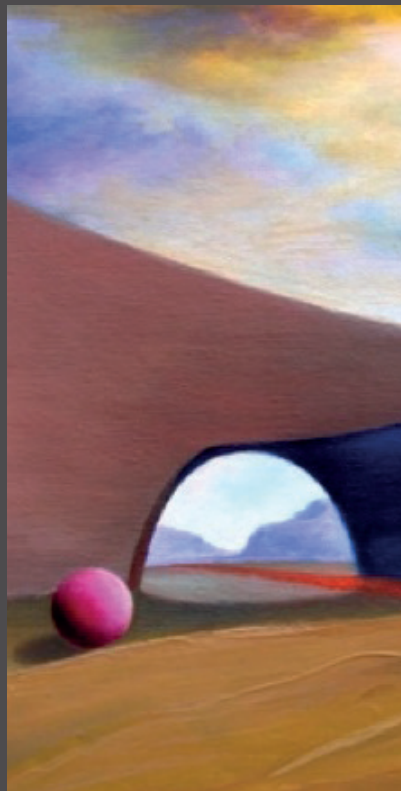


ERRAT



OLIM

EUT

NUOVI MATERIALI E CONTRIBUTI  
PER LA STORIA DELLA NARRATIVA  
GRECO-LATINA 3 (2023)

# Indice

- MICHELE CARMELI  
1 *Dinamiche narrative della satira: su alcuni possibili colliambi di Lucilio*
- ANDREA CUCCHIARELLI  
35 *Mimesi, satira, romanzo: tre anime per i Satyrica di Petronio*
- PAOLA PAOLUCCI  
73 *Una cena petroniana prima di Petronio e i suoi problemi testuali (Varro, rust. III 13, 2-3)*
- LARA NICOLINI  
87 *La paratassi inesistente. Apuleio, met. 4, 3, 6 e 10, 4, 1*
- PAOLA PAOLUCCI  
95 *A proposito di una frase eccedente nel proemio del 'romanzo' di Longo Sofista*
- PAOLA TEMPONE  
109 *Una analisi narratologica di Aegritudo Perdicae*
- PAOLA PAOLUCCI  
131 *Ancora sull'origine ravennate dei racconti de Honorio Scholastico*
- Recensione
- 135 D. Jolowicz, *Latin Poetry in the Ancient Greek Novels*, Oxford University Press 2021, pp. 401, ISBN 9780192894823 (di PAOLA TEMPONE)

ISSN 2785-1346 (online)

ISSN 2785-1958 (print)

Euro 10,00

# ERAT OLIM

## NUOVI MATERIALI E CONTRIBUTI PER LA STORIA DELLA NARRATIVA GRECO-LATINA

3 (2023)

*Direttore responsabile:* PAOLA PAOLUCCI

*Sede della direzione:* Dipartimento di Lettere. Lingue, letterature e civiltà antiche e moderne – sede di Palazzo Silvi, via del Verzaro, 61 – 06123 PG

*Comitato editoriale:* Lucio Cristante (Università degli Studi di Trieste), Paola Paolucci (Università degli Studi di Perugia), Valentina Prosperi (Università degli Studi di Sassari), Biagio Santorelli (Università degli Studi di Genova), Antonio Stramaglia (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”), Lorian Zurlì (Università degli Studi di Perugia)

*Segreteria di redazione:* Lorenzo Cecconi, Maria Nicole Iulietto, Cristina Pagnotta, Francesco Ragni, Elena Sportolari, Paola Tempone

*Comitato scientifico:* Alessandro Barchiesi (Università degli Studi di Siena), Marcos Flavio Carmignani (Universidad nacional de Córdoba – Argentina), Lucio Cristante (Università degli Studi di Trieste), Evangelos Chrysos (Università di Atene), Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa), Irene J.F. De Jong (Università di Amsterdam), Massimo Fusillo (Università degli Studi dell’Aquila), Stephen Harrison (Corpus Christi College, Oxford), Giuseppina Magnaldi (Università degli Studi di Torino), Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo), Francisca Moya Del Baño (Universidad de Murcia), Paola Paolucci (Università degli Studi di Perugia), Andrea Polcaro (Università degli Studi di Perugia), Valentina Prosperi (Università degli Studi di Sassari), Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia), Biagio Santorelli (Università degli Studi di Genova), Gareth Schmeling (University of Florida & Johns Hopkins University), Antonio Stramaglia (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”), Giulio Vannini (Università degli Studi di Firenze), Lorian Zurlì (Università degli Studi di Perugia)

Periodico registrato presso il Tribunale di Perugia in data 12.09.2019

Proprietà del Direttore responsabile

Impaginazione  
Elisa Widmar

© copyright Edizioni Università di Trieste,  
Trieste 2023

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISSN 2785-1958 (print)  
ISSN 2785-1346 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste  
via Weiss 21 – 34128 Trieste  
<https://eut.units.it>  
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

*Area scientifica:*

10 Scienze dell’ Antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

*Settori concorsuali:*

10/D1 Storia antica  
10/D2 Lingua e letteratura greca  
10/D3 Lingua e letteratura latina  
10/D4 Filologia classica e tardoantica  
10/E1 Filologie e Letterature medio-latina e romanze  
10/F4 Critica letteraria e letterature comparate  
10/N1 Culture del vicino Oriente antico, del Medio Oriente e dell’Africa

*Peer Review Process:*

‘a doppio cieco’ per tutti i contributi con *referee* esterni

*Codice etico:*

conforme a regolamento ANVUR (= Agenzia Nazionale per la Valutazione della Ricerca), art. 10.2

# **ERAT OLIM**

**3 (2023)**

**NUOVI MATERIALI E CONTRIBUTI  
PER LA STORIA DELLA NARRATIVA  
GRECO-LATINA**



A cento anni dalla nascita di Nino Scivoletto,  
a trenta anni dalla scomparsa di Luigi Pepe

*in memoriam*



# Indice

MICHELE CARMELI

- 1 *Dinamiche narrative della satira: su alcuni possibili coliami di Lucilio*

ANDREA CUCCHIARELLI

- 35 *Mimesi, satira, romanzo: tre anime per i Satyrica di Petronio*

PAOLA PAOLUCCI

- 73 *Una cena petroniana prima di Petronio e i suoi problemi testuali (Varro, rust. III 13, 2-3)*

LARA NICOLINI

- 87 *La paratassi inesistente. Apuleio, met. 4, 3, 6 e 10, 4, 1*

PAOLA PAOLUCCI

- 95 *A proposito di una frase eccedente nel proemio del 'romanzo' di Longo Sofista*

PAOLA TEMPONE

- 109 *Una analisi narratologica di Aegritudo Perdicae*

PAOLA PAOLUCCI

- 131 *Ancora sull'origine ravennate dei racconti de Honorio Scholastico*



Recensione

- 135 D. Jolowicz, *Latin Poetry in the Ancient Greek Novels*, Oxford University Press 2021, pp. 401, ISBN 9780192894823 (di PAOLA TEMPONE)

MICHELE CARMELI

Università degli Studi di Perugia, michelecarmeli@hotmail.it

# Dinamiche narrative della satira: su alcuni possibili coliambi di Lucilio

## ABSTRACT

Una revisione testuale dei versi giambici che la tradizione indiretta attribuisce a Lucilio induce a ritenere che costui, riconosciuto codificatore del genere satirico nella letteratura latina, abbia utilizzato in contesti narrativi nei propri libri polimetrici il coliambo.

*A textual revision of the iambic verses that the indirect tradition attributes to Lucilius leads us to believe that he, considered the codifier of the satirical genre in Latin literature, used the choliambus in narrative contexts in his books characterized by polymetry.*

## KEYWORDS

Lucilius; choliambic satire; narrative satire

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2023 (3), 1-33

ISSN 2785-1346 (online)

ISSN 2785-1958 (print)

DOI: 10.13137/2785-1346/35319

<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/35319>

## 1. INTRODUZIONE

È *communis opinio* che in ambito latino il coliambo non sia attestato quale metro proprio del genere satirico ad eccezione che in Persio: persino nell'opera di Lucilio, che pure presenta *reliquiae* polimetriche, sarebbero del tutto assenti versi coliambi.<sup>1</sup> Tant'è che Fiske affermava apoditticamente «we have no Lucilian choliambics».<sup>2</sup> Puelma Piwonka, pur considerando lo stato frammentario e, quindi, talvolta incerto dell'opera luciliana, riteneva che ricercare le tracce in Lucilio del verso tipico della raccolta callimachea sarebbe stata «müßige Spekulation».<sup>3</sup> Anche Kissel nel suo imponente commentario a Persio ricordava che nei libri polimetrici di Lucilio vi erano settenari trocaici, senari giambici e distici elegiaci, ma mai coliambi.<sup>4</sup> Da ultimo Bagordo si è mostrato scettico sull'ipotesi che Lucilio avesse scritto qualche suo componimento in coliambi per seguire l'esempio callimacheo.<sup>5</sup> Del metro coliambo non si trova effettivamente traccia in quella che ancora oggi è l'edizione canonica dei frammenti del cavaliere di Suessa Aurunca, cioè quella a cura di F. Marx.<sup>6</sup> Ciò nonostante si è voluta comunque ipotizzare la presenza di coliambi in Lucilio, ricorrendo ad una prova indiretta, ossia la particolare conformazione metrica di quello che per noi è il primo brano poetico del *Satyricon* (Petron. 5), declamato dal retore Agamennone e vertente sulle qualità morali e culturali che deve avere il buon oratore

---

<sup>1</sup> Bisognerà rilevare, comunque, che il coliambo fu usato sicuramente nel genere (assimilabile a quello propriamente satirico) della satira menippea: mi riferisco a Varrone (i fr. 57, 219, 293, 358, 373, 401, 549 nell'edizione di Astbury sono scazonti). Anche nel 'romanzo' di Petronio compare, notoriamente, lo scazonte.

<sup>2</sup> Fiske 1909, p. 122, n. 2.

<sup>3</sup> Puelma Piwonka 1949, p. 358.

<sup>4</sup> Kissel 1990, p. 67 n. 8.

<sup>5</sup> Bagordo 2001, pp. 24-27. Quanto ai *Giambi* di Callimaco, caratterizzati da *varietas* metrica, solo i fr. 191-194 e il fr. 203 nell'edizione di Pfeiffer sono in coliambi. Si vedano anche D'Alessio 2016, pp. 44-45 e Lelli 2005, pp. 2-4.

<sup>6</sup> Marx 1904. D'ora in poi citerò tutti i frammenti luciliani secondo questa edizione.

secondo l'idea catoniano-ciceroniana del *vir bonus dicendi peritus*, in un momento storico caratterizzato dalla decadenza della nobile e antica arte retorica.<sup>7</sup> Questo carme si presenta come una successione senza soluzione di continuità di otto coliambi e quattordici esametri ed è noto nella critica come *schedium Lucilianae humilitatis* per via delle parole con le quali il retore Agamennone lo introduce nella porzione di testo in prosa precedente (Petron. 4, 5). Proprio questa definizione ha portato a pensare che Petronio avesse desunto la particolarissima struttura metrica appunto dall'opera di Lucilio e ha indotto a supporre, altresì, che alla stessa tradizione rimandasse anche la successione *Choliambi-Satira I* di Persio, considerato anche che i due autori di età neroniana condividono il comune motivo dell'ispirazione poetica.<sup>8</sup> C'è stato persino chi, sulla scorta del grammatico Diomede che parla di una produzione satirica anteriore a Lucilio, ha supposto che anche Ennio avesse fatto uso del coliambo.<sup>9</sup>

Sorvolando sulle importanti questioni che potrebbero scaturire dall'ammissione di un rapporto allusivo tra Persio e Petronio,<sup>10</sup> mi pre-

---

<sup>7</sup> Per tutte le questioni relative al carme non ho che da rinviare a Setaioli 2002, pp. 253-277 e Setaioli 2003, pp. 65-78.

<sup>8</sup> Così Fiske 1909, pp. 122-123; Reitzenstein 1924, p. 5; Puelma Piwonka 1949, pp. 359-360; Sullivan 1968, pp. 191-192; Flores 1982, pp. 75-78. Quest'ultimo, richiamando l'esegesi del lemma *schedia* nella tradizione grammaticale latina (lemma che sembrerebbe indicare un qualcosa di sconnesso piuttosto che qualcosa di improvvisato; in questo senso, tra gli altri, Mariotti 1960, p. 17), riteneva che con questo termine si fosse voluto far riferimento proprio alla 'non connessione'/disarticolazione metrica del carme in questione, esibente infatti la giustapposizione di due gruppi di versi di ritmo opposto.

<sup>9</sup> Già Waszink 1972, p. 125 affermava che la mancanza di frammenti coliambici nell'opera enniana fosse «due to mere accident»; ma si veda soprattutto Stoessl 1976, pp. 21-24, il quale si ingegnava ad individuare in Hier. *chron. a Abr. 1777; 1838* alcune clausole coliambiche, da ritenersi evidentemente desunte da passi delle satire enniane a sfondo autobiografico e concludeva che Ennio aveva introdotto questo metro nella letteratura latina.

<sup>10</sup> Per esempio, una considerazione unitaria nella loro funzione grammatica dei *Choliambi* e della prima satira (data per scontata spesso e volentieri) non tiene nel giusto conto la collocazione dei primi nella tradizione manoscritta. Altro problema

me sottolineare come la presenza di versi coliambi in Lucilio sia stata talvolta ipotizzata dagli studiosi, ma senza il supporto di validi riscontri testuali. Ebbene, questa supposta esistenza di coliambi luciliani potrebbe trovare conferma previa opportuna rivisitazione critica di alcuni frammenti del poeta. Infatti, se si prendono in considerazione i versi che vengono considerati senari giambici nell'edizione di Marx, si potrà notare come in almeno due casi (ovvero il v. 752 e il v. 791) il testo tradito restituisce dei coliambi, trasformati in senari da (inopportuni) interventi emendatori, mentre in altri due casi (ovvero il v. 765 e il v. 898) potremmo leggere dei coliambi qualora accogliessimo con mutata quantità prosodica le lezioni in clausola.

Probabilmente i versi luciliani sopra citati sono stati editi come senari giambici in virtù dei contesti comici ai quali sono stati correlati. Nella consapevolezza della difficoltà di ricostruire temi, contesti e 'trame' compositive a partire dallo stato della tradizione indiretta luciliana, esibente frammenti sostanzialmente decontestualizzati, nulla vieterebbe di pensare che questi versi potessero essere calati in contesti satirici, nella misura in cui l'intreccio della satira si configurasse come narrativo. Il carattere narrativo del genere satirico, in cui prevalgono gli aspetti descrittivi (questo carattere è particolarmente evidente nel v. 898, connotato dall'uso di tempi storici), non esclude naturalmente – come l'esperienza poetica oraziana stessa dimostra – che lo svolgimento si sviluppi anche attraverso dialoghi e che contempi, quindi, il discorso diretto, come si può pensare per il v. 765 e, in modo particolare, per il v. 791, caratterizzati dall'uso della seconda persona,<sup>11</sup> o anche per il v. 752, con la presenza del possessivo di seconda persona, che segnalerebbe un'apostrofe diretta (sarà utile te-

---

spinoso è costituito dalla possibilità di non identificare il carne di Petron. 5 con lo *schedium* di cui parla il retore Agamennone (così Setaioli 2002, pp. 254-257). Interessante anche l'ipotesi che la conformazione metrica del carne petroniano possa dipendere da un'edizione persiana con i *Choliambi* collocati in apertura.

<sup>11</sup> Ma nel v. 765 il singolare potrebbe anche essere inteso in senso impersonale, come più avanti avrò modo di rilevare, senza la necessità di pensare per forza ad un'interlocuzione.

nere in considerazione il fatto che le conversazioni potrebbero essere non già indizio di una drammatizzazione, ma siano soltanto riferite in maniera intradiegetica, e che l'apostrofe diretta non presupponga necessariamente un vero interlocutore, ma soltanto un contraddittore fittizio secondo un modulo stilistico proprio della diatriba che la satira senza ombra di dubbio ha ereditato).

Inoltre, varrà premettere già ora che questi coliami, riconosciuti come tali in ragione dell'analisi che andrò a svolgere, appaiono trattati con libertà maggiori nella realizzazione dei piedi in determinate sedi del verso rispetto alla versificazione giambica di derivazione greca; nello specifico mi riferisco alla presenza dello spondeo nelle sedi pari (in seconda sede al v. 752 e al v. 765; in quarta sede al v. 791 e al v. 898). Di conseguenza, si nota in questi versi (al pari degli altri senari retti dello stesso Lucilio)<sup>12</sup> una certa sovrabbondanza di sillabe lunghe, dovuta alla trasformazione dei *brevia* del trimetro in *incipitia*, che è ciò che conferisce alla versificazione arcaica (satirica, per l'appunto, ma prima di tutto scenica) quella *gravitas* che la speculazione teorica di età successiva (in particolar modo Orazio), oramai influenzata dalla versificazione greca, le rimprovererà.<sup>13</sup>

Ciò premesso, passo ad analizzare nello specifico i versi in questione.

---

<sup>12</sup> Per avere un'idea complessiva al riguardo si possono consultare i dati statistici offerti in Moro 1995, pp. 33-34, i quali si basano sull'edizione di Lucilio a cura di Krenkel: risulta che nel secondo piede prevale di poco il giambo sullo spondeo, mentre nel quarto piede (come nei piedi dispari) prevale sostanzialmente lo spondeo.

<sup>13</sup> Per la presenza dello spondeo in quarta sede nel trimetro greco e latino a fini espressivi (e relativa bibliografia sulla questione, che è dibattuta) rinvio a Paolucci 2022, pp. 61-104. Che il coliambo, quindi, partecipi di quelle specificità metriche proprie della versificazione latina arcaica (scenica e non) non dovrà stupire. Si consideri, inoltre, che lo spondeo in sede pari – a dire il vero – potrebbe essere attestato già nel trimetro giambico della commedia nuova greca e della commedia siceliota (cf. Cataudella 1968, pp. 61-84 e Gentili-Lomiento 2003, p. 260) e, se si guarda alla produzione coliambica greca, in Eronda, dove spesso si è fatto ricorso a correzioni (cf. Bo 1962, p. 14; Di Gregorio 1997, p. 165; Di Gregorio 2004, pp. 94-96, p. 172, p. 309). Aggiungo un'iscrizione coliambica pompeiana, che esibisce uno spondeo in quarta sede (CIL IV 8908).

## 2. FRAMMENTI COLIAMBICI NELLA SATIRA LATINA ARCAICA

Il v. 752 si presenta nell'edizione di Marx come segue:<sup>14</sup>

*epebum quendam quem pareutacton vocant*

tuttavia la seconda parte del verso, tramandato da Non. 67, 14-15,<sup>15</sup> è stata oggetto di interventi testuali.

Per quel che riguarda la prima questione, si deve notare che l'aggettivo di derivazione greca *pareutacton*, indicante una particolare categoria di efebi, appare corrotto in buona parte della tradizione noniana, e, soprattutto, che la posizione delle ultime due parole del verso, invertita nella tradizione ms. (*vocant pareutacton*), è stata corretta (con la metatesi *pareutacton vocant* che vediamo sopra) *metri causa* da Onions<sup>16</sup>, Baehrens<sup>17</sup> e Bücheler.<sup>18</sup> A quest'ultimo, peraltro, si deve la corretta restituzione dell'aggettivo in questione, dato che nei testimoni più antichi e più attendibili del testo di Nonio si leggono le forme *praeutacton* (**L**, poi corretto in *pareutaton* e in *parectaton*; **F**, ove *pareutacton* è correzione marginale di *parectaton*, [om. la prima mano]) e *parectaton* (**G**, *post correctionem* [su *arectaton*]; **H**, che discende da **LF**; **PE**, questi ultimi, appartenenti alla seconda famiglia come **G**, a margine).<sup>19</sup> Sulla base di attestazioni epigrafiche la forma corretta in greco appare essere *παρεύτακτος*.<sup>20</sup> Questo termine appare generalmente

<sup>14</sup> Marx 1904, p. 52.

<sup>15</sup> Cito il testo del *De compendiosa doctrina* secondo la numerazione standard, risalente all'edizione seicentesca di Josias Mercier, di cui si servì ancora Lindsay per la sua edizione critica dell'opera di Nonio, dei cui *sigla* mi avvalgo (Lindsay 1903, p. 93).

<sup>16</sup> Onions 1895, p. 81.

<sup>17</sup> Baehrens 1886, p. 221.

<sup>18</sup> Bücheler 1893, pp. 631.

<sup>19</sup> Cf. Lindsay 1903, p. XXX-XXIII e Mazzacane 2014, pp. 3-7.

<sup>20</sup> *IG* 3.107 = *IG*<sup>2</sup> 2998 (iscrizione dedicatoria attica datata agli ultimi anni del I sec. a.C.; Dittenberger 1878, p. 53); *IG*<sup>2</sup> 2094 (catalogo di efebi attico risalente alla metà del I sec. d.C.; Kirchner 1927, pp. 530-532); *Inscr. Délos* 2593.52, 58, 69 e

corrotto sia nel lemma (Non. 67, 11) sia negli altri due esempi addotti dal grammatico: l'uno dello stesso Lucilio (Non. 67, 12-13 = v. 321 Marx, un esametro),<sup>21</sup> l'altro del *De compositione saturarum* di Varrone (Non. 67, 16-17 = fr. 89 Funaioli).<sup>22</sup> Il termine è connesso con il verbo *παρευτακτεῖν*, proprio della sfera militare; il che farebbe pensare ad alcune mansioni militari che i giovani (almeno in origine) dovevano svolgere nel loro percorso di formazione.<sup>23</sup>

---

2598.6, datate entrambe al II sec. a.C. (Roussel-Launey 1937, pp. 367-369 e pp. 373-374). Questo istituto efebico, quindi, è variamente attestato in epigrafi che vanno collocate cronologicamente, sulla base generalmente di riferimenti prosopografici, tra il II sec. a.C. e il I sec. d.C.; in altre parole, l'istituto era diffuso all'epoca di Lucilio in ambiente ionico-attico e continuò ad essere vitale almeno nei tre secoli successivi. Dire che Lucilio fosse a conoscenza di questo costume attico sarebbe dire un'ovvietà (cf. Terzaghi 1934b, p. 172 e Cichorius 1964, p. 45).

<sup>21</sup> Marx 1904, p. 23.

<sup>22</sup> Funaioli 1907, p. 222. Qui l'aggettivo, al genere femminile, si trova all'inizio di un verso giambico, che viene interpretato come senario (così anche Lindsay 1896, p. 167; *contra* Mazzacane 2014, p. 115). Non è da escludere che esso possa costituire anche un interessante riscontro intertestuale per il frammento luciliano in discussione. Per entrambi i passi mi limito a rinviare all'apparato di Lindsay esibente corrottele, che sono le medesime ricordate a proposito del frammento luciliano che sto discutendo (Lindsay 1903, p. 93). Segnalo soltanto che, nei riguardi del frammento varroniano, L ha di nuovo 'praetactae', quindi una forma molto vicina a quella autentica (ma un'oscillazione *pra-/par-* è facilmente spiegabile da un punto di vista paleografico con la presenza di compendi che coinvolgono la rotante) ed esibente comunque da un punto di vista metrico la penultima sillaba lunga (il che è di interesse per la presente discussione, come si vedrà), mentre F (ma come esito di correzione) e H (poi corretto) hanno già la forma autentica stessa. Forme come *\*parectatos*, *\*paractos* (proposta altrove da Marx; si veda Bücheler 1893, p. 631), *\*parentactos* (che si legge in Baehrens 1886, p. 221 e in Müller 1888, p. 90) sono tutte neoformazioni che gli editori hanno divulgato di fronte alle oscillazioni della tradizione manoscritta.

<sup>23</sup> Già Marx 1905, p. 123 riconosceva in Arist. *Ath.* 42, 5 una testimonianza dell'educazione di questi efebi, vestiti di clamide, addetti a compiti di guardia e di stazione lungo i confini estremi dell'Attica. Baier 2001, pp. 44-46 preferisce, invece, interpretare l'aggettivo in senso prettamente morale, connotante (come nella commedia) il giovane efebo 'ben disciplinato', che si trova in un'età in cui conduce ancora una vita non disordinata.



Se esiste oscillazione nella forma dell'aggettivo greco nella tradizione manoscritta, al contrario questa è assolutamente concorde nel tramandare tale aggettivo in clausola di verso; il che equivale a dire che il verso in esame può essere considerato a tutti gli effetti un coliambo:

*ephebum quendam quem vocant pareutacton*

Non ci si scosterà troppo dal vero dicendo che è proprio per questo (cioè perché sarebbe stato un coliambo eccezionale nella produzione superstite di Lucilio) che tutti gli editori hanno adottato la *transpositio verborum* di Onions, Baehrens e Bücheler, a partire da Lindsay.<sup>24</sup> Un ulteriore argomento a sostegno della disposizione originaria delle parole, accanto allo stato della tradizione, è dato dal fatto che analoghe formule esplicative che isolano dal flusso del discorso parole straniere, costituite dal pronome relativo e da una forma verbale appartenente alla categoria dei *verba dicendi*, spesso senza altre parole interposte, sono attestate innanzitutto nello stesso Lucilio<sup>25</sup> e nei poeti comici,<sup>26</sup> ma

---

<sup>24</sup> Lindsay 1903, p. 93; Marx 1904, p. 52; Bolisani 1932, p. 273; Terzaghi 1934, p. 45; Terzaghi-Mariotti 1966, p. 76; Warmington 1957, p. 262; Krenkel 1970, p. 432; Charpin 1979, p. 177; Christes-Garbugino 2015, p. 290. Non così in Mazzacane 2014, p. 114. Talvolta, il mantenimento dell'ordine originario delle parole e della forma corretta dell'aggettivo ha condotto a dividere il testo tradito tra due versi distinti (così Stowasser 1905, p. 215 n. 3). Le edizioni luciliane (e noniane) vulgate antecedenti l'intervento testuale di Onions-Baehrens-Bücheler non a caso non esibiscono la trasposizione; in esse, però, si legge (con alcuni codici corrotti) la forma *parectaton*, che – come si può capire – non pone problemi metrici anche se si trova in clausola (Stephanus 1564, p. 175; Dousa 1735, p. 144; Corpet 1845, p. 129; Gerlach 1846, p. 47; Müller 1872, p. 99; Lachmann 1876, p. 92).

<sup>25</sup> Lucil. 756 Marx *scolen quam dicunt*. Si tratta di un senario collocato da Marx poco lontano dal v. 752 e testimonia che un nesso di questa tipologia è proprio dell'*usus scribendi* di Lucilio.

<sup>26</sup> Plaut. *Poen.* 714 *trecenti nummi qui vocantur Philippei*. Si può citare anche Ter. *Phorm.* 25 *Epidicazomenos quam vocant comoediam*, e si aggiunga Com. *pall. inc.* 48 R<sup>2</sup> *felicitas est quam vocant sapientiam*. Si tratta sempre di senari.

anche in Ovidio<sup>27</sup> e in Terenziano Mauro:<sup>28</sup> particolarmente in quest'ultimo (ma il discorso vale sostanzialmente anche per gli altri passi citati) si può constatare con chiarezza che si tratta di una *iunctura* di carattere quasi tecnico utile ad anticipare parole greche, le quali spesso conservano la desinenza originaria.<sup>29</sup> È probabile, inoltre, che in questo caso tale formula servisse a far meglio tollerare un grecismo la conoscenza del quale doveva essere limitata a cerchie piuttosto ristrette.<sup>30</sup>

Per quel che riguarda la collocazione del verso nell'opera di Lucilio, si deve notare che l'assegnazione del frammento al libro XXVIII è frutto di una congettura di Müller,<sup>31</sup> dal momento che nella pericope di testo che serve ad introdurre l'esempio tutti i codici di Nonio assegnano concordemente il verso al libro XX: infatti, in **LGE** si legge *idem XX tuum* [...] (cioè il numero del libro viene indicato in cifre), mentre in **FHP** si legge *idem vicesimo tuum* [...] (cioè il numero del libro viene indicato in lettere). È Müller stesso a spiegare di aver prima di tutto ritenuto plausibile che un senario (quale egli lo considerava) potesse appartenere al libro XXVIII (uno dei libri polimetrici) piuttosto che al XX (uno dei libri esametrici), e di aver supposto poi quale genesi dell'errore una comune svista di matrice paleografica: i tratti verticali del numerale VIII sarebbero stati erroneamente intesi da parte di un copista come tratti alfabetici e avrebbero portato al conio di *tuu(m)* immediatamente successivo.<sup>32</sup> Anche questa correzione congetturale

<sup>27</sup> *Ov. fast.* 2, 189 *signa propinqua micant: prior est quam dicimus Arcton.*

<sup>28</sup> Ter. Maur. 369 *tertiam Romana lingua, quam uocant v, non habet; 1358 nunc pedes accedo primos, quos uocant disyllabos; 1393 octo porro procreantur, quos uocant trisyllabos; 1418 septimum pedem loquemur, quem uocant ἀμφιβραχύν; 1446 unde et appellant trochaem, quem uocamus tribrachyn.* Si tratta di settenari trocaici.

<sup>29</sup> Da un punto di vista stilistico si può notare che, pur in contesti metrici disparati, l'enunciato relativo tende a seguire sempre una cesura (pentemimere nel senario ed eptemimere nell'esametro ovidiano) o la diresi (nel settenario).

<sup>30</sup> Così Mariotti 1960, p. 69.

<sup>31</sup> Müller 1872, p. 99. Cf. anche Quicherat 1872, p. 67 e Müller 1888, p. 90.

<sup>32</sup> Müller 1869, pp. 245-246.

è stata accolta da Onions (non da Lindsay)<sup>33</sup> ed è transitata nella vulgata editoriale di Lucilio.

In definitiva, a mio modesto avviso, conservando il testo tràdito, il coliambo luciliano in parola dovrebbe essere restituito come segue:

*tuum ephebum quendam quem vocant pareutacton*

ed assegnato (non stupisca) al XX libro delle satire, come da indicazioni di Nonio.<sup>34</sup>

Dopo aver ristabilito così il verso e la sua originaria collocazione all'insegna di una *constitutio textus* maggiormente orientata alla conservazione del testo tràdito, resta da discutere la presenza di un verso giambico-scazonte all'interno del suddetto libro ventesimo.

Come si sa, infatti, il libro XX fa parte della produzione luciliana cronologicamente recenziore, nella quale si formalizza l'uso esclusivo dell'esametro con l'abbandono dei metri propri della commedia che, invece, caratterizzano i libri precedenti.<sup>35</sup> E si è detto che gli studiosi, proprio sulla base dell'argomento metrico non hanno avuto nulla da eccepire nei riguardi dell'assegnazione del verso in questione ad un libro diverso dal XX indicato da Nonio; un libro che, ovviamente,

---

<sup>33</sup> Che evidentemente influenza Mazzacane 2014, p. 114.

<sup>34</sup> Con il possessivo *tuum* a testo la successione prosodica dello scazonte non viene alterata, subendo esso sinalefe. Le edizioni luciliane (e noniane) vulgate, che precedono quella di Müller, si attengono al grammatico ed assegnano il verso al XX libro; tuttavia, in molti casi stampano *tum* (anche in tal caso si ha sinalefe) per congettura risalente allo Iunius (Iunius 1565, p. 95). L'avverbio avrebbe come conseguenza sul piano comunicativo il venire meno dell'apostrofe diretta.

<sup>35</sup> In effetti, tanto nell'edizione di Marx (vv. 568-578) quanto nelle edizioni successive vengono assegnati ad esso soltanto esametri, a proposito dei quali, peraltro, le fonti che li tramandano (variamente Nonio, Gellio e Prisciano) specificano sempre il libro di provenienza (rinvio, per esempio, a Charpin 1979, pp. 108-110). Anche i versi di sede incerta, ma coerenti per contenuto, collocati in questo libro da parte solo di alcuni editori, consci evidentemente della configurazione metrica che il libro doveva avere, sono esametri (per la polemica contro costoro ed il loro procedere comunque troppo arbitrario nell'assegnazione dei frammenti si veda brevemente Charpin 1979, pp. 105-106).

rientrasse nel gruppo di quelli in cui figuravano certamente tanto gli esametri quanto i settenari trocaici e i senari giambici. Ad aver spinto Müller a prendere in considerazione proprio il libro XXVIII, tuttavia, non dovette essere soltanto un motivo di carattere metrico, dal momento che, per esempio, anche il libro XXIX possedeva una configurazione metrica analoga, come si può arguire dai frammenti rimasti; ma certamente egli fu influenzato dai contenuti veicolati dai senari del ventottesimo libro. Infatti, nonostante l'individuazione di satire distinte all'interno dei singoli libri sia cosa molto complessa ed inevitabilmente basata su ricostruzioni di fatto ipotetiche e variegate, fra i senari del libro XXVIII figurano alcuni frammenti che descrivono un banchetto di ambientazione evidentemente greca (se non proprio ateniese), come dimostrano i nomi dei convitati (Cremete, Demeneto), durante il quale si discuterebbero argomenti di carattere filosofico, onde la menzione di Epicuro e di vari scolarchi dell'Accademia (Polemone, Cratete, forse anche Senocrate).<sup>36</sup> Secondo Terzaghi<sup>37</sup> lo svolgimento doveva essere serio: non un convito da crapuloni sfociante in baldoria secondo la tradizione comica, bensì un simposio in cui si discuteva seriamente, con interventi diretti da parte di più interlocutori, di filosofia, in particolare di quella accademica e della superiorità dell'uno o dell'altro indirizzo.<sup>38</sup> Al contrario, Charpin<sup>39</sup> riteneva che più di un indizio farebbe piuttosto pensare ad uno svolgimento parodico e ad un contesto lusivo: da un canto, i nomi greci dei due commensali potrebbero rinviare a maschere

---

<sup>36</sup> Tutti gli studiosi hanno individuato una tematica simposiale di questo tipo (coinvolgente almeno i vv. 751-756 Marx), al di là del numero delle satire ipotizzato per il libro ventottesimo (per avere un'idea delle divergenze in merito mi limito a rinviare a Charpin 1979, p. 171, n. 2; ma dovrò tornare sull'argomento, discutendo altri frammenti luciliani, in seguito).

<sup>37</sup> Terzaghi 1934b, pp. 170-173. Lo studioso, seguendo Marx, riteneva che questo componimento dovesse assumere la forma di un'epistola indirizzata a Panezio, come emergerebbe dai vv. 757 e 762-763 (da lui inclusi nello stesso gruppo).

<sup>38</sup> In un contesto di questo tipo la presenza dell'efebo potrebbe implicare finalità paideutiche (cf. Heurgon 1959, p. 51).

<sup>39</sup> Charpin 1979, pp. 323-325.

della commedia nuova (con uno *iuvenis*); dall'altro, un interlocutore darebbe mostra di un'adesione superficiale all'epicureismo; infine, i vari commensali sembrerebbero cogliere della materia filosofica soltanto gli aspetti aneddotici, che potevano appartenere a chiunque fosse minimamente acculturato.<sup>40</sup>

Se di un'ambientazione conviviale non si trova traccia tra i versi giambici del libro ventinovesimo, tra gli esametri del libro ventesimo, invece, alcuni versi rinviano con certezza al tema simposiale, in quanto fanno esplicito riferimento ad una tavola imbandita e a pietanze (vv. 568-569 Marx); altri versi (vv. 573-576), poi, con una certa probabilità possono riprodurre conversazioni tra convitati; tant'è che si è creduto che in essi Lucilio raccontasse del banchetto offerto dal banditore d'asta Granio al poeta stesso e a L. Licinio Crasso, secondo quanto testimonia Cicerone (Cic. *Brut.* 160).<sup>41</sup> Dunque, la tematica è affine a quella che si rinviene pure nel ventottesimo libro e si può affermare che il v. 752, con la sua menzione di un efebo, non si presenti come incoerente rispetto al contesto così delineato per il ventesimo. Come giustificare, allora, la presenza di un coliambo in un libro che, a rigore di logica, doveva contenere componimenti in esametri?

Si potrebbe pensare a una 'battuta' di un interlocutore in metro diverso nell'ambito di motteggi conviviali. In questo caso non sarà inopportuno supporre meccanismi di ironia: cioè che ci si riferisca all'efebo di un convitato rivale (*tuum*), con un verso 'claudicante', per dissacrare l'ideale aristocratico di bellezza, incarnato dai giovani efebici, o pro-

---

<sup>40</sup> In questo contesto lusivo si dovrebbe ravvisare la volontà di deridere un giovane inesperto, appena in età da servizio militare, che prende lezioni dai due vecchi 'maestri'. Si potrebbe dire che un'interpretazione come quella dello Charpin si attaglierebbe bene al genere satirico, che ha tra i suoi bersagli preferiti la categoria dei filosofi e le loro discussioni astruse (Charpin 1979, p. 324).

<sup>41</sup> Per altri frammenti l'interpretazione è più dubbia, anche perché – e torniamo al discorso già fatto – non si può sapere quante satire facessero parte di questo libro. Per una discussione critica dei vari frammenti rimasti, che cerca anche di dare ragione, laddove possibile, dell'inclusione (o meno) di essi in un unico componimento avente per soggetto questo sontuoso banchetto, si può vedere Terzaghi 1934b, pp. 327-330.

prio per segnalare malignamente un difetto fisico del giovinetto (il che renderebbe il coliambo ancora più espressivo), senza dimenticare l'elemento erotico, pure adeguato al contesto. (A meno che non lo si voglia considerare residuo di una composizione satirica che contemplava effettivamente l'uso di due metri di ritmo opposto; una composizione epodica? Una composizione nella quale si alternavano o giustapponevano sezioni, più o meno estese, in esametri e in coliami *κατὰ στίχον*? Certo è che in quest'ultimo caso tutti i fautori dell'ipotesi che Petronio in *Sat.* 5 si fosse ispirato ad una composizione luciliana analoga nella struttura metrica potrebbero trovare una forte prova del loro assunto nel fatto che il libro XX di Lucilio – stando a Nonio – ospiti un coliambo).<sup>42</sup>

Il v. 765 si presenta così nell'edizione di Marx:<sup>43</sup>

*nil parvi ac pensi, uti littera<s> doceas lutum.*

Questo testo non differisce quasi per nulla rispetto a quello stampato da Lindsay per il luogo di Nonio che lo tramanda (Non. 36, 31); così anche nella più recente edizione critica a cura della Mazzacane.<sup>44</sup> Il verso, che verte – come spiegherò meglio – sull'opportunità di fornire un'istruzione a chi non ne ha alcuna, viene attribuito dai codici al libro XXVIII. Il numerale viene espresso in alcuni mss. integralmente in cifre (GPE), in altri solo parzialmente (XX octavo LFH). Ciò tuttavia non ha

<sup>42</sup> Ad ogni modo, allo stato della tradizione uno scanzone si troverebbe ad essere – per così dire – eccezionale anche nel libro XXVIII, sebbene non debba considerarsi per forza contiguo ai senari, o magari parte di uno stesso componimento, che fosse costituito da senari, essendo i singoli frammenti tramandati da fonti distinte.

<sup>43</sup> Marx 1904, p. 53.

<sup>44</sup> Lindsay 1903, p. 53; Mazzacane 2014, p. 67. L'unica differenza è che Marx in principio di verso stampava invece che *nihil* (secondo i codici) la forma sincopata *nil*, e in generale gli editori si sono divisi tra l'una e l'altra. In Lucilio è tramandata sempre la forma etimologica, che talvolta (come al v. 380 e al v. 637) deve essere necessariamente corretta *metri causa*; altrove esso vale tanto come bisillabo quanto come monosillabo (cf. Mariotti 1960, pp. 98-99).

determinato pesanti interventi testuali, come nel caso del frammento che ho analizzato in precedenza. Da un punto di vista testuale, comunque, si dovrà notare, oltre all'oscillazione tra *nil* e *nihil*, che la prima parte del frammento evidentemente è prosecuzione di un verso precedente da cui dipende l'enunciato introdotto da *uti* (o *ut*);<sup>45</sup> inoltre, al di là di queste due oscillazioni grafiche che sostanzialmente non modificano il senso, la quasi totalità degli editori ha accolto a testo *littera*<*s*>, frutto di una semplice integrazione di Gerlach, che ristabilisce il secondo accusativo richiesto dal verbo *doceo*, mentre i codici esibiscono *littera* (LGPE, e H dopo correzione) oppure la variante grafica *litera* (FH).<sup>46</sup>

La sintassi appare piuttosto tortuosa, anche perché il frammento è decontestualizzato. Il che ha dato luogo a interpretazioni differenti, per quanto il senso complessivo – per quel che interessa in questa sede – risulti abbastanza chiaro. Per quel che riguarda l'inizio del verso, come già anticipato, gli studiosi hanno pensato che nella reggente dovesse comparire una forma verbale costruita con i genitivi che seguono, cioè *parvi* e *pensi*; si è pensato perlopiù a *esse*, che può normalmente reggere entrambi,<sup>47</sup> o in alternativa ad un *verbum existimandi* quale *habere*, sulla base del fatto che *pensi habere* è effettivamente espressione nota

---

<sup>45</sup> Si legge *ut* soltanto in Onions 1895, p. 46 (che segue E<sup>1</sup>) e in Baehrens 1886, p. 222, mentre in Müller 1888, p. 50 (e prima Müller 1872, p. 99 e p. 257) si legge *haut*. In Lachmann 1876, p. 75 si legge, invece, *ubi*.

