

ANDREA CUCCHIARELLI

Sapienza – Università di Roma

La danza di Trimalchione (a proposito di Petr. 52.9)

Nel bel mezzo della *Cena*, ancora lontane liti e malinconie, il padrone di casa è preso da crescente euforia: ha appena fatto sfoggio del suo gusto per l'antiquariato (in particolare l'argento) e dato prova di magnanimità, perdonando il servitore reo di aver rotto un calice, quando, dopo un'allegra bevuta che già lo approssima all'ubriachezza, è preso da una *saltationis libido* (come verrà definita in 53.1), nella quale vorrebbe coinvolgere anche la compagna. Ecco il testo di **H** nella quarta edizione di Konrad Müller (2003):

ceterum laudatus Trimalchio hilarius bibit et iam ebrius proximus 'nemo' inquit 'vestrum rogat Fortunatam meam ut saltet? credite mihi: cordacem nemo melius ducit'. atque ipse erectis supra frontem manibus Syrum histrionem exhibebat concinente tota familia: madeia perimadeia. et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset; [et] credo, dixerit non decere gravitatem eius tam humiles ineptias.

(52.8-10)

Soltanto, dunque, l'intervento di Fortunata, che, ben lungi dall'esibirsi nel cordace o in altra danza, richiama il consorte alle forme imposte dalla *gravitas*, pure senza convincerlo del tutto¹, evita ai convitati lo spettacolo di un Trimalchione danzante, nel bel mezzo della sala (*in medium*). A parte la questione di *et*, che va verosimilmente espunto con F. Bücheler, editori e interpreti si sono a buon diritto concentrati sul misterioso *madeia perimadeia*, che l'intera *familia* intona in risposta all'entusiasmo coreutico di Trimalchione, il quale, pur restando al posto, quanto meno accenna una posa che doveva essere tipica dell'*histrion* Siro.

È davvero arduo stabilire quale sia la corretta interpretazione linguistica delle due parole (ammesso, naturalmente, che esse siano tramandate da **H** in forma, almeno nella sostanza, corretta). Quel che appare certo è che esse siano morfologicamente assai vicine, entrambe di sonorità greca e che la seconda sia una forma ampliata della prima, con ogni

¹ Come apparirà chiaro dal successivo paragrafo 11 (dove, per altro, il testo di **H** è tormentato dal difficile e assai discusso *modo Fortunatam suam revertebatur*).

verosimiglianza per mezzo del prefisso *peri-* (cioè *περι-*). Che *madeia perimadeia* sia una cantilena riconducibile all'ambito dionisiaco del bere e dell'ebbrezza è ipotesi plausibile, che si è presentata in varie forme tra gli interpreti: come storpiatura di *μέθεια περιμέθεια* (= *μέθη περιμέθη*), con il possibile influsso del verbo latino *madere*, è interpretata da Marmorale (1948) 88 ad loc., e in direzione non troppo dissimile, a ben guardare, si muove anche Öberg (1999), che pure interviene sul testo stampando la propria congettura *madeo, eia; permade, eia!* (un invito, evidentemente, ad 'inzupparsi' di vino). Dal momento che l'allusione all'*histrion* Siro, di cui qui Trimalchione starebbe imitando le movenze, resta per noi piuttosto oscura, né può certo dirsi che le nostre conoscenze sulle forme popolari di intrattenimento scenico nel I sec. d.C. offrano qualche sicuro raffronto, è chiaro come il rinvio al contesto dionisiaco, in accompagnamento alla danza di un Trimalchione ormai 'quasi ebbro', abbia potuto trovare un certo credito tra gli studiosi di Petronio². D'altra parte, l'assonanza con i nomi delle maghe Medea e Perimeda, già osservata da Ribbeck e quindi da Bücheler, ha potuto far pensare che il ritornello sia quello di un mimo in cui appunto le due maghe, fosse soltanto come parodistici 'nomi magici', ricorressero ossessivamente³. Non sono mancati, in tempi meno lontani, altri tentativi, che, sottraendosi anch'essi all'ambito dionisiaco, non hanno però portato a risultati davvero consistenti⁴.

