



Cicu, Luciano (1993) *Componere mimum (Petr. sat. 117,4)*.
Sandalion, Vol. 15 (1992 pubbl. 1993), p. 103-141.

<http://eprints.uniss.it/5239/>

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

15

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Publicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Via Baracca, 3 - 07100 SASSARI

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

15

a cura di

Antonio M. Battezzore e Pietro Meloni

ANTONIO M. BATTEGAZZORE, Il fluido che brucia □ MARIA MAŚLANKA SORO, La colpa e il colpevole nell'*Antigone* di Sofocle □ ANNA MARIA MESTURINI, Su una citazione aristotelica di Pindaro □ GABRIELLA OTTONE, Tre note sulle «defixiones iudiciariae» greche di età arcaica e classica □ WALTER LAPINI, Il nome, la maschera e l'idiota □ LUCIANO CICU, *Componere mimum* □ UBALDO LUGLI, La magia della parola □ ISABELLA BONA, Brevi note sul simbolismo antropologico degli animali nell'«Esamerone» di Ambrogio □ GIOVANNA MARIA PINTUS, Autorità di Girolamo e testo biblico in un passo delle *Formulae spiritalis intellegentiae* di Eucherio di Lione □ Recensioni, schede e cronache.

Sassari 1992

LUCIANO CICU

COMPONERE MIMUM
(Petr. sat. 117,4)

...fere totus mundus ex arbitri nostri
sententia mimum videtur implere
Joannes Saresberiensis, Polycraticus

La vicenda

Avventurosamente scampati al naufragio della nave di Lica, Encolpio, Gitone ed Eumolpo camminano verso uno sconosciuto *oppidum* che svetta in cima ad una collina. Lungo la strada incontrano un contadino che li ragguaglia sul nome della città e sui costumi degli abitanti. Il quadro che il *vilicus* traccia non è dei più incoraggianti.

«O *mi... hospites, si negotiatores estis, mutate propositum aliudque vitae praesidium quaerite. Sin autem urbanioris notae homines sustinetis semper mentiri, recta ad lucrum currite*».

Per quale motivo dovrebbero cambiare programma se fossero uomini d'affari, è presto detto. La città, cui senza saperlo sono diretti, è infatti Crotona (¹), *urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam* (116,2), ormai, come il resto della Magna Grecia, profondamente decaduta sia sotto il profilo economico e militare sia, soprattutto, sotto quello etico.

Nessuno vi pratica più né gli studi letterari né l'eloquenza: la *frugalitas* ed i *sancti mores* sono disprezzati. Dentro le sue mura i cittadini

(¹) Crotona e più in generale la *Magna Graecia* costituivano una sorta di *topos*, quasi il modello di come un processo di decadenza poteva colpire irreversibile anche le più potenti civiltà, quando si lasciavano sgretolare al loro interno dalla corruzione dei costumi: CIC. *de am.* 4,2 *Magnamque Graeciam, quae nunc quidem deleta est, tum florebat; de inv.* 2,1 *Crotoniatae quondam cum florent omnibus copiis et in Italia cum in primis numerarentur...*; LIV. 23,30,6 *Crotonem, Graecam urbem... opulentam quondam armis virisque*.

si dividono in due schiere: da una parte i truffati, dall'altra i truffatori. Tutti sono a caccia di eredità: di conseguenza la famiglia come istituzione è priva di prestigio. Si evitano i figli come la peste e anche quando nascono il padre non li riconosce. Se un cittadino ha un erede legittimo, vale per gli altri meno che niente. Con una sorta di tacito ostracismo viene escluso dai riti sociali dei conviti e degli spettacoli e, privato di ogni vantaggio, è costretto a mimetizzarsi tra la feccia della società. Coloro che invece non si sposano o non hanno parenti stretti, raggiungono i più alti onori e sono circondati dalla più alta considerazione: sono considerati i *solī militares*, i *solī fortissimi atque innocentes*.

Le parole conclusive del *vilicus* (116,9) suonano sconsolate e macabre:

«*Adibitis... oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadavera, quae lacerantur, aut corvi, qui lacerant*».

Chiunque a questo punto si sarebbe preoccupato e spinto dall'ama-
rezza del contadino, ultimo difensore di un vivere solidale, costrut-
tivo e sano, secondo i canoni degli *antiqui mores romani*, avrebbe cambiato
destinazione alla ricerca di luoghi più salubri e vivibili. Chiunque, ma
non Eumolpo, il vecchio, bizzarro, amorale poeta, che vi intravede l'af-
fare. A suo avviso quella era un'occasione unica per passare dalla pover-
tà, in cui si trovavano, ad uno stato di ricchezza: senza fatica e a buon
mercato.

Perfino Encolpio, che da buon «picaro», ne ha visto di tutti i colo-
ri, rimane sorpreso dalla intuizione del compagno e pensa che il vecchio
scherzi. Ma Eumolpo non scherza affatto.

«*Utinam quidem — soggiunge — sufficeret largior scaena, id est ve-
stis humanior, instrumentum lautius, quod praeberet mendacio fidem: non
mebercules operam istam differrem, sed continuo vos ad magnas opes duce-
rem*» (117,2).

Encolpio afferra al volo l'idea, capisce che cosa il vecchio intende
con le allusioni teatrali allo scenario fastoso, al costume elegante, all'e-
quipaggiamento più ricco e subito lo asseconda: gli offre un vestito ru-
bato in una precedente rapina dalla villa di un certo Licurgo e aggiunge
come bagagli il resto del bottino. Quanto al denaro ci avrebbe pensato
la madre degli dei, *pro fide sua!*

Pieno di entusiasmo allora Eumolpo esclama:

«*Quid ergo... cessamus componere mimum? Facite ergo me dominum, si negotiatio placet*» (177,4).