<sup>46</sup> Gerlach 1846, p. 62. Più precisamente, *litteras* risulta in apparato, mentre a testo lo studioso scrive *litteras*. Anche alcuni editori a lui precedenti (ma si deve risalire a Stephanus 1564, p. 192 e a Dousa 1735, p. 169) hanno conservato la forma trådita dai codici, intendendola evidentemente come ablativo da far dipendere comunque da *doceo*, che ammette quest'altra costruzione quando è usato nel senso di «istruire» (nella «scrittura», come verosimilmente si dovrà intendere *littera* usato al singolare, senza che il senso del frammento muti). Corpet 1845, p. 177 stampa *utiliter edoceas lutum*, con la conseguenza che verrebbe meno l'*ut* subordinante e, quindi, la bipartizione del verso da un punto di vista sintattico (*edocceo* è costruito comunque con il doppio accusativo).

<sup>47</sup> Così, per es., Müller 1872, p. 257; Marx 1905, p. 271; Terzaghi 1934b, p. 174; Charpin 1979, p. 181; Christes-Garbugino 2015, p. 287.

a Sallustio.<sup>48</sup> Il secondo termine, peraltro, ha dato origine al lemma di Nonio, che lo spiega con *exaequatum* (Non. 36, 29-30). Così, c'è chi lo ha inteso nel senso di 'conveniente', con riferimento ad un'attività (l'istruzione di un ignorante) che non solo non è di poco conto (*parvi*), ma che allo stesso tempo non ha pari valore, non rende e non procura un 'guadagno' proporzionato allo sforzo richiesto.<sup>49</sup> Altri, invece, interpretano il secondo elemento nel senso di 'facile' o 'agevole', probabilmente a partire dalla nozione concreta di qualcosa di 'livellato',<sup>50</sup> altri ancora, tenendo ferma l'interpretazione dei due membri del nesso *parvi ac pensi* quali genitivi di stima, hanno pensato a qualcuno che tiene in poco conto (il primo membro) e che non si dà cura (il secondo) della cultura.<sup>51</sup> Anche il rapporto logico tra la reggente e la subordinata che occupa la seconda parte del verso è stato inteso diversamente, a seconda del valore comparativo-ipotetico,<sup>52</sup> consecutivo,<sup>53</sup> o epesegetico<sup>54</sup> assegnato a *uti*. Ad ogni modo, l'altro accusativo di *docere* è quel *lutum* che, trovandosi in clausola, suscita la mia attenzione. Il sostantivo *lūtum* (= 'fango' e 'sporco'),<sup>55</sup> applicato ad un essere umano è stato sempre inte-

<sup>48</sup> Così, per esempio, Warmington 1957, p. 266 e Krenkel 1970, p. 431; ma anche in Marx 1905, p. 271 si rinvia a vari passi sallustiani.

<sup>49</sup> Bücheler 1888, p. 292. Non sarà inopportuno richiamare l'immagine dei pesi in equilibrio su una bilancia.

<sup>50</sup> Terzaghi 1934b, p. 174, recepito da Charpin 1979, p. 331 e da Christes-Garbugino 2015, p. 287. E in questo caso potrà valere l'immagine di una superficie spianata.

<sup>51</sup> Marx 1905, p. 271; Warmington 1957, p. 266; Krenkel 1970, p. 431.

<sup>52</sup> Così Marx 1905, p. 271 e Terzaghi 1934b, p. 174. Questa interpretazione incontrerebbe una difficoltà nell'assenza del *si* (tanto è che significativamente in Baehrens 1886, p. 222 lo si integrava). Più semplice, allora pensare ad una comparativa semplice con congiuntivo volitivo (così Christes-Garbugino 2015, p. 287).

<sup>53</sup> Così Warmington 1957, p. 266 e Krenkel 1970, p. 431.

<sup>54</sup> Così Charpin 1979, p. 181.

<sup>55</sup> A partire da un significato concreto (quello di 'argilla, creta') in Pers. 3, 23-24 (*udum et molle lutum es, nunc nunc properandus et acrifingendus sine fine rota*) il termine viene usato per evocare l'immagine dell'indole ancora grezza di un giovane che ha bisogno di essere modellata da un maestro per indirizzarlo sulla buona strada (si veda Scivoletto 1956, p. 59).



so, in questo luogo luciliano, come termine offensivo nei confronti di qualcuno, a sottolinearne la bassa condizione morale, tant'è che è stato considerato praticamente sinonimo di 'maiale, porco',<sup>56</sup> oltre che di 'ignorante'.<sup>57</sup> Sul versante semantico moralistico si sono attestati alcuni editori sette-ottocenteschi,<sup>58</sup> mentre altri più recenti hanno preferito attenersi alla sfera educativa ed hanno richiamato persino il proverbio *sus Minervam docet* (attestato e.g. in Cic. ac. 1, 18).<sup>59</sup>

Una volta fornita l'esegesi del frammento (riassumibile in una traduzione come: «non è affatto cosa di poco conto né facile insegnare le lettere a un suino»), va detto che l'interpretazione metrica del verso dipende dalla quantità della penultima sillaba di *lutum*, visto che nel caso specifico il termine non pare inficiato da corrottele.<sup>60</sup> Qualora non fossimo soddisfatti dalla semantica di *lutum* con prima sillaba breve, già addotta, potremmo

---

<sup>56</sup> Si veda Marx 1905, p. 271; Krenkel 1970, p. 431; Christes-Garbugino 2015, p. 287. Terzaghi 1934b, p. 174, invece, traduce alla lettera: «non è affatto cosa piccola né facile, come se si insegnasse al fango a leggere e scrivere».

<sup>57</sup> Cf. Battaglia 1975, p. 486 e Battaglia 1986, pp. 902-904.

<sup>58</sup> Costoro, infatti, spiegano *lutum* con *lutulentus* (Dousa 1735, p. 306; Gerlach 1846, p. 62; Müller 1872, p. 257); eredita la loro opinione Bolisani 1932, p. 280.

<sup>59</sup> Così Marx 1905, p. 271 e Krenkel 1970, p. 430. Nella traduzione del verso proposta da quest'ultimo vi è un riferimento anche ad un altro proverbio, quello che deriva dalla massima evangelica di 'non gettare le perle ai porci', ad indicare, per l'appunto, lo spreco di un bene prezioso (come possono essere la letteratura o la filosofia), se esso viene consegnato a qualcuno che non se lo merita e che non lo sa apprezzare (cf. Battaglia 1986, p. 52). Con Corpet 1845, p. 177, che pensa ad un contesto scolastico (parla di un «vaurien», cioè di un bambino indisciplinato; similmente Müller 1872, p. 257, che nella prima parte del verso inutilmente corregge *parvi ac in parvo huic*), anche altri hanno interpretato l'oggetto dell'insegnamento (cioè *litteras*) come l'istruzione di base, cioè leggere e scrivere, piuttosto che generici studi letterari (cf. Terzaghi 1934b, p. 174; Charpin 1979, p. 331; Warmington 1957, p. 267 e Christes-Garbugino 2015, p. 287).

<sup>60</sup> Le caratteristiche metrico-prosodiche del verso da tenere in conto (che lo si consideri un senario oppure no) sono la doppia sinalefe in *parv(i)* e *pens(i)* e la *correptio iambica* in *ũtĩ* (il fenomeno è ben attestato in Lucilio; si veda Marx 1904, p. 162). La sostituzione anapestica in prima (leggendo correttamente *nihil*) e in quinta sede non fa problema, occorrendo abbastanza frequentemente nei versi giambici del poeta (si veda Moro 1995, pp. 33-34).

provare ad intendere e a misurare *lūtum* (= participio perfetto di *lavo*), con la conseguenza di ammettere, intanto, che il verso possa corrispondere ad un coliambo. Il verbo *lavo*, come è noto, presenta forme riconducibili tanto alla I coniugazione (onde il part. pf. *lavātus*), quanto alla III (onde il part. pf. *lautus* e *lōtus*).<sup>61</sup> Ma oltre a queste forme, che sono quelle normative, è sporadicamente attestata nella tradizione manoscritta e nella tradizione glossematica, come part. pf. di *lavo*, la forma *lūtus*, prodottasi da *lōtus* per ulteriore oscuramento vocalico, fenomeno – come si sa – proprio della lingua popolare e d’uso, risalente già all’epoca arcaica.<sup>62</sup>

Per quel che riguarda l’aspetto semantico, a questo punto, si può richiamare un settenario trocaico di Lucilio, proveniente dal libro XXVI e tràdito da Nonio in due luoghi distinti del quarto libro della sua opera *De significatione verborum* (Non. 254, 8-9 s.l. *capere, accipere*; Non. 337, 13-14 s.l. *lautum, mundum*). Così esso viene stampato da Marx:<sup>63</sup>

*malis, nec esse lautum e mensa pure capturus cibum?*

<sup>61</sup> Da considerare anche il termine botanico *lūtum*, indicante in senso proprio una pianta che produce un pigmento di colore giallo, quindi il colore stesso, e in senso lato un colorito pallido.

<sup>62</sup> Per *lotus* cf. e.g. Mart. 2, 52, 1 *loturos* e Apul. met. 2, 4, 10 *loturam* (con tradizione compatta); Nonio glossa *lautum* con *lotum* (Non. 337, 11). Altri passi mostrano un’oscillazione tra le varie forme a livello di tradizione manoscritta: in Pers. 3, 93 si ha *luturo* come variante di **P** non accolta a testo, mentre tutti gli altri testimoni hanno *loturo* (cf. Scivoletto-Zurli 2010, p. 19; da Kissel 2007, p. 18 si deduce altresì che codici minori di XI-XII secolo hanno *lauturo*), mentre in Iuv. 6, 429 il nesso *loto...intestinalo* risulta dai testimoni migliori (*luto...intestinalo* è in molti codici ritenuti *deteriores*; si veda Clausen 1992, p. 88). Invece, in Plin. nat. 29, 32 si deve leggere con i codici *arietis vellera luta frigida ex oleo madefacta* (deduco da Mayhoff 1897, p. 379 che *lota* è «lectio vulgata ante Silligii editionem a. 1855»). Per la tradizione glossematica si vedano Gloss. 2, 362, 49 ‘λουσάμενος: lutus’ (Goetz-Gundermann 1888, p. 342), Gloss. 2, 401, 44 ‘πεπλύμενος: lutum’ (Goetz-Gundermann 1888, p. 401) e Gloss. 3, 287, 29 ‘καλῶς ἐλούσου κύριε: salvum lutum doñn’ (Goetz 1892, p. 287). Si aggiunga, inoltre, l’attestazione di *illūtus* accanto a *illautus* e *illōtus*. Può non essere necessario, quindi, presupporre per questo verso luciliano una corruzione della forma normativa originaria per via di una confusione tra ‘o’ e ‘u’, che è frequente, ancor più in relazione a forme analoghe per significato e funzione.

<sup>63</sup> Marx 1904, p. 46.

Bisogna dire che gli studiosi concordano nel ritenere che nel verso prosegue l'ordine di pensiero della porzione testuale precedente, ma optano per interpunzioni sintattiche differenti.<sup>64</sup> Ad ogni buon conto, mi interessa qui mettere in rilievo che da alcune sue edizioni cinquecentesche risulta che Nonio avrebbe glossato il lemma *lautum*, di cui è esemplificazione il frammento luciliano in questione, con *nudum* piuttosto che con *mundum*;<sup>65</sup> il che viene registrato nel *Lexicon* del Forcellini, il quale, di conseguenza, esplica che Nonio *pro nudo et carente accipit*, appunto, *lautum*.<sup>66</sup> Questo aggettivo, legato sintatticamente a *cibum*, occorre in un contesto di carattere moraleggiante e gnomico, ispirato alla filosofia popolare, in cui viene tratteggiato il tipo dell'avaro, apostrofato di-

---

<sup>64</sup> Lindsay 1903, p. 384 e p. 532 stampa: *malis ne esse? Lautum e mensa, puere capturu's cibum?* (sostanzialmente così anche Warmington 1957, pp. 212-213 e Krenkel 1970, pp. 370-371). La correzione *nec esse* proposta da Marx rispetto al trådito *neesse* risulta economica da un punto di vista paleografico, quindi preferibile (in *nec esse* il piede trocaico è realizzato da tribraco; si veda per questo fenomeno Questa 2007, pp. 103-104 e si aggiunga alle esemplificazioni anche Plaut. *Capt.* 639). In Non. 337, 14 *neesse [est]* è evidentemente esito di un'interpolazione, mentre in Non. 254, 9 l'inizio del verso è tramandato correttamente: infatti, se si conserva il testo quale emerge dal secondo dei due passi noniani, cosa che peraltro si rileva in quasi tutte le edizioni luciliane vulgate a partire dal Cinquecento fino a quella di Marx (Stephanus 1564, p. 178; Dousa 1735, p. 153; Corpet 1845, p. 147; Gerlach 1846, p. 52; Lachmann 1876, p. 65), si pongono problemi di carattere metrico (non si potrebbe trattare di un verso trocaico, come quelli del ventiseiesimo libro, ma tutt'al più di un verso giambico lungo o, ancor meno plausibilmente, di una sequenza di versi giambici incompleti), oltre che determinarsi una sintassi affatto agevole. Per le osservazioni di carattere testuale rinvio comunque a Garbugino 1990, pp. 177-180 e a Marx 1905, p. 242. Varrà notare, infine, che in Non. 254, 9 i codici migliori (LG) esibiscono *lutum*; è difficile dire se si tratti semplicemente di una variante grafica di tradizione o se si possa ristabilire effettivamente questa forma, anche perché negli altri luoghi noniani in cui il termine occorre non si ravvisano che le forme normative (Non. 337, 11-17; 21-22; 27; 30).

<sup>65</sup> Si evince da Quicherat 1872, p. 384 che queste edizioni recano *lautum: nudum*. Si tratta almeno dell'edizione aldina del 1513 e dell'edizione curata da Hadrianus Iunius uscita ad Anversa nel 1565. *Contra* Iosias Mercier nell'edizione parigina seicentesca di Nonio (si veda Mercierus 1826, p. 337 e p. 742). Tra gli editori di Lucilio, soltanto Dousa 1735, p. 153 recepisce questo testo.

<sup>66</sup> Forcellini 1771, p. 683 (ma si veda anche Forcellini 1965, p. 47).

rettamente, il quale preferisce raccattare monete dal fuoco e cibo dalla spazzatura piuttosto che assumere le pietanze preparate a una tavola. Nell'ambito di una riflessione di stampo diatribico come questa, che forse prevedeva la partecipazione dello stesso poeta, il *lautus cibus* rappresenta il *victus tenuis*, cioè un pasto frugale, modesto, ma senz'altro bastevole, quella via di mezzo tra gli eccessi di un *victus exquisitus* e la grettezza di un *victus sordidus*.<sup>67</sup> E sulla base del contesto così delineato si può ritenere non sconveniente la spiegazione noniana dell'attributo: questo cibo non è, infatti, qualcosa di ricercato o di elaborato da un punto di vista culinario (nel concreto potrebbe configurarsi come del cibo non cotto o non speziato), ma è preparato, anzi, in modo povero e semplice, ovvero è *mundus* vel potius *nudus*, come forse compresero gli editori del XVI secolo che evidentemente intesero *mundus* (= mondato, pulito) una spiegazione *facilior* di *lautus* e la corressero in *nudus*.

La discussione così impostata su questo frammento luciliano mi riporta al verso luciliano da cui ho preso le mosse, cioè il v. 765. Se dunque vi accettassimo la forma *lūtus*, che stando a Nonio potrebbe intendersi anche come sinonimo di *nudus*, il personaggio da erudire allora sarebbe non un personaggio sporco come il fango o un suino (secondo che comporta *lutus* con la breve), bensì più sensatamente una persona sempliciotta, fragile e indifesa, sprovvista di risorse, sprovvista, rude ed incolta.<sup>68</sup> La verifica delle aree semantiche proprie dell'aggettivo *nudus*, glossante *lautus/lotus/lutus* nelle edizioni cinquecentesche, sulla scorta delle schede costituenti il materiale preparatorio per la stesura-

---

<sup>67</sup> Rinvio a Terzaghi 1934b, pp. 137-139 e a Charpin 1979, p. 283, i quali – come si sarà capito – valorizzano gli spunti oraziani. Per le movenze etiche che alcuni versi (o gruppi di versi) sembrano senza dubbio assumere nel ventiseiesimo libro e per il loro sviluppo (pur sempre ipotetico e provvisorio) all'interno dello stesso, accanto alle questioni propriamente letterarie, basterà far riferimento a Charpin 1979, pp. 123-129.

<sup>68</sup> Dato che il verso sembra effettivamente avere a che fare con espressioni idiomatiche, non a sproposito si potranno richiamare alcuni modi di dire della lingua italiana, come il detto 'nudo e crudo', che può connotare chi è schietto, rozzo, non ancora ingentilito (cf. Battaglia 1964, p. 1021), oppure l'espressione 'pulcino bagnato'.

ra di questo lemma nel *Thesaurus linguae Latinae* presso la Bayerische Akademie der Wissenschaften<sup>69</sup> ha sostanzialmente confermato l'accezione intuita e sopra esplicitata ed ha consentito di reperire un'interessante testimonianza nella quale *nudus* è sinonimo di *ineruditus* (ovvero assume il significato pienamente pertinente al contesto del frammento luciliano discusso): Sulp. Sev. *app.* 6, 4 Halm *nec nudi enim nec ineruditi sumus*.<sup>70</sup> Quindi, per una sorta di proprietà semantica transitiva, possiamo intendere *lautus/lotus/lutus* = *nudus* = *ineruditus*. Questo circuito ermeneutico potrebbe sembrare – me ne rendo conto – piuttosto tortuoso, ma riesce a giustificare anche accezioni particolari di *lautus* registrate dal *ThlL* ed ivi invece intese corrvivamente *generatim* come Petron. 26, 9 *Trimalchio, lautissimus homo* che, dato il carattere del personaggio, potrebbe fors'anche ammiccare in sillessi ad un significato *in malam partem*, pur previsto per l'attributo,<sup>71</sup> e soprattutto come l'uso arnobiano di *lautus* che *spectat ad cultum mentis* e concerne l'*homo quivis lautus nec ad studium plenae gravitatis ac ponderis eruditus* (*nat.* 7, 41).<sup>72</sup> Accogliendo tale interpretazione di *lautus/lotus/lutus* (con prima sillaba lunga) nel verso luciliano, il senso complessivo s'illumina e, d'altra parte vacilla l'interdizione alla ricerca di coliambi in Lucilio.

Questo coliambo, la cui assegnazione al libro XXVIII è incontrovertibile, si troverebbe, perciò, a sussistere insieme a senari giambici. Si è pensato che il verso dovesse far parte di un componimento indirizzato contro un vizioso, nello specifico un avaro, perché nei fram-

---

<sup>69</sup> A questo proposito ringrazio i professori Dr. Michael Hillen e Dr. Manfred Flieger che mi hanno consentito la consultazione diretta delle *Zettel* non ancora pubblicate.

<sup>70</sup> L'edizione critica di riferimento per gli scritti superstiti di questo autore è ancora quella ottocentesca di Halm (Halm 1866, p. 256). Per gli aspetti storico-giuridici che emergono dalla lettera basterà rinviare a Sirks 1982, pp. 143-170, il quale ne accetta la paternità. Cf. anche Lepelley 1989, p. 242.

<sup>71</sup> Cf. *ThlL* VII 2/2, 1054, 12.

<sup>72</sup> Cf. anche Arnob. *nat.* 7, 44 *ab homine quovis lauto nec ad summos apices gravitatis ac ponderis instituto*.

menti ad esso contigui si fa riferimento a *divitiae* e cibi,<sup>73</sup> oppure si è pensato al contesto della satira del banchetto filosofico (di cui ho parlato a proposito del v. 752), in cui i convitati discettano su questioni di etica pratica,<sup>74</sup> o ancora ad un componimento, ispirato ad Hor. *sat.* 2, 3, in cui un servo rinfaccia al proprio padrone il vizio dell'avarizia e lo taccia di incoerenza e indocilità, tanto da ritenere inutile per lui ogni insegnamento.<sup>75</sup> Data la genericità del tema, il verso potrebbe provenire pure da una satira distinta, magari in metro colliambico (si sa che questo metro si presta a riflessioni moraleggianti). Varrà ricordare – se ce ne fosse bisogno – che gli studiosi di Lucilio, nel provare a individuare per via ipotetica la materia dei vari componimenti all'interno di ciascun libro, hanno ravvisato temi particolarmente cari al poeta che si ripetono nel corso della sua opera satirica, disseminati in libri diversi (nel blocco più antico come in quelli più recenti) e trattati sotto diversi punti di vista per esigenze di *variatio*.<sup>76</sup> Comunque la collocazione del verso all'interno dei senari del libro XXVIII non è stata ammessa in maniera condivisa, tant'è che, ad es., Charpin lo confina all'interno di un gruppo di frammenti piuttosto eterogenei con detti proverbiali, per i quali non è possibile individuare un contesto preciso,<sup>77</sup> ma già Marx annotava che non si capiva con precisione a che cosa si riferisse l'insieme dei vv. 764-772.<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> Terzaghi 1934b, pp. 174-175.

<sup>74</sup> Bolisani 1932, p. 280; Warmington 1957, p. 267.

<sup>75</sup> Krenkel 1970, p. 90; Christes-Garbugino 2015, p. 284 e p. 287. Questi studiosi ritengono che il verso costituisca una velenosa battuta nei confronti del bersaglio (uno dei banchettanti o il padrone), nell'ambito di una apostrofe diretta. Certamente la seconda persona indurrebbe a pensare al dialogo con un interlocutore, a meno che non si attribuisca valore impersonale a *doceas* (così, ad es., Terzaghi 1934b, p. 174).

<sup>76</sup> Si può senza dubbio citare, per esempio, il motivo conviviale, che riappare più volte (come nei libri IV, V, XIII, XX e XXVIII). Nei due libri polimetrici sembrano ricorrenti i motivi dell'attacco alla casa di un lenone, della dispensazione di precetti di vita da parte di un maestro a un giovane, o ancora i bozzetti di figure comiche come quella del vecchio taccagno.

<sup>77</sup> Charpin 1979, p. 171 e n. 2.

<sup>78</sup> Si veda Marx 1904, p. CXI e Marx 1905, p. 266.

Proseguendo nella discussione, vengo al v. 791 Marx, assegnato al libro XXVIII<sup>79</sup> e tramandato ancora una volta da Nonio (296, 18-19 = l. IV):<sup>80</sup>

*ne hoc faciat atque ex hac aerumna is exeat.*

Si deve notare che in clausola tutti i codici noniani recano *exeatis*. Fu Hadrianus Iunius che per primo intese la forma verbale come *scriptio continua* per *exeat is* e che poi produsse la *transpositio verborum*,<sup>81</sup> conservata, per il tramite di Marx, da tutti gli editori moderni di Lucilio;<sup>82</sup> invece Müller, pur accogliendo le premesse dello Iunius, preferì dislocare l'anaforico (con un duro iperbato); lo hanno seguito Lindsay e Warmington.<sup>83</sup> A questo punto si presenta una situazione analoga a quella del primo dei frammenti luciliani che ho analizzato in questo lavoro, dal momento che sorge di nuovo il sospetto che l'inversione dell'ordine delle parole sia stata funzionale ad evitare scansioni prosodiche 'eccezionali'. A ben vedere, infatti, interventi testuali come quelli sopra descritti inducono a considerare questo verso come un senario regolare, mentre esso si configurerebbe come un (altro) coliambo nel caso in cui si conservasse il testo tràdito:

<sup>79</sup> In due codici la prima mano (poi corretta) lo assegna a libri diversi (cf. Müller 1888, p. 467).

<sup>80</sup> Marx 1904, p. 54.

<sup>81</sup> Iunius 1565, p. 325.

<sup>82</sup> Terzaghi 1934a, p. 46; Terzaghi-Mariotti 1966, p. 79; Krenkel 1970, p. 442; Charpin 1979, p. 181; Christes-Garbugino 2015, p. 298. L'inversione si trova già in molte edizioni ottocentesche precedenti quella di Marx (Corpet 1845, p. 170; Lachmann 1876, p. 77; Baehrens 1886, p. 221; si escluda Gerlach 1846, p. 60), ma non nell'edizione cinquecentesca di Dousa, che comunque non manca di segnalare la correzione (Dousa 1735, p. 166), né in quella dello Stephanus, precedendo costui cronologicamente lo Iunius (Stephanus 1564, p. 185), e nemmeno nelle principali edizioni noniane.

<sup>83</sup> Costoro, di conseguenza, stampano così il verso: *ne hoc faciat atque ex hac is aerumna exeat* (Müller 1872, p. 100; Lindsay 1903, p. 459; Warmington 1957, p. 260). Per altre annotazioni trascurabili (per es., la grafia di *aerumna*) rinvio all'apparato dello stesso Müller.

*ne hoc faciat atque ex hac aerumna exeatis.*

Nello scazonte così restituito si dovranno ovviamente tenere in conto alcuni fenomeni prosodici, quali iato (*ne<sup>h</sup> hoc*) e sinizesi (*exeatis*), che sono comunque attestati in Lucilio e che non ostano in alcun modo alla possibilità di recepire il testo dei codici.<sup>84</sup>

Aggiungo un'osservazione ulteriore relativa al contesto del frammento.

La quasi totalità dei critici riconosce all'interno dei senari giambici del libro XXVIII, tra gli altri, un componimento autonomo che doveva essere ispirato a un motivo tipico della commedia, ossia l'assalto da parte di un innamorato alla casa di un lenone, per appropriarsi di una cortigiana,<sup>85</sup> e riconducono ad esso almeno una ventina di versi, corrispondenti sostanzialmente ai fr. 773-792 Marx. Come è possibile arguire, la satira, di ambientazione romana, doveva avere uno sviluppo anche dialogico con l'intervento di interlocutori minori (un amico, il capo della spedizione o la donna oggetto di scandalo). L'amante aggressore vi assumerebbe il ruolo di narratore dei fatti, secondo il modulo stilistico della confidenza amichevole,<sup>86</sup> e per i più si dovrebbe identificare con il poeta stesso.<sup>87</sup>

<sup>84</sup> Per la casistica relativa a iato e sinizesi in Lucilio rinvio a Marx 1904, pp. 165-166 (segnalo in particolare il v. 2 *quām<sup>h</sup> hōmo*) e Marx 1904, pp. 168-169 (segnalo il v. 353 e il v. 570 con *eodem* bisillabo, e il v. 1231 con *eidem* anch'esso bisillabo). Rilevo, inoltre, che *exeatis*, con il trocheo, realizza l'inversione agogica, che è tratto distintivo di questa tipologia versificatoria, mentre non escluderei che la sovrabbondanza di sostituzioni spondaiche (una sola volta in sede pari) vogliano significare espressivamente la condizione dell'umana sofferenza (*aerumna*).

<sup>85</sup> Ma Warmington 1956, pp. 256-257 e Krenkel 1970, p. 91 pensavano che prendessero parte alla vicenda un marito e la sua moglie infedele piuttosto che un lenone e una prostituta, giacché di questi ultimi non viene effettivamente fatta menzione nei frammenti superstiti (il carattere 'comico' della scena rimane comunque garantito).

<sup>86</sup> Così dimostrano di intendere, ad esempio, Terzaghi 1934b, p. 179, Krenkel 1970, p. 91 e Charpin 1979, p. 331 nelle loro note di commento.

<sup>87</sup> Già a partire da Marx 1905, p. 266 e p. 274 e Cichorius 1964, p. 152 vi è stato accordato, tutto sommato, nel ritenere che gli eventi narrati vengano presentati da Lucilio come 'autobiografici' (ovviamente filtrati letterariamente per mezzo di un *topos* comico), anche perché al v. 774 si legge il nome del poeta (*Lucili, si in amore*



L'aggredito (il lenone) alla fine minaccerebbe di intentare una causa *de vi* per riaffermare i propri diritti. In un quadro di questo tipo si può capire come sia complicato – per così dire – assegnare le battute, dato che i frammenti luciliani appaiono del tutto decontestualizzati nelle fonti che li tramandano. Il verso preso in esame viene collocato nella parte conclusiva dell'episodio e veicolerebbe la preoccupazione (o il timore)<sup>88</sup> di un interlocutore terzo, il quale si adopera perché la controversia si componga, l'aggredito non mandi ad effetto i suoi propositi (*ne hoc faciat*) e l'aggressore (cioè il poeta; si noti, quindi, che per quasi tutti gli studiosi comunque non vi sarebbe identità di soggetto nei due enunciati del frammento) si liberi dal guaio in cui si è cacciato (*ex hac aerumna exeat is*). Secondo tale interpretazione (a mio avviso, quella più logica e plausibile, perché chiarisce in modo semplice la condizione in cui si trovano rispettivamente le due parti in causa),<sup>89</sup> la seconda persona plurale (*exeatis*) si adatterebbe molto bene alla situazione comunicativa: dal racconto si deduce, infatti, che il domicilio è stato violato da un gruppo di facinorosi, non solo dal loro 'capo', quindi a tutti costoro ci si starebbe rivolgendo con un'allocuzione diretta.

L'articolazione del componimento satirico doveva prevedere una vicenda processuale,<sup>90</sup> che costituiva un bel problema per il protagonista e per i suoi compagni. A ciò si riferirebbe *aerumna*.<sup>91</sup> La sofferenza che i

---

*inritarit suo*). Fanno eccezione quegli studiosi per i quali i protagonisti della vicenda sarebbero dei comuni cittadini.

<sup>88</sup> A seconda della categoria verbale dalla quale si fanno dipendere da un punto di vista sintattico le due sostantive volitive (*ne...atque...*): nel primo caso si pensa a un *verbum curandi* o *cavendi* (così ad esempio Marx 1905, p. 277 e Charpin 1979, p. 331), nel secondo a un *verbum timendi* (così, invece, Terzaghi 1934b, p. 179 e Warmington 1956, p. 261), mentre è isolata la posizione di chi opta per un *verbum impediendi* (Krenkel 1970, p. 92).

<sup>89</sup> Cf. Charpin 1979, p. 331 e di Christes-Garbugino 2015, p. 298, ma già Marx 1905, p. 277. *Contra* Terzaghi 1934b, p. 179.

<sup>90</sup> Marx 1905, p. 277 e Christes-Garbugino 2015, p. 298 richiamano opportunamente Cic. *epist.* 8, 6, 2 *expectes, quem ad modum exeat ex hac causa*.

<sup>91</sup> Il termine è riferito ad altri tipi di sofferenza in Lucil. 597 (esilio di Antiope); 678 (il prendere moglie); 1082 (imprese militari).

personaggi patiscono sarebbe rappresentata dall'eventualità che venga aperta contro di loro un'inchiesta con esito infausto, dalla quale cercano di liberarsi. Per *exire* come tecnicismo giuridico basti rinviare a Non. 296, 18 *exire: evadere, liberari*<sup>92</sup> e a espressioni simili della commedia.<sup>93</sup>

Quelli sommariamente esposti gli argomenti per la contestualizzazione del verso che comunque, preso a sé, appare piuttosto generico, onde è metodico conservare il dubbio in merito al suo posizionamento.

Concludo la trattazione analizzando il v. 898:<sup>94</sup>

*huc, alio cum iter haberet, praeteriens venit.*

Anche questo verso è tramandato da Nonio (318, 24-25); ma a differenza dei tre frammenti che ho analizzato nelle pagine precedenti esso proviene dal libro XXIX, il quale comunque mostra la stessa configurazione metrica del libro XXVIII nella misura in cui contempla l'uso di tipologie versificatorie varie (e non sarà sorprendente, quindi, che tra queste potessero figurare pure coliami). L'unica osservazione testuale che si deve fare è che nei codici è tradito all'inizio del verso *hunc*; la forma *huc* risale al Quattrocento ed è stata sostanzialmente recepita da tutti gli editori moderni di Nonio e, quindi, di Lucilio.<sup>95</sup>

Apparirà chiaro che, analogamente a quanto si è detto a proposito del v. 765, anche questo verso risulta uno scazonte nel caso in cui la penultima sillaba si consideri lunga, si ammetta, cioè, il perfetto (*vēnit*),

<sup>92</sup> Cf. anche *ThLL* V, 2/9, 1361, 75-84; 1362, 1-9 (viene citato proprio Lucil. 791 tra gli esempi). La sfera semantica è: «i.q. evadere ex malo statu, effugienda condicione sim.».

<sup>93</sup> Cf. e.g. Ter. *Hec.* 288 *Ac sic citius qui te expeditas his aerumnis reperias*; 875-876 *Nescis, Parmeno, quantum hodie profueris mihi et ex quanta aerumna extraxeris*; Plaut. *Rud.* 257 *Quisquis est deus, veneror ut nos ex hac aerumna eximat*.

<sup>94</sup> Marx 1904, p. 61. Costui segue in pieno il testo stabilito da Lindsay 1903, p. 498.

<sup>95</sup> Segnalo soltanto che Gerlach-Roth 1842, p. 218 si attiene ai codici (ma cf. Marx 1905, p. 301 e Quicherat 1872, p. 361). In alcune edizioni umanistiche si legge *quum* (Stephanus 1565, p. 191; Dousa 1735, p. 177). Di contro alla forma avverbiale *huc*, il dimostrativo *hunc* sarebbe da intendersi come lativo (il cui uso presso i poeti è molto più libero). Si dovrà pensare ad errore indotto da travisamento di compendio nasale. Il deittico dovrebbe indicare uno degli interlocutori della vicenda.

piuttosto che il presente (*vēnit*). Il perfetto parrebbe preferito nelle traduzioni,<sup>96</sup> che evidentemente presuppongono un presente storico (data la *consecutio* dei tempi storici esibita dall'enunciato con *cum*). Ma perché non ammettere direttamente che si tratti di un coliambo?

Per quel che riguarda la collocazione del frammento, dobbiamo dire che esso è stato riferito ad un componimento che doveva avere per soggetto o il racconto di una vicenda burrascosa tra un amante e il suo *puer*<sup>97</sup> oppure tra due adulteri,<sup>98</sup> o una conversazione con un amico, vertente su tematiche amorose,<sup>99</sup> o un dialogo sull'amicizia.<sup>100</sup> È stato sempre considerato un verso della parte iniziale del componimento (se non proprio in apertura), dato il suo carattere 'narrativo'. Il v. 898 segnerebbe, nell'opinione dei più, il momento dell'incontro (forse inatteso, come farebbe pensare la forma verbale *praeteriens*) tra i protagonisti, che darebbe inizio all'episodio. Fa eccezione rispetto a queste interpretazioni soltanto Bolisani, il quale mostra di intendere il frammento, congiuntamente a quello precedente (v. 897 *cum ipsi in lutum descendant, cum alios detrahant*), in senso filosofico-morale e nota che i vv. 897-898 non sembrano amalgamarsi bene con gli altri considerati ad essi contigui.<sup>101</sup>

Seguendo il ragionamento impostato nel corso di questo lavoro, si dovrà riconoscere che qui, ancora più che negli altri frammenti analizzati, il concetto espresso dal verso in questione, concernente un movimento di

---

<sup>96</sup> Corpet 1945, p. 193; Bolisani 1932, p. 296; Terzaghi 1934b, p. 201; Christes-Garbugino 2015, p. 308.

<sup>97</sup> Così Terzaghi 1934b, pp. 201-202 (e costui con altri pensa che il protagonista fosse ancora una volta il poeta in persona) e Krenkel 1970, pp. 92-93.

<sup>98</sup> Così Charpin 1991, pp. 10-12, il quale a differenza degli altri sembra pensare ad una satira di ampio respiro ed eterogenea. Comunque egli non manca, come già in altre occasioni, di sottolineare il rischio di una certa arbitrarietà nell'interpretare il frammento, per il quale, infatti, dubita che si possano intuire con certezza gli interlocutori (si veda Charpin 1991, p. 184).

<sup>99</sup> Così Marx 1904, p. CVII e Christes-Garbugino 2015, p. 307.

<sup>100</sup> Cf. Warmington 1956, pp. 276-283.

<sup>101</sup> Cf. Bolisani 1932, p. 284.

persone, è al massimo grado generico e che il suo carattere descrittivo fa sì che lo si possa (quantomeno) immaginare in un qualsivoglia contesto in cui agiscano più personaggi, essendo esso trådito – lo voglio ricordare – singolarmente.<sup>102</sup> Ci si può chiedere, in conclusione, se ci possa essere stata anche in questo libro una satira colliambica; il che potrebbe trovare riscontro nell'analogia configurazione metrica dei due libri polimetrici di Lucilio.

Certamente la discussione sin qui condotta produce qualche notevole conseguenza circa gli sviluppi del genere satirico romano, con particolare riguardo alla produzione di Persio.<sup>103</sup>

La scarsità delle attestazioni del metro scazonte nell'opera luciliana sin qui rilevate si dovrà necessariamente imputare alle condizioni frammentarie in cui essa ci è giunta, cosicché è difficile dire quanto l'utilizzo di tale verso sia stato esteso. Ma comunque, il solo fatto che anche Lucilio abbia usato questo metro, mi pare che possa ulteriormente rafforzare il convincimento di scuola, risalente a Marmorale, che la rottura dell'unità metrica del libro satirico di Persio dipendesse dall'intenzione da parte dell'autore, poi delusa a causa di circostanze esterne, di dare inizio con i *Choliambi* ad un secondo libro di satire, che potevano essere in colliambi soltanto oppure in metri diversi all'insegna della *varietas* metrica del modello luciliano.<sup>104</sup> Che poi Persio abbia voluto scavalcare in questa maniera il suo *auctor* per eccellenza, cioè Orazio, preferendogliene un altro, è operazione – mi pare – non priva di una certa portata ideologica e non priva di conseguenze sul piano della poetica persiana.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> I vv. 897-898 sono consecutivi per Marx e Bolisani; gli altri editori spostano di sede il v. 898 e lo ritengono pertinente ad altro argomento (cf. Terzaghi 1934b, p. 209; Christes-Garbugino 2015, pp. 332-333; Krenkel 1970, p. 96). Appartiene allo stesso gruppo di senari ma non è contiguo al v. 897 per Warmington 1956, pp. 278-279 e Charpin 1991, p. 185.

<sup>103</sup> Su Persio e la produzione giambica/colliambica greco-latina cf. e.g. Pasoli 1968, pp. 287-288 e pp. 315-318; Cucchiarelli 2001, pp. 192-194.

<sup>104</sup> Marmorale 1956, pp. 343-344.

<sup>105</sup> L'attenzione sarà da rivolgere in particolare all'ultimo verso di *Choliambi* stessi, che potrebbero celare con la loro chiusa 'melica' (come la chiamano Zurli e Paolucci) una sferzante polemica nei confronti del progetto lirico oraziano.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Baehrens 1886

Ae. Baehrens, *Fragmenta poetarum Latinorum*, Lipsiae 1886.

Baier 2001

Th. Baier, *Lucilius und die griechischen Wörter*, in G. Manuwald (Hrsg.), *Der Satiriker Lucilius und seine Zeit*, München 2001, pp. 37-50.

Bagordo 2001

A. Bagordo, *Lucilius und Kallimachos*, in G. Manuwald (Hrsg.), *Der Satiriker Lucilius und seine Zeit*, München 2001, pp. 24-36.

Battaglia 1964

S. Battaglia (cur.), *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. III (Cert-Dag), Torino 1964.

Battaglia 1975

S. Battaglia (cur.), *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. IX (Libe-Med), Torino 1975.

Battaglia 1986

S. Battaglia (cur.), *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XIII (Perf-Po), Torino 1986.

Bolisani 1932

E. Bolisani, *Lucilio e i suoi frammenti*, Padova 1932.

Bücheler 1888

F. Bücheler, *Coniectanea*, «RhM» 43 (1888), pp. 291-297.

Bücheler 1893

F. Bücheler, *Attisch-römische Ephebenbezeichnung*, «RhM» 48 (1893), pp. 631-632.

Cataudella 1968

Q. Cataudella, *Spondei in II e in IV sede nel trimetro giambico della commedia*, «SIFC» 49 (1968), pp. 61-84.

Charpin 1979

F. Charpin, *Lucilius. Satires*, t. II (livres IX-XXVIII), Paris 1979.

Charpin 1991

F. Charpin, *Lucilius. Satires*, t. III (livres XIX, XXX et fragments divers), Paris 1991.

- Christes – Garbugino 2015  
J. Christes – G. Garbugino, *Lucilius. Satiren*, Darmstadt 2015.
- Cichorius 1964  
C. Cichorius, *Untersuchungen zu Lucilius*, Zürich/Berlin 1964 [1908].
- Clausen 1992  
W.V. Clausen, *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis saturae*, Oxonii 1992.
- Corpet 1845  
E.F. Corpet, *Satires de C. Lucilius*, Paris 1845.
- Cucchiarelli 2001  
A. Cucchiarelli, *La satira e il poeta. Orazio tra Epodi e Sermoni*, Pisa 2001.
- D'Alessio 2016  
G.B. D'Alessio, *Callimaco. Opere*, Milano 2016<sup>7</sup>.
- Di Gregorio 1997  
L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi (I-IV)*, Milano 1997.
- Di Gregorio 2004  
L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi (V-XIII)*, Milano 2004.
- Dittenberger 1878  
G. Dittenberger, *Inscriptiones Atticae aetatis Romanae*, pars I, Berolini 1878.
- Dousa 1735  
F. Dousa, *C. Lucilii Suessani Auruncani satyrographorum pricipis, eq. Romani satyrarum quae supersunt reliquiae*, Patavii 1735 [1597].
- Fiske 1909  
G.C. Fiske, *Lucilius and Persius*, «TAPhA» 40 (1909), pp. 121-150.
- Flores 1982  
E. Flores, *Petronio e lo schedium Lucilianae humilitatis*, in *Prosimetrum e spoudogeloion: decime giornate filologiche genovesi, 22-24 febbraio 1982*, Genova 1982, pp. 63-82.
- Forcellini 1771  
Ae. Forcellini, *Totius latinitatis lexicon*, t. II, Patavii 1771.
- Forcellini 1965  
Ae. Forcellini, *Lexicon totius latinitatis*, t. III, curante J. Perin, Patavii 1965 [rist. anast.].
- Funaioli 1907  
Hy. Funaioli, *Grammaticae Romanae fragmenta*, vol. I, Lipsiae 1907.

