del diciannovesimo secolo, allorché si comincia a profilare, specie tra i filologi d'area germanica, un interesse sul *Satyricon* – e sul romanzo antico in genere – connesso principalmente alla ricerca delle fonti da cui avrebbe tratto ispirazione Petronio per la stesura della sua opera; nell'ambito di tale pionieristica *Quellenforschung* di stampo positivistico, diversi sono stati i pronunciamenti dei critici ottocenteschi, ciascuno dei quali ha chiamato in causa, comunque meritoriamente, una matrice letteraria 'maggioritaria' per spiegare la genesi del racconto petroniano. Forse con eccessivo schematismo, si può delineare un quadro tetrapartito, il quale, pur se con necessarie variazioni e rielaborazioni, è rimasto, nelle sue grandi linee, sostanzialmente immutato nel corso dei decenni successivi, nonostante si siano aggiunte al nostro bagaglio di conoscenze sul mondo antico alcune significative acquisizioni (soprattutto di ordine papirologico), tali da sconfiggere in parte o *in toto* quelle ipotesi 'embrionali'. Quattro sono dunque i possibili scenari prospettati già in questa fase, sui quali si sono dovute giocoforza misurare, quasi con atteggiamento

McDermott (1983), Fedeli (1989) (per il rapporto con l'epica); Rosenblüth (1909), Sandy (1974), Rosati (1999), Panayotakis (1995), Cicu (2012) (per il rapporto col mimo e i generi teatrali); Rohde (1876), Hirzel (1895), Coffey (1976), Sullivan (1977), Petersmann (1986), Adamietz (1987), Relihan (1993), Christesen-Torlone (2002), Rimell (2005) (per i rapporti con la satira (menippea)); Harrison (1998) e Jensson (2004) (per l'influsso della milesia); cfr. anche i contributi di Walsh (1970), Zeitlin (1971a), Slater (1990), Courtney (2001), Gasti (2009), Vannini (2010).

² Conte (1997) p.144.

epigonistico, le successive generazioni di studiosi petroniani: si va dalla teoria di Heinze, secondo cui il *Satyricon* sarebbe una parodia del ‘romanzo greco idealizzato’, a quella formulata da Klebs, che vede invece nella ripresa parodica dell’*Odissea* la vera essenza della creazione petroniana, passando attraverso le ipotesi di Rohde³/Hirzel e Rosenblüth, per cui a giocare un decisivo influsso sulla composizione del romanzo dell’*arbiter* sono stati, rispettivamente, la satira menippea e il mimo. Per ciò che concerne quest’ultimo aspetto, non c’è dubbio che il teatro, in tutte le sue forme, popolari (mimo, *Atellana*, etc.) e letterarie (tragedia, commedia, mimo), abbia influenzato profondamente la stesura del *Satyricon*; come si è potuto appurare nella precedente indagine intertestuale, l’intera vicenda è imbevuta di motivi teatrali, soprattutto comico-mimici, e di movenze (para)tragiche, tutti fattori di primaria importanza tanto nella configurazione di talune sequenze narrative quanto nella caratterizzazione dei personaggi in scena; nondimeno, è altrettanto evidente il fatto che nessuno di questi repertori drammatici possa essere assunto quale canale ipotestuale preferenziale. Per quanto l’impiego di tecniche e contenuti di natura (meta)teatrale risulti perfino accentuato rispetto alle altre opere classiche classificate come romanzesche⁴, bisogna, d’altra parte, concludere che il teatro rappresenta soltanto uno dei generi formativi adottati da Petronio. Stesso discorso, *mutatis mutandis*, vale anche in relazione all’influsso dell’archetipo omerico. Quest’ultimo viene costantemente richiamato alla memoria del lettore mediante ricorsive allusioni a notissimi episodi odissiaci nel corso della narrazione; eppure il tentativo di erigere lo schema del poema a modello strutturale dell’intero *Satyricon* non appare affatto convincente⁵. Se è vero che dall’*Odissea* viene estratto parecchio ‘materiale’, talvolta

³ Assai celebre, di Rohde, è la formulazione dell’ipotesi ‘sostanziale-retorica’ dell’origine del ‘romanzo antico’ come fusione di due rami differenti della tradizione letteraria avvenuta nel II sec. d.C., quello dell’elegia erotica alessandrina e quello dei racconti avventurosi di viaggi (cfr. anche Cataudella (1958) e Giangrande (1962)). In questa sede non affronterò tale questione, in quanto del tutto collaterale rispetto ai fini che mi sono preposti per questo lavoro; rimando tuttavia a Kerényi (1927), per cui alle origini del romanzo starebbero i culti misterici di Iside, a Lavagnini (1950), secondo cui il romanzo deriverebbe dalla rielaborazione di leggende locali, a Weinrich (1962) e Corbato (1968) per la filiazione, rispettivamente, dall’epica e dalla commedia, a Reardon (1971) e Anderson (1984) per la tesi dell’origine orientale di questo tipo di produzione letteraria. Molto utile sull’argomento Swain (1999).

⁴ Riguardo all’influsso del teatro sui cosiddetti romanzi greci si veda e Fusillo (1989) e Reardon (1991).

⁵ Di diverso avviso, per es., Fedeli (1988a) p.74: “da parte mia non credo affatto che il *Satyricon* sia concepito come una parodia d’Odisseo: sarebbe troppo semplicistico ridurre a questo i complessi rapporti che legano il *Satyricon* all’*Odissea*; non mi sembra esagerato sostenere che lo schema dell’*Odissea* costituisce l’intelaiatura su cui è stato costruito il *Satyricon*”. Più prudente e, di certo, condivisibile la tesi di Christesen-Torlone (2002) p.151: “The fact that the narrative space within which Encolpius’ adventures are recounted is drawn from epic journey narrative does not mean that the *Satyricon* can or should be read as a simple re-writing, parodic or otherwise, of the *Odissey* and the *Aeneid*. Petronius uses these and similar works to create the bare outline of a plot, not as the blueprint for the *Satyricon* as a whole”. Infine, cfr. anche Vannini (2010) p.16: “tutto ciò che contribuisce a dare l’impressione che l’*Odissea* costituisca un modello strutturale è in realtà mediato dall’ottica distorta del narratore, che si identifica con Odisseo.

anche in modo così copioso da dare l'impressione che essa costituisca l'impalcatura di base di un'intera sezione romanzesca (come nel caso della vicenda di Polieno a Crotona), non si può però non ammettere che gli spunti omerici siano sempre accostati, in una prospettiva contaminante, ad altri intertesti, ugualmente determinanti sotto il profilo semiotico-narratologico; senza contare poi che, talvolta, tali isotopie odissiache si sovrappongono e si intrecciano, confondendosi, con 'simultanei' rimandi all'*Eneide* virgiliana, in un originale *mélange* di intertestualità epiche, dove non raramente si fa anche (ri)uso del testo iliadico.

Che il ricorso ad una tecnica scrittoria intrisa di referenze intertestuali multiple sia una peculiarità del racconto petroniano, del resto, è un'idea già concepita in uno studio 'erudito' di grande rilevanza, sempre risalente al periodo fine-ottocentesco; mi riferisco, ovviamente, al lavoro di Collignon, il quale, per la profondità di analisi raggiunta, può essere considerato il vero antesignano di quel filone di studi rivolti in modo precipuo ad un'indagine di tipo intertestuale e predominanti, quantomeno, dagli ultimi decenni del Novecento ad oggi. È dunque a partire da questi capisaldi della letteratura scientifica petroniana che si è fatta strada l'idea di un'origine 'monogenetica' del *Satyricon*; una concezione limitante, che però ha resistito a lungo nel panorama degli studi specialistici, sebbene, leggendo già tra le righe del volume di Collignon, si potesse piuttosto pensare, in ultima analisi, ad un più logico processo di 'poligenesi'.

9.1.2 Evoluzioni esegetiche negli anni Sessanta del XX secolo

Dacché nella prima parte del secolo scorso la critica petroniana sembra per lo più avviluppata all'interno dell'intricato ginepraio relativo all'identità dell'autore e alla data di composizione dell'opera, salvo poche eccezioni (come gli scritti di Paratore, di Stubbe o di Ciaffi), bisogna attendere gli anni Sessanta per rincontrare analisi di simile spessore, laddove, accanto alla ricerca di tipo genetico, cominciano a farsi strada interpretazioni di impostazione politico-sociologica, psicanalitica, etc. In quest'ottica, le trattazioni di Sullivan e di Walsh approfondiscono su più punti le formulazioni 'tassonomiche' ottocentesche, revisionandone taluni assunti di base, tanto da risultare, per certi aspetti, ancora attuali nel dibattito odierno; per quanto riguarda la *quaestio de genere*, nella fattispecie, mentre il primo valorizza l'elemento satirico-menippeo (e moralistico), pensando ad una commistione tra questo e la parodia dell'epica, il secondo recupera la

Probabilmente, la supposta parodia dell'*Odissea* non è altro che una sovrapposizione creata dalla mente di Encolpio, mentre gli schemi di fondo sono romanzeschi".

proposta heinziana, rilevando al contempo la centralità, nella tessitura petroniana, dell'*epos* 'degradato', della satira e del mimo letterario⁶. Una particolare menzione meritano anche l'indagine di Veyne, a cui bisogna riconoscere soprattutto di aver messo per primo in risalto l'importanza di una corretta definizione della funzione 'io-narrante' quale premessa indispensabile alla comprensione della complessa strategia letteraria petroniana⁷, nonché il denso articolo di Zeitlin, cronologicamente ascrivibile a quegli stessi anni, il quale, evidenziando nel *Satyricon* la presenza di una 'mostruosa' giustapposizione di motivi desunti dai generi più disparati, propone una lettura di esso come testo 'anarchico e sovversivo', dove al 'disordine' della modalità compositiva corrisponderebbe la volontà dell'autore di rappresentare indirettamente il caos etico-culturale della società neroniana⁸. Sulla struttura polimorfica dell'opera petroniana, d'altronde, appuntano le loro riflessioni parecchi esegeti, anche d'età anteriore: oltre al già citato Collignon, si pensi alla formulazione del concetto di "*Kreuzung der Gattungen*" di Stubbe o a quella di "*unique hybrid*" coniata da Cameron, o ancora alla rassegnata provocazione dello stesso Veyne, secondo cui nel *Satyricon* 'il contenuto è ovunque e la forma in nessun luogo'⁹. Osservazioni interessanti sull'accumulazione come tratto essenziale della poetica e dell'ideologia petroniana sono state riproposte da recensori studiosi di Petronio¹⁰; in particolare, Christesen-Torlone separano il *Satyricon* dal genere del romanzo antico e lo ri-collocano dentro la tradizione letteraria romana, caratterizzata sin dai suoi inizi dalla sperimentazione e dalla mescolanza tra generi diversi, pur rilevando la dimensione macroscopica assunta da questa soluzione in Petronio¹¹. Peraltro,

⁶ Cfr. Walsh (1970) p.7 ("the *Satyricon* is best regarded as a creative synthesis of Greek fiction with Roman satire and mimic motifs") e Sullivan (1977) (in part. pp.73-109). Un'analisi interessante si ritrova, sempre in quegli anni, in Courtney (1962) pp.86, secondo cui l'opera di Petronio è strutturalmente una parodia del romanzo greco sulla quale, però, si innestano su un piano secondario una serie di parodie dei generi più disparati; simili le conclusioni cui giunge Perry (1967), il quale, pur rivalutando l'ipotesi di Heinze, sottolinea comunque l'unicità dell'operazione letteraria petroniana ("an accident of time, place and individual personality" p.206), facendo riferimento all'ampia gamma di risorse letterarie utilizzate all'interno dell'intreccio narrativo.

⁷ Fra gli studi sulla tecnica narrativa del *Satyricon* prodotti in quegli anni cfr. Cizek (1966) e Cameron (1970).

⁸ Cfr. Zeitlin (1971a) p.635: "In descriptive terms, the *Satyricon* belongs to no traditional classical genre; it contains elements from many and varied genres in prose and poetry. It has affinities with epic, with the *Reiseroman*, with romance, with formal satire (both Lucilian and Menippean), with the Milesian tale, and with the mime, among others. It may use or abuse elements from all these genres, but it has metamorphosed this blend of genres into something singular".

⁹ Cfr. Veyne (1964) p.310, Stubbe (1933) p.1, Cameron (1970) p.404.

¹⁰ Cfr. Wolff (1999) e Gerard (2000).

¹¹ Cfr. Christesen-Torlone (2002) p.136: "Petronius' work is a purposefully constructed generic monstrosity, a multi-layered fusion of element drawn from a large number of highly divergent literary forms which are combined and re-combined in order to surprise, delight and entertain an educated Roman audience highly attuned to the subtleties of genre". Si veda anche p.139: "Experimentation with the mixing

il ricorso a questa enorme mole di generi intercalati è stata spesso spiegata, dai critici afferenti a questo indirizzo di ricerca, come fattore destabilizzante per l'intreccio; focalizzando l'attenzione sulla componente digressiva e centrifuga della tessitura narrativa, si è voluto porre in rilievo l'episodicità della struttura ai danni dell'unitarietà della trama. In quest'ottica, la costruzione di un *plot* coerente verrebbe sacrificata al desiderio di esplorare gli effetti creati dalla libera incorporazione di lingue, temi, stili situazioni tra loro palesemente divergenti e stridenti e dalla tensione generata dalla loro contiguità¹². Nonostante questo eccezionale riuso, sia in termini quantitativi sia in termini qualitativi, di topiche letterarie tra loro ampiamente eterogenee sembri ripetutamente poter disgregare il filo logico della narrazione¹³, nondimeno Petronio riesce sempre a ricomporre sapientemente il possibile effetto di smembramento della sua opera mediante una complessa serie di accorgimenti stilistici e compositivi¹⁴: per esempio, attraverso la ricorsività di alcuni personaggi, che ricompaiono sulla scena proprio quando il loro ruolo sembrava esaurito oppure attraverso il ritorno di tematiche (il labirinto, la morte, la finzione, etc.), situazioni e strutture linguistico-narrative che percorrono trasversalmente l'intera opera¹⁵. Inoltre, “nel *Satyricon* i modelli letterari travalicano spesso i confini di

of genres was a defining feature of Roman literature almost from its inception”; per le diverse tipologie di sperimentazione e di *mixing of genres* sviluppate nell'ambito della letteratura latina cfr. pp.139-143 dello stesso prezioso contributo.

¹² Cfr. per es. Zeitlin (1971a) pp.653-654: “Episode follows upon episode without true casual connection [...] characters appear and disappear in the *Satyricon* [...] with no lasting effects [...] Not only is the plot disjointed and episodic; it is frequently punctuated by digressions of varying sorts which [...] contributes to a jagged reading rhythm and which makes the action still more episodic”; cfr. anche Christesen-Torlone (2002) p.136: “Continuity of plot, character development and consistency of tone and style are all sacrificed to this end. Rather than being characterized by a strong thread of continuous narrative, Petronius' work is more accurately described as highly episodic, another trait common to the Roman narrative tradition which Petronius inherited”.

¹³ Un'analisi dettagliata di questi presunti fattori-distruttivi si trova in Zeitlin (1971a) pp.652-659. Tra questi, per es., viene considerato significativo il ricorrere di eventi improvvisi che enfatizzerebbero la casualità e l'episodicità delle singole scene; su questo punto, però, credo piuttosto che questa circostanza sia funzionale all'esigenza, tipicamente romanzesca, di variare il ritmo narrativo. Suggestivo ma parziale il giudizio di Nietzsche (1977) sul tempo narrativo in Petronio. Il filosofo tedesco infatti definisce l'*arbiter* “Meister des Presto”; concordando con Barchiesi M. (1981) riteniamo piuttosto l'autore del *Satyricon* un “signore del tempo”.

¹⁴ In tal senso, assai pertinente sembra l'ipotesi di Sullivan (1977), secondo cui la lenta fluidità nella transizione da un episodio all'altro potrebbe avere, tra le sue cause principali, la trasmissione lacunosa del testo, la quale potrebbe aver oscurato alcuni passaggi nei cambi di scena.

¹⁵ Tra gli elementi che conferiscono unitarietà alla trama del *Satyricon* vanno anche considerati: 1) la fitta serie di rimandi intratestuali (parallelismi, simmetrie, opposizioni, correlazioni, etc.) e l'uso dell'allusività interna; 2) l'uso di tecniche narrative quali l'*enchâssement* e l'*enchaînement* (per questo aspetto cfr. Callebat (1998) pp.35-36); 3) il personaggio-narratore omodiegetico, presente sulla scena dall'inizio alla fine, il quale costituisce il filtro deformante attraverso cui noi leggiamo la storia e che con la sua visione 'dall'interno' e onnicomprensiva della vicenda riportata garantisce al *Satyricon* un'unità strutturale altrimenti difficilmente raggiungibile. Perfino Zeitlin (1971a), sebbene l'impostazione di fondo della sua ricerca si muova verso tutt'altra direzione, ritiene comunque che “form, style, and content are all integrated

un episodio, sono evocati in modo ricorrente e fungono da collegamento fra un episodio e un altro. All'episodicità romanzesca il *Satyricon* unisce pertanto una modularità 'au second degré', costituita dalla ricorsività di modelli letterari che, come fantasmi, affollano la mente del protagonista narratore"¹⁶.

La ben ponderata strategia che informa la scrittura petroniana, dunque, pare fondarsi in maniera determinante sul criterio della assoluta compatibilità, su tutti i livelli, tra tali molteplici apporti esterni e l'istanza discorsiva primaria dell'intreccio; in altre parole, la risemantizzazione dei tratti topici degli altri generi accolti nel *Satyricon* mira sempre alla loro piena funzionalità/polifunzionalità narratologica, cosicché ogni segmento del racconto risulta intimamente interconnesso col resto del romanzo, in quanto è in grado di prefigurare gli eventi successivi o di richiamare alla mente quelli passati, ovvero "in quanto è carico di tutta la memoria dell'opera, alla cui figura complessiva rinvia incessantemente il lettore"¹⁷. Insomma, intratestualità e intertestualità convergono, in modo complementare, nella creazione di un'istanza narrativa unitaria; per dirla altrimenti, l'ampio uso dell'allusività interna ed esterna rappresenta uno degli espedienti grazie ai quali Petronio riesce a mantenere compatte le maglie dell'intreccio romanzesco¹⁸.

9.1.3 *La relazione con la satira menippea*

Tuttavia, in disaccordo con questa interpretazione, restano soprattutto quanti, in tempi recenti, sostengono la tesi dell'appartenenza del racconto petroniano al genere menippeo; per fare solo due esempi, le trattazioni di Adamietz e di Relihan si sorreggono, in modi piuttosto diversi ma, a mio avviso, entrambe poco opportunamente, su tale ipotesi, insistendo, tra l'altro, sulla dubbia argomentazione che l'opera dell'*arbiter elegantiae* consterebbe di tutti gli elementi caratterizzanti della menippea¹⁹. *In primis*, di quella

into a unitary world-view, which may dismay us by its vision of anarchy, but which we may admire paradoxically for the integrity of its presentation in Petronius' art" (p.684).

¹⁶ Vannini (2010) p.14.

¹⁷ Barchiesi M. (1981) p.110.

¹⁸ Di come l'intertestualità agisca nelle dinamiche narrative in senso centripeto mi occuperò nel prossimo paragrafo.

¹⁹ L'esigenza che guida lo studio di Relihan (1993) è quella di guardare alla satira menippea come ad un genere ben definito e di tracciarne con nettezza i principi costitutivi e una storia all'interno della letteratura romana. L'autore, nel capitolo dedicato a Petronio, valorizza i punti di contatto tra *Satyricon* e menippea, individuabili, a suo parere, soprattutto nella presenza di tematiche affini e di una tensione moraleggiante diffusa; Petronio avrebbe seguito la strada intrapresa per primo da Varrone nell'utilizzare come bersaglio della sua parodia la satira romana in versi, specialmente quella oraziana. Adamietz (1987), invece, vede nella forma episodica dello scritto petroniano un sicuro indizio della sua appartenenza al genere menippeo; il *Satyricon* sarebbe quindi sezionabile in una serie di distinti spunti tipicamente menippeici (ad es. 1-5 *De inepta rhetorum educatione*, 6-11 *Molestiae amoris*, 12-15 *De legibus nil valentibus*, 16-26,6 *De prava superstitione*, e così via), assemblati insieme all'interno dello schema autobiografico su cui si regge

mescolanza di prosa e versi che, oltre a configurarsi, forse, quale fattore stilistico più appariscente ed innovativo del *Satyricon*, costituisce altresì un tratto essenziale della *satura Menippea*; perciò, la scelta del prosimetro, che con la sua alternanza tra i due *media* espressivi deborda vistosamente dalle normative partizioni imposte dal sistema ‘classico’ dei generi letterari, ha rappresentato per molti studiosi un indizio più che attendibile per ascrivere con sufficiente sicurezza il testo petroniano alla tradizione menippea²⁰. Una conclusione, a mio parere, fin troppo semplicistica, fondata com’è su un’operazione eccessivamente meccanica, quale quella di mettere sullo stesso piano qualsiasi uso di intermezzi poetici in una ‘cornice’ prosastica. Al contrario, credo che per ogni *prosimetrum* vada condotta un’attenta indagine sulla funzione e sulla tipologia del verso inserito, nonché sulla modalità e sugli effetti della sua contestualizzazione; solamente servendosi di questi strumenti ermeneutici sarà possibile marcare le dovute e significative distinzioni che occorrono tra i vari testi di natura prosimetrica²¹. Rimanendo nell’alveo della produzione letteraria latina, pertanto, due sono i testi utilizzabili come possibili termini di paragone col *Satyricon*: i frammenti menippeici di Varrone e l’*Apokolokyntosis* senecana²². Mentre in quest’ultima opera l’uso dei versi è, in linea di massima, limitato a numerose citazioni sublimi in chiave parodica (da Omero, Virgilio, Ennio, Euripide) e da *pastiches* modellati sullo stile della poesia alta ‘epico-tragica’, viceversa, nelle menippee del Reatino l’impiego del canale poetico appare più sofisticato, facendo egli sfoggio del più ampio virtuosismo e di una indiscussa maestria nel maneggiare una gamma assai

l’istanza narrativa. Prima ancora, Ciaffi (1955) ipotizza che la struttura di fondo del *Satyricon* sarebbe non quella di una narrazione continuata, quanto piuttosto quella di un insieme di singole satire, delle quali ci sarebbe pervenuta, soltanto parzialmente, ‘la satira di Encolpio’.

²⁰ Già nel periodo classico furono chiaramente stabiliti i limiti tra poesia e prosa e gli autori che non rispettarono questi confini vennero esposti a critiche severe; cfr. a riguardo Cic. *orat.* 3.184 ss., dove l’Arpinate si scaglia contro Teofrasto proprio per avere infranto queste regole. Ricordo, inoltre, che il termine *prosimetrum* è stato coniato solo in età medievale; sulla sua origine in ambito greco-latino vi sono due opinioni diametralmente opposte: la prima sostiene che esso sarebbe nato in territorio greco come risultato di uno sviluppo interno, mentre per la seconda sarebbe un fenomeno letterario importato dall’Oriente.

²¹ Per una possibile classificazione delle varie tipologie di prosimetro cfr. Bartoňková (1996). Lo studioso distingue due tipologie di *prosimetrum*: una prima caratterizzata dalla citazione di versi da altri poeti, generalmente limitato a brevi inclusioni, e una seconda basata sull’uso di versi originali, talvolta distribuiti anche in ampi brani. Quest’ultima tendenza, secondo il critico, sarebbe tipicamente latina, e si configurerebbe, seguendo la sua terminologia, come *prosimetrum* ‘in senso ampio’, dacché non fa progredire la vicenda o il racconto; viceversa il prosimetro ‘in senso stretto’ e di ‘valore pieno’, nel quale i versi fungono da elemento portante dell’azione, dovrebbe essere associato ai testi prosimetrici ascrivibili alla prima tipologia.

²² L’opera di Seneca resta per noi il solo *specimen* superstite di satira menippea romana. Nella definizione di Relihan (1993) i principi costitutivi di questo genere sono: il prosimetro, un soggetto narrativo di natura ‘fantastica’, la parodia del linguaggio e dei temi dei generi aulici, in particolare dell’*Odisea* e dei dialoghi platonici (dei miti soprattutto), sebbene egli registri come uno dei tre principali ipotesti menippeici la commedia antica.

variegata di metri: così, alle ‘solite’ citazioni dotte, ricavate però anche da autori comici e satirici (Plauto e Lucilio su tutti), si sommano non solo imitazioni dei moduli elevati dell’epica e della tragedia, ma anche talune riproduzioni, in funzione caratterizzante, delle forme linguistico-stilistiche adottate dai poeti ‘modernisti’, oltreché componimenti originali ricalcati sul genere della commedia nuova e della satira, con la tipica commistione di stilemi dotti e popolari²³. Se dunque in Seneca si riscontra, in maniera prevalente, una ‘monocorde’ poetica contrastiva, basata sulla continua escursione tra le risonanze ‘serie’ dei brani in versi e i toni grotteschi delle parti prosastiche, in Varrone parrebbero piuttosto coesistere almeno due scopi differenti nell’utilizzo delle sezioni metriche: 1) *auxesis* (*amplificatio*) e 2) *synkrisis* (parallelo)²⁴. Sebbene quest’ultimo aspetto paia parzialmente coincidere con talune implicazioni intrinseche alla declinazione petroniana del prosimetro, laddove pure prosa e versi possono alternarsi secondo una relazione per contiguità o per *differentiam*, d’altra parte, notevoli sono, in linea più generale, le divergenze tra i due autori²⁵. Un primo elemento di distanza va indubbiamente segnalato nel quasi totale disinteresse, da parte di Petronio, a quella logica verbale parassitaria tanto adoperata nei testi varroniani, nonché nell’*Apolokyntosis*, dove si contano solo sei creazioni originali su poco più di venti inserzioni metriche, con proporzione quasi rovesciata rispetto a quanto accade nel racconto petroniano. In quest’ultimo, inoltre, manca un tratto, verosimilmente, distintivo del genere menippeo (riscontrabile per esempio in qualche frammento varroniano), e cioè un’esplicita riflessione metaletteraria sulla natura biforme della scrittura prosimetrica²⁶; ciò penso

²³ Se i versi comici e satirici, con la loro polimetria, rappresentano quelli più numerosi nei frammenti pervenuti, come detto, non mancano esempi di brevi brani di altra matrice. Per ciò che concerne i *pastiches* di sapore ‘modernista’ cfr. Varr. *Men.* 49-50, 182, 370-372, 385 Büch.; per la poesia epico-tragica cfr. invece Varr. *Men.* 36, 71, 94-95 Büch.. In relazione ad alcuni casi di poesia ‘alta’ la parodia non è soltanto contestuale ma già evincibile da alcuni segnali interni al brano stesso; cfr. Varr. *Men.* 125 Büch., laddove, all’interno di una coppia di esametri connotati da uno stile nobile, appare in modo sospetto il termine *porcus* a svelare l’intento parodico. Infine, bisogna sottolineare che in alcuni frammenti la pratica della citazione sembra basarsi su un procedimento assai prossimo alla tecnica centonaria, come in Varr. *Men.* 225 o 233 Büch., dove versi enniani di diversa provenienza vengono originalmente rielaborati in una prospettiva contaminante. Sul prosimetro ‘menippeo’ cfr. Woytek (1985) e Fusillo (1992).

²⁴ Probabili esempi di *amplificatio* in Varr. *Men.* 75, 103 Büch.; quanto alle relazioni di contiguità prosa-poesia (*synkrisis*), oltre ai versi comico-satirici, si possono citare i raffinati *pastiche* messi in bocca ad alcuni difensori del ‘modernismo’ in poesia, la cui vacua frivolezza viene ironicamente resa, dal tradizionalista Varrone, tanto nelle parti in prosa quanto in quelle in poetiche.

²⁵ Si noti però che anche in Varrone si riscontra talvolta, come in Petronio, un legame sintattico tra la prosa e i versi; cfr. in tal senso. Varr. *Men.* 103 Büch ‘[prosa] *dum sermone cenulam variamus*, [poesia] *interea tonuit bene tempestate serena*’.

²⁶ Nel *Bimarcus*, per esempio, Varrone discute, in una prospettiva metaletteraria, della giustapposizione dei due differenti canali espressivi all’interno della sua opera: mentre nella prosa celebra il livello della sua poesia, nei coliami rimarca con autoironia la lentezza e la costrizione ritmica imposta dai versi (cfr. soprattutto Varr. *Men.* 57-58 Büch.).

dipenda, soprattutto, dall'originale strategia narrativa adottata dall'*arbiter*, avendo egli costruito un dispositivo testuale in cui l'uso della poesia è iscritto *naturaliter* entro le coordinate etopeiche dei suoi personaggi, ossia in cui esso è intrinsecamente 'motivato' dalla presenza di attori caratterialmente e culturalmente predisposti (per professione, per formazione personale, per tentativo di ascesa sociale, etc.) alla declamazione di pezzi poetici. Perciò, per i personaggi petroniani parlare in poesia "non costituisce uno scarto sostanziale rispetto al parlare in prosa, è solo un modo più marcato e più libero di abbandonarsi alle proprie fantasticherie illusorie, [...] un altro modo per dare voce alla loro mitomania"²⁷. Se nella menippea, quindi, il prosimetro si configura prevalentemente quale efficace risorsa espressiva, nel *Satyricon* l'alternanza prosa-versi appare invece rispondere in prima istanza ad esigenze di tipo narrativo, essendo una tecnica perfettamente integrata nell'orizzonte stesso della storia primaria²⁸. Non sorprende allora che, soprattutto dal raffronto con Seneca, la sutura dei versi, nelle mani di Petronio, si sostanzia in automatismi molto più complessi sotto il profilo ideologico ed artistico rispetto a quelli rintracciabili negli altri testi menippeici; seppur limitati nel nostro giudizio dalla pressoché totale impossibilità di verificare le modalità di passaggio dal *medium* prosastico a quello poetico nei mutili frammenti del Reatino²⁹, nondimeno sembra proprio che, anche rispetto a quest'ultimo, l'*arbiter* faccia ricorso ad una più raffinata *variatio* nei meccanismi di incorniciatura degli intermezzi poetici³⁰. Se poi si allarga il campo di indagine al di là del confronto sul terreno delle peculiarità prosimetriche di questi testi, quello che balza immediatamente agli occhi è la dimensione esponenzialmente superiore del *Satyricon* rispetto a qualsiasi altro scritto di matrice menippeica; al breve respiro di testi in cui lo spunto centrale si esaurisce nell'arco di pochi capitoli, corrisponde una narrazione 'gigantesca', contraddistinta dall'avvicinarsi incalzante di avventure tra loro strettamente concatenate³¹. Né meno innovativa è, in Petronio, la gestione dei vari registri linguistico-stilistici impiegati; contrariamente a quanto avviene nell'*Apokolokyntosis* – in Varrone la questione sembrerebbe più complessa – dove, fatte salve le tante impennate

²⁷ Conte (1997) p.159.