C'è però un dettaglio importante che è rimasto piuttosto in ombra nelle esegesi del passo, ma che, se opportunamente chiarito, può agevolare l'interpretazione complessiva della scena e riconfermare l'ambito strettamente bacchico-dionisiaco del ritornello *madeia perimadeia*, qualunque cosa esso significhi. È evidente, lo ripetiamo, che motore dell'azione è l'ebbrezza, che spinge Trimalchione dapprima a immaginare Fortunata nelle pose licenziose del cordace e quindi ad improvvisarsi danzatore⁵. Ma è l'atteggia-

² Come già osservava Maiuri 1945, 185 *ad loc.*, viene fatto di pensare ad un qualche ritornello che doveva evidentemente accompagnare una nota esibizione del famoso 'istrione', del quale, però, non si ha notizia («no actor by the name of Syrus has been identified with certainty», come osserva Schmeling 2011, 216 *ad loc.*); è del tutto improbabile, per non dire impossibile, che possa trattarsi del mimografo Publilio Siro, vissuto peraltro, come è noto, tra l'età di Cesare e quella di Augusto: Giancotti 1967, 231-234. Varie altre proposte, alcune in effetti a dir poco fantasiose, sono riferite da Perrochat 1962, che conclude con l'esclamare, ben a ragione: «Hypothèses fragiles!» (114 *ad loc.*). Sull'esatto significato di *histrion* vedi *infra* con la n. 9.

³ Le due maghe assieme in Theocr. *id.* 2.16 μήτε τι Μηδείας μήτε Ξανθῆς Περιμήδας (dove, accanto all'espansione fonica tra i due nomi, è da notare anche quella retorico-sintattica, giacché il secondo di essi reca l'epiteto); cfr. Bücheler 1862, in app.; Smith 1975, 141 *ad loc.* Bisognerebbe comunque pensare a qualche storpiatura dei due nomi (in particolare la *a* al posto della *η* di Περιμήδα è stata interpretata come un 'iperdorismo'); un'allusione alla maga Perimede già in Prop. 2.4.8 *Perimedaee... manus*.

⁴ Mi riferisco a Baldwin 1984, che propone *μαδάιε περιμάδεε* (ο *περιμάδαρε*), da tradurre «calvo! calvo!» in riferimento a Trimalchione, e a Pekkanen 1984, che pensa ad una distorsione, in realtà davvero poco verosimile, di *Od.* 6.129 ὡς ῥύσαιτο περὶ χρὸι μῆδεα φωτός; altre ipotesi ancora sono registrate da Vannini 2007, 154.

⁵ In ciò Trimalchione, per quanto il suo comportamento possa apparire inopportuno, si differenzia

mento stesso del padrone di casa, che tiene le mani dritte sopra la fronte (*erectis supra frontem manibus*), a trovare riscontro nell'iconografia di figure strettamente connesse all'ebbrezza e a Dioniso, quelle cioè di satiri e sileni⁶. Pur nella grande difficoltà data dallo stato frammentario e disomogeneo delle nostre testimonianze, si può dire che si assista ad una certa permeabilità tra i vari contesti in cui un determinato gesto è testimoniato dalle fonti letterarie o dall'iconografia: per questa ragione un'attestazione dello *schema*⁷ in cui si atteggia Trimalchione, anche se proveniente da contesti non propriamente contigui, è utile a confermarne l'appartenenza all'ambito dionisiaco. Se è di fatto impossibile stabilire l'esatto significato del gesto⁸, certo non sorprende che esso rimandi ai modi comici e grotteschi del variegato corteggio che accompagnava Dioniso nelle sue peregrinazioni.

Proprio il riferimento ad una 'figura' della danza, che evochi le movenze comiche di satiri e sileni, aiuta a definire meglio l'interpretazione del nostro luogo. Pur nella totale assenza di indizi o informazioni riguardo all'identità del misterioso Siro, va infatti

dall'*ἄπovovημένovος* di Teofrasto, che il cordace lo danza da sobrio (*char.* 6.3; cfr. Schmeling 2011, 216 *ad loc.*; anche Demosth. 2.18); come affermava Cic. *Mur.* 13 *nemo fere saltat sobrius, nisi forte insanit*. D'altra parte, nulla dice che la danza accennata da Trimalchione debba essere proprio il *cordax*, anche se al lettore riesce abbastanza facile e naturale crederlo. Sull'importanza dell'ebbrezza, specialmente in questa sequenza della *Cena*, cfr. Panayotakis 1995, 83.