Garbugino 1990

G. Garbugino, *Il XXVI libro di Lucilio*, in *Studi noniani XIII*, Genova 1990, pp. 129-236.

Gentili – Lomiento 2003

B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

Gerlach – Roth 1842

F.D. Gerlach – C.L. Roth, *Nonii Marcelli peripatetici Tuburticensis Compendiosa doctrina per litteras et Fabii Planciadis Fulgentii Expositio sermonum antoquorum*, Basiliae 1842.

Gerlach 1846

F.D. Gerlach, *C. Lucilii saturarum reliquiae*, Turici 1846.

Goetz 1892

G. Goetz, *Hermeneumata Pseudodositheana*, Lipsiae 1892.

Goetz – Gundermann 1888

G. Goetz – G. Gundermann, *Glossae Latinograecae et Graecolatinae*, Lipsiae 1888.

Halm 1866

C. Halm, *Sulpicii Severi libri qui supersunt*, Vindobonae 1866.

Heurgon 1959

J. Heurgon, *Lucilius*, Paris 1959.

Iunius 1565

Ha. Iunius, *Nonius Marcellus. De proprietate sermonum*, Antuerpiae 1565.

Kirchner 1927

Io. Kirchner, *Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores, pars altera*, Berolini 1927.

Kissel 1990

W. Kissel, *Aules Persius Flaccus. Satiren*, Heidelberg 1990.

Kissel 2007

W. Kissel, *A. Persius Flaccus. Saturarum liber*, Berolini et Novi Eboraci, 2007.

Krenkel 1970

W. Krenkel, *Lucilius. Satiren*, 2 voll., Leiden 1970.

Lachmann 1876

C. Lachmann, *C. Lucilii saturarum*, Berolini 1876.

Lelli 2005

I. Lelli, *Callimachi Iambi XIV-XVII*, Romae 2005.

Lepelley 1989

C. Lepelley, *Trois documents méconnus sur l'histoire sociale et religieuse de l'Afrique romaine tardive, retrouvés parmi les spuria de Sulpice Sévère*, «AntAfr» 25 (1989), pp. 235-262.

Lindsay 1896

W.M. Lindsay, *Die Handschriften von Nonius Marcellus I-III*, «Philologus» 55 (1896), pp. 160-169.

Lindsay 1903

W.M. Lindsay, *Nonii Marcelli De compendiosa doctrina libros XX Onionsianis copiis usus edidit W.M. Lindsay*, 3 voll., Lipsiae 1903.

Mayhoff 1897

C. Mayhoff, *C. Plini Secundi Naturalis historiae libri XXXVII*, vol. 4 (libri XXIII-XXX), Stutgardiae 1897.

Mariotti 1960

I. Mariotti, *Studi luciliani*, Firenze 1960.

Marmorale 1956

E.V. Marmorale, *Persio*, Firenze 1956<sup>2</sup>.

Marx 1904

F. Marx, *C. Lucilii carminum reliquiae*, vol. I, Lipsiae 1904.

Marx 1905

F. Marx, *C. Lucilii carminum reliquiae*, vol. II, Lipsiae 1905.

Mazzacane 2014

R. Mazzacane, *Nonio Marcello. De compendiosa doctrina*, vol. I (libri I-III), a cura di R. Mazzacane, con la collaborazione di E. Magioncalda, introduzione di P. Gatti, Firenze 2014.

Mercerius 1826

Ios. Mercerius, *Nonius Marcellus. De proprietate sermonis, additus est Fulgentius Planciades. De prisco sermone*, Lipsiae 1826 [1614].

Moro 1995

C. Moro, *La varietà e la norma. I frammenti giambico-trocaici di Lucilio fra versificazione drammatica e alessandrino*, Padova 1995.

Müller 1869

L. Müller, *Zu den Fragmenten älterer römischer Dichter*, «RhM» 24 (1869), pp. 239-250.



Müller 1872

L. Müller, *C. Lucili saturarum reliquiae. Accedunt Acci (praeter scaenica) et Sui carminum reliquiae*, Lipsiae 1872.

Müller 1888

L. Müller, *Noni Marcelli Compendiosa doctrina*, pars I, Lipsiae 1888.

Onions 1895

J.H. Onions, *Nonius Marcellus. De compendiosa doctrina I-III*, Oxford 1895.

Paolucci 2022

P. Paolucci, *Il personaggio di Ercole ed il comico (in una sillaba)*, «Erat Olim» 2 (2022), pp. 61-104.

Pasoli 1968

E. Pasoli, *Note sui componimenti d'argomento letterario di Persio*, «Paideia» 23 (1968), pp. 281-319.

Puelma Piwonka 1949

M. Puelma Piwonka, *Lucilius und Kallimachos. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie*, Frankfurt am Main 1949.

Quicherat 1872

L. Quicherat, *Nonii Marcelli peripatetici Tubursicensis De compendiosa doctrina ad filium*, Parisiis 1872.

Questa 2007

C. Questa, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino 2007.

Reitzenstein 1924

R. Reitzenstein, *Zur römischen Satire*, «Hermes» 59 (1924), pp. 1-22.

Roussel – Launey 1937

P. Roussel – M. Launey, *Inscriptions de Délos. Dédicaces postérieures à 166 AV. J.-C. (N° 2220-2528). Textes divers, listes et catalogues, fragments divers postérieures à 166 AV. J.-C. (N° 2529-2879)*, Paris 1937.

Scivoletto 1956

N. Scivoletto, *Auli Persi Flacci saturae*, Firenze 1956.

Scivoletto – Zurli 2010

N. Scivoletto – L. Zurli, *A. Persi Flacci saturae*, Roma 2010<sup>3</sup>.

Setaioli 2002

A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 5*, «Prometheus» 28 (2002), pp. 253-277.

Setaioli 2003

A. Setaioli, *La poesia in Petr. Sat. 5 (II)*, «Prometheus» 29 (2003), pp. 65-78.

Sirks 1982

A.J.B. Sirks, *Sulpicius Severus' letter to Salvius*, «*Bullettino dell'Istituto di diritto romano 'Vittorio Scajola'*» 85 (1982), pp. 143-170.

Stephanus 1564

H. Stephanus, *Fragmenta poetarum veterum Latinorum, quorum opera non extant*, Parisiis 1564.

Stoessl 1976

F. Stoessl, *Die frühesten Choliamben der lateinischen Literatur*, in J. O' Meara, B. Naumann (edd.), *Latin script and letters A.D. 400-900. Festschrift presented to Ludwig Bieler on the occasion of his 70th birthday*, Leiden 1976, pp. 21-24.

Stowasser 1905

J.M. Stowasser, *Vulgärmetrisches aus Lucilius*, «*WS*» 27 (1905), pp. 211-230.

Sullivan 1968

J.P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, Bloomington and London 1968.

Terzaghi 1934a

N. Terzaghi, *C. Lucilii saturarum reliquiae*, Florentiae 1934.

Terzaghi 1934b

N. Terzaghi, *Lucilio*, Roma 1934.

Terzaghi – Mariotti 1966

N. Terzaghi – I. Mariotti, *C. Lucili saturarum reliquiae*, Florentiae 1966.

Warmington 1957

E.H. Warmington, *Remains of old Latin, vol. 3 (Lucilius, The twelve tables)*, Cambridge (Mass.)/London 1957 [rist.]

Waszink 1972

J.H. Waszink, *Problems concerning the Satura of Ennius*, in O. Skutsch (cur.), *Ennius. Entretiens sur l'antiquité classique: Vandoeuvres-Genève 23-29 août 1971*, t. XVII, Genève 1972, pp. 99-137.



ANDREA CUCCHIARELLI

Università degli Studi di Roma "Sapienza", andrea.cucchiarelli@uniroma1.it

## Mimesi, satira, romanzo: tre anime per i *Satyrica* di Petronio\*

### ABSTRACT

Nel presente articolo vengono isolati tre principi identificanti dei *Satyrica* di Petronio: mimesi, satira, romanzo. La mimesi è studiata sia come principio di rappresentazione adoperato dall'autore Petronio sia come tema ricorrente nel testo: particolarmente evidente nel mondo di Trimalchione e dei suoi compagni liberti (che, per una specie di contrappasso satirico, ne fanno un uso eccessivo), la mimesi, con le sue inevitabili approssimazioni, si osserva anche negli atteggiamenti del narratore Encolpio. Partendo da un passo di Varrone, che è molto utile per documentare la 'spettacolarizzazione' della mimesi nella cultura romana (*rust.* II 13,2-3), l'articolo analizza i seguenti passi petroniani: 83,1-4; 2,2-6; 140,14. L'individualità dell'Autore è riconosciuta nella raffinata costruzione dell'insieme, con i suoi temi ricorrenti, e nella disposizione strutturale del racconto, specialmente l'effetto di composizione circolare.

---

\* Il presente lavoro è parte di un progetto più ampio, poiché nasce come saggio introduttivo di un volume in cui ho pensato di raccogliere, rivisti e aggiornati, i miei lavori petroniani (usciti in un periodo che va dal 1996 al 2023). Con molto piacere ne anticipo qui la pubblicazione, ringraziando per la disponibilità e le sue preziose osservazioni Paola Paolucci. Vorrei aggiungere che da queste pagine ho largamente tratto la relazione da me presentata al Convegno internazionale *Un cantiere petroniano IV* (Firenze, 26-27 maggio 2022), sotto il titolo *Approssimazioni culturali e nomi illustri. Sui capitoli 2, 83, 140 (e 64)*: la mia gratitudine per l'invito e le stimolanti discussioni va in particolare agli organizzatori, Mario Labate, Giulio Vannini, Giovanni Zago. Dei passi latini citati per esteso fornisco una mia traduzione di comodo, che ha il semplice scopo di agevolare l'interpretazione.

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2023 (3), 35-72

ISSN 2785-1346 (online)

ISSN 2785-1958 (print)

DOI: 10.13137/2785-1346/35320

<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/35320>

*In the present article three distinctive principles of Petronius' Satyrica are identified: mimesis, satire, narration. Mimesis is studied both as a principle of representation by the author Petronius and as a recurring theme in the text: particularly evident in the world of Trimalchio and his fellow freedmen (who, for a kind of satirical contrappasso, make an excessive use of it), mimesis, with its inevitable approximations, is also observed in the attitudes of the narrator Encolpius. Starting from a passage by Varro, that illustrates usefully the spectacularization of mimesis in Roman culture (rust. II 13,2-3), the article analyzes in particular the following Petronian passages: 83,1-4; 2,2-6; 140,14. Petronius' expressive individuality is identified mainly in the refined construction of the whole, with its recurring themes, as well as in the structural arrangement of the story, especially the effect of ring composition.*

KEYWORDS

Petronius; *Satyrica*; mimesis; satire; novel; Plato; Varro; ecphrasis; declamation; Socrates; ring composition

## 1. MIMESI, ARTE, SPETTACOLO (E APPROSSIMAZIONE)

Un grande maestro della cultura occidentale ha osservato la ridicola necessità che le cose debbano «riuscire manifeste attraverso l'imitazione di lettere e sillabe»<sup>1</sup>. Così Platone faceva riconoscere a Socrate il ruolo cruciale che la *mimesi* ha nella costruzione del linguaggio e, quindi, della cultura umani.

Anche ad uscire dal sistema platonico, che identifica sul livello delle *idee* il prototipo da cui per imitazione discendono le forme, è chiaro quanto l'atto imitativo, agli occhi degli stessi antichi, fosse indispensabile per apprendere, riprodurre, trasmettere conoscenza. Per la cultura romana ciò era ancora più evidente, perché essa si era sviluppata fin dagli inizi prendendo a modello un'altra precedente cultura, quella greca. Infatti il concetto di imitazione ha rivestito un ruolo cruciale negli studi sulla letteratura e, più in generale, la cultura di Roma.

Della facoltà imitativa, particolarmente sviluppata nell'essere umano, è necessario servirsi per imparare a parlare, comporre una poesia, scrivere un'orazione, oppure costruire un utensile, cesellare una coppa, dipingere o scolpire opere d'arte, ma anche preparare in bell'ordine una vigna o un frutteto. Proprio per questo anche il divertimento, in cui tale facoltà si svincola da una qualche utilità pratica immediata e contingente, ha in sé una forte componente imitativa. Non solo la caricatura o la parodia, ma qualunque forma di spettacolo e intrattenimento passa per un modello (reale o immaginario) e una sua derivazione, operata dall'artefice.

Ci stiamo avvicinando all'argomento specifico che qui interessa, ma prima di passare a Petronio è utile considerare un brano di un altro maestro antico, il gran 'nume romano' che, anche per effetto di un'esistenza assai lunga, si trovò a mediare il passaggio dalla tarda repubblica all'età augustea. Così, dunque, Varrone nel libro III del *De re rustica* fa parlare Q. Assio, senatore suo amico, che riferisce di una visita alla

---

<sup>1</sup> Plat. *Crat.* 425d γελοῖα μὲν οἶμαι φανεῖσθαι [...] γράμμασι καὶ συλλαβαῖς τὰ πράγματα μιμημένα κατάδηλα γιγνόμενα· ὁμῶς δὲ ἀνάγκη.

villa laurentina di Q. Ortensio Ortalo, il celebre oratore e uomo politico, avversario di Cicerone:

‘ego vero – inquit ille – apud Q. Hortensium cum in agro Laurenti essem, ibi istuc magis θρᾱκικῶς fieri vidi. nam silva erat, ut dicebat, supra quinquaginta iugerum, maceria saepta, quod non leporarium, sed therotrophium appellabat. ibi erat locus excelsus, ubi triclinio posito cenabamus, quo Orphea vocari iussit. [3] qui cum eo venisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflavit, ut tanta circumfluxerit nos cervorum, aprorum et ceterarum quadripedum multitudo, ut non minus formosum mihi visum sit spectaculum, quam in Circo Maximo aedilium sine Africanis bestiis cum fiunt venationes’.

(*rust.* III 13,2-3)<sup>2</sup>

Il lettore di Petronio ritrova nel testo varroniano, scritto grosso modo un secolo prima dei *Satyrica* (esattamente nel 37 a.C.), molti tratti che possono essere considerati identificanti della *Cena Trimalchionis*. Oltre alla disponibilità economica, che nel caso di Ortalo si attua non nell’opulenta magione di una città campana, ma negli smisurati possedimenti di una villa rustica, ciò che colpisce è l’idea di inscenare attorno al triclinio uno spettacolo di animali addestrati, che traduca in ambito privato i grandi eventi pubblici di Roma, quali le *venationes* nei ludi del *Circus Maximus*. Tra le varie coreografie di Trimalchione, attuate nelle proporzioni ridotte di un triclinio cittadino, figura anche una specie di

<sup>2</sup> «Ma io – egli disse –, quando mi trovavo presso Q. Ortensio, nella campagna di Laurento, lì ho visto avvenire qualcosa del genere [il riferimento è alla pratica, menzionata subito prima, di richiamare cinghiali e capre selvatiche con il suono del corno: *infra*, n. 4] in modo ancor più ‘trace’. Infatti, come mi spiegava, vi era un bosco di oltre cinquanta iugeri, circondato da un muraglione, che chiamava non *leporarium* [‘parco per le lepri’] ma *therotrophium* [dal greco: ‘allevamento di animali’]. Vi era lì un luogo assai elevato, dove, allestito il triclinio, cenavamo: ordinò che vi fosse chiamato Orfeo. [3] Il quale, quando vi fu giunto, munito di stola, e gli fu comandato di suonare la cetra, soffiò nel corno, così da essere noi circondati da una tanto grande moltitudine di cervi, cinghiali e tutti gli altri quadrupedi, che non mi parve spettacolo meno bello di quando nel Circo Massimo si fanno le cacce degli edili, quelle senza belve africane». Nel par. 2 *magis θρᾱκικῶς* è congettura di Keil per il tràdito *magistraticos*; sul testo del par. 3 si veda *infra*, n. 5.

*venatio*, ma è l'idea arguta di ricondurre tanto spiegamento di forze al paradigma mitico di Orfeo, 'incantatore' di fiere, che trasforma il banchetto di Ortalo in un vero, sorprendente spettacolo, degno del Circo, e, ai nostri occhi, prelude alle fantasiose e incredibili trovate del ricco liberto petroniano<sup>3</sup>.

Non basta, cioè, far muovere ad un suono preciso degli animali, ma occorre che a farlo sia una specie di musico-attore, nei panni (la *stola*) del cantore trace, Orfeo (*Thracius Orpheus* [Verg. *ecl.* 4,55; Ov. *met.* XI 92]), personaggio del mito, della poesia e dell'arte figurativa: e a rimarcare l'origine straniera, oltre che mitica, è nelle parole del testimone diretto una parola essa stessa doppiamente allogena, a quanto pare, cioè l'avverbio greco dall'etnonimo trace (θροακικῶς). L'imitazione è, dunque, di secondo livello: la scena, cioè, riproduce quello che già di per sé sarebbe un 'miracolo' (animali selvatici addestrati al richiamo), nello specifico modo codificato per il personaggio di Orfeo.

Ma il procedimento imitativo, specialmente quando passa attraverso la realtà empirica e si fa oggetto o azione, con quella realtà, regolata da precise leggi fisiche (e fisiologiche), deve scendere a patti e negoziare. Il risultato sarà sì appariscente, al prezzo, però, di qualche *approssimazione*. E infatti nel testo di Varrone, per come almeno è tramandato dai codici, l'Orfeo laurentino, dopo aver ricevuto l'ordine di 'suonare la cetra', suona il corno: quasi per una forma di convenzione scenica,

---

<sup>3</sup> Per sporzionare il cinghiale fatto imbandire da Trimalchione si fa avanti un servo, dall'aspetto imponente e vestito da cacciatore, che, con un coltellaccio venatorio (*venatorio cultro*), ne colpisce il fianco, da cui erompono uccelli vivi, prontamente catturati da altri 'cacciatori' specializzati allo scopo (*aucupes*): 40,5-7; altri animali vivi introdotti nel triclinio di Trimalchione sono i tre maiali bianchi (che Encolpio aveva immaginato in un primo momento fossero parte di un numero da saltibanchi di strada), uno dei quali, a quanto pare, viene cotto e servito all'istante (47,8-13; cf. 49,1-50,1); un altro esempio è 34,4, in cui i due *Aethiopes capillati* sono paragonati agli inservienti degli anfiteatri. E tra le presenze 'mitiche' nella *Cena Trimalchionis* basti ricordare il cuoco Dedalo, così chiamato dal suo padrone perché 'artista' dei cibi (70,2): un buon corrispettivo, cioè, per l'Orfeo di Ortalo. Non manca, in epoca successiva, la testimonianza di un Orfeo nell'arena, per i giochi di inaugurazione dell'anfiteatro flavio: circondato da piante e ogni genere d'animali, finì sbranato da un orso (Mart. *epigr.* 21).



lo spettatore, riconosciuto il personaggio, facilmente identificabile per l'abbigliamento e il comando che gli è rivolto (Orfeo era un 'patrono' dei citaredi), non deve far troppo caso al cambio di strumento. L'uso di richiamare gli animali con appositi corni, del resto, è ben noto nella zootecnia antica e il testo stesso di Varrone ne ha appena fatto menzione<sup>4</sup>: solo che nella villa-parco di Ortalo a incaricarsi del richiamo era un Orfeo disponibile a comando. Questo, almeno, quando c'erano ospiti e il padrone voleva dare spettacolo. Ciò che più conta è l'arrivo degli animali, docili, e poco importa se a richiamarli sia il suono del corno, quando invece al servo-attore è stato comandato, secondo il suo personaggio, di suonare la cetra<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Nel medesimo cap. 13, subito prima si legge: *nam quem fundum in Tusculano emit hic Varro a M. Pupio Pisone, vidisti ad bucinam inflatam certo tempore apros et capreas convenire ad pabulum, cum ex superiore loco e palaestra apris effunderetur glans, capreis victa aut quid aliud* (2).

<sup>5</sup> La discrepanza viene un poco attenuata da alcuni traduttori, che rendono così il punto, non rispettando la sintassi: «Venuto che fu, con lunga veste e cetra in mano, lo invitò a cantare e quello dette fiato al corno» (Traglia 1974, 851); «e venuto che questi fu, con lunga veste e cetra, invitato a cantare, diede fiato al corno» (Bartoli 1930, 303). Più precise le rese di Guiraud 1997, 34: «Il arriva là en robe longue et, ayant été invité à chanter avec sa cithare, il souffla dans une trompe»; e di Flach 2002, 167 (= 2006, 313): «Als dieser mit Robe dorthin kam und aufgefordert wurde, zur Leier ein Lied zu spielen, blies er eines mit dem Horn». Si può d'altra parte ipotizzare, seguendo l'edizione Aldina, la facile caduta di un *et* e correggere così il testo: *qui cum eo venisset cum stola et cithara <et> cantare esset iussus, bucinā inflavit*. In questo caso, sì, sarebbe possibile una traduzione di tal tenore: «Il quale, quando vi fu giunto, munito di stola e di cetra, e gli fu comandato di cantare [*cantare* vale anche 'suonare'], soffiò nel corno»; ma si aggiunga che, venendo a mancare il costrutto idiomatico con l'ablativo in *citharā cantare*, sull'analogia del quale editori e interpreti accettano, non senza qualche forzatura, il tràdito *bucinā inflavit*, va presa in seria considerazione la correzione del Poliziano, *bucina<m>*, da cui è restituito il normale uso transitivo di *inflo* (così, subito prima, *bucinam inflatam* [cit. *supra*, n. 4]; cf. *ThLL*, VII.1, 1465, 17-19). Ritengo, in conclusione, plausibile la seguente soluzione testuale: *qui cum eo venisset cum stola et cithara <et> cantare esset iussus, bucinam inflavit* (ma anche in questo caso, seppure attenuata, la discontinuità comunque resterebbe, perché il soffiare nel corno non è quanto ci si può aspettare da un Orfeo equipaggiato di stola e cetra). Sulla complessa questione testuale varroniana, per una disamina dello *status quaestionis* e una nuova proposta, rinvio al contributo di Paola Paolucci nella presente annata della rivista.

Ogni atto linguistico, ogni azione di cultura e tecnologia, comportando imitazione<sup>6</sup>, trasposizione, adattamento, porta con sé un'adulterazione e, quindi, un'approssimazione. Quando si tratta di eventi sociali come l'organizzazione di un banchetto, sono tanti i fattori che decidono il discrimine, non sempre netto, tra il cattivo gusto e la trovata di successo, tra la goffaggine e l'arditezza. Il narratore Assio, cui Varrone attribuisce il compito di raccontare la particolarissima esperienza nel triclinio di Ortalo, utilizza una tecnica che è del tutto analoga a quella dell'Encolpio petroniano, nel descrivere in modo asciutto la sequenza tra l'ordine, impartito dal padrone, e il miracolo scenografico, tale da rammentargli gli spettacoli del Circo<sup>7</sup>. Tra Varrone e Petronio è possibile identificare una modalità di racconto, si potrebbe dire, 'mondano' con cui i cittadini di Roma rievocavano banchetti particolarmente significativi e che poteva tradursi in forme letterarie o paraletterarie di genere gastronomico-simposiale<sup>8</sup>. Sono il contesto, le caratteristiche

---

<sup>6</sup> Lo osservava, a quanto pare, proprio Varrone nel *De gente populi Romani*, riguardo ai modi in cui la cultura romana aveva attinto dalle altre culture: *quid a quaque traxerint gente per imitationem* (fr. 21 Peter [Serv. ad Aen. VII 176]). Si noti che, per la sua 'foresta domestica', Ortalo non si accontenta del latino *leporarium* e introduce il grecismo *therotrophium* (così i codici, per la grafia corretta *theriotrophium*), che è di significato trasparente ma resta *hapax*, tanto in latino che in greco (registrato sotto la voce *θηριωτροφείον*: LSJ, 800; Montanari, *GE*, 943). La cultura greca e, in particolare, i grecismi rientrano tra i mezzi con cui i liberti petroniani cercano di affermare le proprie personalità (così Plocamo, ad es., in 64,5 ...*quod postea Graecum esse affirmabat*): non senza, all'occasione, un certo qual 'protezionismo' romano, come nel caso di Trimalchione, che legge a voce alta un libro in latino, mentre gli *Homeristae* si esibiscono recitando versi greci (59,3).

<sup>7</sup> Cf. spec. *quod... therotrophium appellabat... quo Orphea vocari iussit. qui cum eo venisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflavit, ut tanta circumfluxerit eqs.*, con, ad es., Petr. 34,2-5; 47,7-12; 64,5-7; 68,1-2.

<sup>8</sup> Il *De re rustica* figura tra i testi regolarmente tenuti presenti da commentatori e interpreti della *Cena*, ma soprattutto come repertorio di informazioni sugli usi alimentari romani e non per la preziosa testimonianza sul banchetto di Ortensio Ortalo, che è invece opportunamente valorizzata negli studi sulla villa romana: cf. Bek 1976, 154-166; Mielsch 1987, 37-38; Bergmann 1995, 410; Purcell 1995, 154; cf. anche Myers 2000, 111. Tra i resoconti letterari di grandi e memorabili banchetti si può ricordare la satira II 8 di Orazio, la cosiddetta *Cena Nasidieni*: la satira, del resto,

individuali, la situazione a decidere se tutte quelle scenografie si debbano apprezzare come fantasiosi divertimenti di un ricco senatore oppure vadano bollate come stramberie di un *parvenu*<sup>9</sup>. Ma, di per sé, il meccanismo è analogo e analoga, seppure con differenze di misura, è l'*approssimazione* che il meccanismo comporta.

Ogni artefice, dunque, sa di dover imitare e dell'imitazione conosce per necessità le tecniche. Petronio non fa eccezione e il suo romanzo è una continua imitazione, da un lato, di modelli letterari e culturali, riscritti, allusi, talvolta parodiati, e, dall'altro, di situazioni modeste, umili, imbarazzanti o avventurose della vita empirica. Bastano le celebri pagine di E. Auerbach, a ritagliare a Petronio uno spazio rilevante nella storia del realismo occidentale<sup>10</sup>: è appunto la *mimesis* che, attraverso l'io narrante di Encolpio, permette a cose e fatti della società romana altrimenti esclusi dalla letteratura ufficiale, di farsi leggibili da un pubblico in cerca, evidentemente, *anche* di questo. Il romanzo di Petronio documenta cioè, in una prosa netta e vigilitissima, l'impatto tra le forme alte della cultura con i bisogni e le pulsioni, anche meno nobili ma vere, dell'essere umano.

Su Petronio 'imitatore' torneremo a fare qualche osservazione più avanti, ma adesso un'osservazione si impone, riguardo alla sezione del

---

è forma poetica ben adatta al tema del cibo e della *cena* (vedi *infra* nel testo). A Roma Ortalo, anche per le sue proprietà, doveva essere in realtà piuttosto noto, e non solo in virtù della già ricordata rivalità con Cicerone: si doveva sapere cioè che, a differenza della villa laurentina, la sua casa urbana era piuttosto modesta perché ne aveva preso possesso Ottaviano, che vi ebbe la sua prima dimora sul Palatino (Suet. *Aug.* 72,1).

<sup>9</sup> A proposito del famoso L. Licinio Lucullo, che nella sua villa di Tuscolo aveva fatto costruire un triclinio all'interno di un'uccelliera, in modo da poter vedere uccelli cotti in tavola e uccelli vivi che svolazzavano fuori le finestre, uno dei protagonisti del dialogo varroniano, Cornelio Merula, si mostra piuttosto critico: il problema, prevedibilmente, era l'odore (*rust.* III 5,3). Ben più riuscita, assai meno dispendiosa e più pratica, la trovata di Trimalchione: il tempo di un rapido volo e gli uccelli, usciti dal ventre del cinghiale, vengono catturati e donati agli ospiti (40,5-7 *supra*, n. 3).

<sup>10</sup> Cf. Auerbach 1956, spec. 30-40. Sul particolare modo in cui la mimesi viene interpretata da Petronio, specialmente per quel che riguarda il mondo dei liberti, si veda Cucchiarelli 1999; 2007.

romanzo in cui la mimesi, rivolta ad una precisa realtà sociale, è più evidente. Proprio la mimesi, intesa come sistematica e ossessiva imitazione (della natura, dei modelli sociali elevati, della tradizione simposiale letteraria e aristocratica), caratterizza nell'interpretazione petroniana il mondo dei liberti. Nella cultura alta e ufficiale la facoltà mimetica, 'ridicolmente' indispensabile al costituirsi di ogni cultura – come aveva osservato l'aristocratico Platone –, veniva dissimulata e irreggimentata grazie alla finezza urbana, all'esperienza mondana e all'istruzione di chi, per censo e tradizioni, apparteneva alla ristretta cerchia dell'*élite* colta. Della cultura necessaria allo status di *civis* romano, il liberto, ex schiavo in genere di origini umili, spesso orientali, è costretto a impadronirsi tramite un rapidissimo processo imitativo, forzato nei tempi e nei modi. È vero che alcuni liberti, perché selezionati in giovane età in virtù di particolari doti intellettuali, o talvolta per puro caso, avevano avuto modo fin da bambini di apprendere le lettere, per poi spesso svolgere mansioni di segretari (e guadagnarsi per questa via la libertà). Ma nella maggior parte dei casi il ceto servile era indirizzato a lavori pratici, manuali e artigianali, oppure legati al commercio e alle tecnologie: attraverso questa professionalità arrivava denaro, considerazione sociale e, talvolta anche relativamente presto, la libertà. Uomini di grande capacità, talvolta ancora lontani dalla vecchiaia, si trovavano molto indietro nel *cursus honorum* della cultura, talvolta semialfabetizzati e ignoranti in fatto di retorica, grammatica, letteratura, del tutto all'oscuro di usi come quelli della buona conversazione simposiale. A questa condizione di forte *handicap*, tanto più vistosa in persone così abbienti, i liberti potevano reagire o con l'indifferenza, magari la sfrontatezza, oppure recuperando come potevano modi e forme della cultura: esperti come erano, di arti e mestieri, oltre che di vita, sapevano inoltre far buon uso della capacità imitativa, che rivolgevano agli atteggiamenti tipici dei ceti alti, per i quali cultura e istruzione erano patrimonio quasi congenito. Non era certo facile arrivare a conoscere Omero o Virgilio in breve tempo, in una vita comunque sempre piena di affari e impegni, né era facile improvvisare riferimenti dotti a cena o in compagnia: ma ai liberti non mancava l'intraprendenza (e certo, anche qui, la sfrontatezza) per *imi-*

*tare* i modi di quei 'signori' che fin dalla più tenera età avevano appreso le parole dei poeti greci e romani. Ecco perché, con profonda intuizione storica e sociologica, Petronio condanna i suoi liberti, in quel complesso e articolato meccanismo che è la *Cena Trimalchionis*, ad una mimesi ipertrofica e continuata, si può dire ossessiva.

Qui, in questo convertirsi della mimesi a contrappasso per Trimalchione e compagni, il testo dei *Satyrica* trova la propria seconda anima, quella satirica, almeno parzialmente eponima<sup>11</sup>. La satira o il giambo contro il ricco *parvenu*, il quale, soprattutto in momenti di rivolgimenti e novità sociali, emerge alla ribalta della vita mondana, è una costante già della letteratura greca, cui nei confusi anni dell'epoca triumvirale Orazio non si era sottratto<sup>12</sup>. Indubbiamente un tale spirito è presente, in misura non trascurabile, nella *Cena Trimalchionis*. Ma la forza dell'invenzione petroniana non sta tanto nell'aggressione satirica: l'identificazione di un bersaglio contro cui rivolgere indignazione e scherno. Piuttosto essa consiste in una estrema potenza di rappresentazione. Quando sono gli schiavi, e gli ex-schiavi, a produrre un proprio sistema culturale, i principi fondanti dell'estetica classica non possono che essere capovolti. Ecco perché quella capacità mimetica, altrimenti tanto scrupolosamente controllata, ormai liberatasi, occupa

---

<sup>11</sup> Anche a voler ricondurre il titolo *Satyrica* unicamente ai licenziosi *satyroi* greci e a non voler tener conto della connessione paraetimologica tra questi e la *satira* romana (attestata, invero, in fonti grammaticali piuttosto tarde), mi sembra difficile che, al lettore dell'età di Nerone, un tale titolo non dovesse richiamare la duplice tradizione della satira romana, distinta tra genere luciliano, in cui si iscrivevano Orazio e il contemporaneo Persio, e genere menippeo, coltivato da Varrone e, ad inaugurare il principato di Nerone con la caricatura del defunto Claudio, da Seneca con l'*Apocolocyntosis*.

<sup>12</sup> Con la già ricordata *Cena Nasidieni*, che a sua volta presuppone modelli luciliani oggi in sostanza perduti, raccontata a conclusione del libro II delle *Satire* dall'amico e poeta comico Fundanio: ma lo sfortunato Nasidieno, cui non riesce di far bella figura con Mecenate e il suo gruppo, è trattato dal poeta abbastanza benevolmente, mentre è nel registro più canonicamente stilizzato dell'aggressione giambica, quello dell'epodo quarto, che Orazio si scaglia contro l'ex-schiavo divenuto tribuno militare. Già nell'Atene del V secolo, quando si trovò a nascere Platone, l'aristocratico regolatore della mimesi, fenomeni consimili erano percepiti come passibili di caricatura comica: in un frammento di Cratino compare un'intera città popolata da schiavi arricchiti (223 K.-A.).

così ampia parte nel mondo dei liberti che la *Cena* descrive: mestieri, suoni, uccelli, scene della vita quotidiana, eventualmente attraverso la mediazione del mimo, sono imitati e riprodotti con un'insistenza tale da richiamare l'attenzione del lettore. Ma proprio in questa ossessiva ripetizione i liberti petroniani trovano una loro compatta coerenza, che li rende tanto integri e artisticamente potenti quanto perfetti nell'incarnare il preciso contesto storico e sociale da cui provengono.

E qui, su questo piano meno immediato, è possibile rinvenire la capacità satirica petroniana, che non si limita alla caricatura dei 'nuovi ricchi', ma si appunta contro una facoltà strutturante della cultura umana. Imbattibili nelle opere materiali che la *paideia* classica relegava al ruolo banausico dell'opificio, capacissimi di avventure economiche spregiudicate, spesso con risultati straordinari, astuti, intelligenti e cinici, i liberti di Petronio sono eccessivi, ma fin troppo 'tipicamente' umani nel loro tentativo di imitare gli atteggiamenti dell'alta cultura. Nel loro caso, però, l'*approssimazione*, che non è certo frutto di sprezzatura o reale innovazione (pur essendo poderosamente viva e vitalistica), è troppo frequente e marcata, per non farsi ridicola.

Il tema della mimesi, che nella *Cena Trimalchionis* diventa principio identificante, è in realtà diffuso, come già osservavamo, in tutta la trama romanzesca, nella quale costantemente i personaggi (incluso il narratore-personaggio Encolpio) imitano, riadattano, reinterpretano schemi e modelli culturali e, soprattutto, letterari. E il confine tra l'autenticità e la falsificazione, tra l'esemplare nella sua perfezione e la riproduzione degradata o, semplicemente, romanzesca, non sembra essere sempre così netto, nemmeno al di fuori della *Cena*.

## 2. NELLA PINACOTECA: ENCOLPIO ESTIMATORE DI FINEZZA PITTORICA (ED EMULO DELL'ECPHRASIS D'ARTE)

Un buon esempio, forse non di immediata evidenza per il lettore moderno ma proprio per questo degno di interesse, viene da una sequenza narrativa non molto distante dalla *Cena*, quella cosiddetta 'della pina-

coteca', in cui Encolpio, sconcolato dopo tre giorni di sofferenza e solitudine (Gitone lo ha abbandonato), fa ingresso, per essere subito colto da meraviglia. Racconta Encolpio:

nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. [2] iam vero Apellis quam Graeci μονόκνημον appellant, etiam adoravi. tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam.

(83,1-2)<sup>13</sup>

Quell'Encolpio che ha riferito, con precisione di dettagli, le tante trovate artistiche dei liberti e, in particolare, il programma del monumento funebre da Trimalchione commissionato al *lapidarius* Abinna, adesso è preso da una specie di febbrile esaltazione, al cospetto di alcuni tra i capolavori dell'arte greca. È vero che Encolpio ha in comune con Trimalchione quello che, del resto, era un tratto corrente della riflessione antica sull'arte figurativa: l'idea, cioè, che l'arte può riuscire, nelle sue realizzazioni più alte, a imitare la natura fin in quel qualcosa che imitabile sembrerebbe non essere, cioè il soffio della vita. Ma Trimalchione, per parte sua, era certo tutt'altro che convenzionale, quando si atteggiava ad esperto d'arte: a sentir lui, su alcune sue grosse coppe sarebbe stata rappresentata Cassandra (non Medea!) nell'atto di uccidere i figli e, come egli affermava, «i fanciulli giacciono morti, così che li diresti vivi» (*pueri mortui iacent sic ut vivere putes* [52,1])<sup>14</sup>. Di tutt'altro tenore le parole di Encolpio, che è assai più credi-

<sup>13</sup> «Vidi infatti quadri che mostravano la mano di Zeusi, non ancora vinta dalle ingiurie del tempo, non senza commozione accarezzai abbozzi di Protogene che facevano a gara con la verità della natura stessa. Ammirai con venerazione una di quelle figure che i Greci chiamano 'monocnémi', opera di Apelle. I confini delle figure erano tracciati con tanta precisione, a immagine del vero, da potersi credere che addirittura i sentimenti vi fossero rappresentati».

<sup>14</sup> Sul tema Trimalchione si concede anche un'amara ironia, al culmine della sua ira contro Fortunata: chiede ad Abinna di non collocarne la statua nel monumento, per non doverci litigare anche da morto (74,17 *nolo statuam eius in monumento meo ponas, ne mortuus quidem lites habeam*).

bile quando utilizza un linguaggio da critico d'arte o, se si preferisce, da ephrasis retorica: l'idea della 'gara' (*certantia*), che Encolpio riconosce tra la maestria di Protogene e la *veritas naturae*, egli la riprende subito per un capolavoro di Apelle<sup>15</sup>, nel quale i contorni delle figure erano così ben definite nel dettaglio, da dare l'illusione della 'vita' (*animus* è il 'sentimento' ma anche letteralmente lo 'spirito' dell'essere vivente).

Nel suo 'imitare' il linguaggio della critica d'arte Trimalchione ha prodotto un'*approssimazione* talmente enorme, da riuscire nel paradosso: dei soggetti così ben rappresentati nella loro morte da sembrare... vivi! Mentre non si può certo dire che nell'entusiasmo di Encolpio per quei capolavori dei grandi maestri greci si scorga qualche improprietà, né tantomeno nel modo in cui egli si esprime. Ma è attraverso lo sproposito di Trimalchione che Petronio si diverte a far entrare in contraddizione quel concetto tanto convenzionale: è lì che il lettore vede il lampo dell'invenzione satirica (con qualche conseguente simpatia per il liberto che, forse non del tutto consapevolmente, ha espresso il paradosso). Invece le osservazioni di Encolpio sono talmente impeccabili da riuscire incolori e non particolarmente significative. Stando alle sue parole, egli avrebbe riconosciuto all'istante le opere di alcuni tra i più illustri artisti greci, il più antico Zeusi, menzionato per primo, poi Protogene e Apelle, tra loro contemporanei, buoni colleghi ma anche in competizione: tre nomi, a comporre una specie di triade canonica, che, soprattutto con il primo e il terzo, toccano la vetta della pittura greca. Ma, come accennavamo, c'è un livello non immediatamente evidente, almeno per il lettore moderno, che merita di essere osservato.

Il lettore antico, dotato di competenza standard sulla pittura greca, doveva riconoscere ad Encolpio che la menzione del secondo maestro,

---

<sup>15</sup> Verosimilmente, un'immagine di fanciullo che, per la particolare posizione delle gambe, sembrava averne una soltanto (*μονόκνημος*): Ghedini – Salvo 2015, 111. Si noti come Encolpio tenga a usare il termine tecnico greco, chiosandolo da conoscitore (*quam Graeci... appellant*; da tener presente, comunque, l'espunzione di *Graeci*, proposta da Jahn e accolta da Giardina – Cuccioli 1995, ma che non è necessaria): già all'inizio della parte superstita del romanzo, accanto alle conoscenze retorico-letterarie, si era mostrato capace di discettare sulla pittura, se Agamennone non lo avesse interrotto (*infra*, n. 23).