Gli interpreti e i traduttori

Semberebbe evidente che Eumolpo inviti i compagni a imbastire una trama di mimo e recitarla sul vivo ed eccitante «palcoscenico» di Crotone, eppure la stragrande maggioranza dei traduttori e dei commentatori manifesta in questo punto uno strano imbarazzo: quasi tutti evitano la parola «mimo» e la sostituiscono con «commedia» o con i suoi sinonimi.

Così Lancetti rende il nesso *componere mimum* con «*disporre la commedia*»; Limentani con «*recitar la commedia*»; Dettore nonché Cesareo e Terzaghi con «*metter su la commedia*»; Marzullo e Bonaria con «*metter su la farsa*»; Giovannetti e Ciaffi con «*imbastire la commedia*»; Canali con «*allestire la commedia*»; J. Redni con «*jouer cette comédie*»; Ernout con «*bâtir notre comédie?*»; Heseltine-Warmington con «*make up a farce?*» (2).

Il sintagma di solito impiegato permette di aggirare l'ostacolo con una certa eleganza perché riproduce con buona approssimazione l'idea di Eumolpo e il senso della situazione.

L'imbarazzo si rivela in maniera anche più chiara in attenti studiosi del testo petroniano, come Ciaffi, Fedeli e Coccia.

Il primo nel saggio *Struttura del Satyricon* (3), definisce «un mimo»

(2) *Le satire*, volgarizzate da V. Lancetti, Milano 1863; *Satyricon. Romanzo di avventure e costumi*, trad. di U. Limentani, Genova 1912; *Satyricon*, versione di E. Giovannetti, Milano 1930; *Satyricon*, trad. di U. Dettore, Milano 1953; *Il romanzo satirico*, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Cesareo-N. Terzaghi, Firenze 1950; *Il Satyricon*, testo e versione a cura di A. Marzullo e M. Bonaria, Bologna 1974; *Satyricon*, a cura di V. Ciaffi, Torino 1967; *Satyricon*, a cura di L. Canali, Milano 1990; *Le Satyricon*, trad. J. Redni, Paris, s.d. (forse 1920); *Le Satyricon*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris 1965; M. Heseltine, revised by E.H. Warmington, *Petronius*, Cambrige, Massachussets-London 1969.

(3) V. CIAFFI, *Struttura del Satyricon*, Torino 1955, p. 104.

l'episodio di Crotone, ma poi nella traduzione, come si è visto, si serve della parola «commedia». Fedeli poi ⁽⁴⁾ registra acutamente nel passo la presenza di una «vera e propria presentazione scenica», coglie il segnale che rinvia al mimo, ma conclude affermando che Petronio ha in mente «la struttura della commedia». Coccia infine ⁽⁵⁾ prende atto del riferimento al mimo, quando commenta la *fallacia* crotoniate, ma sente il bisogno di mettere il vocabolo fra virgolette.

Non tutti i commentatori, a dire il vero, hanno scelto questa soluzione. Il Burmann ⁽⁶⁾, ad esempio, chiosa con «*mimicam fabulam componere*» e A. Collignon ⁽⁷⁾ definisce l'episodio «*le scénario d'un véritable mime*». Più di recente Walsh ⁽⁸⁾, traduce: «*Why don't we lead on the mime?*».

L'interpretazione di questi ultimi, sebbene la più aderente al dettato del testo e nonostante che gli studi dell'ultimo secolo abbiano a più riprese e con sempre maggiore convinzione sottolineato la presenza del mimo nella struttura del *Satyricon*, resta nettamente minoritaria. Eppure avrebbe dovuto perlomeno suscitare dubbi il fatto che il nesso fosse impiegato fra gli altri da Marziale (II 7,3) e da Macrobio (*Sat.* II 7,7) in senso difficilmente equivocabile.

L'intuizione, suggerita dalla logica, del Burmann e la più consapevole presa di posizione del Collignon sono sembrate evidentemente troppo astratte, anche perché il fenomeno letterario, teatrale, sociale e popolare costituito dall'antico mimo è rimasto troppo a lungo e fino a tempi recentissimi, poco e confusamente conosciuto. Oggi però che il velo tende ad alzarsi sulla questione e il problema sembra trovare soluzioni sempre più concrete, l'interpretazione dei due studiosi e di coloro che si sono messi sulla loro scia appare più plausibile e coerente, per una serie di ragioni in parte già conosciute in parte nuove. Poniamo fra le prime i

(4) P. FEDELI, *Encolpio-Polieno*, MD 20-21 (1988), p. 16.

(5) M. COCCIA, *Le figure femminili del Satyricon*, in *La donna nel mondo antico*, Torino 1988, p. 126.

(6) Titi Petronii Arbitri *Satyricon quae supersunt*, Amstelaedami 1743 — Hildesheim-New York 1974, I, p. 698.

(7) A. COLLIGNON, *Étude sur Pétrone*, Paris 1892, p. 279.

(8) P.G. WALSH, *The Roman Novel*, Cambridge 1970, p. 104.

chiari e non infrequenti rimandi all'azione e alla recita mimica sparsi nell'intero *Satyricon*, i numerosi segnali che affiorano nell'episodio croniate, nonché il carattere aperto ⁽⁹⁾ del genere letterario adottato da Petronio; fra le seconde la definizione del mimo «drammatico» e delle sue strutture e la sua collocazione nella vita del teatro imperiale.

Mimo e Satyricon: la critica

Esiste ormai tutta una letteratura sul rapporto fra il mimo ed il *Satyricon*, con molte sfumature e con talune esagerazioni, come correttamente rilevano Sullivan ⁽¹⁰⁾ e Sandy ⁽¹¹⁾, ma in pratica oggi più nessuno lo mette in dubbio ⁽¹²⁾.

