



Cicu, Luciano (1991) *Fortunata*. Sandalion, Vol. 14 (1991), p. 63-102.

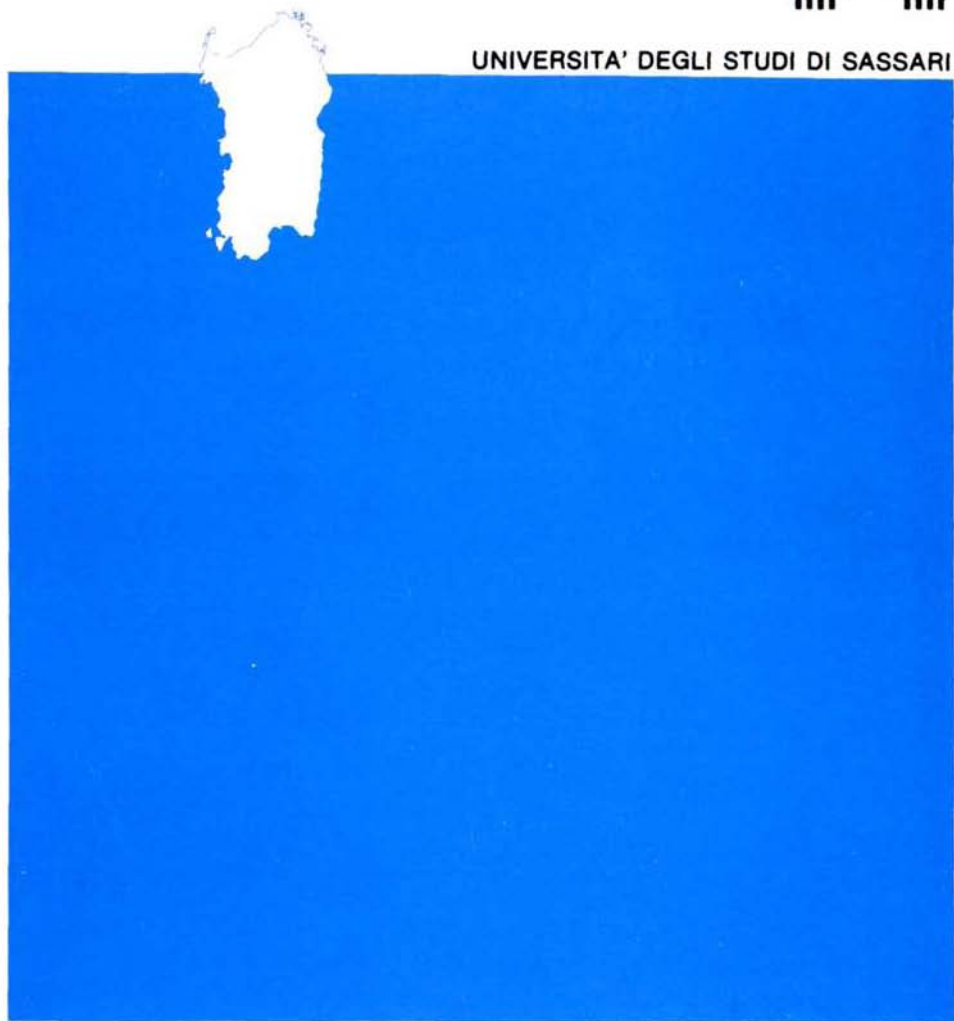
<http://eprints.uniss.it/5241/>

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Publicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna



Ordinazioni presso:

HERDER EDITRICE E LIBRERIA
00186 ROMA, Piazza Montecitorio 120
Telefono 6794628 6795304

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE
Via Baracca, 3 - 07100 SASSARI

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battegazzore e Pietro Meloni

MARIA MAŚLANKA SORO, *La legge del *pathei mathos* e la figura di Agamennone in Eschilo* □ WALTER LAPINI, *Storie di Sofisti: Antifonte di Ramnunte e la Costituzione degli Ateniesi* □ LUCIANO CICU, *Fortunata* □ SALVATORE PANIMOLLE, *La κοινωμία della Chiesa alle sue origini* □ PIETRO MELONI, *La missione del vescovo in Ignazio di Antiochia* □ ANNA MARIA PIREDDA, *Susanna e il silenzio. L'interpretazione di Ambrogio* □ *Recensioni, schede e cronache* □ *Ricordo di Francesco Della Corte.*

Sassari 1991

LUCIANO CICU

FORTUNATA

1. Nel *Satyricon* petroniano l'episodio della *Cena* ⁽¹⁾ rappresenta un microcosmo ⁽²⁾ compiuto che Trimalchione, come un dio, emana e governa. Ogni cosa o persona risulta impregnata perciò della sua presenza e, inversamente, contribuisce a materializzarla. Tutto, anche l'elemento in apparenza più insignificante, è composto della medesima sostanza e integrato nell'insieme.

Al solo narratore intradiegetico Petronio concede di rimanere indenne ed impermeabile da quell'atmosfera. Attraverso il suo sguardo attonito perciò, la sua intelligente curiosità, il suo disgusto possiamo misurare la distanza che separa quel mondo dalla sensibilità dello scrittore e del suo narratorio e comprendere le ragioni di velo teso di ironia che ricopre l'intero globo in cui prendono forma e vivono i mediocri personaggi, che lo animano.

(1) La *Cena Trimalchionis* si estende per 52 capitoli e costituisce da sola oltre un terzo dell'intero *Satyricon* in nostro possesso. Il testo, com'è noto, è stato tramandato da quella parte del *Codex Traguriensis* (= *Parisinus* 7989), che si indica con la sigla H. Gli altri codici petroniani contengono parti minime della *Cena*, con la sola eccezione del *codex Leidensis* 61, (L), che ne riporta una ventina di brevi passi. Le citazioni del testo, riferite in questo lavoro, sono tratte dalla recente edizione di M.S. SMITH, *Petronius, Cena Trimalchionis*, Oxford 1990 (I° 1975). Sono stati tenuti presenti anche le edizioni e i commenti di L. FRIEDLAENDER, *Cena Trimalchionis*, Leipzig 1906 (2° ed., rist. anast. Amsterdam 1960); P. PERROCHAT, *Pétrone, Le festin de Trimalcion*, Paris 1939 (2° ed. 1952; rist. 1957); A. MAIURI, *La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitro*, Napoli 1945; E.V. MARMORALE, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Firenze 1947 (2° ed., 5° rist. 1970); H. VON SCHMECK, *Cena Trimalchionis*, Heidelberg 1954. Sono state consultate anche le edizioni di A. ERNOUT, Paris 1950 (3°); K. MUELLER - W. EHELERS, Muenchen 1965; C. PELLEGRINO, Roma 1975. Il termine episodio è usato nell'accezione aristotelica (*poet.* 1455 b,1 ss.; 1459 a, 35 s.; *passim*) per significare le unità narrative nelle quali si articola un racconto di una certa estensione.

(2) Di «piccolo universo» di Trimalchione parla anche G. ROSATI, *Trimalchione in scena*, «Maia» 35 (1983), p. 226.

Con Encolpio, giovane, studente, un pò picaro, un pò bohemien⁽³⁾, caduto nella *Cena* quasi come un alieno sopra un pianeta pieno di soprese, l'autore può giocare su una focalizzazione ambigua, ad un tempo interna ed esterna, e aprirsi la strada all'impiego di tecniche narrative sofisticate, che sembrano più di una volta precorrere soluzioni affatto moderne⁽⁴⁾.

Il personaggio è tutto. Contro l'opinione di Aristotele⁽⁵⁾ che privilegiava l'azione e i suoi meccanismi e relegava il personaggio in secondo piano, Petronio nella *Cena* impernia tutto su quest'ultimo e di con-

(3) Quest'immagine con precisi contorni emerge, oltre che dall'azione, da un passo di analessi al contempo diegetica e autobiografica del personaggio: *Sat.* 81,3 *Ergo me non ruina terra potuit haurire? Non iratum et iam innocentibus mare? Effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter audaciae nomina mendicus, exul, in deversorio Graecae urbis iacerem desertus?* Dello stesso tenore è il ritratto di Ascilto, l'amico «concorrente», tracciato nel medesimo brano dallo stesso Encolpio con i colori dell'ira e del dispetto: *Adulescens omni libidine impurus et sua quoque confessione dignus exilio, stupro liber, stupro ingenuus, cuius anni ad tesseram venierunt, quem tanquam puellam conduxit etiam qui virum putavit.* L. CANALI, *Neutralità e vittoria di Petronio*, in *Identikit dei padri antichi*, Milano 1976, pp. 131-138, li definisce *clerici vagantes* e vede in Encolpio un «incanaglito figlio delle vecchie classi dirigenti, un'ombra del passato travolto dall'irruzione dei ceti subalterni autoctoni o provinciali». Aveva manifestato una simile opinione: V. CIAFFI, *Introduzione*, in Petronio, *Satyricon*, Torino 1967, XXXII. Da quest'opera sono tratte alcune traduzioni riportate nel testo. Sui rapporti fra il *Satyricon* e il romanzo picaresco: A. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino 1979, p. 198; A.D. LEEMANN, *Morte e scambio nel romanzo picaresco di Petronio*, «Gion. Ital. Filol.» 20 (1967), pp. 147-157. L. CALLEBAT, *Structures narratives et modes de représentation dans le Satyricon de Pétrone*, «Rev. Et. Lat.» 52 (1974), p. 303; R. MARTIN, *Du Satyricon de Pétrone au Fellini - Satyricon*, «Caesarodunum» 9 (1974), pp. 96-107.

(4) Stimolanti in proposito le osservazioni di CALLEBAT, *art. cit.*, specialmente alle pp. 295-302, e di A. ARAGOSTI, *L'episodio petroniano del forum (Sat. 12-15): assimilazione dei codici nel racconto*, «MD.» 3 (1979), p. 103.

(5) *Poet.* 1450 a, 38 sgg.: «Dunque origine e quasi anima della tragedia è il racconto; seconda è la dipintura del carattere... essa è mimesi di azione, e proprio attraverso di essa è anche mimesi delle persone che agiscono». Nel paragrafo precedente aveva sottolineato che le peripezie e i riconoscimenti sono «i principali mezzi con cui la tragedia riesce ad avvincere». Quindi in 1451 b, 27 ss. afferma: «In conclusione, è chiaro che il poeta deve essere poeta più dei racconti che dei versi, perché è poeta per la mimesi, e ciò che imita sono le azioni». La traduzione è di C. Gallavotti, Aristotele, *Dell'arte poetica*, Milano 1974.

seguenza gli oggetti e i fatti, l'ambiente e il linguaggio ⁽⁶⁾ sono funzionali alla sua costruzione. Senza di lui il racconto si disgregherebbe in mille frammenti privi di senso complessivo. La struttura episodica è solo una griglia meccanica, utile per collocarlo dentro coordinate spazio temporali e la serie di sequenze, talora brevissime, è tenuta insieme proprio dal personaggio, come un filo in una collana, dal principio alla fine ⁽⁷⁾. Non a caso la catena degli episodi propone segmenti narrativi per lo più consecutivi, non consequenziali: l'obiettivo è creare un'atmosfera unitaria, non una storia «a forma di fuga» ⁽⁸⁾ in cui ogni antecedente contiene le cause delle azioni seguenti.

Invano si ricercerebbe il ritratto a tutto tondo ⁽⁹⁾, offerto in premessa, oppure descrizioni dettagliate con funzione puramente esornativa. Quando l'*ekphrasis* è impiegata, mantiene sempre una funzione

⁽⁶⁾ Sulla funzione di caratterizzazione affidata da Petronio al linguaggio: F.F. ABOT, *The Use of Language as a Means of Characterization in Petronius*, «Classical Philology», 2 (1907), pp. 43-50, dove il *Satyricon* è definito *essentially a character study*; W. SUESS, *De eo quem dicunt inesse Trimalchionis Cenae sermone vulgari*, Tartu 1926; A. MARBACH, *Wortbildung, Wortwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterzeichnung bei Petron*, Giessen 1931; P. PERROCHAT, *Mentalité et expression populaire dans la Cena Trimalchionis*, «L'Information Littéraire» 13 (1961), pp. 62-69. E. CAMPANILE, *Osservazioni sulla lingua di Petronio*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 1957, pp. 54-69. P. SOVERINI, *Sull'uso del lessico come mezzo di caratterizzazione in Petronio*, «Rend. Acc. Scien. Istit. Bologna» 64 (1975-1976), pp. 173-205. L'opinione dell'Abbot (Petronio adegua il linguaggio dei personaggi al loro livello sociale e culturale), pur con l'integrazione di quella del Suess (il linguaggio di ogni liberto è il riflesso della sua personalità), appare ancora la più convincente.

⁽⁷⁾ Petronio costruisce il racconto, non solo della *Cena*, con la tecnica dell'*enchainement* (L. CALLEBAT, *art. cit.*, p. 286), «ad incastro o ad infilzamento» (P. FEDELI, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, «MD» 6 (1981), p. 91), procedimento per il quale risulta decisiva la presenza unificante dell'eroe.

⁽⁸⁾ Per il concetto e il nesso: R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in «L'analisi del racconto», Milano 1984, p. 28.

⁽⁹⁾ Questa tecnica è impiegata molto di rado da Petronio anche in altre parti del romanzo. L'eccezione più significativa è costituita dal ritratto di Circe (*sat.* 126, 13-17). Anche in quel luogo la descrizione segue la «*perception active du regard suivant, depuis la chevalure, la ligne du visage et du corps*» (L. CALLEBAT, *art. cit.*, p. 296). Degli altri personaggi sopravvissuti al naufragio del testo, Petronio rende visibili solo delle «porzioni» (H.D. RANKIN, *Some Comments on Petronius' Portrayal of Character*, «Eranos» 68 (1970), p. 124.

significativa ed è sobria quanto basta per sollecitare la collaborazione costruttiva del lettore ⁽¹⁰⁾.

La presentazione dei personaggi maggiori viene fatta per gradi successivi d'informazione ⁽¹¹⁾, con indizi parziali, improvvisi bagliori, con una meccanica che ricorda l'esecuzione di un mosaico, dove la figura appare nella sua interezza solo quando l'ultima tessera è stata fissata.

Questa scelta tecnica comporta come conseguenza un'articolazione della *fabula* non lineare, con dislocamenti delle varie sequenze tali che finiscono per produrre una disposizione invertita nell'ordine dei fatti. Nessun passaggio del racconto è però abbandonato a se stesso, perché nonostante l'apparente accumularsi delle unità narrative, tutto risponde alla logica di un preciso progetto ⁽¹²⁾. Ne offrono un segno tangibile le simmetrie che si registrano nelle sequenze incipitarie e negli schemi diegetici relativi ai protagonisti.