Protogene, fosse davvero ben scelta. Con ogni verosimiglianza era infatti aneddoto corrente, per noi testimoniato da Plinio il Vecchio, quello del primo incontro tra lui e Apelle: quest'ultimo, dunque, trovatosi a passare per Rodi, andò a casa di Protogene di cui ammirava il talento, e tale visita fu occasione di sfida, tra i due maestri, a chi riuscisse a tracciare la linea più sottile (ebbe la meglio Apelle)<sup>16</sup>. Nelle parole di Plinio, che parte proprio dalla notorietà dell'aneddoto («è risaputo quel che avvenne» [*nat. XXXV 81 scitum... quod accidit*]), la contesa è espressa in termini di *tenuitas* e *subtilitas* (81 *lineam... summae tenuitatis*; 82 *subtilitatem... tenuiorem lineam... subtilitati*). Ed è esattamente la *subtilitas* quella che Encolpio dice di ammirare nelle figure che ha davanti agli occhi (*tanta enim subtilitate*): la 'finezza' dei contorni, così precisi a imitazione del vero, spiega la sua 'adorazione' alla vista di quei capolavori (e l'ultimo che ha nominato è il *μονόκνημος* proprio di Apelle).

Dunque, Encolpio ha fatto sfoggio di una competenza sulla storia dell'arte antica che corrisponde al bagaglio di nozioni sulla pittura greca proprio dell'*élite* colta di Roma<sup>17</sup>: di per sé quelle frasi tanto compite,

---

<sup>16</sup> Plin. *nat. XXXV 81-83 scitum inter Protogenen et eum quod accidit. ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. 'ab hoc', inquit Apelles, adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. [82] ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. atque ita euenit. reuertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum. [83] at Protogenes victum se confessus in portum devolauit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante, spatiosae nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem.*

<sup>17</sup> Stando a quanto riferisce Plinio, la *tabula* con le tre righe di colore diverso, l'una dentro l'altra, era conservata a Roma, nelle dimore dell'imperatore, fino a quando fu distrutta durante il primo dei due incendi del Palatino (verosimilmente quello del 64 d.C.). Che la descrizione di Encolpio potesse far intravedere al lettore antico, almeno in alcuni tratti, l'assetto di una reale raccolta di opere pittoriche, di

con cui il narratore fiorisce il racconto delle sue pene d'amore per il fanciullo perduto, sono inappuntabili. In questo siamo all'opposto di Trimalchione, che si preoccupa soprattutto di peso e dimensioni dei suoi argenti, mentre confonde, a quanto pare, Cassandra con Medea. Eppure l'autore Petronio stabilisce una riposta analogia tra il personaggio Trimalchione e quel particolare personaggio (anche e soprattutto narratore), che è Encolpio. Attraverso le sue stesse parole, così quest'ultimo rivela il proprio ingenuo rapporto con le immagini:

hinc aquila ferebat caelo sublimis Idaeum, illinc candidus Hylas repellebat improbam Naida. damnabat Apollo noxias manus Iyramque resolutam modo nato flore honorabat. [4] inter quos etiam pictorum amantium vultus tamquam in solitudine exclamavi: 'ergo amor etiam deos tangit!' (83,3-4)<sup>18</sup>

Dunque, Encolpio sa di trovarsi in mezzo ai 'volti' (cioè gli aspetti facciali, con le loro espressioni e tratti identificanti) di numerosi amanti, *anche* dipinti, ma pure si mette a parlare ad alta voce, 'come se fosse da solo' (*tamquam in solitudine*). È una specie di cortocircuito, in cui lo stereotipo della poesia erotica che prevede il lamento solitario dell'amante infelice<sup>19</sup> va a collidere con tutte quelle figure che, quasi animate dalla bravura dei pittori, devono evidentemente sembrare ad Encolpio una vera folla. Il nodo del paradosso è in *tamquam*. Che cosa vuol dire 'come se', per una solitudine che tutto lascia credere fosse reale (fino a quando, nel par. 7, fa ingresso nella pinacoteca il poeta Eumolpo)? È chiaro che le figure dipinte possono sembrare una compagnia di amanti infelici solo per chi, nel mondo illusorio del romanzo petroniano, trascura la

---

accesso pubblico giacché Encolpio vi entra liberamente e non priva di organizzazione tematica (quadri aventi per soggetto dei fanciulli amati da divinità), è osservato in Ghedini-Salvo 2015, 111; Salvo 2018, 25-27.

<sup>18</sup> «Da una parte l'aquila portava, altissima nel cielo, il fanciullo dell'Ida, dall'altra il candido Ila respingeva la Naiade maliziosa. Apollo malediceva le sue colpevoli mani e, allentate le corde della lira, la adornava del fiore appena spuntato».

<sup>19</sup> Così Arianna abbandonata in Catull. 64,184-187 ovvero Coridone in Verg. *eccl.* 2,4; cf. anche Prop. I 18,1-4.

distinzione tra immagine e realtà. Non siamo, insomma, molto lontani dai fanciulli di Trimalchione, così ben morti da sembrare vivi. Ma in questa particolare gara tra Trimalchione e Encolpio, a chi più e meglio parodizza le convenzioni critico-letterarie e figurative antiche, credo che la palma vada a Trimalchione: è attraverso di lui che Petronio ha sovvertito, con la più grande efficacia, lo stereotipo. Mentre qui l'effetto è molto più sottile, sebbene tutt'altro che trascurabile.

A questo punto, è giunto il momento per il lettore dei *Satyrica* di porsi una domanda. Nel mondo romanzesco di Petronio, non sarà che anche il resoconto del narratore non debba esser preso per oro colato? Gli spropositi di Trimalchione sono evidenti, ma ci sarà da fidarsi di quelle frasi tanto compite, con cui Encolpio fiorisce il racconto delle proprie passate pene d'amore? Entrato in una pinacoteca, evidentemente di accesso libero, ecco che Encolpio afferma di avere sotto gli occhi i capolavori di tre grandi maestri greci, Zeusi, il più antico, e i due più recenti, Protogene e Apelle, così ben assortiti da permettergli di infilare qualche nozione tecnica di disegno (la finezza del tratto), ben divulgata, del resto, da un aneddoto che doveva circolare già al tempo di Petronio. Chissà. Il lettore antico doveva sapere che c'era una certa facilità ad attribuire nomi illustri di artisti classici a opere che erano in realtà più tarde se non moderne, così da aumentarne il pregio<sup>20</sup>. Forse Encolpio si è ingannato, oppure è lui a volersi riempire la bocca di quei grandi nomi<sup>21</sup>, affrettandosi senza troppi scrupoli ad attribuzioni così illustri (tali da adornare la sua prosa)? Credo che questo sospetto, di cui fa le spese Encolpio, sia tra gli effetti previsti dall'autore Petronio, nel suo gioco di intelligenza con il lettore, che talvolta include anche l'ironia alle spalle del narratore.

---

<sup>20</sup> Particolarmente significativo è un passo di Fedro, *V prol.* 4-7 Perry = IV 1,4-7 Zago. Talvolta viene il dubbio che ci sia un po' di esagerazione nelle attribuzioni ai più grandi maestri classici, soprattutto quando si tratti di testi scherzosi o ironici, come ad es. Martial. IV 39 oppure IX 44.

<sup>21</sup> I tre maestri, Zeusi, Protogene e Apelle, sono tra quelli che vengono abitualmente citati in contesti di insegnamento retorico, da Cicerone, *Brut.* 70, fino almeno a Quintiliano, *inst.* XII 10,3-6; cf. Schmeling 2011, 350 ad 83,1-2.

Proprio dunque il convenzionalismo culturale di Encolpio, che gli fa riconoscere nelle proprie avventure picaresche i più illustri e classici esemplari della letteratura e dell'arte, nella sua inappuntabilità (almeno a tratti un poco scolastica), comporta una forma di *approssimazione* che è ben diversa dai grossolani e talvolta dirompenti errori in cui (non sempre, per altro) cade Trimalchione. Anche Encolpio, in ultima analisi, è un *imitatore* dei grandi modelli culturali, che egli riproduce in genere correttamente, ma in modo stereotipato. Ciò corrisponde alla caratterizzazione che Petronio ha sistematicamente perseguito del suo personaggio-narratore: un essere mosso dagli istinti, come tutti gli altri protagonisti del romanzo, superficiale, studiatamente ingenuo nel rappresentare le vicende anche più imbarazzanti. Insomma, il genio creativo di Petronio non si è manifestato nel far esprimere Encolpio e gli altri protagonisti con originalità di invenzioni, con altezze formali davvero innovative: Encolpio non è Rimbaud, Eumolpo, che pure produce pezzi poetici lunghi ed impegnativi, *l'Ilioupersis* e il *Bellum civile*, non è Verlaine. Il genio di Petronio è nella costruzione dell'insieme, nella potenza di visione complessiva, nella capacità di rappresentare con esattezza le dinamiche sociali e culturali dei diversi ceti, nel popolare situazioni quotidiane, se non banali e talvolta canagliesche, con i modelli tratti dai grandi testi della letteratura (spesso evidenti, ma scelti e mescolati in modo complesso) – oltre che nel puro divertimento del racconto.

### 3. NELLA SCUOLA DI RETORICA: ENCOLPIO DETRATTORE DELLA DECLAMAZIONE (ED EMULO DEI RETORI)

Come abbiamo visto, non disponiamo di elementi decisivi per giudicare, con una qualche controprova esterna, l'esattezza di quanto Encolpio afferma riguardo ai dipinti della pinacoteca. Nel gioco romanzesco petroniano, la voce di Encolpio è fonte unica e il lettore non può far altro che fidarsi, magari nutrendo qualche sospetto. Talvolta, però, Petronio mette in condizione il lettore di osservare piccole ma sensibili sfocature,

in cui si fa più marcata l'*approssimazione* con cui il narratore e, talvolta, i personaggi chiamano in causa le somme autorità della cultura antica.

Osserveremo qui due casi significativi che si collocano uno all'inizio e l'altro alla fine della porzione conservatasi del romanzo (nei capitoli secondo e penultimo). Il primo caso, anche per il fatto, di per sé del tutto fortuito, di trovarsi in quella che per noi è la sequenza d'avvio del romanzo, prima dell'orgia in casa di Quartilla e della *Cena Trimalchionis*, svolge di fatto la funzione di presentarci Encolpio nel suo atteggiamento di *scholasticus*, impegnato a difendere le ragioni della 'vera' eloquenza e a censurare le cause della sua decadenza. I dettagli ci sfuggono, ma si capisce che la tirata di Encolpio, con cui si apre il primo capitolo conservato, ha lo scopo ben preciso di stabilire un contatto con il retore Agamennone, che può assicurare a lui, ad Ascilto e a Gitone, protezione e inviti nella *Graeca urbs*. Nel secondo capitolo Encolpio, però, punta il dito proprio contro i maestri di retorica, attribuendo loro la responsabilità della decadenza:

'pace vestra liceat dixisse: primi omnium eloquentiam perdidistis. levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando, effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet. [3] nondum iuvenes declamationibus continebantur, cum Sophocles aut Euripides invenerunt verba quibus deberent loqui. [4] nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque Lyrici Homerici versibus canere timuerunt. [5] et ne poetas quidem ad testimonium citem, certe neque Platona neque Demosthenen ad hoc genus exercitationis accessisse video. [6] grandis et, ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit'.

(2,2-6)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> «Sia lecito dirlo con vostra buona pace: siete stati i primi tra tutti a mandare in rovina l'eloquenza. Mettendo su, con suoni leggeri e vacui, una certa specie di giochetti, avete fatto sì che il corpo dell'orazione perdesse nerbo e cadesse. I giovani non erano ancora imprigionati dalle declamazioni, quando Sofocle ed Euripide trovarono le parole con cui dovessero parlare. Il maestro umbratile non aveva ancora cancellato gli ingegni, quando Pindaro e i nove lirici ebbero timore di cantare nei versi di Omero. E, per non citare a testimonio soltanto i poeti, certamente né Platone né Demostene li ho visti accostarsi a questo genere di esercitazione. Un'orazione grande e, se si può dire, pudica, non ha macchie, né è rigonfia, ma si erge nella sua naturale bellezza».

Come poi nella pinacoteca con i pittori<sup>23</sup>, già qui Encolpio appare ansioso di mettere assieme i nomi più grandi della letteratura antica, Sofocle ed Euripide, Pindaro e i lirici (saggiamente restii a confrontarsi direttamente con Omero) e infine, per non limitarsi ai poeti, Platone e Demostene. Non occorre insistere sul fatto che questo brano non può essere interpretato seriamente, come una presa di posizione di Petronio su di un argomento così vieto quanto la 'corrotta eloquenza': il divertimento sta nel vedere come se la cava Encolpio a interagire con Agamennone, nell'ambiente della scuola retorica (e di fronte ad un uditorio di giovani *scholastici*), infilando tutta una serie di *auctoritates*.

Si profila, dunque, una caratterizzazione costante del narratore petroniano che, si tratti di una scuola o di una pinacoteca, ha parole soltanto per i grandi eroi della cultura antica, ma trovandosi in situazioni banali, ridicole, talvolta oscene o picaresche. Una tale escursione, tra pretenziosi modelli culturali e *bathos* della situazione, è tipico della parodia e della satira: torniamo, dunque, al registro dichiarato dal titolo *Satyrica*. Ma se l'imitazione che fa Trimalchione dei grandi modelli letterari e della cultura simposiale classica è marcata dalle improprietà, pure talvolta così sorprendentemente significanti, quella di Encolpio trova in genere la sua nota distintiva nella convenzionalità, per non dire talvolta banalità, della formulazione, che però si attua in una sostanziale correttezza dei riferimenti eruditi. Questo avviene, come abbiamo visto, nella pinacoteca. Nel caso del secondo capitolo, però, si percepisce anche qualche dissonanza: siamo ben lontani dalle vette di Trimalchione, ma qui il discorsetto di Encolpio solleva qualche perplessità.

Che cosa intende, cioè, Encolpio con il dire che né Platone né Demostene si siano mai 'accostati' ad un tal genere di esercitazione (*ad hoc genus exercitationis accessisse*)? Esisteva già la pratica declamatoria, nell'Atene tra V e IV sec., e tanto Platone che Demostene si guardaro-

---

<sup>23</sup> A conferma di quanto studiatamente Petronio persegua la caratterizzazione del suo narratore, già in questa tirata Encolpio si atteggia a conoscitore di pittura: sembrerebbe capacissimo di passare a dire la propria *de corrupta pictura* (2,9), se non fosse perché Agamennone lo interrompe (3,1); *supra*, n. 15.

no, secondo Encolpio, dall'avvicinarvisi, oppure non esisteva ancora e, quindi, è abbastanza naturale che entrambi non la coltivassero? Solo chi voglia procedere per ovvietà, del resto, ha bisogno di osservare che la declamazione, come era praticata nel I sec. d.C. a Roma, non poteva essere esattamente quella nota, eventualmente, ai grandi tragici ateniesi o a Pindaro e agli altri poeti lirici. E non soltanto perché evidentemente l'una era in latino, l'altra in greco. Si aggiunga che, secondo un'opinione corrente al tempo di Petronio, per noi testimoniata da Seneca il Vecchio, la declamazione non sarebbe esistita al tempo di Eschine (c.a 390-330 a.C.), cioè appunto nel periodo della maturità di Platone e della piena attività di Demostene<sup>24</sup>.

In realtà, però, forme che rientrano nella prassi declamatoria scolastica (in particolare i *progymnasmata*) sono attestate per via papiracea in epoca piuttosto antica e si è ipotizzato che siano presupposte già dalla tragedia euripidea<sup>25</sup>. Certo, Demostene o Platone (che del resto è un filosofo!) non avranno dibattuto sui temi e nelle forme della declamazione d'età neroniana, ma proprio sul conto del grande oratore ateniese circolavano vari racconti, quasi leggendari, che insistevano sull'intensa esercitazione cui Demostene si sarebbe sottoposto, fin dalla giovane età, per migliorare la propria capacità di parlare in pubblico.

---

<sup>24</sup> Si tratta di una testimonianza ben nota negli studi sulla declamazione, ma non valorizzata in genere negli studi petroniani (non figura nei commenti *ad loc.* né di Breitenstein 2009, 44-45, né di Schmeling 2011, 5-6): *Aeschines, non ille orator – tunc enim non declamandi studium erat –, sed hic ex declamatoribus novis eqs.* (Sen. *contr.* I 8,16). Secondo altre fonti, le origini della declamazione sarebbero risalite a poco dopo, cioè al tempo di Demetrio Falereo (Quint. *inst.* II 4,41); cf. Fairweather 1981, 79 (sul passo di Petronio, considerato in relazione con quello di Seneca il Vecchio, 115).

<sup>25</sup> Proprio in quell'Euripide, dunque, citato da Encolpio assieme a Sofocle come esempio di grande poeta tragico del tutto estraneo alla pratica declamatoria: documentazione e ipotesi attendibili sulle pratiche scolastiche e declamatorie già a partire dalla prima sofistica sono raccolte in Fernández Delgado – Pordomingo 2017, cui si rinvia anche per la bibliografia (su Euripide spec. pp. 17-18; 663-671; più in generale, pp. 173-186; 195-196; 239-240; 505-506; cf. inoltre Pernot 1993, I, 57-58); per le testimonianze papiracee più antiche (III sec. a.C.), tra cui una antilogia alla *Contro Leptine* di Demostene (*or.* 20), si veda Stramaglia 2015, spec. 168-169.

Significativo, in proposito, un passo di Valerio Massimo, in cui compare anche il termine stesso di *declamatio*, sebbene nel significato più generico di ‘recitazione’ (ad alta voce)<sup>26</sup>.

L’effetto di *approssimazione* ottenuto da Petronio, nel far disquisire il narratore Encolpio *de corrupta eloquentia*, è duplice e, si può dire, comicamente in sé contraddittorio: da un lato è fin troppo ovvio che il fenomeno della declamazione nella *esatta* forma romana del I sec. d.C., non fosse praticato da Platone e Demostene, i due grandi nomi con cui Encolpio assortisce una coppia suprema di prosatori, ma appartenenti ad una dimensione, cronologica<sup>27</sup> e culturale (l’uno filosofo!), manifestamente altra rispetto al coevo contesto neroniano; d’altra parte forme di esercitazione scolastica sono concepibili già per l’epoca di Demostene, e in qualche misura già per Demostene stesso, come i

---

<sup>26</sup> Val. Max. VIII 7, ext. 1 *propter nimiam exilitatem acerbam auditu vocem suam exercitatione continua ad maturum et gratum auribus sonum perduxit. Lateris etiam firmitate defectus, quas corporis habitus vires negaverat, a labore mutuatus est: multos enim versus uno impetu spiritus complectebatur eosque adversa loca celeri gradu scandens pronuntiabat ac vadosis litoribus insistens declamatio nescit fluctuum fragoribus obluantibus edebat, ut ad fremitus concitatarum contionum patientia duratis auribus uteretur.* La notizia è già in Cicerone, *fin. V 5 in Phalericum etiam descenderim, quo in loco ad fluctum aiunt declamare solitum Demosthenem, ut fremitum assuesceret voce vincere* (si veda il comm. di Madvig 1876, 612 *ad loc.*) e si ritrova in Quint. *inst. X 3,30*; cf. Plut. *Vit. dec. orat. 8, 844e-f.* Anche di Cicerone, seppure con le opportune distinzioni, si poteva dire che coltivasse la declamazione: *declamabat autem Cicero non quales nunc controversias dicimus, ne tales quidem quales ante Ciceronem dicebantur, quas thesis vocabant* (Sen. *contr. I praef. 12*); così si esprimeva lo stesso Cicerone in *Tusc. I 7 in quam exercitationem ita nos studiosae operam intendimus, ut iam etiam scholas Graecorum more habere auderemus. ut nuper, tuum post discessum, in Tusculano cum essent complures mecum familiares temptavi quid in eo genere possem. ut enim antea declamitabam causas, quod nemo me diutius fecit, sic haec mihi nunc senilis est declamatio. ponere iubebam de quo quis audire vellet; ad id aut sedens aut ambulans disputabam*; cf. Bonner 1977, 30.

<sup>27</sup> Quanto approssimativa sia la cronologia di Encolpio lo mostra il caso limite del *nuper*, utile per attivare la retorica delle *res novae* (considerate degenerative nella mentalità conservatrice romana), ma del tutto ‘a-cronico’, in riferimento all’arrivo ad Atene della corrente cosiddetta asiana: evento databile al III sec. a.C. e tornato d’attualità, nel contesto romano, al tempo di Cicerone. Non proprio ‘recente’, rispetto alla metà del I sec. d.C.!



lettori antichi erano messi in condizione di immaginare facilmente, anche tramite l'aneddotica corrente. Il modo di esprimersi di Encolpio è apparentemente corretto nella sua scolasticità e, anche per questa ragione, non ha troppo suscitato il senso critico degli interpreti moderni: ma è superficiale e approssimato, nella sostanza.

Credo che queste *approssimazioni* servano per richiamare l'attenzione del lettore sul fatto che il discorso di Encolpio sia soprattutto un pretesto che mira, nell'invenzione satirico-romanzesca petroniana, al fine ben preciso che già ricordavamo: farsi passare per *scholasticus*, così da stabilire un contatto con il retore Agamennone, che infatti si sente in dovere di farsi avanti e rispondere ad Encolpio. E Agamennone non manca di ripetere il grande nome di Demostene, valorizzandone il nesso con il mondo socratico, in ripresa dunque anche dell'accoppiata Platone-Demostene operata da Encolpio<sup>28</sup>. Ma che gli studenti di retorica siano meno sprovveduti di quanto sostengono sia lo *scholasticus* improvvisato sia quello di professione, lo mostra il racconto stesso di Encolpio narratore, che così ne descrive gli atteggiamenti: *iuvenes sententias rident ordinemque totius dictionis infamant* (6,2). Dunque, sono gli stessi giovani, ben pronti alla critica, che si fanno gioco di quanto hanno appena ascoltato (una declamazione?) nella scuola di retorica. È anche un'indicazione indiretta, per il lettore, di come si debba guardare al discorsetto di Encolpio e alla risposta di Agamennone. Non proprio, cioè, come un'espressione diretta dell'autore Petronio.

---

<sup>28</sup> Così nei versi recitati da Agamennone (o meglio improvvisati: li considera uno *schedium*, come si desume da 4,5), sui doveri del giovane allievo di retorica: *mox et Socratico plenus grege mittat habenas / liber et ingentis quatit Demosthenis arma* (5, vv. 13-14); per il nesso tra Platone e Demostene, dal momento che l'oratore era considerato allievo del filosofo, si ricordi Tac. *dial.* 32,5 *si testes desiderantur, quos potiores nominabo quam apud Graecos Demosthenem, quem studiosissimum Platonis auditorem fuisse memoriae proditum est*. Come avviene nel caso di Protogene e Apelle, Encolpio affianca nomi illustri tra i quali si possa riconoscere una qualche, anche generica, attinenza.

#### 4. SOCRATE SNOB? ECCESSO D'APPROSSIMAZIONE IN UNA 'DOXA' FILOSOFICA (AD USO ROMANZESCO)

L'altro caso su cui vorrei concentrarmi, come già detto, si colloca verso le ultime battute della parte conservata: Encolpio ha recuperato la virilità, come Eumolpo può constatare (140,12-13), e, sembra di capire, non dovrebbe mancare molto allo scioglimento del mimo crotoniate. Probabilmente è Eumolpo (ma non si può escludere che sia lo stesso Encolpio), chi pronuncia le seguenti considerazioni di saggezza, richiamandosi al nome illustre del grande filosofo:

'Socrates, deorum hominumque [...], gloriari solebat, quod numquam neque in tabernam conspexerat nec ullius turbae frequentioris concilio oculos suos crediderat. adeo nihil est commodius quam semper cum sapientia loqui'.  
(140,14)<sup>29</sup>

Che parli Eumolpo, il poeta e letterato tutto fare, maestro di inganni (come è tutto sommato più probabile), oppure il narratore Encolpio, non fa nemmeno troppa differenza: in entrambi i casi si tratta di una voce competente su fatti e personaggi della letteratura. E quel modello socratico, che già ricorreva nelle parole di Encolpio stesso e di Agamennone, all'altro capo dello spezzone conservato del romanzo (Encolpio aveva nominato Platone [2,5], Agamennone il *Socraticus grex* [5, v. 13]), adesso torna in primo piano, con il riferimento esplicito al grande maestro, qualificato con qualche forma superlativa (perdutasi nella breve lacuna), rispetto alla totalità tanto degli dèi quanto degli uomini. Competenza su Socrate, nella versione di amante 'platonico' di Alcibiade, aveva mostrato già il fanciullo Gitone, che, evidentemente con crudele ironia (non certo propriamente 'socratica'), rimarcava l'i-

---

<sup>29</sup> «Socrate, degli dèi e degli uomini < il più saggio >, soleva vantarsi di non aver dato mai nemmeno un'occhiata in una bottega né di aver mai posato lo sguardo su un ritrovo di gente un po' troppo numerosa. A tal punto nulla è più opportuno del parlare sempre con la saggezza».

noffensività dell'amante, ancora privo della virilità<sup>30</sup>. Ma, adesso, non è per quel celebre episodio raccontato nel *Simposio* di Platone, di pronto uso in contesti erotici, che Socrate è chiamato in causa: se ne ricorda il quotidiano (*semper*) 'colloquio' con la *sapientia*.

Dunque, in sé, quanto di più ovvio per un grande maestro della filosofia greca: a Socrate è attribuito l'atteggiamento compassato e rispettabile, quanto convenzionale, di chi riconosce nella saggezza la migliore, idealmente l'unica, compagna per l'individuo. Ma in questo caso il concetto mostra la propria *approssimazione* nella scelta lessicale e nella formulazione, ancor più che nel caso del cap. 2. È quanto meno grossolano presentare il demone socratico nei termini di un'opportunità (*commodius*) coltivata costantemente, quasi si trattasse di una 'buona conoscenza' (*semper cum sapientia loqui*). Ma è soprattutto l'inizio della frase a suscitare la perplessità del lettore che abbia anche una minima idea del ruolo da attribuirsi a Socrate nella storia della filosofia.

A parte l'idea del ripetuto 'vanto' (*gloriarī solebat*), che non sembra proprio attagliarsi a Socrate, celebre appunto per la sua ironia, è quel rifiuto della compagnia umana, quando troppo affollata (*nec ullius turbae frequentioris concilio*), quello sprezzo di chi non si è mai degnato di gettare lo sguardo in una *taberna* (possibilmente 'osteria', ma anche più in generale 'bottega'), che collidono con la sostanza dell'operato socratico. Rispetto ai precedenti filosofi, infatti, Socrate utilizzava un metodo fatto di frequentazione anche delle persone semplici, parlava con la gente comune, faceva continui riferimenti alla realtà concreta della vita cittadina, con i suoi traffici e i suoi mestieri. Come sintetizzò con una celebre frase Cicerone, fu lui il primo a far scendere la filosofia dal cielo, per collocarla nelle città: *primus philosophiam devocavit a caelo et in urbibus collocavit* (*Tusc.* V 10).

Questo aspetto quotidiano e comune, a tratti umile del personaggio Socrate, fu valorizzato in particolare da quella corrente filosofi-

---

<sup>30</sup> Cf. 128,7 *'itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lecto iacuit'*; è una chiara allusione al racconto di Alcibiade stesso in Plat. *symp.* spec. 219c-d.

ca, il cinismo, che pure a Socrate in parte si richiamava, ma si lascia ben distinguere già nei testi più antichi della letteratura socratica. Significativo, ad esempio, l'elogio del successo, in ogni attività anche pratica, che Senofonte attribuisce a Socrate in *mem.* III 9,14-15. E subito dopo Senofonte aggiunge che a Socrate riusciva di rendersi utile anche a coloro che praticassero una qualche tecnica o mestiere<sup>31</sup>.

Può essere che la formulazione petroniana derivi da una qualche fonte socratica (evidentemente perduta) o magari sia frutto di un qualche fraintendimento (da parte di Petronio stesso, dovremmo ipotizzare)<sup>32</sup>. Ma credo che convenga anche qui riconoscere, seppure più marcato rispetto ad altri casi, un effetto della caratterizzazione petroniana, perseguita dall'autore con acutezza pari alla coerenza. Il lettore di Petronio, cioè, è chiamato a sorridere di fronte alla smania di coin-

<sup>31</sup> Xen. *mem.* III 10,1 ἀλλὰ μὴν καὶ εἰ ποτε τῶν τὰς τέχνας ἔχόντων καὶ ἐργασίας ἕνεκα χρωμένων αὐταῖς διαλέγοιτό τινι, καὶ τοῦτοις ὠφέλιμος ἦν; quindi Senofonte prosegue con il raccontare le visite di Socrate al celebre pittore Parrasio e a Clitone e Pistia, questi ultimi altrimenti ignoti (il primo scultore, il secondo costruttore di corazze), per illustrare la competenza con cui il filosofo discuteva con i vari artefici (*mem.* III 10,2-8). Si raccontava, del resto, che Socrate stesso avesse imparato dal padre, Sofronisco, l'arte della scultura: gli si attribuiva anche un'opera, il gruppo delle Cariti, conservato sull'Acropoli (Pausan. I 22,8; Diog. Laert. II 19). Stando ad alcune tradizioni biografiche, le origini di Socrate sarebbero state considerevolmente modeste ed egli stesso avrebbe addirittura conosciuto un periodo di autentica schiavitù, secondo almeno Duride di Samo (apud Diog. Laert. II 19 = *FGrHist* 76F78; cf. Plat. *Alc. I*, 121a); sull'umiltà di Socrate, percepibile anche nel suo aspetto fisico e nel suo abbigliamento, si veda Jedrkiewicz 1989, spec. 111-115.

<sup>32</sup> Per la prima ipotesi sembra propendere il comm. *ad loc.* di Schmeling 2011, 544, in cui, attraverso una citazione da Isocrate, è documentata la valenza educativa e morale, del resto di per sé abbastanza evidente, del riferimento a Socrate nel cap. 140: «Isocrat. *Aerop.* 49; *Antid.* 287 complains that the younger generation spend their time in inns, gambling, drinking, whoring. This anecdote presumably derives ultimately from one of the many Socratic writings or from works like Aristophanes' *Clouds*» (ma, si noti, *taberna* non basta di per sé ad evocare la sfilza di vizi elencati da Isocrate). Per la seconda ipotesi è invece Courtney 1987, spec. 410, il quale, dopo aver osservato che l'affermazione non trova riscontro in Platone, ipotizza il fraintendimento di una notizia come quella recepita da Diogene Laerzio II 25 (il soggetto è Socrate): πολλὰκίς δ' ἀφορῶν εἰς τὰ πλήθη τῶν πιπρασκομένων ἔλεγε πρὸς αὐτόν, 'πόσων ἐγὼ χρεῖαν οὐκ ἔχω'.

volgere un grande nome della filosofia, per arrivare alla banalità (per altro nemmeno propriamente socratica) secondo cui bisogna evitare di farsi prendere dalla vita sociale, se si vuole perseguire la via della *sapientia*. È ovvio che Socrate potesse essere figura esemplare del distacco o disinteresse che il filosofo esercita sui beni mondani: negli anni di Petronio ne è buona testimonianza un passo di Seneca (*ben.* V 6, spec. 2; 6). Qui, però, l'imitazione del discorso morale si mostra inappropriata nell'avergli attribuito un atteggiamento di sprezzo moralistico (*gloriarī solebat, quod numquam eqs.*) che mal si attaglia al suo personaggio.

Una tale *approssimazione*, in questo caso piuttosto vistosa, è più verosimile sulle labbra di un Eumolpo, magari nel suo tentativo di abbindolare e confondere i truffati mobilitando grandi nomi e massimi sistemi, che non su quelle del narratore Encolpio, il quale nella caratterizzazione petroniana è più cauto in genere, meno eccessivo o, quanto meno, attento a non raccontarsi in modo troppo controproducente.

##### 5. MIMESI, SATIRA, ROMANZO E, FINALMENTE, L'AUTORE

Anche nelle forme letterarie più alte avviene che il protagonista si trovi ad un livello di conoscenza inferiore rispetto a quello dell'autore e del lettore. Nell'*Eneide*, ad esempio, uno tra i libri più celebrativi del futuro romano e augusteo, l'ottavo, si conclude con un Enea ignaro di tutti quegli eventi storici che, rappresentati sullo scudo, erano al tempo di Virgilio, e sono ancora oggi, di pubblico dominio per i lettori del poema (*Aen.* VIII 729-731). Il poeta epico o quello didascalico, ovvero il poeta della lirica celebrativa, per il fatto di essere in contatto diretto con le Muse, si pone ad un livello conoscitivo superiore rispetto ai suoi personaggi: cambiando punto di vista, può quindi passare liberamente dalla focalizzazione del personaggio a quella dell'autore onnisciente (per concessione, appunto, delle Muse).

Nel romanzo petroniano, narrato in prima persona da Encolpio, questa divergenza è in sostanza impraticabile. Il narratore è un personaggio tra gli altri, deve corrispondere alla propria caratterizzazione,

che è mantenuta costantemente dall'autore Petronio. In che cosa, dunque, sarà possibile riconoscere punto di vista e concezione di Petronio, in termini di ideologia e poetica? Certo no, come abbiamo visto, nelle tirate dei suoi personaggi, Encolpio compreso, cui è sempre connaturato un fine situazionale (e narrativo) ben preciso: non possono, pertanto, esser prese per espressioni autoriali, che si tratti di *corrupta eloquentia* o dell'*ars* che il buon poeta epico deve onorare (così Eumolpo in 118).

Dunque, dov'è Petronio? Ovvero, trattandosi della sua stessa identità di scrittore, chi è Petronio? A domande di tal genere è giusto che ogni lettore trovi la propria risposta. E indubbiamente l'immagine di Petronio, per i moderni, è influenzata dal racconto tacitano come dalla celebre pagina di Friedrich Nietzsche, che in *Al di là del bene e del male* riconosceva in lui un maestro del presto, l'artista che grazie al genio della 'rapidità' trascorre sulle miserie umane, rappresentandole ma senza contaminarsi. E abbiamo già avuto occasione di ricordare *Mimesis* di Erich Auerbach.

Credo, in effetti, che l'autore dei *Satyrica* sia rintracciabile non nel contatto diretto con il suo racconto, in uno specifico tema o in una specifica situazione del suo romanzo. Petronio appare in due frangenti: nella costruzione e nella concezione di temi e caratterizzazione, considerati nell'insieme; nella ripetizione o ricorrenza di alcuni meccanismi e motivi narrativi, che egli persegue con costanza e viva sensibilità all'aspetto strutturale del racconto. Nelle proporzioni di un testo amplissimo, di cui oggi leggiamo, a quanto pare, soltanto una piccola parte, l'elemento di ripetizione con variazione, del resto istituzionale nell'estetica antica, doveva essere tra le prime ragioni di piacere del testo<sup>33</sup>. Avviene, dunque, che l'artefice si lasci scorgere quando si possiede una parte sufficientemente ampia e continuativa del testo: all'autore Petronio vanno

---

<sup>33</sup> Che l'iterarsi di una forma o espressione possa mirare a qualche gioco dell'intelligenza, Petronio lo fa osservare al narratore Encolpio, a proposito di una arguzia trimalchionessa: *ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam vocem pertinere* eqs. (36,7).

ascritti quegli effetti compositivi che presuppongono una attenta regia, vigile sull'insieme.

Appunto nella *Cena*, l'episodio meglio conservatosi, abbiamo visto che, nel rappresentare il mondo dei liberti, Petronio ha tenuto ferma un'intuizione di grande efficacia storica e sociologica, giungendo ad un'acquisizione di cui la ricerca moderna, lavorando sul livello archeologico e documentario, mostra tutta la fondatezza. La *mimesis*, 'ridicola' necessità di ogni processo conoscitivo e tecnologico, che la *paideia* classica aveva incanalato secondo schemi e limiti ben precisi, diventa un meccanismo ossessivo e totalizzante, nella rappresentazione petroniana, per quel ceto obbligato a imitare gli atteggiamenti, sociali e culturali, delle classi superiori e di norma dedito proprio a mestieri e arti imitative, oltre che fruitore, se non attore, delle varie forme di spettacolo che si riconducono alla più mimetica tra le forme teatrali, il mimo. Questa potente intuizione viene costantemente ripetuta e variata, in un contrappunto serrato con l'altra più notevole costante dell'episodio (e, per quel che è dato osservare, dell'intero romanzo), cioè la caratterizzazione di Encolpio come osservatore attento ma ingenuo, sempre pronto a cadere negli inganni escogitati da Trimalchione e compagni<sup>34</sup>.

Questo per quanto riguarda l'impianto tematico e la concezione dei personaggi. Ma il lavoro dell'autore Petronio si mostra anche, come dicevamo, sul livello strutturale del racconto e, quindi, nei concreti e riconoscibili effetti narrativi, specialmente di ricorrenza. Già da tempo si è osservato come la *Cena* sia costruita come una specie di trappola, sia nel senso propriamente spaziale (il tentativo di fuga dal triclinio e dalla *domus* fallisce e il terzetto si ritrova senza uscita, come in un labi-

---

<sup>34</sup> Con evidente guadagno sul piano dell'efficacia narrativa: cf. spec. 33,7-8 *ego quidem paene proieci partem meam, nam videbatur mihi iam in pullum coisse. deinde, ut audivi veterem convivam eqs.*; 41,5 *damnavi ego stuporem meum, et nihil amplius interrogavi, ne viderer nunquam inter honestos cenasse*; e, ancora, dopo un intervallo di oltre venti capitoli, 65,4-6 *ego maiestate conterritus praetorem putabam venisse. itaque temptavi assurgere et nudos pedes in terram deferre. risit hanc trepidationem Agamemnon, et 'contine te', inquit 'homo stultissime eqs.'*; 69,9 *ego, scilicet homo prudentissimus, statim intellexi quid esset eqs.* (la supposizione di Encolpio si rivela erronea: 70,1).

rinto [73,1]) sia per il continuo accumulo di cibi, trovate, situazioni, che risultano sempre più asfissianti per Encolpio e i suoi due sodali. Il meccanismo di *saturazione*, di cui il narratore è vittima, coinvolge anche il lettore: la tradizionale connessione tra la forma satirica e l'abbondanza alimentare (l'etimologia *lanx satura*) è spinta così all'eccesso, da incontrarsi con il concetto critico-letterario di *satietas/κόρος*. Anche il lettore, cioè, è stimolato a condividere il senso di nausea, o quanto meno, di raggiungimento del limite, che Encolpio più volte avverte nelle fasi finali della *Cena* (ad esempio, come subito vedremo, nel rifiuto di entrare nel *balneum* [72,5]; cf. 78,5 *ibat res ad summam nauseam*).

Proprio facendo leva su questo connubio tra scelta tematica e costruzione narrativa (saturazione alimentare e saturazione del racconto), l'autore Petronio ha disposto uno tra i più classici effetti strutturali, il richiamo tra inizio e fine, comunemente detto *Ringkomposition*.<sup>35</sup> L'elemento che fa da cornice, ricorrendo in apertura e chiusura, non è una forma retorica o un qualche tratto autoriale (come spesso avviene in poesia, in cui proemio ed epilogo hanno in genere almeno un tratto in comune che li collega): la funzione è affidata ad un ambiente di grande evidenza nella vita sociale romana, il bagno<sup>36</sup>. Ad aprire, infatti, la sequenza narrativa è la scena nel bagno pubblico: un rito sociale che, secondo l'uso, serviva da stacco netto tra la giornata attiva e il banchetto. E sarà il bagno privato di

---

<sup>35</sup> Sulla composizione ad anello e la ricorsività ciclica, come tipiche della costruzione narrativa petroniana, si vedano le fini osservazioni di De Nonno 2014, spec. 78.

<sup>36</sup> La cosa è stata opportunamente notata, all'interno di varie altre situazioni che ricorrono tanto all'inizio quanto alla fine della *Cena*, da Hubbard 1986, 193; ma cf. già Segura Ramos 1976, 144. Che il bagno privato, di cui il ricco signore dota la propria *domus*, stesse diventando sempre più uno status symbol di grande importanza nei rapporti sociali, è ben testimoniato dalla letteratura di età imperiale: si ricordi, ad esempio, l'entusiastica descrizione del *Balneum Claudii Etrusci* in *Stat. silv.* I 5 (spec. 47 *nīl ibi plebeium*). E l'elogio del *balneum* poteva essere ricompensato con un invito all'altro grande rito della vita sociale romana, la *cena* appunto, come Marziale dirà, senza infingimenti, al poeta Sabello: *laudās balnea... / cenantis bene Pontici... / vis cenare... non lavari* (IX 19).



Trimalchione a innescare la rapida sequenza conclusiva, fino alla *ca-tastrofe* che pone fine all'episodio.