Segnaliamo, dopo Collignon proprio all'inizio del '900, la dissertazione, poi riedita in volume, di M. Roseblüth ⁽¹³⁾, che, si può dire, ha segnato un'epoca e ha orientato, in gran parte fuorviandoli, gli studi successivi, nonché il saggio di E. Thomas ⁽¹⁴⁾. Seguirono con posizioni più moderate e articolate F. Möring ⁽¹⁵⁾, K. Preston ⁽¹⁶⁾, R. Cahen ⁽¹⁷⁾, B.E. Perry ⁽¹⁸⁾, E. Paratore ⁽¹⁹⁾, J.P. Sullivan ⁽²⁰⁾, U. Knoche ⁽²¹⁾, quindi H.D.

⁽⁹⁾ L. CICU, *Donne Petroniane*, Sassari 1992, pp. 177-180.

⁽¹⁰⁾ J.P. SULLIVAN, *Il «Satyricon» di Petronio. Uno studio letterario*, Firenze 1977, p. 216.

⁽¹¹⁾ G.N. SANDY, *Scaenica Petroniana*, TAPA 104 (1974), p. 329.

⁽¹²⁾ G. ROSATI, *Trimalchione in scena*, «Maia» 35 (1983), p. 214.

⁽¹³⁾ M. ROSENBLÜTH, *Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren*, Berlin 1909.

⁽¹⁴⁾ E. THOMAS, *Pétrone*, Paris 1912, p. 213.

⁽¹⁵⁾ F. MÖRING, *De Petronio mimumorum imitatore*, Diss. Münster 1915.

⁽¹⁶⁾ K. PRESTON, *Some Sources of the Comic Effect in Petronius*, CP 10 (1915), pp. 260-269.

⁽¹⁷⁾ R. CAHEN, *Le Satyricon et ses origines*, Paris 1925, pp. 38 ss.; 70 ss.

⁽¹⁸⁾ B.E. PERRY, *Petronius and the Comic Romance*, CP 20 (1925), p. 40 s.: fonte del *Satyricon* è *specially the mime*.

⁽¹⁹⁾ E. PARATORE, *Il Satyricon di Petronio*, I, Firenze 1933, pp. 98 ss.

⁽²⁰⁾ J.P. SULLIVAN, *op. cit.*, pp. 215 ss.: l'influenza del mimo è «indubbia». Poco convincente la spiegazione delle ragioni che avrebbero spinto Petronio a utilizzare il mimo: non credo che lo scrittore sentisse la *nostalgie de la boue*, come Sullivan ipotizza sulla scia della sua analisi psicanalitica.

⁽²¹⁾ U. KNOCHE, *La satira romana*, Brescia 1969, p. 140: «Che poi il romanzo di Petronio nei motivi e nei particolari risenta l'influsso del mimo è fuor di dubbio e ne

Rankin ⁽²²⁾, P.G. Walsh ⁽²³⁾, C. Gill ⁽²⁴⁾, G.N. Sandy ⁽²⁵⁾, G. Rosati ⁽²⁶⁾ e molti altri.

Più o meno tutti mettono in evidenza che il mimo, insieme al romanzo greco e alla satira latina, è tra le fonti principali del *Satyricon*, quello che *must have been continually in the author's mind* ⁽²⁷⁾ e che offrì con argomenti, situazioni e linguaggio, «taglio e montaggio delle scene» ⁽²⁸⁾, «parte del grano per il mulino — come afferma con espressione colorita Sullivan ⁽²⁹⁾ — raffinato e letterario di Petronio», costituendo quindi una delle componenti fondamentali nella *Kreuzung der Gattungen* ⁽³⁰⁾.

La cosa non può sorprendere più di tanto, soprattutto se si considera che in età moderna i travasi di temi e tecniche dalla narrativa al teatro e, ai giorni nostri, al cinema e viceversa si registrano continuamente e in abbondanza e che il medesimo fenomeno, con le dovute differenze, compare non solo in Petronio, ma in tutta la narrativa del mondo classico.

Non tutti concordano invece sulla valutazione della componente mimica e sugli scopi che l'autore si sarebbe proposto di conseguire con

erano consapevoli già gli antichi; ciononostante il mimo non si può considerare la fonte principale del romanzo».

⁽²²⁾ H.D. RANKIN, *Some Comments on Petronius' Portrayal of Character*, «Eranos» 68 (1970), p. 125: I tre personaggi principali, Encolpio, Ascilto e Gitone, sono molto instabili e appaiono *like the characters of mime, essentially «on the run»*.

⁽²³⁾ P.G. WALSH, *op. cit.*, 24. Egli rileva peraltro l'influenza sul *Satyricon* sia della *fiction* greca sia della satira romana. Il concetto è ribadito a p. 341: *a theatrical and above all a mimic spirit pervades the work and the stage-conceptions have provided a sustained source of inspiration*. Affiora però nel suo discorso qualche incertezza in merito al referente. Dopo avere infatti rilevato che il mimo di cui parla è il *drama of the low stage*, si ricollega (p. 24, n. 3) alla tesi di Rosenblüth, che, com'è noto, è differente.

⁽²⁴⁾ C. GILL, *The Sexual Episodes in the Satyricon*, CP 68 (1973), p. 180: nell'episodio di Circe e Polieno *«the romance recall specific features of comedy and mime»*.

⁽²⁵⁾ G.N. SANDY, *op. cit.*, pp. 139-346.

⁽²⁶⁾ G. ROSATI, *art. cit.*, p. 214.

⁽²⁷⁾ P.G. WALSH, *op. cit.*, p. 24.

⁽²⁸⁾ G. ROSATI, *art. cit.*, p. 214.

⁽²⁹⁾ J.P. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 219.