I personaggi possono così essere introdotti *in medias res* senza informanti preventivi, anzi per lo più accompagnati da una serie di indizi svianti, che suscitano e alimentano l'*admiratio* e quindi la *suspense*.

Ai lettori Petronio, come Henry James o J-P. Sartre, non concede niente di più di quanto concede al personaggio dentro la storia. Ne consegue che, privi di notizie supplementari, siamo costretti a seguire passo passo il punto di vista del narratore ⁽¹³⁾ o di altri personaggi che intervengono nella conversazione e ad affidarci ai loro «occhi» e alle lo-

⁽¹⁰⁾ Sulla complicità fra lettore e scrittore in Petronio: A. ARAGOSTI, *art. cit.*, p. 119.

⁽¹¹⁾ Su questa tecnica narrativa nel *Satyricon*: R. BECK, *Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a Study of Characterization in the Satyricon*, «Phoenix» 33 (1979), p. 241.

⁽¹²⁾ Si percepisce anche in questo processo compositivo la lezione aristotelica: *poet.* 1455 b, 1 sgg: «Quanto alla trama dei racconti, anche quelli inventati, bisogna che il poeta stesso, quando li costruisce se li proponga nelle linee generali, e poi seguendo la traccia componga e sviluppi gli episodi». La compattezza e la logica delle sequenze della *Cena* è stata tra gli altri segnalata da M. BARCHIESI, *L'orologio di Trimalchione*, in *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, p. 129.

⁽¹³⁾ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, p. 32 sg., definisce questo procedimento narrativo «assai artificioso, un'espedito di prospettiva, una specie di specchio doppio (M. BARCHIESI, *op. cit.*, p. 143, parla di «visione binoculare») che nell'antica letteratura conservataci costituisce non oserei dire un *unicum*, ma tuttavia un caso rarissimo». Sull'ambiguità che ne deriva al racconto si sofferma L. CALLEBAT, *art. cit.*, p. 299.

ro opinioni. Per fruire del racconto non resta dunque che abbandonarsi nelle mani dello scrittore e assecondarlo, rischiando ogni momento, come accade ad Encolpio con l'inventiva di Trimalchione, di cadere nelle sue trappole ⁽¹⁴⁾.

Forte di questo Petronio si può permettere di operare come un illusionista, sorprendendo con gli effetti e nascondendo per quanto possibile i trucchi. Così Trimalchione, come un archimimo, ricopre il ruolo triplice di autore, regista e attore protagonista ⁽¹⁵⁾ nel suo «spettacolo», ma il lettore non se ne avvede che quando la struttura affiora e diventa visibile ⁽¹⁶⁾. Allo stesso modo il reale viene proposto nella sua labilità fenomenica, per cui suscita inquietanti sensazioni di inafferrabilità. L'immagine di alcuni personaggi appare così all'inizio diversa, per una volu-

⁽¹⁴⁾ P. FEDELI, *art. cit.*, p. 109.

⁽¹⁵⁾ Per la figura dell'archimimo: E. WUEST, *Mimos*, PW XV 2, (1932), 1748, 9 sg.; A. NICOLL, *Masks, Mimes and Miracles*, New York (2^a ed.) 1963, p. 86 ss.; L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari 1988, p. 168. Gli influssi del mimo sul *Satyricon* sono considerati ormai un «dato acquisito dalla critica» (G. ROSATI, *art. cit.*, p. 214). Questi rapporti sono stati indagati fra gli altri da M. ROSEMBLUETH, *Beitraege zur Quellenkunde von Petrons Satiren*, Berlin 1909, da F. MOERING, *De Petronio mimosum imitatore*, Muenster 1915, in controtendenza con il Rosenblueth, e più di recente da P.G. WALSH, *The Roman Novel*, Cambridge 1970, pp. 24-27, e da G. SANDY, *Scaenica Petroniana*, «Trans. and Proc. of Amer. Philol. Ass.» 104 (1974), pp. 329-346, specialmente p. 30, dove Trimalchione viene definito «a superb showman», e p. 331, nella quale è rimarcata la funzione di regia del personaggio. Allusioni al mondo del mimo sono state rilevate anche da C.W. WOOTEN, *Petronius, the Mime and Rhetorical Education*, «Helios» 3 (1976), pp. 67-74. La «teatralità» della *Cena* e le funzioni di attore-regista di Trimalchione sono state sottolineate anche da M. BARCHESI, *op. cit.*, pp. 129-131, da P. FEDELI, *art. cit.*, p. 102, e da G. ROSATI, *art. cit.*, 213-227.

⁽¹⁶⁾ Paradigmatica risulta in proposito la sequenza del «cuoco distratto» (*sat.* 47,8-13; 49, 1,10). Questi finge di avere dimenticato di *exinterare* il maiale che aveva cucinato con sospetta ed incredibile velocità. Trimalchione lo rimprovera e, con ira simulata, ordina che venga spogliato e preparato per ricevere una punizione esemplare con la frusta. In un attimo compaiono due *tortores*, evidentemente già pronti, che eseguono l'ordine. Il cuoco atteggia il volto a tristezza e sembra attendere rassegnato il suo destino. Intervengono i convitati per implorare la clemenza del padrone. Tutto appare così vero che Encolpio cade ingenuamente nel tranello e rivolto verso Agamennone, il retore, pronunzia parole di sdegno contro il servo *nequissimus*. All'improvviso però Trimalchione sorride ed esorta il cuoco ad aprire il porco, dal cui ventre fuoriescono *tomacula cum botulis*, salsicciotti e ventresche. Si trattava dunque di una sceneggiata. Padrone e servi, compresi i *tortores*, hanno recitato un preciso copione, ma sia Encolpio sia il lettore se ne rendono conto soltanto alla fine dello *sketch*.

ta distorsione, da quella che risulterà alla fine. Si pensi alla differenza fra il primo ritratto esterno di Trimalchione e l'idea che di lui suggerisce il racconto «mimetico»; o all'impressione di autorità che Abinna esercita su Encolpio al suo primo apparire ⁽¹⁷⁾ e la personalità che manifesta subito dopo nel parlare e nell'agire ⁽¹⁸⁾; ma anche alle metamorfosi che subiscono i cibi, la cui composizione raramente corrisponde alle apparenze ⁽¹⁹⁾.

Si possono catalogare nel medesimo genere di procedimenti narrativi certi indizi che a prima vista sembrano casuali, quasi fossero notazioni catalitiche e parassitarie, e che si manifestano invece destinati ad innervare temi portanti dagli ampi sviluppi ⁽²⁰⁾ quando non costituiscono addirittura gli assi della struttura profonda del racconto: o la polisemia ⁽²¹⁾ di certi enunciati che si prestano a letture diverse in rapporto ai livelli in cui si possono collocare; o infine la polifonia della *Kreuzung der Gattungen* ⁽²²⁾ generata dall'utilizzo di

⁽¹⁷⁾ *Sat.* 65,4 *Ego maiestate conterritus praetorem putabam venisse. Itaque temptavi assurgere et nudos pedes in terram deferre.* Si calmerà solo dopo la divertita spiegazione di Agamennone: 65,5 *Risit hanc trepidationem Agamemnon, et «Contine te — inquit — homo stultissime. Habinmas sevir est idemque lapidarius, qui videtur monumenta optime facere».*

⁽¹⁸⁾ *Sat.* 66,6; 67,3; 67,10.

⁽¹⁹⁾ Su quest'aspetto della *Cena* richiama l'attenzione anche P. FEDELI, *art. cit.*, p. 101 s., quando sottolinea che i piatti di Trimalchione sono a sorpresa e spesso, come nella portata con i segni dello zodiaco, «a due livelli». Sintomatico in proposito il discorso di Trimalchione in 70,1-3. Di «pianze mascherate» parla anche ROSATI, *art. cit.*, p. 220. Per il rapporto realtà-apparenza: K. PHILLIPS WARREN, *Illusion and Reality in the «Satyricon»*, Diss., Nashville 1976.

⁽²⁰⁾ Tali sono i temi delle *lautitiae*, del tempo e della morte enunciati in forma criptica nel messaggio del servo di Agamennone. Ne ha illustrato la portata e gli sviluppi M. BARCHIESI, *op. cit.*, pp. 131 ss. Il procedimento è stato sottolineato anche da GRAZIA SOMMARIVA, *Eumolpo, un «Socrate epicureo» nel Satyricon*, «Ann. Scuol. Norm. Sup. Pisa», 14 (1984), p. 27.

⁽²¹⁾ Sull'ambiguità e la polisemia del dettato petroniano: P. SOVERINI, *Polisemia ed espressione «indiretta»*; *su taluni aspetti della trattazione petroniana di argomenti «sessuali»*, «Boll. St. Lat.» 8 (1978), pp. 252 ss.; M. BARCHIESI, *art. cit.*, p. 143, definisce «poliglottismo degli stili» l'uso di vari livelli linguistici e stilistici.

⁽²²⁾ Il concetto, enunciato da W. KROLL, *Petronius Arbitrator*, in PW XIX 1,1201 ss., è stato ripreso da H. STUBBE, *Die Verseinlagen im Petron*, (= «Philologus», Supplementband 25, Heft 2), Leipzig 1933 e ribadito da numerosi studiosi di Petronio, fra cui C. GILL, *The Sexual Episodes in the Satyricon*, «Class. Philol.» 68 (1973), p. 176,

materiali letterari ⁽²³⁾, tratti da altri generi (milesia, commedia, mimo, epica, storia, oratoria) ⁽²⁴⁾, e fusi in un «nucleo dinamico» con nuove, funzionali destinazioni, in cui il lettore colto percepisce la presenza allusiva di altri codici, come echi di motivi di una sinfonia più vasta, registrata nella sua memoria, che appaiono e scompaiono nel fluire del racconto e suggeriscono una percezione eraclitea della realtà. Il racconto perciò è solo in apparenza oggettivo, ma a ben guardare la realtà vi è rifratta su diversi piani e la sua immagine, sottoposta ai giochi delle prospettive individuali, è destinata a produrre diffrazioni sorprendenti.

Petronio insomma tesse una tela narrativa variegata e cangiante e guida un gioco con cui sfida di continuo l'acume del narratario, dal quale si aspetta, come un pittore impressionista ⁽²⁵⁾, una collaborazione interpretativa e creativa.

2. Non sfugge a questa griglia diegetica la figura di Fortunata ⁽²⁶⁾. La donna compare abbastanza presto, alla fine cioè della prima sequen-

il quale sottolinea come quei *pastiche, parody and juxtaposition of divergent styles compose a continuous literary texture*; e ARAGOSTI, *art. cit.*, p. 117, che definisce la *Kreuzung* «luogo di coincidenza di un fascio di vari modelli letterari verso cui sono orientati i molteplici elementi compositivi e stilistici», «nucleo dinamico che attribuisce sue proprie funzioni alle semplici denominazioni previste dalla teoria della *Kreuzung*». Di «romanzo polifonico» parla CALLEBAT, *art. cit.*, p. 300, (sulle orme di M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino 1979, p. 179), formula «que definit la multiplicité et l'interaction des planes de représentation, la projection simultanée d'éléments disparates, la distribution ambiguë entre plusieurs voix de la voix de l'auteur».

⁽²³⁾ B.E. PERRY, *The ancient Romances*, Berkley — Los Angeles 1967, p. 206, li definisce «smply building materials».

⁽²⁴⁾ Le varie componenti sono elencate fra gli altri da GILL, *art. cit.*, p. 176, e da ARAGOSTI, *art. cit.*, p. 116.

⁽²⁵⁾ La similitudine è suggerita da J. ORTEGA Y GASSET, *Sul romanzo*, Milano 1983, p. 36 (Madrid 1925).

⁽²⁶⁾ *Fortunata* è insieme con *Quartilla*, *Scintilla*, *Primigenius* e *Proculus*, uno dei nomi più frequente attestati nell'onomastica epigrafica di schiavi e liberti: I. KAJANTO, *The Latin Cognomina*, Helsinki 1965, p. 273. Il nome è palesemente, come di consueto nel *Satyricon* (il procedimento torna puntuale in maniera più o meno evidente in tutti i personaggi) «escogitato in funzione caratterizzante» ed in «piena aderenza alla vita e alla realtà» (S. PRIULI, *Asciltus. Note di onomastica petroniana*, Bruxelles 1975, p. 25).

za della cena vera e propria ⁽²⁷⁾, ma bisogna immaginarla presente anche prima, durante la *gustatio* degli antipasti. I convitati hanno appena apprezzato il sapore di una coppa di Falerno Opimiano e potuto «ammirare» sia il *ferculum* artistico, che rappresenta i *duodecim signa* dello zodiaco, sia lo straripante esibizionismo di Trimalchione, che filosofeggia ⁽²⁸⁾, recita versi ⁽²⁹⁾, «delizia» i suoi ospiti con gelidi *calembours* ⁽³⁰⁾, quando Encolpio, già un pò sorpreso, un pò disgustato ⁽³¹⁾, si volge indietro e domanda al commensale che occupa il lettino posteriore, leggermente più in alto, chi sia *illa mulier quae huc atque illuc discurret* ⁽³²⁾.

La risposta del convitato si inserisce nella breve pausa in cui Trimalchione prende fiato e tace. L'interlocutore sembra uno — lo ha dimostrato un attimo prima ⁽³³⁾ — che conosce bene per antica consuetudine persone, costumi e stile della casa.

Uxor Trimalchionis — risponde — *Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur*. Senza ulteriori sollecitazioni quindi continua: *Et modo, modo quid fuit? Ignosce mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est: sed haec lupatria providet omnia, et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum: tantum aurum vides. Est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat non amat* ⁽³⁴⁾.

Il primo ritratto di Fortunata viene dunque fornito da una focalizzazione esterna, attraverso una testimonianza fortemente connotata dallo

⁽²⁷⁾ *Sat.* 37,1. Com'è noto (U.E. PAOLI, *Vita romana*, Firenze 1962, p. 227), la cena vera e propria aveva inizio solo dopo la *gustatio* degli antipasti. Seguivano le *secundae mensae*, il *dessert*, che nei grandi banchetti diveniva simposio, *commissatio*: vi si mangiavano cibi piccanti o asciutti per eccitare la sete e favorire le copiose bevute.

⁽²⁸⁾ *Sat.* 34,7.

⁽²⁹⁾ *Sat.* 34,10.

⁽³⁰⁾ *Sat.* 36,7 s.

⁽³¹⁾ *Sat.* 37,1.

⁽³²⁾ *Sat.* 37,1.

⁽³³⁾ *Sat.* 36,8.