⁶ Da segnalare in particolare un bronsetto proveniente dalla Magna Grecia (seconda metà del VI sec.), conservato al Louvre (Collection H. de Nanteuil 1942 Br. 4260), la cui immagine è visibile on-line (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=9125&langue=fr): originariamente abbellimento di un qualche utensile, esso rappresenta un sileno panciuto che tiene le due mani ritte accanto alla fronte (analogamente un altro pezzo, di medesima provenienza e datazione, anch'esso conservato al Louvre: Collection E. Durand 1825 Br. 130); soltanto una mano alzata, e in appoggio sulla fronte e la parte superiore del capo, ha il giovane satiro danzante raffigurato nel cubiculum della celebre Villa dei Misteri a Pompei (Kerényi 1976, fig. 112e), secondo del resto un'iconografia antica e assai diffusa; specificamente su satiri, sileni e danze o rappresentazioni ad essi connesse, a Roma e in Etruria, cfr. Szilágyi 1981, in particolare il frammento di rilievo chiusino a p. 17, fig. 23 (seconda figura, barbata, da destra); inoltre Wiseman 1988. Sul tiaso e le danze dionisiache in Grecia antica Schöne 1987; Delavaud Roux 1995; anche Isler-Kerényi 2001, spec. 39-80; 113-169; in particolare sul dramma satiresco nelle sue testimonianze iconografiche basti qui rinviare a Brommer 1944; Conrad 1997; Carpenter 2005; anche Krumeich-Pechstein-Seidensticker 1999; Shaw 2014; su sileni (e satiri) si dispone, inoltre, del prezioso contributo iconografico di Simon 1997; 2009; sulla danza nell'antichità classica, ma in specifica relazione con l'ambito religioso e culturale, utile e aggiornato quadro d'insieme in Shapiro 2004.

⁷ Sul concetto di *schema*, nei suoi vari aspetti, cfr. Catoni 2005, spec. 133-143 (*schemata* e danza). È noto come l'arte dei liberti reinterpreti le forme dell'arte classica: basti rinviare, anche per la ricca bibliografia, a Petersen 2006.

⁸ Le due mani ritte sulla fronte paiono rimandare soprattutto a figurazioni teriomorfe: corna, che del resto erano tipiche della rappresentazione ellenistica dello stesso Dioniso e di varie creature dionisiache (Ov. *epist.* 15.24), ovvero, forse, lunghe orecchie (d'asino?), come nel gesto di scherno presso Persio 1.59 *manus auriculas imitari mobilis albas* (dove però, stando allo scolio antico, i pollici sono appoggiati alle tempie, come in analoghi gesti moderni: cfr. Kissel 1990, 187 *ad loc.*).

detto con chiarezza che il termine stesso di *histrion*⁹, con cui Petronio lo qualifica, rinvia precisamente al pantomimo, quella forma di danza con accompagnamento musicale (di voci e strumenti), tipicamente ‘italica’, che fu molto in voga a Roma dall’età di Augusto in poi. Per quanto fossero spesso ufficialmente osteggiati, i pantomimi ebbero un ruolo sempre più rilevante nella vita pubblica, in special modo all’epoca di Nerone, che favorì, notoriamente, un tal genere di intrattenimento¹⁰. Dunque, non sorprende che Trimalchione si senta libero, con l’aiuto del vino, di esprimersi in atti di danza che appassionavano gli stessi imperatori: già Mecenate, del resto, aveva protetto uno degli inventori del pantomimo romano, Batillo, a tal punto che anche per non far dispiacere allo stesso Mecenate, oltre che per un qualche suo personale gusto, Augusto si sarebbe mostrato indulgente verso quel genere di spettacolo (così Tac. *ann.* 1.54). E proprio Mecenate doveva rappresentare un importante modello per Trimalchione, che, come si scoprirà in 71.12, ha anche il cognome di *Maecenatianus*¹¹. Ma che anche i compagni liberti condividessero una tale passione per la danza e in particolare il pantomimo lo dice chiaramente la pronta risposta del ritornello, *madeia perimadeia*: Trimalchione, come appunto era costume dei pantomimi, resta muto, ma il suo gesto ha ‘parlato’¹² agli altri, che hanno risposto prendendosi il ruolo del coro (che appunto accompagnava, assieme alla musica strumentale, la performance del danzatore).