⁽³⁰⁾ W. KROLL, *T. Petronius Arbitrator*, PW 19.1 (1937) 1209, 63.

il suo impiego. Sullivan ⁽³¹⁾, sulla scia dello Stubbe ⁽³²⁾, sostiene ad esempio che Petronio abbia voluto portare in questo modo, come avevano fatto prima di lui Eroda e Teocrito, «una forma popolare di arte entro un genere letterario più elevato o un contesto più raffinato». Knoche ⁽³³⁾, avanza le sue giuste perplessità su questa tesi e richiama l'attenzione sulla «sovrana indipendenza di Petronio» nella ricerca dei modelli letterari, suggerendo altri possibili obiettivi artistici.

Mi sembra però che sulla questione più convincente sia la tesi di Walsh ⁽³⁴⁾, il quale, dopo aver messo in evidenza la natura essenzialmente ludica del mimo teatrale e il suo rapporto con il pubblico dell'epoca neroniana, conclude, echeggiando il *Polycraticus* (3,8) di John of Salisbury, con l'affermazione che esso servì a Petronio *to present the whole of life as a series of risible, unsuspected happening, in which nothing is taken seriously and no man's motives are what they seem*» ⁽³⁵⁾.

Si potrebbe però aggiungere che il suo impiego è più complesso, si sposa con intenti di ordine satirico e narratologico e genera quell'*odore di cucina* che rappresenta nel *Satyricon* la metafora della decadenza del gusto e significa quindi la volgarità e l'immersione nel mondo basso del comico.

Un problema resta tuttavia aperto, quello relativo alla natura e alla struttura del teatro mimico, la cui definizione è fondamentale per capire di che cosa stiamo parlando. Occorre insomma uscire dall'ambiguità in cui la critica si è finora in gran parte barcamenata e individuare il vero referente con cui confrontare il testo petroniano.

Come abbiamo accennato, con mimo la critica petroniana ha sempre inteso quel genere letterario che ha il suo *euretès* in Sofrone ed è giunto sino a noi nelle testimonianze concrete di Eroda e Teocrito. A questo si riferiva, trascinando, come già segnalato, sulla sua scia quasi tutti i successivi studiosi del problema, Roseblüth quando affermava che

⁽³¹⁾ J.P. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 218.

⁽³²⁾ H. STUBBE, *Die Verseinlagen im Petron*, Leipzig 1933.

⁽³³⁾ U. KNOCH, *op. cit.*, p. 140.

⁽³⁴⁾ P.G. WALSH, *op. cit.*, pp. 25-27.

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, p. 27.

il Satyricon era in buona sostanza il prodotto della *Erfüllung der Form der Menippischen Satire mit dem Geiste des Mimus* ⁽³⁶⁾.

Ma era proprio quello il genere di mimo a cui Petronio si ispirava? Dubbi concreti aveva affacciato Paratore ⁽³⁷⁾ nell'ormai lontano 1933: con una serrata disamina egli aveva denunciato «l'abbaglio preso da Rosenblüth» di avere cioè confuso il mimo teatrale «d'intonazione schiettamente plebea e grassamente comica, con il mimo letterario, che in Teocrito si contamina con ben altre tradizioni letterarie e in Eroda si vena d'intenti filosofici».

La sua corretta osservazione però non ha suscitato un'eco adeguata, sicché gli studi hanno continuato fino a tempi recenti a fondare le analisi sul quell'antico «abbaglio» o su una confusa percezione di un referente letterario-teatrale.

Esemplare in questo senso è la posizione di Sullivan ⁽³⁸⁾, il quale dopo aver aggregato Laberio e Publilio alla linea Sofrone-Eroda-Teocrito, evoca la tesi di Reich, che, com'è noto, è di segno contrario — la sua «ipotesi mimica» ⁽³⁹⁾ è una *pièce* teatrale di grandi dimensioni, ricca di componenti musicali e di elementi drammatici e comici — e infine non può non prendere atto ⁽⁴⁰⁾ che risultano vani i tentativi di Rosenblüth di trovare influssi di quella specie di mimo nella *Cena*. Il quadro di riferimento accettato, ma non coerente con i riscontri del testo petroniano, mette in crisi dunque lo studioso e lo induce a ripensamenti e ambiguità.

La prima cosa da fare è quindi sgombrare il campo dalla tesi di Rosenblüth e identificare altrove il vero referente con cui il testo petroniano intrattenne una relazione dialettica complessa.

Non rifarò tutto il percorso seguito in un mio precedente lavoro, ma mi limiterò a tracciare le linee maestre e le conclusioni, avvertendo che in questo profilo del mimo teatrale sono confluiti i risultati di ulteriori ricerche, che, spero, vedranno fra non molto la luce.

⁽³⁶⁾ M. ROSENBLÜTH, *op. cit.*, p. 61.

⁽³⁷⁾ E. PARATORE, *op. cit.*, I, p. 99.

⁽³⁸⁾ J.P. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 215.

⁽³⁹⁾ H. REICH, *Der Mimus*, Berlin 1903, p. 418: *Die Hypothese ist das mimische Theaterstück, das nach Umfang, dramatischer Verwicklung, Anzahl der Akte kein geringeres und kleineres Gebilde ist wie die Komödie...*

⁽⁴⁰⁾ J.P. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 218, n. 15.

Mimo drammatico e paignia

È noto che il mimo, in quanto genere teatrale, sulla base delle indicazioni di Plutarco ⁽⁴¹⁾, si articola essenzialmente in due categorie ben distinte: i *paignia* e il mimo «drammatico» o *hypothesis*.

I primi erano costituiti da un repertorio estremamente vario, che andava dalla pura imitazione di una voce, un suono o un personaggio ad una recita di versi, dalla esecuzione di una danza o di una canzone a quella di uno *sketch* comico.

Il loro spazio teatrale era il più vario e andava dal palcoscenico al convito. Quest'ultimo anzi viene indicato da Plutarco come uno dei luoghi privilegiati per la loro rappresentazione, non tanto per i contenuti, giudicati turpi e inadatti alle orecchie ed agli occhi delle signore, quanto perché non necessitava di molti e costosi strumenti scenografici ed un triclinio era abbastanza ampio per contenerli.