Nei preliminari della *Cena*, Encolpio e Ascilto, con Gitone nel ruolo del giovane servo, si dirigono decisi verso il *balneum* (26,10). Il capitolo 27 aveva introdotto da subito la figura di Trimalchione e il lettore è portato a immaginare uno spazio ampio, all'aperto, in cui, tra vari capannelli di persone, spicca l'anziano personaggio, che accende la meraviglia del terzetto con le sue stravaganze (27,4 *cum has miraremur lautitias*: si noti il sostantivo che, assieme all'aggettivo *lautus*, è parola ricorrente della *Cena*). A rimarcare la funzione iniziale della scena, se si vuole di 'preludio' al banchetto vero e proprio, è un collaboratore di Agamennone, Menelao<sup>37</sup>: *iam principium cenae videtis (ibid.)*. Poi i tre entrano nel bagno e si ha un'improvvisa accelerazione del tempo narrativo: *longum erat singula excipere. itaque intravimus balneum et sudore calfacti momento temporis ad frigidam eximus* (28,1). Encolpio, cioè, dichiara che sarebbe stato 'troppo lungo' osservare i singoli dettagli e, 'perciò' (*itaque*), il terzetto entra nel bagno e, dopo il *calidarium*, passa all'istante nell'ambiente freddo (senza passare, a quanto pare, dal *tepidarium*)<sup>38</sup>. Un'accelerazione narrativa, appunto, ma anche un non trascurabile shock termico, da cui l'attenzione del narratore e, con lui, del lettore è attivata.

Del tutto diversa, in quella memorabile giornata, è per Encolpio e compagni la seconda esperienza del bagno. Dopo aver esposto il programma del proprio monumento funebre, suscitando la commo-zione generale, che tiene dietro alle sue stesse lacrime<sup>39</sup>, Trimalchione sorprende ancora una volta il narratore, che per parte sua si stava

<sup>37</sup> Fratello nel mito e forse, nell'invenzione satirica petroniana, *frater* in senso (anche) erotico (come Gitone per Encolpio: cf. 9,2; 24,6; 79,9; 91,2 etc.)? Ma troppi dettagli dei lacunosi capitoli iniziali ci sfuggono, perché si possa formulare una qualunque ipotesi.

<sup>38</sup> La stranezza è stata notata da Schmeling 2011, 91 *ad loc.* (che rinvia a Fagan 1999, 10).

<sup>39</sup> 72,1 *haec ut dixit Trimalchio, flere coepit ubertim. flebat et Fortunata, flebat et Habinnas, tota denique familia, tanquam in funus rogata, lamentatione triclinium implevit.*

adeguando alla lamentazione (72,2 *iam coeperam etiam ego plorare*), con parole di edonistica saggezza, tali da accendere un immediato entusiasmo in Abinna:

'ergo', inquit 'cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus? sic vos felices videam, coniciamus nos in balneum; meo periculo, non paenitebit: sic calet tanquam furnus'. [4] 'vero, vero', inquit Habinnas 'de una die duas facere, nihil malo', nudisque consurrexit pedibus.

(72,3-4)<sup>40</sup>

L'aspetto funzionale è colto dallo stesso Abinna, che osserva come prendere un bagno voglia dire, tornando al pre-cena, far ripartire la giornata, moltiplicandola per due (*de una die duas facere*). Che è esattamente quel che sgomenta Encolpio, che si dice sicuro, al solo vedere il bagno, di morire all'istante (72,5 *ego enim si videro balneum, statim expirabo*): Ascilto concorda e propone la fuga, che i due cercano di attuare con l'aiuto di Gitone. Ma il tentativo come sappiamo fallisce, tanto più che Ascilto, impaurito dall'enorme cane da guardia, cade nella vasca, tirandosi dietro lo stesso Encolpio. A metterli in salvo è l'intervento dell'*atriensis*, il quale placa il cane e trae all'asciutto i due, tremanti per il freddo (72,8 *nos trementes extraxit in siccum*). La *Cena Trimalchionis* si è ormai manifestata nella sua natura di trappola, da cui è difficile uscire, come da un labirinto. È una specie di 'macchina', ben simboleggiata dall'orologio meccanico posto nel triclinio (26,9), che ora è pronta al riavvio. E il bagno ha il ruolo, socioculturale e narrativo, di innesco (o re-innesco) ciclico.

Ma, come già abbiamo visto, nei capitoli 26-28 l'ambientazione era quella, aperta e collettiva, del bagno pubblico, mentre ora l'orizzonte di Encolpio e compagni è ristretto alla dimensione claustrofobica della *domus* privata su cui il *dominus* Trimalchione esercita il proprio

---

<sup>40</sup> «Dunque – disse – poiché sappiamo che dovremo morire, perché non viviamo? Che vi possa vedere felici, se non è da buttarci nel bagno; garantisco io, non ve ne pentirete: è caldo quanto un forno». «Certo, certo – disse Abinna – di un solo giorno farne due, niente di meglio!» e s'alzò di botto a piedi nudi».

ossessivo controllo. La sensazione, per il lettore, è che l'intera sequenza monumento funebre//commozione//esortazione al 'vivere'//bagno//nuovo banchetto sia stata programmata dal padrone di casa. E Petronio è molto attento nel suggerire 'ritorno' e chiusura a cerchio del racconto, anche specificando sensazioni legate alla temperatura e al contatto con l'acqua: in 28,1 il passaggio diretto dal caldo al freddo, come si ricorderà (*sudore calfacti... ad frigidam*), e così in 72 si ha uno shock ancora più forte, dal caldo del triclinio, dell'abbondante cibo e vino, all'acqua della vasca, da cui i due escono intirizziti e tremanti (72,8 *trementes*). Ed ecco che le due vittime, con l'aggiunta di Gitone, molto più accorto in realtà dei suoi due protettori (72,7; 9), sono loro stesse a voler rientrare nella trappola: prendere il bagno (con la conseguenza di riavviare il rito del banchetto), da supplizio cui sfuggire, diventa ora per loro, tremanti per la caduta in acqua fredda, un comprensibile desiderio (73,1 *lavari iam coeperat votum esse*).

Del resto, la promessa di Trimalchione era che il *balneum* fosse caldo 'quanto un forno' (72,3) e dunque, mentre Gitone si incarica di far asciugare le vesti nell'ingresso, i due entrano con qualche speranza nel bagno. E di nuovo Petronio dà prova della sua maestria narrativa, calandosi nella prospettiva del narratore in azione (la si può definire 'focalizzazione dell'esperienza'<sup>41</sup>), perché fa paragonare ad Encolpio questo ambiente, che si poteva immaginare fosse caldissimo, ad una sorta di angusta cisterna dell'acqua fredda (73,2 *balneum intravimus, angustum scilicet et cisternae frigidariae simile*). Dunque, una delusione, per chi almeno sentiva adesso così forte il desiderio di scaldarsi? Per parte sua Trimalchione, come sempre al centro dell'attenzione, torna a magnificare il lusso (che egli imita dagli usi delle grandi *domus* o ville patrizie) di chi, come lui, può permettersi un proprio bagno privato, evitando la calca (*nihil melius esse dicebat quam sine turba lavari*). E la sua *iactatio* insiste proprio invece sull'idea del calore: nulla di simile ad una piccola cisterna d'acqua fredda, evidentemente, giacché, come egli af-

---

<sup>41</sup> Cf. de Jong 2017, 81-83.

ferma, quello era stato un 'forno' (di un panificio) – *eo ipso loco aliquando pistrinum fuisse (ibid.)*<sup>42</sup>.

Dunque, il lettore ha di fronte due versioni differenti e concorrenziali dello stesso luogo: 'bagno caldo come un forno, nell'ex panificio' vs 'bagno angusto e simile ad una cisterna d'acqua fredda'. Proprio affiancando il punto di vista di Trimalchione al resoconto del narratore Encolpio, che, dopo la nausea per il troppo cibo e la disavventura nella piscina, si è fatto ora più critico e intransigente, l'autore Petronio lascia ben intendere chi sia a dominare situazione e racconto. Tutto ruota attorno a Trimalchione, che ha rinchiuso i suoi ospiti in quello spazio tanto angusto, nel quale concentrare, anche a livello sonoro, tutto ciò che ama: vanterie, canti e musiche, scherzi e giochi<sup>43</sup>. Ma finalmente Encolpio e Ascilto riescono ad ottenere un bagno caldo, approfittando di una vasca che veniva preparata per Trimalchione, così scuotendosi di dosso l'ubriacatura (73,5). E, infatti, il banchetto riprende, in un diverso triclinio, già preparato allo scopo: è il padrone di casa stesso a rivelare che quella mattina un suo servo si è sbarbato per la prima volta, ragione sufficiente per festeggiare, banchettando fino all'alba (73,6 *usque in lucem cenemus*).

---

<sup>42</sup> Questa l'interpretazione corretta di *pistrinum*, che talvolta viene tradotto, in modo improprio, con 'mulino', resa che manca di reintrodurre quell'idea di 'calore' cui tanto Trimalchione tiene per il suo bagno, secondo la già ricordata promessa di 72,3 (ma che non trova riscontro nel resoconto di Encolpio). Si veda ad esempio Ps. Acrone ad Hor. *sat. I 4,37 (a furno redeuntis ... lacuque): redeunt servos a pistrino sive a nympha*. Poteva esser segno di gran lusso disporre di un vero e proprio 'panificio' in casa (per converso, Cic. *Pis. 67 pistor domi nullus*): ulteriore *iactatio* di Trimalchione, quindi, che, oltre a rimarcare l'accorta destinazione d'uso (da forno per cuocere il pane a bagno 'caldo come un forno'), sottintende che i propri possessi si estendessero ai locali di un *pistrinum*, con la possibilità per lui, evidentemente, di avere in casa un proprio panificio privato, che poi invece avrebbe deciso, per suo puro gusto e arbitrio, di convertire a tutt'altro scopo.

<sup>43</sup> Cf. spec. 73,3 *invitatus balnei sono diduxit usque ad cameram os ebrium et coepit Menecratis cantica lacerare, sicut illi dicebant, qui linguam eius intellegebant*; segue la descrizione di vari intrattenimenti ludico-ginnastici, cui i convitati si dedicano non senza abilità (73,4).

Riparte la cena, riparte il racconto. E il senso di ripetizione per il lettore è immediato: una nuova trovata gastronomica del cuoco Dedalo, questa volta per neutralizzare l'inquietante e inatteso canto del gallo (74,1-5), poi di nuovo la menzione del monumento, ma nel contesto della lite coniugale tra Trimalchione e Fortunata (74,17), e, infine, ancora l'idea della morte e il compianto funebre, questa volta, però, senza che a Trimalchione riesca, a quanto pare, di mantenerne il controllo: la lamentazione è affidata alla voce stentorea di un servo di Abinna, che, unita al suono dei corni, mette in allarme tutto il vicinato. Con la conseguente irruzione dei vigili, che immaginavano fosse scoppiato un incendio: abbattono la porta e, usando di scuri e di acqua, portano scompiglio nel banchetto (78,7 *cum aqua securibusque tumultuari... coeperunt*).

L'unica condizione per sfuggire alla trappola è che essa si rompa (come avviene qui per un intervento esterno): e i tre si danno alla fuga. C'è anche un significativo, ultimo effetto di richiamo narrativo: con l'acqua del bagno la serata era iniziata ed era poi ricominciata; adesso con il timore del fuoco, e acqua in abbondanza, essa finisce.

Si può dire, in conclusione, che mimesi, satira e romanzo siano tre parole-chiave per comprendere quel sorprendente testo che sono i *Satyrica* di Petronio. Abbiamo indubbiamente perso moltissimo della letteratura narrativa romana, sia nel cosiddetto genere milesio sia nelle varie altre forme di cui intravediamo l'esistenza. Ma il capolavoro di Petronio, per le sue ampie proporzioni e per l'uso sistematico del prosimetro, oltre che per l'inventiva di temi e situazioni, dovette comunque rappresentare una vetta, se non unica e isolata, pur sempre tale, nel panorama letterario latino.

I frammenti di Petronio che oggi leggiamo devono la propria sopravvivenza all'intrinseca qualità letteraria, ma anche ad una serie di accidenti puramente casuali, oltre che ai gusti e all'arbitrio di chi, dall'antichità in poi, si è curato di trascriverne parti o sezioni, talvolta operando tagli e ricuciture, come ci si può attendere quando si abbia per le mani non un testo reso classico e normativo dall'insegnamento scolastico (Virgilio, Orazio, Cicerone...), ma un testo che tanto spazio concede al sesso, al

cibo, alle oscenità del corpo e delle azioni, e che al contempo con tanta intelligenza mette in ridicolo gli stereotipi dell'insegnamento retorico, della poesia e della letteratura. Ma il risultato di una tale complessa concomitanza di condizioni (a noi largamente ignote) è stata la sopravvivenza di una porzione di testo che ci permette di osservare la ricorrenza di alcuni grandi temi e i raffinati meccanismi letterari (in special modo narrativi) con cui l'autore Petronio ha saputo trattarli.

A fare da bersaglio per le diverse armi della prosa e del verso, entrambe maneggiate dall'autore con disinvolta maestria, è la cultura tradizionale che, secondo un tipico procedimento satirico, viene rappresentata nel suo rapportarsi ad una realtà talvolta brutale, fatta di interessi, pulsioni, desideri e istinti. In veste di 'uomini di scuola', nella prima porzione del romanzo, Encolpio e Ascilto, con il giovane attendente Gitone, sperimentano variamente le inconsistenze della scuola di retorica, la sfrenata sessualità dell'orgia a casa di Quartilla, l'eccesso del cibo nella *Cena Trimalchionis*. E proprio nella *Cena* il lettore assiste alla potente rappresentazione di un ceto che nella mimesi trova la propria forza e al contempo la propria condanna.

Secondo un *cliché* della cultura simposiale antica, Trimalchione dichiara che anche a banchetto bisogna 'sapere di filologia' (39,4 *oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*). Ma è allo stesso Trimalchione che Petronio affida la dimostrazione intransigente di come l'impatto con la realtà oggettiva possa annullare qualunque forma letteraria (soggettiva), quale la retorica. Così egli risponde ad Agamennone che gli aveva esposto una controversia: '*hoc... si factum est, controversia non est; si factum non est, nihil est*' (48,6)<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> «Se ciò è avvenuto, non c'è controversia; se invece non è avvenuto, è niente».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Auerbach 1956

E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, I-II, Torino 1956.

Bartoli 1930

A. Bartoli, *Terenzio Varrone, La vita dei campi*, Milano 1930.

Bek 1976

L. Bek, *Antithesis: A Roman Attitude and its Changes as reflected in the Concept of Architecture from Vitruvius to Pliny the Younger*, in *Studia Romana* P. Krarup, Odense 1976, 154-166.

Bergmann 1995

B. Bergmann, *Visualizing Pliny's Villas*, «JRA» VIII (1995), 406-420.

Bonner 1977

S. F. Bonner, *Education in Ancient Rome. From the Elder Cato to the Younger Pliny*, Berkeley 1977.

Breitenstein 2009

N. Breitenstein, *Petronius, Satyrica 1-15*, Berlin-New York 2009.

Courtney 1987

E. Courtney, *Petronius and the Underworld*, «AJP» CVIII (1987), 408-410.

Cucchiarelli 1999

A. Cucchiarelli, *Mimo e mimesi culinaria nella Cena di Trimalchione (con un'esegesi di Satyr. 70)*, «RhM» CXLII (1999), 176-188.

Cucchiarelli 2007

A. Cucchiarelli, *Omero e la Sibilla (mimesi e oralità nella Cena Trimalchionis)*, in V. Rimell (ed. ), *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel*, Groningen 2007, 23-60.

De Nonno 2014

M. De Nonno, *'Satura' petroniana*, in G. Piras (ed. ), *Labor in studiis. Scritti di filologia in onore di Piergiorgio Parroni*, Roma 2014, 73-96.

Fagan 1999

G. G. Fagan, *Bathing in Public in the Roman World*, Ann Arbor 1999.

Fairweather 1981

J. Fairweather, *Seneca The Elder*, Cambridge 1981.

Fernández Delgado – Pordomingo 2017

J. A. Fernández Delgado – F. Pordomingo, *La retórica escolar griega y su influencia literaria*, Salamanca 2017.

Flach 2002

D. Flach, *Marcus Terentius Varro. Gespräche über die Landwirtschaft. Buch 3*, herausgegeben, übersetzt und erläutert, Darmstadt 2002.

Flach 2006

D. Flach, *Marcus Terentius Varro. Über die Landwirtschaft*, herausgegeben, eingeleitet und übersetzt, Darmstadt 2006.

Ghedini – Salvo 2015

F. Ghedini – G. Salvo, *Private Art Galleries in Rome: Literary and Archaeological Evidence*, in M. Wellington Gahtan – D. Pegazzano (edd.), *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*, Leiden 2015, 109-117.

Giardina – Cuccioli Melloni 1995

I. C. Giardina – R. Cuccioli Melloni, *Petronii Arbitri Satyricon, Augustae Taurinorum* 1995.

Guiraud 1997

C. Guiraud, *Varron, Économie rurale, livre III*, texte établi, traduit et commenté, Paris 1997.

Hubbard 1986

T. K. Hubbard, *The Narrative Architecture of Petronius' Satyricon*, «AC» LV (1986), 190-212.

Jedrkiewicz 1989

S. Jedrkiewicz, *Sapere e paradosso nell'antichità: Esopo e la favola*, Roma 1989.

de Jong 2017

I. J. F. de Jong, *I classici e la narratologia. Guida alla lettura degli autori greci e latini*, edizione italiana a cura di A. Cucchiarelli, Roma 2017 (ed. or. *Narratology and Classics: A Practical Guide*, Oxford 2014).

Madvig 1876

J. N. Madvig, *M. Tulli Ciceronis De finibus bonorum et malorum libri quinque*, Kopenhagen 1876.

Mielsch 1987

H. Mielsch, *Die römische Villa: Architektur und Lebensform*, München 1987.

Myers 2000

K. S. Myers, 'Miranda fides': *Poet and Patrons in Paradoxographical Landscapes in Statius' Silvae*, «MD» XLIV (2000), 103-138.



Pernot 1993

L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, I-II, Paris 1993.

Purcell 1995

N. Purcell, *The Roman Villa and the Landscape of Production*, in T. Cornell – K. Lomas (edd.), *Urban Society in Roman Italy*, London 1995, 151-179.

Salvo 2018

G. Salvo, *Pinacothecae: testimonianze di collezionismo di quadri nel mondo antico*, Roma 2018.

Schmeling 2011

G. Schmeling, *A Commentary on the Satyrica of Petronius*, Oxford 2011.

Segura Ramos 1976

B. Segura Ramos, *El «tempo» narrativo de la Cena Trimalchionis*, «Emerita» XLIV (1976), 143-155.

Stramaglia 2015

A. Stramaglia, *Temi 'sommersi' e trasmissione dei testi nella declamazione antica (con un regesto di papiri declamatori)*, in L. Del Corso – F. De Vivo – A. Stramaglia, *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, Firenze 2015, 147-178.

Traglia 1974

A. Traglia, *Marco Terenzio Varrone, Opere*, Torino 1974.

PAOLA PAOLUCCI

Università degli Studi di Perugia, paola.paolucci@unipg.it

# Una cena petroniana prima di Petronio e i suoi problemi testuali (Varro, *rust.* III 13, 2-3)

## ABSTRACT

Discussione critico-testuale del passo di Varrone citato nel titolo.  
*Critical discussion of the Varro's text quoted in the title.*

## KEYWORDS

Varro, *De re rustica*, textual criticism, Petronius, dinner theme

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2023 (3), 73-86

ISSN 2785-1346 (online)

ISSN 2785-1958 (print)

DOI: 10.13137/2785-1346/35321

<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/35321>

Devo alla lettura (in anteprima) del contributo di Andrea Cucchiarelli in questa stessa annata, al quale rinvio, le riflessioni che mi accingo a stendere a proposito di un passo dei *Rerum rusticarum libri* di Varrone (III 13, 2-3), da lui condivisibilmente collegato alla *Cena Trimalchionis* petroniana. Di cena spettacolare effettivamente si tratta anche lì: ambientata nella dimora laurentina di Q. Ortensio Ortalo, nel racconto di Q. Assio, essa mostra, in un paesaggio silvano, l'esibizione conviviale del mitico cantore Orfeo (o, meglio, di un tale nei suoi panni) che, giunto con stola e cetra ed invitato a cantare, suonerebbe anzitutto non la cetra ma il corno (*sic*), per radunare tutt'attorno bestie selvatiche d'ogni specie. A.C. onestamente non nasconde (si veda in particolare n. 5) il problema sintattico ed esegetico del passo, fornendo alcuni sintetici ragguagli sulla storia degli studi in proposito e sulle soluzioni ecdotiche proposte, ma – come tutti gli editori ed esegeti moderni – ne accetta prudentemente la vulgata.<sup>1</sup> Fornisco intanto il testo del brano in esame, proponendo anche il paragrafo precedente (III 13, 1), necessariamente implicato nella discussione per la espressa menzione di *bucina* da richiamo di animali,<sup>2</sup> secondo la più recente edizione critica a cura di Flach<sup>3</sup> e ne faccio seguire una mia traduzione di servizio, senza pretese (dal momento che la versione di Traglia,<sup>4</sup> che si basa su una edizione

---

<sup>1</sup> Quantunque egli mostri certa propensione ad accogliere l'integrazione di *et* prima di *cantare* nonché l'acc. *bucinam* di Poliziano, propensione rivelatrice di una insoddisfazione circa la costituzione testuale, sceglie cautamente di non toccare l'aporia connessa agli strumenti di cetra e corno citati nel passo, come vedremo.

<sup>2</sup> Sull'uso del corno nell'addestramento di animali cf. Cross 2017.

<sup>3</sup> Cf. Flach 2002.

<sup>4</sup> Cf. Traglia 1974, 851: «Tu sai certo, o Assio – continuò Appio – che nel parco di caccia si possono tenere i cinghiali, sia quelli in esso rinchiusi, sia quelli domestici, ivi nati, e che senza grande fatica si sogliono ingrassare. Infatti tu hai visto nella tenuta che Marco Varrone qui presente comprò nella zona di Tuscolo da Marco Pupio Pisone, cinghiali e caprioli accorrere al pasto all'ora fissata, al suono del corno, mentre da un posto elevato della palestra venivano gettate ghiande ai cinghiali e vecchia e qualcos'altro ai caprioli. Ma io – rispose quegli – ho assistito a uno spettacolo del genere ancor più simile a una scena tracia mentre mi trovavo nella villa di Quinto Ortensio nella campagna laurentina. V'era infatti una selva,

necessariamente precedente ma su una costituzione testuale sostanzialmente analoga e che cerca di schivare il problema sintattico, non sembra pienamente soddisfacente):

Apros quidem posse haberi in leporario nec magno negotio ibi et captivos et cicuris, qui ibi nati sint, pingues solere fieri scis, inquam, Axi. Nam quem fundum in Tusculano emit hic Varro a M. Pupio Pisone, vidisti ad bucinam inflatam certo tempore apros et capreas convenire ad pabulum, cum ex superiore loco e palaestra apris effunderetur glas, capreis vicia aut quid aliut. Ego vero, inquit ille, aput Q. Hortensium cum in agro Laurenti essem, ibi istuc magis θρακικῶς fieri vidi. Nam silva erat, ut dicebat, supra quinquaginta iugerum, maceria saepta, quod non leporarium, sed therotrophium appellabat. Ibi erat locus excelsus, ubi triclinio posito cenabamus; quo Orpheia vocari iussit. Qui cum eo venisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflavit, ut tanta circumfluxerit nos cervorum, aprorum et ceterarum quadripedum multitudo, ut non minus formosum mihi visum sit spectaculum, quam in Circo Maximo aedilium sine Africanis bestiis cum fiunt venationes.

Tu sai, dissi, o Assio, che certamente dei cinghiali si possono tenere in un parco per la selvaggina e che lì senza gran dispendio sia quelli catturati sia quelli domestici, che vi siano nati, son soliti ingrassare. Infatti nell'estensione di quel fondo che qui a Tusculo Varrone acquistò da Marco Pupio Pisone tu hai visto al suono del corno nel momento stabilito cinghiali e caprioli radunarsi al pascolo, mentre da un posto più in alto, da una spianata, ai cinghiali si offriva la ghianda, ai caprioli la vecchia o qualcos'altro. Ma io, disse egli, quando mi trovavo presso Quinto Ortensio in campagna a Laurento, vi vidi accadere questa cosa qua in modo più trace. Infatti vi era una boscaglia, come diceva, di più di cinquanta iugeri circondata da un muro a secco, che egli chiamava non parco per la selvaggina, ma therotrofito. Vi era un luogo

---

com'egli diceva, di oltre 50 iugeri d'estensione, cinta da una muraglia, che chiamava non "riserva di caccia", ma "parco d'allevamento di fiere". V'era un'altura dove era stato allestito un triclinio e pranzavamo: qui fece venire un novello Orfeo. Venuto che fu, con lunga veste e cetra in mano, lo invitò a cantare e quello dette fiato al corno; ed ecco che un'immensa moltitudine di cervi, di cinghiali e di altri animali accorsero intorno a noi, al punto che lo spettacolo presentatosi alla mia vista non mi parve meno grandioso di quello che danno gli edili nel Circo massimo, allorquando si fanno le cacce, ma senza bestie africane».

elevato, dove, disposto il triclinio, cenavamo, nel qual luogo comandò che fosse chiamato Orfeo. Essendovi egli giunto con la stola ed avendo ricevuto l'ordine di cantare con la cetra, soffiò con il corno, sì che afflùì intorno a noi una così grande moltitudine di cervi, cinghiali ed altri quadrupedi, che mi parve uno spettacolo non meno bello di quando si rappresentano al Circo Massimo le cacce degli edili senza belve africane.

Ho sottolineato nella versione le frasi che destano (almeno in me) perplessità esegetico-testuali, ma che non di meno vengono mantenute a testo, con la motivazione che l'avv. greco  $\theta\rho\alpha\kappa\iota\kappa\acute{\omega}\varsigma$  sarebbe consentaneo all'origine trace del cantore Orfeo e con la convinzione che *ad bucinam inflatam* del § 1 possa confortare *bucina inflavit* successivo, salvo ricordare, più a beneficio d'inventario che per fondata convinzione, il fatto che Poliziano<sup>5</sup> avrebbe emendato in *bucinam* (proposta, a mio modesto avviso, non felicissima ma paleograficamente di qualche utilità) e che altri avrebbe integrato un *et* prima di *cantare* per far gravitare semanticamente *cithara* dalla parte di *cum stola* (*cum eo venisset cum stola et cithara*) piuttosto che dalla parte di *cantare*. In buona sostanza questo, che ho ricordato, è lo *status quaestionis*.

A me è sembrato da subito intuitivo che si dovesse leggere, da un canto,  $\tau\rho\alpha\gamma\iota\kappa\acute{\omega}\varsigma$  e, dall'altro, *buccam inflavit*. E quand'anche quella data sopra (nell'intertesto) fosse stata lezione trādita proprio così dai mss., senza remore l'avrei corretta. A maggior ragione ne sono stata convinta, quando ho appurato che  $\theta\rho\alpha\kappa\iota\kappa\acute{\omega}\varsigma$  è frigido emendamento congetturale di Keil<sup>6</sup> per il supposto banalizzante e *facilior 'magis τραγκῶς'* a fronte di *magistragicos*<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Sulla collazione di F effettuata dal Poliziano cf. Magnaldi 2008, 36. Sempre utile, comunque, Reeve 1983.

<sup>6</sup> Cf. Keil 1889 (già presente nell'*editio maior* del 1884 e in Keil 1883, IXs.).

<sup>7</sup> Ho potuto leggere con i miei occhi questa lezione a c. 51v del ms. *Laur. Plut.* 51.4 (B, datato al 1405), apografo che consente di ricostruire il *deperditus* Marciano Fiorentino (F), autorevole codice del primo ramo. La medesima lezione compare a c. 96v del ms. *Laur. Plut.* 51.1 (f), apografo di A che desume molte lezioni anche da X e che rappresenta il terzo ramo. Utili ragguagli sulla tradizione ms. ed ecdotica del *De re rustica* in Magnaldi 2022, 174ss. Ritengo comunque che sia ancora proficua la

(e *magistraicos*)<sup>8</sup> dei mss. (tutti privi di *nota aspirationis* dopo *t* iniziale) e che a monte della seconda lezione si situa sì *bucina* dei mss.<sup>9</sup> e *buccinam* dell'*editio princeps*, ma è scontato – secondo me – che questa lezione (condizionata dalla *iunctura* del § 1) in contiguità con il preverbo *in-* di *inflavit*, e con frizione dei compendi tachigrafici nella *scriptio continua* ms., sia discesa da un rabberciamento siffatto (neppure son necessari tutti i passaggi che fornisco, ma li do per chiarire fino allo spasmo la genesi dell'errore di svista): *buccam inflavit* > *buccâinflavit* > *buccinaîflavit* > *bucina inflavit*. Evidentemente nel brano si vuol dire che il richiamo degli animali, che nella realtà, nella prassi ordinaria, si fa attraverso il corno (§ 1), invece (*vero* ha sicuro valore avversativo) nella trasfigurazione letteraria della cena presso Ortensio, con la sua patina spettacolare di stile elevato e drammatico, esso avviene 'in maniera più raffinata'/'in stile più elevato', cioè attraverso il canto che reboante fuoriesce dalla bocca tragicamente atteggiata del novello Orfeo e dunque mediante il potere ammaliatore di fiere e psicagogico, vulgato nel mito orfico, a tutti noto. E la *bucca inflata* del cantore verrebbe ad essere il miglior elemento a sostegno della bontà dell'avv. τραγικῶς, ripeto tradito, semplicemente perché nella medesima tornata di anni (mi riferisco alle date di pubblicazione del III libro dell'opera agraria di Varrone e del I libro delle satire di Orazio) Orazio appunto aveva icasticamente appaiato lo stile tragico precisamente all'immagine dell'*os magna sonaturum* (*Serm.* I 4),<sup>10</sup> dando abbrivio ad una tradizione celeberrima che confluirà e verrà polemicamente rovesciata nell'opposto *os modicum* della satira di Persio,

---

lettura della rassegna di codici varroniani fornita da Schleicher 1846, che Reeve 1983 non poté leggere, ma che ora è comodamente fruibile *on line*.

<sup>8</sup> Ho potuto verificare ancora con i miei occhi che questa è lezione di A, *Parisinus Latinus 6842A* a f. 60v. Il codice data al sec. XII-XIII ed appartiene al secondo ramo.

<sup>9</sup> Secondo la ricostruzione stemmatica dell'ultimo editore (Flach) la tradizione ms. sarebbe tripartita e discenderebbe dal capostipite X. Dunque la corruttella si sarebbe prodotta all'altezza di X (un tipico caso di errore d'archetipo).

<sup>10</sup> Cf. Hor. *Serm.* I 4, 41ss. ... *neque siqui scribat, uti nos, / sermoni propiora, putes hunc esse poetam. / Ingenium cui sit, cui mens diviniat atque os / magna sonaturum, des nominis huius honorem.*

critica della poesia dei *vates* (*Sat.* 5), specie dei tragedi, i quali hanno *tumidae buccae* che valgono per cento<sup>11</sup> ed appunto *hiant*.<sup>12</sup> Per non dire che la bocca sguaiatamente disserata dell'attore in scena – a volerne accettare la lezione testuale con molti editori<sup>13</sup> – fa capolino anche dai primi versi superstiti dei *Satyrica* di Petronio: 5, 7-8 *neve plausor in scaenam / sedeat redemptus histrionis ad rictus*. Questo – dicevo – a me è sembrato istantaneamente intuitivo, ma poiché devo confrontarmi con una lunga tradizione di studi di segno contrario e con numerosi e paludati *nomina tanta*, dovrò procedere per gradi e con pazienza, anche perché fra l'intuizione e la cantonata spesso il passo è breve. Pari pazienza chiedo dunque al mio lettore, con il quale mi scuso sin da ora.

Vediamo intanto come nasce la vulgata testuale. Il responsabile – come dicevo – ne è Keil, il quale nel suo *Commentarius* ai *Rerum rustica-*

<sup>11</sup> Kissel 1990, p. 572 segnala come modelli delle cento bocche e cento lingue Hom. *Il.* II 489; Hostius *FPL* 3; Verg. *georg.* II 43 ed *Aen.* VI 625 ed altri.

<sup>12</sup> Cf. Pers. *Sat.* 5, 1ss. *Vatibus hic mos est, centum sibi poscere voces, / centum ora et linguas optare in carmina centum, / fabula seu maesto ponatur hianda tragoedo / vulnera seu Parthi ducentis ab inguine ferrum. / 'quorsum haec? aut quantas robusti carminis offas / ingeris, ut par sit centeno gutture niti? / grande locuturi nebulas Helicone legunto, / si quibus aut Procnes aut si quibus olla Thyestae / fervebit saepe insulso cenanda Glyconi. / tu neque anhelanti, coquitur dum massa camino, folle premis ventos, nec clauso murmure raucus / nescio quid tecum grave cornicaris inepte, / nec scloppo tumidas intendis rumpere buccas / verba togae sequeris iunctura callidus acri, / ore teres modico*. In questa critica derisoria dell'*os magna sonaturum* oraziano (cf. anche Hor. *Ars* 138 *quid dignum tanto feret hic promissor hiatus?*) Persio si porrebbe sulla stessa linea di Varrone (qualora se ne volesse accogliere il testo che propongo) e fornirebbe conferma della notorietà del brano varroniano in contesto di polemica letteraria nell'età di Nerone, cioè nella stessa età in cui la *communis opinio* ritiene sia stato composto il prosimetro petroniano e dunque la *Cena* imitativa per approssimazione di quella svoltasi nella tenuta di Ortalo.

<sup>13</sup> Pro *histrioniae addictus*. L'intelligente emendamento *ad rictus* risale a Ribbeck e viene accolto, a mio avviso molto giustamente, visto che *addictus* compare già al v. 6 (*nec perditis addictus obruat vino*) e *redemptus* nel v. 8 ne è sinonimo, dalla maggior parte degli editori petroniani. I mss. trasmettono concordemente *addictus* (ovvia e volgare banalizzazione), mentre la terminazione della parola precedente varia molto nella tradizione (*histrionis, histriones, histrione, histrionei, histrioni, histrioniae*). *Contra* Setaioli 2011, 43ss.

*rum libri* di Varrone (p. 278),<sup>14</sup> in corrispondenza del lemma *Magistragicos fieri vidi*, osserva che *l'editio princeps* reca appunto la lezione *magis tragicos* che non viene corretta né dal Poliziano né nei mss. Fiorentino e Cesenate. Segnala quindi che **B** recherebbe *magistracicos*, mentre **Am** presenta la corrottela già ricordata *magistraicos*.<sup>15</sup> La translitterazione in greco della lezione tràdita, giudicata poziore in età umanistica (ovviamente *magis τραγικῶς*),<sup>16</sup> si dovrebbe al Giocondo. Al suo posto Keil stesso scrisse dunque *magis θραγκικῶς*, adducendo la seguente motivazione: «nam Orphei cantus significatur, non ars tragoedorum». L'emendamento che – come ho detto – compare già nell'*editio maior* del 1884 era stato anticipato nell'anno 1883 nelle *Emendationes Varronianae* dall'ovvio rilievo sulla presunta inadeguatezza e banalità della lezione tràdita.<sup>17</sup> Più avanti, nel commento, riguardo all'intero periodo *Qui cum eo venisset – multitudo*, il medesimo Keil ricorda che i mss. danno *bucina* e che Poliziano avrebbe corretto in *bucinam* «parum accurate» la lezione *buccinam* dell'*editio princeps*. Aggiunge poi che l'Aldina integra *et* prima di *cantare*. Prosegue informando che *tantum* dell'archetipo, indicato dal Vittorio, incontrò il favore dello Scaligero che perciò cancellò *multitudo*. Keil scelse di accogliere *tanta* (e – direi – fece bene, perché *tantum* discende da cattiva interpretazione di *-a* finale evidentemente chiusa male sulla sommità ed intesa come *û*) e di attenersi alla lezione ms.

<sup>14</sup> Cf. Keil 1891.

<sup>15</sup> Alcune divergenze nei *sigla* rispetto all'edizione moderna. La forma con gutturale *c* – stando all'apparato di Giraud 1997 – sarebbe del codice da lui siglato **b** (cioè: *Laur. Plut. 51.4*), che tuttavia non la reca, come ho detto a n. 7.

<sup>16</sup> Ne è latore Merula (secondo Keil 1883, IX).

<sup>17</sup> Cf. Keil 1883, IX: «primum quidem ineptum est». Quando tuttavia egli nella medesima pagina va a parafrasare il brano, ne coglie perfettamente il senso e, menzionando il solo suono della cetra e usando il comparativo *splendidior*, rende un significato prossimo a quello che ha l'espressione *magis τραγικῶς* da lui medesimo emendata: «narratur enim apros et reliquas bestias, quae in leporariis pasci solerent, bucina inflata solere ad pabulum convenire, cuius rei primum exemplum allatum erat ex fundo Tusculano... deinde aliud additur de fundo Q. Hortensii in agro Laurenti, in quo illud splendidior apparatu inter cenam addito etiam cantu citharae factum esse dicitur».



senza accogliere l'integrazione di *et*. E per finire, un po' ingenuamente (o risibilmente), egli scantona il problema del suono del corno ad opera di un cantore che arriva con la cetra, attribuendo ad Ortensio o anche al cantore stesso il suono del corno: «postquam cantor stola indutus venit et cithara canere iussus est, Hortensius vel ipse cantor signum dat bucina, ad quod ferae conveniunt, ut cantum audiant». Ed il guaio è fatto. Nessuno si è più discostato da questa *constitutio textus*. Dico 'nessuno', ma debbo confessare che non conosco le proposte testuali inedite di Michelangelo Giusta relative al terzo libro del *De re rustica*, delle quali parla Giuseppina Magnaldi.<sup>18</sup>

Ho già menzionato, richiamando Orazio e Persio, la portata allusiva del termine che vorrei restituire per emendamento nel brano varroniano: *bucca*. Non resta che provarne la solidità in concordanza, quasi in *iunctura* cristallizzata, con *inflare* o con espressioni che abbiano a che fare con il vento<sup>19</sup> in ambito di discorsi letterari, stilistici o musicali e di motivarne l'uso al sing., in considerazione dei prevalenti impieghi al pl.<sup>20</sup> Quanto al primo, e più importante, aspetto, non ci limiteremo soltanto agli epigoni di Persio, ovvero ad autori che potrebbero essere stati influenzati da lui, come Arnob. *Nat.* VII 33 *buccas vento distendere vocibusque immanibus concrepare*, Sidon. *Epist.* IX 13, 5 v. 80 *antra per palati crepulis reflanda buccis gemit aura tibialis* o Hier. *Adv. Iovin.* I 40 *Iovinianum loquentem buccis tumentibus et inflata verba trutinantem* o anche Iuv. XI 34 *Curtius et Matho buccae* con lo scolio *iactantiaculi, qui tantum buccas inflant et nihil dicunt*, ma potremo risalire ad attestazioni precedenti e/o contemporanee rispetto a Varrone come i fatui *buccones* plautini (*Bacch.* 1088), ancora Plaut. *Stich.* 724 (detto di *tibicen*) *suffla celeriter tibi buccas* ed in part. Hor. *Serm.* I 1, 21 *buccas inflet*, fino a citare Varrone stesso che non è avaro di usi dell'allonimo volgare di *os* nelle sue Menippee: cf.

<sup>18</sup> Cf. Magnaldi 2008, 35 n. 1.

<sup>19</sup> Giustamente l'estensore del relativo lemma del *ThLL* II 2225, 49 ricorda che la voce è onomatopeica e porta a confronto «theodisc. Phuchon 'sufflare', gr. βύκτης».

<sup>20</sup> Cf. Ernout – Meillet 1967, 77: «Employé au pluriel, désigne surtout les joues, les mâchoires».

*Men.* 472 *ventus buccas vehementius sufflare* (ma anche *Men.* 282 *ut flumen offendit buccam*). Quanto al secondo aspetto, *bucca* del luogo varroniano, lungi dall'indicare in senso specifico gote o mascelle, anche con il suo numero singolare potrebbe concorrere a richiamare in motteggio il sing. *os* oraziano.

Se la correzione *buccam* può considerarsi (almeno da parte di qualcuno)<sup>21</sup> ammissibile (come mi illudo), tanto più plausibile dovrà sembrare la conservazione dell'avv. trådito *τραγκῶς*, non solo perché esso fa *pendant* con la *bucca inflata* (ché sarebbe una *petitio principii*), ma soprattutto perché è piuttosto sfuggente il senso della correzione *θρακικῶς*. Essa viene intesa dal suo più recente commentatore (Flach) «Mehr im thrakischen Stil», ma oltre alla scarsa attendibilità della sua morfologia, proprio quel *magis* ne inficia la bontà, nella misura in cui compara la situazione conviviale (dei §§ 2-3) con la situazione descritta precedentemente (al § 1): *quid sibi velit* che la seconda scena è 'più trace' della prima? Che cosa avrebbe di trace la prima, che sarebbe meno trace della seconda? Ed esiste, poi, una 'maniera trace' di fare un richiamo?<sup>22</sup> L'unico esile supporto alla correzione medesima è dato dall'origine trace di Orfeo che tuttavia non fu cantore melodioso per antonomasia per il fatto d'esser trace, ma per aver persuaso con il suo canto gli dèi degli inferi a lasciar andare *sub condicione* Euridice (come tutti sanno). Confesso, peraltro, di non aver trovato alcuna attestazione usuale e convincente dell'avv. *θρακικῶς*, che pare dedotto in maniera implicita dall'aggettivo corrispondente,<sup>23</sup> giacché la forma avverbiale usuale, derivata da *Θράκη*, senza mediazione della forma aggettivale in *-ικος*, tarda e di gran lunga minoritaria rispetto a quella in *-ιος*, è in vero *θρακιστί*, che

<sup>21</sup> *Buccam inflavit* compare nella citazione del medesimo passo varroniano, fornita da Albert Rubens nel *De re vestiaria veterum*, Antwerp 1665, 105.