Senza dubbio, la componente dionisiaca è connaturata alla danza, ma proprio nel pantomimo temi, motivi e atteggiamenti dionisiaci dovevano essere piuttosto frequenti, come lasciano intendere varie testimonianze: a proposito di Pilade, l’altro inventore augusteo del pantomimo, l’epigrammista Antipatro di Tessalonica afferma che la sua danza avesse riempito Roma di esaltazione bacchica, anche piuttosto turbolenta (Pilade stesso avrebbe impersonato Dioniso)¹³. A Batillo, invece, Diogeniano, uno dei convitati

⁹ «Pantomimentänzer», nella resa già di Friedländer 1891, 131; così anche Aragosti 1995, 237: «il pantomimo Siro»; più generica e ambigua, dunque, la resa con «Schauspieler» (Müller-Ehlers 2004, 99; cfr. anche Holzberg 2013, 101); genericamente di «actor» si parla anche nei comm. *ad loc.* di Smith 1975, 141 e di Schmeling 2011, 216; per *histrion* nel senso di ‘pantomimo’, basti rinviare a Jory 1996, 1-2 e n. 2. Con tutta verosimiglianza nome proprio, Siro potrebbe in qualche modo richiamarsi all’effettiva provenienza dell’*histrion*: precisamente dalla Siria porterà a Roma degli *histriones* Lucio Vero, stando a Hist. Aug. *Ver.* 8, 7 (anche 10). Sulla storia, gli usi e i modi del pantomimo a Roma basti rinviare a Friedländer 1922, II, 125-147; Beacham 1991, 140-153.

¹⁰ Per il rapporto privilegiato tra i pantomimi e i vertici del potere imperiale, particolarmente evidente, appunto, in età neroniana, si vedano Friedländer 1922, I, 62-64; Beacham 1991, 145-149.

¹¹ Come scrive Schmeling 2011, 301 *ad loc.*: «whether T. was ever owned by Maecenas or not, he seems to wish to associate himself with the wealthy Augustan patron of the arts».

¹² Di un celebre pantomimo d’età neroniana si disse appunto che egli fosse capace di «parlare con le mani» (Lucian. *salt.* 63 ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν); cfr. Antip. Thess. *Anth. Plan.* 290, 5 = *GPh* 508 G.-P. *παμφώνοις χερσὶ* (a proposito del pantomimo Pilade: cfr. *infra*). Su Trimalchione, che della *Cena* è grande attore e regista (e, si potrebbe aggiungere, ‘coreografo’), basti ricordare Rosati 1983.

¹³ *Ant. Plan.* 290 = *GPh* 503-508 G.-P.; cfr. Boeth. *Anth. Pal.* 9, 248, spec. 2 = *GPh* 1768 G.-P. (dove