²⁸ Su questo punto cfr. Barchiesi A. (1991) p.236.

²⁹ Tra le poche testimonianze superstiti cfr. Varr. *Men.* 103, 253, 254, 417, 509 Büch.

³⁰ Cfr. Connors (1998) p.16: "more complexly integrated within the narrative than what we see in the Menippean tradition". Per questo aspetto rimando *supra* al cap. I.6.

³¹ Un'interpretazione che tende ad attenuare il peso di questa notevole differenza e a conciliare il problema dell'anomala estensione del *Satyricon* rispetto agli altri esempi di menippea sopravvissuti con l'idea di un ruolo formativo preponderante di questo genere letterario nella stesura dell'opera stessa è quella di Currie (1994): "And of Menippean satire the *Satyricon* is perhaps to be viewed as a development, in which the dialogue, story, or scene that forms the frame work of an individual piece becomes a more or less integral part of a continuous narrative" (p.754) e "in the direction of what we call the 'novel'" (p.760).

poetiche, la lingua dei personaggi (narratore incluso) pare costantemente attenersi ad un livello indistintamente basso³², egli redistribuisce in maniera più eterogenea le risorse linguistiche a sua disposizione, tanto nella prosa quanto nella poesia, sondando in lungo e in largo tutte le potenzialità offerte dal repertorio del latino, attraverso un'escursione tra i più disparati idioletti sì vorticoso, ma pur sempre funzionale alla creazione di particolari effetti semantici e narrativi. Mentre nel *Satyricon* il racconto si mantiene in un quadro sostanzialmente realistico, già a partire dalla caratterizzazione linguistica dei personaggi, nei resti menippeï in nostro possesso, invece, sembra non esserci alcuna preoccupazione per la verosimiglianza delle situazioni rappresentate³³. Forse è questa, tra l'altro, una delle ragioni che potrebbero spiegare la (quasi) totale scomparsa del greco – ma non dei grecismi! – dall'orizzonte linguistico petroniano, laddove invece l'intromissione di tale idioma costituisce un tratto pertinente dei testimoni del genere menippeo. In aggiunta, va evidenziato che, nell'opera dell'*arbiter*, “della vera satira manca un tratto costitutivo essenziale: l'uso della *persona* satirica”³⁴, ovvero di un filtro ideologicamente unificante, con una posizione politica, morale e filosofica ben definita, attraverso la cui lente interpretare la realtà³⁵. Petronio, dall'alto della sua esterna obiettività e attraverso la deformante focalizzazione ‘interna’ su Encolpio – bersaglio inconsapevole del suo disegno ironico – ha sì voluto offrire una rappresentazione negativa della società a lui contemporanea, ma senza tuttavia adottare un'impostazione satirica tradizionale. La critica è indiretta, ricostruibile soltanto *per negationem*, non esplicandosi nel racconto

³² Cfr. Conte (1997) p.158 n.18: “dal punto di vista dei personaggi la menippea assimila i linguaggi in una miscela indistinta: tutti, a cominciare dal narratore, sembrano parlare allo stesso modo, anche se poi ci sono impennate poetiche, in genere per parodia”.

³³ Su questo aspetto mi sono già soffermato nell'introduzione di questa trattazione. Cfr. von Koppenfels (1981).

³⁴ Conte (1997) p.145 n.3.

³⁵ Cfr. Barchiesi A. (1991) pp.234-235: “è assente in Petronio quel filtro unificante che è indispensabile al genere satirico: Lucilio, Orazio e Persio osservano tutto attraverso un filtro di idee, usano il prisma di un commento morale che è continuo, anche se non può essere esplicitato. Si vuole, soprattutto, che il lettore si formi un giudizio e costruisca una reazione contro i vizi, le mode, le degenerazioni. Poco importa se il tono prescelto sia quello dell'aggressiva indignazione (Giovenale) o della ricerca di un complesso equilibrio interiore (Orazio)”. A tal proposito, altrettanto interessante la notazione di Labate (1995) pp.165-166: “Il problema ha un significativo antecedente nelle satire oraziane del secondo libro (quelle in cui la parola satirica è gestita largamente da *personae* diverse dal poeta), ma si pone in termini più radicali, perché il lettore delle *Satire* dispone, in qualche misura, di segnali capaci di orientare la sua ricezione dei discorsi proposti dai cosiddetti *doctores inepti* secondo un punto di vista corretto (cioè in qualche modo garantito da un marchio autoriale), mentre nel *Satyricon* questa possibilità è comunque esclusa dall'assenza nel romanzo di una voce che possa aspirare ad una vera credibilità: l'autore resta nascosto e il narratore Encolpio risulta largamente inaffidabile”. In tal senso cfr. anche Rimell (2005) p.164: “the strategy whereby the satirist abdicates his role to an implicated narrator is already a familiar one from Roman verse satire, especially in book 2 of Horace's *Sermones*, in which the principal speaking voice is not that of the author but of a character reporting back to him: Petronius could be seen to take this tactic to its furthest extreme”.

nessun messaggio positivamente alternativo al sistema di valori, ormai in disfacimento, ‘magistralmente’ incarnato dagli attori in scena³⁶. Allora, a dispetto delle reiterate e pretenziose tirate satiriche di questi ultimi, attraverso le quali essi vorrebbero dimostrare la propria superiorità etica rispetto al mondo circostante, il loro tentativo di adempiere al ruolo di fustigatori dei vizi è privato alla radice di ogni credibilità, dal momento che l’antierocità, che li connota per statuto narrativo, esclude a priori che le tanto gridate aspirazioni satiricamente moraleggianti possano risultare attendibili per il lettore. Così mentre “la polifonia menippea, pur suscitando una pluralità di punti di vista, [...] finisce per fare emergere un messaggio univoco dell’autore di cui esibisce la presenza [...], diversamente il *Satyricon* sembra preferire [...] un linguaggio ambiguo che lascia irrisolti i contrasti, che rifiuta l’univocità del senso e tiene nascosto l’autore”³⁷. In ultima analisi, a differenza dei poeti satirici, in cui lo *spoudogéloion* è sempre al servizio del moralismo e non un semplice *divertissement* letterario³⁸, in Petronio le intenzioni non sono così chiaramente definibili³⁹; egli non si pone l’obiettivo di criticare la società per istruirla ad un preciso progetto educativo ed etico, ma si limita a segnalarci solo obliquamente le disfunzioni che opprimono la società contemporanea, fermandosi “prima di adottare [apertamente] il gesto della protesta o della predicazione”⁴⁰. L’elemento ‘politico’ tipicamente satiresco (e menippeo), per quanto apparentemente accantonato da Petronio, riemerge in realtà con contorni totalmente nuovi, mediante uno schema ‘drammatico’, in cui l’unica ‘voce d’opposizione’ è paradossalmente proprio quella dei principali responsabili della deriva socio-culturale coeva; una versione atipica, se vogliamo, di seriocomico, ma non per questo, a mio parere, meno sovversiva della forma considerata canonica.

³⁶ Il dibattito tra coloro che hanno voluto scorgere del moralismo nel *Satyricon* e quelli che l’hanno negato ha prevalso fin dagli anni ‘40 del secolo scorso. Su quest’ultimo aspetto cfr. per es. Astbury (1977), per il quale “Petronius [...] is a comic writer: he aims to provoke laughter, not contempt, anger, or even pity” (p.29). La tesi opposta secondo cui l’autore del *Satyricon* sia sostanzialmente un moralista è stata elaborata nel modo migliore da Highet (1941) p.176, seguito in questa sua ipotesi di fondo da molti altri studiosi, tra i quali cito qui Sochatoff (1962), Arrowsmith (1966), Sandy (1969) e Zeitlin (1971a). Tra quanti sono fautori dell’assenza di una visione satirica o moralistica bisogna almeno menzionare Perry (1967), Walsh (1970) e Schmeling (1996b).

³⁷ Conte (1997) p.150.

³⁸ Eden (1984), nella sua edizione dell’*Apokolokyntosis* senecana, ritiene che le principali caratteristiche della menippea “are its form, which is a mixture of prose and original verses, and its treatment, which is *spoudogéloion*” (p.13), ovvero un linguaggio serio-comico in vista di un attacco sociale, nel caso varroniano, e politico, in Seneca.

³⁹ Per questo aspetto cfr. Zehnacker (1994); troppo categorico mi sembra Schmeling (1996b) quando sostiene che, pur riprendendo la forma mista, Petronio tratta la sua materia in modo comico-letterario, ovvero che “there is nothing serious in the *Satyricon*” (p.113).

⁴⁰ Barchiesi A. (1991) p.235. Cfr. Rimell (2005) p.169: “the *Satyricon* is only satire if you want it to be: Petronius, the distant and silent author, the discreet and savvy Arbiter, can always keep his hands clean”.

L'aver marcato il valore di questi elementi contrastanti non significa, tuttavia, volere escludere *in toto* la possibilità di un influsso del genere menippeo (e della satira propriamente detta) sul *Satyricon*. Anzi, è indubbio che il romanzo di Petronio presenti alcuni tratti stilistici (oltre alla scelta programmatica della biforme struttura prosimetrica) ampiamente sfruttati nelle opere satiriche (menippee e in versi) di ambiente romano: il carattere comico, la *verve* parodistica, la fine attenzione rivolta alla rappresentazione realistica del costume e del linguaggio. E se in più si considera, sul versante tematico, che la gastronomia⁴¹ è un tema obbligato di ogni autore di satire (basti pensare al Granio di Lucilio o al Nasidieno oraziano) e che altre tematiche riscontrabili nel racconto petroniano sono comuni alla *satura* (per esempio la caccia all'eredità, le conversazioni in viaggio, le discussioni di teoria letteraria⁴²), diventa manifesto il fatto che, per l'*arbiter*, il genere satirico, in entrambe le modalità menzionate, abbia costituito uno stimolante modello di riferimento, tanto sul versante della forma quanto su quello dei contenuti⁴³. Sebbene l'assenza, nella porzione di testo tramandataci, di parecchie convenzioni formali proprie della satira non consenta di iscrivere *tout court* il *Satyricon* nell'ambito del genere menippeo⁴⁴, ritengo comunque che la tradizione menippea, per Petronio, abbia ricoperto, senza alcun dubbio, un ruolo centrale "come stimolo e come autorizzazione"⁴⁵, nella regia di un'opera letteraria talmente innovativa da apparirci tuttora, in molti suoi tratti, sfuggente e inafferrabile. Concordando con Sullivan⁴⁶, seppur secondo un'impostazione diversa del problema, penso che l'ascendenza satirica del *Satyricon* debba essere invocata solo per spiegare la possibile *accettabilità* in termini letterari di certi temi e dei suddetti elementi stilistici. Il richiamo alla struttura e alle strategie compositive della menippea è

⁴¹ Il tema gastronomico, insieme a quello sessuale, tanto centrale nel *Satyricon*, è elemento fondante della categoria cosiddetta del 'realismo grottesco' teorizzata da Bachtin (1979) e pervade, nella sua matrice prettamente popolare, tutto quel filone comico che, nella genealogia delineata dal critico russo, giunge sino al *Gargantua* di Rabelais.

⁴² Il tema della 'conversazione in viaggio', ad esempio, lo ritroviamo pure nell'*Iter Siculum* (terzo libro delle satire) di Lucilio, in Orazio *sat.* 1.5 e nel *Marcipor* varroniano.

⁴³ In molti contributi sull'argomento sono stati stilati 'cataloghi' di suggestivi paralleli tra Varrone e Seneca, da una parte, e Petronio, dall'altra, da un punto di vista linguistico: tra questi ricordiamo Collignon (1892) e Rosenblüth (1909), i rimandi dei quali tuttavia appaiono talvolta un po' troppo forzati. Certamente pertinenti appaiono alcune ipotesi di contiguità tematica e situazionale tra le opere varroniane e senecane e il *Satyricon* avanzate da parecchi specialisti: tra questi Walsh (1970) il quale si mostra convinto del fatto che "these Varronian discussion on morality, literature and philosophy have many echoes in the *Satyricon*" (p.20). Viceversa, Astbury (1977) si pone nel suo articolo l'obiettivo primario di dimostrare che il testo petroniano "has nothing to do with Menippean satire" e che tutte le presunte somiglianze con Seneca e Varrone sono solo suggestioni inappropriate di parte dei critici moderni. Sui rapporti tra la narrazione petroniana e la menippea senecana cfr. Focardi (1999), Courtney (2004) e Paschalis (2009).

⁴⁴ Secondo Labate (1995) p.169, correttamente, ciò potrebbe "esercitare suggestioni anche fuorvianti per l'interpretazione del prosimetro petroniano"

⁴⁵ Labate (1995) p.169.

⁴⁶ Cfr. Sullivan (1977) pp.82-109.

in un certo senso mediato e, certamente, non pervasivo; al contrario, sostenere che essa rappresenti la *outer form* del racconto petroniano significherebbe porsi in una prospettiva di ricerca fallace⁴⁷, trasfigurando essa, in modo fuorviante, la reale configurazione narrativo-semiotica sottostante al progetto artistico petroniano. Sicuramente “la grande autorità di Bachtin⁴⁸, [i cui studi sulla menippea hanno stravolto la nozione di questo genere quale era stata formulata dai classicisti], ha comportato che la satira menippea finisse per diventare una sorte di supergenere, un genere proteiforme capace di assumere al suo interno, grazie agli effetti della parodia, le caratteristiche di una moltitudine di generi. [...] E allora, secondo questo ragionamento, la stessa irriducibilità dell’opera ad un unico genere, nonché la mescolanza di brandelli di diversa qualità letteraria finiscono per diventare il *segno sicuro* di un’ispirazione menippea”⁴⁹. In effetti, un ragionamento siffatto lascia molto perplessi e sembra confondere la parte (la satira menippea) con il tutto (il romanzo); in definitiva, la menippea costituisce soltanto una delle tante esperienze letterarie che Petronio risemantizza all’interno del tessuto narrativo⁵⁰, adottata per l’intrinseca *flessibilità*, che la rende particolarmente funzionale ai fini della composizione generale dell’intreccio romanzesco, e accettata in quanto forma dialettica di espressione che gli permette “di ridistribuire in forma contrastiva le due diverse funzioni del linguaggio”⁵¹. Insomma, la relazione che Petronio instaura con la satira romana può essere apprezzata in tutta la sua complessità soltanto abbandonando, una volta per tutte, la logica bipolare che ha interessato gran parte dei critici moderni; fondamentale non è capire se il *Satyricon* abbia avuto nella *Menippea* o nel romanzo greco il proprio unico o primario ipotesto di base, quanto piuttosto provare a riconoscere quei paradigmi di entrambi i generi (ma non solo!) intercalati all’interno della costruzione narrativa, tentando per lo più di stabilire in che modo si debba leggere la rifunzionalizzazione di tali *frames* intertestuali in rapporto alle dinamiche di proliferazione del testo⁵². Ciò perché il prosimetro petroniano si configura come

⁴⁷ Cfr. Schmeling (1996b) p.105 “Rather than using the genre to interpret the text, some scholars use text to fill out or to create a genre”.

⁴⁸ Cfr. Bachtin (1963) e (1979). Per una codificazione del genere menippeo cfr. Frye (1969).

⁴⁹ Conte (1997) pp.146-147. Si è trattato, in tutti questi casi, di un uso improprio delle categorie estetiche e letterarie formulate dal critico russo (cfr. Rimell (2005) p.165: “Bakhtin wants to claim, straightforwardly, that the marginalized Menippea has been underestimated in the evolution of the novel”); per un’analisi ragionata della teoria bachtiniana a proposito dei concetti di carnascialesco e di seriocomico/menippea e riguardo alla loro applicabilità in relazione al *Satyricon* di Petronio cfr. Branham (2005).

⁵⁰ Cfr. Rimell (2005) p.166: “Menippean satire is one of the *many* forms Petronius (ab)uses”.

⁵¹ Conte (1997) p.169.

⁵² D’altronde, che l’*arbiter* abbia voluto orientare le attese dei suoi lettori verso entrambe queste matrici letterarie, sembra un suggerimento insito, in modo latente, già nel presunto titolo prescelto, a meno che

“un’orchestrazione ad opera della pluridiscorsività”, “un *ibrido* voluto e consapevole artisticamente organizzato”, i cui generi intercalati conservano “la loro elasticità e autonomia costruttiva e la loro originalità linguistica e stilistica, stratificando l’unità linguistica del racconto e approfondendone in modo nuovo la sua pluridiscorsività”⁵³. Nell’attuare questa pervasiva operazione di ibridazione, Petronio rigetta le forme canoniche del passato e confonde i principi guida della teoria classica del *decorum* letterario⁵⁴; egli si serve sapientemente delle antecedenti e coeve esperienze letterarie semplicemente come ‘materiali da costruzione’⁵⁵, giocando allusivamente con esse in modo tale, però, da non rivelarci mai apertamente il senso ultimo di tale straordinario e complesso progetto artistico⁵⁶. Una scrittura, quindi, in perenne tensione tra le comprensibili esigenze di leggibilità del racconto e il proliferare di istanze polisemiche provenienti dagli innumerevoli registri linguistici reimpiegati, ovvero una scrittura che garantisce all’opera la possibilità di molteplici letture e che denota, contestualmente, la straordinaria sensibilità artistica dell’autore nel recuperare ad una visione unitaria e ad un’armonica convivenza queste ricorrenti spinte centrifughe. In questa prospettiva, “la trama non può essere vista come una cornice quasi accidentale. [...] Anche la forma interna del testo [...] richiede che si legga il *Satyricon* come narrazione continua di una vicenda”⁵⁷. Per questa ragione, pur ribadendo come dato ineludibile di partenza la sua natura sfuggente a qualsivoglia definizione di genere troppo schematica e marcata, la classificazione del testo petroniano come romanzo mi pare in termini descrittivi particolarmente pertinente ed opportuna, in quanto unica categoria estetica capace di

quest’ultimo non si sia imposto nella tradizione a seguito di un ‘fortunato’ intervento di un antico esegeta del *Satyricon*, il primo di una lunga lista (ancora aperta) di lettori-critici che avrebbe interpretato questo racconto come un ‘compromesso’ tra forma romanzesca e contenuto satirico. Sul titolo dell’opera petroniana e sulle sue possibili implicazioni metaletterarie cfr. Courtney (1962), Van Rooy (1966), Walsh (1970) pp.72 ss., Coffey (1976), Petersmann (1986) pp. 388-390, Conte (1997) p.78 e p.160, Rimell (2005) pp.169 ss.

⁵³ Per queste tre definizioni cfr. Bachtin (1979), rispettivamente, pp.173-174 e p.129. La ‘mostruosa’ giustapposizione di elementi desunti da esperienze letterarie differenti rende, inoltre, il sistema dei generi stesso nella sua totalità un oggetto di rappresentazione nel contesto del fine gioco impastato dall’autore per i suoi lettori.

⁵⁴ Sul pratica della *poikilia* nella letteratura latina cfr. Fedeli (1989b).

⁵⁵ Cfr. Perry (1967) p.206.

⁵⁶ Cfr. Sanguineti (2002) p.640: “il principio strutturale è sistematicamente offerto dalla contaminazione. Non si tratta della proverbiale mescolanza degli stili, ma dell’impasto in degrado di qualunque possibile codice retorico disponibile, e schema topico, e nucleo formale. La costruzione a prosimetro, destinata a squarciare in infinito rimescolamento assaggi poetici di ogni specie e forma, secondo innesti sempre diversamente motivati, è assunta come l’indice più scoperto di quella contaminazione romanzescamente menippea [...] non si tratta né di esibire *exempla*, né di sfigurare caricaturalmente, ma di documentare, piuttosto, fabbricando kitsch”.

⁵⁷ Conte (1997) pp.161-162.

colgierne la natura profonda, ossia la sua *unitarietà nella diversità*⁵⁸. Da una parte, sottolineandone la centralità dell'organicità strutturale, della coesione del tessuto narrativo, della sinergia tendenzialmente centripeta tra le parti e il tutto e suggerendone, quindi, una fruizione sincretica; dall'altra, 'giustificando' la pervasiva e onnivora polimorfia di cui si sostanzia il testo petroniano, proprio per il carattere anti-normativo rispetto a qualsivoglia standardizzazione artistico-letteraria riferibile all'essenza stessa del concetto di romanzo, ossia per il suo intrinseco carattere di modello aperto (da non intendersi nel senso di mancanza di convenzioni implicitamente operanti!)⁵⁹.

9.1.4 *Bachtin e la definizione di 'romanzo antico'*

Il pieno riconoscimento dell'appartenenza del *Satyricon* al genere romanzesco è avvenuto solo di recente, soprattutto grazie all'impatto che sul mondo della critica petroniana hanno avuto le teorizzazioni bachtiniane sul romanzo, dalle quali è derivato anche un impulso decisivo (e di lunga durata) allo sviluppo e all'approfondimento di molteplici orizzonti di indagine⁶⁰. Per quanto oggi tale identificazione sia, in pratica, universalmente accettata, tuttavia in alcuni esegeti permane un certo grado di scetticismo nell'adozione 'retrospettiva' di una categoria estetica originariamente coniata in riferimento esclusivo alla produzione letteraria medievale e moderna⁶¹. Credo abbia ragione Holzberg nel dire che "in classification of ancient narrative prose, it seems unnecessary to avoid using term [*scil.* novel] which signify something that is at least similar to the type of text under

⁵⁸ Riguardo a tale problematica definizione, possiamo individuare, in linea generale, l'esistenza di quattro scuole di pensiero: 1) il romanzo non è mai esistito nell'antichità: si tratta solo di un'etichetta moderna di comodo e non descrittiva; 2) il romanzo antico è un fenomeno letterario di origine greca, ovvero un genere non più definibile *in toto* ma ancora riconoscibile nelle sue linee principali, cui appartiene anche il *Satyricon*; 3) l'opera petroniana è un esempio di romanzo latino, profondamente diverso da quello di matrice greca; 4) il *Satyricon* rimane il solo esperimento antico che in qualche misura anticipa il romanzo moderno (per questa classificazione mi sono servito dell'utilissimo contributo di Christesen-Torlone (2002), in part. pp. 154-165). Tra i numerosi studi sull'argomento cfr. per il punto 1 Hofmann (1999); per il punto 2 Conte (1997) e Holzberg (1995); per il punto 3 soprattutto Bachtin (1979); per il punto 4 Allen (1955).

⁵⁹ Cfr. Zeitlin (1971a) p.642: "this basic *formlessness* is an indigenous and legitimate trait of the novel". Nondimeno, ribadisco che con ciò non si vuole ignorare la presenza di principi (certo, meno standardizzati) che, tanto sotto il profilo delle topiche tematiche quanto sotto quella della sintassi narrativa, regolano la costruzione romanzesca, la quale nient'altro è se non una trama dotata di una ben definita struttura consequenziale che si dipana secondo stadi ben precisi.

⁶⁰ Il risultato più lampante di tale 'bachtinizzazione' degli studi petroniani è costituito, per esempio, dal proliferare di ricerche scientifiche volte a testare l'eventuale applicabilità delle categorie di 'polifonia' e/o di 'carnascialesco' in relazione al testo dell'*arbiter* (cfr. per es. Plaza (2005)).

⁶¹ Tra gli studiosi che hanno ritenuto inappropriata la connessione tra il *Satyricon* e la categoria di romanzo cfr., per es., Watt (1957), secondo il quale il romanzo sarebbe un fenomeno letterario da mettere in rapporto con lo sviluppo della classe media e dell'economia di mercato, e Hunter (1990), il quale pensa che le opere antiche in prosa di argomento fittizio non possano essere definite romanzi a causa del contesto socio-culturale nel quale sono state create.

consideration”⁶²; ovvero, date talune incontestabili convergenze esistenti, su più fronti, tra il testo petroniano e i romanzi d’epoca moderna ed in mancanza di specifiche designazioni terminologiche ‘estraibili’ dalle rigide tassonomie letterarie d’età classica, sarebbe forse frutto di un’eccessiva cautela il non usufruire di un’etichetta comunque di grande validità euristica sotto il profilo interpretativo. In effetti, la filologia antica non ci ha lasciato, né in greco né in latino, alcuna descrizione esplicita e articolata attraverso la quale classificare entro confini netti l’insieme di opere che noi moderni comprendiamo, più o meno impropriamente, sotto la dizione di ‘romanzo antico’⁶³; relegato ai margini del canone letterario a causa di un condiviso pregiudizio di ordine estetico, a quest’ultimo non è infatti riservato alcuno spazio nei trattati di poetica e di retorica, tanto che le informazioni in merito trasmesseci dal mondo classico si riducono a pochi accenni di breve estensione, non sempre univocamente decifrabili⁶⁴. Nel *De inventione* (I.27) Cicerone procede alla definizione di tre distinte tipologie di *narratio quae versatur in rebus*, due delle quali inerenti alla sfera dei discorsi giudiziari ed una terza, invece, del tutto scollegata dall’ambito oratorio e votata precipuamente all’intrattenimento e/o al diletto del pubblico⁶⁵. L’Arpinate, poi, suddivide quest’ultima categoria in tre ulteriori sottoclassi, ognuna contraddistinta da una maggiore o minore attinenza al vero: la *fabula*, i cui contenuti mitici non sono né veri né verosimili, la *historia*, basata su fatti reali, e infine l’*argumentum*, un racconto di una storia fittizia ma comunque tale da poter accadere in modo simile nella realtà:

‘Narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio. narrationum genera tria sunt: unum genus est, in quo ipsa causa et omnis ratio controversiae continentur; alterum, in quo digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis aut delectationis non alienae ab eo negotio, quo de agitur, aut amplificationis causa interponitur. tertium genus est remotum a civilibus causis, quod delectationis causa non inutili cum

⁶² Holzberg (1996) p.11.

⁶³ Si può concludere con Schmeling (1996b) p.105 sostenendo che “ancient writers used various words to describe works of extended prose fiction, but none of the terms seems to be technical”. Cfr. anche Barchiesi A. (1996) p.192: “Per quello che ne sappiamo, un testo come il *Satyricon* sarebbe stato riconosciuto all’epoca come, *grosso modo*, ‘finzione a tema erotico’, senza possibilità di alludere a definizioni di genere, teorie del romanzo, o poetiche della prosa”. Secondo Hofmann (1999) p.4 una ragione di questo silenzio può trovarsi nel fatto che “the system of literary genres was developed by scholars working at the famous library in Alexandria in the third and second century BC. [...] The genre of the novel which for the first time occurs towards the end of the second or early in the first century BC, was too late to be taken into account by the Alexandrian scholars and has never since found access into rhetorical handbooks”. Più sorprendente, per certi versi, l’esclusione del romanzo petroniano dalla trattazione quintiliana, dove nella rassegna dei generi della letteratura greco-romana (Quint. 10.1.46-131), viene rivendicata l’origine romana della satira e si loda Varrone per le sue menippee, ma, come detto, non si fa alcuna menzione del *Satyricon*.

⁶⁴ Un riferimento denigratorio alla scarsa qualità della narrativa popolare si trova in Persio (Pers. 1.134), dove, al termine di uno sferzante attacco contro la degenerazione della letteratura coeva, nomina un testo dal titolo ‘*Callirhoen*’ che potrebbe essere proprio il romanzo di Caritone.

⁶⁵ Si veda l’ipotesi di Jenson (2004) sul *Satyricon* quale *narratio quae versatur in personis*.

*exercitatione dicitur et scribitur. eius partes sunt duae, quarum altera in negotiis, altera in personis maxime versatur. ea, quae in negotiorum expositione posita est, tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. fabula est, in qua nec verae nec veri similes res continentur, cuiusmodi est: 'Angues ingentes alites, iuncti iugo . . .'. historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota; quod genus: 'Appius indixit Carthaginensibus bellum'. argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit. huiusmodi apud Terentium'*⁶⁶.

