

ANDREA CUCCHIARELLI

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

Mimesi, satira, romanzo: tre anime per i *Satyrice* di Petronio*

ABSTRACT

Nel presente articolo vengono isolati tre principi identificanti dei *Satyrice* 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* 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»¹. 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

¹ Plat. *Crat.* 425d γελοῖα μὲν οἶμαι φανεῖσθαι [...] γράμμασι καὶ συλλαβαῖς τὰ πράγματα μεμιμημένα 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)²

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

² «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 petroniano³.

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,

³ 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 menzione⁴: 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 cetra⁵.

⁴ 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).

⁵ 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, bucina 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 imitazione⁶, 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 Circo⁷. 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-simposiale⁸. Sono il contesto, le caratteristiche

⁶ 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).

⁷ 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.

⁸ 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*⁹. 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 occidentale¹⁰: 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).

⁹ 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).

¹⁰ 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 eponima¹¹. 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 sottratto¹². 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

¹¹ 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*.

¹² 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)¹³

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])¹⁴. Di tutt'altro tenore le parole di Encolpio, che è assai più credi-

¹³ «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».

¹⁴ 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 Apelle¹⁵, 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,

¹⁵ 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 superstite 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)¹⁶. 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 Roma¹⁷: di per sé quelle frasi tanto compite,

¹⁶ 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.*

¹⁷ 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 lyramque resolutam modo nato flore honorabat. [4] inter quos etiam pictorum amantium vultus tamquam in solitudine exclamavi: 'ergo amor etiam deos tangit!' (83,3-4)¹⁸

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 infelice¹⁹ 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.

¹⁸ «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».

¹⁹ 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 pregio²⁰. Forse Encolpio si è ingannato, oppure è lui a volersi riempire la bocca di quei grandi nomi²¹, 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.

²⁰ 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.

²¹ 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)²²

²² «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 pittori²³, 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-

²³ 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 Demostene²⁴.

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 euripidea²⁵. 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.

²⁴ 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).

²⁵ 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)²⁶.

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, cronologica²⁷ 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

²⁶ 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.

²⁷ 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 Encolpio²⁸. 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.

²⁸ 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)²⁹

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-

²⁹ «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 virilità³⁰. 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-

³⁰ 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 mestiere³¹.

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)³². 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-

³¹ 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.

³² 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 testo³³. Avviene, dunque, che l'artefice si lasci scorgere quando si possiede una parte sufficientemente ampia e continuativa del testo: all'autore Petronio vanno

³³ 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 compagni³⁴.

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-

³⁴ 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*.³⁵ 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 bagno³⁶. 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

³⁵ 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.

³⁶ 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 *castrofe* 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, Menelao³⁷: *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*)³⁸. 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 commozione generale, che tiene dietro alle sue stesse lacrime³⁹, Trimalchione sorprende ancora una volta il narratore, che per parte sua si stava

³⁷ 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.

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

³⁹ 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)⁴⁰

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

⁴⁰ «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'⁴¹), 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-

⁴¹ Cf. de Jong 2017, 81-83.

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

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 giochi⁴³. 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*).

⁴² 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.

⁴³ 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)⁴⁴.

⁴⁴ «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, Satyrice 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.