plutarchei, attribuisce il soggetto del ‘Satiro che fa festa con Eros’, ed anzi afferma di preferire per il simposio la maniera di Batillo, semplice e «vicina al cordace», rispetto a quella più enfatica e patetica di Pilade (*Quaest. conv.* 7.8.3 [711e-f])¹⁴. Che lo stile coreutico di Batillo dovesse essere vicino ai modi comici del cordace, oltre che dall’esplicita testimonianza plutarchea appena citata, si deduce dalla trattazione che ai due inventori del pantomimo romano dedica Ateneo, il quale a sua volta dice di derivare da Aristonico (*FGrHist* 633F1): la ‘danza italica’, cioè appunto il pantomimo, nascerebbe dalla mescolanza, operata da Batillo e Pilade, della danza comica (il cordace), di quella tragica (la *emmeleia*) e di quella satirica (la *sicinnis*), ma appunto tipica di Batillo sarebbe la variante più allegra e gioiosa¹⁵. Ancora Giovenale ricondurrà al nome di Batillo (6.63)¹⁶ un genere di danza estremamente sensuale, in particolare per il pubblico femminile. Che il ruolo del satiro fosse nel repertorio di Batillo lo conferma già il satirico di età neroniana, Persio, 5.123 *tris tantum ad numeros satyrum moveare Bathylli* (dove gli editori accolgono *satyrum*, congettura del Casaubon poi confermata da parte della tradizione¹⁷). L’atto di ‘imitare’ i satiri è ben appropriato a qualunque danza gioiosa e liberatoria, che si riconduca all’ambito dionisiaco: così già l’Alfesibeo di Virgilio, al momento di celebrare Dafni in *ecl.* 5.73 *saltantis satyros imitabitur*¹⁸. Ma qui, nel suo ‘esibire’¹⁹ al pubblico

si dice che Dioniso in veste di Pilade era in compagnia di Baccanti e Satiri in festa). Che ci fossero stati degli effettivi disordini a Roma è testimoniato da Tac. *Ann.* 1.54.2 (cfr. Di. Cass. 54.17.4-5); episodi di violenza tra i sostenitori di pantomimi tra loro rivali (quali furono già, in effetti, Pilade e Batillo) non mancarono a Roma anche nei secoli successivi: Beacham 1991, 144-145. Sui temi dionisiaci nel pantomimo cfr. Jory 1996, 9.

¹⁴ Ecco come si esprime Diogeniano: ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλάδειον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον οὖσαν. [...] δέχομαι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πῆζαν τοῦ κόρδακος ἀπτομένην, Ἥχους ἢ τινος Πανὸς ἢ Σατύρου σὺν Ἐρωτὶ κωμῶζοντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην; la medesima contrapposizione, e in termini assai simili, si ritrova in Athen. 1.20e ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὀρχησις ὀγκώδης παθητικὴ τε καὶ πολυπρόσωπος, ἡ δὲ Βαθύλλειος ἰλαρωτέρα (*infra* nel testo).

¹⁵ Quella, dunque, in cui la componente del cordace doveva essere presumibilmente più marcata se non preponderante: Athen. 1.20d-e (per l’ultima parte della citazione cfr. *supra*, n. 14).

¹⁶ Potrebbe trattarsi di un qualche successore (di età domiziana?) che, secondo un uso piuttosto comune in teatro e nell’arena, avesse preso il nome del grande iniziatore, ovvero anche dello stesso Batillo, considerato come antonomasia della professione: Courtney 1980, 270 *ad* 63; Bellandi 1995, 117 *ad* 63-66. Si noti, a proposito di temi dionisiaci, che tra gli oggetti di scena, utili alla rappresentazione, Giovenale nomina poco più avanti il tirso (6.70).

¹⁷ Testo vulgato è *satyri*, che stabilirebbe un’identificazione diretta tra Batillo e il satiro; ma l’accusativo, con l’uso idiomatico che presuppone, è senz’altro da preferire; cfr. Hor. *epist.* 2.2.124-125 *ut qui In nunc satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur*; anche Sat. 1.5.63 *pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat*; Kissel 1990, 692 e n. 249 *ad loc.*

¹⁸ Si noti la specificazione: imitazione di satiri ‘che danzano’ (*saltantis*); una danza ‘imitativa’ di satiri si ritroverà in Nonn. *Dion.* 15.70-71 ἄλλος ὀπιπεύων θιασώδεις ὄργια Μούσης / μμηλὴν Σατύροισι συνεσκήρτησε χορείην; per il luogo di Platone, *Leg.* 7.815 cfr. *infra* nel testo.