Il mimo «drammatico» era costituito invece da un copione con un intreccio piuttosto complicato e aveva bisogno, per essere messo in scena, di un apparato complesso e costoso.

Quale rapporto avessero queste due specie con il mimo di Eroda non è agevole dire, ma da una serie di indizi e testimonianze si può dedurre che erano pochi, generici e quasi inconsistenti sul piano meramente teatrale, soprattutto se si tiene presente, come registra Lesky ⁽⁴²⁾, che non erano destinati alla rappresentazione.

La Cena Trimalchionis e i paignia

Di *paignia* ⁽⁴³⁾ — la cosa non ci sorprende alla luce dell'affermazione di Plutarco — è piena la *Cena*, la lunga sequenza unitaria che ruota

⁽⁴¹⁾ PLUT. *quaest. conv.* VII 8,712 E.

⁽⁴²⁾ A. LESKY, *Storia della letteratura greca*, III, Milano 1965, p. 928, del mimo di Eroda sottolinea fra l'altro: «Da tempo si è abbandonata l'idea che i mimiambi venissero rappresentati sulla scena...». Sulla questione anche: B. SAJEVA, *Il mimo*, in *Storia e civiltà dei Greci. La cultura ellenistica. Filosofia, scienza, letteratura*, a cura di R. Bianchi Bandinelli, Milano 1977, p. 257.

⁽⁴³⁾ G. ROSATI, *art. cit.*, p. 221.

intorno ad un *superb showman*, come lo definisce Sandy ⁽⁴⁴⁾, ma che meglio si potrebbe identificare, storicizzandolo, come un *archimimus* ⁽⁴⁵⁾. Del capo della compagnia mimica Trimalchione infatti interpreta i ruoli di autore, regista ⁽⁴⁶⁾, attore protagonista e conserva nel parlare e nel gestire la centralità scenica.

Il suo triclinio è equipaggiato ⁽⁴⁷⁾ alla stregua di un palcoscenico ed è dotato di marchingegni, primo fra tutti il soffitto mobile (60,1-4) ⁽⁴⁸⁾ attraverso il quale scendono sui commensali gli *apophoreta* e gli *automata* ⁽⁴⁹⁾, simile quindi alle *cenationes* di Nerone ⁽⁵⁰⁾. Intuiamo da quanto afferma Seneca ⁽⁵¹⁾ che era questa una moda, ostentata per dimostrare la potenza degli anfitrioni agli attoniti ospiti e sorprenderli con autentici ritrovati teatrali.

Senza dubbio l'esempio degli imperatori dell'epoca stuzzicò la megalomania di molti vecchi e nuovi ricchi. Sarà stato un segno di distinzione poter ostentare nel proprio triclinio i *versatilia laquearia*, i soffitti mobili, costruiti in modo che si succedessero immagini diverse e il tetto cambiasse tante volte quante erano le portate, *subinde alia facies atque alia succedat et totiens tecta quotiens fericula mutentur*.

Non poteva per ovvie ragioni farne a meno Trimalchione.

Nelle cene conviviali, secondo ormai consolidate usanze di una certa società romana, di cui è testimone Livio ⁽⁵²⁾, si offrivano, oltre a so-

⁽⁴⁴⁾ G.N. SANDY, *art. cit.*, p. 330.

⁽⁴⁵⁾ WÜST, PW XV 2 (1932), 1748,9; A. NICOLL, *Masks, Mimes and Miracles*, New York 1963, p. 86; F. GIANCOTTI, *Mimo e gnomo*, Palermo-Firenze 1967, p. 33 sg.

⁽⁴⁶⁾ G. ROSATI, *art. cit.*, p. 219.

⁽⁴⁷⁾ G.N. SANDY, *art. cit.*, p. 30; G. ROSATI, *art. cit.*, p. 214.

⁽⁴⁸⁾ G. ROSATI, *art. cit.*, p. 214.

⁽⁴⁹⁾ G. ROSATI, *art. cit.*, p. 221; M. BARCHIESI, *L'orologio di Trimalchione*, in *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, pp. 134; 139 s.; 142 s.

⁽⁵⁰⁾ SUET. Nero 31, 3: ... *cenationes laqueatae tabulis eburneis versatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur, praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circumageretur*.

⁽⁵¹⁾ SEN. ep. 90,15: *Hodie utrum tandem sapientiorum putas qui invenit quemadmodum in immensam altitudinem crocum latentibus fistulis exprimat, qui euripos subito aquarum impetu implet aut siccat et versatilia cenationum laquearia ita coagmentat ut subinde alia facies atque alia succedat et totiens tecta quotiens fericula mutentur, an...*

⁽⁵²⁾ LIV. 39,6,9: *Tunc psaltriae sambucistriaeque et convivialia ludorum oblectamenta addita epulis; epulaeque ipsae et cura et sumptu maiore apparari coeptae. Tum coquus,*

vrabbondanti quantità e ricercate qualità di cibo e di bevande, piccoli spettacoli di varietà, che rispecchiavano i gusti del padrone di casa. Anche Trimalchione perciò ha organizzato il *convivium* come uno spettacolo continuo ⁽⁵³⁾, in cui si susseguono canti e passi di danza, recite di brani omerici eseguite da una compagnia specializzata, esibizioni gestuali, come quella del tagliatore, che alludono a episodi del mito, imitazioni, narrazioni, esibizioni di saltimbanchi. Niente di serio e impegnativo, in linea con i gusti dell'anfitrione, come si vede, ma solo *nugae, paignia* appunto.