Ora, in un passo del *commentarius ad somnium Scipionis* (Macr. *somn.* 1.2.8), mentre discute l'etimologia del termine *fabula*, Macrobio dice che esso è usato per indicare due tipi di narrazioni fittizie, destinate o a suscitare soltanto il piacere dell'ascoltatore o, insieme, ad educarlo al bene; nel primo gruppo, rientrerebbero le commedie di Menandro e dei suoi imitatori, nonché le storie inventate piene di amoroze avventure (*argumenta fictis casibus amatorum referta*), come quelle in cui molto si è applicato l'*arbiter* e in cui talvolta si è divertito Apuleio. Riprendendo la classificazione ciceroniana, l'autore adotta, dunque, la nomenclatura comune di *argumentum* per il *Satyricon* e per le *Metamorfosi*, risultando il primo 'lettore' di 'romanzi antichi' ad aver associato da un punto di vista letterario le due opere; nondimeno, è evidente che siamo in presenza di indicazioni assai generiche, assai lontane da una sistematizzazione che voglia essere accurata ed esaustiva. Dello stesso tenore, sul versante greco, sono le rare allusioni all'esistenza del filone narrativo 'romanzesco' amoroso: tra queste, si può annoverare la celebre lettera di Giuliano l'Apostata (89.301b), in cui l'imperatore ammonisce i preti di non fruire dei *plasmata diegemata* di contenuto erotico (*erotikas hypotheseis*), mentre di avviso opposto è lo scrittore di testi medici Teodoro Prisciano, che non esita a suggerire la lettura di Giamblico e di testi simili come rimedio per l'impotenza (*Res med.* II.11.34). Queste ultime testimonianze ci rimandano, di necessità, ad un'analisi più attenta del *corpus* romanzesco in nostro possesso, con una particolare attenzione alle sue possibili partizioni interne, nonché alle presunte relazioni che intercorrerebbero tra i vari esemplari (e i diversi 'rami') di questa tradizione⁶⁷. Per lungo tempo, la critica si è attestata su una posizione rigidamente dicotomica, basata cioè sulla netta polarizzazione tra romanzo greco, serio e idealizzato, e romanzo latino, di matrice comico-realistica⁶⁸; è proprio su

⁶⁶ Per questa partizione si veda anche *Rhet. ad Herenn.* 1.13.

⁶⁷ Un'ottima discussione sulla costituzione di tale corpus in Holzberg (1996), soprattutto per ciò che concerne la distinzione tra 'proper novel' e 'fringe novel'. Un tentativo di definizione di genere attraverso l'uso di categorie antiche, per lo più applicato al romanzo di Caritone, si trova in Reardon (1991).

⁶⁸ È questa già l'idea di Rohde (1876), ripresa poi, con sottili variazioni, da molti esegeti del ventesimo secolo (tra cui per es. Perry (1967)); anche la distinzione bachtiniana tra romanzi greci, capostipiti del filone europeo monologico, e romanzo latino, archetipo del filone dialogico-carnascialesco, pur cogliendo bene alcune peculiarità della produzione romanzesca antica, si fonda su questa indebita generalizzazione.

questo schema che a molti studiosi petroniani è parsa plausibile l'interpretazione del *Satyricon* quale 'parodia del romanzo greco'⁶⁹. Sebbene la massiccia presenza di elementi tipici riferibili al genere romanzesco di matrice greca abbia certamente un peso specifico significativo nell'economia del *Satyricon*⁷⁰, tuttavia, a mio avviso, tale dato non ci autorizza ad assumere in modo pacifico ed incontrovertibile l'ipotesi secondo la quale il 'romanzo greco d'amore e d'avventure' rappresenti il solo o, comunque, il principale modello strutturale e letterario di riferimento per la composizione del prosimetro petroniano⁷¹. Un'impostazione siffatta trova la sua ragion d'essere in un errore prospettico dei critici moderni, ovvero in un procedimento che, retrospettivamente, ascrive l'opera di Petronio all'unica tipologia di narrativa estesa in prosa salvatasi dal naufragio in cui è rimasta immersa buona parte dei testi antichi; e di conseguenza – è questo il conseguente passaggio '(para)logico' – si considera il *Satyricon* come un rovesciamento parodico del 'paradigma greco' per spiegare l'inconciliabilità tra la natura comica e grottesca del primo e quella idealizzata e seria del secondo⁷². Un equivoco comune a molte ricerche genetiche, i cui tentativi di rintracciare le origini di un fenomeno letterario o culturale spesso, come risultato di una sovrapposizione metodologicamente errata, inferiscono dalla più o meno stringente somiglianza tra due enti un processo di derivazione dell'uno dall'altro. Comunque sia, l'ipotesi di scarsa efficacia ermeneutica insita in una definizione troppo unidirezionale e unidimensionale come quella di 'parodia del romanzo greco' sembra essere corroborata dalla co-occorrenza nel *Satyricon* di tutta

⁶⁹ Questa teoria, abbozzata, come detto, per la prima volta da Heinze (1889), tra gli altri, è stata ripresa, pur con doverosi accorgimenti e significativi elementi di novità, anche da Conte (1997). Secondo lo studioso, infatti, "nell'economia delle funzioni testuali l'autore nascosto governa ironicamente il rapporto col modello romanzesco, vale a dire ch'egli struttura la storia di Encolpio come una parodia continua delle storie d'amore e d'avventura" (p.43) e "su di questo ha costruito l'azione narrativa, gli episodi, la forma dei personaggi" (p.36), nell'ambito di un gioco parodico condotto non per via di un semplice processo antifrastico ma tramite un'operazione intellettualmente e letterariamente molto raffinata ed originale (p.40 "L'operazione compiuta da Petronio è di grande raffinatezza letteraria: la parodia non è un gesto scoperto che monopolizza il senso del testo costruendolo come fosse *sic et simpliciter* un'antifrasi del romanzo greco. Il romanzo greco parodiato traspare dietro il *Satyricon* come un simulacro di senso appena percettibile, un fantasma che fa le sue apparizioni occasionali per poi svanire e lasciare spazio all'azione in sé. Il gioco parodico è condotto con grande leggerezza e per via di implicazioni molto più di quanto non sia reso scopertamente esplicito").

⁷⁰ A riguardo cfr. per es. l'analisi di Setaioli (2010).

⁷¹ Cfr. Fusillo (1989) p.21: "a me sembra che il testo multiforme di Petronio (in cui confluiscono tradizioni squisitamente latine) comporti una serie di momenti parodici, senza aggressione polemica, fra cui si possono annoverare anche parodie singole del romanzo greco, ma ciò non implica definire il *Satyricon* una riscrittura critica dello schema romanzesco".

⁷² Cfr. Vannini (2010) p.11: "il fatto che l'unico termine di confronto ampiamente documentato sia costituito dal romanzo erotico fa apparire questi tratti comuni come inevitabilmente parodici, mentre in realtà dovevano essere caratteristici dei romanzi greci di ambientazione 'bassa' che sono andati quasi completamente perduti, forse proprio a causa degli argomenti trattati".

una serie di caratteristiche formali e contenutistiche che paiono ridurre sensibilmente la portata della relazione con tale ipotesto⁷³. Innanzitutto, un nutrito numero di riprese testuali, tematiche e stilistiche, solitamente associate troppo sbrigativamente all'influsso di quest'ultimo sull'ipertesto petroniano, andrebbero piuttosto spiegate come effettivi rimandi a situazioni e linguaggi propri di generi letterari differenti, come l'epica e l'elegia *in primis*, ma anche il mimo, la satira, l'*Atellana*, la Commedia nuova e così via. In secondo luogo, diversa pare la tipologia e la funzione degli incidenti che percorrono la trama; i portentosi eventi tipici del romanzo d'amore greco (guerre, pirati, sacrifici umani, rapimenti, sogni premonitori, etc.) sono meno frequenti, sostituiti piuttosto da scene carnevalesche strettamente interconnesse alla sfera materiale del cibo, del denaro, del sesso. Anche l'attenzione alla realtà quotidiana "è una differenza rispetto al romanzo greco che non si finirebbe mai di sottolineare"⁷⁴. Inoltre, mentre nel romanzo greco "ogni traversia va letta come (piacevole) differimento di un *telos* unitario e prefissato, in Petronio il differimento sembra essere (allo stato delle nostre conoscenze) promosso a ragione primaria del racconto"⁷⁵. La stessa relazione omoerotica tra Encolpio e Gitone, che pure va verosimilmente intesa come un ribaltamento parodico dell'amore eterosessuale della topica coppia di giovani protagonista dei romanzi d'amore greci, nondimeno nel *Satyricon* né costituisce il motore principale dell'azione né mantiene il carattere esclusivo e nobilitante proprio dell'eros romanzesco di ambito greco. Semmai è il sesso, considerato come istinto basso, ad attraversare in modo pregnante tutto il racconto; tutti gli episodi sono intrisi di storie a sfondo erotico e sessuale talvolta indipendenti dal rapporto Encolpio-Gitone (l'io-personaggio tra l'altro intrattiene, nel corso del racconto, tresche con diverse amanti, pure di tipo eterosessuale)⁷⁶. Infine, le movenze narrative sembrano non seguire l'esigenza di matrice greca del lieto fine, ovvero del buon esito della *love story* (si tratta di una suggestione, data la lacunosità del testo tradito), così come è manifesto che il *topos* della separazione forzata dei due giovani, motivo generatore dell'intero intreccio romanzesco greco, non assuma lo stesso valore nel romanzo petroniano; i *discidia* tra il protagonista e il suo amasio sono ripetuti ma di

⁷³Per alcune significative divergenze tra romanzo greco d'amore e *Satyricon* rimando a Courtney (2001) pp.26-29.

⁷⁴ Barchiesi A. (1991) p.234.

⁷⁵ Barchiesi A. (1996) p.194.

⁷⁶ Né va dimenticato che l'amore omosessuale non è affatto escluso dall'orizzonte culturale dei romanzi greci, laddove senza alcun atteggiamento di condanna, relazioni di carattere omoerotico entrano, seppur in maniera collaterale, negli intrecci narrativi (è il caso della vicenda di Ippotoo in Senofonte Efesio o di Clinia e Menelao nel *Leucippe e Clitofonte*); in Achille Tazio (2.35) compare perfino una discussione di tipo filosofico sull'eros omosessuale.

breve durata e mantengono una funzionalità limitata alla sezione in cui appaiono. Ma è soprattutto il particolare uso degli intertesti che marca una notevole distanza tra Petronio e i romanzieri greci ‘canonici’ nel trattamento della materia romanzesca, cosicché la trasfigurazione parodica di questo repertorio non può essere assunto quale fenomeno strutturale del *Satyricon*; essa si attiva soltanto episodicamente, configurandosi in definitiva come un substrato parodico tra gli altri, del tutto equipollente sotto il profilo tipologico alle altre stilizzazioni parodiche presenti nel testo.

In questo modo, non intendo affatto sminuire il ruolo ricoperto dal cosiddetto ‘romanzo greco d’amore e d’avventure’ come ipotesto letterario del *Satyricon*; negare l’importanza di tale relazione intertestuale significherebbe privare quest’ultimo di alcuni dei suoi tratti più marcati e maggiormente attivi a livello narratologico. Piuttosto, voglio ribadire che questi rapporti vanno inquadrati nell’ottica di una più complessa strategia compositiva pluriplanare (sia in senso verticale, nell’intratesto, sia in senso orizzontale, nell’extratesto), sulla base della quale la straordinaria capacità petroniana di interfacciarsi dinamicamente con la tradizione ha avuto come esito la messa a punto di un sistema reticolare di matrici generative multiple, gestito direttamente dall’autore in base alle proprie esigenze espressive e regolato, a sua volta, da una serie di variabili testuali/contextuali attive a livello macro-/microstrutturale. Come specificherò meglio più avanti, il corredo genetico del *Satyricon* non può essere ri(con)dotto ad un solo genere, per quanto pregnante esso possa risultare nelle dinamiche testuali; viceversa, bisogna immaginare l’ipertesto petroniano come un palinsesto simultaneamente *plurale*, a più voci, forme, stili, focalizzazioni, etc.

9.1.5 I ritrovamenti papiracei e la ridefinizione del concetto di ‘romanzo antico’

In linea generale, bisogna comunque specificare che la dizione di ‘romanzo greco’ appare una forma alquanto impropria di inerzia nominalistica che si ostina a raggruppare insieme fenomeni tra loro eteroclitici, in conseguenza di un atto di generalizzazione del tutto ingiustificato. In effetti, sotto questa etichetta sono comprese, con forzatura evidente, opere assai differenti tra loro per cronologia, stile, tecnica narrativa, qualità letteraria, finalità⁷⁷; fortunatamente, la critica più recente ha smesso di guardare a questi prodotti

⁷⁷ Certamente non si può non constatare “la forte visibilissima omologia di fondo che tiene assieme i romanzi greci d’amore, quei pochi romanzi che ci sono giunti per tradizione bizantina. Quest’omogeneità di base è tanto forte che si potrebbe sottoporre il corpus del romanzo greco ad una scomposizione funzionale di tipo proppiano” (Barchiesi A. (1986) p.220). Del resto, una sorte di autocoscienza metaletteraria era già attiva negli stessi romanzieri; cfr. in tal senso *Cherea e Calliroe* 8.1.4-5: ‘Credo che anche quest’ultimo

letterari quale indistinto blocco monolitico, assegnando a ciascun autore una fisionomia individuale, in una prospettiva ben più utile e realistica dell'ormai desueto schema della 'ripetitività seriale'⁷⁸. In tal senso, nuove interessanti prospettive di ricerca si sono aperte da quando recenti ritrovamenti papiracei ci hanno restituito tracce di narrativa di consumo in lingua greca di livello piuttosto basso, grazie alle quali si è potuto finalmente sgomberare il campo da teorie sedimentatesi in maniera pericolosa nell'immaginario comune – ma anche negli studi specialistici –, come per l'appunto quella, appena discussa, della contrapposizione tra romanzo greco idealizzato e romanzo latino comico⁷⁹. Una volta riemersi dalle sabbie africane, a dispetto del tentativo di *damnatio memoriae* insito nella 'puritana' selezione effettuata dai dotti bizantini⁸⁰, questi frustuli di 'romanzo perduto'⁸¹, per quanto gravemente lacunosi, hanno progressivamente allargato il campione a nostra disposizione, fornendoci informazioni alquanto interessanti per una valutazione complessivamente meglio problematizzata del fenomeno 'romanzo' nell'universo greco-romano⁸². I frammenti dei *Phoinikiká* di Lolliano dimostrano, per

libro risulterà molto gradito ai lettori; ha infatti la funzione di purificare le malvagità dei primi: non ci sono pirateria e schiavitù e processo e battaglia, e tentativi di lasciarsi morire di fame, e guerra e conquista, ma amori giusti, in questo libro, e nozze legittime'.

⁷⁸ Cfr. per es. Fusillo (1989), Billault (1991) e Hagg (2002). Molto interessante, per esempio, è la declinazione romanzesca elaborata da Achille Tazio, in alcuni aspetti accostabile al trattamento petroniano del dispositivo narrativo (cfr. Morgan (2007); interessante anche l'articolo di Bowie (2007) sui possibili rapporti tra il *Satyricon* e il romanzo di Antonio Diogene).

⁷⁹ A dire il vero, già lo stesso Heinze ha supposto l'esistenza di predecessori greci romanzeschi di tipo comico o comunque non idealizzato; Galli (1997) ha approntato una traduzione italiana di questo studio.

⁸⁰ In tal senso, non possiamo sorprenderci di aver perso un testo come i *Rhodiaká* di Filippo di Anfipoli, catalogati dalla *Suda* come 'opera totalmente sconcia' e nominati dallo stesso Prisciano insieme all'opera di Giamblico. Cfr. Stramaglia (1992) p.140: "quelle opere selezionate dai bizantini che noi continuiamo a chiamare 'romanzo greco' si stanno infatti rivelando sempre più, alla luce dei papiri, come frutto di una selezione quanto mai parziale: una selezione che ha palesemente ripescato solo un nucleo ridotto e omogeneo da un *mare magnum* di testi - con osmosi fra generi e 'sottogeneri' affini, e dalla fruizione assai variegata".

⁸¹ È questa la definizione che Barchiesi A. (1988) ha dato di quel vasto panorama sommerso di testi narrativi greci non pervenuto per tradizione manoscritta.

⁸² Su tali ritrovamenti papiracei cfr. Rattenbury (1933), Parsons (1971), Henrichs (1972), Hagg (1983), Barchiesi A. (1986), Stramaglia (1992), Stephens-Winkler (1995), Morgan (1998). Nel complesso, alla lista dei cinque romanzi 'sinottici' greci (*Cherea e Callioe*, *Dafni e Cloe*, *Abrocome e Anzia*, *Leucippe e Clitofonte*, *Etiopiche*), dell'*Asino* pseudoluciano, delle epitomi foziiane de *Le meraviglie di là da Thule* di Antonio Diogene (per cui cfr. anche P. Oxy. 3012 PSI 1177 (= P² 95)) e de *Le storie babilonesi* di Giamblico (del quale ci sono giunti citazioni di lessicografi, oltretutto tre frammenti di tradizione manoscritta), della *Storia vera* di Luciano e dei tre esemplari di romanzo latino (*Satyricon*, *Metamorfosi* e *Historia Apollonii regis Tyri*) si sono aggiunti scarni frammenti del *Romanzo di Nino* (databile intorno ad un periodo compreso tra il I a.C. e il I d.C. e, verosimilmente appartenente al filone serio della narrativa greca), del *Metioco e Partenope* (P. Berol. inv. 7927 + 9588 + 21179 (=P² 2622)), per cui cfr. Hagg (2002) pp.15-19; O. Bodl. 2.2175 (= P² 2782)), di opere quali *Antheia* (PSI726 (= P² 2627)), *Kalligone* (PSI 981 (= P² 2628)), *Apollonios* (PSI 151 (= P² 2624) + P. Mil. Vog. 260), *Daulis* (P. Berol. inv. 11517 (= P² 2468)), *Chione* (possiamo leggere alcuni frammenti di quest'ultimo romanzo soltanto attraverso la trascrizione che Wilcken fece nel 1898 di alcune pagine ritrovate a Tebe e che poi andarono perdute nel corso del suo viaggio di ritorno verso Amburgo; perciò si parla di '*codex thebanus deperditus*' (= P² 244)), del *Romanzo di Tinufi* (P. Turner 8 (= P. Haun.

esempio, l'esistenza di una narrativa greca meno idealizzata, più vicina sotto il profilo stilistico-tematico all'esperienza comico-parodica del *Satyricon*, un ramo che Stephens-Winkler definiscono 'criminal-satiric fiction'⁸³: le *Storie fenicie* includono, infatti, tra le altre vicende, l'apparizione di un fantasma, una deflorazione (ricompensata con denaro dalla donna che ha appena perso la verginità), un sacrificio umano, un banchetto antropofago e una 'mascherata' di mezzanotte (forse con risvolti orgiastici)⁸⁴. Ma è il rinvenimento di testi narrativi greci composti in forma prosimetrica a risultare ancora più rilevante, avendo gettato molte ombre sulla convenzionale opposizione, nel *Satyricon*, tra materia romanzesca e forma menippea; senza dubbio, le testimonianze più preziose a riguardo sono costituite dal papiro pubblicato da Parsons nel 1971⁸⁵, contenente una cinquantina di righe del cosiddetto *Romanzo di Iolao*⁸⁶, nonché da un altro testo papiraceo di modeste dimensioni, dove è raccontata la storia di un tale Tinufi, un profeta condannato a morte per adulterio, salvato da un inganno del suo esecutore⁸⁷. Molti elementi convergono a connotare lo *Iolao* quale testo da inserire all'interno del recinto della 'narrativa comica antica': la tematica omoerotica, l'impiego del metro sotadico, la

inv. 400)) e di *Iolao* (P. Oxy. 3010), dei *Phoinikà* di Lolliano (P. Colon, inv. 3328; P. Oxy. 1368 (= P² 2620)).

⁸³ Cfr. Stephens-Winkler (1995) p.7.

⁸⁴ Dopo la pubblicazione di questi papiri da parte di Heinrichs (1972) molti studiosi di romanzo antico si sono dedicati alla loro analisi (cfr. per es. Winkler (1980); un'analisi del contenuto di questi frammenti in Barchiesi A. (1986) in part. pp.222-224. Sulla divaricazione stilistico-tematica all'interno del composito universo del romanzo 'antico' cfr. Stramaglia (1992) p.140: "la consapevolezza della stratificazione 'trasversale' dei livelli culturali dei lettori di narrativa spiega bene il divario nel trattamento dello iato (spia primaria in questo campo, come ha mostrato esemplarmente M.D.Reeve (1971)) fra opere più 'colte' (il grosso dei romanzieri, integri e frammentari) e testi di minori pretese (Lolliano e numerose altre reliquie)".

⁸⁵ Parsons (1971). Già dal titolo del contributo, "*A greek Satyricon?*", si arguisce il tentativo dell'autore di mettere in relazione questo romanzo con quello petroniano. Nel caso del *Romanzo di Iolao*, sulla cui datazione al II secolo d.C. c'è tra gli esperti quasi pieno accordo, si potrebbe ragionevolmente pensare alla possibilità, non troppo remota, di considerare Petronio fonte di ispirazione per lo scrittore di lingua greca; di questo avviso, nell'ottica di una generale valorizzazione dell'originalità di Petronio, sembra essere, seppur con la doverosa cautela richiesta dal caso, Schmeling (1996b).

⁸⁶ Vi si narra la storia di un uomo che a dispetto del nome mitico (Iolao era il nome del compagno di viaggio di Eracle) vive in un ambiente poco rispettabile e degradato. Infatti, un suo amico, per portare aiuto allo stesso Iolao, si fa iniziare ai misteri di Cibele: divenuto gallo, torna dal protagonista (?) e gli recita una ventina di sotadei per ammaestrare Iolao, a quanto pare, dei mistici insegnamenti appresi in seguito all'iniziazione precedente ad opera del maestro Neikon. Il frammento ritrovato termina con una citazione di carattere gnomico tratta dall'*Oreste* euripideo (1155-1157) sul valore dell'amicizia. Quanto all'uso dei versi, "sembrerebbero quindi attestare due particolarità che rendono assai isolati lo stile del *Satyricon* nel quadro della narrativa antica: l'uso di parti in versi nei discorsi dei personaggi e l'uso di parti poetiche con funzione di commento liberamente affiancato alla narrazione" (Barchiesi A. (1986) p.229).

⁸⁷ Siamo cioè dinanzi ad un motivo che ricorre altre volte nei romanzi in nostro possesso, dove non raramente si trovano dei boia che per compassione o per simpatia nei confronti della vittima designata non eseguono la condanna commissionatagli (cfr. ad es. Iambl., *Bab.* 20 (p. 64, 13-17 H.); *Leucippe e Clitofonte*, III, 15-22). Nel frustulo ritrovato, compare un nome tipico della commedia nuova, Sosia; la parte in versi (originali) è caratterizzata, sotto il profilo metrico, dal tetrametro giambico catalettico. Un'analisi dettagliata in Stramaglia (1992).

ricorrenza del verbo *binein*, estraneo alla letteratura alta ma rintracciabile nella lingua aristofanea, la comparsa di cinedi, sono tutti fattori che sembrano richiamare, in qualche modo, il *Satyricon* di Petronio. Tuttavia, se, da un lato, la libertà espressiva, condensata nella scelta del *prosimetrum*, e la materia ‘novellistica’ paiono mostrare una connessione tra le due opere, dall’altro, le irregolarità prosodiche dei sotadei, la lingua piatta e colloquiale della cornice narrativa, l’uso di una citazione diretta con funzione di commento narrativo⁸⁸, si configurano tutte come apprezzabili divergenze che debbono indurci a valutare con molta cautela la portata del rapporto esistente tra i due romanzi e, indirettamente, tra il *Satyricon* e il ‘romanzo comico greco’⁸⁹. In definitiva, l’acquisizione più significativa che deriva da queste scoperte papiracee è legata, dunque, alla riconsiderazione sotto nuova luce di un assunto che, per lungo tempo, è stato postulato dagli studiosi di Petronio quasi senza facoltà di essere contraddetto, cioè l’automatica associazione tra prosimetria e menippea. In realtà, tali ritrovamenti hanno chiaramente provato che la forma del *prosimetrum* non fosse assolutamente estranea alla *facies* narrativo-romanzesca greco-latina, spingendoci a rivalutare la relazione che intercorre tra questi due termini; d’altra parte, tanto la considerevole mole di citazioni omeriche presenti nel romanzo di Caritone⁹⁰, quanto l’occorrenza di citazioni e di versi originali nell’*Historia Apollonii regis Tyri* (11, 16, 18, 41, 42) costituiscono ulteriori esempi che ci devono “convincere che la mistione di prosa e versi (originali o citati) era in varia misura presente nella narrativa antica, benché in forme e con modalità assai varie, e in larga parte ancora da chiarire”⁹¹. Nondimeno, per quanto Petronio potesse rifarsi a pregresse esperienze narrative di forma prosimetrica, mi sembrerebbe più logico e più economico ricondurre la presenza della struttura biforme all’adozione deliberata di un

⁸⁸ In Petronio questo compito è ricoperto da inserti poetici originali i quali, tra l’altro, quasi mai hanno il compito di far progredire l’azione narrativa, contrariamente ai sotadei dello *Iolao* che, viceversa sono pienamente motivati dal punto di vista tematico.

⁸⁹ Per un’analisi puntuale dei possibili rapporti letterari tra il *Satyricon* e il *Romanzo di Iolao* rimando a Stephens-Winkler (1995) e Courtney (2001) p.26.

⁹⁰ Sulla pratica della citazione in Caritone cfr. soprattutto C.W.Müller (1976), Billault (1981) pp.205-211, Barchiesi A. (1986) pp.232-234, Fusillo (1990) pp. 34-43; 46-48; cfr. quest’ultimo contributo anche per l’uso delle citazioni negli altri romanzieri greci, di certo meno rilevante sotto il profilo sia quantitativo sia qualitativo (cfr. in tal senso anche Setaioli (2013)).

⁹¹ Stramaglia (1992) p.139. Cfr. Conte (1997) pp.164-165: “Ebbene credo di avere buone ragioni per affermare che né il prosimetro né la parodia sono tratti esclusivamente menippeici. La letteratura antica ci fornisce testimonianze chiare del fatto che tali tratti possono funzionare, magari con altri scopi, in generi diversi dalla satira menippeica”. Su questo punto cfr. anche Knoche (1971) p. 74: “Der form nach kann man und muss man wahrscheinlich Petrons Roman mit der Menippeischen Satire verbinden, obwohl auch im hellenistischen Roman wahrscheinlich schon hie und da die Erzählung auch ausserhalb der Reden in Verse übergehen konnte. Wir sehen z.b. im Alexanderroman in der *Historia Apollonii*, auch ein Vorläufer Charitons hat es vielleicht so gehalten“.

tratto propriamente menippeo, considerato che il circuito di produzione-ricezione dell'opera è sicuramente da porre in ambiente romano; con ciò non intendo affatto “tracciare recinzioni precostituite fra una prosimetria 'menippea' e una prosimetria ‘narrativa’⁹², quanto piuttosto sottolineare la possibilità che l'*arbiter*, del tutto in linea con la propria poetica sperimentale e contaminante, abbia ‘romanizzato’ in senso satirico-menippeo, per i suoi lettori romani, un tratto – la commistione prosa-versi – già attivo anche nel repertorio narrativo greco, in una sorta di osmotica ibridazione tra i due fenomeni letterari⁹³. A favore di questa tesi depongono, a mio avviso, le maggiori omologie riscontrabili nelle tecniche di versificazione e incastonatura con gli autori romani di menippee (Varrone e Seneca), anziché con i testi greci appena citati (senza contare poi le innumerevoli affinità tematiche!)⁹⁴. Ad ogni modo, tutte queste testimonianze papiracee ci prospettano un quadro piuttosto mosso e variegato dell'universo narrativo classico, all'interno del quale, per quanto difficili da comprendere a fondo, bisogna immaginare delle sicure connessioni tra le diverse formulazioni romanzesche, ‘alte’ o ‘basse’ che siano; in ultima istanza, “è dunque probabile che i *Satyrica* fossero un romanzo comico-licenzioso, appartenente a un filone parallelo a quello degli *Erotika*. Almeno su un'affermazione generale possiamo concordare con Heinze: il rapporto tra le due tipologie di romanzo ricorda quello tra la tragedia e la commedia o il dramma satiresco, ma senza che tra di esse vi sia una relazione di deliberata parodia”⁹⁵.

9.1.6 Uno sguardo alla critica più recente, tra conferme e nuove ipotesi

A partire dagli anni Ottanta del Novecento, in aperto contrasto con le più deleterie incrostazioni legate a quell'approccio storicistico-filologico, troppo selettivo nei metodi

⁹² Stramaglia (1992) pp.137-138.

⁹³ Cfr. Stramaglia (1992) p.141 n.79. Su questo punto Conte (1997) ha un'opinione differente: “sbaglieremmo ugualmente se pretendessimo di distinguere a priori fra un prosimetro del romanzo e un prosimetro menippeo [...] È altrettanto probabile che non si possa definire univocamente l'uso del prosimetro, ma che la mescolanza di prosa e di versi sia soltanto un *elemento formale privo di una funzione letteraria canonizzata*, e che perciò non funzioni di per sé come segnale di genere”. Ritengo invece, anche sulla base della testimonianza quintiliana (Quint. 10.1.94 *Alterum illud etiam prius saturae genus, sed non sola carminum uarietate mixtum condidit Terentius Varro, uir Romanorum eruditissimus*), che la commistione di prosa e versi funzionasse, nella coscienza letteraria del pubblico latino, da chiara marca di genere.

⁹⁴ Questa è la posizione, tra gli altri, di Astbury (1977): “If we are prepared to accept that *prosimetrum* was probably found in Greek romances before Petronius, we are then faced with two possible sources for the use of the form by Petronius – the romance and Menippean satire. I suggest that, at the very least, it is more economical to find the source in the romance, which, it is clear, influenced Petronius in other respects, than in Menippean satire, which he has nothing in common other than *prosimetrum*.” (p.31).