⁽³⁴⁾ *Sat.* 37,3-8.

statuto sociale e dalla personalità di chi lo descrive ⁽³⁵⁾. L'informatore di Encolpio è infatti un liberto, che ha nome Ermerote, come apprenderemo più avanti, quando sosterrà un memorabile litigio con Ascilito ⁽³⁶⁾. Nella sequenza considerata Petronio però lo mantiene anonimo, come gli capita spesso quando introduce un personaggio nuovo ⁽³⁷⁾, ma forse anche perché in questo modo può fargli impersonare tutto uno strato della sua categoria, quello dei colliberti *valde succossi* ⁽³⁸⁾ che non sono riusciti a varcare la soglia della grande ricchezza, ma che ne coltivano un bruciante desiderio. Più tardi lo farà emergere dalla palude brulicante dei commensali suoi pari e lo renderà personaggio vivo e umorale, come d'altronde già si evince dal calore con cui espone le sue informazioni. In quella fase Ermerote confermerà di condividere, come si intuisce fra le pieghe del suo discorso, i parametri culturali del suo ceto, in particolare i valori ancorati alla concretezza del successo economico e l'orgoglio di avere acquisito con il benessere anche la rispettabilità sociale ⁽³⁹⁾. L'omologazione è denunciata anche dall'impiego di precisi registri espressivi, dal lessico corposo e colorito, con cadenze gergali, iperboli, metafore, allusioni che rasentano l'insulto, ma dette senza cattiveria ⁽⁴⁰⁾. Ermerote insomma rappresenta insieme con il gruppo che

⁽³⁵⁾ E. AURBACH, *op. cit.*, p. 31 s.: «Così dunque costui descrive non soltanto Fortunata e Trimalcione e i suoi commensali, ma, senza saperlo, anche se stesso».

⁽³⁶⁾ *Sat.* 57-58. Il nome Ermerote viene pronunciato da Trimalchione alla fine del litigio (*sat.* 59,1); fino a quel momento egli è solo *ipse qui supra me discumbebat* (57,2).

⁽³⁷⁾ Questo procedimento è una costante nel narrare petroniano. Si registra almeno altre due volte nella *Cena* e precisamente per Creso (28,4; 64,6) e per Massa (68,4; 69,5), ma il suo impiego è assai più largo nell'intero romanzo. Basterà qui ricordare il ritardo con cui vengono fatti conoscere i nomi di *Pannichys* (la *virguncula* compare in 17,1, ma il suo nome viene detto solo quasi alla fine dell'episodio di Quartilla, in 25,1), di Eumolpo (che resta in scena per un bel pezzo anonimo (83,7) e della stessa Circe (127,6). La prassi investe però, com'è facile constatare, la maggior parte dei personaggi.

⁽³⁸⁾ *Sat.* 38,7 *Reliquos autem collibertos eius cave contemnas. Valde succossi sunt.*

⁽³⁹⁾ Significative in proposito alcune affermazioni autobiografiche di Ermerote: 57,5 *homo inter homines sum, capite aperto ambulo; assem aerarium nemini debeo; constitutum habui numquam; nemo mihi in foro dixit: «Redde quod debes»*; tutto ciò gli fa nutrire la speranza di poter vivere ormai senza che alcuno si prenda gioco di lui.

⁽⁴⁰⁾ È il linguaggio, per dirla con Auerbach (*op. cit.*, p. 331 s.) un pò becero e snerato d'un mercante cittadino incolto, pieno di frasi fatte («*nummos modio metitur*», «*ignoscet mihi genius tuus*», «*noluisse de manu illius panem accipere*», «*in caelum abiit*», «*topanta*

partecipa alla cena, una faccia del mondo dei liberti, lo strato intermedio di una classe emergente.

Dal suo statuto sociale e dal grumo di aspirazioni sofferte, che ne costituiscono il mondo interiore e determinano la psicologia del personaggio sgorga spontanea quella determinazione inaspettata — *quae nummos modio metitur* — che accompagna il nome di Fortunata e ne costituisce quasi lo stigma. C'è in quel gesto fissato per sempre come un sapore di fiaba popolare, forse un pò grottesco, ma tale che riassume con robusta gravidanza l'idea che della donna si era formata nell'immaginario di chi racconta e sottintende insieme invidia, ammirazione e fors'anche speranza.

Comprendiamo così l'atteggiamento nei riguardi della straordinaria «fortuna» toccata a Fortunata ⁽⁴¹⁾, un misto di *admiratio* e di invidia, per essere salita al cielo della ricchezza — la metafora è una involontaria confessione — per essere entrata nelle grazie di Trimalchione al punto di averne conquistato la piena fiducia, sebbene poco temo prima fosse «una dalle cui mani non avresti accettato un pezzo di pane».

Si era però rivelata meritevole della buona sorte, perché era un'ottima padrona di casa, attenta amministratrice e perciò anche economista, sobria, assennata; tutte doti molto solide ed in linea con il modello ideale della casalinga della classe media.

Ermerote le rimprovera la *mala lingua*, l'impertinenza da *pica pulvinaris*, ma non può non accreditarle il pregio di una estrema coerenza negli affetti sia che voglia bene ad una persona sia che le sia antipatica.

Appare questo un valore indiscusso fra i liberti. Anche Ganimede, commensale dello stesso ceto nell'intermezzo della cena, lo attribuisce

est», «*ad summam*» — e si dovrebbe trascriverlo tutto) e vi si sente il tono sanguigno con cui vengono espressi sentimenti vivaci ma triviali. Esso connota il personaggio anche nelle sequenze successive (57,1 sgg. «*berbex*», «*illi balatum clusissem*», «*bellum pomum*», «*mon valet lotium*», «*si circumminxero illum, nesciat qua fugiat*» e molte altre locuzioni consimili). Ma è anche, come suggerisce CIAFFI, *op. cit.*, p. XXVIII, «la lingua misurata sulla classe o la professione» che ritorna con le sue immagini corpose nella parlata degli altri liberti, compreso Trimalchione, specialmente quando nell'ira o tra i fumi del vino lascia affiorare la sua vera cultura».

(41) Tutto il discorso di Ermerote giustifica il nome della donna.

infatti con pari ammirazione ad un certo Safinio, un uomo politico «del buon tempo antico» (42).

Ancor più aureolato risulta il ritratto parallelo che di Trimalchione traccia subito dopo Ermerote, tutto centrato sul tema, della ricchezza e dell'abilità del suo eroe nell'accumularla. Troverà per descriverla parole di autentico entusiasmo, immagini quasi liriche — *fundos habet quantum milvi volant* (43) — per estendere la sua ammirazione. In lui vede un punto di arrivo assoluto: la *beatitudo* (44).

Trimalchione, e di riflesso Fortunata, impersonano dunque i suoi ideali realizzati e assumono ai suoi occhi il valore di modelli archetipici cui ispirarsi: donde il tumulto di *affectus* mediocri ma sinceri che debordano involontariamente dal discorso.

Sarebbe quindi davvero erroneo accogliere come autentici i ritratti contenuti in queste due brevi sequenze. Per accostarsi all'immagine vera, concepita dalla fantasia di Petronio, occorre pertanto liberarli dalla distorsione che l'idealizzazione produce nella mente e nelle parole del liberto dalla lingua sciolta.

Non è però necessario realizzare subito e da noi stessi una tale operazione: la compirà l'autore, gradualmente, spogliando i personaggi fino a denudarne l'anima e a restituire loro le opache dimensioni quotidiane.

Il fascio di indizi contenuti nel discorso di Ermerote rivelerà la sua consistenza e funzionalità nel procedere della narrazione. Troveremo conferma dello statuto i «saggia massaia» nonché le prove della *mala lingua* di Fortunata, ma saremo colti di sorpresa quando nell'euforia la donna si concederà qualche coppa di troppo. Si diraderà, sebbene non del tutto, l'ombra che segna il suo passato.

3. L'introduzione di un personaggio proponendone, prima di presentarlo in azione, un ritratto con focalizzazione esterna, rientra nella

(42) *Sat.* 44,6 ss. *Sed memini Safinium. Tunc abitabat ad Arcum veterem, me puero, piper, non homo. Is quacumque ibat, terram adurebat. Sed rectus, sed certus, amicus amico, cum quo audacter posses in tenebris micare.*

(43) *Sat.* 37,8.

(44) *Sat.* 38,6 *Tantum est animi beatitudo!* L'esclamazione giunge dopo un elenco nutrito di beni posseduti da Trimalchione.

norma della sintassi narrativa petroniana. La medesima tecnica infatti viene adoperata per Trimalchione, proprio in apertura del lungo episodio che lo vede protagonista. Quella volta il compito di fornire indizi svianti era stato affidato ad uno schiavo anonimo, il *servus Agamemnonis*. Nel ricordare ai tre amici, affranti dalle fatiche erotiche imposte da Quartilla, l'invito a cena, egli aveva tracciato infatti un profilo del padrone di casa con accenti di meraviglia: «*Quid vos — inquit — nescitis hodie apud quem fiat? Trimalchio, lautissimus homo, horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat quantum de vita perdidit*» (45).

L'immagine deformata dal punto di vista del servo comunica subito ai personaggi intradiegetici e, per loro, al destinatario, che ignorano chi è Trimalchione, l'impressione che si tratti di un gran signore, un *lautissimus homo* (46) appunto, e al tempo stesso l'idea che sia un originale. A chi mai potrebbe infatti venire in mente di mettere un orologio (47) nel triclinio e di farsi scandire le ore a suon di tromba — la notizia è leggendaria dato che non vediamo mai fare qualcosa di simile durante il convito — per sapere di volta in volta quanto ha perduto della vita, se non ad un bizzarro milionario? Con quest'idea dunque Encolpio e i suoi due amici Ascilto e Gitone si avviano per onorare l'invito.

C'è un dato in comune fra la breve descrizione di Trimalchione e la citata «scheda» di Fortunata: sia il *servus* sia il *collibertus* sono colpiti da un particolare, un gesto o un oggetto. Non si tratta evidentemente di un caso, ma di una precisa scelta narratologica: con quegli elementi stigmatici Petronio raggiunge il risultato di mettere in luce, pur con ricercata ambiguità, l'essenza sia del personaggio di cui si parla sia di quello

(45) *Sat.* 26,8.

(46) Osservava M. BARCHIESI, *op. cit.*, p. 131 s., nell'indagine semantica su *lautus* e *lautitiae*, che nel I sec. d.C. in una «società affluente» come quella romana, dominata dalla *sanctissima divitiarum maiestas*, le due parole si collocavano al vertice di una scala di valori, avente come primo gradino la *luxuria*, «la pura tendenza cioè a profondere denaro» e significavano «la qualità che alcuni individui eletti conseguono, unendo alla prodigalità l'*ars libidinis*, che tende a creare delle forme di bellezza» (Iuven. XI 1 ss.; 21 ss.). Rileva altresì che *lautitiae* è come un *Leit-wort*, un termine che «si accompagna alle successive epifanie del personaggio, e scandisce i momenti culminanti (naturalmente in senso comico) del melodramma; è un vero tema trimalchionico».

(47) Sulla funzione tematica dell'*horologium*: M. BARCHIESI, *op. cit.*, p. 137 ss.

che parla. Gli informanti comunicano più messaggi distribuiti su diversi livelli per il momento in forma criptica per il destinatario. Diventeranno molto presto perspicui. Il procedimento offre il vantaggio di sollecitare l'attesa e la curiosità, se non proprio la *suspense*, e crea le condizioni per delineare un ritratto, per così dire, di primo grado del personaggio che sta per entrare in scena.

Seguendo così il punto di vista dello schiavo di Agamennone si è portati, dentro e fuori la storia, a concepire aspettative ingannevoli. Non per lungo tempo invero: Petronio infatti sposta molto presto il punto focale della narrazione su Encolpio e fa emergere l'opposizione corrosiva fra l'*urbanitas* colta e giovanilmente dissacrante dello studente-narratore e la goffaggine del liberto arricchito in azione.

Il contatto provoca lo «sfrigolio» contrastivo dell'ironia e dell'umorismo, proprio del ferro bollente e l'acqua diaccia della metafora pirandelliana.

Così quando per la prima volta Encolpio e i suoi amici incontrano Trimalchione intento a giocare a palla, *senex calvus* ⁽⁴⁸⁾ *inter pueros capillatos, tunica vestitum russea*, non sanno ancora chi sia, ma non sfugge alla loro attenzione: il personaggio appare così singolare che essi tralasciano di ammirare i «ragazzetti», *quamquam erat operae pretium* ⁽⁴⁹⁾, nonostante l'attrazione che la loro bellezza esercitava, non solo a fini estetici, per soffermarsi a guardare quel *pater familiae* che gioca in pannelle con palle verdi. La loro curiosità è alimentata da una serie di segnali incomprensibili: vedono stravolte le regole del gioco, sono colpiti dalla sostanziale immobilità del giocatore, dal colore della veste, dal sacco

(48) Il particolare della calvizie non è casuale, ma tende ad evocare atmosfere di teatro popolare, in cui la figura del calvo aveva trovato una fortunata collocazione. Compariva infatti nel mimo greco con l'attributo della stupidità (il suo nome era *moròs phalakeròs*: A. OLIVIERI, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Napoli 1930, p. 184), nell'Atellana (*Pomp. Praeco posterior*, fr. III Frass.) con tratti canaglieschi (P. FRASSINETTI, *Fabula Atellana*, Genova 1953, p. 108) e nel mimo latino, in cui riappariva con le connotazioni proprie dello spettacolo greco (Mart. 2,72,3; Iuv. 5,171; 8,191; Non. 6,21 M.). Sull'argomento: L. CICU, *Moechus calvus*, «Sandalion» 10-11 (1988), pp. 83-89. In questo passo *calvus* insieme con *senex* entra in un gioco espressivo di opposizioni che vede sull'altro versante i *pueri capillati*: l'antitesi è tra giovinezza e vecchiaia, bellezza e bruttezza.

(49) *Sat.* 27,2.

pieno di palle, dagli eunuchi di cui uno tiene il conto del punteggio e l'altro regge un pitale d'argento, pronto alla bisogna.

I giovani per il momento guardano stupiti quel genere di *lautitia* e non possono non confrontarle con quel superlativo, *lautissimus* pronunciato dal servo del retore. La parola comincia ad acquistare un tono ironico.

È solo a questo punto che i tre amici sono avvertiti sull'identità del *senex calvus*, il quale per la sua parte sembra ignorare tutto e tutti e vive imperterrito nel suo mondo.

L'opposizione fra quanto si aspettano di incontrare e la realtà diventa tangibile e il giudizio che nasce dal contatto diretto con il personaggio si allontana decisamente da quello che era stato suggerito, nella sequenza successiva, quando Trimalchione con uno schiocco di dita fa accorrere l'eunuco con il pitale ed *exonerata... vesica, aquam poposcit ad manus digitosque paululum aspersos in capite pueri tersit* ⁽³⁰⁾.