<sup>22</sup> La 'maniera trace' nella *Cena* petroniana compare soltanto in riferimento al costume gladiatorio (45, 12 con un gladiatore non a caso dotato di fiato e 75, 4) e al poeta immaginario Mopso Trace (55, 4).

<sup>23</sup> Il *LSJ* neppure registra il lemma. Stessa cosa nel *TLG*.

appunto significa «in Thracian fashion» (*LSJ*). Ovviamente – neanche a dirlo – la forma avverbiale non esiste neppure traslitterata e vòlta in latino. E a questo punto credo non si debba aggiungere altro in proposito, anche perché se è vero che *therotrophium* dello stesso passo è *hapax*, indicativo della presenza nel brano di lessemi greci afferenti ad un supposto strato ellenistico-parlato,<sup>24</sup> esso è lessema tràdito,<sup>25</sup> non ricostruito per congettura.

Benché di recente sia stata proposta una datazione piuttosto alta (44-45 a.C.) per il primo libro del *De re rustica*,<sup>26</sup> sulla data di pubblicazione del terzo libro sembra esserci sostanziale accordo circa l'anno 37-36 a.C.<sup>27</sup> Quanto alle satire di Orazio, è considerato probabile per *communis opinio* che il primo libro vide la luce nel 35 a.C.,<sup>28</sup> ma è anche del tutto plausibile che esse fossero note, tramite letture in ristretti circoli di amici, peraltro menzionate dal poeta stesso proprio in I 4,<sup>29</sup> anche prima della raccolta e della pubblicazione del primo libro e per giunta la quarta satira (di natura programmatica e letteraria in difesa della poesia satirica) – come magistralmente comprese La Penna - «ci fa intravedere una piccola tempesta polemica».<sup>30</sup> Se esse suscitarono (specie la II) certo immediato scalpore, è segno che le prime satire ebbero una circolazione autonoma precedente

---

<sup>24</sup> Devo l'osservazione al mio revisore.

<sup>25</sup> Unica variante *theriotrophium*.

<sup>26</sup> Cf. Marcattili 2019.

<sup>27</sup> Diverso è il discorso sulla datazione del dialogo di cui è questione nel terzo libro che è oggetto di dibattito e che si immagina tenuto nel 54 o nel 50 a.C. Cf. Corazzi 2010. Anche chi, come Martin 1971, contesta l'idea di una composizione e pubblicazione unitaria dell'opera *De re rustica* conclude che il III libro fu composto intorno al 37 a.C.

<sup>28</sup> Cf. La Penna 1993, p. XII.

<sup>29</sup> Cf. Hor. *Serm.* I 4, 71-78 *Nulla taberna meos habeat neque pila libellos, / quis manus insudet vulgi Hermogenisque Tigelli; / nec recito cuiquam, nisi amicis, idque coactus, / non ubivis coramve quibuslibet. In medio qui / scripta foro recitent, sunt multi, quique lavantes: / suave locus voci resonat conclusus. Inanis / hoc iuvat, haud illud quaerentis, num sine sensu, / tempore num faciant alieno.*

<sup>30</sup> Cf. La Penna 1993, 34.

all'edizione e forse concomitante con l'ingresso di Orazio nel circolo di Mecenate (38-37 a.C.). Ebbene, come ho detto, mi piacerebbe credere che Varrone possa aver echeggiato umoristicamente<sup>31</sup> nel suo *buccam inflavit l'os magna sonaturum* di questa satira oraziana nel micro-contesto di quella tempesta polemica in una tazza, suscitata dalla circolazione informale delle prime satire oraziane, piuttosto che pensare che la direzione dell'imitazione possa esser stata di segno contrario, anche se in astratto non è impossibile che sia stato Orazio a cogliere dalla *bucca inflata* dell'Orfeo varroniano lo spunto per la sua immagine.

La conservazione dell'avverbio tràdito ed il lieve emendamento che ho proposto non inficiano affatto la possibilità che Petronio possa aver imitato nella sua *Cena* il passo varroniano, o meglio, la consuetudine conviviale reale in esso riflessa; anzi, certi brani della *Cena Trimalchionis* paiono suffragare la mia ipotesi testuale al punto che Petronio si potrebbe considerare, per così dire, non solo imitatore ma finanche il primo esegeta di Varrone nel brano in esame. Infatti, possiamo vedere nell'episodio della sala da bagno, a conclusione della medesima *Cena* (73, 3), Trimalchione in persona spalancare in ogni direzione la bocca per cantare, storpiandole, arie musicali ad imitazione di Menecrate, da identificare probabilmente con il citaredo (si ricordi il varroniano *cithara cantare*) d'età neroniana, di cui parla Svetonio,<sup>32</sup> in una magnifica sovrapposizione interfigurale fra Trimalchione, Menecrate ed Orfeo:

Deinde ut lassatus consedit, invitatus balnei sono diduxit usque ad cameram os ebrium et coepit Menecratis cantica lacerare, sicut illi dicebant qui linguam eius intellegebant.

---

<sup>31</sup> Sullo spirito umoristico di Varrone nel *De re rustica* cf. Diederich 2013 e Agache 1998.

<sup>32</sup> Cf. Suet. *Nero* 30 *Menecraten citharoedum*.

Il che è anticipato – nell’onnipresente sottofondo musicale e teatrale<sup>33</sup> del convito – dal cuoco che imita l’attore tragico Efeso,<sup>34</sup> da Plocamo che, ormai sfiatato, riconosce come rivale soltanto l’attore tragico Apelle,<sup>35</sup> ma soprattutto – nelle fasi iniziali del banchetto, il cui *signum* è una sinfonia,<sup>36</sup> dopo i gorgheggi del padrone di casa –,<sup>37</sup> da camerieri che, in modo approssimativamente simile agli animali ammalati da Orfeo del passo varroniano, *ad symphoniam... procurrerunt* (36, 1).

---

<sup>33</sup> Cf. Petr. Sat. 28, 5 *symphoniacus... toto itinere cantavit*; 31, 4-7 *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*; 41, 6 *puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus, calathisco uvas circumtulit et poemata domini sui acutissima voce traduxit*; 32, 1 e 47, 8 *ad symphoniam*; 52, 1 *Cassandra* e 9 *atque ipse erectis supra frontem manibus Syrum histrionem exhibebat concinente tota familia: madeia perimadeia*; 53, 11-13 *odaria saltare... petauristarios et cornicines... "nam et comoedos"... sed malui illos Atellanam facere et choraulen meum iussi Latine cantare*; 54, 3 *catastrophā quaereretur*; 59, 7 *secutus est Ajax*; 60, 1 *nec diu mirari licuit tam elegantes strophas*; 60, 5 *ludorum commissio*; 68, 3-5 *puer Alexandrinus... lusciniās coepit imitari... ecce alius ludus... proclamavit subito canora voce... nullus sonus unquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit*; 69, 4-5 *tibicines imitatus est succinente Habinna... choraulas imitatus est, modo lacernatus cum flagello mulionum fata egit*.

<sup>34</sup> Cf. Petr. Sat. 70, 13 *sed continuo Ephesum tragoedum coepit imitari*.

<sup>35</sup> Cf. Petr. Sat. 64, 2-4 *Plocame... canturire belle deverbia, adicere melicam... cantando paene tiscicus factus sum... quando parem habui nisi unum Apelletem? Oppositaque ad os manu nescio quid taetrum exsibilavit. Su Apelle cf. Suet. Cal. 33, 1 *Apellen tragoedum*.*

<sup>36</sup> Cf. Petr. Sat. 34, 1 *cum subito signum symphonia datur et gustatoria pariter a choro cantante rapiuntur*. Cf. già 33, 3 *symphonia strepente*.

<sup>37</sup> Cf. Petr. Sat. 35, 6 *atque ipse etiam taeterrima voce de Laserpicario mimo canticum extorsit*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agache 1998

S. Agache, *Construction dramatique et humour dans les Traité d'agriculture de Varron*, in M. Tr d  – Ph. Hoffmann (edd.), *Le rire des anciens. Actes du Colloque international, Rouen, 11-13 janvier 1995*, Paris 1998, 201-230.

Corazzi 2010

G. Corazzi, *Alcune osservazioni sulla data "drammatica" del terzo libro del De re rustica di Varrone*, «Latomus» LXIX 3 (2010), 664-684.

Cross 2017

R.M. Cross, *Vox naturae: Music as Human-animal Communication in the Context of Animal Training in Ancient Rome*, «greek and Roman Musical Studies» V 2 (2017), 147-158.

Diederich 2013

S. Diederich, *Humor, Witz und Ironie in Varros Dialog De re rustica*, in S. Föllinger – G.M. Müller (edd.), *Der Dialog in der Antike: Formen und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Philosophie, Wissensvermittlung und dramatischer Inszenierung*, Berlin - Boston (Mass.) 2013, 275-294.

Ernout – Meillet 1967

A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire  tymologique de la langue latine*, Paris 1967.

Flach 2002

D. Flach, *Gespräche über die Landwirtschaft*, I-III, Darmstadt 1996-2002 (ed. minor 2006).

Guiraud 1997

Ch. Guiraud, *Varron.  conomie rurale. Livre 3*, Paris 1997.

Keil 1883

H. Keil, *Emendationes Varronianae*, Halle 1883.

Keil 1889

H. Keil, *M. Terenti Varronis rerum rusticarum libri tres*, Lipsiae 1889 (ed. maior 1884).

Keil 1891

H. Keil, *M. Porci Catonis De agri cultura liber, M. Terenti Varronis rerum rusticarum libri Tres*, vol. II, fasc. II, *Commentarius in Varronis rerum rusticarum libros tres*, Lipsiae 1891.

Kissel 1990

W. Kissel, *Aules Persius Flaccus Satiren. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert*, Heidelberg 1990.

La Penna 1993

A. La Penna, *Orazio. Le opere. Antologia*, Firenze 1993 (rist. dell'ed. 1969).

Magnaldi 2008

G. Magnaldi, *Antichi marginalia nelle Res rusticae di Varrone*, «Segno e Testo» VI (2008), 35-72.

Magnaldi 2022

G. Magnaldi, *Illuminare i testi. La parola-segnale nelle tradizioni manoscritte di prosatori Latini*, Venezia 2022.

Marcattili 2019

F. Marcattili, *Cicerone aeditumus del tempio di Tellus: per una cronologia del De re rustica di Varrone (libro I)*, «Quaderni di storia» XLV (2019), 119-143.

Martin 1971

R. Martin, *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et Sociales*, Paris 1971.

Setaioli 2011

A. Setaioli, *Arbitri nugae. Petronius' Short Poems in the Satyrical*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2011.

Reeve 1983

M.D. Reeve, *Cato and Varro, in Texts and Transmission*, Oxford 1983, 40-41.

Schleicher 1846

A. Schleicher, *Meletematon Varronianorum Specimen I*, Bonnae 1846.

Traglia 1974

Traglia, *Opere di Marco Terenzio Varrone*, Torino 1974 (rist. 2004).

LARA NICOLINI

Università degli Studi di Genova, lara.nicolini@unige.it

# La paratassi inesistente. Apuleio, *met.* 4, 3, 6 e 10, 4, 1<sup>\*</sup>

## ABSTRACT

L'ellissi di *ut* davanti a un congiuntivo introdotto da *verba hortandi, imperandi* ecc., fenomeno normale in strutture sintattiche semplici, non può essere data per scontata all'interno di strutture più complesse (e in particolare in una coordinazione fra due proposizioni sovraordinate, la seconda delle quali si fa unica reggente del congiuntivo). È il caso di alcuni periodi apuleiani che un atteggiamento di sudditanza al capostipite della tradizione (F) suole giustificare, ma che richiedono invece la cura, peraltro estremamente economica, del filologo.

*Ellipsis of ut preceding of a subjunctive introduced by verba hortandi, imperandi etc., is usual in Latin at all times and actually very frequent in simple syntactic structures. However, this standard feature cannot be taken for granted within more intricate constructions. On closer inspection, the position of the regent verb and the subordinate subjunctive also plays a significant role. The article presents as case studies some passages from Apuleius' Metamorphoses in which the transmitted text is usually defended by editors and commentators, but requires, in my opinion, an intervention in the text. In each instance, the emendation makes the phrase very clear, restores a perfect balance among the members of the sentence and is paleographically straightforward.*

## KEYWORDS

Ellipsis of *ut*, subordination, original parataxis, Apuleius, *Metamorphoses*, dependent subjunctive

---

\* Per le questioni di sintassi potrebbe valere ciò che Agostino dice del tempo: «se nessuno me lo chiede, lo so; ma se uno me lo chiede e intendo spiegarglielo, allora non lo so». Ringrazio dunque Anna Chahoud, Gian Biagio Conte, Maria Rosaria Vincelli e Giulio Vannini per avermi ascoltato mentre provavo a spiegare.



Nella recente edizione dei libri IV-VI delle *Metamorfosi* apuleiane per la collana Lorenzo Valla, ho colpevolmente tralasciato di illustrare compiutamente alcune preferenze testuali che lì per lì mi parevano chiare e perspicue, e tra queste una che rappresentava per di più una correzione a una mia scelta precedente<sup>1</sup>.

Si tratta del passo di *met.* 4, 3, 6, dove il testo di F (il codice Laur. 68, 2 considerato capostipite della tradizione) legge:

*Cuncti enim pagani fletibus eius exciti statim conclamant canes atque ad melaniandum rabie perciti ferrent impetum passim cohortantur*<sup>2</sup>.

A differenza di quanto facevano gli editori precedenti (Robertson, Terzaghi, Helm, GCA 1977 e naturalmente il più conservatore di tutti, Martos 2003)<sup>3</sup>, Maaïke Zimmerman nella sua edizione oxoniense preferiva seguire qui la lettura di uno dei codici della I classe, l'*Illinoisensis* siglato U, un manoscritto del XIV secolo oggi conservato a Urbana in Illinois, che la stessa Zimmerman aveva ricollazionato integralmente (il suo attento studio ha dimostrato tra l'altro la grande affidabilità del codice che, più spesso del suo più celebre parente Ambrosiano N 180 sup., conserva molte letture originali di F).

Il codice U legge infatti *utque* al posto di *atque* e questa correzione<sup>4</sup>, minima ma indispensabile, costituisce anche a mio parere, e con-

---

<sup>1</sup> Nell'edizione BUR delle *Metamorfosi* (Nicolini 2005, 260s.); la BUR segue, salvo che in una quarantina di casi, il testo di Robertson, e sul punto in questione non mi ero evidentemente soffermata abbastanza.

<sup>2</sup> «E, in effetti, tutti gli abitanti del villaggio, mossi dalle sue grida di dolore, subito chiamano i cani e, invasi dalla rabbia, li incitano ad assalirmi da ogni parte per farmi a pezzi».

<sup>3</sup> Caterina Lazzarini (Nicolini – Lazzarini – Campodonico 2023, 64) segnala tra l'altro che la scelta è condivisa dal compilatore del *ThLL* II, 1205, 75.

<sup>4</sup> Questa e altre buone lezioni dei codici cosiddetti della prima classe (A, U, E ed S), derivati da un manoscritto copiato da F prima del suo danneggiamento e del deteriorarsi dell'inchiostro in molti punti, possono spesso ritenersi congetture (per la questione, cfr. la mia nota alla tradizione in Graverini 2019, p. cxxiii-cxxv).

tro quanto io stessa stampavo nel 2005, l'originale dettato apuleiano. Veniamo dunque a spiegare.

La lettura *atque* del Laurenziano presuppone nella sequenza l'ellissi di *ut* in dipendenza da un verbo di comando (*cohortantur*), per la quale i commenti (GCA 1977, 41s. e lo stesso commento della Valla sopra citato) citano a sostegno gli studi di Médan e Bernhard<sup>5</sup>. Ma l'ellissi non costituirebbe certo un problema di per sé, dato che questa paratassi è normalmente attestata in tutta la latinità – essendo peraltro, giova ricordarlo, la costruzione originaria.

Quello che invece resta un problema è l'associazione di questo fenomeno normale a una struttura sintattica unita a un *ordo uerborum* che non sembra supportarlo, e che infatti non si riscontra mai altrove in Apuleio.

Partiamo proprio dai casi citati da Bernhard e di solito portati a supporto di questa lettura. Lo studioso tedesco elenca una trentina di casi (es.: 1, 7, 2 *effeci sequatur*; 2, 15, 3 *da ueniam maturius concedam cubitum*; 2, 16, 2 *porrigit bibam*; 2, 18, 1 *Byrrhena contendit... cenulae interessem*, ma il passo è male tradito; 2, 21, 5 *clara uoce praedicabat... de pretio liceretur*; 2, 26, 4 *ei praecipit bono custodi redderet praemium* ecc.). Si osservi, però, che questi sono, nella loro totalità, periodi semplici, fatti di una reggente e una subordinata e costruiti sempre allo stesso modo (quello standard creato dall'originaria paratassi) e cioè con il verbo reggente a precedere il congiuntivo senza *ut*. La lista di Bernhard non è completa, ma una ricerca condotta<sup>6</sup> sui più diffusi *verba curandi* o *imperandi* la integra in modo consistente, confermando quest'uso in tutte le opere apuleiane<sup>7</sup>, peraltro in linea con la prassi latina generale.

<sup>5</sup> Médan 1925, 87; Bernhard 1927, 51s.

<sup>6</sup> Incrociando le principali banche dati con le grammatiche classiche (Ernout-Thomas, Kühner-Stegmann).

<sup>7</sup> Salvo naturalmente casi di breve frase idiomatica, del tipo diffuso in commedia e tipico del parlato, come *cognoscatis uolo* (*met.* 9, 4, 4) o *afferat censeo* (6, 11, 6), *confitearis necesse est* (*apol.* 30). Ho analizzato la costruzione in Apuleio con i seguenti verbi: *adhortor*, *censeo*, *cohortor*, *curo*, *deprecor*, *extorqueo*, *facio*, *impero*, *iubeo*, *mando*, *mitto*, *moneo*, *obsecro*, *oro*, *permitto*, *postulo*, *praecipio*, *quaeso*, *suadeo*, *uolo*, con gli imperativi *fac*, *sine*, *da*, *uide*, e la perifrasi *ueniam dare / tribuere*, cui ho aggiunto gli impersonali *licet*, *necesse est* e gli ottativi arcaici *faxo / faxim*.

Per converso tutte le volte che la sequenza è rovesciata e il verbo reggente segue il congiuntivo, oppure in posizione interna fra due coordinate, ecco che *ut* ricompare, cfr. ad es. 1, 6, 5 (*iniecta manu ut adsurgat enitor*); 1, 25, 5 (*qua contentus... ac mihi ut abirem suadens*); 2, 13, 5 (*consauatus eum... ut adsidat effecit*); 3, 24, 2 (*deosculatus... utque mihi prosperis faueret uolatibus deprecatus*); 4, 17, 4 (*ut ex arbitrio nostro caeam locaremus, facile permisit*); apol. 61, 4 (*ut ei praesto adesset denuntiaueritis*); 61, 7 (*uti faceret adhortatum*); 63, 2 (*cur mihi ut exhiberem non denuntiastis?*); 95, 7 (*ut uel pauca dicerem de eo inuitauit*); 99, 4 (*elogium... perscriptum ut aboleret, impensis precibus orauit*).

L'assenza della congiunzione nel nostro passo non è dunque affatto senza problemi, specialmente se si guarda all'intera struttura di questo complesso periodo, basato su due coordinate poste a grande distanza tra loro, e in cui il congiuntivo paratattico sarebbe retto dalla seconda, per di più con l'anticipazione della finale *ad me laniandum* in secondo grado di dipendenza proprio da quello stesso congiuntivo, e l'ulteriore intervallo rappresentato da un predicativo del primo soggetto (*rabie perciti*).

Un parallelo quasi perfetto della nostra sequenza che, pur in una struttura più breve (anzi: persino in essa), mostra due proposizioni coordinate con una finale in mezzo dipendente dal *verbum hortandi* della seconda, si trova in 9, 2, 4: *arreptis... telis mutuoque ut exitium commune protelarent cohortati, ipsi... persecuntur*. Qui la congiunzione *ut* è presente. E a maggior ragione sembra richiesta in un periodo più gerarchizzato.

Ma c'è di più; se rileggiamo la sequenza, il participio congiunto *rabie perciti*, che di primo acchito non sembra disturbare, crea un ulteriore problema di ambiguità. E il problema non è solo che il sintagma dovrebbe quasi naturalmente riferirsi ai cani e non ai pastori – in Apuleio giochi di parole e di slittamento semantico simili a questo sono sempre giustificabili. Il problema è grammaticale, ancora una volta di *ordo*.

Con chi si accorda, appunto, *rabie perciti*? In base alla coordinazione stabilita da *atque* fra *conclamant* e *cohortantur*, il predicativo «infiammati di rabbia», rimanendo al di fuori della successiva subordinata, si riferisce naturalmente al soggetto dell'intera frase e cioè, come abbiamo

detto sopra, ai *pagani*: si deve cioè ipotizzare una struttura in cui una dipendente di secondo grado (*ad me laniandum*), retta dalla dipendente di primo (*ferrent impetum*), a sua volta introdotta paratatticamente prima del suo verbo reggente, e il cui soggetto sarebbe sempre e solo «i cani», sia interrotta da un predicato riferito invece al primo soggetto della frase *cuncti pagani*<sup>8</sup>. Un tale “disordine” nella frase apuleiana, spesso lunga e contorta, ma sempre rigidamente sottoposta alle classiche regole del più logico ordine verbale, è a mio avviso inspiegabile.

Ora, però, se la coordinazione viene a dipendere dal solo *-que*, e *at* si rilegge come *ut*, si recupera la congiunzione subordinante che, in una struttura a tenaglia, rimette lecitamente i *canes* al loro posto naturale di soggetto sottinteso e giustifica il participio congiunto nel caso nominativo richiesto dalla subordinata, permettendo di esprimere il concetto *pagani conclamant canes et (eos) cohortantur ut (ii), rabie perciti, ferrent impetum*. A questo punto, che da *ferrent impetum* dipenda la subordinata in apertura *ad me laniandum* (ridondante e inserita a scopo enfatico) è già evidente all’orecchio del lettore.

Tutto questo a costo zero, dato che *atque* e *utque* erano praticamente uguali nel testimone in semionciale o minuscola antica da cui il nostro Laurenziano dipende<sup>9</sup>. La struttura si ritrova identica anche altrove e sembra anzi richiesta in presenza di due coordinate con la completiva in mezzo, cfr. ad es. *met. 1, 23, 2 et cum dicto iubet uxorem decedere utque in eius locum adsidam iubet* o *3, 24, 2 quam ego... deosculatus... utque mihi prosperis faueret uolatibus deprecatus*.

<sup>8</sup> Detto in termini inversi, essendo *rabie perciti* interno alla coordinazione tra *conclamant* e *cohortantur*, se si intende riferito ai *canes*, come sembra opportuno, andrebbe corretto in *rabie percitos*.

<sup>9</sup> Sulle fasi della tradizione apuleiana, cfr. Ammannati 2011, 239 ss.; *Ead.* 2019, 145ss.; e la mia nota al testo in Graverini 2019, cxvii-cxxiv. Sui frequentissimi scambi *a / u* nel nostro codice, cfr. dopo Helm 1910 (nella celebre *praefatio* ai *Florida*) xxxvii, la stessa Ammannati 2017, 237s. in particolare.

A corollario di ciò, per l'editore resta ancora del lavoro. Ho detto prima che nella totalità dei casi indicati da Bernhard la costruzione paratattica implicava la posizione secondaria del congiuntivo dipendente. C'è solo un caso in cui questo non avviene ed è il periodo che Bernhard indica in *met.* 10, 4, 1 *Ergo prolixè pollicetur et bonum caperet animum refectionique se ac saluti redderet impendio suadet.*

Non ho tuttavia mentito, perché ritengo che anche in questo caso, seguendo la tendenza generale di Apuleio e dell'espressione latina standard, si debba intervenire e ricostruire prima dell'esortazione *bonum caperet animum* una sequenza originaria *et ut*.

Nella selva di congiunzioni coordinanti (di diverso grado gerarchico) *et*, *-que*, *ac* ce n'è infatti una che stona. La congiunzione *et* dopo l'indicativo *pollicetur* viene a trovarsi subito accanto al congiuntivo e la lettura inevitabilmente inciampa. Anche in questo caso una correzione minima ripristina l'armonia del periodo in cui due proposizioni all'indicativo sono coordinate tra loro e la seconda, che approfondisce ed esplica meglio la prima, regge una completiva volitiva (in questo caso pure sdoppiata in due) anticipata, in una costruzione a tenaglia, con la congiunzione all'inizio ad annunciare appunto (come è indispensabile in un testo senza punteggiatura) la dipendenza. Proprio quello che accade, tra altri casi, in *met.* 3, 11, 5 *nam et patronum scripsit et ut in aere stet imago tua decreuit* o in 6, 15 5 *nolentes aquas et ut abiret... praeminantes* o in 9, 38, 7 *elidit animam et ut... se liberaret, gulam sibi prorsus exsecuit*; (ma paralleli sono naturalmente anche tutti i casi di *utque*, *ac... ut*, e di *-que ut* visti sopra, cfr. *met.* 1, 23, 2; 3, 24, 2; 9, 2, 4). La caduta, quasi fisiologica, di *ut* dopo *et* deve a stento essere giustificata<sup>10</sup>.

Rileggo dunque il passo in questione come segue: *Ergo prolixè pollicetur et <ut> bonum caperet animum refectionique se ac saluti redderet impendio suadet.*

<sup>10</sup> La sequenza è soggetta anche a diplografia, come in *met.* 9, 8, 3, a ulteriore testimonianza della somiglianza delle due sillabe consecutive e quindi della facilità di caduta di una delle due.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

**Abbreviazioni**

Ernout -Thomas = A. Ernout – Fr. Thomas, *Syntaxe Latine*, Paris 1964<sup>2</sup> (= ed. orig. 1951)

OLD = Oxford Latin Dictionary

ThL = Thesaurus linguae Latinae

Kühner – Stegmann = R. Kühner – C. Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*

**Edizioni**

Helm

R. Helm, *Apulei Platonici Madaurensis Metamorphoseon libri XI*, Lipsiae 1907 (rist. 1913 = Helm II, 1931 = Helm III, rist. cum addendis et corrigendis 1955 = Helm IV).

Helm 1910

R. Helm, *Praefatio, in Apuleius. Opera quae supersunt, II 2. Apulei Platonici Madaurensis Florida*, Leipzig 1910, v-lx.

Martos

J. Martos, *Apuleyo de Madauros. Las Metamorfosis o El Asno de Oro (Introducción, texto latino, traducción y notas)*, Madrid 2003.

Robertson

D.S. Robertson, in D.S. Robertson – P. Vallette, *Apulée. Les Métamorphoses, texte établi par D.S.R. et traduit par P.V., I-III*, Paris 1940-45 (rist. 1965-71).

Terzaghi

N. Terzaghi, *Gli XI libri delle Metamorfosi*, trad. di F. Carlesi, Firenze 1954.

**Studi**

Ammannati 2011

G. Ammannati, *Il Laurenziano 68, 2 (F) e il finale delle Metamorfosi di Apuleio*, «MD» 67 (2011), 229-241.

Ammannati 2019

G. Ammannati, *In margine. Correzioni fraintese nelle Metamorfosi di Apuleio*, «Maia» 19-1 (2019), 145- 155.

Bernhard 1927

M. Bernhard, *Der Stil des Apuleius von Madaura*, Stuttgart 1927.

GCA 1977

B.L. Hijmans Jr. et alii, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book IV 1-27 (Text, Introduction and Commentary)*, Groningen 1977.

Nicolini-Lazzarini-Campodonico 2023

L. Nicolini, C. Lazzarini, N. Campodonico, trad. a cura di L. Graverini, *Apuleio. Metamorfosi. Volume II (libri IV-VI)*, Milano 2023.

Graverini 2019

L. Graverini, *Apuleio. Metamorfosi, I (libri I-III)*, Testo critico e Nota al testo di L. Nicolini, Milano 2019.

Médan 1925

P. Médan, *La latinité d'Apulée dans les Métamorphoses. Étude de grammaire et de stylistique*, Paris 1925.

Nicolini 2005

L. Nicolini, *Apuleio. Le Metamorfosi o l'asino d'oro*, Milano 2005.

PAOLA PAOLUCCI

Università degli Studi di Perugia, paola.paolucci@unipg.it

# A proposito di una frase eccedente nel proemio del 'romanzo' di Longo Sofista

## ABSTRACT

Si propone di espungere la frase conclusiva del proemio del romanzo di Longo Sofista.

*It is proposed to expunge the concluding sentence of the proem of Longus' novel.*

## KEYWORDS

Longus' novel, proem, textual criticism

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2023 (3), 95-108

ISSN 2785-1346 (online)

ISSN 2785-1958 (print)

DOI: 10.13137/2785-1346/35323

<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/35323>



Romanzo greco antico famosissimo gli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista, sede testuale evidentissima il suo proemio; eppure ancora nella sua recentissima edizione commentata a cura di Bowie (Cambridge 2019)<sup>1</sup> resiste, senza suscitare alcun sospetto d'espunzione, la frase conclusiva del proemio:

ἡμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονούσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν.

Io son convinta ch'essa vada posta fra parentesi quadre ed espunta quale interpolazione di copista-annotatore d'ambito monastico, penetrata nel testo. Lo richiede, anzitutto, la ragionevolezza del senso complessivo del contesto. Dopo aver ricordato d'aver visto effigiata in un boschetto la storia d'amore dei due fanciulli, che sarà raccontata nel romanzo (appunto efrastico di questa raffigurazione), il narratore conclude con un magnifico elogio della potenza dell'amore, al quale mai nessuno potrà sfuggire, finché esisterà la bellezza e finché gli occhi potranno ammirarla. Il che mi parrebbe degnissima conclusione proemiale, anularmente ricollegantesi con il predicato εἶδον in anadiplosi nel primo rigo (Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον). Tuttavia, gli editori moderni di Longo Sofista,<sup>2</sup> fidandosi di una tradizione ms. alquanto povera di testimoni e recenziere, vi ammettono tutti la frase-zeppa suddetta. La accettano a testo, nonostante numerose evidenze, cioè: 1. nonostante il dativo del pronome personale sia al plurale, in contrasto con la prima persona singolare precedentemente usata dal locutore; 2. nonostante il dio singolare alluda ad una realtà se non cristiana,<sup>3</sup> per lo meno monoteista,<sup>4</sup> distante dalle plurali divinità pagane che popolano il romanzo; 3. nonostante la imperturbabile sani-

<sup>1</sup> Cf. Bowie 2019 (con Floridi 2020 e Lucarini 2022).

<sup>2</sup> Cf. e.g. Thornely-Edmonds 1978; Reeve 2001; Morgan 2004; Pattoni 2005; Byrne – Cueva 2005; Henderson 2009.

<sup>3</sup> Sullo spinoso problema basti il rinvio a Ramelli 2001, p. 248ss.

<sup>4</sup> Come ricorda Hunter 1983, p. 32, a partire da Chalk 1960, p. 33, si è scomodata la categoria del monoteismo sincretico, diffusa nel periodo ellenistico-imperiale, e rinvenibile nella auto-presentazione di Iside in Apul. *Met.* 11,5.

tà psichica e morale (ἡμίτη... σωφρονοῦσι), ivi invocata, si addica più ad un amanuense monastico,<sup>5</sup> che si augura di non esser coinvolto e turbato dal contenuto erotico del romanzo, da cui egli intende, anzi, prendere le distanze, dicendolo altro da sé e dai suoi interessi (τὰ τῶν ἄλλων), piuttosto che attagliarsi al reale autore della narrazione, evidentemente aduso, come ogni romanziere, alla materia erotica; 4. nonostante γρόφειν sia verbo tecnico della trascrizione piuttosto che predicato della composizione narrativa autoriale. Saranno sufficienti le proposizioni concessive or ora addotte a convincere il futuro editore critico di Longo Sofista ad espungere quelle parole conclusive dal proemio?

Proviamo ad articolare le argomentazioni a favore dell'espunzione, visto che a sostegno del testo édito c'è una tradizione ms. compatta sì, ma essenzialmente costituita da due testimoni<sup>6</sup> e, tutto sommato, a tal punto 'recente' rispetto alla presunta data di composizione dell'originale<sup>7</sup> che non è affatto improbabile che l'interpolazione possa essersi verificata all'altezza o a monte del suo archetipo.

<sup>5</sup> Pace Laplace 2018.

<sup>6</sup> Come è noto, il romanzo di Longo Sofista è tramandato essenzialmente dal ms. comunemente siglato F (= *Florentinus Laurentianus Conv. Soppr.* 627), datato alla seconda metà del XIII secolo ed ora conservato a Firenze, e dal ms. del primo quarto del XVI secolo, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (V). Bowie 2019, p. 21 data F intorno al 1300. Come apprendiamo da Perry 1966, il laurenziano viene chiamato dagli editori delle favole esopiche (anch'esse ivi testimoniate) *codex Casinensis*, anche se esso non si trovò mai a Monte Cassino. Tale denominazione (risalente a Furia) è motivata dal fatto che esso fu posseduto dal monastero benedettino di Badia Fiorentina, i cui abati erano chiamati *Patres Casinenses* in memoria del fondatore dell'ordine religioso. Per Caritone e Senofonte Efesio esso costituisce *codex unicus* e per Longo il *codex plenior*. Altri codici apografi dei succitati o seriori ad essi testimoniano il romanzo pastorale per un totale di dieci testimoni. Il laurenziano fu lasciato in eredità alla Badia Fiorentina da Antonio Corbinelli nel 1421, ma non sappiamo come, né dove egli lo acquisì. Una sottoscrizione a f. 140 menziona Demetrio di Melitene, forse da identificare con uno dei copisti. Se ne è dedotta una provenienza del codice (contestata da Wilson 1983) dalla zona di Melitene ai confini dell'Armenia. In alternativa se ne è sostenuta la provenienza dalla Cappadocia o da Costantinopoli. Il ms. V (*Vaticanus Graecus 1348*) sarebbe stato scritto in Italia (secondo Reeve 2001, p. VIII).

<sup>7</sup> Sulla discussa cronologia dell'opera basti il rinvio a Pattoni 2005, p. 122ss.

Solitamente i commentatori di fronte al pl. ἡμῶν se la sbrigliano dicendo che il plurale sta per il sing. μοι,<sup>8</sup> senza preoccuparsi di verificare se questa intercambiabilità fra pl. e sing. riferita al narratore abbia luogo anche in altre sedi del romanzo; il che appunto non avviene. Non avviene, soprattutto nel proemio, dove non solo – come s'è già detto – i predicati sono coniugati alla prima pers. sing., ma nel penultimo paragrafo (§ 3), quello cioè immediatamente precedente la frase in esame, si cita espressamente il pronome personale di prima pers. sing. (με). Vero è che nel corso della narrazione l'autore, usando la terza pers. sing., mostra di assumere il ruolo di narratore extradiegetico, tuttavia l'incongruenza interna al prologo rimane e l'ostentato distacco del narratore-saggio rispetto alla materia della sua storia costituisce anch'esso un elemento contraddittorio. Invocare, infatti, una sobria e distaccata temperanza contraddice la partecipazione emotiva ai fatti, prima visti e poi narrati, espressamente rivelata non solo dall'intensità dei precedenti superlativi e comparativi (§ 1 κόλλιστον, τερπινότερα), ma anche dalla confessata meraviglia e dal desiderio di raccontare, suscitati dalla visione degli ἔρωτικά dei due giovani (§ 3 με θαυμάσονται πόθος ἔσχεν). Pensare poi che si possa superare l'aporia di un uso iniziale della prima persona singolare e di un uso finale della prima plurale, intendendo quest'ultima – come vorrebbe Scarcella<sup>9</sup> – una forma di *pluralis modestiae*, motivata dal fatto che nell'epilogo del proemio la voce narrante si presenta al pubblico come scrittore, diciamo che si può accettare solo in mancanza d'altra motivazione. Lo stesso dicasi per la spiegazione prodotta da Morgan,<sup>10</sup> parimenti poco convincente.

Che poi il verbo γράφειν sia da intendere come predicato tecnico-specialistico proprio dello scriba/copista, conferma l'uso interno al proemio del medesimo predicato, in forma composta, nel medesimo §

<sup>8</sup> Così, e.g., Byrne – Cueva 2005, p. 4.

<sup>9</sup> Cf. Scarcella 1993, p. 222, n. 5.

<sup>10</sup> Cf. Morgan 2004, p. 150: «The use of the first-person plural for singular is common, but elsewhere the narrator speaks of himself in the singular. The plural here hints that the reader is included in the prayer for self-control».

3: il romanzo vi è infatti detto trascrizione/copia del dipinto (che appunto ne costituisce sorta di antigrafo) mediante il verbo del lessico dei *librarii* ἀντιγράφωι,<sup>11</sup> indicante propriamente la trascrizione di una copia da un testimone ms. (antigrafo, appunto).

Inoltre – come dicevo – non appare facilmente risolvibile l’ulteriore aporia della coesistenza, in due paragrafi consecutivi (§§ 3-4) del medesimo proemio, del dio singolare non meglio specificato (ὁ θεός), menzionato nella frase sospettata d’interpolazione, e delle tre divinità/entità divinizzate, Eros, le Ninfe e Pan, citate poco prima<sup>12</sup> (§ 3 ἀνόθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί) come destinatarie dell’offerta del romanzo stesso. Se è certamente vero che non dev’esserci per forza coerenza religiosa fra il credo dell’autore e quello dei personaggi del suo romanzo, non è coerente dire – come di fatto nel prologo si dice – d’aver composto con fatica quattro libri quale dono a tre divinità pagane, pertinenti al tema erotico-pastorale (§ 3 τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην ἀνόθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί), e subito dopo invocare un dio che, se non cristiano, è sicuramente unico. Sommamente stolido è poi pensare che questo anonimo dio sia – come molti ritengono – Eros: come è possibile invocare il dio della passione sfrenata per ottenere la casta temperanza? Perché mai poi l’autore dovrebbe presumere che soltanto lui nell’universo possa sfuggire all’Amore, visto che poco prima ha asserito che nessuno mai ne è stato e ne sarà capace (§ 4 Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύξεται)? Per non dire che lo stesso Bowie deve riconoscere (p. 9) che «Likewise in *Daphnis and Chloe* cult of Eros is not prominent».<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Verbo che richiama ξυνέγραψε di Tucidide (*Hist.* I 1,1), ma si distingue nettamente da esso. Cf. Luginbill 2002, p. 240s.

<sup>12</sup> La medesima triade divina ricorre in IV 36,2.

<sup>13</sup> Si consideri anche quanto egli giustamente afferma a p. 11, marcando la distanza fra l’inno di Fileta ad Eros, motore dell’universo, ed il ruolo di Eros nel romanzo di Longo Sofista e contestando che Dioniso ed Eros siano per lui due ipostasi della stessa forza divina. Evidentemente Bowie critica l’idea di Merkelbach 1962 di un romanzo permeato di religione dionisiaca. Di senso diametralmente opposto l’affermazione di Hunter 1983, p. 31: «The god who is clearly in control of

L'imbarazzo esegetico suscitato dalla frase conclusiva del proemio è evidentissimo nei commenti. Ancora Bowie,<sup>14</sup> dopo aver presentato l'autore come religiosissimo («sincerely religious») non sa trovare un complemento oggetto per il verbo a lui medesimo riferito «prays»; scrive infatti: «he prays for σωφροσύνη in his writing about others' ἔρως». Ma è del tutto legittimo chiedersi: quale dio prega il narratore? Non parliamo poi delle discettazioni su questa invocazione della casta temperanza, per motivare la quale si giunge a scomodare persino l'invocazione omerica alla Musa e l'Ippolito di Euripide (ed altri), che condividerebbe con il narratore attività venatoria e castità.<sup>15</sup>

Poiché è verissimo ciò che scrivono in prima battuta Cikán e Danek,<sup>16</sup> anche loro editori recenti e commentatori del romanzo di Longo Sofista, e cioè che la prosa d'arte antica è poesia,<sup>17</sup> può esser proficuo per i nostri scopi provare a vedere se il ritmo della frase sospettata anzitutto esiste

---

the events of the novel is Eros». Egli lo presenta (*ibid.* p. 32) come dività cosmogonica di matrice esiodea.

<sup>14</sup> Cf. Bowie 2019, p. 8.

<sup>15</sup> Certo imbarazzo esegetico si coglie nelle parole di Pattoni 2005, p. 126s.: «riceve un certo rilievo la figura dell'autore, che ci dà un'immagine abbastanza chiara di sé, strategicamente in posizione di rilievo, nelle parole iniziali e conclusive del proemio... a conclusione del proemio egli completa l'autopresentazione sottolineando l'integrità dei suoi costumi: gli scrupoli moralistici da lui espressi – sia pure attraverso un filtro sottilmente autoironico – vogliono rassicurare il lettore benpensante sulla sua saggezza e temperanza... il suo augurio... rappresenta un adattamento al nuovo contesto letterario delle omeriche invocazioni alla Musa, dove però l'attività dello "scrivere" ha preso il posto del canto... o della narrazione orale, e dove alla θεά (Musa) si sostituisce il θεός (Eros), al quale compete ora la funzione di ispiratore. Sennonché, diversamente dalla sapiente Musa, Eros è dio dai noti effetti travianti e potenzialmente funesti sull'animo umano». Cf. anche Pattoni 2005, p. 224 e Morgan 2004, p. 150.