⁹⁵ Vannini (2010) p.11.

e nelle finalità, fino ad allora praticamente imperante nell'universo degli studi classici, cominciano ad attecchire tra gli addetti ai lavori alcune tendenze teoretico-esegetiche (strutturalismo, psicoanalitica, sociologia, antropologia, etc.), grazie alle quali, anche nel campo della critica petroniana, si assiste ad uno stimolante processo di apertura a nuove forme di analisi e di ricerca, molto utili per l'approfondimento di alcuni aspetti fondamentali della poetica dell'*arbiter*. In quest'ottica va considerata, per esempio, la crescita esponenziale dei contributi dedicati ad un'indagine più attenta della tecnica scrittoria adottata nel *Satyricon*, tanto in relazione alla sua struttura 'mostruosamente' intertestuale (e ai fitti collegamenti intratestuali) quanto in rapporto alla polifonica stratificazione dei piani e delle funzioni narrative. Molti di questi esegeti, peraltro, sono approdati, con esiti differenti, a risultati assai innovativi in merito alla questione del genere letterario, arricchendone il quadro con notazioni di indiscusso valore interpretativo. Basti pensare alla monografia di Slater, impostata sul metodo del '*reader-response criticism*' e indirizzata a constatare l'unità artistica dell'opera nonché l'impossibilità di assegnare un senso compiuto ad essa⁹⁶, o alla ricerca in chiave narratologico-strutturalista di Callebat, secondo cui, nonostante l'anacronismo, la definizione di romanzo costituisce un ottimo compromesso esegetico per il testo petroniano; o, ancora, si consideri il volume di Conte, fondato sulla distinzione tra 'autore nascosto', cui si dovrebbe addebitare l'attuazione della parodia del romanzo greco, e narratore 'mitomane', cui andrebbe imputata la presenza di modelli della letteratura 'sublime', o, per ultimo, ai lavori di Schmeling, il quale, ritenendo la scelta del narratore omodiegetico una novità di importanza cruciale, vede nel romanzo di confessione autobiografico la *inner form*' del *Satyricon*⁹⁷. Complessivamente, un denominatore comune alle più recenti disquisizioni su tale *vexata quaestio* può essere rinvenuto nell'accordo, ormai quasi unanime, sulla natura romanzesca della narrazione petroniana; altro dato pacificamente acquisito da gran parte della critica è la sua matrice polimorfica, ossia la coesistenza 'paritetica' di più vettori parodici al suo interno. In tal senso, assai pertinenti appaiono, tra gli altri, gli interventi di Barchiesi e di Vannini, i quali mettono a

⁹⁶ Nel capitolo 'Chasing the McGuffin' lo studioso definisce il *Satyricon* come un'oggetto letterario caratterizzato dalla presenza-assenza di senso, che si sottrae a qualsiasi tipo di categorizzazione assoluta da parte dei lettori: "we end where we began – with a text resistant to any attempt to categorize it with other ancient texts of whatever genre or to discern an armature (a parodied text or a 'deep hidden meaning') beneath or distinct from the surface text that we read" (p.249). Nelle pagine precedenti, il critico approfondisce anche la questione relativa alla presenza nel romanzo della *heteroglossia* e di multiformi voci di genere.

⁹⁷ Cfr., rispettivamente, Slater (1990), Callebat (1992), Schmeling (1996a) e (1996b), Conte (1997).

fuoco entrambe le questioni in modo molto equilibrato e coerente⁹⁸. Nondimeno, non sono mancati, neppure negli ultimi anni, tentativi esegetici più audaci in merito a tale problematica, come la ricostruzione proposta da Jensson; egli concepisce il *Satyricon* quale palinsesto latino di un ipotesto perduto greco, cosicché l'originalità di Petronio sarebbe frutto di un'invenzione ottocentesca, un'immagine ideologicamente creata ad arte ma del tutto evanescente da un punto di vista storico⁹⁹. Sempre lo stesso studioso, in un successivo contributo, ritiene che la cifra identificativa del racconto petroniano sia da ricercare nella tipologia di narrazione prescelta, quella della *narratio in personis*, in base alla quale si potrebbe catalogare l'opera all'interno di un unico genere letterario, la *fabula Milesia*, assolutamente preponderante sui meccanismi narrativi attivi nel dispositivo petroniano¹⁰⁰. Come tutte le categorizzazioni estreme, però, anche questa proposta interpretativa pare non cogliere pienamente nel segno della strategia artistica ravvisabile nel testo di Petronio; sebbene in esso siano intercalate due novelle di tono milesio e sebbene lo schema narrativo possa prevedere alcune peculiari similarità con l'elaborazione formale della scrittura milesia (narratore omodiegetico, personaggi passivi sottoposti ai capricci del caso, tematica oscena, etc.), tuttavia giudicare il *Satyricon* come un prodotto letterario plasmato in maniera prioritaria sulla tradizione milesia mi sembra un atto di indebita generalizzazione, una vera e propria 'acrobazia esegetica', non essendoci prove che quest'ultima potesse in qualche modo approssimarsi al grado di stilizzazione letteraria raggiunto dall'*arbiter*; d'altronde, ipotizzare *ex nihilo* l'esistenza di un palinsesto prosimetrico greco anteriore alla data di stesura dell'opera di Petronio, sembra configurarsi, in mancanza di riscontri oggettivi, come un rischioso passaggio *ab obscuris rebus ad obscuriora*.

Per concludere, se è vero che il dibattito rimane tutt'oggi ancora aperto, d'altra parte, in questa rassegna si è comunque cercato di evidenziare alcuni punti 'fermi' che dovrebbero guidare qualsiasi analisi interessata alla discussione sul genere di appartenenza del *Satyricon* (ma non solo); il più importante dei quali, a mio parere, dovrebbe essere la consapevolezza di entrare in contatto con un racconto 'aperto', per cui è necessario

⁹⁸Cfr. Barchiesi A. (1991) e Vannini (2010).

⁹⁹ Cfr. Jensson (2002), il quale sviluppa un'idea già avanzata da Bürger (1892). Nel suo studio sulla 'latinizzazione' del romanzo Zimmerman (2002) si confronta con l'ipotesi di Jensson.

¹⁰⁰ Cfr. Jensson (2004), in part. pp.189-301. Sull'influsso del genere milesio sul *Satyricon* cfr. anche Harrison (1998).

prevedere spazi ‘vuoti’, eccezioni e riflessioni problematizzanti piuttosto che asserzioni e concettualizzazioni troppo unilaterali, restrittive e, talora, del tutto infondate¹⁰¹.

9.2 Intertestualità e narrazione: il *Satyricon* come ‘ipertesto multiplo’

Per quanto la seguente affermazione possa risultare sterilmente autoreferenziale, nondimeno mi sembra che la strabordante commistione di allusioni, parodie, contaminazioni, *pastiches* e citazioni dislocate su paralleli vettori intertestuali dimostri, da sola, l’incompatibilità di una categorizzazione di genere monovalente per il *Satyricon*; se si considera l’effettiva complessità dell’operazione di riscrittura petroniana, contraddistinta da una continua violazione dei principi regolatori del *decorum* letterario, non si potrà che diffidare dal ricondurre l’essenza (meta)letteraria ad un’unica matrice generativa, al di là di quale componente ipotestuale si voglia assumere quale modello cardinale. Perciò, come ho già avuto modo di chiarire a più riprese nel corso di questo lavoro, si è voluto valorizzare un’indagine di tipo intertestuale, non già intendendola nei termini di una campionatura dei luoghi più o meno scoperti di rifrazione letteraria finalizzata in maniera tautologica a comporre le tessere di un mosaico semanticamente vuoto, quanto piuttosto declinandola in senso funzionalistico, nel tentativo di comprendere ed analizzare le modalità attraverso cui tale riflessività dialogizzante si riverbera sui meccanismi della testualità. Mentre si è già giustificata nel paragrafo precedente l’adozione dell’anacronistica etichettatura di ‘romanzo’ con la sua intrinseca praticità sotto il profilo ermeneutico, resta da approfondire l’ultimo tassello dell’argomentazione di questa trattazione, cioè quali siano quelle specificità della polimorfica costruzione petroniana che la rendono un’opera davvero unica nell’ambito del vasto panorama della produzione letteraria antica. In via preliminare, bisogna osservare che l’ossatura formale prevista da Petronio per la strutturazione del testo è riconducibile al modello *generico* della ‘narrazione estesa di argomento fittizio’, una sorta di ‘archetipo’ morfologicamente non canonizzato e potenzialmente aperto ad ogni sorta di sperimentazione su tutti i livelli del racconto (lingua, stile, strategie comunicative,

¹⁰¹ Cfr. Selden (1993) p.51: “from Roman Jakobson we know that different literary periods or movements tend to be characterized by the predominance of one rhetorical figure over others. For the fiction of late antiquity this master trope turns out to be syllepsis, which is what effectively distinguishes these narratives – formally, thematically, intertextually – from other fiction that we know. At the same time, however, the figure refuses to define a genre in any classical understanding of the term. Structurally, syllepsis always exceeds the law and, by satisfying one sense, one code, one logic at the same time as another, it constitutes a travesty and an undoing of the very possibility of genre. While these texts successfully maintain the separation between kinds enjoined by Plato, they serve no single order, but through syllepsis operate as shifters across the basic categories of cultural construction”.

modalità espressive, tecniche narratologiche), il quale assume, nella grammaticalità del racconto, un'assoluta priorità logica rispetto alle altre matrici innestate in quest'ultimo¹⁰². Un modello, dunque, disponibile verosimilmente sia nell'universo letterario greco sia in quello latino, del quale oggi possiamo leggere solamente due varianti (quella d'amore-ideale e quella comico-realistica), ma riguardo alla quale non possiamo aprioristicamente escludere l'esistenza e/o il proliferare di altre tipologie per noi sconosciute (cosa che, peraltro, sembra esserci suggerita dai più recenti ritrovamenti papiracei)¹⁰³; in quest'ottica – è bene ripeterlo – si deve operare una netta distinzione tra questa forma romanzesca 'archetipica' e il più connotato 'romanzo d'amore e d'avventure', il quale, lungi dal configurarsi quale scheletro primario della narrazione, diviene al contrario oggetto di parodia soltanto 'saltuariamente', al pari degli altri generi letterari intercalati. Su questa impalcatura, per così dire, neutra, l'autore ha poi innestato un sistema di personaggi diversificati per funzioni attanziali, livelli sociali, bagagli culturali, inclinazioni, etc., ognuno dei quali intraprende e reitera, nel corso della vicenda, un discorso individuale con la tradizione letteraria, attingendo al serbatoio delle proprie conoscenze stereotipate per interpretare le azioni di cui si rende protagonista nel racconto. Questo è il principio attorno a cui verte la proliferazione combinatoria della narrazione, nonché il meccanismo di fondo che governa il gioco parodico ed intertestuale del *Satyricon*; un'orchestrazione polifonica che prevede la distribuzione del linguaggio su un molteplice orientamento stilistico, secondo un'estetica assai originale in cui convivono, da una parte, le forme di espressione popolare, comico-realistiche e, dall'altra, quelle della letteratura alta, sublime. È perciò mediante tale *metodo di produzione* che, entro il piano unitario del romanzo, vengono riunificate insieme le stilizzazioni parodiche delle lingue di genere,

¹⁰² Cfr. Christesen-Torlone (2002) p.143: "For an educated Roman audience highly attuned to genre as deployed by Greek authors, new forms of expression could most easily (and perhaps only) be created by making liberal use of recognizable generic elements". Anche Reardon (1991) suppone l'esistenza di una forma romanzesca ben definita nel mondo greco ma volontariamente ignorata dai critici antichi; della stessa opinione Schmeling (1996b) p.105 quando afferma che "the want of a term for the form does not imply that the form did not exist". Nondimeno, il mio riferimento a questa 'forma archetipica' non vuole in alcun modo conferire ad essa un valore ontologico, quanto viceversa intende considerarla soltanto come una matrice logico-semiotica, a partire dalla quale sia possibile ricostruire altri racconti (reali) in base a processi di trasformazione, di imitazione e di innovazione. Insomma, questo archetipo non deve essere necessariamente pensato come il 'Racconto' storicamente originario, ma sfruttato soltanto come pura ipotesi metodologica.

¹⁰³ Del resto, è necessario ribadire che, nonostante la sostanziale omogeneità di fondo, gli stessi cinque romanzi 'sinottici' rappresentano elaborazioni 'differenziate' di un medesimo schema; si va infatti dalla declinazione pastorale di Longo a quella più sofisticata ed ironica di Achille Tazio, dalla forma prosimetrica di Caritone a quella ideologicamente e filosoficamente più impegnata di Eliodoro, passando attraverso il racconto 'meraviglioso' di Antonio Diogene e la struttura scarna del romanzo di Senofonte Efesio, etc.

dei dialetti sociali, delle lingue di professione e di corrente, cosicché esse “vengono utilizzate dal romanziere per l’orchestrazione dei suoi temi e per l’espressione rifratta (indiretta) delle sue intenzioni e valutazioni”¹⁰⁴. In altre parole, si può sostenere che, nel contesto di questa pervasiva stratificazione interna dell’istanza narrativa, in cui il discorso dell’autore, quello del narratore e dei personaggi, i generi intercalati, i gerghi sociali e professionali e le parodie letterarie possono contraddirsi tra loro, integrarsi pacificamente, essere correlate dialogicamente, Petronio crea sapientemente una dimensione dialogica e polimorfica – senza sacrificare nulla, in definitiva, all’integrità della narrazione e all’unitarietà della trama. Ed è proprio su tale redistribuzione pluriprospettica delle funzioni discorsivo-narrative, ossia sulle ‘frizioni’ che emergono nella delicata dialettica tra le voci di Petronio, di Encolpio e degli altri attori in scena, che adesso mi soffermerò; penso infatti che la ‘delega narrativa’ alla figura di Encolpio messa in atto da Petronio risulti essere l’aspetto davvero cruciale per la comprensione del funzionamento dei processi intertestuali del testo. La scelta di affidare le chiavi del racconto ad un narratore omodiegetico e di adottare deliberatamente il suo punto di vista interno nei confronti di una storia di cui è stato pure protagonista acquista una valenza fondamentale nella regolazione dell’informazione narrativa; da questa ‘personalizzazione’ del racconto consegue che, per volontà dell’autore (il quale invece rimane sempre celato dietro una ‘trasparenza enigmatica’), la produzione del messaggio sia da attribuire in linea di principio soltanto alla responsabilità e all’autorità dell’io-narrante, dacché, in questa articolazione polifonica della narrazione, la voce encolpiana rappresenta il punto di mediazione primario tra l’autore ed il lettore. Sebbene questa restrizione a priori del campo informazionale del personaggio che narra possa essere teoricamente infranta da Petronio, l’angolazione attraverso la quale percepiamo la vicenda e con essa le istanze narrative, assiologiche, emozionali, ideologiche riscontrabili al suo interno è riferibile totalmente allo sguardo di Encolpio. Entrando nel fittizio laboratorio di quest’ultimo, detentore primario della parola narrativa, si può immaginare che egli, nella sua funzione pragmatica di scrittore alle prese con la stesura di un’autobiografia, si ponga essenzialmente l’obiettivo di offrire al pubblico una versione ‘romanzata’ di un segmento della propria vita; in quest’ottica, la scelta del genere romanzesco per la re-interpretazione retrospettiva della propria storia si sposa perfettamente col progetto letterario petroniano, ovvero con la volontà dell’*arbiter* di ‘incastrare’ i protagonisti del racconto all’interno di

¹⁰⁴ Bachtin (1979) p.100.

un ambiente ‘basso’, materialisticamente dominato dalle forze biologiche e dai bisogni corporali più sordidi, un anti-mondo iper-realisticamente quotidiano, ormai sfigurato in quel sistema di valori etici e socio-culturali ereditati dalle generazioni virtuose del passato.

Tuttavia, nella genesi dell’opera, agiscono fattivamente altre matrici letterarie, le quali, sin da subito, si riversano, mischiandosi e intersecandosi tra loro, sulla penna encolpiana, condizionandone il processo compositivo; nella fattispecie, si tratta di tutti quei paradigmi mitico-letterari (e non) che Encolpio, nel suo vissuto di personaggio, ha avuto *illo tempore* a disposizione come strumenti pronti all’appagamento della propria ‘mitomania’ e alla sublimante sovra-interpretazione *in fieri* delle proprie avventure. Una stratificazione di codici linguistico-letterari resa ancor più variegata dall’atteggiamento altrettanto ‘scolastico’ dei suoi compagni di viaggio (e di talune figure secondarie come Agamennone, il *vilicus* o Criside), nonché dalle smanie autopromozionali dei liberti ‘in cerca di *auctoritates*’. Nel resoconto realizzato a posteriori dallo *scholasticus*, per esempio, si scopre così che l’io-agente si distingue per la tendenza a sovrapporre la personale vicenda a quella epica dell’eroe ‘preferito’, Enea, tanto che l’avvio di ogni nuovo episodio è contrassegnato da un richiamo allusivo al poema virgiliano: la *mater* di 7.1, l’epifania di Quartilla, l’incontro in pinacoteca di Eumolpo sono tutti frangenti narrativi assimilati fideisticamente dal giovane protagonista alle esperienze del proprio ‘mito’. D’altro canto, questa caratteristica non pertiene solamente all’orizzonte psicologico-emotivo dell’io-personaggio, ma costituisce uno schema mentale attivo pure nel più distaccato io-narrante, se è vero che l’isotopia eneadica è da quest’ultimo sfruttata per rileggere in veste epicizzante la catabasi sia nell’infero triclinio trimalchionesco sia nella pervertita realtà crotoniate. Mentre il narratore condivide, seppur in forma nettamente più attenuata, questo vizio di *amplificatio* con il suo più ingenuo *alter ego*, d’altra parte egli, in molti punti dell’intreccio, contrappone alle esaltate reazioni di quello il suo sguardo più obiettivo, correggendone in direzione comico-satirica i clamorosi *misunderstandings*; è il caso delle parecchie avventure amorose vissute sul momento in chiave elegiaca e rilette *ex post* mediante opportune didascalie metateatrali di carattere mimico, che fungono da contrappunto desublimante, in sintonia con l’ironica voce fuoricampo dell’autore. Nel quadro di questa gestione in *variatio* di molteplici fonti ipotestuali, sulle dinamiche del racconto agiscono, convivendo l’uno accanto all’altra, tanto la riattivazione mnemonica di *loci similes* desunti dal personale patrimonio culturale e trasposti (impropriamente) in via comparativa sulle proprie avventure biografiche – un

procedimento da imputare prevalentemente ad Encolpio-personaggio, ma non solo – quanto un discorso marcato in senso volutamente degradante, attraverso il ricorso ‘contrastivo’ a linguaggi più bassi, ascrivibile per lo più alla paternità dell’io-narrante (e dell’autore). Se infatti, in linea teorica, questa tecnica narrativa indiretta, riflessa attraverso il filtro deformante del narratore, rappresenta il movente cruciale della letterarietà debordante del *Satyricon*, Petronio, da parte sua, infittisce di materiali ‘altri’ tale straripante intelaiatura tramite una regia assai sofisticata; su questo versante, basti pensare al riuso, a beneficio del lettore, della satira oraziana di Nasidieno nell’ambito della *cena Trimalchionis*, al fine di inquadrare dall’esterno, mediante un calzante parallelo letterario, l’effettiva configurazione socio-culturale e la relativa dimensione agonistica sottesa ad un banchetto trasfigurato, nella sua vera essenza, dall’azione ‘spettacolare’ ed autocelebrativa di Trimalchione, oltreché dal totale ‘spaesamento esegetico’ di Encolpio, tanto nella sua funzione di attore quanto in quella di narrante. Del resto, obiettivo pragmaticamente preminente dell’*arbiter* è quello di rintuzzare in modo preventivo qualsiasi pretesa di serietà avanzata dai suoi stessi personaggi nella riproposizione compulsiva di paradigmi elevati, imponendo loro, per contrasto, una *Umwelt* volgare. In tal senso, al narratore e alle sue velleità artistiche è riservato, nel processo comunicativo, uno spazio interstiziale di mediazione tra le esigenze espressive ed ideologiche dell’autore, le manie iperletterarie proprie e del suo ‘fantasma’ giovanile e le istanze di leggibilità del lettore. In ultima battuta, quindi, la tecnica narrativa del *Satyricon* prevede (in parte inconsciamente) come procedimento fondante la multi-operatività potenzialmente sincronica di generi letterari convenzionalmente anche assai distanti tra loro, ma *de facto* posti in partenza nella medesima condizione di agibilità letteraria; i vari modelli di genere vanno intesi perciò come cataloghi virtuali digressivi, come prospettive di citazioni ad uso e consumo delle distinte ‘voci’ narranti (e dell’autore), ossia quali canali *input/output* di un immaginario *mixer* di generi cui essi hanno la facoltà di collegarsi ogniqualvolta lo ritengano opportuno. Polimorfia e polifonia rappresentano, in fondo, due facce della stessa medaglia, se è vero che il dispositivo semiotico predisposto a priori dall’*arbiter*, sfalsato su più piani narrativi, si sostanzia principalmente dell’irrefrenabile inclinazione delle sue creature a produrre intertesti, ciascuno secondo il grado di competenza posseduto in relazione alla *langue* poetico-retorica dell’epoca. Perciò è inevitabile che il complesso di queste intertestualità finisca non solo per caratterizzare l’intreccio stesso sotto il profilo stilistico, bensì soprattutto per configurarsi quale determinante generatore testuale, gravido di risonanze (meta)narrative

sulla struttura profonda del racconto. Ad un livello primario, nella loro policentrica articolazione, gli intertesti si caricano, di volta in volta, di una valenza etopeica, esplicativo-argomentativa, satirica e/o comico-parodica, convogliando nel testo informazioni assolutamente fondamentali per la sua semiosi; che una tale ossessiva letteraturizzazione della vita abbia dei risvolti significativi su questi vettori semantico-narratologici è però soltanto una delle implicazioni di questo fenomeno. Nonostante la raffinatezza e la pervasività di questo meccanismo ‘onnivoramente’ combinatorio costituisca un fattore già di per sé straordinario nel confronto con le altre opere della letteratura classica, tuttavia esiste una seconda ragione più pregnante in cui far risiedere la novità autentica della tecnica scrittoria petroniana. La pratica della riscrittura non è infatti estranea, per esempio, neppure ai cosiddetti ‘romanzi d’amore e d’avventura’ di ambito greco; pur se in misura meno cospicua rispetto al *Satyricon*, questi testi instaurano un fitto dialogo col repertorio tradizionale, spaziando egualmente attraverso vari generi letterari, in larga misura secondo un procedimento complessivamente più lineare di abbassamento ‘borghese’ delle istanze etico-ideologiche dei modelli riecheggiati (epica e tragedia in *primis*)¹⁰⁵. Ciò che contraddistingue il dispositivo intertestuale che si dipana in questi intrecci, a differenza del *Satyricon*, è però sostanzialmente la prevalenza dell’imitazione sulla trasformazione, ossia l’assoluta preminenza di un reimpiego di motivi tematico-linguistici attuato mediante la generalizzazione di tratti stilistici tipici di una maniera letteraria sulla dipendenza da un testo preciso e ben individuabile, nell’ottica di un’amplificazione retorica della dizione romanzesca. Salvo pochissimi altri casi, l’unica rilevante eccezione, specie nei romanzi di Caritone e di Eliodoro, è costituito, poco sorprendentemente, dalla relazione esplicita e privilegiata con l’ipotesto odissiaco, che nelle *Etiopiche* assume una rilevanza tale, sotto il profilo narrativo, da ricoprire addirittura un ruolo portante nella strutturazione del racconto (si pensi al valore metanarrativo della scena in cui Odisseo appare in sogno a Calasiris!). Constatata *en passant* la centralità del procedimento intertestuale nei romanzi greci e ritornando al *Satyricon*, oltre alla già discussa abnorme concrenza di matrici multiple, laddove nel contesto di un rapporto più serrato e scaltrito con la tradizione ad essere sfruttato è

¹⁰⁵ Quanto alla relazione con gli ipotesti tragici, per esempio, cfr. Fusillo (1989) p.40: “questo abbassamento deriva da due fattori: la ripetitività e la transitorietà degli eventi luttuosi evocati nelle monodie romanzesche; mentre l’eroe della tragedia greca lamenta la propria sciagura in un frangente singolo e motivato, l’eroe del romanzo si dispera per una separazione che gli sembra ineluttabile, e lo spinge fino al suicidio, ma che invece si ripete più volte, degradando l’effusione angosciata a meccanismo iterativo; a differenza degli eventi tragici sempre definitivi, le sciagure lamentate nel romanzo o sono morti che si rivelano apparenti, o sono sciagure reali, che preparano però il lieto fine”.

indifferentemente il duplice canale della stilizzazione imitativa e/o della rielaborazione trasformativa, ciò che colpisce maggiormente è anche la poliedrica organizzazione che governa la poetica palinsesta di Petronio, non limitata ‘semplicemente’ ad un movente di ordine estetico-retorico. Se è indubbiamente vero che l’intertestualità funge da controcanto semantico, utile a mettere in risalto quella divaricazione tra immaginazione sublime e realtà grottesca di cui si nutre, come componente basilare, l’impianto ideologico e narrativo del romanzo¹⁰⁶, la continua trasposizione di materiale ‘altro’ assolve parimenti, in modo programmatico, ad un compito nucleare di ‘produttività diegetica’, fondamentale nella strategia compositiva dell’autore. È stato già mirabilmente illustrato da Barchiesi, Labate e Fedeli, rispettivamente in relazione ai nomi di Lica, Corace e Polieno, come tali designazioni onomastiche suscitino implicazioni narrative non episodiche ma strutturali, “perché non è la vicenda che si presta al nome, bensì il nome stesso che genera la vicenda [...] in funzione predicativa: esso acquista, insomma, una centralità da cui si sviluppa necessariamente la narrazione-vicenda. L’avvenimento, che dal nome è generato, finisce per diventare un complemento del nome, una sua proiezione”¹⁰⁷. Orbene, tale valenza predittiva degli intertesti non ricorre in maniera esclusiva in relazione alla poetica petroniana dei nomi, quanto piuttosto sembra essere operante altrove nel romanzo come metodo proliferativo, forse con effetto meno macroscopico, ma non per questo con un impatto minore sulla grammatica generativa del racconto. Il meccanismo su cui viene settata questa valenza ‘impositiva’ degli intertesti è quello delle ‘allusioni isogeniche a distanza’, che costellano il racconto di linee di significazione fra loro interagenti; il processo che regola questa tecnica di produzione narrativa si snoda attraverso una serie di passaggi testuali, per cui la connessione iniziale suggerita con un determinato ipotesto trova degli ‘adempimenti’ in fasi successive della storia, in un certo qual modo già prefigurate nella eco d’apertura. Gli esempi, in tal senso, sono parecchi e, a mio parere, tutti con un elevato valore probatorio. Tornando alla *cena Trimalchionis*, il rapporto allusivo instaurato con la satira 2.8 di Orazio, già installato

¹⁰⁶ Cfr. Graverini – Keulen – Barchiesi A. (2006) p.134: “anche il *Satyricon* di Petronio è un testo a più livelli, nel quale un “autore nascosto” fa in modo che il suo *alter ego* narrativo, che si muove in un mondo da *pulp fiction* fatto di sesso, iniziazioni fraudolente e relazioni inaffidabili, divenga la vittima inconsapevole delle proprie dotte e stravaganti illusioni letterarie. L’uso che Petronio fa delle citazioni colte crea infatti una sorta di diaframma deformante e ironico, che si interpone fra i protagonisti e gli avvenimenti narrati; il lettore diviene complice dell’autore non solo nel cogliere l’umorismo delle citazioni adattate a un nuovo e più volgare contesto, ma anche nel mettere a nudo la ridicola fiducia del protagonista, che crede veramente nella possibilità di applicare alle situazioni da lui vissute modelli di comportamento tratti dalle grandi opere della letteratura latina e greca”.