Il ritratto di secondo grado, quale si viene costruendo davanti agli occhi del narratore e nostri, raggiunge una sua abbozzata perfezione nel bagno ⁽³¹⁾ e nel percorso verso casa ⁽³²⁾. I profumi con cui lo ungono, i mantelli di lana morbidissima, l'accappatoio scarlatto per un verso; la sua morbidissima, l'accappatoio scarlatto per un verso; la sua lettiga, la leziosa *chiromaxio* in cui segue il suo *puer delicatus*, inaspettatamente *vetulus, lippus, domino Trimalchione deformior*, ed infine quel *symphoniacus*, che con minuscoli flauti gli suona una melodia all'orecchio, con-

⁽³⁰⁾ *Sat.* 27,6. Quella di asciugare le dita fra i capelli di un *puer* naturalmente *capillatus*, era una consuetudine con una sua valenza metaforica: il gesto significava un rapporto di dominio e sudditanza assoluti. Ne offre la chiave interpretativa e ne suggerisce insieme il contesto letterario di provenienza, con le conseguenti indicazioni del livello, Aristofane in un passo degli *Equites* (v. 910) nel quale i due demagoghi Paflagone e il Salsiccio protestano a gara davanti al popolo la loro abnegazione e il loro spirito di servizio: Paflagone offre appunto il suo capo perché il popolo, dopo aversi soffiato il naso, vi pulisca le dita.

⁽³¹⁾ *Sat.* 28, 2-4 *Iam Trimalchio unguento perfusus tergebatur, non linteis, sed palliis ex lana mollissima factis... Hinc involutus coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis cursoribus quattuor et chiromaxio, in quo deliciae eius vehebantur, puer vetulus, lippus, domino Trimalchione deformior.*

⁽³²⁾ *Sat.* 28,5 *Cum ergo auferretur, ad caput eius symphoniacus cum minimis tibiis accessit, et tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantavit.*

tribuiscono a creare attorno a Trimalchione una particolare atmosfera: un misto di opulenza ostentata, di lusso e di rozzezza, di ritualità mondana mal digerita, di convenienze violate, che ingenerano insieme disagio e stupore prima di spalancare la strada al riso.

Da questo momento Trimalchione agirà in prima persona, con estrema coerenza, in una *climax* crescente, che non lascia spazi al dubbio, sicché non potranno più trarci in inganno le lodi dei colliberti, quando innalzano al cielo il loro eroe.

Encolpio e i suoi compagni cominciamo a prendere le distanze e passano dalla *admiratio* ⁽⁵³⁾ delle prime sequenze, al disgusto ⁽⁵⁴⁾, alla irridente risata di Ascilto e di Gitone ⁽⁵⁵⁾ fino alla insopportabile repulsione, che il gruppetto prova nel momento del bagno finale in casa dell'ospite e del funerale farsa ⁽⁵⁶⁾.

4. A differenza di quanto accade per Trimalchione in occasione della presentazione dello schiavo di Agamennone, Fortunata dopo il ritratto abbozzato da Ermerote rimane per qualche sequenza fuori scena. In questa fase del racconto compare solo quattro volte in ruoli di secondo piano: nella prima è apostrofata da Trimalchione con una scherzosa allusione a certe abitudini notturne, nella seconda ancora il marito la propone come ballerina di cordace, subito dopo lei stessa recita il ruolo di dispensatrice di *bona consilia*, nell'ultima partecipa attivamente alla sceneggiata del dubbio fermento di Trimalchione. Si tratta di apparizioni sporadiche, ciascuna per il suo verso significativa, che contribuiscono a illuminare un tratto del carattere della donna.

Il nome di Fortunata riappare dunque un attimo nel bel mezzo del monologo che Trimalchione recita al rientro nel triclinio dopo la breve assenza, giustificata con disarmante sincerità da bisogni fisiologici. La donna ascolta divertita ⁽⁵⁷⁾ quel discorso sulla necessità di liberare l'intestino dall'*anathymiasis* — Trimalchione usa addirittura il vocabolo tec-

⁽⁵³⁾ Sat. 28,6.

⁽⁵⁴⁾ Sat. 37,1.

⁽⁵⁵⁾ Sat. 57,1; 58,1.

⁽⁵⁶⁾ Sat. 78,5 *Ibat res ad summam nauseam...*

⁽⁵⁷⁾ Sat. 47,5. *Rides, Fortunata, quae soles me nocte desomnem facere.*

nico greco per dare maggiore solennità alle sue affermazioni — per evitare danni peggiori. Il tono è grave, sostenuto da riflessioni di filosofia spicciola ⁽⁵⁸⁾, dall'esibizione di sapienza medica e chiuso da magnanime concessioni ai suoi ospiti: *nec tamen in triclinio ullum vetuo facere quod se iuuet* ⁽⁵⁹⁾.

Il monologo è percorso da una vena di comicità mimico-scurrile, imperniato com'è sul tema del *crepitus*, ben noto alla commedia antica ⁽⁶⁰⁾, ma senza dubbio comune anche al mimo, come dimostra il frammento del *Charition*, un mimo de I-II secolo d.C. ⁽⁶¹⁾, e lo stesso duetto fra Corace e Gitone nel preludio del mimo ⁽⁶²⁾, tradotto in codice nar-

⁽⁵⁸⁾ *Sat.* 47,4 *Nemo nostrum solide natus est*. Il ricorso al termine *anathyamisis*, che sta tra il medico e il filosofico (C. PELLEGRINO, *Il problema dell'anima tra scienza e ironia. Satyr.* 47,6, «Bollettino dei Classici» 2 (1981), pp. 221-231) produce un effetto umoristico, considerato il referente che è chiamato a designare. La parola indicava nel pensiero epicureo il «soffio vitale» o *pneuma*, come dire, l'anima. Trimalchione l'adopera per significare ben altro «soffio». La polisemia accende ancora una volta giochi complessi di comunicazione. Danielle Gourevitch (*Le mal d'être femme*, Paris 1984, p. 33 ss.) ricorda che l'atteggiamento di Trimalchione si fondava su una massima di Ippocrate (*pron.* 11 = Littré 1,138) divenuta ormai patrimonio della cultura popolare e che l'imperatore Claudio, se dobbiamo credere a Suetonio (*Claud.* 32,5), si era occupato del problema e avrebbe pensato addirittura di fare un editto *quo veniam daret flatum crepituque ventris in convivio emittendi, cum periclitatum quendam prae pudore ex continentia reperisset*. Liberare l'aria del ventre a tavola dunque era riprovato dal *bon ton* dell'epoca e la magnanimità degli anfitrioni nei confronti dei commensali non poteva non essere giudicata come segno di rozzezza dagli uomini di buona educazione. Si sarà ispirato Petronio nel passo in questione alla diceria più tardi raccolta da Suetonio? Difficile dirlo. Certo che i tempi e l'autore erano tali da rendere la cosa probabile.

⁽⁵⁹⁾ *Sat.* 47,5.

⁽⁶⁰⁾ Eloquentemente in proposito la prima scena delle *Ranae* di Aristofane nella quale troviamo attestazione che quel genere di *gag* era comune nella commedia antica. Si veda anche Aristoph., *eq.* 115; 897 ss.

⁽⁶¹⁾ D.L. PAGE, *Selected papyri, III, Literary papyri poetry*, Cambridge, Massachusetts, 1970, pp. 336-349.

⁽⁶²⁾ *Sat.* 117, 12-13. Il passo contiene una scenetta strutturata sul modello di quella aristofanesca citata nella nota precedente. La eseguono questa volta Corace, un servo di condizione libera (Su questa particolare condizione sociale: R. MARTINI, *Corax mercennarius Eumolpi*, «Labeo» 7 (1961), pp. 341-348) nel ruolo di Santia, e dall'altra parte Eumolpo, Encolpio e Gitone, che tra l'altro farà il «controcanto» a Corace, tutti nella funzione strutturale ricoperta da Dioniso. Che la sequenza abbia carattere mimico lo indica il fatto che si trova all'interno di una «composizione mimica» (117,4 *Quid ergo inquit Eumolpus-cessamus mimum componere? Facite ergo me dominum, si negotiatio placeat*) architettata per ingannare e beffare gli abitanti di Crotona per la loro mania di vi-

rativo, che costituisce l'ultima parte del *Satyricon*. La risata di Fortunata trova eco lontana in quella di Gitone ed evoca subito un'atmosfera di spettacolo e di pubblico popolare.

Il cenno di Trimalchione ai rumori molesti della consorte, tanto sonori da turbargli il sonno, fatto in maniera palese e senza pudore o eufemismi davanti alla platea dei suoi convitati, ne accredita subito un'immagine di popolana schietta e volgarotta.

Non la nobilita di certo la successiva tessera, inserita nel mosaico del ritratto, ancora da Trimalchione.

«*Nemo — inquit — vestrum rogat Fortunatam meam ut saltet? Credite mihi: cordacem nemo melius ducit*»⁽⁶³⁾.

L'invito di Trimalchione ai convitati resta senza esito. Ciascuno dei presenti sa quanto sia disdicevole e in qualche modo offensivo per la dignità stessa del proponente avanzare una tale richiesta: ma il vecchio liberto ha perduto per il gran bere i freni inibitori e si rivela in tutta la sua mancanza di *prepon*.

Era caduto, è vero, almeno in parte in epoca imperiale l'antico pregiudizio romano⁽⁶⁴⁾ nei confronti della danza. Non ci si scandalizzava ormai più di tanto se una signora dell'alta società si esibiva in numeri di canto e di ballo dentro le mura domestiche. Nessuno più, come Sallustio⁽⁶⁵⁾, criticava una Sempronia perché *docta psallere et saltare elegantius quam necesse est probae*. Già in epoca augustea queste erano qualità apprezzate in una signora, come dimostra Orazio⁽⁶⁶⁾, quando celebra

vere facendo i cacciatori di eredità e cercando dunque di gabbarsi a vicenda. La *gag* eseguita da Corace e Gitone a base di rumori osceni, costituisce una sorta di preludio, come già in Aristofane, allo «spettacolo». Il carattere mimico della scena era stato già rilevato a chiare lettere da A. COLLIGNON, *Etude sur Petrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satiricon*, Paris 1892, p. 297.

⁽⁶³⁾ *Sat.* 52,8.

⁽⁶⁴⁾ *Corn. Nep. Epam.* 1,2 *scimus enim musicem nostris moribus abesse a principis persona, saltare vero etiam in vitiis poni: quae omnia apud Graecos et grata et laude digna ducuntur*. *Cic. pro Mur.* 6,13 *nemo... fere saltat sobrius, nisi forte insanit*.

⁽⁶⁵⁾ *Sall. Cat.* 25,2.

⁽⁶⁶⁾ *Hor. carm.* 2,12,13 s. *Me dulcis dominae Musa Licymniae / cantus, me voluit dicere lucidum / fulgentis oculos et bene mutuis / fidum pectus amoribus, // quam nec ferre pedem dedecuit choris / nec certare ioco nec dare brachia / ludentem nitidis virginibus sacro / Dianae celebris die*. Nell'ultimo secolo della Repubblica i costumi erano mutati e la

la moglie di Mecenate, sotto lo pseudonimo di *Lycimnia*, per la grazia con cui sapeva danzare e cantare davanti ai suoi ospiti.

Non vi sarebbe stato dunque nulla di scandaloso in una esibizione orchestica di Fortunata, se non si fosse trattato di eseguire un cordace.

Era questo un *genus saltationis lascivae* ⁽⁶⁷⁾, che richiedeva movimenti molto rapidi, tali dunque da mettere a repentaglio l'onorabilità di chi la praticava. Quel genere di danza era perciò più adatto alle ballerine professioniste, le quali sul piano della dignità personale avevano ben poco da difendere, che non ad una signora, fosse pur essa di classe libertina, soprattutto se nutriva ambizioni di elevazione sociale.

Non si vede tra l'altro come Fortunata avrebbe potuto eseguire quella danza agile e sensuale con il suo corpo ormai appesantito e goffo. Ma di questo ora Petronio non parla, lasciando al lettore di scoprirlo da solo più avanti, non senza un mezzo sorriso.

Il tema della danza percorre la sequenza e offre a Petronio l'occasione di fornire un saggio di quel «potere di moglie» che a Fortunata aveva attribuito Ermerote con accenti di stupore.

Ormai completamente brillo, *bilarus*, infatti Trimalchione sente il «prurito» irresistibile di eseguire egli stesso al centro del triclinio il ballo dell'*histrio Syrus*. E già teneva alzate le mani sulla fronte, già la servitù ritmava in coro il problematico ritornello *madeia perimadeia* ⁽⁶⁸⁾, quando Fortunata, che nel suo faccendare non perde d'occhio il mari-

danza insieme alla musica, il canto e la capacità di comporre e apprezzare la poesia erano entrati nel bagaglio educativo di ogni donna che aspirasse al successo in società. Sono queste doti, confessa Properzio (2,3,17-22), che lo hanno affascinato in Cinzia più della stessa bellezza e Ovidio, «maestro d'amabil rito» le consiglia alla sua *puella (amor. 3,315)*. Sull'argomento: V.A. SIRAGO, *Femminismo a Roma nel primo Impero*, Soveria Mannelli 1983, p. 148.

⁽⁶⁷⁾ La definizione è del *Thes. s.v.* La danza era connotata nel mondo classico da attributi come *paigniodes*, «scherzevole» (Athen. 14,630 e), *phortikòs*, «volgare», (Athen. 14,631 d), *aprepés*, «sconveniente», *aischròs*, «turpe» (*schol. Lucian. Prolalia* o *Dionysos*; per altre fonti: WARNECKE, PW 11,2 (1922), 1382-1385. Alla rapidità di esecuzione accenna ancora Athen. 14,629 d. Un riferimento al *Kordax* si registra in due passi paralleli di Cicerone (*orat.* 193) e Quintiliano (9,4,88). Entrambi lo citano, all'interno di uno schema didattico che risale ad Aristotele in funzione di similitudine nella trattazione sul carattere del tribacco, giudicato di riflesso «troppo veloce» e «privo di dignità».

⁽⁶⁸⁾ *Sat.* 52,10. Per lo *status quaestionis* si rinvia al commento di E.V. MARMORALE, *Cena Trimalchionis, cit.* ad *loc.*, ed a quello di C. PELLEGRINO, *Satyricon, cit.*, p.

to, gli si avvicina all'orecchio e gli sussurra *non decere gravitatem eius tam humiles ineptias*. Credo, sottolinea malizioso il narratore per dare un tocco di ulteriore verosimiglianza al racconto. Il suggerimento viene accolto e la donna riesce a fermare Trimalchione, nonostante che la tentazione resti troppo forte per cessare del tutto. Encolpio coglie acutamente il lungo equilibrio instabile dell'uomo, che un pò guarda la moglie, un pò vorrebbe assecondare la voglia: *nam modo Fortunatam suam, revertetur modo ad naturam* ⁽⁶⁹⁾.