¹⁹ Propriamente *exhibeo* in simili contesti significa ‘mostrare pubblicamente’, ‘esibire’, appunto: ad esempio *exhibitus... rhinoceros* in Mart. *epigr.* 9.1; anche 21.2; inoltre Plin. *epist.* 2.1.1; Suet. *Ner.* 12.1;

degli amici liberti il (grande?) pantomimo Siro, Trimalchione ha scelto uno schema di danza che rinvia a Dioniso e ai suoi satiri, nel loro atteggiamento così tipicamente comico e ilare – uno schema di danza che doveva rientrare nella maniera di Batillo, il pantomimo prediletto di Mecenate.

Anche, dunque, attraverso la danza di Trimalchione passa un tema fondamentale della *Cena*, che è l'imitazione e assimilazione di forme ben riconoscibili della cultura simposiale classica, e in particolare di temi dionisiaci. Già nel cap. 41 aveva fatto la sua apparizione il dio stesso, impersonato da un fanciullo che riusciva addirittura a riprodurre i vari aspetti, ognuno con il suo epiteto cultuale (*6 modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus*): un Dioniso che, oltre a svolgere l'utile mansione di distribuire l'uva tra i commensali, mostrava a tutti di essere un vero intenditore di poesia, recitando, con voce 'acutissima', le poesie di Trimalchione (*calathisco uvas circumtulit et poemata domini sui acutissima voce traduxit*)²⁰. Anche il liberto Abinna, al momento di introdursi nel banchetto, sperimenterà l'assimilazione di un altro tipico topos conviviale, quello dell'ospite che, a banchetto inoltrato, entra, ebbro, sorreggendosi ad amici o compagne (65.3-8)²¹. Proprio la capacità imitativa, nella penetrante interpretazione che Petronio dà del mondo dei liberti, rappresenta il mezzo attraverso cui il nuovo ceto assimila la cultura tradizionale. Nel suo 'esibire' al proprio pubblico di invitati, attraverso un semplice gesto, il pantomimo Siro, Trimalchione dà prova di quell'arte mimetica che, nelle forme più ingenui e popolari, diventa un mezzo comunicativo di forte richiamo sociale per i liberti, almeno quanto fosse condannato dalla paideia classica, a partire già da Platone, il quale, in un passo delle *Leggi*, censurava proprio i vari generi di danza dionisiaca, nei quali cioè i danzatori 'imitano' Ninfe, Pani, Sileni e Satiri ebbri (7.815c αἷς Νύμφας τε καὶ Πᾶνας καὶ Σείληνοὺς καὶ Σατύρους ἐπονομάζοντες, ὡς φασιν, μιμοῦνται κατῶνωμένους)²².

Ma per una raffinata e forse tagliente ironia, che non sorprende nel paradossale mondo di Petronio, il ruolo di garante della *dignitas* è affidato a Fortunata. Nel richiamare la

OLD², 704, s.v. 3; *ThL*, V.2, 1429, 82-1430, 78. Qui, dunque, il senso è leggermente straniato, con invenzione linguistica non priva forse di qualche audacia, a rimarcare la capacità mimetica e la volontà 'esibizionistica' di Trimalchione: l'istrione Siro non compare sulla scena, ma è come se Trimalchione in scena lo mettesse davvero, attraverso la propria imitazione. Resta possibile, indubbiamente, nutrire qualche dubbio sulla bontà del testo, qui affidato al solo H, ma è bene resistere alla tentazione di ipotizzare correzioni (alla luce di quanto detto, ad esempio: *s<at>yrum [histrionem] exhibebat*, dove *histrionem* potrebbe essersi generato per glossa), considerato anche il confronto con 70.13 *Ephesum tragoedum*.

²⁰ Per giusta ricompensa il fanciullo-Dioniso otteneva dal magnanimo padrone lo stato di 'libero', occasione buona, che Trimalchione non si lascia sfuggire, per un gioco di parole tra *Liber* e *liber* (7-8).

²¹ Quello *Stützmotiv* che aveva trovato la sua memorabile formalizzazione letteraria nell'entrata di Alcibiade raccontata nel *Simposio* di Platone (212d-e), ma che era in realtà motivo comune del simposio, anche in contesto iconografico; cfr. Cucchiarelli 1996.