¹⁰⁷ Fedeli (1988) p.18-19 (una citazione più ampia di questo studio si trova nella nota 27 del capitolo 8).

nella presentazione del padrone di casa compiuta da Ermerote *sub specie beatitudinis*, non è privo di ricadute sull'andamento della narrazione primaria; Petronio inserisce nella trama romanzesca due sequenze, quella della caduta dell'acrobata e quella dell'apertura dell'ingranaggio scenico dal tetto del triclinio, che, proseguendo il dialogo con l'intertesto in questione, arricchiscono il *plot* di *frames* altrimenti – ragionando per assurdo – persino ridondanti e non necessari allo sviluppo della storia. In altre parole, la loro occorrenza è motivata eminentemente da un punto di vista intertestuale, ovvero è nell'intento di esplicitare al lettore questa connessione semiotica con la fonte che l'inserzione di questi due eventi, tutto sommato logicamente marginali, acquisisce un'importanza cruciale. Stessa discorso vale per l'isotopia eneadica che informa di sé l'intera scena della visita alla pinacoteca; la sovrapposizione iniziale con Enea, che dinanzi al tempio di Giunone a Cartagine, assorto nella contemplazione dolorosa di una tavola della *Troiae halosis*, viene accolto dalla regina Didone, non può che comportare la comparsa di un 'venerando' attore sulla scena e, poco oltre, la declamazione di una lunga tirata poetica, anch'essa di origine ecfraistica, avente per oggetto non casualmente proprio la caduta di Pergamo. Procedendo ancora per brevi sondaggi, come spiegare il fatto che Encolpio e i suoi compagni di viaggio, scampati al naufragio, ascendono alla sommità del colle vicino, se non con la 'forza coercitiva' esercitata sul dispositivo romanzesco dal modello virgiliano, già richiamato alla memoria del lettore nella parte immediatamente precedente dell'episodio mediante chiari segnali allusivi, dove l'azione narrativa è scandita dalla medesima disposizione cronologica seguita dagli eventi nella sezione 'parallela' dell'*Eneide*? O ancora, il conferimento della 'funzione socratica' ad Eumolpo in occasione della novella dell'efebo di Pergamo non costituisce un precedente 'ingombrante' che condiziona pure la composizione dell'intero episodio di Filomela (e dei suoi figli)? Né meno rilevante è l'influsso dell'elegia di *Ov. am. 3.7* sull'elaborazione della *love story* tra Circe e Polieno a Crotone; anche in questo caso, l'incipitario movimento allusivo nei confronti del paradigma letterario elegiaco sembra quasi anticipare proletticamente alcuni risvolti dell'infelice rapporto amoroso (su tutti, la sequela di plurimi fallimenti sessuali). Si potrebbe continuare ancora a lungo nell'elenco di intertesti 'predicativi' e generatori di intreccio; nondimeno, interrompendo questa rapida rassegna, preferisco adesso sottolineare nuovamente l'assoluta centralità, nell'economia della narrazione, della coesione interna tra le varie sezioni di "un'opera che vuole essere un discorso problematico sulla letteratura e sulla letterarietà, ma anche un racconto vero e ricco di

azione, di personaggi e di umori”¹⁰⁸, laddove intertestualità ed intratestualità convergono, in un nesso inscindibile, nella creazione di una trama unitaria ma congiuntamente connotata dai tratti della pluridiscorsività, del plurilinguismo, del pluristilismo, della polifonia. In definitiva, in Petronio si può distinguere una *intertestualità primaria*, che agisce sull’asse diacronico-paradigmatico, (pre)determinando in un ambito macrosequenziale o perfino macrotestuale talune dinamiche dell’istanza narrativa attraverso collegamenti a media e lunga distanza che assumono rilevanza semiotica sulla sua struttura profonda e sul corredo genetico del racconto. Basti pensare a come, nell’episodio di Enotea, la eco parodica della vicenda ovidiana di Filemone e Bauci, attivata in avvio di scena, abbia un potere modellizzante sull’esito della grottesca storia di *xenia*, a cominciare dalla specie di animale prescelta quale vittima dell’attacco encolpiano, un’oca sacra o, per finire, come il riconoscimento di Encolpio sulla nave di Lica venga, nelle sue modalità odissiache, quasi preannunciato dallo scoperto richiamo parodico alla matrice omerica che precede l’imbarco sul vascello dei protagonisti (e che segue nel successivo *consilium salutis*). Insieme a queste serie di allusioni isogeniche ‘pluricellulari’, d’altro canto, l’autore/il narratore combina, su un piano microsequenziale, degli intertesti che lavorano, invece, a breve raggio, non senza rilevanti risvolti sul versante semantico-narratologico; questa forma di *intertestualità secondaria*, confinata nello spazio di piccoli enunciati, puntella il ‘mostruoso’ reticolo (meta)letterario dell’opera, risolvendosi in una commistione ‘eversiva’ di vettori semiotici differenti per natura, per funzione narratologica e per tipologia di relazione innestata. In questa classe di intertesti, tra le numerosissime occorrenze, si può menzionare, a titolo esemplificativo, la ripresa della categoria sallustiana di *summum certamen* nel contesto della moralistica requisitoria di Eumolpo contro la decadenza delle arti liberali, il quale rimane un movimento ipotestuale circostanziato alla sola sequenza di attinenza. In ultima istanza, nell’incrocio combinatorio tra queste due distinte modalità di risemantizzazione intertestuale, nella dislocazione della responsabilità narrativa tra più soggetti, nell’enciclopedico riciclaggio di un immenso serbatoio culturale, nella sofisticata strategia comunicativa orientata alla sollecitazione delle capacità ermeneutiche del lettore, ecco, in tutti questi fattori sta l’apporto innovatore di Petronio sull’evoluzione del genere romanzesco; il *Satyricon*, nella sua essenza di ‘ipertesto multiplo’, può aver sì tratto parzialmente ispirazione dalla narrativa greca precedente, ma per approdare ad una

¹⁰⁸ Conte (1997) p.169.

soluzione letteraria originalissima ed anticonvenzionale, che può essere ragionevolmente annoverata quale capostipite latino di quel secondo filone del romanzo occidentale di estrazione comico-popolare individuato da Bachtin. Insomma, è merito di questa complessa articolazione dell'intertestualità, in quanto fenomeno geneticamente costitutivo del *Satyricon*, se quest'opera è percepita tutt'oggi come uno dei grandi classici della *Weltliteratur*; assegnare autonomia innovativa a Petronio nei confronti della narrativa greca, pertanto, non significa affatto disconoscere l'importanza dei punti di contatto tra questi due rami della tradizione, quanto piuttosto voler ridefinire in modo forse più equilibrato la reale consistenza dell'operazione letteraria petroniana.

Ad ogni modo, sono convinto del fatto che la polisemica costruzione formale sia in qualche misura connessa al senso complessivo dell'opera, ovvero che all'innovazione della tecnica scrittoria debba specularmente essere correlata la raffigurazione di una specifica visione del mondo. Che un testo tanto ricco nella sua multiforme mappatura semiotico-narrativa si preservi il solo obiettivo di dilettere il proprio pubblico mi pare un'ipotesi scarsamente plausibile; l'analisi compiuta sul *Satyricon* mi porta a credere che la mobilitazione di risorse espressive così impegnative non può spiegarsi con la ricerca del solo *divertissement*, del puro intrattenimento. Dietro all'ironico distacco dell'autore, a mio parere, si cela una pulsione sovvertitrice, ovvero il desiderio di infrangere l'ordine perverso e la morale ingannevole della società imperiale coeva, in nome di una 'conservatrice' riabilitazione dei valori e dei modelli virtuosi del passato. La scrittura diviene un atto socialmente simbolico; nella mescolanza dei codici più svariati, Petronio aspira a ricostruire in modo obliquo le relazioni che configurano la realtà, cosicché attraverso la frammentazione del linguaggio si esprime il disfacimento caotico del mondo stesso, nell'ambito di una espressionistica deformazione dell'universo fenomenico. Per mezzo dell'artificiosa giustapposizione di codici linguistico-letterari diversi, l'autore ottiene un effetto di straniamento linguistico, che ha la funzione di evidenziare, a livello gnoseologico, il non-senso del normale sistema dei rapporti umani. Il sublime degli illustri modelli da lui venerati (Virgilio, Orazio, Ovidio, etc.) si è trasformato in mera retorica, in orpello privo di valenza etica a uso e consumo delle scuole di declamazione e di intellettualoidi senza spessore, ormai addentro alla sola logica utilitaristica del guadagno; a Petronio, dunque, non resta che sfruttare questo repertorio avvertito come logoro e cercare di restituire alla letteratura la dignità perduta, assegnando ad essa una nuova capacità di significazione. E questo rimpianto erompe, tra le maglie dell'intreccio, nelle forme di una degradazione satirica attuata indirettamente mediante il creativo

impasto narrativo sperimentato, un ‘linguaggio-costruzione’ indirizzato all’infrazione consapevole degli automatismi dominanti della comunicazione socialmente regolata. Mi pare quindi plausibile ipotizzare uno stretto legame tra originalità della forma e finalità ‘politica’ dell’opera; attraverso lo statuto parodico essenzialmente ‘corrosivo’ e anti-autoritario, grottesco e trasgressivo della *parole* del *Satyricon*, Petronio intenderebbe esprimere la propria eterodossia rispetto al mutato (e degradato) scenario politico-culturale, alla cultura dominante e alla deriva omologante del gusto poetico, dissimulando ironicamente la sua denuncia sotto il filtro deformante degli antieroiici personaggi della narrazione. Comunque sia, dal testo non traspare mai una verità ultima e definitiva, ovvero un’alternativa proposta etico-politica dai contorni nettamente definiti; viceversa, la grandezza del *Satyricon* consiste proprio nella sua polisemia, nella possibilità di ‘letture infinite’ che esso offre al lettore, anche al di là delle intenzioni della sua mente creatrice, poiché l’eccentricità dell’orchestrazione romanzesca lascia comunque irrisolto il mistero di fondo. Concludo questo capitolo con le parole che M. Cervantes pone in bocca ad un curato nell’ambito di una discussione metaletteraria sul valore dei romanzi cavallereschi tra tale personaggio ed un canonico (*Don Chischiote*, Parte I, capitolo 47 [trad. A. Giannini]), giacché ritengo riescano a sintetizzare in maniera splendida quanto del *Satyricon* ho provato ad illustrare in tutte queste pagine:

“nonostante il male che di tali libri aveva detto, pur vi trovava una cosa buona, cioè, che offrivano argomento ad una bella intelligenza di potervisi manifestare, perché davano largo ed ampio campo per il quale la penna poteva liberamente scorrere descrivendo naufragi, procelle, scontri, battaglie [...] Lo scrittore ora può mostrarsi astrologo, ora cosmografo eccellente, ora musicista, ora competente in scienza di Stato e fors’anche avrà occasione di mostrarsi negromante, se vorrà. Egli può ritrarre le astuzie di Ulisse, la pietà di Enea, la prodezza di Achille, le sventure di Ettore, i tradimenti di Sinone, l’amicizia di Eurialo, la generosità di Alessandro, il valore di Cesare [...], la saggezza di Catone e, finalmente, tutte quelle qualità che possono fare perfetto un personaggio illustre, ora raccogliendole in un solo, ora ripartendole tra molti. E qualora ciò sia fatto con stile dilettevole e con ingegnosa invenzione, la quale miri il più possibile al vero, indubbiamente egli comporrà una tela intessuta di varie e belle trame che, finita, mostrerà tale perfetta bellezza da conseguire lo scopo migliore che pretendiamo negli scritti, cioè, istruire e insieme dilettere. Perché il non ristretto genere di questi libri dà modo a che l’autore possa dimostrarsi epico, lirico, tragico, comico, con tutti quei pregi che in sé racchiudono le dolcissime e gradite discipline della poesia e dell’oratoria: poiché l’epica può scriversi tanto in prosa quanto in verso”.

Saper riflettere (‘intertestualmente’) il mondo e (‘satiricamente’) sul mondo attraverso una scrittura piacevolmente sfuggente ed un approccio ironicamente polifonico: questo è forse il maggior pregio dell’opera di Petronio, divenuta a buon diritto una pietra angolare del canone letterario moderno e, insieme, della cultura europea.

Conclusioni. Un ipotesto pre-/post-moderno

Ci vuole un Satyricon anche per l'Italia d'oggi
[A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Adelphi, Milano, p.159]

Se finora si è voluto presentare il *Satyricon* quale originalissimo collettore delle più svariate forme letterarie esperibili nel plurisecolare repertorio greco-romano (passato e coevo), ciò che mi propongo in queste pagine conclusive è piuttosto di riconsiderare *e converso* il romanzo petroniano nella sua funzione di importante crocevia per gli sviluppi della cultura europeo-occidentale d'età posteriore. Pur se soltanto in una prospettiva necessariamente compendiaria, mi sembra infatti opportuno, come corollario all'intera trattazione, dare uno sguardo al peso assunto da quest'opera nel *continuum* della *Weltliteratur*, agendo ora da semplice stimolo, ora da 'incunabolo' modellizzante. 'Resistendo' alle trasformazioni della Storia, il *Satyricon* ha comunque dimostrato la sua essenza di testo polisemicamente aperto a continue (ri)attualizzazioni in grado di intercettare il mutevole gusto estetico di pubblici differenti, quantomeno dal '600 all'era del Postmoderno.

Più in generale, nell'evoluzione dell'immaginario culturale occidentale il nome di Petronio appare correlato, in maniera pressoché imprescindibile, ai quei due 'ingredienti' sui quali pure si è sorretta l'analisi condotta in questo lavoro: da una parte, la forma polifonica-combinatoria della costruzione romanzesca, dall'altra, il messaggio 'politico'-sociale percepibile 'tra le righe' della finissima operazione letteraria compiuta dall'*arbiter*. Su questi sentieri è stato per lo più canalizzato l'interesse di quanti hanno riletto (e riscritto) in epoca moderna e contemporanea il *Satyricon*. Benché tale codificazione 'bifocale' sia stata suscettibile di significative variazioni nell'avvicinarsi storico dei differenti sistemi estetico-culturali della modernità, ognuno fortemente condizionante il giudizio dei lettori coevi, tuttavia, se si vuole trovare una costante nel recupero 'archeologico' del testo petroniano, essa va certamente individuata proprio nell'assunzione (implicita e/o esplicita) di Petronio quale irrinunciabile modello da parte di taluni autori programmaticamente predisposti ad una scrittura parodica, polimorfica e/o satirica. Mediante alcuni accenni esemplificativi si proverà pertanto a 'sviscerare' la presenza del *Satyricon* nella produzione letteraria ad esso posteriore, focalizzando l'attenzione soprattutto su questi due percorsi ampiamente battuti nell'ambito della ricezione del romanzo dell'*arbiter*. L'avvio di questa rassegna necessita però di una puntualizzazione di carattere metodologico; considerate le tante incertezze sull'effettiva

agibilità dei manoscritti contenenti il racconto petroniano in età medievale, mi limiterò a prendere in considerazione l'influsso esercitato dal *Satyricon* sulla letteratura occidentale soltanto a partire dalla seconda metà del '600, ossia dagli anni del ritrovamento a Traù (1654) dell'ampio frammento della *cena Trimalchionis*¹. Sottoposto al vaglio di generazioni di escriptori assai severi, dall'orizzonte delle *auctoritates* d'età classica "Petronio, si sa, scomparve ben presto, probabilmente proprio per il suo essere in anticipo sui tempi; egli infatti era giunto prima degli altri al possesso di tecniche e moduli narrativi che solo dopo alcuni secoli sarebbero stati riscoperti"². Per esempio negli ultimi decenni del XVI secolo, se si avalla l'ipotesi che la conoscenza, pur parziale, del *Satyricon* abbia ricoperto un ruolo fondamentale nello sviluppo del genere picaresco spagnolo³. Segnali più tangibili di una 'rinascita petroniana' si hanno comunque in Europa nel corso di tutto il Seicento, quando nacque un vero e proprio filone di *satyrica*, ovvero di *roman à clé* di natura satirica, come testimoniano, per esempio, la stesura dell'*Euphormionis Lusinini Satyricon* da parte di J. Barclay (1604-1607) o il volgarizzamento/rimaneggiamento italiano di Domenico Regi (con lo pseudonimo di Ciriaco Basilico, 1678) dal titolo *Successi di Eumolpione*⁴. Nondimeno, è in Francia che l'entusiasmo suscitato dalla pubblicazione del *codex Traguriensis* (1664) ebbe i suoi risvolti più rilevanti; il dibattito sorto intorno all'autenticità della *cena* acuì l'interesse degli intellettuali verso l'opera di Petronio, a tal punto da indurre F. Nodot alla divulgazione (1693) di un falso codice belgradese riportante una versione completa del testo – *nunc demum integrum*⁵. Un tentativo di contraffazione subito smascherato dagli studiosi del tempo ma che sortì l'effetto di rendere ancor più *à la page* il discorso sul *Satyricon* nella società francese del Settecento, con una propaggine di lunga durata fino a tutto l'Ottocento e oltre. In questa

¹ Molto si è discusso per es. nella critica petroniana della possibile relazione tra Apuleio e Petronio; su questo punto cfr., tra gli altri, Walsh (1978) e Graverini-Keulen-Barchiesi (2006). Quanto all'epoca medievale, un dato ineludibile sembra essere la fortuna riscontrata dalla novella della *Matrona di Efeso*; sull'influsso di questa *milesia* sulla novellistica italiana rimando a Galimberti Biffino (2003). Più in generale, il successo di cui ha goduto la *Matrona di Efeso* si è protratto anche nei secoli successivi, attraverso libere riscritture, come quella di La Fontaine o La Motte (per cui si vedano, rispettivamente, Colton (1975) e Flamarion (2003)) o riadattamenti teatrali nell'ambito della Comédie Italienne (cfr. De Nardis (1986)).

² Fedeli (1989c) pp.117-118.

³ Delle possibili relazioni tra il romanzo di Petronio e i testi di matrice picaresca (*Don Chiscotte* compreso) la critica petroniana si è interessata a più riprese; cfr. per es. Gagliardi (1993), Boroughs (1994) e Martin (1999).

⁴ Sull'opera di Barclay cfr. Connors (1995), mentre per ciò che concerne la 'traduzione' di Regi cfr. Munzi (1995) e Onelli (2012).

⁵ Sulla falsificazione di Nodot cfr. Stolz (1987), Gagliardi (1993) e Stucchi (2010). Sulla temperie culturale francese dei secoli XVI-XIX, in relazione alla riscoperta di Petronio e della *cena*, cfr. Collignon (1905), Grafton (1990) e Hübner (2004).

temperie culturale uno scrittore che certo apprezza Petronio è Voltaire⁶, tanto che nell'ideazione del *Candide* egli parrebbe essere in parte debitore della soluzione narrativa sperimentata nella fonte latina, pur non rintracciandosi mai riferimenti espliciti a quest'ultima⁷; entrambi i romanzi condividono infatti, sotto il profilo ideologico, il medesimo schema di base, portando alla ribalta della scena personaggi protesi per statuto attanziale verso paradigmi sublimi, ma 'schiacciati' dalla volgarità della realtà materiale circostante, nell'intento primario di riflettere (e far riflettere) in chiave parodica sulle disfunzioni della cultura d'appartenenza⁸. La fortuna dell'*arbiter* in terra transalpina non si arrestò, come detto, neppure nel secolo successivo, allorché tra i suoi massimi estimatori si annoverano, tra gli altri, Baudelaire, Flaubert, Stendhal, Huysmans⁹. Mentre per lo scrittore dei *Fiori del male* la passione per il *Satyricon* si sarebbe dovuto concretizzare in un progetto di traduzione mai portato a compimento, per gli altri tre autori le interferenze con il romanzo petroniano divengono più profonde, condizionando financo talune personali scelte di poetica. Nella sua *Correspondance* l'autore di Rouen cita più

⁶ Per una ricognizione delle citazioni petroniane presenti nell'opera di Voltaire cfr. Vannini (2011), secondo cui "esse sono la spia dell'importanza che il romanzo di Petronio ebbe nel bagaglio culturale del filosofo. È perciò lecito attendersi che la sedimentazione della pagina petroniana nella memoria di Voltaire, oltre che riferimenti espliciti facilmente rinvenibili, abbia lasciato nelle sue opere anche tracce più profonde e meno evidenti, perché amalgamate e a volte dissimulate in una scrittura magmatica in cui si rifondevano le suggestioni di una formazione letteraria sterminata" (p.97). Si veda Gagliardi (1993), il quale ritiene che Petronio abbia costituito un modello anche per la letteratura 'libertina' del '700 francese (in part. per Ch. de Laclot e de Sade).

⁷ Cfr. Vannini (2011) pp.98-99: "Sulla base dei punti di contatto sopra indicati si può già preliminarmente osservare che il *Satyricon* affiora nel *Candide* in modo quasi impercettibile. Voltaire non era interessato ad alludere esplicitamente al testo di Petronio né ad instaurare un gioco parodico che fosse palese per il lettore. Nel *Candide*, ogni volta che si riconosce una probabile influenza petroniana, si è davanti a reminiscenze di un testo che Voltaire aveva letto con attenzione e a cui attingeva a proprio uso e consumo nell'elaborazione del proprio racconto. Tuttavia il debito nei confronti della pagina petroniana potrebbe essere maggiore di quanto lascia pensare qualche sfuggente reminiscenza: al di là delle influenze circostanziali, costituite dal ricordo di espressioni, di battute e di episodi caratteristici della narrativa, fra le due opere potrebbe infatti sussistere un rapporto latente molto più significativo, se, come io credo, il testo antico ha fornito spunti a Voltaire per la struttura stessa del racconto e per la strategia narrativa da adottare".

⁸ Si veda ancora Vannini (2011) p.107: "Così come le avventure di Encolpio, per quanto ci è dato comprendere dal testo superstite, avevano come obiettivo quello di ridicolizzare una cultura e una scuola in declino [...] il fine principale dell'avventura picaresca di *Candide* è quello di ridicolizzare le teorie finaliste di Leibniz, continuamente semplificate in formule come «tutto è bene» o «viviamo nel migliore dei mondi possibili». [...] Nel *Candide*, come nel *Satyricon*, la realtà è la cartina di tornasole con cui la teoria viene messa alla prova e sbugiardata, frustrando le aspettative del protagonista. In entrambi i romanzi la falsariga romanzesca ha appunto la funzione di attrarre i protagonisti in situazioni per nulla sublimi, impensabili nel migliore dei mondi possibili, per far sorridere alle loro spalle il lettore e additargli così una prospettiva più corretta del mondo. Insieme a Encolpio e *Candide*, personaggi come Eumolpo e Pangloss sono funzionali alla parodia, perché sono i latori di verità che i protagonisti condividono ingenuamente, ma che il romanzo nel suo complesso contesta. L'idea di fondo del *Candide*, strutturato come una parodia del romanzo finalizzata ad aggredire teorie che Voltaire disprezzava, potrebbe essere dunque più petroniana di quanto non sembri a prima vista".

⁹ Gagliardi (1993) si sofferma pure sul giudizio ammirato e pieno di acume critico di Sainte-Beuve nei *Portraits littéraires*, nonché sul possibile influsso del *Satyricon* nei confronti di de Maupassant, dei fratelli Goncourt e di Zola.

volte Petronio, dimostrando una sorta di venerazione nei confronti di quest'ultimo, dal quale è abbastanza probabile che abbia desunto “– ancorché modernamente rielaborati – spunti, atmosfere, tecniche narrative anche per il suo capolavoro *Madame Bovary*”¹⁰; in particolare, la nitida rappresentazione della meschina vita di provincia, filtrata attraverso lo sguardo tormentato della sognatrice protagonista Emma, riproduce *mutatis mutandis* la graffiante descrizione della società neroniana di Petronio, laddove è invece il narratore Encolpio a rimanere frustrato dal divario tra le proprie aspirazioni e la grettezza dell'ambiente in cui è costretto ad agire. “Pochi libri, infatti, riescono così desolatamente pessimistici come il *Satyricon* e *Madame Bovary*; ed è significativo che nell'uno e nell'altro, tra mucchi d'immagini infrante (per dirla con Eliot) il solo valore superstite sia quello dell'Arte”¹¹.

Una simile ammirazione per l'autore latino rivela Stendhal, il quale riserva al romanzo petroniano alcuni commenti entusiastici, per esempio all'interno del suo *Journal Litteraire*¹²; se è vero che egli loda del modello, in prima istanza, la freschezza nella raffigurazione di un contesto sociale degradato, non è cosa affatto priva di fondamento credere che sulla composizione dell'episodio del pranzo di Julien a casa di Valenod nel *Rosso e Nero* (cap. XXII Parte I) abbia giocato una funzione ipotestuale determinante la vicenda del banchetto trimalchionesco, date peraltro alcune palmari convergenze strutturali tra i due testi (una su tutte, la volontà di offrire uno spaccato pessimistico dell'ambiente sociale mediante il *topos* ‘conviviale’). Né è forse un caso che una copia rilegata del *Satyricon* trovi spazio nella biblioteca di Jean-Floresses Des Esseintes, protagonista di *Controcorrente* di Huysmans, un'opera che con il racconto petroniano ha in comune non soltanto la predisposizione ad un trattamento originalissimo delle canoniche formule romanzesche (per quanto poi, nei due autori, gli esiti di questa rielaborazione risultino del tutto differenti), ma anche l'impostazione ironicamente distaccata nell'osservazione di un mondo ormai in totale disfacimento etico ed estetico¹³.

¹⁰ Gagliardi (1999) p.81. Rimando a questo contributo per una dettagliata analisi del rapporto che lega Flaubert a Petronio; in linea generale, lo studioso ritiene “il confronto tra le due opere [...] giustificato, perché si alimenta di una serie di coefficienti d'arte comuni, quali il realismo, il distacco con cui si guarda alla storia narrata, l'assenza di un unico punto di vista, la tematica del fallimento, la passione per lo stile, per cui il *faire vrai* si coniuga spesso mirabilmente col *faire beau*, in virtù delle ragioni profonde dell'Arte, unico faro in un mondo senza luce” (p.87).

¹¹ Gagliardi (1999) p.93.

¹² Per la relazione Petronio-Stendhal cfr. Casale (1997).

¹³ Queste le celebri parole contenute nel romanzo di Huysmans a proposito del racconto petroniano: “tranquillamente, senza partito preso [...] Petronio descriveva la vita di ogni giorno a Roma, fermava nei vivaci corti capitoli del *Satyricon* i costumi del tempo [...], la minuta vita del popolo con le sue peripezie, le sue bestialità, le sue foie. [...] i lupanari dove i clienti ti girano intorno a donne nude [...] ville di un

In relazione al periodo fine-ottocentesco, non si dimentichi inoltre che tanto il polacco H. Sienkiewicz quanto il francese M. Schwob si sono cimentati nel 'dar voce' ad un Petronio-personaggio, rispettivamente in *Quo vadis?* (1894-1896) e nelle *Vite immaginarie*¹⁴. Prescindendo da questi ultimi due testi menzionati, l'influenza del *Satyricon* sulla letteratura europea non si riduce però solamente alla valenza 'archetipica' nei riguardi del romanzo picaresco spagnolo e del romanzo naturalista (e decadentista) dell'Ottocento francese (si ricordi che lo stesso Balzac lo indica come archetipo del realismo ottocentesco); bisogna piuttosto sottolineare come esso abbia conosciuto una notevole diffusione anche in area anglo-americana, una diffusione cui è corrisposta del resto una penetrazione, in ottica intertestuale, in alcuni capolavori della letteratura in lingua inglese. Basti pensare alla decina di citazioni dirette attinte dal testo petroniano e riciclate da T.S. Eliot ne *La terra desolata* o ancora all'allusione al personaggio di Trimalchione inserita all'inizio del settimo capitolo de *Il grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald (il cui titolo originario sarebbe dovuto essere *Trimalchio in West Egg*)¹⁵; quanto a quest'ultimo racconto, va precisato che il retroterra petroniano non è circoscritto al solo parallelismo satirico tra i due *self-made-men*, giacché, viceversa, anche altri episodi dell'ipotesto agiscono fattivamente sulla costruzione dell'intreccio narrativo fitzgeraldiano¹⁶. Nonostante la considerevole mole di intertestualità petroniane intercettate nel corpus della

lusso sfacciato [...] miserabili taverne [...] Osceni mariuoli [...] vecchi sporcaccioni dalla veste rimboccata [...] tutti passano schizzati nelle pagine, si vedono discorrere per le vie, palpeggiarsi nei bagni, caricarsi di botte come in una pantomima. E tutto questo raccontato in uno stile d'un colorito preciso, d'un brio indiavolato, in una lingua che attinge a tutti i dialetti, toglie in prestito modi di dire a tutti gli idiomi portati a spasso per Roma, in una sintassi [...] sciolta dalle pastoie del cosiddetto secolo d'oro e che fa parlare a ciascuno il suo idioma. Questo romanzo verista, questa fetta di vita romana tagliata nel vivo, che non si preoccupa né di riformulare né di satireggiare i costumi; che fa a meno di una conclusione e d'una morale; questa storia senza intreccio, dove non succede nulla [...] che, senza che l'autore faccia mai capolino, senza che si lasci andare a un solo commento [...], dipinge in una lingua da orafo i vizi d'una civiltà decrepita, d'un impero che si va sfasciando" [trad. it. a cura di Camillo Sbarbaro, Garzanti, Milano 1975, pp. 46-47]. Su questo argomento cfr. Collignon (1905), Marmorale (1959) e Gagliardi (1993).

¹⁴ Sul romanzo dello scrittore polacco cfr. Fedeli (1989c) pp.150-151: "le reminiscenze del *Satyricon* non si limitano agli aspetti di macroscopica rilevanza (Nerone a banchetto equivale al Trimalchione della *cena* e i conviti a corte seguono lo schema della cena petroniana): esse sono presenti nei più impensati dettagli (ad es. Ligia e il piccolo Aulo che giuocano a palla assistiti dagli *spheristae* ricordano Trimalchione che giuoca a palla nelle terme con l'assistenza degli schiavetti; Vitellio che giunge in ritardo, per di più ubriaco fradicio al banchetto ricorda il comportamento di Abinna nella cena petroniana)". Riikonen (1987) e Gagliardi (1993) analizzano la presenza di Petronio-personaggio in alcuni romanzi più recenti, come *Epics are out of fashion* di R. Graves o *The Kingdom of the wicked* di A. Burgess.

¹⁵ Per un'indagine comparativa tra Eliot e Petronio cfr. Cameron (1970), Schmeling-Rebmann (1975), Sullivan R. (1982); sul rapporto con Fitzgerald cfr. MacKendrick (1950), Rankin (1970), Drennan (1989), Briggs (1999), Endres (2009), Maclean (2016). Sempre sul versante della letteratura anglo-americana non è mancato chi tra gli studiosi moderni ha ipotizzato un influsso di Petronio su alcuni romanzi contraddistinti dalla tendenza alla satira e/o all'utopia, come Swift o Melville (cfr. Palmeri (1990)).