L'ex schiava ha preso coscienza del nuovo stato sociale e, finché resta sobria, non può permettere che venga intaccata la *gravitas* che loro compete ormai in virtù della ricchezza. Quelle *tam humiles ineptiae* convenivano al loro io passato, che preme per manifestarsi non appena allentano il controllo sulle proprie pulsioni, ma non più alla loro condizione presente, che li costringe a sposare gli schemi culturali degli ordini maggiori.

5. Fortunata è comparsa all'improvviso e allo stesso modo esce dal racconto. Al lettore non resta che continuare ad immaginarla *huc atque illuc*, presenza muta, pronta a materializzarsi al momento opportuno. Dopo un breve intervallo infatti eccola riapparire bruscamente nell'episodio del «ferimento» di Trimalchione ⁽⁷⁰⁾. Tutto comincia con un ruzzolone addosso al padrone di casa di un *puer petauristarius*, un ragazzino che si esibiva con una compagna di saltimbanchi. Scoppia in un mo-

311. Posteriore agli studiosi citati è un articolo di T. PEKKANEN, *Petroniana*, «Arctos. Acta Philologica Fennica», 18 (1984), pp. 65-73, che propone come fonte del passo *Od.* 6,11 sgg. in luogo del tradizionale Theocr. 2,16, suggerito dall'emendamento del Ribbeck (E. COCCHIA, *Studi critici*, Napoli 1926, p. 581; F. RIBEZZO, *I frammenti del libro XIV di Petronio*, «Rivista indo-greco-italica» 15 (1931), p. 14 ss.). Gli schiavi canterebbero una canzone da pantomino, che «in greco parafrasava il testo omerico» (p. 68). Sulla questione è tornato più di recente B. BALDWIN, *The slaves' chorus in Petronius*, «Emerita» 52 (1984), pp. 295-296. Si tratta di tentativi non privi di una certa suggestione, ma destinati forse a rimanere sterili. È difficile dissentire dall'opinione di A. MAIURI, *op. cit.*, *ad loc.*, quando afferma che «vano è tentare di indovinare il senso e l'argomento», anche perché, come sottolinea Marmorale, si trattava di «parole comunque storpiate», decodificabili dai contemporanei forse, ma precluse a noi.

⁽⁶⁹⁾ *Sat.* 52,11.

⁽⁷⁰⁾ *Sat.* 54,1-3.

mento il panico: *conclamavit tota familia, nec minus convivae, non propter hominem tam putidum, cuius etiam cervices fractas libenter vidissent, sed propter malum exitum cenae, ne necesse haberent alienum mortuum plorare*. La preoccupazione dei presenti non nasce da ragioni umanitarie — il *puer* poteva anche troncarsi l'osso del collo senza provocare alcuna commozione, anzi, a ben considerare, i commensali avrebbero assistito «volentieri» ad un tale spettacolo — ma da motivi egoistici: li seccava l'idea di un *malum exitum cenae*.

Trimalchione per la sua parte esagera il dolore e fa scena: tutto piegato su un braccio, quasi fosse stato fratturato, geme. Accorrono i medici *et inter primos Fortunata, crinibus passis cum scypho, miseramque se atque infelicem proclamavit*.

C'è un che di eccessivo, di tragico, in quello sciogliersi i capelli ⁽⁷¹⁾ per esternare la sua disperazione, in quel proclamarsi a gran voce *miseram... atque infelicem*. In verità Fortunata recita la parte della moglie angosciata, recita come tutti d'altronde in un dramma finto. Il suo agitarsi contribuisce a dare un tocco di verità al quadro, sebbene quel presentarsi con la coppa in mano per portare i primi soccorsi, con i capelli sciolti come quando si era colpiti da una grave sciagura, suscita in un osservatore attento come Encolpio ⁽⁷²⁾ il sospetto di qualcosa di preparato.

Petronio non insiste più di tanto sulla *performance* di Fortunata e riporta subito l'obiettivo sull'attore principale, ma ci lascia una nuova tessera, piuttosto ambigua, da aggiungere al ritratto che va costruendo della donna. All'efficienza, alla saggezza delle prove precedenti associa ora il sospetto di una emotività esasperata e della propensione alla teatralità.

6. Fortunata ritorna in quella che possiamo considerare, in rapporto

⁽⁷¹⁾ Era prassi comune che le vedove piangessero il marito defunto durante i funerali *solutis crinibus* (Ovid. *ars* 3,431). L'atto esprimeva di solito nel codice gestuale dolore e disperazione e compariva in situazioni altamente drammatiche, come si evince fra gli altri da Ennio, (*ann.* 439), Virgilio (*Aen.* 1,480; 2,404) e Ovidio (*ars* 3,709).

⁽⁷²⁾ *Sat.* 54,3 *passime mihi erat, ne his precibus periculo aliquid catastrophae quaeretur. Nec enim adhuc exciderat cocus ille, qui oblitus fuerat porcum exinterare*.

al personaggio, la scena madre ⁽⁷³⁾, in quanto essa vi ricopre per un breve segmento un ruolo da protagonista e partecipa ad un quartetto straordinariamente affiatato e, nella sua cacofonica dissonanza, armonioso.

Il gruppo è costituito, oltre che da Trimalchione e Fortunata, da una seconda coppia: Abinna, *sevir... idemque lapidarius* ⁽⁷⁴⁾, un artigiano marmista che deve la sua ricchezza alla fama di abile costruttore di tombe, e da sua moglie Scintilla, casalinga. Abinna e Scintilla formano una sorta di coppia «vicaria», un modello in scala ridotta dei protagonisti. Sotto il profilo sociale si possono catalogare anch'essi nello strato dei colliberti *valde succossi*. Del padrone di casa e della consorte hanno la stessa origine servile, condividono i medesimi parametri culturali e comportamentali e perfino alcuni tratti dei rispettivi caratteri.

Petronio assegna loro nella narrazione molteplici funzioni: da quella di animare il racconto a quella di essere strumenti di misura per la coppia principale nonché causa ultima dell'esplicitazione di temi latenti.

Con l'entrata in scena, chiassosa e improvvisa ⁽⁷⁵⁾ di Abinna e della sua larga compagnia — probabile, maliziosa, citazione dal *Simposio* di Platone, dove operavano però ben altri personaggi, quali Alcibiade e Agatone, poeta tragico ⁽⁷⁶⁾ — l'atmosfera del triclinio, ormai fiacca e stagnante, si ravviva: Trimalchione è contagiato dalla euforia del nuovo convitato e pungolato da una sorta di tacita sfida, che ha come posta il prestigio correlato con la rispettiva ricchezza: va in giro con un litore, indossa una veste pretoria, si muove per la città in folta compagnia.

Trimalchione ovviamente non si tira indietro, ma entra in gara consapevole di essere incomparabilmente superiore. Così quando il suo «compagnone» chiede da bere vino e acqua calda, egli subito si fa portare una coppa più grande, *capaciorem scyphum*, per dimostrare che sa essere più forte bevitore. Più avanti ribatterà colpo su colpo sia che il confron-

⁽⁷³⁾ *Sat.* 67,1-13.

⁽⁷⁴⁾ *Sat.* 65,5.

⁽⁷⁵⁾ *Sat.* 65,3 *inter haec triclinii valvas lictor percussit, amictusque veste alba cum ingenti frequentia commissator intravit. Ego maiestate conterritus praetorem putabam venisse. Itaque temptavi assurgere et nudos pedes in terram deferre.*

⁽⁷⁶⁾ La somiglianza strutturale delle due situazioni è stata rilevata, fra gli altri, da A. CAMERON, *Petronius and Plato*, «Class. Quart.» 63 (1969), pp. 367-370.

to si sposti nel campo dei gioielli propri e delle rispettive consorti sia su quello dell'ingegnosità dei propri schiavi.

Al contrario degli altri colliberti presenti nel triclinio, tutti, con rare eccezioni, pure comparse, Abinna è concepito come personaggio da accostare a Trimalchione per meglio rilevarne i contorni della personalità.

I modi spicci ⁽⁷⁷⁾, il linguaggio triviale ⁽⁷⁸⁾, i vizi sfacciatamente professati ⁽⁷⁹⁾ gli conferiscono una robusta vitalità, rozza, elementare, un pò canagliesca. Al suo confronto Trimalchione appare più moderato e «signorile», con le sue debolezze per la cultura, il linguaggio di solito castigato, l'umorismo certo scontato e freddo, ma decisamente più garbato se lo si paragona con lo scherzo innocuo, ma volgare ed inopportuno consumato da Abinna ai danni di Fortunata ⁽⁸⁰⁾.

L'opposizione giova dunque alla figura di Trimalchione e aiuta a definirne meglio dimensioni e contorni.

Con l'ingresso di Abinna si fanno più forti i temi del piacere e della morte, due motivi conduttori della cena, presenti fin dalle prime battute e affioranti di tanto in tanto con significativa connotazione indi-

⁽⁷⁷⁾ *Sat.* 65,7; 67,3.

⁽⁷⁸⁾ Il linguaggio di Abinna raschia il fondo di un gergo greve e rozzo. Oltre al citato 67,3, *me apoculo*, lo testimonia in 67,10 *excatarissasti me* (l'espressione «volgarissima», come sottolinea MARMORALE, *op. cit. ad loc.*, indica la *purgatio ventris*. L'uso è naturalmente metaforico); *nunc est caldum meiere et frigidum potare*. Per l'interpretazione di quest'ultima locuzione: M. CITRONI, *Un'espressione proverbiale in Petronio* (67,10), «Prometheus» 9 (1983), pp. 247-256.

⁽⁷⁹⁾ *Sat.* 69,1 s. Questo dato si evince in particolare dalle parole di Trimalchione quando afferma *adgnosco... Cappadocem: nihil sibi defraudit, et mehercules laudo illum*. E. FLORES, *Un ebreo cappadocem nella Cena Trimalchionis. Saggio di critica storico-filologica applicata ad alcuni antroponimi della Cena*, «Rend. Acc. Arch. Lett. Belle Arti Napoli» 38 (1963), pp. 1-25, ritiene che con la negativa connotazione di Abinna e del suo servo Petronio abbia voluto esercitare la satira contro la razza giudaica.

⁽⁸⁰⁾ *Sat.* 67,12-13 *Dumque se coherent, Habinnas furtim consurrexit, pedesque Fortunatae correptos super lectum immisit*. P. VEYNE, *La società romana*, Bari 1990, p. 169 s., interpreta il gesto di Abinna come «una simulazione di stupro», quasi una vendetta dettata dall'invidia per l'inarrivabile ricchezza del marito. Soggiunge quindi, non senza qualche forzatura, che «questo breve episodio muto, unico in tutta la letteratura antica, dimostra con quale diabolica lucidità il sociologo Petronio indovinasse la logica subconscia dei comportamenti, anche se il materiale intellettuale dell'epoca non poteva permettergli di esprimere dettagliatamente tale logica».

ziale ⁽⁸¹⁾. Quando il *sevir lapidarius* si affaccia alla porta del triclinio appoggiato la mano sulle spalle della moglie, *oneratus aliquot coronis et unguento per frontem in oculos fluente*, è l'emblema stesso del piacere che stordisce, ma insieme del disfacimento. Con il suo stesso mestiere, nonostante le apparenze del personaggio, introduce una nota di allegria disperata, che sfocerà nei discorsi prima malinconici, quindi funerei di Trimalchione.

La moglie Scintilla, golosa e pettegola ⁽⁸²⁾, ma non priva di una certa animalesca, istintiva affettuosità ⁽⁸³⁾, è per lui una degna compagna. Sopporta borbottando le sue frequenti scappatelle, i suoi amori con le *deliciae*, ma gli è anche grata per i doni che ne riceve ⁽⁸⁴⁾.

Ha molto in comune con Fortunata ⁽⁸⁵⁾, cosicché le differenze fra le due figure femminili appaiono meno marcate di quelle della coppia maschile.

Quando Scintilla arriva con il marito, l'amica è assente, tutta ancora presa dalle sue incombenze. Abinna lo nota subito e rivolto a Trimalchione chiede: *Sed narra mihi, Gai, rogo, Fortunata quare non recumbit?* E Trimalchione: *Quomodo nosti... illam... nisi argentum composuerit, nisi reliquias pueris diviserit, aquam in os suum non coniciet* ⁽⁸⁶⁾.

La risposta di Trimalchione, tenuta fra il compiaciuto e il paziente, ribadisce l'immagine idealizzata di «buona padrona di casa», che le

⁽⁸¹⁾ Il tema del piacere è insito nelle *lautitiae* della cena, quello della morte dapprima nell'immagine dell'*horologium* (26,9), quindi in maniera più esplicita nella sequenza della *larva argentea* (34,8-9): qui entrambi i motivi sono accostati in funzione dialettica, (*accuratissime lautitias mirantibus larvam argenteam attulit servus*), secondo uno schema consueto (Hor. *carm.* 1,11), riproposto anche più avanti (72,2-4).

⁽⁸²⁾ Questi due aspetti del suo carattere si evincono l'uno dalla relazione che Abinna fa della cena in casa di Scissa: 66,6 *In prospectu habuimus ursinae frustum, de quo cum imprudens Scintilla gustasset, paene intestina sua vomit*; l'altro dalla conversazione fra Scintilla e Fortunata: 67,11 *altera delicias et indiligentiam viri*.

⁽⁸³⁾ *Sat.* 67,5 *osculata plaudentem*; 67,11 *ebriaeque iunxerunt oscula*; 70,10 *iam Scintilla frequentius plaudebat quam loquebatur*; 74,12 *Costernata est etiam Scintilla trepidantemque sinu suo textit*.

⁽⁸⁴⁾ *Sat.* 67,9 *Domini... mei beneficio nemo habet meliora*, afferma mostrando all'amica i suoi *crotalia*.

⁽⁸⁵⁾ La somiglianza fra le due donne fa dire a D. RANKIN, *art. cit.*, p. 13, che «*Scintilla is more or less a duplicate of Fortunata*».

⁽⁸⁶⁾ *Sat.* 67,2.

aveva attribuito Ermerote e che la stessa Fortunata vanterà come suo ideale ⁽⁸⁷⁾.

La reazione di Abinna è brusca e di arrogante volgarità: *Atqui... nisi illa discumbit, ego me apoculo* ⁽⁸⁸⁾.

L'affermazione è perentoria e, per dimostrare che fa sul serio, compie il gesto di alzarsi. La minaccia, pronunciata con grossolano cameratismo, che vorrebbe essere segno di cordialità, raggiunge il suo effetto.