Oltretutto la *Cena*, osserva Sandy ⁽⁵⁴⁾, ha i ritmi dello spettacolo ed il «pubblico» stesso, costituito dai commensali, viene coinvolto e spinto ad applaudire e a partecipare, proprio come a teatro ⁽⁵⁵⁾. Lo stesso chiacchiericcio dei convitati nell'intermezzo della *Cena* produce la sensazione di spettatori in un *parterre* durante l'intervallo fra un atto e l'altro.

In omaggio alla *Stimmung* della situazione e dei personaggi il convito è ben lontano dai modi e dalla raffinatezza dell'aristocrazia romana ⁽⁵⁶⁾. Tutto sa di approssimativo e popolare, di grossolano e volgare, che suona ridicolo ad un palato fine. Così i *paignia*, che costituiscono le brevi sequenze, sono per lo più eseguite da dilettanti come il *puer Aegyptius*, che storpia *taeterrima voce de Lesarpiciario mimo canticum* (35,7) o quel Massa ⁽⁵⁷⁾, servo di Abinna, che ha imparato l'arte alla scuola dei più umili fra i guitti ovvero i *circulatores*, gli artisti di piazza.

A parte questo, che è funzionale al discorso satirico e alla pittura d'ambiente, il clima è teatrale, tanto che si ha netta la sensazione, come afferma Thomas ⁽⁵⁸⁾, che «*les occupations de tous, les entrées, le sorties, tous les mouvements sont réglés comme ceux d'acteur au théâtre*» e di re-

vilissimum antiquis mancipium et aestimatione et usu, in pretio esse et quod ministerium fuerat, ars haberi coepta. Sulla tradizione simposiaca latina d'età repubblicana e relativa bibliografia: L. LANDOLFI, *Banchetto e società romana*, Urbino 1990.

⁽⁵³⁾ PLUT. *de cupid. div.* 528 b. G. ROSATI, *art. cit.*, p. 217.

⁽⁵⁴⁾ G.N. SANDY, *art. cit.*, pp. 330-336; G. ROSATI, *art. cit.*, p. 214.

⁽⁵⁵⁾ G. ROSATI, *art. cit.*, p. 218.

⁽⁵⁶⁾ NEPOS, *Vita Attici* 14,1.

⁽⁵⁷⁾ Massa era il nome di un *morio*, ossia un buffone o uno che faceva la parte dello sciocco, vissuto in epoca neroniana, compagno del mimo Latino: *Schol. Iuv.* I 35.

⁽⁵⁸⁾ E. THOMAS, *op. cit.*, p. 150.

cente B. Segura Ramos ⁽⁵⁹⁾ ha distinto le articolazioni della *Cena* secondo precisi criteri scenici, traendone due atti con quadri e intermezzi. Naturalmente, come ha sottolineato Sandy ⁽⁶⁰⁾, Petronio non pensava di comporre un'opera per il teatro, ma certo è significativo il risultato cui giunge lo studioso spagnolo.

Il codice teatrale sembra dunque affiorare anche qui, come in molte parti del *Satyricon*, con grande evidenza e lo spettacolo, che con buone probabilità servì da modello, sembra proprio la forma di mimo, cui accenna Cicerone nel passo sottocitato della *Pro Caelio* 65, forse quella chiamata etologica ⁽⁶¹⁾, considerato che tutto è imperniato su un carattere. Con questo ha in comune anche il finale, come è stato a più riprese rilevato ⁽⁶²⁾, e la struttura complessiva del racconto piuttosto fragile e inconsistente. Cicerone vi allude nella sua orazione proprio per mettere in evidenza la debolezza della tesi dell'avversario, presentata come una *fabella sine argumento*, una «commediola» senza una trama logica, frutto delle invenzioni della detestata Clodia, definita *plurimarum fabularum poetria*:

quam est sine argumento! quam nullum invenire exitum potest!... mihi ergo est iam exitus, non fabulae: in quo cum clausola non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde scabilla concrepant, aulaeum tollitur.

Com'è ben noto, anche Encolpio e i suoi compagni evadono dalla casa di Trimalchione approfittando della confusione provocata dal frastuono dell'orchestrina che esegue la marcia funebre del funerale farsa. Solo così, quando ormai già disperavano, riescono a *fugere e manibus* e

⁽⁵⁹⁾ B. SEGURA RAMOS, *El <tempo> narrativo de la Cena Trimalchionis*, «Emerita» 44 (1976), pp. 143-155.

⁽⁶⁰⁾ G.N. SANDY, *art. cit.*, p. 341.

⁽⁶¹⁾ CIC. *pro Cael.* 65. Riguardo al mimo etologico H. REICH, *op. cit.*, p. 316 sg., richiama l'attenzione su un passo di Seneca, *ep.* 95,65: *ait utilem futuram et descriptionem cuiusque virtutis: hanc Posidonius ethologiam vocat, quidam characterismon adpellant, signa cuiusque virtutis ac vitii et notas reddentem, quibus inter se similia discriminantur.* Sull'argomento anche: F. GIANCOTTI, *op. cit.*, p. 34.

⁽⁶²⁾ K. PRESTON, *art. cit.*, p. 264; A. NICOLL, *op. cit.*, p. 128; P.G. WALSH, *op. cit.*, p. 27; G.N. SANDY, *art. cit.*, p. 331.

con la loro uscita determinano l'*exitus* della sequenza, che avrebbe altrimenti continuato ad avvatarsi su se stessa senza fine.

Oltre a questo, non mancano nella *Cena* riferimenti espliciti al mimo, come quelli che si registrano nel capitolo 55. Questo si apre con un colpo di scena, abilmente predisposto, come intuisce Encolpio (54,4), rappresentato dalla liberazione di uno schiavo che aveva in apparenza ferito il padrone in modo accidentale. La stranezza del caso viene commentata da Trimalchione con un epigramma improvvisato, che ha per tema l'imprevedibilità della Fortuna. La recita è seguita da una discussione sulla poesia, in cui dapprima viene attribuita la palma del migliore ad uno sconosciuto, e forse inventato, Mopso Trace e quindi viene proposto un parallelo fra Cicerone e Publio Siro (55,5), giudicati *alterum... disertiozem, alterum honestiozem*, chiaramente strampalato, come indica anche Girolamo nel passo di seguito citato, nonostante le ragioni addotte in senso contrario da Giancotti ⁽⁶³⁾.