¹⁶ A titolo esemplificativo, cfr. Maclean (2016) p.33: "Although *The Great Gatsby* lacks any explicit references to Quartilla and her entourage, the brothel episode that precedes the *Cena* helps to clarify the drunken gathering at Myrtle's apartment".

narrativa occidentale finora esaminato, referenze sbilanciate prevalentemente in direzione di una ripresa dell'elemento 'politico'-satirico del *Satyricon*, ritengo tuttavia che quest'ultimo abbia vissuto la fase più vitale ed affascinante della sua ricezione solo nel pieno Novecento, in sintonia con le sperimentazioni espressive del romanzo contemporaneo¹⁷. In quest'ottica, si consideri la 'dipendenza' da Petronio di uno dei principali esponenti della letteratura *oulipiana*, R. Queneau, il quale sembra non mostrare alcun dubbio circa la sorprendente attualità del progetto artistico-letterario dell'*arbiter* quando afferma in modo deciso che “di tutti gli scrittori dell'antichità classica non c'è nessuno più moderno di Petronio. Potrebbe entrare, e col piede destro, nella letteratura contemporanea, e lo prenderemmo per uno dei nostri”¹⁸. In maniera alquanto simile, il più grande poeta della Neoavanguardia italiana, E. Sanguineti, si è sempre professato un estimatore dell'opera petroniana, della quale ha anche approntato una traduzione creativa seguendo i principi della poetica neosperimentalista del Gruppo '63. Non casualmente il titolo di questo libero rifacimento è *Il gioco del Satyricon* (1970), proprio al fine di rimarcare la dimensione ludica che governa il processo di trasformazione dell'ipotesto in un artificio letterario “proteso verso il nuovo”¹⁹; Sanguineti reinventa Petronio giocando con le sue stesse armi espressive, convinto che, come avviene in maniera prototipica già nel *Satyricon*, lo scardinamento delle strutture narrative convenzionali possa fungere da grimaldello per la demistificazione delle dinamiche più sordide della società contemporanea. Sempre in senso sperimentalista, è doveroso menzionare la trasposizione musicale di Bruno Maderna (1973), un'opera poliglotta nel libretto (inglese, tedesco, francese, italiano e latino), polistilistica nello spartito, attraversato da molte citazioni di musiche altrui, e con una struttura drammaturgica aperta, in cui l'azione scenica, priva di uno sviluppo diegetico lineare, è concentrata sul personaggio Trimalchione all'interno del suo triclinio, mentre ad Encolpio non è riservato neppure un ruolo di comparsa²⁰. Come emerge da un'intervista alla radio olandese *Nos* del Marzo 1973, “ciò che attrae il compositore, e che lo spinge a mettere in musica il *Satyricon*, non sono solo i contenuti

¹⁷ Ribadisco comunque che l'influsso di Petronio sul romanzo europeo interessa, in misura non meno rilevante, l'impiego di talune specifiche tecniche narrative o modalità compositive; in tal senso, Gagliardi (1993) ha messo in luce alcune convergenze narratologiche con autori quali Joyce (per cui cfr. anche Rankin (1970), Cameron (1970), Kimball (1994) e Richardson (2000)), Proust (cfr. anche Rankin (1970) e Baldwin (1992)), Lawrence e Céline (su quest'ultimo aspetto vd. soprattutto Cizek (1990) e (1995)).

¹⁸ Queneau (1981) p.99.

¹⁹ Sanguineti (1993) p.206.

²⁰ Sull'opera di Maderna cfr. Bajoni (1995), Fusillo (1997), Schubert (2001), Pasticci (2010) e Praet (2011), mentre sulla trasposizione felliniana cfr. Sullivan (1991), Bajoni (1995), Strati (2000), Lago (2007) pp.192-210.

del romanzo petroniano – per la loro significativa aderenza alla situazione della società contemporanea – ma anche le sue tecniche narrative che, agli occhi del compositore, appaiono indissolubilmente legate alla specificità dei temi trattati. In altre parole, Maderna è attratto non solo da ciò che Petronio racconta, ma anche e soprattutto da *come lo racconta*²¹. Passando adesso alla trasposizione cinematografica di Fellini (1969)²², anch'essa contrassegnata da una sostanziale libertà ricreatrice rispetto alla fonte, il regista, riguardo alla scelta del soggetto petroniano, dichiara:

“[Nel 1967] avevo riletto Petronio ed ero rimasto affascinato da un particolare che prima non avevo saputo notare: le parti mancanti, cioè il buio, tra un episodio e l'altro. [...] Sparsi frammenti, brandelli riaffioranti di quello che poteva anche essere considerato un sogno, in gran parte rimosso e dimenticato. [...] Mi pare di essere stato sedotto dall'occasione di ricostruire questo sogno, la sua trasparenza enigmatica, la sua chiarezza indecifrabile. [...] Il mondo antico, mi dissi, non è mai esistito, ma non c'è dubbio che ce lo siamo sognato”²³.

La poetica antirealistica del regista intende produrre, quindi, nello spettatore un senso di distacco dal mondo del mito, configurandosi come un onirico viaggio nel passato in cui la *verve* critica pare del tutto annullata a fronte di un sentimento di allucinata estraneità e di nostalgica lontananza dall'universo rappresentato.

Mantenendoci nell'Italia della seconda metà del Novecento, bisogna in ultima battuta citare almeno altri due romanzieri per i quali la connessione con Petronio risulta tanto esplicita quanto decisiva sul piano letterario. Il primo è A. Arbasino, la cui rievocazione del modello petroniano, sempre sospesa tra il tono scanzonato del *divertissement* e la critica socio-culturale malinconicamente accennata, impregna di sé la struttura profonda sia di *Fratelli d'Italia* sia di *Super-Eliogabalo*; il secondo è P. Pasolini, il quale in una nota del 1973 scrive a proposito della sua opera-summa, *Petrolino*, che la seconda stesura “dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno”, nell'intenzione programmatica di descrivere la

²¹ Cfr. Pasticci (2010) p.79. Secondo la studiosa inoltre “l'utilizzo di tecniche di straniamento per rappresentare una situazione di convivenza sociale come la Cena Trimalchionis, infatti, non è inteso solo a ottenere effetti comici e parodistici fini a se stessi, ma anche a fugare ogni possibilità di immedesimazione e di coinvolgimento sentimentale: e dunque, in definitiva, a sollecitare una riflessione critica, un giudizio e una presa di posizione dello spettatore nei confronti della materia rappresentata” (p.105).

²² Bisogna ricordare che, sempre in quel periodo, videro la luce altre due rivisitazioni cinematografiche del romanzo di Petronio: la prima, sempre del 1969 ma antecedente di qualche mese a quella di Fellini (che per questa ragione fu costretto a rinominare la sua opera *Fellini-Satyricon*), diretto da G.L. Polidoro, la seconda del 1970, con la regia di M. Laurenti e con attori F. Franchi e C. Ingrassia, dal titolo *Satyriconissimo*.

²³ Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Bari 1983, 2004², pp. 136-37.

realtà in una prospettiva dichiaratamente politica²⁴. Seppur incompiuto, *Petrolio* mostra alcuni caratteri tipicamente petroniani, quali la vocazione enciclopedica, la struttura aperta, la sperimentazione linguistica e formale, la polifonia, la visione disincantata della soffocante cultura dominante.

In definitiva, “questa concentrazione di interessi intorno all’opera di Petronio – in un ambito temporale così ristretto e da parte di artisti attivi in campi diversi (letteratura, cinema, teatro, musica) – non può essere interpretata come una coincidenza fortuita. Soprattutto perché, al di là del soggetto, ciò che attrae questi artisti sono soprattutto gli aspetti formali dell’opera petroniana: il suo carattere di incompiutezza, frammentarietà, apertura; l’ibridazione stilistica, l’enciclopedismo, la varietà di registri, il citazionismo, la monumentalità, il racconto nel racconto. Tutti aspetti che, già presenti in modo più o meno esplicito nel testo petroniano, vengono enfatizzati e condotti all’estrema potenza nell’ambito delle sperimentazioni novecentesche”²⁵.

Senonché, giunti al termine di questa più che parziale *overview* sulla fortuna dell’*arbiter*, “rimane il fatto determinante dell’unicità di Petronio, archegeta del romanzo moderno e titolare insieme del più vasto *Fortleben* registrabile nella letteratura occidentale”²⁶; tra le diverse direttrici che caratterizzano la storia della ricezione petroniana, le due maggiormente ripercorse sembrano essere quelle che definiscono il romanziere, da una parte, come modello insuperabile di osservatore satirico della realtà socio-culturale, dall’altra, come paradigma di sperimentazione formale, sinonimo di originalità ed esuberanza espressiva. Tratto peculiare, quest’ultimo, di un ‘ipertesto multiplo’ che della ricombinazione del repertorio letterario tradizionale ha fatto un meccanismo fondante della propria (poli)genesi, esercitando per questa via un fascino ininterrotto sui lettori moderni e prestandosi *naturaliter*, anche grazie a questa polimorfica (e innovativa) configurazione testuale, a continue riscritture. Fino alle più recenti reinterpretazioni in chiave postmoderna che, al di là dei rischi di tenuta storico-filologica, lasciano intendere quanto questo romanzo riesca tuttora a comunicarci, ossia quanto esso suoni assolutamente attuale anche al giorno d’oggi, nonostante sia stato concepito in era pre-moderna o meglio, in quell’età neroniana, della quale costituisce uno *specimen* straordinariamente raffinato. Ad ogni modo, non resta da attendere un ‘novello Petronio’

²⁴Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 1162, Mondadori, Milano, 1998. Sul rapporto di Petronio con Arbasino e Pasolini si veda Lago (2007); sul rapporto tra il *Petrolio* pasoliniano e il *Satyricon* cfr. anche Fusillo (2003).

²⁵ Pasticci (2010) p.79.

²⁶ Gagliardi (1999) p.82.

che, appropriandosi 'intertestualmente' del *Satyricon*, si prodighi a scrivere l'ennesima pagina della densa storia della fortuna di un ipotesto antico ma intrinsecamente proiettato nel futuro, divenuto, per la sua straordinaria bellezza, un 'classico' del patrimonio letterario mondiale.

INDICE BIBLIOGRAFICO

Edizioni di riferimento del *Satyricon*:

- *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, P. Burman, editio altera, I-II, Amstelaedami, 1743.
- *Petronii Arbitri Satirarum Reliquiae Ex Recensione Francisci Buecheleri*, ed. F. Bücheler, Berlino 1862 [*editio maior*].
- *Pétrone, Le Satyricon*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, 1922.
- *Il Satyricon di Petronio, I-II*, E. Paratore, Firenze, 1933.
- *Petronio Arbitro. Il Romanzo Satirico*, G. A. Cesareo – N. Terzaghi. Testo critico, traduzione e commento, Firenze 1950.
- *The Satyricon of Petronius*, W. Arrowsmith, transl. and with introd., Ann Arbor 1959.
- *Petronii Arbitri Satyricon*, introduzione, edizione critica e commento di C. Pellegrino, Roma, 1975.
- *Petronius*, with an English translation by M. Heseltine, revised by E. H. Warmington and Seneca *Apocolocyntosis*, with an English translation by W. H. D. Rouse, Cambridge-London 1987.
- *Petronii Arbitri Satyricon*, recogn. et emend. I. C. Giardina et R. Cuccioli Melloni, Augustae Taurinorum, 1995.
- *Petronio. Il Satyricon*, introduzione, traduzione e note a cura di A. Aragosti, Milano 1995.
- *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, quartum edidit K. Müller, Stutgardiae et Lipsiae 1995.
- *Gaio Petronio. Satyricon*, a cura di M. Scarsi, prefazione di G. Chiarini, Firenze 1996.
- *Petronius. The Satyricon*, Transl. with Introd. Explan. Notes by Walsh, Oxford 1996.

Edizioni parziali del *Satyricon*:

- *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, edited by M. S. Smith, Oxford 1975.
- *Petronio. La novella della matrona di Efeso*, O. Pecere, Padova, 1975.
- *Petronio Arbitro. Dal Satyricon: Il 'Bellum Civile'*, testo, traduzione e commento a cura di G. Guido, Bologna, 1976.
- *T. Petronio Arbitro, Satyricon*, a cura di C. Pellegrino. Introduzione, testo critico, commento Vol. I. I capitoli della retorica, Roma 1986.

- *Petronio: l'episodio di Quartilla (Satyricon 16-26-6)*, A. Aragosti – P. Cosci – A. Cotrozzi, Bologna, 1988.
- *The poems of Petronius*, E. Courtney, Atlanta (American Classical Studies 25), 1991.
- *Petronio Arbitro: I racconti del Satyricon*. P. Fedeli e R. Dimundo, (edd.), seconda edizione. Rome, 2000.
- *Petronius, Satyrica 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Band I (79-110)*, P. Habermehl, New York – Berlin, 2006.
- *Petronius: "Satyrica 1-15"*, Text, Übersetzung, Kommentar von Breitenstein Natalie, De Gruyter, 2009.
- *Petronii Arbitri Satyricon 100-115*, edizione critica e commento a cura di G. Vannini, New York – Berlin 2010.
- *Arbitri Nugae. Petronius' short poems in the Satyrica*, A. Setaioli, Frankfurt, 2011.

Edizioni consultate degli altri testi citati:

- *M. Annaei Lucani Pharsalia*, edd. C. E. Haskins and E. Heitland, Cambridge, 1923 [ed. orig. 1887].
- *Seneca Apocolocyntosis*, ed. P. T. Eden, Cambridge, 1984.
- *Apulée: Les Métamorphoses Vols. 1-3*, ed. D.S. Robertson, P. Vallette, 1940-1946.
- *C. Lucilii Carminum Reliquiae Vol. I*, ed. F. Marx, 1904.
- *M. Annaei Lucani Belli Civilis Libri decem*, ed. A.E. Housman, 1927.
- *M. Fabi Quintiliani Institutiones Oratoriae Libri duodecim Vols. 1-2*, ed. M. Winterbottom, 1970.
- *P. Vergili Maronis Opera*, ed. R.A.B. Mynors, 1972.
- *Albii Tibulli Aliorumque Carminum Libri tres*, ed. F.W. Lenz, G.K. Galinsky, 1971.
- *Q. Horati Flacci Opera*, ed. F. Klingner, 1959.
- *Catullus*, ed. G.P. Goold, 1983.
- *Titi Livi Ab Urbe Condita Vol. I*, ed. R.S. Conway, C.F. Walters, 1955.
- *C. Sallusti Crispi Catilina, Iugurtha, Fragmenta ampliora*, ed. A. Kurfess, 1957.
- *Petronii Saturae, adiectae sunt Varronis et Senecae Saturae similesque Reliquiae*, ed. F. Bücheler, 1963.

- *Ovid Metamorphoses in two volumes*, ed. F.J. Miller, G.P. Goold, 1977-1984.
- *Ovid in six volumes Vol.1*, ed. G. Showerman, G.P. Goold, 1977.
- *Ovid in six volumes Vol.2*, ed. J.H. Mozley, G.P. Goold, 1979.
- *P.Ovidi Nasonis Fastorum Libri sex*, ed. E.H. Alton, D.E.W. Wormell, E. Courtney, 1978.
- *P. Ovidius Naso: Tristia vol.1*, ed. G. Luck, 1967.
- *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 44*, ed. M. Pohlenz 1918.
- *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 4*, ed. E. Malcovati, 1970.
- *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 5*, ed. P. Reis, 1932.
- *M. Tulli Ciceronis Rhetorica Vol.1*, ed. A.S. Wilkins, 1902.
- *M. Tulli Ciceronis Orationes Vol.1*, ed. A.C. Clark, 1905.
- *L. Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, ed. O. Zwielerlein, 1987.
- *L. Annaei Senecae Ad Lucilium Epistulae Morales Vols.1-2*, ed. L.D. Reynolds, 1965.
- *L. Annaei Senecae Dialogorum Libri duodecim*, ed. L.D. Reynolds, 1977.
- *S. Propertii Elegiarum libri*, ed. F. Fedeli, 1984.

Studi:

- ADAMIETZ 1987: J. Adamietz, *Zum literarischen Charakter von Petrons Satyrica*, "RhM" 130, pp. 329-346.
- ADAMIETZ 1995: J. Adamietz, *Circe in den Satyrica Petrons und das Wesen Dieses Werkes*, "Hermes" 123 (3), pp. 320-334.
- ADAMS 1982: J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London.
- ALFONSI 1948: L. Alfonsi, *Petronio e i Teodori*, "RFC" 26, pp.46-53.
- ALFONSI 1960: L. Alfonsi, *Topica erotico-elegiaca in Petronio*, "Aevum" 34, pp.254-255.
- ALLEN 1955: W. Allen, *The English Novel*, New York.
- AMAT 1992: J. Amat, *Trimalchion et Sènèque*, in id., *Au miroir de la culture antique. Mélanges offerts au Président René Marache*, Rennes, pp.11-30.
- ANDERSON 1984: G. Anderson, *Ancient fiction. The novel in the Graeco-Roman world*, London (in part. pp. 174-193).

- ANDERSON 1999: G. Anderson, *The Novella in Petronius*, in H. Hofmann (ed.), *Latin Fiction: the Latin Novel in the Context* (London and New York, 1999), pp. 52-63.
- ARAGOSTI 1979: A. Aragosti, *L'episodio petroniano del forum (Sat. 12-15): assimilazione dei codici nel racconto*, "MD" 3, pp.101-117.
- ARAGOSTI 1985: A. Aragosti, *Lucilio, Sat. xx. Ipotesi per una ricostruzione della cena di Granio*, "SCO" 35, pp. 99-130.
- ARRIGONI 1983: G. Arrigoni, *Amore sotto il manto e iniziazioni nuziali*, "QUCC" 15, pp. 7-56.
- ARROWSMITH 1966: W. Arrowsmith, *Luxury and death in the Satyricon*, "Arion" 5, pp. 304-331.
- ASTBURY 1977: R. Astbury, *Petronius, P. Oxy. 3010 and Menippean satire*, "CPh" 72, pp. 22-31.
- AUERBACH 1967: E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino (tit. orig. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946).
- BACHTIN 1963: M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino.
- BACHTIN 1979: M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino (tit. orig. *Vosprosy literatury i estetiki*, Moskva, 1975).
- BAJONI 1995: M.G. Bajoni, *Variazioni su Petronio: qualche nota sulla fortuna del Satyricon nel Novecento*, "Maia" 47, pp.387-393.
- BALDWIN 1911: F. T. Baldwin, *The bellum civile of Petronius*, New York.
- BALDWIN B. 1970-1971: B. Baldwin, *Trimalchio's Poetry*, "CJ" 66, pp. 254-255.
- BALDWIN B. 1984: B. Baldwin, *Trimalchio and Maecenas*, "Latomus" 43, pp. 402-403.
- BALDWIN B. 1985: B. Baldwin, *Careless Boys in the Satyricon*, "Latomus" 44, pp.847-848.
- BALDWIN B. 1992: B. Baldwin, *The Picaresque Mode and the Satire of Antiquity: Proustian or Proletarian?*, "Hellas" 3, pp. 61-78.
- BARNES 1971: E. J. Barnes, *The poems of Petronius*, Diss. Toronto.
- BARNES 1973: E.J. Barnes, *Petronius, Philo and Stoic Rhetoric*, "Latomus" 32, pp.787-798.
- BARBIERI 1983: A. Barbieri, *Poetica petroniana. Satyricon 132,15*, Roma.

- BARCHIESI A. 1984: A. Barchiesi, *Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio*, "MD" 12, pp.169-175.
- BARCHIESI A. 1986: A. Barchiesi, *Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna*, "MCSN" 4, pp.220-236.
- BARCHIESI A. 1988: A. Barchiesi, *Il romanzo*, in F.Montanari (a cura di), *Da Omero agli alessandrini. Figure e problemi della letteratura greca*, Roma, NIS, pp. 345-348 [341-362].
- BARCHIESI A. 1991: A. Barchiesi, *Il romanzo*, in F. Montanari (a cura di), *La prosa latina. Forma, autori, problemi*, Roma, pp.229-248.
- BARCHIESI A. 1996: A. Barchiesi, *Extra legem: consumo di letteratura in Petronio Arbitro*, in O. Pecere – A. Stramaglia, *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale (Cassino 14-17 settembre 1994)*, pp. 189-208.
- BARCHIESI M. 1981: M. Barchiesi, *L'orologio di Trimalcione*, in id., *I moderni alla ricerca di Enea*, pp. 109-146.
- BARNES 1971: E. J. Barnes, *The poems of Petronius*, Diss. Toronto.
- BARTONKOVA 1996: D. Bartoňková, *Letteratura prosimetrica e narrativa antica*, in O. Pecere – A. Stramaglia, *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale (Cassino 14-17 settembre 1994)*, pp. 253-264.
- BECK 1973: R. Beck, *Some observations on the narrative technique of Petronius*, "Phoenix" 27, pp. 42-61.
- BECK 1979: R. Beck, *Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a study of characterization in the Satyricon*, "Phoenix", 33, pp. 239-253.
- BERTMAN 1983: St. Bertman, *The conflict of generations in ancient Greece and Rome*, "REG" 96 n.455.
- BESSONE 1993: F. Bessone, *Discorsi dei liberti e parodia del «Simposio» platonico nella «Cena Trimalchionis»*, "MD" 30, pp.63-86.
- BETTINI 1982: M. Bettini, *A proposito dei versi sotadei, greci e romani: con alcuni capitoli di 'analisi metrica lineare'*, "MD" 9, pp. 59-105.
- BICKEL 1941: E. Bickel, *Petrone's simplicitas bei Tacitus. Zu Tac. Ann. XVI 18 und Petron 132,15*, "RhM" 90, pp. 269-272.
- BILLAULT 1981: A. Billault, *Aspects du roman de Chariton*, "Information littéraire" 33, pp. 205-211

- BILLAULT 1991: A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque imperiale*, Paris.
- BLICKMAN 1988: D. Blickman, *The romance of Encolpius and Circe*, "A&R" 33, pp. 7-16.
- BLOOM 1973: H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press.
- BOCCHI 2004: G. Bocchi, *Dal banchetto di Tieste alla cena di Trimalchione: dissociazione del monstrum tra Seneca, Persio e Petronio*, in A. Valvo (ed.), *Analecta Brixiana. Contributi dell'Istituto di Filologia e Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Vita e Pensiero, Milano*, pp. 233- 254.
- BODEL 1999: J. Bodel, *The Cena Trimalchionis*, in H. Hofmann (ed.), *Latin Fiction: the Latin Novel in the Context* (London and New York, 1999), pp38-51.
- BODEL 2003: J. Bodel, *Captatio at Croton: Petronius and Horace*, in J. Pucci (ed.), *O qui complexus et gaudia quanta fuerunt. Essays presented to Michael C. J. Putnam by his brown colleagues on the occasion of his 70th birthday*, Providence, pp. 1-15.
- BODOH 1987: J. J. Bodoh, *Reading Laocoon in Vergil and Petronius*, "AC" 56, pp. 269-274.
- BOLDRINI 2002: S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei romani*, Roma.
- BOLDRINI 1988: S. Boldrini, *Una vedova a pranzo: a proposito del cibo nel racconto della Matrona di Efeso e in alcune sue varianti*, "StudUrb(B)" 61, pp.297-326.
- BONNER 1948: S.F. Bonner, *Roman declamation under the Empire*, Liverpool.
- BORGHINI 1990: A. Borghini, *La paura del Cesare e il vetro infrangibile: un contributo*, "CCC" 11, pp.257-265.
- BORGHINI 2010: A. Borghini, *Sic notus Ulixes? (Petr. Satyr XXXIX 3): un ulteriore risvolto e la 'lettera' del testo*, "Le Apuane", vol. XXX n. 60, pp. 133-138.
- BOROUGHS 1994: R.J.C. Boroughs, *Eumolpus: literary and historical approaches to characterisation in Petronius*, diss. Pembroke College, Cambridge.
- BOWIE 2007: E. Bowie, *Links between Antonius Diogenes and Petronius*, "ANS" 8, pp.121-132.

- BRANHAM 2005: R.B. Branham, *The poetics of genre: Bakhtin, Menippus, Petronius*, in id. (ed.), *The Bakhtin circle and ancient narrative*, “ANS” 3, Groningen, pp.3-31.
- BRIGGS 1999: W. Briggs, *Petronius and Virgil in The Great Gatsby*, “IJCT” 6, pp. 226-235.
- BÜRGER 1892: K. Bürger, *Der Antike Roman vor Petronius*, “Hermes” 27, pp.345-358.
- BYRNE 2006: S. N. Byrne, *Petronius and Maecenas: Seneca’s Calculated Criticism*, “ANS” 5, pp. 83-111.
- CALLEBAT 1974: L. Callebat, *Structures narratives et modes de représentation dans le Satyricon de Pétron*, “REL” 52, pp.281-303.
- CALLEBAT 1992: L. Callebat, *Le Satyricon de Pétrone et l’Ane d’or d’Apulée, sont-ils des romans?*, “Euphrosyne” 20, pp. 149-164.
- CALLEBAT 1998: L. Callebat, *Langages du roman latin*, Hildesheim – Zurich – New York, pp. 35-67.
- CALLEBAT 1998a: L. Callebat, *Le grotesque dans la littérature latine*, in M. Trédé – Ph. Hoffmann, *Le rire des anciens. Actes du colloque international (Université de Rouen, Ecole normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, pp. 101-111.
- CAMERON 1969: A. Cameron, 'Petronius and Plato', “CQ” N.S. 19, pp. 367–70.
- CAMERON 1970: A. M. Cameron, *Myth and Meaning in Petronius: some modern comparisons*, “Latomus” 29, pp. 397-425.
- CAMPANA 2007: P. Campana, *Satyricon 131,8 vv. 6-8: qualche considerazione*, “Hermes” 135, pp. 113-118.
- CANALI 1983: L. Canali, *L’erotico e il grottesco nel Satyricon*, Roma-Bari.
- CAPPONI 1990: F. Capponi, ‘Troiae halosis’ ad Petr. ‘Sat.’ 89. *Note e osservazioni*, in J.M. Croisille (ed.), *Neronia IV. Alejandro Magno, modelo de los emperadores romanos. Actes du IV colloque International de la SIEN*, Bruxelles 1990, (“Coll. Latomus” 209), pp. 233-253.
- CAPRETTINI 1976: G.P. Caprettini, *Valenze mitiche e funzioni narrative. La ‘porta’ e la logica del racconto nel Satyricon*, “Strumenti critici” X, pp. 183-219.
- CARMIGNANI 2013: M. Carmignani, *La apropiación de una leyenda: Sat. 9.1-5 y su relación con Tito Livio y la elegía ovidiana de Fasti*, in M. Carmignani –

- L. Graverini – B.T. Lee (edd.), *Collected Studies on the Roman Novel - Ensayos sobre na Novela Romana*, Córdoba, 2013, pp. 15-33.
- CASALE 1997: G. Casale, *Stendhal e Petronio. Julien a pranzo da Valenod*, “Micromégas” 65-66, pp.25-32.
 - CASTAGNA 2003: L. Castagna, *La Novella della Matrona di Efeso: meccanismi del riso*, “CEA” 39, pp. 27-42.
 - CASTORINA 1971: E. Castorina, *Petronio, Lucano e Virgilio*, “Vergiliana”, pp.97-112.
 - CATAUDELLA 1958: Q. Cataudella, *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze.
 - CAVALCA 2001: M. G. Cavalca, *I grecismi nel Satyricon di Petronio*, Bologna.
 - CÈBE 1966: J. P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain des origines à Juvenal*, Paris.
 - CERVELLERA 1975: M. A. Cervellera, *Petronio e Seneca tragico*, “RCCM” 17, pp. 107-115.
 - CHRISTESEN – TORLONE 2002: P. Christesen – Z. Torlone, *Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius*, “MD” 49, pp. 135-172.
 - CIAFFI 1955: V. Ciaffi, *Struttura del Satyricon*, Torino.
 - CICU 1986: Cicu, L., *La matrona di Efeso di Petronio*, “SIFC” 4, pp. 249-71.
 - CICU 1992: L. Cicu, *Donne petroniane. Personaggi femminili e tecniche di racconto nel Satyricon di Petronio*, Sassari.
 - CICU 1992a: L. Cicu, *Componere mimum, (Petr. Sat. 117.4)*, “Sandalion” 15, pp.103-141.
 - CICU 2012: L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Sassari.
 - CITRONI 1975: M. Citroni, *Due note marginali a Petronio*, “Maia” 27, pp. 297-301.
 - CIZEK 1965: E. Cizek, *Autour de la date du Satyricon de Pétrone*, “StudClas” 7, pp. 197-207.
 - CIZEK 1966: E. Cizek, *L'ironie détachée, procédé de composition dans le Satyricon de Pétrone*, “StudClas” 9, pp.171-181.
 - CIZEK 1975: E. Cizek, *A propos de premiers chapitres du Satyricon*, “Latomus” 34, pp.197-202.
 - CIZEK 1990: E. Cizek, *Céline et Pétrone: un Satyricon moderne*, “BAGB” 49, pp. 253-261.

- CIZEK 1995: E. Cizek, *Un Satyricon nouveau? Orsenna, Céline et Pétrone*, “BAGB” 54, pp. 277-284.
- CLARKE 1968: M.L. Clarke, *Rhetoric at Rome: A Historical Survey*, London.
- COCCIA 1973: M. Coccia, *Le interpolazioni in Petronio*, Roma.
- COCCIA 1978: M. Coccia, *Il pollice di Ulisse (Petronio 48.7)*, “RCCM” 20, pp.799-804.
- COCCIA 1979: M. Coccia, *Novae simplicitatis opus (Petronio 132,15, 2)* in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia* (“Coll. Storia e letteratura” 147), Roma 1979, II pp. 789-799.
- COCCIA 1992: M. Coccia, *Il Satyricon di Petronio nella tradizione del romanzo classico*, in AA.VV., *La storia, la letteratura e l'arte a Roma da Tiberio a Domiziano. Atti del convegno (Mantova Teatro Accademico 4-5-6-7 ottobre 1990)*, pp. 145-159.
- COCE 2003: M.V. Coce, *Priapo en el Satyricon de Petronio y en el Corpus Priapeorum: rito, burla y teatro*, in J. Nagore (ed.), *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el Satyricon de Petronio*, Buenos Aires, pp.185-193.
- COFFEY 1976: M. Coffey, *Roman Satire*, London 1976.
- COLLIGNON 1892: A. Collignon, *Etude sur Pétrone*, Paris.
- COLLIGNON 1905: A. Collignon, *Pétrone en France*, Paris.
- COLTON 1975: R.E. Colton, *The story of the widow of Ephesus in Petronius and La Fontaine*, “CJ” 71, pp. 35-52.
- CONNORS 1998: C. Connors, *Petronius the poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, Cambridge.
- CONTE 1986: G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca – London.
- CONTE-BARCHIESI A. 1989: G.B. Conte – A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*, pp. 81-114.
- CONTE 1997: G. B. Conte, *L'autore nascosto*, Bologna.
- CORBATO 1968: C. Corbato, *Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova*, “QTTA” 1, pp. 5-44.
- CORTI 1976: M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, 1976.