Arriva finalmente, il momento dell'entrata in scena, anzi dell'*entrée* di Fortunata sul palcoscenico del triclinio e nel campo della mimesi.

Come la grande attrice, che dopo aver infiammato il pubblico viene chiamata a gran voce e che si fa attendere per rendere più desiderata la sua presenza, allo stesso modo la donna di Trimalchione si trattiene dietro le quinte mentre *tota familia* la chiama in coro *quater amplius*.

Affiora nella breve sequenza la smisurata ironia di Petronio, ma insieme la sua capacità di dominare le tentazioni di scrittore, che potevano spingerlo a ricercare effetti saporosi di comicità mimica ⁽⁸⁹⁾. La situazione si prestava egregiamente. Egli però non cede e con la sua descrizione in apparenza asettica, quasi da cronista disinteressato, lascia ancora una volta che sia il lettore a trarne il godimento dell'ilarità.

L'ingresso di Fortunata dunque è nel limite delle circostanze «trionfale».

Naturalmente, come quasi sempre nella *Cena*, la spontaneità delle situazioni e dei personaggi è «finta». Ne è spia quel *signo dato* ⁽⁹⁰⁾, che denuncia come tutto era stato previsto e predisposto e come la ritrosia di Fortunata rientrasse in un piano scenico ben architettato.

L'occhio del narratore si sofferma ora sulla donna, sul suo vestito e i gioielli vistosi: *venit ergo galbino succinta cingillo, ita ut infra cerasina appareret tunica et periscelides tortae phaecasiaeque inauratae* ⁽⁹¹⁾.

⁽⁸⁷⁾ *Sat.* 67,11.

⁽⁸⁸⁾ *Sat.* 67,3. La lezione, *apoculo* adottata dalla stragrande maggioranza degli editori, risulta senza dubbio più coerente e funzionale con il profilo del personaggio di quanto non sia *apocalo*, preferita fra gli altri da C. PELLEGRINO nella sua edizione.

⁽⁸⁹⁾ Sulle caratteristiche del *ridiculum* mimico: L. CICU, *Problemi e strutture*, cit., pp. 141-152.

⁽⁹⁰⁾ *Sat.* 67,3.

⁽⁹¹⁾ *Sat.* 67,4.

La descrizione parte dalla cintura giallina, che è il perno dell'abbigliamento, in quanto tenendo sollevata la sopravveste, rende visibile la tunica color ciliegia e soprattutto le periscelidi e le alte scarpe di pelle bianca trapunte doro.

L'eleganza del completo è anch'essa polisemica, ma veicola in particolare un messaggio di vanità femminile molto chiaro.

Tutto sarebbe perfetto se non fosse per un *sudarium*, un ampio fazzoletto legato al collo, sul quale Fortunata si asciuga le mani mentre si dirige verso il lettino di Scintilla, nel gesto tipico della massaia che ha appena finito di rigovernare in cucina. L'indumento e il gesto «spontaneo» sono rivelatori: di colpo l'immagine della gran dama va in frantumi. Di sotto al lusso emerge la massaia incapace di mimetizzarsi fino in fondo nel modello aristocratico perseguito. A Fortunata come a Trimalchione e ai personaggi del loro rango manca la cultura del *prepon* e quindi la misura dei gesti e delle parole e il senso dell'opportuno e dell'organico. I loro comportamenti sono d'imitazione e perciò esposti sempre alle forze endogene di segno diverso che ne denunciano, magari con un piccolissimo indizio, l'inautenticità.

7. Il *sudarium* di Fortunata ha un corrispettivo nella *mappa laticlavata* ⁽⁹²⁾, che cinge il collo di Trimalchione fin dal momento della sua apparizione nel triclinio.

Non si tratta in questo caso di un normale *sudarium* da donna di casa, ma di un grande tovagliolo, bordato con una larga striscia di porpora, che richiama la tunica senatoria, ed è ornata di «frange penzolanti qua e là».

Appare subito evidente che la *mappa*, al di là delle funzioni pratiche cui era destinata, è carica di significati allusivi e conduce, insieme al colore scarlatto del pallio e all'anello di cavaliere, dentro il mondo

⁽⁹²⁾ Sat. 32,2 *Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput, circaque oneratas veste cervices laticlaviam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus. Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo vero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi videbatur, totum aureum, sed plane ferreis veluti stellis ferruminatum.* Come si vede, l'oggetto si colloca all'interno della descrizione puntuale dell'abbigliamento di Trimalchione, compiuta con occhio stupito e insieme divertito, da Encolpio. In tale contesto assume una forte carica di significazioni allusive.

delle ambizioni segrete e delle aspettative frustrate del ricchissimo liberto. Il rosso evoca la porpora regale, il laticlavio, sia pure su un tovagliolo, la dignità senatoriale, l'anello dell'anulare *totum aureum, sed plane ferreis veluti stellis ferruminatum*, la dignità equestre. Trimalchione non potrà mai raggiungere nessuno di questi livelli sociali, ma per la sua ricchezza, dentro il suo mondo egli si sente re, senatore e cavaliere ⁽⁹³⁾. Non è soltanto il *sudarium* l'unico elemento che accomuna le due sequenze. Petronio infatti adopera nel momento di introdurre i due personaggi nella sfera della mimesi uno schema narrativo comune. La simmetria strutturale in entrambi i casi appare molto evidente. L'*ekphrasis* si sofferma dapprima sull'abbigliamento e passa quindi in rassegna i gioielli, non per mero gusto descrittivistico ed esornativo, ma con l'intento di svelare attraverso gli oggetti tratti profondi del loro carattere. Questo non impedisce all'autore di creare, giocando su vari livelli, effetti di comicità, come quello provocato dalla testa calva di Trimalchione che sbuca dal pallio troppo ampio e troppo rosso o quadri di gustosa vanità femminile.

Le due descrizioni hanno come denominatore comune il concetto di «ostentare» ⁽⁹⁴⁾, veicolato in entrambi i passi del verbo *ostendere*, vera chiave interpretativa, che dà senso e logica all'operare dei personaggi, rivela la prospettiva che guida il racconto e fa emergere la simbologia degli oggetti.

Non sono dunque fine a se stessi i bracciale di Fortunata o le periscelidi o la reticella d'oro purissimo che contiene i suoi capelli né i *crota-lia* di Scintilla o il suo medaglione sempre di materia preziosa; né lo è il mostrare i monili all'ammirazione dell'amica, il farglieli maneggiare perché ne possa constatare non solo l'egregia fattura, ma il peso e la consistenza.

⁽⁹³⁾ Di sentirsi re proclamerà apertamente nella monologo autobiografico: 77,7 *Sic amicus vester, qui fuit rana, nunc est rex*. D'altra parte pare che *malchos*, nucleo primitivo del suo stesso nome, significasse in lingua siriana proprio re: B. BALDWIN, *Notes on Eunapius*, «Mnemosyne» 30 (1977), p. 427; J. BREMMER, *Malchos, king and Trimalchio*, «Mnemosyne» 34 (1981), pp. 395-396.

⁽⁹⁴⁾ Non è senza motivo che il verbo *ostendere* compaia in entrambi i passi: 32,4 e 67,6. Il tema raggiungerà il suo culmine in 73,2, dove la *iactatio* di Trimalchione sarà definita *putidissima*.

S'instaura fra le due «signore» una piccola competizione, a margine della gara dei rispettivi mariti, in cui si intrecciano strettamente vanità e cattivo gusto in dosi massicce. Petronio lascia sfuggire il suo giudizio in un transitorio *nec melior* ⁽⁹⁵⁾ che stigmatizza il comportamento del quartetto, non solo della coppia femminile. L'intrusione di Trimalchione, che fa pesare i gioielli della moglie e manda in giro fra i convitati la bilancia e il commento triviale di Abinna, che conclude la sequenza, danno alla scena un tocco finale di sublime cialtroneria.

8. Il ritratto musivo di Fortunata comincia ora a delinarsi nella forma definitiva. L'immagine non è più filtrata dagli schemi culturali di altri personaggi intradiegetici, ma tende ad essere presentata nella sua «realtà oggettiva», ferma restando la costante focalizzazione su Encolpio, che non può non connotare la «verità» del racconto, sebbene resti abilmente celata sotto il livello della percezione di un lettore superficiale.

Emergono alcuni nuovi elementi del carattere, come una gioiosa vanità femminile e una certa disponibilità all'abbandono della festa, imprevedibili nel quadro «eroico» della *mater familiae* finora ribadito a più voci.

L'*ebrietas*, che giunge a sorpresa dopo il *sobria* di Ermerote, il riso, fra lo sciocco e il cordiale, in sintonia con l'amica, per niente «ferita» dai falsi mugugni del marito e degli apprezzamenti goffi di Abinna, il parlottare fitto e un pò pettegolo, che l'assorbe totalmente, introducono nell'immagine di Fortunata una serie di note di piccola umanità, che intaccano la compatezza dell'immagine a focalizzazione esterna. A queste bisogna aggiungere quella sorta di pudore verginale, che le si legge sul volto e si intuisce dai gesti affrettati di coprirsi, quando Abinna la rovescia sul lettino. Esprime nella circostanza la sorpresa con due interiezioni, ma non protesta, non si offende, è solo imbarazzata e si rifugia nel suo *sudarium* e fra le braccia di Scintilla.

L'euforia del vino le restituisce spontaneità e ne rivela la naturale affettuosità, che si manifesta nelle effusioni ⁽⁹⁶⁾ e nell'abbandono alla

⁽⁹⁵⁾ *Sat.* 67,9.

⁽⁹⁶⁾ I baci che le due donne si scambiano sono manifestazioni di gioia e amicizia, segni tangibili, come l'applaudire continuo di Scintilla, con cui esse esternano e mate-

confessione. L'amica la ricambia con il medesimo slancio, sicché per un momento le due donne suggeriscono l'impressione di due gattone che giocano. L'affiatamento si manifesta anche in quella sorta di alleanza tipicamente femminile con cui si difendono dalle maligne e compiaciute volgarità dei rispettivi mariti, e nei temi della conversazione incentrati per Fortunata sul vanto del suo ideale di *mater familiae* e per Scintilla sulle scappatelle di Abinna e sulla sua propensione per i *pueri delicati*. Per il momento Fortunata appare indenne da gelosia e si presenta all'amica come una donna soddisfatta e felice.

La sequenza prepara in realtà una piattaforma per future catastrofi ed inversioni.

L'animato passo dell'*entrée* di Fortunata offre il destro allo scrittore di suggerire un'idea della figura fisica della donna che era rimasta finora nell'ombra più totale. Petronio non ricorre ad una descrizione esauriente e puntule ma si limita ad evocarne le forme con un procedimento metonimico. Il messaggio è affidato a due nessi, *crassissimis laceratis* ⁽⁹⁷⁾ e *indecentissimam rubore faciem* ⁽⁹⁸⁾. Ne emerge l'immagine di una donna dalle forme pesanti e dal volto privo di grazia. I due superlativi non lasciano adito a dubbi: Fortunata non è più una bella donna. Sotto questo profilo risulta coerente ed adatta al proprio consorte, che era stato a sua volta descritto nelle prime pagine dell'episodio come un modello di bruttezza, tanto che il narratore non trova di meglio per suggerire l'immagine del *puer vetulus, deliciae* di Trimalchione, che stigmatizzarla definendola *domino deformior*. In effetti Trimalchione vecchio, calvo e grasso conservava poco del bel ragazzo che aveva suscitato le attenzioni concupiscenti sia della padrona che del padrone ⁽⁹⁹⁾.

realizzano le loro emozioni istintive. Sembra eccessivo interpretarle quali «lincioni lesbiche» (L. CANALI, *Neutralità e vittoria di Petronio, cit.*, p. 136). L'omosessualità femminile non sembra contemplata nel pur disinibito complesso di relazioni sessuali che sono testimoniate nella narrazione. E. CANTARELLA, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma 1988, p. 212, giudica «equivocche» quelle «manifestazioni d'affetto» e non esclude la possibilità che si tratti di un caso di omosessualità femminile, anche in considerazione che Fortuna era «un'ex prostituta» e Scintilla doveva avere un «passato quantomeno discutibile».

⁽⁹⁷⁾ *Sat.* 67,6.

⁽⁹⁸⁾ *Sat.* 67,13.

⁽⁹⁹⁾ *Sat.* 75,11.

Anche Fortunata da giovane non doveva essere stata priva di grazie femminili, come possiamo dedurre da alcune allusioni ⁽¹⁰⁰⁾, ma ormai il tempo aveva cancellato implacabile le antiche attrattive.

Non si può a questo punto passare sotto silenzio che i tratti grossolani del corpo e del volto di ambedue i coniugi contrastano sia con l'ideale omerico di *kalohagathia*, ereditato dall'aristocrazia ellenica, sia con la tradizione della novella e del romanzo greco, nei quali i protagonisti erano sempre *divinement beaux et nobles* ⁽¹⁰¹⁾, e marca quindi la distanza fra questi umili personaggi, chiamati a fare da protagonisti in una storia, per dirla col Manzoni, di *genti meccaniche*, anche se ricche, e gli eroi di un immaginario culto, senza dubbio presenti all'autore e al narratore ⁽¹⁰²⁾.

9. Per un attimo Petronio sposta la nostra attenzione sulla gara ⁽¹⁰³⁾ fra Trimalchione e Abinna. Dopo i gioielli è arrivato il momento di «ostentare» i propri «artisti». Trimalchione esibisce un *puer Alexandrinus* ⁽¹⁰⁴⁾ addetto alla distribuzione dell'acqua calda, che esegue un numero di imitazione: riproduce con la voce il canto degli usignoli, ma deve essere capace di fare il verso anche di altri uccelli, considerato che ad un certo punto il padrone gli ordina di cambiare.

⁽¹⁰⁰⁾ Sia il *lupatria* di Ermerote (37,6), (E. COCCHIA, *Napoli e il Satyricon di Petronio Arbitro* «Archiv. stor. prov. napol.» 18 (1893), p. 283, considera il vocabolo un calco costruito su *pomeutria*), «donna di malaffare», come traduce E.V. MARMORALE, *op. cit.*, *ad loc.* (se ne veda anche il compiuto commento con bibliografia) sia l'*ambubaia* di Trimalchione (74,13), «suonatrice di flauto» (MARMORALE, *ib. ad loc.*) alludono a professioni per le quali l'avvenenza era una dote pressoché indispensabile. Non sposta i termini del problema, anzi in qualche modo li conferma, l'articolo di G. NEUMANN, *Lupatria in Petron c. 37,6 und das Problem der hybriden Bildungen*, «Wuerzburger Jahrbuecher fuer die Altertumswissenschaft» 6a (1980), pp. 173-180.

⁽¹⁰¹⁾ M.P. LOICQ-BERGER, *Pour une lecture des romans grecs*, «Études Classiques» 48 (1980), p. 27.