Proprio questa discussione, più della stessa citazione publiliana, non importa qui se autentica o meno, ha sapore mimico, anzi stabilisce un tramite fra il *convivium* e il mimo. Un *testimonium*, che Sandy ⁽⁶⁴⁾, definisce *tentalizing*, proveniente dall'orazione *Pro Quinto Gallio* di Cicerone e riportato da Girolamo nella lettera al presbitero Nepoziano (*ep.* 52,8), ci informa sul fatto che tale genere di discussioni compariva anche nell'opera di un *poeta quidam, homo perlitteratus*, con grande successo presso il pubblico ignorante, e che spesso suscitava gli entusiasmi anche a teatro, dove gli spettatori non erano più dotti:

«*His autem ludis...unus quidam poeta, homo perlitteratus, cuius sunt convivia poetarum ac philosophorum, cum facit Euripidem et Menandrum inter se et alio loco Socraten atque Epicurum disserentes, quorum aetates non annis, sed saeculis scimus fuisse disiunctas. Atque his quantos plausus et clamores movet! Multos enim condiscipulos habet in theatro, qui simul litteras non didicerunt*».

Non il solo Trimalchione dunque si avventurava in ridicole disquisizioni culturali, ma anche pretenziosi letterati.

⁽⁶³⁾ F. GIANCOTTI, *op. cit.*, pp. 231-274.

⁽⁶⁴⁾ G.N. SANDY, *art. cit.*, p. 338.

Questo, che possiamo considerare un *topos* comico, era impiegato anche dai *circulatores*. Parodiando gli oratori e imitandone certi atteggiamenti teatrali, essi ostentavano i lunghi silenzi di riflessione, *expectata cogitatio*, la lentezza nell'alzarsi per prendere la parola, *vix surgendi mora*, e infine l'eloquenza che era in realtà una *extemporalis garrulitas*, un improvvisato profluvio di parole⁽⁶⁵⁾. Ai temi gravi e documentati sostituivano infatti la trattazione, fatta con impudente e ridicola sicumera, di argomenti, di cui ignoravano tutto, come chiarisce Gerolamo nella lettera a Paolino (*ep.* 53,7), laddove afferma essere proprio del *circulator docere quod ignores*.

Lo schema mimico funziona dunque, anche in questo caso, da contenitore di *paignia*; in esso nessun argomento è fuori luogo, neppure il dibattito letterario e filosofico. Il passo del *Satyricon* aveva illustri precedenti in ambito teatrale: sappiamo infatti che anche Laberio aveva fatto allusioni più o meno esplicite ai filosofi cinici, pitagorici e a Democrito, e che due attori mimici, secondo gli aneddoti riportati dalla *Rhetorica ad Herennium* (1,14,24; 2,13,19), in tempi diversi avevano osato attaccare dalla scena letterati di chiara fama, per giunta viventi, come Accio e Lucilio, suscitando la loro reazione rabbiosa. Su quale argomento poteva basarsi la *performance* degli attori se non sulla critica, certo non benevola, alla produzione del tragediografo e dello scrittore di satire?

Questa caratteristica era propria anche della *Fabula Menippaea*, come fra gli altri ha sottolineato Knoche⁽⁶⁶⁾. Nell'opera varroniana, egli afferma, «dato il gusto per la varietà scenica, per la molteplicità dei protagonisti e per il dialogo, non deve stupire che vi siano contatti con il dramma. Varrone stesso si rifà al dramma, sia coi titoli sia con le citazioni sia con le parodie sia con i discorsi teatrali e anche infine con espliciti riferimenti. Che vi siano forti influssi della letteratura e della prassi drammatica è quindi innegabile».

La scelta tecnica petroniana si inquadra dunque perfettamente nella poetica del genere dentro il quale incanala il flusso della sua fantasia e dei suoi umori. A perfezionare la comunicazione del massaggio contri-

⁽⁶⁵⁾ QUINT. 2,4,15.

⁽⁶⁶⁾ U. KNOCHÉ, *op. cit.*, p. 79.

buisce anche la scelta linguistica, che nella *Cena* sembra sovente suggerita, come ha osservato Walsh ⁽⁶⁷⁾, da influssi mimici. Ricorda a tal proposito lo studioso inglese che il linguaggio mimico, autorevole testimone Gellio (16,7), era strettamente libero e disinvolto e Laberio non si peritava di attingere *ex sordidiore vulgi usu*. Petronio è molto più moderato, ma è difficile a momenti sottrarsi all'impressione di una riproduzione realistica, quasi in presa diretta, della parlata delle classi umili.

Il mimo drammatico

Se nella *Cena* il codice narrativo si intreccia con quello teatrale dei *paignia*, in altri luoghi del *Satyricon* si percepisce o si constata la presenza del mimo «drammatico».

Mi corre l'obbligo di chiarire che questo sintagma è stato da me proposto in uno studio precedente ⁽⁶⁸⁾ sulla base di una notizia di Plutarco ⁽⁶⁹⁾ in cui l'*hypothesis*, che indica questa forma di mimo, viene definita una rappresentazione dotata di intreccio (*plokè*) drammatico (*dramatikè*) e *polyprosopon*, con molti personaggi.

A noi, com'è noto, non sono giunti né copioni interi né trame di questa specie di mimo. Dobbiamo perciò fondare la ricostruzione su una serie di testimonianze e di indizi sparsi in autori ed in epoche differenti, da cui possiamo trarre un nucleo di indicazioni certe sia in ordine alla struttura della *fabula* in quanto testo verbale sia alla sua esecuzione scenica.