²² Per questi concetti si rinvia a Cucchiarelli 2007.

compagna alla danza Trimalchione segue la concezione tradizionale dell'eros associato al vino, come aveva ben insegnato Ovidio: *quis dubitet, quin scire velim saltare puellam, / ut moveat posito brachia iussa mero?* (*ars* 3.349-350)²³. Certo, Fortunata non poteva più dirsi, propriamente, *puella* e forse al suo istinto mondano non sfuggiva che, accettando l'invito del compagno, si sarebbe pericolosamente avvicinata allo stereotipo della donna non più giovane che, sotto l'effetto del vino, si abbandona al cordace²⁴. Al gesto 'satiresco' e dionisiaco del pantomimo Siro, impersonato da Trimalchione, non poteva darsi risposta più adeguata del cordace²⁵, ma Fortunata, a differenza degli altri liberti con il loro *madeia perimadeia*, non ha voluto rispondere al 'muto' richiamo delle due mani erette sopra la fronte. E per definire quel genere di intrattenimenti la ricca liberta, tutt'altro che sprovveduta, sceglie una parola, *ineptias*, che, a proposito di danza, ci si sarebbe potuti aspettare da un serio Cicerone²⁶. Ma certo, anche questa è a ben vedere una prova di quella capacità mimetica che è così tipica dei liberti: Fortunata ha voluto e saputo imitare la figura tradizionale della signora rispettabile, l'accorta, sobria e misurata *matrona* romana.

²³ Con il modello della dionisiaca Arianna in Prop. 2.3a.17 (cfr. Gibson 2003, 241 *ad loc.*).

²⁴ Cfr. già Aristoph. *Nub.* 555 *γραῦν μῆθύσην τοῦ κόρδακος οὐνεκα* (in un contesto di critica a rivali e predecessori, in particolare Frinico), su cui Sifakis 1971, spec. 426.

²⁵ Sulle connotazioni bacchiche del cordace, che doveva appunto comprendere molti gesti e atteggiamenti tipici di satiri e sileni, basti rinviare Séchan 1930, spec. 197.

²⁶ Cfr. *off.* 1.130 *histrionum nonnulli gestus ineptiis non vacant*; scarsa stima nei confronti dei *saltatores* Cicerone mostra anche in 1.150 (l'accusa di eccessivo amore per la danza è ricorrente nelle orazioni: ad es. *Cat.* 2.23; *Mur.* 13; *Pis.* 22; 89; *Planc.* 87; *Verr.* II 3.23); prototipo tardorepubblicano della donna romana dissoluta, e quindi 'troppo' esperta nella danza, è la Sempronia di Sall. *Cat.* 25.2 *litteris Graecis et Latinis docta, psallere, saltare elegantius quam necesse est probae*; sull'ambivalente statuto della danza a Roma, che non mancò in realtà di essere coltivata già in età repubblicana da personaggi più che rispettabili, è significativo Macrobio, *Sat.* 3.14.4-15; raccolta di varie testimonianze in Beacham 1991, spec. 141.