⁽¹⁰²⁾ L. CALLEBAT, *art. cit.*, p. 293, ha rilevato, sulla scia di un vecchio saggio di P. THOMAS, *Pétrone, l'envers de la société romaine*, Paris 1912, che il mondo dei personaggi petroniani è «identique», ma nel contempo «à l'envers» di quello rappresentato dall'epica e dai romanzi d'amore e di viaggio sia nei valori estetici sia nella concezione stessa della vita e della morte.

⁽¹⁰³⁾ *Sat.* 68,4-8, che si tratti di gara si evince anche dalle parole di Encolpio (68,4): *ecce alius ludus*.

⁽¹⁰⁴⁾ *Sat.* 68,3.

Abinna non gliene lascia il tempo e gli contrappone un suo servo, che a lui sembra un mostro di bravura: recita esametri virgiliani misti a versi di Atellana, sa imitare mulattieri e ciarlatani con asfissiante diletantismo, come rileva Encolpio. Abinna si vanta di averlo mandato a scuola, presso i *circulatores* ⁽¹⁰⁵⁾, gli artisti di piazza e girovaghi, ovvero lo strato più umile del già umile genere di uomini di spettacolo.

Il servo ha però un'altra dote, su cui il padrone sorvola, ma non Scintilla: è *agaga* ⁽¹⁰⁶⁾, ruffiano, sottolinea la donna con tono acido.

Fortunata per ora tace. Non così Trimalchione, che non sa resistere alla tentazione di fare il suo commentino e di mostrare la sua saggezza invitando Scintilla a non essere *zelotypa* ⁽¹⁰⁷⁾, anche perché si sa, aggiunge con il noto *fair play*, che le signore non disdegnano di unirsi agli schiavi, come gli aveva insegnato la sua esperienza personale. «Quand'ero giovane, racconta, *solebam ipsumam meam debattuere* ⁽¹⁰⁸⁾», tanto che il padrone ne venne insospetto e lo spedì in campagna a dirigere una fattoria. *Sed tace, lingua, dabo panem*, conclude con una formula di preterizione che lascia intendere più di quanto non dica.

Riaffiora qui il tema della gelosia, che vede protagonista ancora una volta Scintilla e richiama alla memoria di Trimalchione ricordi d'un al-

⁽¹⁰⁵⁾ Su questo genere di artisti di piazza: L. CICU, *Problemi e strutture*, cit., p. 42 s., n. 34.

⁽¹⁰⁶⁾ *Sat.* 69,1.

⁽¹⁰⁷⁾ *Sat.* 69,2 s. Non è superfluo notare che il tema della gelosia era comune nei mimi «drammatici», come si evince da Iuven. 8,197. Quest'elemento equiparava il mondo emotivo dei personaggi della *Cena* a quello del mimo, con tutte le conseguenze di ordine sociale e morale che il confronto attivava nel lettore. La gelosia maritale in pratica non era contemplata dagli strati più elevati della società romana, come dimostrano i costumi sessuali della tarda epoca repubblicana e della prima età imperiale a Roma. L'adulterio era punito dal padre della donna, «il vero padrone della sessualità delle figlie; il diritto lo obbligava ad uccidere la figlia adultera insieme all'amante». La vendetta del marito non era suscitata dalla gelosia, così come oggi la si intende, ma dalla «violazione del domicilio». La sua vuole essere la «vendetta di capofamiglia, che intende essere padrone a casa sua, più che di marito beffato». Le parole tra virgolette sono di P. VEYNE, *La società romana*, cit., p. 166 ss. La gelosia era dunque un sentimento istintivo e quindi popolare e perciò argomento di riso e di beffa.

⁽¹⁰⁸⁾ *Sat.* 69,3. Questo episodio autobiografico sarà ricordato anche più avanti (75,11), non solo per ribadire la vanità di Trimalchione, ma anche per sottolineare le origini della ricchezza di tanti liberti. Il fenomeno è studiato sotto il profilo storico e sociale da P. VEYNE, *La società romana*, cit., specialmente pp. 9 s.

tro tempo. Per il momento non avrà sviluppi. È solo un tuono che brontola lontano, di là dall'orizzonte. Più tardi esploderà improvviso in una sequenza nella quale Fortunata, che era apparsa finora indenne da *zelo-tytia*, reagisce con insospettata violenza e con durezza ben maggiore della sua mugugnante amica ad una intemperanza erotica di Trimalchione. Prima però di giungere a quel passaggio della storia, Fortunata assume una parte di rilievo in una recita di Trimalchione e si farà cogliere euforica, con una gran voglia di *saltare* ⁽¹⁰⁹⁾ contagiata dall'allegria smodata dell'amica, la quale ormai *frequentius plaudebat quam loquebatur*.

L'immagine della massaia — fredda amministratrice scricchiola ora abbondantemente messa in crisi da quella voglia irresistibile che rivela un temperamento caldo ed impulsivo. Una traccia era affiorata quando Trimalchione aveva inviato i commensali ad esortare Fortunata a ballare il cordace. Allora la cosa era sembrata piuttosto strana, anche perché proprio lei poco prima aveva dissuaso il marito dal prodursi in una esibizione di danza: ora comprendiamo che era un indizio.

10. La cena si avvia ormai alla conclusione. L'idea della morte ⁽¹¹⁰⁾ acquista spessore e diventa dominante. Trimalchione imperversa come non mai: comunica le sue ultime volontà ed impartisce all'amico *lapidarius* le istruzioni per il monumento funebre. Fra le molte indicazioni una riguarda Fortunata: ordina infatti che alla destra della sua statua Abinna ponga *statuam Fortunatae columbam tenentem et catellam cingulo alligatam ducat* ⁽¹¹¹⁾.

È questo per Trimalchione un gesto di affetto e di stima, di cui

⁽¹⁰⁹⁾ *Sat.* 70,10 *iam coeperat Fortunata velle saltare, iam Scintilla frequentius plaudebat quam loquebatur.*

⁽¹¹⁰⁾ Il tema si fa da questo momento più insistente. Trimalchione infatti impartisce le disposizioni per il suo sepolcro, legge il testamento e suscita, lui stesso piangendo *ubertim* (72,1), il pianto della moglie, dell'amico Abinna e della servitù. Poi con una virata improvvisa spezza l'atmosfera patetica ed esorta i commensali a godersi la vita finché possono: *Ergo, inquit, cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus?* Invita quindi tutti a fare il bagno nella sua piscina privata. Abinna accoglie con entusiasmo l'invito e rincara: *vero... de una die duas facere, nihil malo* (72,4). Edonismo e disperazione si uniscono nel nodo di una dialettica inscindibile.

⁽¹¹¹⁾ *Sat.* 71,11.

più avanti si pentirà in un momento d'ira ⁽¹¹²⁾. Ora sembra sincero. Poco prima aveva proclamato la moglie erede universale e l'aveva raccomandata a tutti gli amici perché la proteggessero dopo la sua dipartita.

È un momento di idillio fra i due coniugi, che Petronio introduce all'interno del complesso gioco delle turbolenze affettive generate da Trimalchione per poi sorprendere il lettore con un'improvvisa inversione di atmosfera. L'idea prevalente comunque alla fine di questo segmento narrativo è quella di un quadretto familiare formato da una moglie affettuosa, sensibile e fedele, ricambiata con affetto e stima e altrettanta fedeltà dal consorte.

Siamo avvertiti: sta per capitare qualcosa di impreveduto e forte. Ma non subito, secondo la sintassi narrativa petroniana.

Tutto accade infatti dopo la ripresa della cena seguita al rientro dal bagno. I convitati hanno smaltito la sbornia, almeno in parte, e si accomodano in un altro triclinio ⁽¹¹³⁾.

Fortunata sembra tornata il personaggio attento ed efficiente della prima parte ed ha curato l'apparato delle nuove mense con oggetti di gran lusso. L'atmosfera è cambiata, come elettrizzata. Il canto di un gallo viene considerato non l'ovvio annunzio del volgere della notte, ma un segno di malaugurio: si compiono perciò gesti rituali di scongiuro, come il versare il vino sotto il desco e sulla lucerna o spostare l'anello dalla mano sinistra alla destra.

Non poteva mancare la superstizione dal patrimonio culturale di Trimalchione e dei suoi ospiti, dato che, insieme alla credulità, essa è una delle caratteristiche dell'atteggiamento che le classi più umili tengono nei confronti della sfera religiosa.

Un incolpevole gallo verrà subito catturato nelle vicinanze della casa e messo a cuocere nell'acqua bollente. Ancora una volta ricompare Fortunata intenta a tritare il pepe in un macinino di bosso, quasi che la cucina si fosse all'improvviso svuotata di cuochi e di aiutanti cuochi ⁽¹¹⁴⁾.

⁽¹¹²⁾ *Sat.* 74,17 *Habinna, nolo, statuam eius in monumento meo ponas, ne mortuus quidem lites habeam. Immo ut sciat me posse malum dare, nolo me mortuum basiet!*

⁽¹¹³⁾ *Sat.* 73,5 *ergo ebrietate discussa in aliud triclinium deducti sumus.*

⁽¹¹⁴⁾ *Sat.* 74,5.

Si provvede a questo punto ad un cambio di servitù.

Hinc primum hilaritas nostra turbata est. La ragione è presto detta: c'era fra i nuovi entrati un *puer non inspiciosus* — significativo l'uso della litote per sottrarre pienezza alla positività dell'immagine — che Trimalchione *osculari diutius coepit* ⁽¹¹⁵⁾.

Fortunata s'indigna, reagisce come una furia e investe il marito con ogni genere di epiteti ingiuriosi, chiamandolo *purgamentum dedecusque*, rinfacciandogli di non saper frenare la libidine ed esplodendo alla fine in un sanguinoso «*canis!*».

La gelosia sprona l'impulsività della donna, che non riesce a trattenersi e attualizza quella ormai lontana definizione di Ermerote che la qualificava come *mala lingua* e *pica pulvinaris*.

Trimalchione la lascia un pò sfogare, ma a quell'insulto estremo esplose in un'ira incontenibile e scaglia un calice *in faciem Fortunatae*. La donna come avesse perduto un occhio strilla e porta le mani al volto. Scintilla costernata se la stringe protettiva al petto. Accorre un valletto con acqua fresca: la malcapitata preme l'orciolo freddo sulla guancia contusa, geme, piange, incapace di abbozzare qualunque reazione.

Della ritirata approfitta Trimalchione. Rompe gli argini e davanti alla platea dei commensali la taccia di ingratitudine: le ricorda di averla tirata fuori dalla feccia della società e sollevata a dignità umana ed infine di non averla ripudiata a causa della sua sterilità, sebbene non gli fossero mancate le occasioni favorevoli. La colpisce insomma nei punti più deboli e nei crucci più intimi.

Fortunata è indifesa, sconfitta da tanta violenza, per cui non trova la forza di reagire. Non la soccorrono i *bona consilia* né la sua fredda efficienza. Di fronte a quelle accuse resta disarmata e prova l'impotenza di chi dipende dagli altri in tutto e per tutto e sa perciò di non poter rivendicare un diritto alla pari ⁽¹¹⁶⁾. Non le resta pertanto che inghiottire l'umiliazione, subire l'ingiusta furia e piangere. Questa debolezza

⁽¹¹⁵⁾ *Sat.* 74,8.

⁽¹¹⁶⁾ Questo sembra significare l'interpretazione che Encolpio dà del comportamento di Fortunata, laddove osserva che la donna rivendicava (74,9) *ex aequo ius firmum*. Sembra un'espressione giuridica, rileva il MARMORALE, *op. cit., ad loc.*, ma «non è testimoniata altrove».

si rivelerà la sua forza. Trimalchione, che in fondo vuole bene alla sua donna e non è privo di un certo senso morale, sa di essere in torto e la sua furia è il più evidente segno del disagio interiore. Egli è adirato non per l'effetto dell'ingiustizia subita, come va affermando, ma per un senso di colpa che non può e non vuole riconoscere, come dimostra fra l'altro quel suo goffo tentativo di giustificarsi agli occhi del suo degno amico — «ho baciato il ragazzo non perché bello, ma perché dabbene»⁽¹¹⁷⁾ — il suo pianto, la sua voglia, mascherata di parole burbere, di fare la pace. La scena è costruita con ritmo narrativo agile e al tempo stesso con una molteplicità di piani e di messaggi.

La *spannung* viene raggiunta all'improvviso, senza una parabola ascendente, un cenno di *climax*. È quasi un'esplosione con il baricentro su Trimalchione.

L'effetto è conseguito con l'uso di una tecnica chiaroscurale, dall'opposizione di quadri legati ad una medesima linea evolutiva del racconto, ma con tensione e tonalità differenti: l'atmosfera distesa e falso-patetica dell'episodio del testamento è ribaltata dal tempestoso litigio di questa fase della cena. In entrambi i momenti sono protagonisti i rapporti fra i due coniugi e Fortunata vi gioca un ruolo privilegiato.

La psicologia dei personaggi e dei loro aiutanti, rispettivamente Abinna e Scintila, sono scandagliati in modo da suggerire l'idea di una concreta aderenza ad una possibile realtà. Petronio li osserva da lontano, ricostruisce un'esperienza di vita che non è la sua, con attenzione curiosa e un velo di ironica simpatia, che insinua nella pagina un misto di *pathos* e umorismo.

11. La scena del litigio completa quasi il ritratto musivo di Fortunata con una serie di elementi che fanno luce su alcuni cenni e allusioni biografiche, sparsi lungo l'intero racconto.

Petronio ha riservato alla fine della *Cena* le due analessi parallele, che chiariscono l'operare iniziale dei personaggi e sciogliono infine la su-

⁽¹¹⁷⁾ *Sat.* 75,4 *puerum basiavi frugalissimum, non propter formam, sed quia frugi est: decem partem dicit, librum ab oculo legit, thraecium sibi de diariis fecit, arcisellium de suo paravit et duas trullas. Non est dignus quem in oculis feram? sed Fortunata vetat.* Da credito alla tesi sostenuta da Trimalchione R. SCHIEVENIN, *Trimalchione e il puer non inspicuosus* (*Petron.* 75,5), «Boll. Stud. lat.» 6 (1976), pp. 295-302.

spense che fin dal principio del racconto li avvolgeva. Constatiamo ora che l'intreccio è proceduto à *rebours* ⁽¹¹⁸⁾, dal presente al passato, o meglio, il passato ha inglobato il presente e lo domina, nonostante tutto, dettando i modi di vita, le aspirazioni, lo stile.