<sup>16</sup> Cf. Cikán e Danek 2018, p. II: «Antike Kunstprosa ist Poesie».

<sup>17</sup> Su stile, ritmo, rime ed assonanze della prosa poetica di Longo Sofista cf., da ultimo, Cikán e Danek 2018, p. 286ss.; Bowie 2019, p. 7ss; 14ss. Certamente lo studio di questa materia principia con le pagine memorabili di Norden 1909 (rist. 1986), p. 447ss. e si riversa nella più recente pubblicazione in argomento, cioè Jolowicz 2021.

(nel senso che è definibile secondo schemi ritmici codificati) e se poi è congruente con le cadenze degli altri periodi del prologo. Ebbene, accettando la scansione in *cola* del proemio, fornita da Cikán e Danek (p. 12),<sup>18</sup> che ben evidenziano le rime interne ai vari membri e le numerose assonanze, è possibile non solo ravvisare precise clausole di periodo,<sup>19</sup> ma è anche possibile far corrispondere ogni *colon* a schemi della versificazione lirica (specie giambico-trocaica),<sup>20</sup> tranne gli ultimi due *cola*, coincidenti appunto con la frase presumibilmente interpolata, i quali presentano una scansione prosodica meno precisamente identificabile rispetto ai precedenti. Non è, peraltro, affatto disdicevole assimilare sul piano uditivo un proemio ad un coro d'opera drammatica, notoriamente (e manzonianamente) 'cantuccio' dell'autore onnisciente. Inoltre va evidenziata l'assenza, nella medesima frase d'epilogo, delle due figure di cui già nel giudizio di Norden Longo fece l'uso più ampio, e cioè l'isocolia e l'omoteleuto. Vediamolo:

Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν = *hemiepes* + reiziano pentasillabo  
– clausola: doppio spondeo<sup>21</sup>

θέαμα εἶδον κάλλιστον ὦν εἶδον = (con sinalefe) reiziano pentasillabo  
+ giambo + trocheo – clausola: giambo + trocheo

εἰκόνας γραφήν, ἱστορίαν ἔρωτος. = ditrocheo + dimetro giambico catalettico – clausola: anfibraco

Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος = (con iato) dimetro giambico catalettico –  
clausola: ditrocheo

πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον = reiziano pentasillabo + tripodia trocaica catalettica – clausola: ditrocheo catalettico

<sup>18</sup> Già Norden 1909, p. 448 ne aveva fornita una parziale.

<sup>19</sup> Sulle *clausulae* del romanzo cf. Hunter 1983, p. 84s.

<sup>20</sup> Si ricordi che anche il ritmo del *Pervigilium Veneris*, tematicamente correlabile alla situazione proemiale del romanzo di Longo Sofista, ha andamento trocaico catalettico.

<sup>21</sup>Giustamente, a proposito dell'incipit del proemio, Hunter 1983, p. 86, osserva: «Words which are linked by rhyme or assonance may have different syntactic functions».

μία πηγή πάντ' ἔτρεφε = dimetro trocaico catalettico – clausola dattilica  
καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα = (con sinalefe) dimetro giambico catalettico – clausola: ditrocheo

ἀλλ' ἡ γραφή τερπνοτέρα = dimetro giambico catalettico – clausola: tribraco

καὶ τέχνην ἔχουσα περιττήν καὶ τύχην ἐρωτικὴν = tetrametro trocaico catalettico – clausola: digiambo

ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἦσαν = tripodia trocaica + dimetro giambico – clausola dattilica

τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνας θεαταί = (con sinalefe) dimetro anapestico + dodrans acefalo – clausola anapestica

Γυναῖκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι = dimetro giambico – clausola molossica

καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι = (con sinalefe) dimetro trocaico – clausola molossica

παιδί' ἐκκείμενα, ποιμνία τρέφοντα = epitrito secondo + tripodia anapestica catalettica – clausola: ditrocheo

ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι = eptapodia trocaica catalettica – clausola anapestica

ληστῶν καταδρομή, πολέμιων ἐμβολή = trimetro giambico – clausola cretica

Πολλ' ἄλλα καὶ πάντ' ἐρωτικὰ = reiziano pentasillabo + peone secondo – clausola dattilica

ιδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν = reiziano pentasillabo + ionico *a maggiore* + anfibraco – clausola: anfibraco

ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ = tetrametro trocaico catalettico – clausola cretica

καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνας = coriambo + trimetro trocaico catalettico – clausola dattilica

τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην = dimetro trocaico + giambo – clausola cretica

ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί = trimetro trocaico – clausola dattilica

κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις = emiasclepiadeo II + epitrito I – clausola molossica

ὁ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται = dimetro giambico – clausola anapestica

καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται = tripodia trocaica + dipodia anapestica catalettica – clausola cretica

τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει = (con sinalefe) tripodia trocaica – clausola bacchiaca

τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει = pentapodia giambica – clausola molossica

Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύξεται = (con sinalefe) reiziano pentasillabo + dimetro giambico – clausola cretica

μέχρις ἂν κάλλος ἦ καὶ ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν = (con sinalefe) doppio cretico + tripodia trocaica – clausola: ditrocheo

Ἦμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι = ?

σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν = pentapodia trocaica catalettica – clausola cretica?

Una volta sottolineata la 'stonatura' costituita dalla frase *sub suspicione* nella compagine musicale del proemio, è legittimo interrogarsi, ora, sulla fase (verisimilmente alta) della trasmissione del testo di Longo Sofista, nella quale si presume possa essersi verificata la sua interpolazione. Ho precedentemente affermato che in linea di principio ciò può essere accaduto all'altezza dell'archetipo della tradizione o a monte di esso. In vero, questa affermazione deve fare i conti con l'ipotesi, sostenuta da Kaïris<sup>22</sup> e Biraud,<sup>23</sup> che l'archetipo di F possa essere stato dettato anziché copiato, tuttavia tale ipotesi (intendo quella della dettatura

<sup>22</sup> Cf. Kaïris 1932, pp. 34-36.

<sup>23</sup> Cf. Biraud 2017, p. 239.



dell'archetipo) non è in assoluto ostativa all'interpolazione di una frase marginale o interlineare nel corpo testuale dell'archetipo stesso, errore solitamente frutto di svista (non di un fraintendimento uditivo), perché eventualmente si tratterebbe soltanto di attribuire appunto la svista al lettore-dettatore piuttosto che allo scriba. Ricostruire, tuttavia, la storia della trasmissione del romanzo pastorale nel periodo che intercorre fra il presunto originale ed **F** è impresa molto difficoltosa e da molti tentata senza successo. McCail,<sup>24</sup> ad es., dopo aver ricordato la citazione di Longo Sofista nel *Caricle e Drosilla* di Niceta Eugenio, autore del sec. XII, prova a risalire al IX sec., analizzando un poemetto anacreontico di Costantino di Sicilia, i cui paralleli con il passo di II 3-7 del romanzo non convincono affatto. Persuasiva è semmai soltanto la considerazione di buon senso, secondo la quale il maestro di Costantino, Leone il Filosofo (seconda metà del IX sec.), possessore del *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, potesse essere interessato anche al romanzo di Longo per il soggetto erotico fortemente interrelato con il platonismo e gli interessi della sua scuola bizantina della Magnaura. Ma – come ognuno si avvede – ciò non può costituire una prova diretta, bensì eventualmente una debole prova 'circostanziale'. Fatto è che **F**, secondo che rilevava già Perry,<sup>25</sup> «has many glosses and variant readings... which are either copied into the body of the text or written above words or syllables in the line»; sicché l'interpolazione della frase da noi sospettata non costituirebbe né un'eccezione né un caso isolato.

Poiché le annotazioni marginali sono sovente elaborate con indiscussa maestria, potremmo addirittura tentare di stressarne la semantica fino a ricavarne deduzioni in ordine ai loro esecutori e, d'altro canto, poiché nella tradizione ms. il proemio compare senza soluzione di continuità rispetto al I capitolo del I libro,<sup>26</sup> si potrebbe presumere che la frase in esame fosse stata concepita a segnare sorta di demarcazione fra l'introduzione e l'esordio e che in una fase successiva sia stata inglo-

<sup>24</sup> Cf. McCail 1988, p. 112.

<sup>25</sup> Cf. Perry 1966, p. 425 (con riferimento alla Vita e alle favole di Esopo ivi contenute).

<sup>26</sup> Cf. Pattoni 2005, p. 125, n. 17.

bata nel corpo della narrazione perché sospettata d'essere un'omissione appuntata a margine. Che cosa possiamo desumere, dunque, da quella frase in quella posizione? Non escluderei che essa contenga una criptica indicazione del nome del copista monastico che la produsse e che dunque realizzò la trascrizione del 'romanzo' di Longo, dal momento che l'espressione ἡμῖν... σωφρονουῖσι senza sovrachio sforzo potrebbe considerarsi allusiva all'idionimo di Sofronio, diffuso in area bizantina.<sup>27</sup> Sarebbe, insomma, una sorta di firma da decrittare. Certamente suggestivo è il fatto che nella *Diatyposis* di Athanasios Athonites, databile al 993-994 è citato fra gli anziani e venerabili monaci della Magnaura, già menzionata, appunto un Sofronio.<sup>28</sup>

Lo spirito complessivo che anima quella frase tradisce chiaramente in ogni caso la preoccupazione (del *librarius*) di poter cadere sotto la lente della censura ecclesiastica. Con l'intento di voler sfuggire appunto a tale censura intelligentemente Jacobs nella prefazione alla sua traduzione tedesca del romanzo (Stuttgart 1832, p. LXXVII) motivava, ad es., la particolare collocazione 'occultata' dei romanzi erotici nel ms. F, dove essi appaiono non solo scritti in caratteri molto minuti, ma sono

---

<sup>27</sup> Conosciamo un Sofronio (di sec. IX, dopo l'anno 837), che viveva nel villaggio di Takomis ed era amico di uno studioso di Kytation, cf. *Vita Petri Atroensis retractata* 163; l'omonimo arcivescovo di Mileto fra X e XI sec.; un abate di Sakkudion del sec. VIII-IX, menzionato da Teodoro Studita (*Cathec. Magn.* II 55s.; 60); il maestro di Edessa del sec. IX, di cui si parla nella *Vita Theodori Edess.* 6; il vescovo di Adrianopoli riabilitato nel Concilio di Costantinopoli dell'anno 879-880; il monaco destinatario di una lettera del patriarca Fozio (*ep.* 43), scritta tra l'858 e l'886; il patriarca di Alessandria degli anni 836-848, che avrebbe scritto una lunga giustificazione del culto delle icone, prendendo posizione contro il movimento iconoclasta, sostenuto dall'imperatore Teofilo, e che da monaco avrebbe preparato una versione epitomata di scolii grammaticali (cf. *Sophronii patriarchae Alexandrini excerpta ex Ioannis Characis commentariis in Theodosii Alexandrini Canones*, ed. A. Hilgard, *Grammatici Graeci* IV, 2, Leipzig 1894, Hildesheim 1965, pp. 375-434); il monaco e abate del monastero di Studios negli anni 849-853; il chierico interrogato nella seconda sessione del concilio di Costantinopoli in data 7 ottobre 869; l'arcivescovo di Apameia in Bitinia nell'ultimo quarto del IX sec.; il metropolita di Smirne tra la metà del IX e la metà del X sec.

<sup>28</sup> Cf. Athanasios Athonites, *Diatyposis*, p. 130,9 (ed. Meyer). Si veda anche Constantinides Hero 2000, p. 1888 per altri monaci omonimi.

anche letteralmente schiacciati fra le epistole dell'imperatore Teodoro Duca Lascaris e di Gregorio di Nissa.

Come spesso accade nella storia degli studi classici, al grigiore delle discettazioni degli studiosi pedanti dei secoli XIX-XXI, del tutto privi d'intuizione, si oppongono le esegesi ingegnose e disincantate degli eruditi dei secc. XVII-XVIII, ormai pressoché del tutto dimenticate e neglette. Uno di questi filologi, Mitscherlich,<sup>29</sup> appunto seppe riconoscere, anzi vedere, l'evidenza di una tipica frase da amanuense monastico a conclusione del proemio di Longo ed annotò – come si legge ancora nel vol. III della sua edizione settecentesca degli *Scriptores erotici Graeci* (p. 5) – in calce al luogo in esame la seguente lucida informazione: «Locum hunc plerique interpretes male ceperunt... Mirum, ni hoc castitatis votum a monacho quodam adsutum sit. Quo et ducit librorum quorundam lectio, ὑμῶν καὶ ὁ θ., quod ferri nequit».<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Cf. Mitscherlich 1794.

<sup>30</sup> Si apprende dall'apparato di Dalmeyda 1934 che il pronome personale al pl. nel codice fiorentino sarebbe evanido.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Biraud 2017

M. Biraud, *Les discours de Philétas (Daphnis et Chloé, II.3-7): rythmes anciens et rythmes modernes de la bucolique en prose*, in M. Biraud – M. Briand (edd.), *Roman grec et poésie. Dialogue des genres et nouveaux enjeux du poétique*, Lyon 2017, pp. 219-241.

Bowie 2019

E. Bowie, *Longus. Daphnis and Chloe*, Cambridge 2019.

Byrne – Cueva 2005

S. Byrne – E. Cueva, *Longus' Daphnis and Chloe*, Wauconda 2005.

Chalk 1960

H.H.O. Chalk, *Eros and the Lesbian Pastorals of Longus*, «JHS» 80 (1960), pp. 32-51.

Cikán – Danek 2018

O. Cikán – G. Danek, *Longus. Daphnis und Chloe*, Vienna-Praga 2018.

Constantinides Hero 2000

J.Th. e A. Constantinides Hero, *Byzantine Monastic Foundation Documents*, vol. I, Washington D.C. 2000.

Floridi 2020

L. Floridi, Bowie, Ewen (ed.), *Longus. Daphnis and Chloe*. Cambridge Greek and Latin classics. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2019, «BMCR» 2020.05.30 <<https://bmcr.brynmawr.edu/2020/2020.05.30/>>.

Henderson 2009

J. Henderson, *Longus Daphnis and Chloe, Xenophon of Efesus Anthia and Habrocomes*, London 2009.

Hunter 1983

R.L. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge 1983.

Jolowicz 2021

D. Jolowicz, *Latin Poetry in the Ancient Greek Novels*, Oxford 2021.

Käiris 1932

A. Käiris, *Longus. Pastorales*, Atene 1932.

Laplace 2018

M. Laplace, *Sur la vertu narrative nommée σωφροσύνη: Platon, Aelius Aristide et Longos*, «Hermes» 146/3 (2018), pp. 312-323.

Lucarini 2022

C.M. Lucarini, Besprechung: Longus, *Daphnis and Chloe*, edited by E. Bowie, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge 2019, pp. 338, «EratOlimMC» 2 (2022), pp. 129-136.

Luginbill 2002

R.D. Luginbill, *A Delight Possession: Longus' Prologue and Thucydides*, «CJ» 97 (2002), pp. 233-247.

McCail 1988

R.C. McCail, *Did Constantine of Sicily read "Daphnis and Chloe"?*, «Byzantion» 58 (1988), pp. 112-122.

Merkelbach 1962

R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München-Berlin 1962.

Mitscherlich 1794

Chr.G. Mitscherlich, *Longi pastoralium de Daphnide et Chole*, Biponti 1794.

Morgan 2004

J.R. Morgan, *Longus, Daphnis and Chloe*, Oxford 2004.

Norden 1909

E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig-Berlin 1909<sup>2</sup>.

Pattoni 2005

M.P. Pattoni, *Longo Sofista. Dafni e Chloe*, Milano 2005.

Perry 1966

B.E. Perry, *The Greek Source of Some Armenian Fables and Certain Closely-Related Matters of Tradition*, in *Polychronion: Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Heidelberg 1966, pp. 418-430.

Ramelli 2001

I. Ramelli, *I romanzi antichi e il cristianesimo: contesto e contatti*, Madrid 2001.

Reeve 2001

M.D. Reeve, *Longus. Daphnis et Chloe*, Monachii et Lipsiae 2001 (editio stereotypa editionis correctioris 1994).

Scarcella 1993

A.M. Scarcella, *Romanzo e romanzieri: note di narratologia greca*, Napoli 1993.

Thornely-Edmonds 1978

G. Thornely – J.M. Edmonds, *Daphnis and Chloe by Longus*, London 1978.

Wilson 1983

N.G. Wilson, *Scholars of Byzantium*, London 1983.

PAOLA TEMPONE

Università degli Studi di Perugia, paola.tempone@gmail.com

## Una analisi narratologica di *Aegritudo Perdicae*

### ABSTRACT

Applicazione dei criteri di analisi della narratologia all'epillio noto come *Aegritudo Perdicae*.

*Application of the analysis criteria of narratology to the epyllium known as Aegritudo Perdicae.*

### KEYWORDS

*Aegritudo Perdicae*, narrative technique, construction of the story

La *fabula* dell'amore incestuoso di Perdica per sua madre trova in *Aegritudo Perdiccae* (*Anth. Lat* 808 R, d'ora in poi *AeP*)<sup>1</sup> la sua narrazione latina più estesa.<sup>2</sup> Si tratta di un epillio di 290 versi di autore ignoto, probabilmente dell'età di Draconzio (V secolo),<sup>3</sup> trasmesso dal *codex unicus Harleianus* 3685.<sup>4</sup> In ragione delle numerose corrottele e lacune presenti nel testo,<sup>5</sup> gli studi su *AeP* in un primo momento si sono concentrati sui suoi problemi critico-testuali;<sup>6</sup> solo in un secondo momento l'epillio è stato oggetto di attenzione sotto il profilo letterario,<sup>7</sup> offrendo notevoli spunti di riflessione di carattere narratologico.

Come ebbe modo di osservare Della Corte<sup>8</sup>, per comprendere le tecniche narratologiche degli antichi è necessario volgere lo sguardo a tutti i generi letterari (non solo a quelli narrativi *stricto sensu*), ed appunto *AeP* presenta aspetti notevoli sul piano delle tecniche di costruzione del racconto, tanto da poter essere definita adeguatamente «novella in veste poetica»,<sup>9</sup> ricca di segnali narratologici celati nel tessuto linguistico.

<sup>1</sup> Edizioni dell'epillio: Baehrens 1877; Id. 1883; Buecheler-Riese 1906; Vollmer 1914; Mariotti 1966; Hunt 1970; Romano 1958-59 (1960); Zurli 1987 (= Zurli 2001), che ne costituisce edizione scientifica di riferimento; Grillo 2007; Id. 2010.

<sup>2</sup> In ambito latino, il mitologhema dell'amore incestuoso di Perdica per la madre compare in Claud. *Carm. min.* 8 *De Polycaste et Perdica*; Dracont. *Romul.* 2, 38-41; Fulg. *Myth.* 3, 2; *Anth. Lat.* 220 R. *De Perdicca*.

<sup>3</sup> Un quadro riassuntivo sulle questioni relative alla composizione dell'epillio e al suo autore in Zurli 1987 (*Praef.* V sg.); sull'errata attribuzione del poemetto a Draconzio, cf. Zurli 1996, che dà un contributo fondamentale alla soluzione della *vexata quaestio*.

<sup>4</sup> Codice quattrocentesco conservato al British Museum di Londra, Cf. Zurli 1987, *Praef.* VI sgg.

<sup>5</sup> Elencate in Zurli 1987, *Praef.* VI sgg.

<sup>6</sup> Oltre alle numerose edizioni dell'epillio (cf. n. 1), si pensi alla consistente mole di lavori concernenti problemi ecdotici (cf. la bibliografia in Zurli 1987; Galli 1996; Grillo 2010, p. 8 n. 7).

<sup>7</sup> Morelli 1920 ha aperto la strada agli studi in questa direzione, sulla quale hanno proseguito numerosi studiosi (cf. Grillo 2010, p. 8 n. 8).

<sup>8</sup> Della Corte 1981, p. 15.

<sup>9</sup> Così Morelli 1920, p. 78.

Il poemetto, si è detto, è tradizionalmente ascritto al genere dell'epillio, ma al suo interno sono presenti elementi riconducibili a più generi (si è parlato di epillio alessandrino, novella milesia, elegia erotica, poesia epitalamica);<sup>10</sup> l'anonimo poeta attinge largamente alla topica offerta dalla poesia erotica e dal romanzo e nel testo si ravvisano anche elementi di origine 'declamatoria', che lasciano pensare ad una sua circolazione in ambito scolastico.<sup>11</sup>

L'anonimo autore di *AeP* sceglie di trattare il mito di Perdica nella forma dell'epillio, *genus mixtum*<sup>12</sup> che è caratterizzato da fluidità strutturale ed è espressione dell'ibridazione di più generi letterari. Se tale scelta, da una parte, consente al poeta di rielaborare il mitologhema originario, apportando al *plot* modifiche e innovazioni, dall'altra ha conseguenze sul valore emblematico e didascalico del mito stesso, che, all'interno dell'epillio, si 'sclerotizza', arricchendosi di elementi retorici topici e convenzionali. Come è stato osservato,<sup>13</sup> infatti, i miti raccontano il tabù sociale dell'incesto per esorcizzarlo, acquisendo un valore emblematico; tale funzione però va affievolendosi quando i miti stessi, all'interno delle narrazioni nelle quali sono calati, si imborghescono, anche in relazione al genere letterario scelto.<sup>14</sup>

In *AeP* è presente una linea diegetica primaria<sup>15</sup> sulla quale si innestano livelli diegetici secondari: si pensi alla narrazione di Cupido, ai vv. 44-50, che passa in rassegna le vittime dei suoi dardi letali, raccontandone brevemente la vicenda, o a quella di Perdica che, ai vv. 125 sgg., racconta brevemente l'amore incestuoso di Edipo per la madre Giocasta.

---

<sup>10</sup> Cf. Castagna 1997, p. 108 sgg. *passim*; cf. Morelli 1920, p. 92.

<sup>11</sup> Per una rapida analisi degli elementi di origine 'declamatoria' che è possibile riscontrare in *AeP*, si veda Bisanti 2010. Sulla modalità di costruzione di motti di spirito nelle narrazioni antiche, in generale, cf. Knoch 2021.

<sup>12</sup> Così Schetter 1986, p. 128 (a proposito dell'*Alcestis Barcinonensis*).

<sup>13</sup> Zurli 1981, pp. 398-399.

<sup>14</sup> Cf. Stucchi 2006.

<sup>15</sup> Cf. Genette 1976, p. 275.



L'asse temporale degli eventi è lineare, con salti indietro e in avanti mediante fugaci prolessi (e.g. v. 74 *ignoras: intus gravior tibi flamma paratur!*) e analessi (si pensi al rapido *excursus* a carattere mitologico ai vv. 29-30 *Hac Phrygius pastor spernens in amore Cybeben / desertusque viro per tympana plangitur Attis*, che si innesta sulla descrizione del *lucus Amoris*, o al cenno agli studi di Perdica compiuti ad Atene, v. 18).

Per quanto attiene all'intreccio, l'epillio può essere diviso in nuclei narrativi<sup>16</sup> legati fra loro da connettivi sequenziali (e.g. v. 75 *sic postquam fatus*, vv. 77, 137 *tunc*, v. 88 *continuo*, vv. 101, 132 *iam*, v. 220 *interea*) che saldano in modo più o meno scorrevole i blocchi narrativi,<sup>17</sup> creando ora accelerazioni repentine, ora rallentamenti del ritmo narrativo.

I passaggi talora bruschi tra una sequenza e l'altra, nonché alcune lievi contraddizioni interne alla trama<sup>18</sup> lasciano intravedere, in filigrana, tracce di sutura fra più fonti del mito,<sup>19</sup> rivelando la sua natura di testo sedimentario,<sup>20</sup> che nel corso della trasmissione (orale<sup>21</sup> e scritta) ha progressivamente acquisito e perso elementi, e mostra tracce superstiti della dimensione performativa originaria di questa *fabula*.<sup>22</sup>

La concatenazione dei segmenti narrativi dell'intreccio ricalca l'ordine di successione degli avvenimenti, con l'aggiunta di elementi metatestuali, estranei alla narrazione *tout court*, ma propri del genere di appartenenza. Questi ultimi sono funzionali a stabilire un'intesa fra il narratore e il lettore implicito: si pensi all'apostrofe a Cupido (vv.

<sup>16</sup> Barthes 1969a, p. 25 sgg.

<sup>17</sup> Ballaira 1968, p. 220: «[...] i singoli episodi più o meno stentatamente e artificiosamente collegati fra di loro».

<sup>18</sup> Bright 1987, p. 280 n. 5 parla, a proposito, di «clumsy integration of different sources».

<sup>19</sup> Sulle fonti dell'anonimo poeta dell'*AeP* si veda Barbasz 1927; sulle fonti tardoantiche e medievali del mito di Perdica, cf. Ballaira 1968, pp. 219-240; un quadro della tradizione del mito di Perdica e delle sue attestazioni (letterarie e materiali) in Bright 1987, p. 223 sgg.; sul rapporto intertestuale fra *AeP* e Apuleio, cf. Mattiacci 2007.

<sup>20</sup> Paolucci 2022, p. VIII.

<sup>21</sup> Cf. Zumthor 1999, p. 121.

<sup>22</sup> Paolucci 2022, p. IX.

1 sgg.), densa di retorica e richiami al mito, finalizzata a introdurre il lettore al tema amoroso; all'apostrofe alle madri (vv. 10 sgg.), utile a indicare che si sta per narrare uno *scelus iteratum* (v. 11); alle apostrofi del poeta a Perdica (vv. 18 sgg.; 72 sgg.; 104 sgg.; 198 sgg.), che costituiscono intermezzi fra le sequenze narrative; all'invocazione a Calliope (246 sgg.) e alla *precatio* alla Fortuna (vv. 288 sgg.).

Grande enfasi è posta sull'aspetto eidetico della narrazione, che procede per quadri, mettendo in rilievo le scene del mito che il poeta ha scelto di rappresentare e che non hanno tutte la medesima estensione.

La narrazione è imperniata intorno alla categoria *eros/pietas*, che, secondo il modello attanziale, in relazione ai ruoli familiari, diviene un binomio antifrastico, i cui elementi indicano due campi di funzione antitetici.<sup>23</sup> In *AeP* *eros* appare nelle vesti di un'entità antropomorfica, Cupido; *pietas* si manifesta come «legge interiorizzata»,<sup>24</sup> che fa da garante al mantenimento dei legami parentali. La malattia di Perdica ha origine dallo strenuo (e vano) tentativo della *pietas* di opporsi a *eros*; lo scontro fra queste due forze porta la narrazione al punto di massima tensione (*Spannung*), dopo il quale si ha lo scioglimento, rappresentato dal proposito di suicidio di Perdica.

Come è stato osservato,<sup>25</sup> i racconti che si sviluppano intorno alla categoria dicotomica *eros/pietas* mostrano un numero minimo di costanti:

1. affermazione di un ordine sociale costituito: quest'ultimo, nel nostro caso, è rappresentato dal *pius* e *pudicus* Perdica, che è solito onorare le divinità con offerte votive;
2. violazione dell'ordine sociale: Perdica, che si è dimenticato di onorare Venere e Cupido, subisce la vendetta di questi ultimi; colpito da una freccia di Cupido, si innamora della madre Castalia;
3. ristabilimento dell'ordine: Perdica, pur di non indulgere alla sua passione, decide di suicidarsi.

---

<sup>23</sup> Cf. Zurli 1981, p. 404.

<sup>24</sup> Cf. Zurli 1981, p. 404.

<sup>25</sup> Zurli 1981, p. 403.

La struttura lineare del racconto permette di riconoscere agevolmente i momenti essenziali del procedimento narrativo; è possibile individuare quindici unità minime,<sup>26</sup> che costituiscono il seguente schema sintagmatico dell'epillio:

1. vv. 1-13: il proemio contiene un'apostrofe a Cupido (vv. 1-9) e un appello alle madri (vv. 10-13), affinché non odano la scabrosa vicenda che sta per essere narrata;
2. vv. 14-24: prologo che illustra l'antefatto: Perdica, nel rendere onore agli dei, si è dimenticato di Venere e Cupido; da qui la rabbia della dea e il desiderio di Perdica di tornare a casa;
3. vv. 25-40: descrizione del *lucus Amoris* ove Perdica si fermerà a riposare con i compagni;
4. vv. 41-62: Cupido prepara le frecce per attuare la vendetta a nome suo e di sua madre;
5. vv. 63-77: arrivo di Perdica nel bosco e descrizione del riposo dell'eroe assieme ai compagni;
6. vv. 77-83: attuazione della vendetta di Cupido, che, assunte le sembianze della madre di Perdica Castalia, in sogno giace con lui;
7. vv. 84-100: arrivo di Perdica alla reggia e incontro con la madre;
8. vv. 101-131: la notte travagliata di Perdica, tormentato dalla sua insana passione;
9. vv. 132-136: Perdica è in gravi condizioni di salute;
10. vv. 137-166: Castalia consulta i migliori medici e infine Ippocrate per conoscere le ragioni della malattia del figlio;
11. vv. 167-188: diagnosi di Ippocrate: è mal d'amore.
12. vv. 189-219: descrizione della notte travagliata di Perdica, combattuto fra l'incestuosa passione per la madre e la vergogna per i propri sentimenti;
13. vv. 220-245: Castalia convoca le più belle matrone e le più affascinanti vergini della città, nel tentativo di farlo innamorare di qualcuna di esse;

---

<sup>26</sup> Serie logica di nuclei narrativi in sé conclusi, cf. Barthes 1969a, p. 25.

14. vv. 246-259: invocazione del poeta a Calliope, per ottenere sostegno nella narrazione, e a Cupido, perché ponga fine alla sofferenza che ha causato;
15. vv. 260-290: monologo finale di Perdica (con apostrofi a Venere e a Cupido, *precatio* alla Fortuna) che medita il suicidio e compone il suo epitafio.

Se guardiamo alla *fabula* di questo epillio con un approccio semiologico, possiamo analizzare il racconto secondo i tre livelli<sup>27</sup> di funzione, azione e narrazione, strettamente interconnessi, poiché una funzione ha significato se collocata all'interno dell'azione del personaggio che agisce ('attante'); a sua volta però l'azione trae il suo senso dall'essere narrata.

A livello dell'azione, i personaggi di rilievo sono attanti, sono cioè connotati dal loro agito e non dal loro sentire; come è stato osservato,<sup>28</sup> anche nell'epica (e, aggiungerei, in questo piccolo *épos*) è valido il principio aristotelico secondo il quale la *mimesis* privilegia il personaggio in azione. Infatti, la *fabula* narrata è caratterizzata da personaggi che agiscono: Perdica, che agisce (è solito onorare gli dei; decide di tornare a casa; decide di fermarsi nel *lucus Amoris*; decide di lasciarsi morire) o non agisce (si dimentica di rendere omaggio a Venere e Cupido, non cede all'insana passione per la madre, né la rivela ad alcuno); Venere, che si vendica attraverso il figlio Cupido; Cupido, che prepara con accuratezza la freccia e compare in sogno al protagonista; Castalia, che convoca i migliori medici e le più belle matrone della città.

Per quanto attiene al livello della funzione, possiamo 'segmentare' il testo in unità minime narrative,<sup>29</sup> che contengono elementi significativi per l'andamento della narrazione e elementi accessori.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Barthes 1969a, p. 14.

<sup>28</sup> Cf. Flores 1981, p. 181-182.

<sup>29</sup> Cf. Propp 1966, p. 125.

<sup>30</sup> Le unità minime contenenti azioni che provocano conseguenze sono dette *funzioni* e si dividono in *nuclei* (funzioni che svolgono un ruolo di cerniera nel racconto) e *catalisi* (sezioni narrative che hanno la funzione di colmare lo spazio

<p>1. Apostrofe a Cupido (vv. 1-9)</p> <p>Appello alle madri (vv. 10-13)</p>	<p>Sequenza introduttiva con elementi metatestuali</p>
<p>2. Antefatto: il <i>pius</i> Perdica si dimentica di onorare Venere e Cupido.</p> <p>Venere si infuria e instilla in lui il desiderio di tornare a casa</p> <p>Da poco Perdica era andato ad Atene per compiere gli studi</p>	<p>Nucleo Situazione iniziale; infrazione n. 1, motore della vicenda (vv. 17-18 <i>hinc offensa dea est...</i>)</p> <p>eroe: Perdica</p> <p>Nucleo <i>Climax</i>, innescata dal <i>furor</i> di Venere Antagonista n. 1: Venere</p> <p>Catalisi Tecnica narratologica: analessi</p>
<p>3. Descrizione del <i>lucus Amoris</i></p>	<p>Informante</p>
<p>4. Cupido prepara la freccia</p> <p>Descrizione della tecnica della preparazione</p>	<p>Nucleo Antagonista n. 2: Cupido</p> <p>Catalisi Emblema: freccia</p>
<p>5. Arrivo di Perdica nel boschetto</p> <p>Descrizione del riposo dell'eroe assieme ai compagni.</p>	<p>Nucleo</p> <p>Informante</p>
<p>6. Cupido assume le sembianze della madre di Perdica e in sogno giace con lui.</p>	<p>Nucleo Travestimento</p>
<p>7. Arrivo di Perdica alla reggia e incontro con la madre Castalia; divampa la passione di Perdica per la madre.</p>	<p>Nucleo Il desiderio è il motore dell'infrazione n. 2 (vv. 96 sg. <i>heu ego quam vidi, quae somnia tristia demens? / mater erat? ...</i>)</p>

narrativo); sono invece *indizi* quelle unità contenenti informazioni sul carattere o sull'ideologia dei personaggi e *informanti* quelle che forniscono altri tipi di informazioni sui personaggi (es. età) o dettagli legati allo spazio e al tempo in cui si svolge l'azione (cf. Barthes 1969a, p. 21).

8. La notte travagliata di Perdica. Perdica è tormentato dalla sua insana passione.	Catalisi Indizio
9. Perdica è in gravi condizioni di salute.	Nucleo Danneggiamento
10. Castalia consulta i migliori medici e infine Ippocrate per conoscere le ragioni della malattia del figlio.	Nucleo Aiutante: Ippocrate
11. Diagnosi di Ippocrate	Nucleo Smascheramento (Ippocrate scopre la vera causa della malattia di Perdica) La diagnosi della malattia come 'macchina' aristotelica che consente alla vicenda di avviarsi allo scioglimento
12. La notte travagliata di Perdica. Perdica è combattuto fra l'incestuosa passione per la madre e la vergogna per i propri sentimenti.	Catalisi Indizio
13. Castalia convoca le più belle matrone.	Nucleo
14. Invocazione del poeta a Calliope, per ottenere sostegno nella narrazione, e a Cupido, perché ponga fine alla sofferenza che ha causato.	Sequenza con elementi metatestuali
15. Perdica decide di lasciarsi morire	Nucleo Riparazione Scioglimento
Monologo finale di Perdica (con apostrofi a Venere e a Cupido, <i>precatio</i> alla Fortuna) che medita il suicidio e compone il suo epitaffio.	Indizio Allentamento della tensione narrativa Ristabilimento dell'ordine

La struttura della narrazione della *fabula* è lineare, e tuttavia nella costruzione dell'epillio si ravvisa uno schema compositivo circolare: la sequenza n. 1, con funzione proemiale, è aperta da un'invettiva contro Cupido (v. 1 sgg.) ed è connessa in *Ringkomposition* all'epitaffio (an-

che'esso motivo ricorrente)<sup>31</sup> di Perdica e Cupido (v. 290 *hic Perdica iacet secumque Cupido peremptus*), entrambi sconfitti.<sup>32</sup> Il motivo dell'impari lotta fra Cupido e un giovane pudico che lo trascura gode di fortuna nell'antichità, non solo nella poesia epitalamica, dove esso è topico, ma anche nelle leggende e nei romanzi di età ellenistica.<sup>33</sup> Al v. 6 Perdica è appellato quale *iuvenis*, senza riferimenti ulteriori ed espliciti alla sua regalità,<sup>34</sup> né alla sua descrizione fisica;<sup>35</sup> il contesto storico è indefinito,<sup>36</sup> così come quello familiare è rarefatto. Nell'epillio, infatti, Perdica (lo stesso accade anche alla coprotagonista Castalia) subisce un processo di imborghesimento<sup>37</sup> rispetto alla tradizione precedente: lo spregiudicato Perdicca II, re di Macedonia, diviene, nel corso dell'evoluzione di questa *fabula*, un giovane innamorato, probabilmente anche per intersezione con la *fabula* affine di Antioco e Stratonice.<sup>38</sup>

Nella sequenza n. 2, ai vv. 14-16 troviamo l'esordio<sup>39</sup> della vicenda (il mancato omaggio alle divinità Venere e Cupido), che viola l'inerzia iniziale, innescando l'azione (vv. 17-18 *hinc offensa dea est, haec diri causa furoris; / hinc quoque partus amor redeunti ad tecta parentum*). Mediante la tecnica narratologica del sommario, in pochi versi (14-24) è riassunto

<sup>31</sup> Grillo 2010, p. 66 sg.

<sup>32</sup> Cf. Bright 1987, p. 238.

<sup>33</sup> Morelli 1910, p. 352 sgg. e *passim*.

<sup>34</sup> L'unico accenno alla contesto regale di appartenenza al v. 85 *ingrediturque suae regalia limina matris*.

<sup>35</sup> Cf. *Anth. Lat.* 220 R. *De Perdicca*, dove è presente un inventario completo delle parti del corpo dell'eroe, stilema diffuso nei novellatori tardoantichi, cf. Morelli 1920, pp. 79-80, n. 3 e Rohde 1876, p. 160 n. 1.

<sup>36</sup> Sulla presenza di dati storici nella narrativa antica, cf. Scarcella 1981.

<sup>37</sup> Lo stesso procedimento di 'abbassamento' subisce l'Oreste draconziano nell'epillio *Orestis tragoedia*, anch'egli reduce in patria dopo essere stato *scholasticus* ad Atene (*Drac. Or.* 286-292).

<sup>38</sup> Grosse sono le somiglianze tra la *fabula* di Perdica, per come è raccontata da Sorano (*Westermann* 1845, p. 450, *CMG*, IV, 175 Ilberg), e la novella di Antioco e Stratonice, la cui più antica versione è in Valerio Massimo (*V*, 7, Ext. 1), cf. Morelli 1920, p. 85 n. 5.

<sup>39</sup> Cf. Tomaševzkij 1978.

un ampio arco cronologico che va dal momento in cui Perdica dimentica di rendere onore alle due divinità fino al suo viaggio verso casa. Il ritmo narrativo subisce dunque un'accelerazione iniziale, sottolineata dall'epanalessi di *hinc* (vv. 16-17 e 21); la rottura rispetto allo *status quo* è evidenziata dall'azione puntuale espressa dal perfetto *offensa est* (v. 15) in opposizione aspettuale con l'imperfetto *colebat* (v. 14).<sup>40</sup>

La connotazione tipologica del protagonista è collocata enfaticamente a inizio racconto e ricalca il modulo narrativo dell'esemplarità del personaggio tipico della tecnica incipitaria, funzionale alla costruzione di un eroe destinato a compiere fatti straordinari che rovesceranno la situazione iniziale. L'eccezionalità del personaggio sta nelle sue azioni (è straordinariamente *pius*, vv. 14-15 *Namque omnes superos et cetera templa deorum / ture pio sacroque mero votisque colebat*) e nell'originalità del suo deliberato proposito finale. L'esemplarità del protagonista è in un primo momento ribaltata (a causa del mancato omaggio alle divinità, cf. v. 16 *oblitus Veneris puerique oblitus Amoris*), e questo capovolgimento è il motore dell'azione.<sup>41</sup>

Nel corso della narrazione, però, la sua eccezionalità si mostra in armonia con lo svolgimento della *fabula*, poiché il personaggio resta *pius* e *pudicus*, tanto da lasciarsi morire per la vergogna del suo amore incoffessabile.

Come l'Oreste draconziano,<sup>42</sup> Perdica compie gli studi ad Atene (v. 18), che abbandona, colto da nostalgia, per tornare a casa.

Il primo quadro è collocato nella sequenza n. 3; è ambientato nel *lucus Amoris*, luogo ambivalente: nella percezione di Perdica e dei compagni è *locus amoenus* (cf. vv. 70-71 *hic poterit relevare locus: nam frigida fontis / vena fluit, flores sunt hic, <hic> dulcia prata*), ma si rivela anche

<sup>40</sup> Sullo studio del tempo del racconto attraverso i tempi verbali cf. Zink 1983, p. 29.

<sup>41</sup> L'uso antifrastico, in riferimento alla condotta di Perdica, dell'aggettivo *pius* (in ipallage al v. 15) accostato all'*oblitus* del verso seguente evidenziano in modo sintetico e sentenzioso le nefaste conseguenze del suo agire.

<sup>42</sup> Cf. Morelli 1920, pp. 81-82; a proposito del soggiorno di studio ad Atene dell'Oreste draconziano, cf. Privitera 1996.



luogo pericoloso; la sequenza contiene infatti elementi che richiamano episodi del mito in cui esso è stato teatro di tragedie (e.g. il richiamo ai miti di Attis ai vv. 29-30, di Narciso ai vv. 33-34) o fa menzione di personaggi che hanno subito violenza e sono in qualche modo connessi all'ambiente boschivo (cf. ai vv. 38-39 Filomela, tramutata in usignolo).