- COSCI 1978: P. Cosci, *Per una ricostruzione della scena iniziale del Satyricon*, “MD” 1, pp. 201-207.
- COSCI 1980: P. Cosci, *Quartilla e l'iniziazione ai misteri di Priapo («Satyricon» 20, 4)*, “MD” 4, pp.199-201.
- COURTNEY 1962: E. Courtney, *Parody and literary allusion in Menippean satire*, “Philologus” 106, pp. 86-100.
- COURTNEY 2001: E. Courtney, *A companion to Petronius*, 2001, Oxford.
- COURTNEY 2004: E. Courtney, *The Nachleben of Apocolocyntosis*, “RhM” 147, pp.426-428.
- CROGLIANO 2003: M.E. Crogliano, *Escena de seducción frustrada: del Odiseo homérico al Encolpio-Polieno petroniano (cap.127)*, in J. Nagore (ed.), *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el Satyricon de Petronio*, Buenos Aires, pp. 121-133.
- CRUM 1952: R.H. Crum, *Petronius and the Emperors, I*, “CW” 45, pp.162
- CUCCHIARELLI 1998: A. Cucchiarelli, *Eumolpo poeta civile*, “A&A”, 44, pp.127-138.
- CUCCHIARELLI 2007: A. Cucchiarelli, *Omero e la Sibilla. Mimesi e oralità nella Cena Trimalchionis*, “ANS” 8, pp.23-60.
- CUCCHIARELLI 2010: A. Cucchiarelli, *Prosimetro a Crotona: Polieno epicureo amante di Circe*, in L. Landolfi (ed.), *Itaque conabor opus versibus pandere. Tra prosa e poesia. Percorsi intertestuali nei Satyricon*, (Bologna: Pàtron Editore, 2010), pp. 85–110.
- CUGUSI 1967: P. Cugusi, *Nota petroniana (93,2 v.4)*, “RCCM” 9, pp. 86-94.
- CUGUSI 2001: P. Cugusi, *Modelli epici ‘rovesciati’ in Petronio. Osservazioni sul riuso di Odissea e Eneide nei Satyricon*, “Aufidus” 43-44, pp.123-135.
- CURRIE 1989: H.M. Currie, *Petronius and Ovid*, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History V* (“Coll. Latomus” 206), Bruxelles, pp.317-335.
- CURRIE 1994: H. M. Currie, *The Satyricon’s serious side: Petronius and Publilius*, “Latomus” 53, pp. 748-760.
- D’AMBROSIO 1994: I. D’ambrosio, *Scene da un funerale (Petron. 111.2)*, “Aufidus” 24, pp.55-73.
- D’AMBROSIO 1995: I. D’ambrosio, *Suicidio al femminile*, “Aufidus” 26, pp.69-90.

- D'AUTILIA 2003: M.I. D'Autilia, *Il licantropo. Un topos del 'racconto meraviglioso' tra Petronio e oralità folklorica*, "Primum legere" 2, pp.93-111.
- DAMIANI 1999: G. Damiani, *Il duello: dal serio al parodico (Petronio Sat. 82)*, "Aufidus" 39, pp. 39-59.
- DAVIAULT 2001: A. Daviault, *Est-il encore possible de remettre en question la datation néronienne du Satyricon de Pétrone?*, "Phoenix" 55, pp.327-342.
- DE CARO 2003: A. De Caro, *Si qua fides. Gli Amores di Ovidio e la persuasione elegiaca*, Palermo.
- DEHON 1993: P.-J. Dehon, *Une parodie de Sénèque chez Pétrone (Satyricon, CIX, 9, sp. 1-2)?*, "REL" 71, pp. 33-36.
- DE NARDIS 1986: L. De Nardis, *Petronio e Arlecchino*, "MCSN" 4, pp.95-104.
- DI LEO 2001: P. Di Leo, *La poesia di Petr. Sat. 82.5: precedenti poetici e diatribici*, "Prometheus" 27, pp. 145-148.
- DI SIMONE 1993: M. Di Simone, *I fallimenti di Encolpio, tra esemplarità mitica e modelli letterari: una ricostruzione (Sat. 82,5; 132,1)*, "MD" 30, pp. 87-108.
- DIMUNDO 1982-1983: R. Dimundo, *La novella del fanciullo di Pergamo. Struttura narrativa e tecnica del racconto*, "AFLB" 25-26, 1982-83, 133-178.
- DIMUNDO 1983: R. Dimundo, *Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni della novella del fanciullo di Pergamo*, "MD" 10-11, pp. 255-265.
- DIMUNDO 1987: R. Dimundo, *Il perdersi e il ritrovarsi dei percorsi narrativi (Petronio 140, 1-11)*, "Aufidus" 2, pp. 47-62.
- DIMUNDO 1998: R. Dimundo, *L'episodio di Circe e Polieno alla luce dei modelli epico-elegiaci Petr.126*, "Euphrosyne" 26, pp.49-79.
- DIMUNDO 2007: R. Dimundo, *Presenze elegiache nel Satyricon*, in L. Castagna-E. Lefevre, *Studien zu Petron und seiner Rezeption/ Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, pp. 183-195.
- DÖPP 1991: S. DOPP, *Leben und Tod' in Petrons Satyrica*, in G. Binder – B. Effe (edd.), *Tod undjenseits im Altertum*, Trier, pp.144-166.
- DOVER 1978: K. Dover, *Greek Homosexuality*, London.
- DRENNAN 1989: W.R. Drennan, *'I Know Old Niceros and He's No Liar': Nick Carraway's Name in The Great Gatsby*, "ANQ" n.s. 2, pp. 145-146.
- DUNBABIN 2003: K. Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, Cambridge.

- DUPONT 1977: F. Dupont, *Le plaisir et la loi, du «Banquet» de Platon au Satiricon*, Paris
- ELSNER 1993: J. Elsner, *Seductions of art: Encolpius and Eumolpus in a Neronian Picture Gallery*, "PCPS" 39, pp.30-47.
- ENDRES 2009: N.Endres, *Petronius in West Egg: The Satyricon and The Great Gatsby*, "F. Scott Fitzgerald Review" 7, pp. 65–79.
- FEDELI 1981: P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, "MD" 6, pp. 91-117.
- FEDELI 1984: P. Fedeli, *La matrona di Efeso. Strutture narrative e tecnica dell'inversione*, "MCSN" 4, pp. 9-35.
- FEDELI 1987: P. Fedeli, *Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia*, "Aufidus" 1, pp.3-34.
- FEDELI 1988: P. Fedeli, *Encolpio – Polieno*, "MD" 20-21, pp.9-32.
- FEDELI 1988a: P. Fedeli, *La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)*, "Lexis" 1, pp. 67-80.
- FEDELI 1989: P. Fedeli, *Il romanzo*, in G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*, pp. 343-373.
- FEDELI 1989a: P. Fedeli, *Il gesto negato. Petronio 132,8 e la scelta del silenzio*, in *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna, pp. 207-220.
- FEDELI 1989b: P. Fedeli, *Le interesezioni dei generi e dei modelli*, in G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*, pp. 375-397.
- FEDELI 1989c: P. Fedeli, *Il romanzo*, in G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica. IV. L'attualizzazione del testo*, pp.117-212.
- FEDELI 2007: P. Fedeli, *L'eloquenza come metafora: Petr. 1.4*, in L. Castagna – E. Lefevre (a cura di), *Studien zu Petron und seiner Rezeption / Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin, pp.83-92.
- FERREIRA 2000: P.S.M. Ferreira, *Os elementos paródicos no Satyricon de Petronio e o seu significado*, Lisboa.
- FERRI 1988: R. Ferri, *Il Ciclope di Eumolpo e il Ciclope di Petronio: Sat. 100 ss.*, "MD" 20-21, pp.311-315.
- FICK 2000: N. Fick, *Comment chaque époque s'approprie la mythologie: exemple du roman latin*, in S. Rocca, *Latina didaxis XV. Incontri con il latino per il III millennio: la lingua, la letteratura, la cultura (Atti del congresso 14-15-16 Aprile 2000)*, Genova, pp.11-23.

- FLAMARION 2003: É. Flamarion, *Entre le théâtre de la Forie et pensée 'libertine': la Matrone d'Éphèse d'Antoine H. de la Motte (1702)*, "CEA" 40, pp.15-32.
- FLORES 1982: E. Flores, *Petronio e lo schedium Lucilianae humilitatis*, in *Prosimetrum e spoudologeion*, Genova, pp. 63-82.
- FOCARDI 1999: G. Focardi, *Claudio e Trimalchione: due personaggi a confronto?*, "InvLuc" 21, pp.149-166.
- FORMISANO 2016: M. Formisano, *La fabula Aristaei, l'aneddoto di Dinocrate e il macrotesto*, in A. Setaioli (a cura di), *Apis Matina: studi in onore di Carlo Santini* ("Polymnia: studi di filologia classica" 20), Trieste, pp. 306-318.
- FRAENKEL 1974: E. Fraenkel, *La Matrona di Efeso e altri capitoli di Petronio*, "Belfagor" 29, pp. 687-95.
- FRYE 1969: N. Frye, *Anatomia della critica (Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari)*, trad. it., Einaudi, Torino.
- FUCECCHI 2013: M. Fucecchi, *Il Bellum civile di Petronio: epica e anti-epica*", in M. Carmignani – L. Graverini – B. Todd Lee (edd.), *Collected Studies on the Roman Novel. Ensayos sobre la novela romana*, "Ordia Prima Studia" 7, Cordoba, pp. 35-52.
- FUCHS 1959: H. Fuchs, *Verderbnisse in Petrontext*, in *Studien zur Textgeschichte und Textkntik*, Köln.
- FUSILLO 1989: M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia.
- FUSILLO 1990: M. Fusillo, *Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco*, "MD" 25, pp. 27-48.
- FUSILLO 1992: M. Fusillo, *La citazione menippea (sondaggi su Luciano)*, in A. De Vivo – L. Spina (a cura di), *"Come dice il poeta..."*. Percorsi greci e latini di parole poetiche, Napoli, pp.21-42.
- FUSILLO 1997: M. Fusillo, *Il «Satyricon» di Bruno Maderna: un'opera «poliglotta»*, "Kleos" 2, pp. 231-234.
- FUSILLO 2003: M. Fusillo, *From Petronius to Petrolio: Satyricon as a model-experimental novel*, in S. Panayotakis – M. Zimmermann – W. Keulen, *The ancient novel and beyond*, Leiden – Boston, pp. 413-423.
- GAGLIARDI 1967: D. Gagliardi, *Petronio e Lucano: una battaglia comune*, in id. (ed.), *Da Petronio a Reposiano*, Napoli.

- GAGLIARDI 1978: D. Gagliardi, *Cultura e critica letteraria a Roma nel I sec. d. C.*, Palermo.
- GAGLIARDI 1980: D. Gagliardi, *Il comico in Petronio*, Palermo.
- GAGLIARDI 1981: D. Gagliardi, *Petronio e Plauto (in margine a Satyr. 130.1-6)*, "MD" 6, pp.189-192.
- GAGLIARDI 1989: D. Gagliardi, *Il tema della morte nella 'Cena' petroniana*, "Orpheus" n.s. 10, pp.13-25.
- GAGLIARDI 1993: D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze.
- GAGLIARDI 1994: D. Gagliardi, *Petronio e Orazio (elementi di affinità tra due esperienze letterarie diverse)*, "AAP" 43, pp.329-338.
- GAGLIARDI 1999: D. Gagliardi, *Flaubert e Petronio: un dialogo attraverso i secoli*, in AA.VV., *Flaubert e la tradizione letteraria. Atti del Convegno (Roma, 29 febbraio-2 marzo 1996)*, Pisa, pp.81-93.
- GALIMBERTI BIFFINO 2003: G. Galimberti Biffino, *La Matrone d'Éphèse: quelques exemples de sa fortune littéraire en Italie*, "CEA" 39, pp.101-111.
- GALLI 1992: L. Galli, *Petronio e il romanzo greco: una verifica della teoria di Heinze*, diss. Univ. di Pisa.
- GASTI 2009: F. Gasti (ed.), *Il romanzo latino: modelli e tradizione letteraria, Atti della VII giornata ghisleriana di filologia classica (Pavia, 11-12 ottobre 2007)*.
- GAZICH 2007: R. Gazich, *Sic notus Ulixes? Aspetti della significatio nel Satyricon*, in L. Castagna – E. Lefevre 2007, *Studien zur Petron und seiner Rezeption, Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin–New York, pp.123-138.
- GENETTE 1969: G. Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, trad. it. Einaudi, Torino.
- GENETTE 1972: G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, trad. it Einaudi, Torino.
- GENETTE 1976: G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. Einaudi, Torino.
- GENETTE 1997: G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Einaudi, Torino.
- GENONI 1997: L. Genoni, *Petronio, Sat. 116: un prologo da commedia?*, "BStudLat" 27, pp. 454-459.

- GEORGE 1966: P.A. George, *Style and character in the Satyricon*, “Arion” 5, pp.336-358.
- GEORGE 1974: P. A. George, *Petronius and Lucan De bello civili*, “CQ”, 24, pp. 119-133.
- GERARD 2000: É. Gérard, *Le Satyricon de Pétrone: la caricature picaresque*, “VL” 157, pp. 39-47.
- GIANCOTTI 1967: F. Giancotti, *Mimo e gnome: Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Firenze.
- GIANGRANDE 1962: G. Giangrande, *On the Origins of the Greek Romance: the Birth of a literary form*, “Eranos” 60, pp.132-159.
- GIGANTE 1980: V. Gigante, *Stile nuovo ed etica anticonvenzionale in Petronio*, “Vichiana” n.s. 9, pp. 61-78.
- GILL 1973: C. Gill, *The Sexual Episodes in the Satyricon*, “CPh” 68, pp. 172-185.
- GOLDMAN 2007: M. Goldman, *Anseres [Sacri]: Restrictions and Variations in Petronius' Narrative Technique*, “AN” 5, pp.1-23.
- GOLDMAN 2008: M. Goldman, *The Poet's Croak: The Name and Function of Corax in Petronius*, “CQ” 58 n.1, pp. 375–378.
- GOLDMAN 2008a: M. L. Goldman, *Language, Satire, and Heteroglossia in the Cena Trimalchionis*, “Helios” 35.1, pp. 49–65.
- GRAFTON 1990: A. Grafton, *Petronius and neo-Latin satire: the reception of the Cena Trimalchionis*, “JWI” 53, pp.237-249.
- GRAVERINI – KEULEN – BARCHIESI A. 2006: L. Graverini – W. Keulen – A. Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi problemi*, Roma.
- GRIMAL 1977: P. Grimal, *La Guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale*, Paris.
- GRONDONA 1980: M. Grondona, *La religione e la superstizione nella Cena Trimalchionis*, Bruxelles (“Coll. Latomus” 171).
- HABERMEHL 2010: P. Habermehl, *La magia della parola. Tema e variazione negli inserti poetici di Petr. 134–135*, in L. Landolfi (ed.), *Itaque conabor opus versibus pandere. Tra prosa e poesia. Percorsi intertestuali nei Satyricon*, (Bologna: Pàtron Editore, 2010), pp. 111–128.
- HAGG 1983: T. Hagg, *The novel in antiquity*, Univ. of California Pr.

- HAGG 2002: T. Hagg, *Il romanzo greco: modello unico o pluralità di forme?*, in F. Moretti (ed.), *Il romanzo*, vol. 3, Einaudi, Torino, pp. 5-32.
- HALLETT 2003: J. P. Hallett, *Resistant (and enabling) reading. Petronius' Satyricon and Latin love elegy*, in S. Panayotakis – M. Zimmermann – W.H. Keulen (edd.), *The ancient novel and beyond*, Leiden 2003, 329-343.
- HARRISON 1998: S.J. Harrison, *The Milesian tales and the Roman novel*, "GCN" 9, pp.61-73.
- HARRISON 1999: S.J. Harrison, *Oxford readings in the Roman novel*, Oxford.
- HENRICHS 1972: A. Henrichs, *Die Phoinikiká des Lollianus*, Bonn.
- HEINZE 1899: R. Heinze, *Petron und der griechische Roman*, "Hermes" 34, pp. 494-519 (trad in it. da L. Galli, *Petronio e il romanzo greco*, "Kleos" 2, pp.77-98).
- HERZOG 1989: R. Herzog, *Fest, Terror und Tod in Petrons Satyrica*, in W. Haug – R. Warning (edd.), *Das Fest*, München, pp. 120-150.
- HIGHET 1941: G. Highet, *Petronius the Moralist*, "TAPhA" 72, pp. 176-194.
- HIGHET 1998: G. Highet, *Petronius' dinner speakers*, in R.J. Ball (ed.), *The unpublished lectures of Gilbert Highet*, Bern – Frankfurt am Main, pp.119-134.
- HILL 2004: T.D. Hill, *Petronius*, in id., *Ambitiosa mors. Suicide and the self in Roman thought and literature*, New York-London, pp.237-251 e 299-301.
- HILTBRUNNER 1958: O. Hiltbrunner, *Simplicitas. Eine Begriffsgeschichte*, in id., *Latina, Graeca. Semasiologische Studien über lateinische Wörter im Hinblick auf ihr Verhältnis zu griechischen Vorbildern*, Bern, pp. 15-105.
- HINDS 1998: S. Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- HIRZEL 1895: R. Hirzel, *Der Dialog: Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig.
- HOFMANN 1999: H. Hofmann, *Introduction*, in H. Hofmann (ed.), *Latin fiction. The latin novel in context*, London – New York.
- HOLZBERG 1995: N. Holzberg, *The Ancient Novel: an Introduction*, London.
- HOLZBERG 1996: N. Holzberg, *The Genre: Novels Proper and the Fringe*, in G. Schmeling (ed.), *The novel in ancient world*, pp. 457-490 [Leiden 2003, Mnemosyne suppl. 159].
- HORSFALL 1989: N. Horsfall, *'The Uses of Literacy' and the 'Cena Trimalchionis': I*, "G&R" 36, n.1, pp.74-89.

- HORSFALL 1989a: N. Horsfall, *'The Uses of Literacy' and the 'Cena Trimalchionis': II*, "G&R" 36, n.2, pp.194-209.
- HÜBNER 1987: W. Hübner, *Die Petronübersetzung Wilhelm Heinses Quellenkritisch bearbeiteter Nachdruck der Erstausgabe mit textkritisch-exegetischem Kommentar*, Frankfurt am Main ("Studien zur Klassischen Philologie" 16).
- HUNTER 1990: J. P. Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Literature*, New York.
- JENSSON 2002: G. Jansson, *The Satyrca of Petronius as a Roman palimpsest*, "AN" 2, pp.86-122.
- JENSSON 2004: G. Jansson, *The recollections of Encolpius: the Satyrca of Petronius as Milesian fiction*, "ANS" 2, Groningen.
- JONES F. 1987: F. Jones, *The narrator and the narrative of the Satyrca*, "Latomus" 46, pp. 810-819.
- JONES C. P. 1991: C.P. Jones, *Dinner Theatre*, in W.J. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991, pp.185-198.
- KENNEDY 1972: G.A. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton.
- KENNEDY 1978: G. A. Kennedy, *Encolpius and Agamemnon in Petronius*, "AJPh" 99, 171-178.
- KERENYI 1927: K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur, in religionsgeschichtlicher Beleuchtung, ein Versuch*, Tübingen.
- KIMBALL 1994: J. Kimball, *An Ambiguous Faithlessness: Molly Bloom and the Widow of Ephesus*, "James Joyce Quarterly" 31, pp. 455-472.
- KINDT 1892: B. Kindt, *Petron und Lucan*, "Philologus" 51, pp. 355 sgg.
- KISSEL 1978: W. Kissel, *Petrone Kritik der Rhetorik (Sat. 1-5)*, "RhM" 121, pp. 311-328.
- KLEBS 1889: E. Klebs, *Zur Composition von Petronius Satirae*, "Philologus", 47, pp. 623-635.
- KNOCHE 1971: U. Knoche, *Die Römische Satire*, Göttingen.
- KONSTAN 1993: D. Konstan, *Sexual symmetry: Love in the ancient novel and related Genres*, Princeton.
- KOPPFELS von 1981: W. von Koppenfels, *Mundus alter et idem. Utopiefiktion und menippeische Satire*, "Poetica" 13, pp.16-67.

- KRAGELUND 1989: P. Kragelund, *Epicurus, Priapus and the Dreams in Petronius*, “CQ” 39, pp.436-450.
- KRISTEVA 1978: J. Kristeva, *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano.
- LA BUA 1999: G. La Bua, *Petronio*, in id., *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo.
- LA PENNA 1980: A. La Penna, *L'intellettuale emarginato da Orazio a Petronio*, in AA.VV., *Il comportamento dell'intellettuale nella società antica*, Genova, pp. 67-91.
- LA PENNA 1985: A. La Penna, *Il Bellum civile di Petronio e il proemio delle Historiae di Sallustio*, “RFIC”, CXIII, pp. 170-173.
- LA PENNA 1994: A. La Penna, *Me, me, adsum qui feci, in me convertite ferrum...! Per la storia di una scena tipica dell'epos e della tragedia*, “Maia” 46, pp. 123-134.
- LABATE 1986: M. Labate, *Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax 'il delatore'?*, “MD” 16, pp.135-146.
- LABATE 1995a: M. Labate, *Petronio, Satyricon 80-81*, “MD” 35, pp. 165-175.
- LABATE 1995: M. Labate, *Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia*, “MD” 34, pp. 153-175.
- LABATE 2010: M. Labate, *L'episodio del foro, Quartilla e altri problemi di ricostruzione della trama*, in L. Landolfi (ed.), *Itaque Conabor Opus Versibus Pandere. Tra Prosa E Poesia: percorsi intertestuali nei Satyricon. Incontri Sulla Poesia Latina Di Età Imperiale (iii)* (Bologna: Pàtron, 2010), pp.41-61.
- LABATE 2013: M. Labate, *Tarde, immo iam sero intellexi: The Real as a Puzzle in Petronius' Satyricon*, “ANS” 17, pp.199-217.
- LAGO 2004: P. Lago, *Il viaggio e la dimensione 'infernale' nel Satyricon*, “Aufidus” 52, pp.29-50.
- LAGO 2007: P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Mondadori, Milano.
- LAIRD 2007: A. Laird, *The true nature of Satyricon*, “ANS” 8, pp.151-168.
- LANDOLFI 1996: L. Landolfi, *L'eros, la simulazione, la macchina (Petron. 140.1-11)*, “Sileno” 22, pp.165-175.

- LANDOLFI 2007: L. Landolfi, *Rileggendo Petron. Sat. 133,3*, in L. Castagna – E. Lefevre 2007, *Studien zur Petron und seiner Rezeption. Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin–New York, pp. 197-212.
- LANDOLFI 2010: L. Landolfi, *Capillorum elegidarion (Petr. Sat. 109, 9-10)*, in L. Landolfi (ed.), *Itaque Conabor Opus Versibus Pandere. Tra Prosa E Poesia: Percorsi Intertestuali Nei Satyrica: Incontri Sulla Poesia Latina Di Età Imperiale (iii)* (Bologna: Pàtron, 2010), pp.63-83.
- LANDOLFI 2010a: L. Landolfi, *Mimica mors: (Petron. Sat. 94): racconti di suicidi mancati tra hypsos e bathos*, “Latomus” 69, pp.1053-1065.
- LAVAGNINI 1950: B. Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*, Messina.
- LEÃO 1997: D.F. Leão, *Trimalquião: a humanitas de um novo-rico*, “Humanitas” 48, pp.161-182.
- LEEMAN 1963: A.D. Leeman, *Orationis ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators Historians and Philosophers*, Amsterdam.
- LO PORCARO 1984: M. Lo Porcaro, *Il proemio di Eumolpo. Petronio, Satyricon 83,10*, “Maia”, XXXVI, pp. 255-261.
- LORAUX 1988: N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, trad. it, Roma-Bari.
- LUCK 1972: G. Luck, *On Petronius’ Bellum civile*, “AJPh”, XCIII, pp. 133-141.
- MacKENDRICK 1950: P. L. MacKendrick, *The Great Gatsby and Trimalchio*, “CJ” 45, pp. 307-314.
- MACLEAN 2016: R. Maclean, *A Petronian Brothel in The Great Gatsby*, “AN” 15, pp. 17-35.
- MARGARITORI 1897: M. Margaritori, *Petronio Arbitro*, Vercelli.
- MARINO 1996: F. Marino, *Modelli letterari di tre scene petroniane*, “MD” 37, pp.155-165.
- MARMORALE 1948: E. V. Marmorale, *La questione petroniana*, Bari.
- MARMORALE 1959: E.V. Marmorale, *Pertinenze e impertinenze*, “GIF” 12, pp. 1-25.
- MARTIN 1975: R. Martin, *Quelques remarques concernatn le date du Satyricon*, “REL” 53, pp.182-224.
- MARTIN 1999: R. Martin, *Le Satyricon. Pétrone*, Paris, 1999.
- MARTINI 1961: R. Martini, *Corax mercennarius Eumolpi*, “Labeo” 7, pp.341-348.

- MAZZOLI 1986: G. Mazzoli, *Ironia e metafora. Valenze della novella in Petronio e Apuleio*, "MCSN" 4, pp. 199-217.
- McDERMOTT 1983: M. H. Mcdermott, *The Satyricon as a parody of the Odyssey and Greek romances*, "LCM" 8, pp. 82-85.
- McGLATHERY 1998: D.B. Mcglathery, *Petronius' tale of the widow of Ephesus and Bakhtin's material bodily lower stratum*, "Arethusa" 31, pp.313-336.
- McGLATHERY 2001: D.B. Mcglathery, *The tomb of epic: Bakhtinian parody and Petronius' tale of the widow of Ephesus*, in P.I. Barta et al. (edd.), *Carnivalizing difference: Bakhtin and the other*, pp.119-140.
- MASELLI 1988: G. Maselli, *Rissa a bordo. Strategia narrativa in Petronio, Satyricon 108.2-109.7*, "AFLStrB" III s.7, pp.283-297.
- MAZZILLI 2000: C. Mazzilli, *Petronio 101.7-103.2: lusus allusivo e caratterizzazione dei personaggi*, "Aufidus" 41, pp.49-72.
- MAZZILLI 2001: C. Mazzilli, *Petronio 101.7-103.2 e 107: il discorso diretto e il discorso giudiziario tra intertestualità e teorie retoriche*, "Aufidus" 43-44, pp.137-164.
- MAZZILLI 2003: C. Mazzilli, *Petronio 98.7-100.2: stratigrafia intertestuale e risemantizzazione del modello*, "Aufidus" 50-51, pp.33-65.
- MAZZILLI 2006: C. Mazzilli, *Implicazioni metanarrative nello stereotipo della relicta*, "Aufidus" 20, pp.51-82.
- MAZZILLI 2011: C. Mazzilli, *Dedalo e Pigmalione: la parodia dell'ékphrasis nel Satyricon*, "Argos" [online], vol.34, n.1, pp. 31-53.
- MERKELBACH 1973: R. Merkelbach, *Fragment eines satirischen Romans: Aufforderung zur Beichte*, "ZPE" 11, pp. 81-100.
- MIGNOGNA 1996: E. Mignogna, *Petron. 79.1-3: per strada, di notte*, "Aufidus" 29, pp.71-73.
- MONELLA 2013: P. Monella, 'Non humana viscera sed centies sestertium comesse' (*Petr. Sat. 141,7*): *Philomela and the Cannibal Heredipetae in the Crotonian Section of Petronius' Satyricon*, in M. Futre Pinheiro – A. Bierl – R. Beck, *Intende, Lector: Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel (Berlin and Boston: De Gruyter, 2013)*, pp.223-236.
- MORGAN 1998: J.R. Morgan, *On the Fringes of the Canon: Work on the Fragments of Ancient Greek Fictions 1936-1994*, in W. Haase - H. Temporini (a

- cura di), *Aufstieg und Niedergang den Römischen Welt*, vol.II/34.4, Berlin, pp.3293-3390.
- MORGAN 2007: J.R. Morgan, *Kleitophon and Encolpius: Achilleus Tatius as Hidden Author*, “ANS” 8, pp. 105-120.
 - MORGAN-HARRISON 2008: J.R. Morgan – S. Harrison, *Intertextuality*, in T. Whitmarsh, *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, pp.218-236.
 - MORGAN 2009: J. R. Morgan, *Petronius and Greek Literature*, in J. Prag – I. Repath (edd.), *Petronius. A handbook*, New York, pp. 32-47.
 - MÖSSLER 1842: J. G. Mössler, *Commentatio de Petronii poemate “De Bello civili”*, Breslau.
 - MÜLLER 1976: C.W.Müller, *Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike*, “A&A” 22, pp.127-133 [115-136].
 - MUNZI 1995: L. Munzi, *Restauro d'autore. Domenico Regi e il suo volgarizzamento del Satyricon*, “MD” 35, pp.177-206.
 - MURGATROYD 2000: P. Murgatroyd, *Petronius, Satyricon 132*, “Latomus” 59, pp. 346-352.
 - MURGATROYD 2006: P. Murgatroyd, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden.
 - NAGORE 2003: J. Nagore (ed.), *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el Satyricon de Petronio*, Buenos Aires.
 - NAGORE 2003a: J. Nagore, *El juego intertextual en el episodio de Enotea*, in id. (ed.), *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el Satyricon de Petronio*, Buenos Aires, pp.153-167.
 - NAGORE 2003b: J. Nagore, *Ficción autobiográfica e intertextualidad*, in id. (ed.), *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el Satyricon de Petronio*, Buenos Aires, pp.171-184.
 - NARDOMARINO 1990: F. Nardomarino, *Satyricon 141. Il testamento e la scelta necrofagica*, “Aufidus” 11-12, pp.25-59.
 - NIETZSCHE 1977: F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano.
 - OBERMAYER 2003: H.P. Obermayer, *Impotenz des Helden – Potenz des Erzählers. Die Intertextualität sexuellen Versagens in Petrons Satyricon*, in Th. Fuhrer – S. Zinsli (edd.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Rollenkonstrukte in antiken Texten*, Trier, pp. 57-92.