L'analessi è inserita all'interno di un discorso su altro e risulta quindi indiretta ma più pregnante. A rivangare nel tempo che fu è Trimalchione in due momenti successivi, entrambi però carichi di un loro *pathos* specifico. La vita e la condizione di Fortunata, anteriori al matrimonio, affiorano nel momento dell'ira e predispongono le coordinate per il racconto autobiografico dello stesso protagonista che seguirà ben più ampio e orgogliosamente particolareggiato.

Veniamo dunque a sapere durante il litigio qualcosa degli oscuri trascorsi della donna. Trimalchione la chiama *ambubaia*, vocabolo di cui non si riesce a stabilire con certezza il referente. Parola forse aramaica o forse siriana è testimoniata solo due volte nella restante produzione letteraria latina: in Orazio, nel suo commentatore Porfirione e in Svetonio.

Orazio ⁽¹¹⁹⁾ schiera le *ambubaiae* accanto ai *pharmacopolae*, ciarlatani spacciatori di farmaci miracolosi, ai *mendici*, sacerdoti pezzenti, alle *mimae*, artiste di dubbia fama morale, ai *balatrones*, parassiti: accanto e insieme a gente che viveva di espedienti, alla mercé altrui, che formava il brulicame informe dei bassibondi della società romana.

Porfirione ⁽¹²⁰⁾ definisce le *ambubaiae... mulieres vagae ac viles quibus nomen hoc casu vanorum et ebrietate balbutientium verborum videtur esse inditum*. Aggiunge però, dimostrando di non avere neppure lui un'idea molto chiara, che *nonnulli tamen ambubaiaes tibicines Syra lingua putant dici*.

Se erano suonatrici di flauto, come propone la seconda versione di Porfirione, il loro stato sociale non ne risultava più elevato. Le *tibicines* insieme alle *mimae* venivano considerate alla stregua delle prostitute,

⁽¹¹⁸⁾ I personaggi erano entrati *in medias res* senza che fossero state fornite informazioni al narratore e ai lettori sul loro passato. Soltanto adesso che la storia si avvia alla conclusione vengono finalmente alzati i veli ed il racconto analettico illumina i segmenti della vita presente.

⁽¹¹⁹⁾ Hor. *sat.* 1,2,1.

⁽¹²⁰⁾ Porph. *ad Hor. sat.* 1,2,1 (?).

come abbastanza esplicitamente lascia intendere Svetonio ⁽¹²¹⁾, quando le cataloga insieme agli *scorta*.

Qualunque sia lo specifico referente della parola, non c'è dubbio che riporti al campo semantico della prostituzione, pur nel settore attinente le donne che si dedicavano ad attività « artistiche » come le attrici di mimo e le accompagnatrici di canti o danze, a teatro o nelle case private. Ciò spiega il *lupatria* di Ermerote, malamente camuffato nel tentativo di comunicare un dato con effetto eufemistico, o anche il successivo *amasiuncula* ⁽¹²²⁾, volgarmente affettuoso, pronunziato da Trimalchione sul finire della scena.

Nel passato di Fortunata c'è dunque un momento di tale miseria morale e sociale che appare giustificata l'affermazione di Trimalchione di averla fatta *hominem inter homines* ⁽¹²³⁾ e insieme quella di Ermerote quando affermava che *nolüsses de manu illius panem accipere*.

A conferma di questo dato giunge il particolare: Trimalchione afferma di averla portata via *de machina* o *de machilla*. Le edizioni più accreditate riportano chi l'una chi l'altra lezione. Entrambe però sembrano condurre allo stesso significato: « palco di vendita degli schiavi » ⁽¹²⁴⁾.

È quasi naturale che Trimalchione abbia comprato anche la sposa andando a prendersela dal palco su cui venivano venduti gli schiavi.

⁽¹²¹⁾ Suet. Nero 27,2 *cenitabatque (Nero) nonnumquam et in publico... inter scortorum totius urbis et ambubaiaiarum ministeria*.

⁽¹²²⁾ Sat. 75,6.

⁽¹²³⁾ Sat. 74,13.

⁽¹²⁴⁾ Sotto il profilo critico testuale il luogo risulta piuttosto tormentato. Le diverse edizioni divergono. Il BURMANN, (1743) seguito dal BUECHELER, (solo nella I^a ed. del 1862), da SAGE (1929), da MARMORALE e infine da PELLEGRINO, leggono *machilla*, ma BUECHELER, a partire dalla II^a ed., ERNOUT e altri, fra cui anche CIAFFI e SMITH, accolgono la lezione *machina*. Duplice è anche l'interpretazione dei vocaboli. C'è chi, come Marmorale, ritiene indichino il « palco di vendita degli schiavi » e chi, come Pellegrino, il « palcoscenico ». Un passo del *Commentariulum petitionis* di Quinto Cicerone, 8, può forse risolvere la questione. L'autore mette infatti in evidenza che Catilina era mal visto dagli elettori perché si era comprata un'amante *de machina*, dal palco degli schiavi. Il fatto era evidentemente riprovato dalla morale comune e recava infamia a chi lo compiva. Il divieto valeva per un cittadino di ordine senatorio, specie se aspirante a magistrature di altissimo livello, come quella consolare, ma non per un liberto, escluso dall'obbligo di obbedire alle norme non scritte che regolavano la vita della comunità degli « ingenui ».

Come e perché Fortunata fosse finita su quel palco non è detto, ma non è difficile ipotizzare che fosse nata e vissuta in condizione servile e che il proprietario, forse alla fine della sua carriera come suonatrice di flauto, se questa è la corretta interpretazione di *ambubaia*, abbia voluto disfarsene.

A ribadire l'umilissima origine contribuisce anche una similitudine: *inflat se tamquam rana* ⁽¹²⁵⁾. Al di là infatti dei riferimenti letterari ⁽¹²⁶⁾ e della stessa memoria popolare, nella quale la favola della rana e il bue era certamente radicata, l'immagine contiene una connotazione sociale negativa. La rana in questo tratto della cena è metafora di condizione disagiata ed umile. Con questo significato riappare proprio alla fine del monologo autobiografico di Trimalchione ⁽¹²⁷⁾, in quella sorta di epigrafe che lo chiude: *sic amicus vester qui fuit rana, nunc est rex*. Come nella espressione proverbiale, l'animale indica insieme l'orgoglio smisurato e folle e la condizione di chi non può permetterselo.

Alla similitudine — epiteto il marito ricorre altre volte per definire altri aspetti del carattere di Fortunata. Più avanti la chiama *milva* ⁽¹²⁸⁾, nibbio, sparviero, per significarne l'aggressività, e *vipera* ⁽¹²⁹⁾, per accusarla di malignità e ingratitudine.

La materializzazione in immagini simbolo è d'altra parte consuetudine della parlata popolare ⁽¹³⁰⁾, che fonda l'espressività su un repertorio di cose o animali, abbinato dalla tradizione a tratti del comportamento umano, e caratterizza perciò anche il linguaggio dei liberti. Se n'era servito fra gli altri Ermerote nel passo più volte citato, ma insaporisce anche il discorso di Seleuco ⁽¹³¹⁾, Filerote ⁽¹³²⁾, di Ganime-

⁽¹²⁵⁾ *Sat.* 74,13.

⁽¹²⁶⁾ *Hor. sat.* 2,3,314; *Phaedr.* 1,24,9.

⁽¹²⁷⁾ *Sat.* 77,7.

⁽¹²⁸⁾ *Sat.* 75,6.

⁽¹²⁹⁾ *Sat.* 77,2; 77,4.

⁽¹³⁰⁾ È proprio della lingua popolare — osserva il MARMORALE, *op. cit.*, p. 31, n. 6 — servirsi di nomi di bestie per richiamare qualche particolarità umana o per valersene come «insulto».

⁽¹³¹⁾ *Sat.* 42,1 *aquam dentes habet*; 42,4 *utres inflati ambulamus*; 42,7 *mulier milvum genus*.

⁽¹³²⁾ *Sat.* 43,1 *quadrantem de stercore mordicus tollere*; 43,3 *linguam caninam comedi*.

de ⁽¹³³⁾ degli altri liberti della cena. È normale dunque che ne faccia uso anche Trimalchione.

Non tutto il passato di Fortunata è però così negativo. Trimalchione stesso non può fare a meno di ricordare, pieno di gratitudine, un nobile gesto della sua donna, che la riscatta da ogni bassezza. Quando egli perdette ogni avere nel naufragio della prima spedizione commerciale, Fortunata ebbe modo di manifestare tutto il suo valore e l'affetto che nutriva per il marito. Non soltanto infatti non lo abbandonò nell'ora del bisogno o si diede femminilmente alla disperazione ma, con forza d'animo e intraprendenza pari a quella del consorte, reagì con coraggio e abnegazione. *Hoc loco*, racconta ancora commosso Trimalchione, *Fortunata rem piam fecit; omne enim aurum suum, omnia vestimenta vendidit et mi centum aureos in manu posuit. Hoc fuit peculii mei fermentum* ⁽¹³⁴⁾.

È l'ultima immagine di Fortunata, ma anche l'ultimo bagliore di umanità di Trimalchione. Il resto è follia, gazzarra, gioco macabro di avvinazzati con la morte.

12. Fortunata è senza dubbio una delle figure femminili di maggior spicco del *Satyricon* e pur nella sua umiltà si imprime nella memoria del lettore restandovi come una presenza familiare. Petronio ne ha disegnato i contorni con mano ferma e insieme leggera in modo che la comi-

⁽¹³³⁾ *Sat.* 44,14 *populus est domi leones, foras vulpes*; 44,18 *omnes ridebant udi tamquam mures.*

⁽¹³⁴⁾ *Sat.* 76,7. Il nobile gesto di Fortunata trova singolare riscontro nel comportamento di una signora, celebrata in una famosa epigrafe funeraria, nota come *Laudatio Thuriae* (CIL VI, 1572, 31670, 37053 = Dessau 8393). L'identificazione con *Thuria*, moglie di Q. Lucrezio Vespillone, console nel 17 a.C., suggerita da un racconto di Valerio Massimo (VI 7,2), è però erronea. La donna cui è dedicata l'epigrafe rimane per noi senza nome. (L. STORONI MAZZOLANI, *Una moglie*, Palermo 1989, p. 15). Costei dunque per aiutare il marito, caduto in disgrazia e proscritto dai Triumviri nel 43 a.C., aveva venduto *omne aurum margaritaeque* ed aveva consegnato il ricavato al consorte per favorirne la fuga. Fortunata e l'anonima signora presentano un altro elemento in comune: la sterilità. Solo che mentre la prima si mostra possessiva e gelosa, la seconda propone al suo uomo di procurarsi dei figli unendosi con un'altra donna; dichiara di essere addirittura disponibile ad allevare come suoi i bambini che fossero nati; ed infine, superando con straordinaria generosità ogni legittima diffidenza, si dice pronta a lasciargli amministrare il suo patrimonio dotale. Questa magnanimità eroica connotava agli occhi di un romano la donna di nobile sentire, la patrizia educata alle virtù avite, e ne segnava la distanza dall'istintiva, anche se generosa, «signora» di Trimalchione.

cità potenziale del personaggio non esplodesse senza controllo e i tratti umani non ne uscissero stravolti, ridotti a tipo o peggio a macchietta.

Essa vive nel chiuso narrativo della *Cena* e non ne varca mai la soglia, sicché rimane radicata profondamente in tutto il suo sistema di rapporti interni, omogenea all'ambiente e ai personaggi che lo animano.

Non bella come le eroine dei romanzi, non giovane, non di stirpe nobile, non intellettuale come certe «signore» cantate dagli elegiaci, Fortunata è solo una *mater familiae* ⁽¹³⁵⁾ che ha conosciuto la miseria ed ora «amministra» una casa doviziosa senza perdere la testa.

Ha imparato dalla precedente esperienza la lezione della concretezza, il buon senso che la vita insegna a chi ha navigato fra tali frangenti, il coraggio, incrinato forse dalla paura che il bel sogno possa ad un tratto svanire.

Nuovo è il suo orgoglio, frutto di una dignità cui ormai non vuole più rinunciare.

Fortunata è però anche vanitosa, come per la sua parte è Trimalchione, ma soprattutto come donna: ama le belle vesti e l'oro e gioisce per l'ammirazione che può suscitare.

È capace ancora di pudore. Lo stilo di Petronio si fa particolarmente pungente quando descrive la sua faccia *rubore indecentissima*, avvampata, d'un vezzoso goffo.

Da popolana qual è, Fortunata, si presenta istintiva e perciò incapace di frenare le emozioni sia che finga disperazione per l'incidente accaduto a Trimalchione o che si lasci afferrare dalla furia della gelosia.

Per altri versi essa è semplice, quasi primitiva, archetipo del suo livello sociale della componente femminile, coerente negli affetti, senza compromessi o sfumature.

La sua figura si fa poco a poco davanti agli occhi del narratore e

(135) L'adesione a questo modello culturale vetero-quiritario, di cui si riscontra significativa testimonianza in un'altra *laudatio* dedicata ad una *mater* (CIL VI 10230-Dessau 8394), differenzia Fortunata dalle donne «moderne», colte e disinibite, del genere appunto di quelle che erano state celebrate dall'elegia, le quali avevano rifiutato «l'ideologia della *mater familiae*» basata su «fedeltà, lavoro domestico, semplicità, dedizione disinteressata» a favore di una vita galante e libera, caratterizzata dai «capricci urbani» (M. LABATE, *L'arte di farsi amare*, Pisa 1984, pp. 38 ss.), dall'eleganza e dal lusso, dalla frivolezza e dalla labilità rituale degli affetti. Fortunata rimane essenzialmente una «cassalinga piccolo borghese».

nostri, prendendo forma attraverso le diverse focalizzazioni, come in un gioco di specchi. Piano piano quella indaffarata donna di casa che «corre qua e là», pur restando nel cono d'ombra di Trimalchione, acquista un profilo, un corpo, un carattere, vizi e virtù, o meglio, doti e difetti e vive di vita autonoma.

Alla fine per un attimo quella mediocre figura di donna seduce forse lo stesso Petronio. L'ultima immagine, che egli affida alla nostra fantasia, è infatti connotata da un gesto magnanimo, degno di un personaggio più alto, ancora più notevole se lo si rapporta al comportamento di certe mogli descritte da Giovenale ⁽¹³⁶⁾, più sensibili e interessate alla sorte della loro cagnetta che non a quella del proprio marito. C'è un che di eroico nella sua *pietas erga virum*, di un eroico quotidiano, ma pur degno di rispetto e di ammirazione, dinanzi al quale l'ironia regredisce e scompare.

Petronio ha tenuto per ultime le doti più belle, il coraggio e la generosità, e per loro tramite recupera Fortunata nel cerchio della *humanitas*.

⁽¹³⁶⁾ Iuven. VI 652-654 *Spectant subeuntem fata mariti/ Alcestim, et similis si permutatio detur/ morte viri cupiant animam servare catellae.*