Alla sequenza n. 4 si trova il secondo quadro, che ritrae Cupido intento a preparare la freccia che colpirà Perdica; ai vv. 52-58 viene descritta la fattura della freccia con gusto alessandrino, in un passaggio ricco di tecnicismi banausici, tali da far supporre una sua matrice efrastica.<sup>43</sup> La freccia è utilizzata come metafora della ferita d'amore, procedimento di caratterizzazione narrativa chiamato 'emblema'. La manifestazione figurativa di Eros (nella persona di Cupido) impone, attraverso la freccia, a Perdica di amare Castalia.<sup>44</sup>

La sequenza n. 5, che narra l'arrivo del principe e dei compagni nel *lucus*, configura Perdica sul piano denotativo come personaggio antierico, lasciando trasparire sul piano connotativo, attraverso la tecnica dell'interfiguralità, echi di personaggi eroici come Enea: si pensi all'attacco di v. 68 sgg. *o socii...*, che richiama *Aen.* 1, 198-199,<sup>45</sup> ma il contesto di reimpiego del luogo virgiliano in *AeP* è ben lontano dall'esortazione di un capo ai suoi ἑταῖροι: qui Perdica propone ai suoi amici solamente qualche ora di riposo; l'effetto che ne scaturisce è anche parodico, effettuando l'anonimo poeta in alcuni luoghi forzature delle convenzioni epiche.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Bright 1987, p. 239: «One is tempted to think that the poet may have had a picture in mind as he composed the verses».

<sup>44</sup> È stato osservato che il rilievo assunto dalla figura di Cupido nel *plot* di Perdica concorre a conferire un colorito maggiormente poetico alla novella (cf. Morelli 1920, p. 92).

<sup>45</sup> Lo stesso attacco anche in *Aen.* 2, 387 e in *Aen.* 3, 560, dove a parlare sono rispettivamente il giovane Corebo e Anchise.

<sup>46</sup> Müller 1991 parla di 'interfiguralità' a proposito della stratificazione, all'interno di uno stesso personaggio, di tratti appartenenti ad altre figure letterarie; a proposito dell'utilizzo di questa tecnica nel romanzo latino, si veda recentemente Cecconi 2022.

Nella sequenza n. 6 si attua la vendetta di Cupido, che, assunte le fattezze della madre di Perdica Castalia, si unisce in sogno a lui, istilandogli l'insana passione. L'amore (ancorché incestuoso) è il motore di tutta la vicenda; esso costituisce, secondo Todorov,<sup>47</sup> uno dei tre predicati di base<sup>48</sup> strutturali e paradigmatici della narrazione, e, come si è già detto, qui si manifesta palesemente sotto forma di entità antropomorfa. La scena costituisce uno spartiacque nella struttura narrativa: su di essa si innesta l'isotopia principale, che contiene gli elementi che incidono sulla struttura attanziale del racconto (cf. sequenze 7-15).

Nella sequenza n. 7 (arrivo di Perdica alla reggia e incontro con Castalia) anche il personaggio della madre, che non possiede particolari attributi connotativi o legati al suo *status*, subisce un processo di imborghesimento; è circondata dalle ancelle, figure archetipiche che solitamente nella tradizione novellistica e romanzesca fungono da aiutanti e qui sono ridotte a mere figure di contorno.

*AeP* è la storia di un incesto non consumato, se non nella dimensione onirica. Il rapporto biunivoco madre-figlio, che si configura generalmente come un ruolo parentale complementare nel quale vige il reciproco rispetto improntato alla *pietas* e al *fas*, si manifesta invece come contrasto fra *eros* «sinonimo di destabilizzazione dei ruoli parentali» e *pietas*, che invece «indica la stabilità dei rapporti parentali».<sup>49</sup>

Nel momento in cui Perdica constata che la donna di cui si è innamorato è la madre, si ammala. L'*aegritudo* è la 'somatizzazione' della vana resistenza di Perdica, che inconsciamente rifiuta la pulsione di *eros*, in virtù della legge interiorizzata della *pietas*.

---

<sup>47</sup> Secondo Todorov 1969, all'interno della narrazione i predicati di base, unità stabili della narrazione che possono essere combinate in un'infinita possibilità di soluzioni, sono tre: il desiderio (principalmente l'amore), la comunicazione e la partecipazione.

<sup>48</sup> Per quanto attiene all'analisi della novella antica sulla base dei 'predicati di base', si rinvia a Pepe 1981 (sulla novella petroniana della matrona di Efeso).

<sup>49</sup> Cf. quanto osserva Zurli 1981, p. 402 in relazione al mito di Fedra innamorata del figliastro Ippolito.

Le sequenze nn. 8 e 12 descrivono le notti travagliate di Perdica e sono costruite secondo lo stesso *pattern*: il protagonista è solo, non riesce a dormire ed è dilaniato dalla lotta interiore fra pulsioni contrastanti (che nella seconda sequenza appaiono personificate in *Pudor* e *Cupido*). È stato osservato<sup>50</sup> che la funzione narratologica di queste due scene, nelle quali la diegesi raggiunge toni particolarmente patetici, attraverso l'uso di un'aggettivazione antifrastica, tesa ad evidenziare il rovesciamento dei ruoli e delle virtù tradizionali,<sup>51</sup> è di agevolare il passaggio dal tema dell'amore di Perdica a quello della sua morte.

La sequenza n. 10 racconta dell'avvicendamento dei medici al capezzale di Perdica nel vano tentativo di individuare le ragioni della sua malattia; spicca fra di loro Ippocrate, che nel corso della sequenza n. 11 si distingue per la tridimensionalità del suo personaggio: medico, come testimonia il linguaggio scientifico col quale fa la diagnosi 'per esclusione' ai vv. 160-165,<sup>52</sup> e filosofo/oratore, come mostrano l'apostrofe alla Medicina e le domande ai vv. 155-159.<sup>53</sup> Questo assume la funzione proppiana dell'aiutante. La diagnosi di Ippocrate svolge la funzione che Zolkovskij<sup>54</sup> chiama 'macchina', poiché essa rappresenta un punto di svolta da cui scaturisce lo scioglimento della vicenda.

Alla sequenza n. 13, nella quale Castalia convoca le più belle matrone della città, si osserva come il personaggio femminile di questa

---

<sup>50</sup> Bright 1987, p. 240.

<sup>51</sup> Cf. Bachtin 1979 a proposito dell'uso dell'aggettivazione 'antifrastica' - connessa al travestimento parodico letterario - che evidenzia l'inversione dei ruoli e il rovesciamento delle virtù tradizionali.

<sup>52</sup> *AeP* 160-165 <non> *stridens gremium vivaces inedit auras; / non omenta suas per mollia viscera sedes / <. .>, non corda vagi pulmonis anhelant / intercepta sero, non ilia concita costis / incutiunt saevos iaculata saepe dolores: / displicet os solum, quod sunt suspiria longa.*

<sup>53</sup> *AeP* 155-159 *Quid, medicina, taces? Rationem redde petenti. / Non isti calor est, pulsu nec vena minatur / (nam sacrae partes, quibus omnis vita tenetur, / discordare parent, ut mox elementa resoluant, / quae faciunt hominem, dum quattuor ista ligantur).*

<sup>54</sup> Zolkovskij 1969 riformula in chiave moderna il concetto di 'macchina' aristotelica, in riferimento al meccanismo funzionale allo scioglimento della *fabula*.

*fabula* - che, come si è detto, nel corso della sua rielaborazione si evolve e si struttura progressivamente - acquista spessore e rilievo ai fini dello svolgimento della vicenda: è lei a consultare i medici, ad assistere il figlio e a convocare il corteo femminile per alleviare il malessere di Perdica.

Alla sequenza n. 15 Perdica pronuncia un monologo denso di patetismo e retorica, nel quale dà vita ad un piccolo esempio di suatoria, tipica del predicato di base della comunicazione. Mediante numerose argomentazioni, domande retoriche e apostrofi a se stesso, a Venere e a Cupido, Perdica dichiara di voler morire,<sup>55</sup> e di voler condurre alla morte anche Eros, che ormai vive in lui. La battuta finale contiene il motivo classico dell'epitafio dettato a sé da chi muore.<sup>56</sup>

In conclusione, *Aegritudo Perdicæ* si presenta come un testo molto interessante non solo sotto il profilo ecdotico, ma anche, come si è cercato di dimostrare, letterario e narratologico. Si configura come testo 'stratificato', sedimentario, che rielabora un mitologhema originario, attingendo a più fonti e apportando modifiche e innovazioni originali. È un epillio, ma presenta al suo interno elementi riconducibili anche ad altri generi letterari, che moltiplicano le possibilità di analisi delle tecniche di costruzione del racconto impiegate.

La concatenazione dei segmenti narrativi, organizzata su una linea diegetica principale (sulla quale si innestano livelli diegetici secondari), è intervallata da sequenze metatestuali, funzionali a stabilire una connessione diretta col lettore implicito. La narrazione procede per quadri, nei quali si muovono gli attanti, personaggi connotati dal loro agito, all'interno di un racconto che si sviluppa intorno alla categoria dicotomica *eros/pietas*.

---

<sup>55</sup> Sempre Morelli 1920, p. 82-83 ricorda che il motivo 'edipico' dell'amore incestuoso (ma inconsapevole) del figlio per la madre che conduce il primo al suicidio è diffuso nella novellistica antica e cita due esempi tratti dalla raccolta di novelle conservata nel *De fluviis* pseudo-plutarco.

<sup>56</sup> Cf. Morelli 1920, 94 s.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bachtin 1979

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino 1979.

Baehrens 1877

E. Baehrens, *Unedirte lateinische Gedichte*, Leipzig 1877, pp. 12-26.

Baehrens 1883

E. Baehrens, *Poetae Latini minores V*, Lipsiae 1883, pp. 112-125.

Ballaira 1968

G. Ballaira, *Perdica e Mirra*, "RCCM", 10, 1968, pp. 219-240.

Bamberg 2007

M. Bamberg (cur.), *Narrative - The State of the Art*, Amsterdam-Philadelphia 2007.

Barbaszù 1927

G. Barbasz, *De Aegritudinis Perdicae fontibus, arte, compositionis tempore*, "Eos" 30, 1927, pp. 151-169.

Barthes 1969

R. Barthes, *Critica e verità*, trad. it., Torino 1969.

Barthes 1969a

R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano 1969.

Battaglia 1968

M. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Milano 1968.

Bertoni-Fusillo 2003

C. Bertoni, M. Fusillo, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?* in F. Moretti (cur.), *Il romanzo, vol. IV Temi, luoghi, eroi*, Torino 2003.

Bisanti 2010

A. Bisanti, *Retorica e declamazione nell'Africa vandolica. Draconzio, l'Aegritudo Perdicae, l'Epistula Didonis ad Aeneam*, in G. Petrone-A. Casamento (curr.) «*Studia ... in umbra educata*». *Percorsi della retorica latina in età imperiale* (pp. 189-221), Palermo 2010.

Blumenberg 1991

H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Bologna 1991.

Bonafin 2002

M. Bonafin, *Il racconto*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, vol. II, La circolazione del testo*, Roma 2002, pp. 433-462.

Bridgeman 2007

T. Bridgeman, *Time and Space*, in D. Herman, *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge 2007, pp. 52-65.

Bright 1987

D.F. Bright, *The Miniature Epic in Vandal Africa*, Norman and London 1987.

Buecheler-Riese 1906

Fr. Buecheler, A. Reise, *Anthologia Latina I2 2, rec. A. Riese*, Lipsiae 1906 (ed. stereot. 1964), c. 808, pp. 285-296, (add. et corr.) 391.

Calabrese 2001

S. Calabrese, *“Wertherfieber”, bovarismo e altre patologie della letteratura romanzesca*, in F. Moretti (cur.), *Il romanzo vol. I, La cultura del romanzo*, Torino 2001, pp. 567-598.

Castagna 1997

L. Castagna, *Su un proemio poetico tardolatino (Aegritudo Perdicae, vv. 1-14)*, “Bollettino di Studi Latini” 27, 1997, pp. 102-125.

Castiglioni 1936

A. Castiglioni, *Voce Sorano di Efeso*, “Enciclopedia Italiana”, Roma 1936.

Cecconi 2022

L. Cecconi, *Uno strato ‘inter-figurale’ del Socrate apuleiano*, “EratOlimMC” 2022 (2), pp. 105-127.

Conte 1985

G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985.

Della Corte 1981

F. Della Corte, *Spazio/tempo narrativo nell’Eneide*, in *Atti del convegno internazionale “Letterature classiche e narratologia”, Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980. Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 3, Perugia 1981, pp. 15-26.

Donnini 1981

M. Donnini, *Analogie e varianti di un racconto apuleiano*, in *Atti del convegno internazionale “Letterature classiche e narratologia”, Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980. Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 3, Perugia 1981, pp. 145-160.

Eco 1979

U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Milano 1979.

Ferrand 2003

N. Ferrand, *Per una banca dati dei topoi romanzeschi*, in F. Moretti (cur.), *Il romanzo*, vol. IV. *Temi, luoghi, eroi*, Torino 2003, pp. 111-131.

Fioranelli-Roccia 2016

M. Fioranelli, M.G. Roccia, *Medici eretici. La millenaria rivolta contro il pensiero omologato*, Bari 2016.

Flores 1981

E. Flores, *Procedure narratologiche nella "Poetica" di Aristotele*, in *Atti del convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia"*, Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980. *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 3, Perugia 1981, pp.175-188.

Fludernik 2009

M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, London-New York 2009.

Galli 1994

L. Galli, *Studi sull' Aegritudo Perdicae. Dall'editio princeps del 1877 al 1994*, "BollStLat" 26, 1996, pp. 219-234.

Galli 1996

L. Galli, *Rassegna di studi sull'«AP»*, «BollStLat» 26, 1996, pp. 219-234.

Genette 1976

G. Genette, *Figure III. Discorso nel racconto*, trad. it. Torino 1976.

Grillo 2007

A. Grillo, *La Aegritudo Perdicae rievitata. Testo criticamente riveduto, traduzione, commento e appendice esegetico-testuale*, Messina 2007.

Grillo 2010

A. Grillo, *La Aegritudo Perdicae rievitata. Testo criticamente riveduto, traduzione, commento e appendice esegetico-testuale. Seconda edizione rivista e accresciuta*, Messina 2010.

Hunt 1970

J.M. Hunt, *The Aegritudo Perdicae. Ed. with Transl. and Comm. Diss. Bryn Mawr coll.*, Penn. 1970 (1971), pp. 1-23.

Knoch 2021

Stefan Knoch, *Die lateinische Deklamation*, Hildesheim 2021.

Lapini 2013

W. Lapini, *Due note sull' Aegritudo Perdicae (276, 284)*, "RCCM" 55, 2013, pp. 207-211.

Maisano 1992

M.R. Maisano, *Ippocrate e Perdicca II. Esame storico di un "topos" medico-letterario*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", Serie III, Vol. 22 (1), 1992, pp. 71-83.

Mariotti 1966

S. Mariotti aliique, *Aegritudo Perdiccae. Scholis Romae habendis impressa*, "Quaderni Athena" n. 2, 1966, pp. 17-29.

Mattiacci 2007

S. Mattiacci, *Da Apuleio all'Aegritudo Perdiccae: nuove metamorfosi del tema di Fedra*, in AA.VV., *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Atti del Convegno AICC (Firenze, 2-3 aprile 2003), Firenze 2007, pp. 131-156.

Morelli 1910

C. Morelli, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, "SIFC" 18, 1910, pp. 319-432.

Morelli 1920

C. Morelli, *Sulle tracce del romanzo e della novella, II. L'Aegritudo Perdiccae*, "SIFC" 1, 1920, pp. 75-83.

Müller 1991

W. G. Müller, *Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, in H. F. Plett, *Intertextuality*, Berlin-New York 1991, pp. 101-121.

Nicolini 2020

Lara Nicolini, *Note di lettura e due proposte testuali all'Aegritudo Perdiccae*, "SIFC" 2020, pp. 117-123.

Nicolini 2020a

L. Nicolini, *Un'associazione a delinquere. Cupido, Venere e un possibile modello virgiliano nel proemio dell'Aegritudo Perdiccae*, "MD" 85, 2, 2020, pp. 225-233.

Paolucci 2011

P. Paolucci, *Presenze galliche di Aegritudo Perdiccae*, "ALRiv" 2, 2011, pp. 69-89.

Paolucci 2022

P. Paolucci, *Prospettive. Dalla "Presentazione della nuova serie di un periodico scientifico, 'EratOlimMC' (Teams, 25 novembre 2021)", "EratOlimMC" 2, 2022, pp. VII-XIX.*

Pepe 1967

L. Pepe, *Per una storia della narrativa latina*, Napoli 1967.

Pepe 1981

L. Pepe, *La narrativa*, Milano 1981.



## Pepe 1981a

L. Pepe, I predicati di base nella "Matrona di Efeso" petroniana, in *Atti del convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia", Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980. Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 3, Perugia 1981, pp. 411-424.

## Petrarca 2011

R. Petrarca, *Nota all' Aegritudo Perdicae*, v. 55, "ALRiv" 2, 2011, pp. 103-104.

## Privitera 1996

T. Privitera, *Oreste 'scholasticus': una nota a Draconzio, "Euphrosyne"* 24, 1996, pp. 127-146.

## Propp 1966

V. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it. Torino 1966.

## Rohde 1876

E. Rohde, *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876.

## Romano 1958-59 (1960)

D. Romano, *Interpretazione della Aegritudo Perdicae. Appendice*, Atti Acc. Palermo S. IV 19, 1958-59 (1960), parte II, pp. 194-209.

## Santini-Zurli 1996

C. Santini, L. Zurli (curr.), *Ars narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe*, Napoli 1996.

## Scarcella 1981

M. Scarcella, *Metastasi del dato storico nel romanzo greco*, in *Atti del convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia", Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980. Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 3, Perugia 1981, pp. 341-367.

## Schetter 1986

W. Schetter, *Zu den Sprecherangaben in den Papyri Barcinonenses des Alkestisgedichts*, "Hermes" 114, 1986, pp. 127-128.

## Stucchi 2006

S. Stucchi, *Aspetti dell'attenuazione della tematica incestuosa nell'Aegritudo Perdicae*, in L. Castagna (ed.), *Quesiti, temi, testi di poesia tardolatina*, Frankfurt am Main 2006, pp. 105- 122.

## Todorov 1968

T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, trad. it Milano 1968, pp. 227-270.

- Tomaševzkij 1978  
V. Tomaševzkij, *Teoria della letteratura*, a cura di M. di Salvo, Milano 1978.
- Vollmer 1914  
Fr. Vollmer, *Poetae Latini minores*, V2, Lipsiae 1914, pp. 238-250.
- Wasył 2011  
A.M. Wasył, *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Cracovia 2011.
- Westermann 1845  
A. Westermann, Βιογράφοι, *Vitarum scriptores graeci minores*, Brunswick 1845.
- Zink 1983  
M. Zink, *Le temps du récit et la mise en scène du narrateur dans le fabliau et dans l'exemplum*, in M. Picone, G. Di Stefano, P.D. Stewart, *La Nouvelle. Actes du Colloque International de Montréal*, Montréal 1983, pp. 27-44.
- Zolkovskij 1969  
A.K. Zolkovskij, *Deus ex machina*, in AA. VV., *Semiotica della letteratura in Urss*, 2ª ed., Milano 1969, pp. 71-83.
- Zumthor 1999  
P. Zumthor, *Una cultura della voce*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. I, t. I, Roma 1999, pp. 117-146.
- Zurli 1981  
L. Zurli, *Il modello attanziale di una novella apuleiana*, in *Atti del convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia". Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980. Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 3, Perugia 1981, pp. 397-410.
- Zurli 1986  
L. Zurli, *Prolegomeni ad una nuova edizione della «Aegritudo Perdicae»*, "Giornale italiano di filologia" 38, 1986, pp. 161-219.
- Zurli 1987  
*Aegritudo Perdicae, recognovit Laurianus Zurli*, "Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana", Leipzig 1987.
- Zurli 1991  
L. Zurli, *L'«Aegritudo Perdicae» e Maxim. 3*, "BStudLat" 21, 1991, pp. 313-318.
- Zurli 1996  
L. Zurli, *L'Aegritudo Perdicae non è di Draconzio*, in Santini-Zurli 1996, pp. 233-261.

## Zurli 2001

*Aegritudo Perdicae, recognovit Laurianus Zurli, "Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana"*, ed. stereotypa, Monachii et Lipsiae 2001.

## Zurli 2018

L. Zurli, *Alcestis Barcinonensis ed Aegritudo Perdicae. Considerazioni stravaganti*, "Paideia" 73, 2018, pp. 699-707.

## Zurli 2019-2020

L. Zurli, *Validità e fallibilità della congettura. Con esempi da Aegritudo Perdicae 97 e 145*, "ALRiv" 10-12, 2019-2021, pp. 17-27.

PAOLA PAOLUCCI

Università degli Studi di Perugia, paola.paolucci@unipg.it

## Ancora sull'origine ravennate dei racconti *de Honorio Scholastico*

### ABSTRACT

Nuovi argomenti e piste di ricerca sull'origine ravennate dei racconti su Onorio Scolastico.

*New topics and leads of research on the Ravenna origin of the tales about Honorius Scholasticus.*

### KEYWORDS

Honorius Scholasticus, tales, Ravenna environment

Nel mio contributo sulle *De Honorio Scholastico narratiunculae*, pubblicato nel primo numero di questo stesso Periodico,<sup>1</sup> ipotizzavo, sulla base di vari argomenti ivi esposti, un'origine (ed anche, in parte, un'ambientazione) ravennate dei medesimi raccontini.

Guardando alla fattura retorico-stilistica (non spregevole, come ho mostrato) di quelle prose, che appunto lasciano trasparire certa *institutio* retorica del loro autore, mi pare opportuno dirne la compatibilità con quell'ambiente anche perché – come ora la Salzman<sup>2</sup> ha opportunamente riproposto ed evidenziato – esso ebbe sicura importanza per l'educazione retorica degli intellettuali di VI secolo: infatti, non solo «Ravenna was the primary seat of the Byzantine government», ma è anche indicativa in tal senso la circostanza che «the poet Venantius Fortunatus, for one, moved to Ravenna, not Rome in the 550s and 560s in search of a rhetorical education».

Ma soprattutto è interessante, dal momento che Onorio opera in ambito giuridico, richiamare l'attenzione sulla fioritura dell'insegnamento giuridico in quell'ambiente, come è stato molto ben evidenziato da Corcoran.<sup>3</sup> I più importanti testimoni di questa intensa attività giuridica sono i celebri papiri ravennati, editi da Tjäder,<sup>4</sup> che coprono il periodo fra il 445 e il 700, ma che per la maggior parte datano al VI secolo. Ulteriori prove di natura linguistica, utili a suffragare l'ipotesi di un ambiente di produzione ravennate dei raccontini, potrebbero essere desunte da una analisi capillare e dettagliata di quei testi documentari a fronte delle peculiarità linguistiche delle brevi prose narrative.

Altri riscontri e confronti proficui possono coinvolgere, inoltre, il testo della c.d. *Pragmatica Sanctio pro petitione Vigilii* (13 agosto 554), se è vero – come di recente si sta sostenendo<sup>5</sup> – che la redazione in nostro possesso si può far risalire anch'essa al contesto ravennate di VI secolo.

---

<sup>1</sup> Cf. Paolucci 2021.

<sup>2</sup> Cf. Salzman 2021, p. 282.

<sup>3</sup> Cf. Corcoran 2016.

<sup>4</sup> Cf. Tjäder 1955.

<sup>5</sup> Bibliografia e ragguagli in Paolucci 2023.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Corcoran 2016

S. Corcoran, *Roman Law in Ravenna*, in J. Herrin-J. Nelson, *Ravenna. Its Role in Earlier Medieval Change and Exchange*, London 2016, pp. 163-197.

Paolucci 2021

P. Paolucci, *Anonymi de Honorio Scholastico narratiunculae. Introduzione, edizione critica e traduzione*, «EratOlimMC» 1 (2021), pp. 153-208.

Paolucci 2023

P. Paolucci, *Inportuna. Studi di filologia tardolatina e medioevale*, "Corolla Perusina" 3, Perugia 2023.

Salzman 2021

M.R. Salzman, *The Falls of Rome*, Cambridge 2021.

Tjäder 1955

J.-O. Tjäder, *Die nichtliterarischen lateinischen Pap. Italiens aus der Zeit 445-700*, I, Lund 1955; II, Stockholm 1982.



RECENSIONE

D. Jolowicz, *Latin Poetry  
in the Ancient Greek Novels*,  
Oxford University Press 2021, pp. 401,  
ISBN 9780192894823

di Paola Tempone

The volume is published in the Oxford Classical Monographs series and is the result, revised and expanded, of the doctoral thesis by Daniel Jolowicz (from now on J.). This work belongs to the vein of studies that, starting from Norden,<sup>1</sup> has examined prose as rich in elements typical of poetry; it is the first systematic attempt to demonstrate, with an updated and innovative perspective, that the Greek novelists of the imperial age were experts of Latin poetry.

The volume is divided into an in-depth Introduction (pp. 1-34), in which J. describes the *status quaestionis* on the biculturality of Greece in the imperial age, and seven well-structured and articulate chapters concerning the relationship that the novelists Chariton, Achilles Tatius and Longus have with Latin poetry (pp. 35-325). The book is closed by the Conclusion (pp. 326-329), a rich Bibliography (pp. 331-376), an *Index locorum* (pp. 377-393) and a General Index, very useful for an easy consultation of the work.

---

<sup>1</sup> E. Norden, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig 1898.



Within the Introduction, J. focuses on the cultural dialogue between Greeks and Romans during the imperial age, taking into account the fact that cities such as Ephesus, Alexandria and Mytilene, traditionally associated with Greek novelists, were prestigious Roman centres and a possible theatre of cultural exchanges.

The work is part of a fruitful line of studies that aims at demonstrating how frequent the cultural relations between the Western and the Eastern areas of the Roman Empire were, so much so that we can speak of «bilinguisme gréco-romain au Bas Empire». <sup>2</sup> Even if real phenomena of bilingualism were infrequent, however it is not difficult to believe that the knowledge of some formulas was necessary to the communication between imperial officials (the large presence of Greek-Latin papyri for scholastic use, particularly in the African area, is clear proof of this); <sup>3</sup> so we may think of Late Antique Roman Empire as dominated by a cultural κοινή characterised by frequent contacts between its western and the eastern areas. <sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> B. Rochette, *Les traductions grecques de l'Énéide sur papyrus. Un contribution à l'étude du bilinguisme gréco-romain au Bas Empire*, "LEC" 58, 1990, pp. 333-346.

<sup>3</sup> See M. Fressura, *Vergilius Latinograecus: corpus dei manoscritti bilingui dell'Eneide. Parte prima (1-8). Studi di egittologia e di papirologia*, 13. Pisa-Roma 2017; P. Paolucci, *Il Vergilianus faber di PSI II 142. Un esempio di tecnica versificatoria da Virgilio in età tardoantica*, "GIF" 59, 2007, pp. 79-102; L. Zurli, *Il PSI II 142 rivoisitato (A Cesare Questa per i suoi splendidi settant'anni)*, "GIF" 56, 2004, pp. 189-200; G. Ballaira, *Un rifacimento di versi Vergiliani (Aen. 1, 477-93): il PSI II 142 RECTO (CLA III 289)*, in AA. VV. (ed.) *De tuo tibi. Omaggio degli allievi di Italo Lana*, Bologna 1996.

<sup>4</sup> The increasing studies on the fruitful cultural relations between the Western and the Eastern areas of the Roman Empire (and on the knowledge of Greek by the Latin cultural élites of the Roman Empire) are contributing to improve the exegesis of Latin poetic texts, often not completely intelligible if not in the light of the phenomenon of resemanticisation, due to the interference between Greek and Latin languages (see, in this regard, the considerations of P. Paolucci, *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia latina. Introduzione, edizione critica, traduzione, commento*, Hildesheim-Zürich-New York 2006, p. 46) or to the contacts between Greek and Latin literary traditions (see e.g. P. Tempone, *Egisto pastor: un epiteto 'polisemico'?*, "ExClass" 14, 2010, pp. 211-226, and particularly *(Come) conosce il greco Draconzio?*, alle pp. 223-226; P. Tempone, *'Rivoli' del testo: Regiano, Mariano Scolastico*

In the large Introduction, J. reflects also on the usefulness of colonial and postcolonial studies when studying the literature produced by a culture «reduced to subaltern status» (p. 33): for example, the episode of the Methymnaean invasion (2.12–3.2), which is modelled on Verg. *Aen.* 7, 475–640, seems to be an attempt to rewrite Roman history (see section 7.9 at p. 309 ff.).

J. believes that allusion to Latin poetry in the Greek novels is practised in varied ways and has important repercussions on the horizon of expectation of ancient and modern readers.

When studying allusion to Latin poetry in the Greek novels, it is important to avoid generalisations; according to J., one cannot speak generically of ‘Greeks of the imperial period’, since the matter is more complex: «In sum, it is necessary to avoid adhering to either of two extremes, whereby either every or no imperial-period Greek was reading Latin poetry: there were some individuals who did so, and the truth surely lies somewhere in between the two poles» (p. 33).

J. reflects on the evidence that bilingual Greeks throughout the empire had at least a ‘practical’ knowledge of Latin and access to Latin teachers; there is abundant evidence of Latin learning tools and materials designed for Greek speakers, evidence of proficiency in Latin language and literature among a vast array of imperial Greek authors.<sup>5</sup>

Through an extensive and furthered commentary on some specific passages taken from the Greek novels here examined, J. wants to demonstrate that, unlike what was believed in the past, the knowledge of Latin by the Greek élites was not only defined by bureaucratic purposes: «the Greek novels evidence an engagement with Latin poetry that goes beyond mere use value» (p. 16).

---

*e alcune costanti nella trattazione del tema termale in età tardoantica tra Occidente latino e Bisanzio*, “ALRiv” 2, 2011, pp. 57–68).

<sup>5</sup> B. Rochette, *Les traductions grecques de l'Énéide sur papyrus. Une contribution à l'étude du bilinguisme gréco-romain au Bas Empire*, “LEC” 58, 1990, 333–46; Id., *Le latin dans le monde grec. Recherches sur la diffusion de la langue et des lettres latines dans les provinces hellénophones de l'Empire romain*, Brussels 1997.

The section *Latin Literary Papyri in the Context of Education* (pp. 16-17) highlights the difficulty of using the argument of the presence of Latin papyri (some of them containing literary and poetic texts) in Greek-speaking areas as proof of knowledge of Latin by the Greek-speaking cultural élites; in fact, it can also be proof of their use by Roman soldiers on the frontiers of the empire. However, it is undeniable that Latin poetry played a decisive role in school education. Lists of words, glossaries, bilingual lexicons, papyri presenting the so-called 'columnar translation', with the original Latin and facing Greek text are useful sources to evaluate the knowledge of Latin in Greek-speaking areas. The Introduction contains a useful overview of the numerous sources of different ages and places that testifies how Vergil, although a model of high poetry, is one of the main authors used by Greek speakers to learn Latin language (pp. 17-20).<sup>6</sup>

In the second and largest part of the volume, J. examines the different ways in which novelists relate to models: Chariton often deals with the elegiac themes, typical of Latin literature and particularly practised by Propertius, Tibullus and Ovid (including the production of exile, see p. 81 ff.) and writes a novel characterised by a «sober register» (p. 326), centred on the canonical themes of exclusive love, jealousy, death. Achilles Tatius' use of the Latin elegy is more playful and aimed at the ironic and alienating reversal of the *tópoi* of elegiac love.<sup>7</sup> In many cases, the Latin poetic sources provide an «unhappy foil» for new fictional material with a happy ending, again creating «an ironic, subversive, or polemical relationship» between the model and the allusive text (pp. 30 e 207-208).

The relationship of novelists with Vergil's Aeneid is also carefully analysed; for example, in the case of Chariton, J. highlightens the interest in funerary themes and in the relationship between Dido and Aeneas. In many cases we see the reversal of the model with comic effect: an example is the reuse with clear ironic and parodistic intent of the so-called (by

---

<sup>6</sup> See footnote n. 3.

<sup>7</sup> See p. 326: «[...] the use of latin elegy is openly ludic and geared towards redefining erotic relations as based on persuasion rather than reciprocity».

Lyne)<sup>8</sup> Vergil's 'cut-off technique', with which Vergil characterises, for example, with pathos and tragedy, Aeneas' attempt to interact with the ghost of Creusa (Chariton reuses this narrative technique in the scene where Callirhoe tries to embrace the dream apparition of Chaereas, see p. 97).

Longus shows a certain «familiarity» with Vergil's *Bucolics* (p. 326), from which he borrows, for example, the theme of the vulnerability of the pastoral world, that is intertwined with other motifs, such as that of the exploration of the countryside and the invasion of external forces (see paragraph 7.9 on pp. 309-324). According to J., on the one hand Longus wants to remove Vergil's preeminent role within the bucolic genre, on the other «his rewriting of the *Aeneid* is an attempt to create an (albeit fictionalised) alternative history in which the Roman Empire never happens» (p. 327); the latter idea is connected to the hypothesis that the author is a descendant of the Pompeian Theophanes (section 7.9).

Very interesting is the methodological premise on pp. 28-32, functional to fully understand how J. moved in the difficult and articulated investigation of the relationship between the Greek novels and Latin poetry. He specifies that his study deals with identifying the allusion («a property of the text, installed by the author, which is then recognized by the reader», p. 29) rather than the intertextuality («a frame of reference, literary or otherwise, that a reader might bring to bear on their interpretation of a text», p. 29). The difficulties in this type of investigation lies in the complex distinction between «conventional topos» and «specific allusion» (p. 30), and in the fact that it is more difficult to recognize an allusion to a poetic text within prose texts.

For this purpose it is useful to analyse the «indices of engagement with Latin» (p. 29), such as the resumption of linguistic and syntactic and content elements, as well as the degree of concentration of these elements within a sequence or in the entire work. The matter is further complicated by the «problem of the 'lost common source'», very important for studies on Greek literature and culture of the Roman period:

---

<sup>8</sup> See R.O.A.M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford 1987, p. 146.

«the loss of so much Greek material makes it difficult to make a certain claim of Latin originality» (p. 30).

The accurate analysis of the different ways in which the Greek novelists allude to Latin poetry is of considerable interest; J. wants to offer some hints for methodological reflection, which takes into account the fact that Greek literature of the imperial age unfolds in a too vast time span and spatial extent to apply a «totalizing approach» (p. 327).

The Greek novelists allude to the Greek models in a different way from the one with which they allude to the Latin models: in the second case, the modality is «less 'marked'» (p. 327), for objective reasons, such as the language, but also for socio-cultural issues (Latin poetry was the symbol of the Roman conquest of the Greek world).

J. distinguishes between four different types of allusions (p. 30): the first type concerns allusions only to Latin poetry, without references to Greek literature; the second typology involves allusion to Latin poetry and at the same time to a Greek text (there is no relationship between the Latin and Greek models): an example is the episode of the Methymnaean Invasion (2.12–3.2), which has Book 7 of Vergil's *Aeneid* as an epic model, but also Book 3 of Thucydides' *Histories* as a historiographical model (p. 309 ff.).<sup>9</sup> The third typology, which J. calls 'window reference' or 'double imitation' (p. 30), consists in the allusion to a Greek poet through a Latin poet (for example Achilles alludes to Sappho through Ovid's Sappho of *Heroides* 15, see pp. 170-2); in the fourth mode of allusion, the novelist uses Greek and Latin versions of the same story (see section 6.2, p. 223 ff.).

In some cases, the allusions to Latin poetry constitute a form of commentary or interpretation of the Latin text: for example, the reference Longus makes to the proem of the *Bucolics* allows him to correct the erroneous identification of *fagus* with φηγός (pp. 291 ff.). The familiarity that authors like Longus have with Latin poetry and language allows them to create bilingual puns. According to J., the

---

<sup>9</sup> See also H. J. Mason, *Mytilene and Methymna: quarrels, borders and topography*, "Échos du monde classique" = "Classical Views" 1993, 37, pp. 225-250.

choice of the name Amaryllis is symptomatic of the good knowledge of Latin (p. 303 ff. and n. 217): it is a speaking name, and is connected to the Greek verb ἀμαρύσσειν 'to shine' (LSJ s.v. I), traditionally associated with female beauty. The use of this name may therefore constitute a «strong evidence» of Longus' knowledge of Latin: he is aware of the paronomasia that often connects Amaryllis and the verb *amare* in Latin (see e.g. Verg. *Ecl.* 2, 52 *Amaryllis amabat*),<sup>10</sup> and combines Amaryllis with the Greek verb ἐρᾶν (2.5.3 ἦρας Ἀμαρυλλίδος; 2.7.4 ἠράσθην Ἀμαρυλλίδος; 2.8.5 Ἀμαρυλλίδος ἐρῶντα), thus creating an allusive pun with the Latin model (ἦρας Ἀμαρυλλίδος is very similar to *Amaryllidis iras* of Verg. *Ecl.* 2, 14, also considering the iotacization of the Greek of the imperial age).

In the long and detailed section dedicated to Longus (pp. 255-325), J. highlights how the references (more or less implicit) to the models are often of a metapoetic nature (pp. 266, 272, 282, 291, 300), and appear linked to the relationship with Vergil's *Bucolics*; this connection is dominated, according to J., by an «inherent and paradoxical tension» (p. 324): Longus wants to oedipally separate himself from his model or drastically resize Vergil's preeminent role as poet of bucolic matter.

Longus' relationship with Vergil's *Aeneid* is defined by J. as «a gently subversive engagement» (p. 326): the ways in which Longus interacts with the *Aeneid*, a poem that praises the rise of the Roman Empire, prepared by the victory of Caesar, could be explained in the light of the possible identification of Longus with an author having close ties to the descendants of the Pompeian Theophanes.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> J. points out that the same *iunctura* is also in *Ov. Ars* 2, 267.

<sup>11</sup> Some evidence in defence of this thesis is listed at p. 325 (and relative footnotes). It has also been supposed that Longus was an Italian writing in Greek language (see e.g. R.L. Hunter, *A Study of Daphnis and Chloe*, Cambridge 1983, p. 2; M.C. Mittelstadt, *Longus and the Greek Love Romance*, Diss. Stanford 1964, p. 6; L. Herrmann, *Velius Longus auteur de Daphnis et Chloé*, in *Latomus* 1981, 40, pp. 378-383, who proposed the identification with Velius Longus, grammarian of the Hadrian age and author of *De Orthographia*). To support this thesis, an in-depth

Strictly connected to this hypothesis is the 'political' interpretation (pp. 309-324) of the episode of the invasion of the Methymnaeans (2.12-3.2), which, as it has been said, sees the combined action between two sources, a Greek one (Book 3 of Thucydides' Histories) and a Latin one (Book 7 of Vergil's Aeneid).

In this passage of the novel, numerous parallels are identified with the Vergilian episode (*Aen.* 7, 475-640) in which the Trojans land in Italy and, after a series of vicissitudes, clash in a war with the inhabitants of Latium. Unlike Vergil's model, in Longus' novel the hostility resulting from the invasion of the Methymnaeans is short-lived and does not lead to a lasting conflict; J. therefore believes that Longus' episode, through the allusion to Vergil, «creates a version of the Aeneid in which the Trojans (on whom the Methymnaeans are modelled) never establish Italy as the site of their imperial headquarters», thus creating «an alternative, pastoralized history in which the Roman Empire never actually happens» (p. 310).

As it has been masterfully demonstrated by J., the novel is an extremely ductile literary genre, which allows to experiment, to allude (in a more or less explicit way) to the Latin poetic sources through numerous modalities that have been well illustrated, «with a degree of license not afforded by other genres» (p. 329). This genre offered Greek novelists the opportunity of dealing with Latin poetry in a

---

study of Longus' lexicon and morphosyntax would be necessary in a perspective of continuous comparison with the Latin language in general and with the Latin models in particular. However, there is almost no information on the author (see *Der neue Pauly*, 7, pp. 436-439, s.v. *Longos*) and there are very little attestations of the presence of persons with the name *Longus* in Greece in the period considered. The only observations that can be made more cautiously concern the language used by Longus. In some cases Longus' considerable linguistic sensitivity towards Latin is evident: an example is the aforementioned combination of *Amaryllis* with the verb ἐράν (2.5.3 ἦρας Ἀμαρυλλίδος; 2.7.4 ἠράσθην Ἀμαρυλλίδος; 2.8.5 Ἀμαρυλλίδος ἐρῶντα), probably originated from the paronomasia which in Latin often combines *Amaryllis* and the verb *amare* (cf. e.g. Verg. *Ecl.* 2, 52 *Amaryllis amabat*); in other cases Longus' Greek seems to be influenced by Latin (see e.g. νῦν... νῦν δι 1.13.6, that could be modelled on *modo ... modo*, cf. M.D. Reeve, *Longus, Daphnis and Chloe*, Leipzig 1982, p. 90).

new way, beyond the traditional compositional protocols; it may represent a trend reversal compared to the «general ‘silence’» of imperial Greek literature regarding Latin poetry (p. 329), also considering the political and cultural significance connected to the Roman conquest that it conveyed.



Finito di stampare nel mese di ottobre 2023  
presso EUT Edizioni Università di Trieste