- OGRIN 1983: M. Ogrin, *Schedium Lucilianae humilitatis*, “QFC” 4, pp. 45-58
- O’NEAL 1976: W. J. O’Neal, *Wergil and Petronius: The Underworld*, “CB” 52, pp.33-34.
- ONELLI 2009: C. Onelli, *Con oscurità mutando i nomi”: Napoli epicurea nei Successi di Eumolpione (1678)*, “CIS” 3(1), pp.1-20.
- PACCHIENI 1976: M. Pacchieni, *Nota petroniana. L’episodio di Circe e Polieno (capp.126-131; 134)*, “BStudLat” 6, pp.79-90.
- PALMERI 1990: F. Palmeri, *Satire in Narrative: Petronius, Swift, Gibbon, Melville, & Pynchon*, Univ. of Texas Pr.
- PANAYOTAKIS 1995: C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden–New York–Köln [“Mnemosyne suppl.” 146].
- PANAYOTAKIS–KEULEN–ZIMMERMANN 2003: S. Panayotakis – M. Zimmermann – W. Keulen, *The ancient novel and beyond*, Leiden – Boston.
- PANAYOTAKIS 2006: C. Panayotakis, *Eumolpus’ Pro encolpio and Lichas’ In encolpium: Petr. Sat. 107*, in S.N. Byrne – E. P. Cueva – J. Alvares (eds.), *Authors, Authority, and Interpreters in the Ancient Novel: Essays in Honor of Gareth L. Schmeling*, Barkhuis.
- PANAYOTAKIS 2009: C. Panayotakis, *Petronius and the Roman Literary Tradition*, in J. Prag – I. Repath (edd.), *Petronius. A handbook*, New York, pp. 48.64.
- PANAYOTAKIS 2015: C. Panayotakis, *Encolpius and the charlatans*, in S. Panayotakis – G. Schmeling – M. Paschalis (edd.), “ANS” (19), Barkhuis Publishing: Eelde, pp. 31-46.
- PARSONS 1971: P. Parsons, *A Greek Satyricon*, “BICS” 18, pp. 53-61.
- PASCHALIS 2009: M. Paschalis, *Seneca’s Apokolocytosis and Petronius’ Satyricon*, “ANS” 12, 102-114.
- PASCHALIS 2011: M. Paschalis, *Petronius and Virgil: Contextual and Intertextual Readings*, “ANS 13”, pp.73-98.
- PASIANI 1967: P. Pasiani, *Attonitus nelle tragedie di Seneca*, in: AA.VV., *Studi sulla lingua poetica latina*, Roma, pp. 113-136.
- PASTICCI 2010: S. Pasticci, *La presenza del Satyricon sulla scena culturale degli anni Settanta, da Maderna a Pasolini*, “Musica e Realtà” 91, pp. 77-126.
- PATIMO 2001: V.M. Patimo, *Petronio 12-15: lessico giuridico e travestimento parodico nella contesa sul mantello*, “Aufidus” 15, pp. 165-193.

- PATIMO 2002: V.M. Patimo, *Il gubernator di Lica e il Palinuro virgiliano: un exemplum di degradazione satirica*, “Aufidus” 48, pp.45-58.
- PATIMO 2003: V.M. Patimo, *L’eroe in vinculis: catabasi e detenzione nell’horridus carcer Lichae*, “Aufidus” 50-51, pp.173-193.
- PATIMO 2004: V.M. Patimo, *Eumolpo e la tradizione retorica ciceroniana: l’exordium della difesa nella controversia sulla nave di Lica (Petr. 107.1-6)*, “Aufidus” 53-54, pp.177-211.
- PATIMO 2005: V.M. Patimo, *Il ‘nauta barbibus horrentibus’ e il ‘tonsor’ del Satyricon*, “BStudLat” 35 n.2, pp.541-554.
- PEPE 1981: L. Pepe, *I predicati di base nella Matrona di Efeso petroniana*, “MCSN” 3, pp. 411-24.
- PERKINS 2005: J. Perkins, *Trimalchio: naming power*, “ANS” 4, pp.139-162.
- PEROTTI 2001-2002: P.A. Perotti, *Note alla ‘Matrona di Efeso’ (Petronio, 111-112)*, “Rudiae” 13-14, pp.243-267.
- PERRY 1967: B. E. Perry 1967, *Petronius and his Satyricon*, in id., *The ancient romances*, pp. 186-210.
- PERUTELLI 1985: A. Perutelli, *Le chiacchiere dei liberti. Dialogo e commedia in Petronio 41-46*, “Maia” 37, pp.103-119
- PERUTELLI 1986: A. Perutelli, *Enotea la capanna e il rito magico: l’intreccio dei modelli in Petronio, 135-136*, “MD” 17, pp. 125-143.
- PERUTELLI 1990: A. Perutelli, *Il narratore nel Satyricon*, “MD” 25, pp. 9-25.
- PERUTELLI 1998: A. Perutelli, *La parodia del mito in Petronio*, in S. Rocca (ed.), *Latina didaxis XIII. Presenze del mito II. Atti del congresso (Bogliasco, 4-5 Aprile 1998)*, pp. 13-26.
- PETERSMANN 1977: H. Petersmann, *Petrone urbanae Prosa. Untersuchungen zu Sprache und Text (Syntax)*, Wien.
- PETERSMANN 1985: H. Petersmann, *Umwelt, Sprachsituation and Stilsschichten in Petrone Satyrice*, “ANRW” II 32/3, pp. 1687-1705.
- PETERSMANN 1986: H. Petersmann, *Petrone Satyrice*, in J. Adamietz, *Die römische Satire*, Darmstadt, pp.383-426.
- PETERSMANN 1995: H. Petersmann, *Soziale und lokale Aspekte in der Vulgärsprache Petrone*, in L. Callebaut (ed.), *Latin vulgaire – Latin tardif IV. Actes du IV colloque international sur le latin vulgaire et tardif (Caen, 2-5 septembre 1994)*, Hildesheim – Zürich, pp. 533-547.

- PETERSMANN 1998: H. Petersmann, *Maecenas, Nasidienus und Trimalchio. Ein Beitrag zur Illustration des diaethischen Sprachaspekts in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit*, in M. Baumbach – H. Köhler – A. M. Ritter (edd.), *Mousopolos Stephanos. Festschrift für Herwig Görgemanns*, Heidelberg, pp. 269-277.
- PETRONE 1987: G. Petrone, *Petronio e la demistificazione della cultura del dolore e della morte*, “Pan” 8, pp. 95-103.
- PETRONE 1998: G. Petrone, *La ierofania di Quartilla*, “Pan” 15-16, pp. 91-100.
- PETRONE 2007: G. Petrone, *La regola di Agamennone*, in L. Castagna – E. Lefevre (a cura di) 2007, *Studien zur Petron und seiner Rezeption. Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin–New York, pp. 93-104.
- PICONE 2013: G. Picone, *Le sfide del cambiamento. Dalle monografie sallustiane al Ciclo delle Fondazioni di Asimov*, in S. Audano – G. Cipriani (a cura di), *Aspetti della fortuna dell’antico nella cultura europea*, Il Castello, Foggia, pp.53-79.
- PINNA 1978: T. Pinna, *Un’ipotesi sul rituale di Quartilla (Sat. 16-26)*, “AFMC” III, pp.215-259.
- PLAZA 2000: M. Plaza, *Laughter and derision in Petronius’ Satyricon. A literary study*, Stockholm.
- PLAZA 2005: M. Plaza, *The limits of polyphony: Dostoevsky to Petronius*, in R.B. Branham (ed.), *The Bakhtin circle and ancient narrative*, “ANS” 3, Groningen, pp.193-223.
- PLESSIS 1909: F. Plessis, *La poésie latine, de Livius Andronicus a Rutilius Namatianus*, Paris.
- POLARA 1986: G. Polara, *La tradizione medievale della novella petroniana del vetro infrangibile*, “MCSN” 4, pp. 131-142.
- PRAET 2011: Praet, D., *Modernism and Postmodernism in Antiquity, and the (Post-)modernist Reception of the Classical: From the Satyricon-novel by Petronius to the Satyricon-opera by Bruno Maderna*, in J. Nelis (ed.) *Receptions of Antiquity*, Gent, pp. 33–56.
- PRAG – REPATH 2009: J. Prag – I. Repath, *Petronius. A handbook*, New York.
- PRIULI 1975: S. Priuli, *Ascyllus. Note di onomastica petroniana*, Bruxelles [“Coll. Latomus” 140].

- PUCCIONI 1973: G. Puccioni, *L'Ilioupersis di Petronio*, in: AA. VV., *Argentæa aetas – in memoriam Entii V. Marmorale* – Istituto di Filologia Classica e Medievale 37, Genova.
- QUENEAU 1981: R. Queneau, *Segni, cifre e lettere, e altri saggi*, Torino (tit. orig. *Batons, chiffres et lettres*, 1950 Paris).
- RACE 1982: W. H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.
- RASTIER 1971: F. Rastier, *La morale de l'histoire: Notes sur la Matrone d'Ephèse* (Satyricon, CXI-CXII), "Latomus" 30, pp. 1025-56.
- RAITH 1963: O. Raith, *Petronius. Ein Epikureer*, Nürnberg.
- RAITH 1971: O. Raith, *Unschuldsbeteuerung und Sündebekentnis im Gebet des Enkolp an Priap*, "StudClas" 13, pp. 109-125.
- RANKIN 1970: H. D. Rankin, *Notes on the Comparison of Petronius with Three Moderns*, "AASH" 18, pp. 197-213.
- RATTENBURY 1933: R.M. Rattenbury, *Romance: Traces of lost Greek Novels*, in J.U. Powell (ed.), *New Chapters in the History of Greek Literature*, Oxford, pp.211-257.
- REARDON 1971: B.P. Reardon, *Courants littéraires grecs des I et III siècles après J.C.*, Paris.
- REARDON 1989: B.P. Reardon (ed.), *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley-Los Angeles.
- REARDON 1991: B.P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton.
- REEVE 1971: M.D.Reeve, *Hiatus in the Greek Novelists*, "CQ" n.s., 21, pp. 514-539.
- REITZENSTEIN 1924: R. Reitzenstein, *Zur römische Satire*, "Hermes" 59, pp. 1-22.
- RELIHAN 1993: J. C. Relihan, *Petronius*, in id., *Ancient Menippean satire*, pp. 91-99.
- REVAY 1922: J. Revay, *Horaz und Petron*, "CP" 17, pp.202-212.
- RICCI 2002: S. Ricci, *La gestualità nel Satyricon*, in L. Castagna – G. Vogt-Spira (edd.), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München – Leipzig 2002 ("Beiträge zur Altertumskunde" 151), pp.223-234.

- RICHARDSON 2000: B. Richardson, *Make it Old: Lucian's A True Story, Joyce's Ulysses, and Homeric Patterns in Ancient Fiction*, "CLS" 37, pp. 371-383.
- RICHLIN 1983: A. Richlin, *The garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman humour*, New Haven.
- RICHLIN 1992: A. Richlin, *Reading Ovid's Rapes*, in id. (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York, pp. 158-179.
- RICOTTILLI 1978: L. Ricottilli, *Quid tu? quid vos? (per il recupero di una locuzione oscurata nel Satyricon)*, "MD" 1, 1978, pp. 215-221.
- RIFFATERRE 1980: M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, "La Pensée" 215.
- RIFFATERRE 1983: M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, trad. it. Il Mulino, Bologna.
- RIFFATERRE 1989: M. Riffaterre, *La produzione del testo*, trad. it. Il Mulino, Bologna.
- RIIKONEN 1987: H.K. Riikonen, *Petronius and modern fiction. Some comparative notes*, "Arctos" 21, pp. 87-103.
- RIMELL 2002: V. Rimell, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge.
- RIMELL 2005: V. Rimell, *The satiric maze: Petronius, satire and novel*, in K. Freudeburg (ed.), *The Cambridge companion to Roman satire*, pp. 160-173.
- RIPOLL 2002: F. Ripoll, *Le Bellum civile de Pétrone: une époque flavienne?*, "REA" 104, pp.163-184.
- RODRIQUEZ 1981: M.T. Rodriquez, *La presenza di Orazio nella Cena Trimalchionis*, "AAPel" 57, pp.267-280.
- ROHDE 1876: E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig.
- ROMANO 1991: D. Romano, *Laserpiciarius mimus: Petronio Sat. 35.7*, "Dioniso" 61, pp.289-294.
- RONCALI 1986: R. Roncali, *La cintura di Venere (Petronio, Satyricon, 126-131)*, "SIFC" III s. 4, pp. 106-110.
- ROSATI 1999: G. Rosati, *Trimalchio on stage*, in S.J. Harrison (ed.), *Oxford readings in the Roman novel*, Oxford, pp.85-104 (originale, *Trimalchione in scena*, "Maia" 35, 1983, pp.213-227).
- ROSE K.F.C.1971: K. F. C. Rose, *The Date and the Auctor of the Satyricon*, Diss. inedita Bodleian Library, Oxford, 1962 [ora Leiden, 1971, "Mnemosyne suppl." 16].

- ROSE M. A. 1993: M.A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge.
- ROSENBLÜTH 1909: M. Rosenblüth, *Beitrage zur Quellenkunde von Petrons Satiren*, Berlin.
- ROSENMEYER 1991: P.A. Rosenmeyer, *The unexpected guests: pattern of xenia in Callimachus' 'Victoria Berenices' and Petronius*, "CQ" 41, pp.403-413.
- SAGE 1915: E.T. Sage, *Atticism in Petronius*, "TAPh" 46, pp.47-57.
- SANDY 1969: G. Sandy, *Satire in the Satyricon*, "AJPh" 90, pp.293-303.
- SANDY 1974: G. Sandy, *Scaenica petroniana*, "TAPA" 104, pp.329-346.
- SANDY 1976: G. Sandy, *Publilius Syrus and Satyricon 55. 5-6*, "RhM" 119, pp. 286-287.
- SANGUINETI 1993: Edoardo Sanguineti, *Nota del traduttore*, in *Petronio, Satyricon (Scrittori tradotti da scrittori, collana diretta da Valerio Magrelli)*, Einaudi, Torino.
- SANGUINETI 2002: E. Sanguineti, *Satyricon (Petronio, I sec. d.c.)*, in F. Moretti, *Il romanzo, vol. 2*, Einaudi, Torino, pp.639-644.
- SANTINI 1986: C. Santini, *Il vetro infrangibile (Petronio 51)*, "MCSN" 4, pp.117-124.
- SAYLOR 1987: C. Saylor, *Funeral Games: the Significance of Games in the Cena Trimalchionis*, "Latomus" 46, pp.593-602.
- SCHMELING 1971: G. Schmeling, *The exclusus amator motif in Petronius*, in Fons perennis. *Saggi critici di filologia classica raccolti in onore del Prof. Vittorio D'Agostino*, Torino, pp.333-357.
- SCHMELING-REBMANN 1975: G. Schmeling – D. R. Rebmann, *T. S. Eliot and Petronius*, "CLS" 12, pp. 393-410.
- SCHMELING 1996a: G. Schmeling, *The Satyricon of Petronius*, in id. (ed.), *The novel in ancient world*, pp. 457-490 [Leiden 2003, "Mnemosyne suppl." 159].
- SCHMELING 1996b: G. Schmeling, *Genre and the Satyricon: Menippean satire and the novel*, in Klodt, *Satura lanx. Festschrift fuer Werner A. Krenkel zum 70. Geburtstag*, pp. 105-117.
- SCHMELING 2002: G. Schmeling, *(Mis)uses of mythology in Petronius*, in J.F. Miller – C. Damon – K.S. Myers (edd.), *Vertis in usum. Studies in honor of Edward Courtney*, Munchen – Leipzig ("Beiträge zur Altertumskunde" 161), pp.152-163.

- SCHMELING 2011: G. Schmeling, *A commentary in the Satyrical of Petronius*, (with the collaboration of A. Setaioli), Oxford.
- SCHÖNBECK 1962: G. Schönbeck, *Der Locus Amoenus vom Homer bis Horaz*, diss.Heidelberg.
- SCHÖNBERGER 1929: J. K. Schönberger, *Zu Petron c. 5*, "PhW" 49, 1199-1200.
- SCHÖNBERGER 1939: J. K. Schönberger, *Nochmals Petron. c. 1-5*, "PhW" 59, pp. 478-480 e 508-512.
- SEGA 1982: G. Segal, *Due milesie. La matrona di Efeso e l'efebos di Pergamo*, "MCSN" 4, pp. 37-81.
- SEGRE 1974: C. Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Torino.
- SEGRE 1984: C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in id., *Teatro e romanzo*, Torino.
- SEGRE 1985: C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino.
- SELDEN 1993: D.L. Selden, *Genre of genre*, in J. Tatum (ed.), *The search for the ancient novel*, Baltimore – London, pp.39-64
- SETAIOLI 1997: A. Setaioli, *Il novae simplicitatis opus (Sat. 132.15.2) e la poetica petroniana*, "Prometheus" 23, pp. 145-164.
- SETAIOLI 1998: A. Setaioli, *Cinque poesie petroniane*, "Prometheus" 24 (3), pp. 217-242.
- SETAIOLI 1998a: A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 14.2*, "Prometheus" 24, pp. 152-160.
- SETAIOLI 1999: A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 128,6 (con una postilla su 132,15)*, "InvLuc" 21, pp. 399-416.
- SETAIOLI 1999a: A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 127,9*, "Prometheus" 25, pp. 247-258.
- SETAIOLI 2001a: A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 79,8*, "Prometheus" 27, pp. 136-144.
- SETAIOLI 2001b: A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 80,9*, "Prometheus" 27, pp. 57-72.
- SETAIOLI 2002: A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 5*, "Prometheus" 28, pp. 253-277.

- SETAIOLI 2003: A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 5*, “Prometheus” 29, pp. 65-78.
- SETAIOLI 2003: A. Setaioli, *Le due poesie in sotadei di Petronio (Sat. 23.3; 32,8)*, “CFC(L)” 23, pp. 89-106.
- SETAIOLI 2004: A. Setaioli, *I due ‘epigrammi’ di Trimalchione (Petr. Sat. 34.10 e 55.3)*, “Prometheus” 30, pp. 43-66.
- SETAIOLI 2006: A. Setaioli, *The poem at Petronius, Sat. 137,9*, in Sh. N. Byrne – E. P. Cueva – J. Alvares (edd.), *Authors, authority, and interpreters in the ancient novel. Essays in honour of Gareth Schmeling*, Groningen (“ANS” 5), pp. 274-293.
- SETAIOLI 2010: A. Setaioli, *Parodia dei romanzi greci d’amore nei Satyricon di Petronio*, in L. Landolfi (ed.), *Itaque Conabor Opus Versibus Pandere: Tra Prosa E Poesia: Percorsi Intertestuali Nei Satyricon: Incontri Sulla Poesia Latina Di Età Imperiale (iii)* (Bologna: Pàtron, 2010), pp.11-39.
- SETAIOLI 2013: A. Setaioli, *L’uso della citazione poetica in Petronio e negli altri romanzieri antichi*, “Prometheus” 39.1, pp. 188–206.
- SHERO 1923 : L. Shero, *Cena in Roman Satire*, “CP” 18, pp.126-143.
- SHEY 1971: H.J. Shey, *Petronius’ and Plato’s Gorgias*, “Class. Bull.” 47, pp.81-84.
- SINCLAIR 1984: B.W. Sinclair, *Encolpius and Asianism (Satyr. 2.7)*, in D.F. Bright – E.S. Ramage (edd.), *Classical texts and their tradition. Studies in honor of C.R. Trahman*, Chico, pp.231-237.
- SIRONEN 2003: E. Sironen, *The role of inscriptions in Greco-Roman novels*, in S. Panayotakis – M. Zimmerman – W. Keulen (edd.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden:Brill, pp.289-300.
- SLATER 1990: N. W. Slater, *Reading Petronius*, Baltimore.
- SMITH W. 2009: W.S. Smith, *Eumolpus the poet*, “ANS” 12, pp.91-101.
- SOCHATOFF 1962: A. F. Sochatoff, *The purpose of Petronius’ Bellum civile*, “TAPhA”, 93, pp. 449-458.
- SOCHATOFF 1969-1970: A. F. Sochatoff, *Imagery of the Poems of the Satyricon*, “CJ” 65, 340-344.
- SOMMARIVA 1985: G. Sommariva, *Rotundum horti tuber (Petr. Satyr. 109,10)*, “A&R” 30, pp. 45-52.

- SOMMARIVA 1990: G. Sommariva, *La 'sapientia' di Quartilla. Una rilettura di Petr. Satyr. 18.6*, "A&R" 35, pp. 78-88.
- SOMMARIVA 1996: G. Sommariva, *Gli intermezzi metrici in rapporto alle parti narrative nel Satyricon*, "A&R", 41, pp. 55-74.
- SOMMARIVA 1997: G. Sommariva, *Far mercato della giustizia: l'intermezzo metrico dell'episodio del forum (Petr. Satyr. 14,2)*, "FAM" 12, pp. 7-29.
- SOMMARIVA 2003: G. Sommariva, *Nomen amicitiae (Petronio, Satyricon, 80, 9, vv. 1-8)*, in R. Badalì (ed.), *Satura. Studi in onore di Franco Lanza*, pp. 285-294.
- SOVERINI 1985: P. Soverini, *Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio*, "ANRW" II 32/3, pp. 1706-1779.
- SOVERINI 1997: P. Soverini, *Note a Petronio, Sat. 132.15*, "BStudLat" 27, pp. 460-469.
- STAIANO-SUÁREZ 2003: N. Staiano – E. Suarez, *El retrato de Circe (cap. 126. 13-17) como parodia de las novelas eróticas griegas: un texto corrosivo*, in J. Nagore (ed.) *Estrategias intertextuales en la narrativa latina: el Satyricon de Petronio*, Buenos Aires, pp. 109-120.
- STANZEL 1982: F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Gottingen.
- STEELE 1920: R. Steele, *Literary Adaptations and References in Petronius*, "CJ" 15, pp.279-293.
- STEPHENS-WINCKLER 1995: S.A. Stephens – J.J. Winckler, *Ancient Greek Novels: The Fragments*, Princeton N.J.
- STÖCKER 1969: Chr. Stöcker, *Humor bei Petron*, Diss. Erlangen – Nürnberg.
- STOLZ 1989: W. Stolz, *Petrone's Satyricon und François Nodot (ca. 1650 -ca. 1710). Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Fälschungen*. Stuttgart.
- STRAMAGLIA 1992: A. Stramaglia, *Prosimetria narrativa e 'romanzo perduto': PTurner 8 (con discussione e riedizione di PSI 151 [PACK² 2624] + PMILVOGLIANO 260)*, "ZPE" 92, pp.121–149.
- STRATI 2000: R.Strati, *Tra 'Petronio Satyricon' e Fellini Satyricon (riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico)*, "AUFL" n.s. 1, pp.87-97.
- STUBBE 1933: H. Stubbe, *Die verseinlagen im Petron*, "Philologus Suppl." 25, Heft 2, Leipzig.
- STUCCHI 2002: S. Stucchi, *Esempi di sapienza oraziana nel Satyricon. Tra svilimento e rovesciamento*, in L. Castagna – G. Vogt-Spira (edd.), *Pervertere:*

- Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München – Leipzig 2002 (“Beiträge zur Altertumskunde” 151), pp. 213-222.
- STUCCHI 2005: S. Stucchi, *Parassiti e cannibali in Petronio: l’episodio crotoniate* (Sat. 116-141), “ARF” 7, pp.71-94.
 - STUCCHI 2005a: S. Stucchi, *La topica consolatoria in Petronio*, “AFLMil” 58 fasc. 2, pp. 135-157.
 - STUCCHI 2010: S. Stucchi, *Osservazioni sulla ricezione di Petronio nella Francia del XVII secolo. Il caso Nodot*, Roma.
 - SULLIVAN 1977: J. P. Sullivan, *Il Satyricon di Petronio. Uno studio letterario*, Firenze (tit. orig. *The Satyricon of Petronius. A literary study*, London, 1968).
 - SULLIVAN 1991: J.P. Sullivan, *The social ambience of Petronius’ Satyricon and Fellini Satyricon*, in M.M. Winkler (ed.), *Classics and the cinema*, Lewisburg, pp. 251-263.
 - SULLIVAN R. 1982: R.A. Sullivan, *The Sibyl and the Voice: Eliot’s Epigraphs to The Waste Land*, “YER” 7, pp. 19-27.
 - SWAIN 1999: S. Swain, *A century and more of Greek Novel*, in: id. (ed.), *Oxford readings in the Greek novel*, Oxford, pp.3-35.
 - TALIERCIO 1990: A. Taliercio, *Orazio, Petronio e gli heredipetae*, “RCCM” 32, pp.55-77.
 - TANDOI 1992: V. Tandoi, *Morituri verba Catonis*, in id., *Scritti di Filologia e di Storia della Cultura classica I*, Pisa 1992, 386-423.
 - TATUM 1994: J. Tatum (ed.), *The search for the ancient novel*, Baltimore – London.
 - THOMAS 1912: E. Thomas, *Pétrone*, Paris.
 - TURNER 1972: V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia.
 - TUTRONE-MARCHESE 2014: F. Tutrone – R. Marchese, *Evil, Progress, and Fall: Moral Readings of Time and cultural Development in Roman Literature and Philosophy*, special issue of *EPEKEINA: International Journal of Ontology, History and Critics*, vol.4 n. 1-2.
 - MAL-MAEDER van 2003: D. van Mal-Maeder, *La mise en scene declamatoire chez les romanciers latins*, in S. Panayotakis – M. Zimmermann – W.H. Keulen (edd.), *The Ancient Novel and Beyond*, pp.345-355.

- VAN ROOY 1965: C.A. Van Rooy, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden.
- VAN THIEL 1971: H. van Thiel, *Petronius. Überlieferung und Rekonstruktion*, Leiden (“Mnemosyne suppl.” 20).
- VANNINI 2007: G. Vannini, *Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*, “Lustrum” 49, Göttingen.
- VANNINI 2011: G. Vannini, *Il Satyricon di Petronio nel Candide di Voltaire*, “A&A” 57, pp. 94-108.
- VANNINI 2013: G. Vannini, *La Matriona di Efeso di Petronio e le altre versioni antiche dell’aneddoto*, in M. Carmignani – L. Graverini – B. Todd Lee (edd.), *Collected Studies on the Roman Novel. Ensayos sobre la novela romana*, “OPS” 7, Cordoba, pp. 77-95.
- VEYNE 1964: P. Veyne 1964, *Le “je” dans le Satyricon*, “REL” 42, pp. 301-324.
- VOGT-SPIRA 2002: G. Vogt-Spira, *Ars pervertendi*, in L. Castagna – G. Vogt-Spira (edd.), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München – Leipzig 2002 (Beiträge zur Altertumskunde 151), pp.193-212.
- WALSH 1968: P. G. Walsh, *Eumolpus, the Halosis Troiae and the de Bello Civili*, “CPh” 63 n.3, pp.208-212.
- WALSH 1970: P. G. Walsh, *The roman novel*, Cambridge.
- WALSH 1978: P.G. Walsh, *Petronius and Apuleius*, in B.L. Hijmans – R. Th. Van der Paardt (edd.), *Aspects of Apuleius’ Golden Ass*, Groningen, pp.17-24.
- WATT 1957: I. Watt, *The rise of the Novel*, London.
- WEHLE 1861: G. Wehle, *Observationes criticae in Petronium*, Diss. Bonn.
- WEINREICH 1929: O. Weinreich, *Parodie des Epiphanietypos bei Petron*, “TBA” 5, pp.395-397.
- WEINREICH 1962: O. Weinreich, *Der griechische Liebesroman*, Zürich.
- WEST 1974: M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin.
- WESTERBURG 1883: M. Westerborg, *Petron und Lucan*, “RhM” 38, pp. 92 ss.
- WINKLER 1980: J. Winkler, *Lollianus and the desperadoes*, “JHS” 100, pp.155-181.
- WINTER 1992: U. Winter, *Kommentar zu den Verspartien der Oenothea-Episode in Petrons Satyricon*, *Schriftliche Hausarbeit zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien im Herbst 1992*, Eichstätt.

- WOLFF 1999: É. Wolff, *Le melange, ideal esthetique et social dans le Satyricon de Pétrone*, “VL” 55, pp. 19-25.
- WOYTEK 1985: E. Woytek, *Varro*, in J. Adamietz, *Die römische Satire*, Darmstadt, pp.311-315.
- YEH 2007: W. J. Yeh, *Structure métriques des poesies de Pétrone: pour quell art poétique?*, Louvain – Paris – Dudley.
- ZEITLIN 1971a: F. I. Zeitlin, *Petronius as a paradox; anarchy and artistic integrity*, “TAPhA” 102, pp. 631-638.
- ZEITLIN 1971b: F. I. Zeitlin, *Petronius. A study of the Troiae halosis and the Bellum civile*, “Latomus” XXX, pp. 56-82.
- ZEHNACKER 1994: H. Zehnacker, *Grammaire, rhétorique, et romanité chez Pétrone*, in J. Dangel, *Grammaire et rhétorique: notion de romanité. Actes du Colloque organisé à Strasbourg les 28, 29 et 30 novembre 1990 par l’Institut de latin*, pp. 171-178.
- ZIMMERMAN 2002: M. Zimmerman, *Latinising the novel. Scholarship since Perry on Greek ‘models’ and Roman (re-)creations*, “AN” 2, pp.123-142.