BIBLIOGRAFIA

- Aragosti 1995
A. Aragosti, *Petronio Arbitro*, Satyricon. *Introd., trad. e note. Testo latino a fronte*, Milano 1995.
- Baldwin 1984
B. Baldwin, *The slaves' chorus in Petronius*, «*Emerita*» 52, 1984, 295-296.
- Beacham 1991
R. Beacham, *The Roman Theatre and Its Audience*, London 1991.
- Bellandi 1995
F. Bellandi, *Giovenale, Contro le donne (Satira VI)*, Venezia 1995.
- Brommer 1944
F. Brommer, *Satyrsplele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin 1944.
- Bücheler 1862
F. Bücheler, *Petronii Saturae*, Berolini 1862.
- Carpenter 2005
T.H. Carpenter, *Images of Satyr Plays in South Italy*, in: G.W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea 2005, 219-236.
- Catoni 2005
M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.
- Conrad 1997
G. Conrad, *Der Silen. Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels*, BAC 28, Trier 1997.
- Courtney 1980
E. Courtney, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, London 1980 (Berkeley 2013²).
- Cucchiarelli 1996
A. Cucchiarelli, *L'entrata di Abinna nella Cena Trimalchionis (Petron. Satyr. 65)*, «*ASNP*» s. IV, vol. 1,2, 1996, 737-753.
- Cucchiarelli 2007
A. Cucchiarelli, *Omero e la Sibilla (mimesi e oralità nella Cena Trimalchionis)*, in: V. Rimell (ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Representation and the Modernity of the Ancient Novel*, Ancient Narrative, Suppl. 7, Groningen 2007, 23-60.
- Friedländer 1891
L. Friedländer, *Petronii Cena Trimalchionis*, Leipzig 1891.
- Friedländer 1922¹⁰
L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, I-II, Leipzig 1922¹⁰.
- Giancotti 1967
F. Giancotti, *Mimo e gnomo. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967.
- Delavaud Roux 1995
M.-H. Delavaud Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence 1995.
- Gibson 2003vR.K. Gibson, *Ovid, Ars amatoria Book 3*, Cambridge 2003.
- Holzberg 2013
N. Holzberg, *Petronius Arbitrator, Satyrische Geschichten – Satyrica*, Berlin 2013.
- Isler-Kerényi 2001
C. Isler-Kerényi, *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Pisa-Roma 2001.
- Jory 1996
E.J. Jory, *The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime*, in: W.J. Slater (ed.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor 1996, 1-27.
- Kerényi 1976
K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München-Wien 1976 (ediz. ingl. *Dionysos. Archetipal Image of Indestructible Life*, London 1976; ediz. ital., *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 1992).
- Kissel 1990
W. Kissel, *Aules Persius Flaccus Satiren*, Heidelberg 1990.

- Krumeich-Pechstein-Seidensticker 1999
R. Krumeich, N. Pechstein, B. Seidensticker (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999.
- Maiuri 1945
A. Maiuri, *La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitro*, Napoli 1945.
- Marmorale 1948
E.V. Marmorale, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Firenze 1948.
- Müller 2003
K. Müller, *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, editio iterata correctior editionis quartae, Monachii et Lipsiae 2003.
- Müller-Ehlers 2004⁵
K. Müller-W. Ehlers, *Petronius, Satyricon*, Düsseldorf-Zürich 2004⁵ (1965²).
- Öberg 1999
J. Öberg, *Petronius, Cena Trimalchionis*, Stockholm 1999.
- Panayotakis 1995
C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden-New York-Köln 1995.
- Pekkanen 1984
T. Pekkanen, *Petroniana*, «Arctos» 18, 1984, 65-73.
- Perrochat 1962
P. Perrochat, *Pétrone, Le Festin de Trimalchion*, Paris 1962³.
- Petersen 2006
L. Hackworth Petersen, *The Freedman in Roman Art and Art History*, Cambridge 2006.
- Rosati 1983
G. Rosati, *Trimalchione in scena*, «Maia» 35, 1983, 213-227.
- Schmeling 2011
G. Schmeling (with the collaboration of A. Setaioli), *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford 2011.
- Schöne 1987
A. Schöne, *Der Thiasos: eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, Göteborg 1987.
- Séchan 1930
L. Séchan, *La danse grecque antique*, Paris 1930.
- Shapiro 2004
H.A. Shapiro (et alii), *Dance*, Thesaurus Cultus et rituum antiquorum (ThesCRA) II, 2004, 299-343.
- Shaw 2014
C.A. Shaw, *Satyricon Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford 2014.
- Sifakis 1971
G.M. Sifakis, *Aristotle, E.N., IV, 2, 1123a18-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century*, «AJP» 92, 1971, 410-432.
- Simon 1997
E. Simon, *Silenois*, LIMC VIII.1, 1997, Suppl., 1108-1133.
- Simon 2009
E. Simon, *Silenois*, LIMC Suppl. 2009 (1), 450-452.
- Smith 1975
M.S. Smith, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford 1975.
- Szilágyi 1981
J.G. Szilágyi, *Impletæ modis saturæ*, «Prospettiva» 24, 1981, 2-23.
- Vannini 2007
G. Vannini, *Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*, «Lustrum» 49, 2007.
- Wiseman 1988
T.P. Wiseman, *Satyr in Rome? The Background to Horace's Ars Poetica*, «JRS» 78, 1988, 1-13.