Il mimo «drammatico» era dunque costituito nella sua forma più curata, da un copione, per lo più scritto in versi, e imperniato su una trama e quindi un'azione affidata a numerosi personaggi.

La sua poetica si può sintetizzare nella formula ovidiana (*trist.* II, 499) dell'*obscena iocari*, ovvero del trattare argomenti lascivi intrecciandoli con elementi comico-farseschi: il tutto condito da brani cantati, destinati talvolta a divenire popolari, come testimonia Ovidio (*fast.* 3,535

⁽⁶⁷⁾ P.G. WALSH, *op. cit.*, p. 27.

⁽⁶⁸⁾ L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari 1988.

⁽⁶⁹⁾ PLUT. *soll. anim.* 19, 973 E.

ss.), e dimostra lo stesso Petronio nella citata sequenza della *Cena* (35,7). Lo schema era quello della *palliata*, ma con sostanziali differenze sia sul piano dei contenuti sia su quello del testo spettacolare.

Dalla commedia regolare il mimo «drammatico» aveva ereditato sia l'articolazione in *deverbia* e *cantica*, sia alcuni personaggi basilari per una trama spesso imperniata sulla beffa, come il sicofante, denominato, secondo l'attestazione di Gellio (16,7,10), *planus*, e il parassita, come segnala Girolamo (*espist. XXII ad Eust.* 29). Di questo genere era l'*ardalio*, il tipo di faccendiere inconcludente, che dà il titolo ad un mimo di Filistione.

Non mancava la figura della *cata carissa* ⁽⁷⁰⁾, l'ancella abile e sfrontata che ricopriva il ruolo della mezzana, proprio come fa Criside nell'episodio di Crotone, indispensabile in quel genere di storie.

In parte nuovo era il personaggio del «calvo sciocco», il *moròs phalacròs*, che proveniva forse dal teatro popolare greco, in particolare dal mimo siciliano ⁽⁷¹⁾, ma non era ignoto alla farsa osca ⁽⁷²⁾, dove però era caratterizzato più che da connotazioni di stupidità da tratti di furba malizia ⁽⁷³⁾.

Vengono rinnovate e aggiornate le figure degli innamorati. L'*adulescens* è così sostituito dal *cultus adulter*, il seduttore professionista, un personaggio non ignoto alle cronache della Roma opulenta dell'ultima Repubblica e dell'incipiente Impero, e la *puella* nubile e di condizione servile da una *nupta*, ovvero da una donna sposata, per giunta *callida*, astuta e quindi attiva nel costruire la tresca. Anche sotto questo profilo si differenziava dalla corrispettiva figura della *palliata*, di solito passiva e oggetto più che soggetto dell'azione.

Naturalmente la presenza della *nupta* comportava l'inserimento nella trama del personaggio del marito gabbato, del tutto nuova rispetto alla

⁽⁷⁰⁾ *Gloss. Plac.* V, 6 (52,20): *vetus lena percallida, unde et in mimo fallaces ancillae catae carisiae appellantur.* Festo, 38,18 L. propone la seguente definizione: *Carissam apud Lucilium vafrum significat.* Quanto all'aggettivo *cata*, sinonimo di *callida*, usato per definire l'astuzia femminile, si legge già in Plauto, *Persa* 622.

⁽⁷¹⁾ A. OLIVIERI, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Napoli 1930, pp. 87; 102; 184. Che il calvo fosse oggetto di riso si evince tra l'altro da una testimonianza di Elio Lampridio, *Heliog.* 29,3, nonché da un lemma di Nonio 6,21 M. *calvitur, tractum a calvis mimicis, quod sint omnibus frustatui.*

⁽⁷²⁾ *Praeco posterior*, fr. III Frassin.

⁽⁷³⁾ P. FRASSINETTI, *Fabula Atellana*, Genova 1953, p. 108 s.

palliat, ma non ignota alla narrativa milesia, e spingeva la *fabula* nelle trappole della *pochade*, con le situazioni insieme scollacciate, scurrili e piene di *coups de théâtre*, di trovate sorprendenti ed esilaranti.

Frequenti le scene di nudo e l'amplesso veniva mimato con grande realismo, come assicurano numerose testimonianze ⁽⁷⁴⁾. L'*imitatio vitae*, sottintesa nel nome stesso del genere, si esplicava così sulla scena in forme concrete e travolgeva gli argini del moralismo non solo della società civile, ma anche della tradizionale Commedia Nuova, mai giunta a tali sfrontatezze.

Anche il linguaggio era spesso aiscrologico e le turpitudini del lesico non si fermavano davanti a nessuna crudeltà ⁽⁷⁵⁾.

Si comprende in questa prospettiva come il pubblico stuzzicato e divertito, completamente liberato da ogni remora, chiedesse a gran voce la *nudatio mimae*, ovvero lo spogliarello integrale, quale atto conclusivo dello spettacolo.

Né il *vetiti crimen amoris* (Ov *trist.* II 500) né l'*obscenitas* delle situazioni e del linguaggio provocavano però scandalo, ma attiravano un vastissimo pubblico di tutte le età e condizioni sociali. Alle rappresentazioni assistevano la *nubilis virgo*, la *matrona*, *virque puerque*, e perfino *ex magna parte senatus* (Ov. *trist.* II 501 sg.), tutti con grande calore, pronti all'applauso scrosciante ogni qualvolta l'*amans* riusciva a ingannare il «*maritus*» con trovate inedite.

Al modello del mimo dell'adulterio in epoca imperiale se ne aggiunsero probabilmente altri. Uno di questi puntava ad assecondare il gusto sadico-voyeristico del pubblico romano con rappresentazioni di scene di incredibile violenza e sangue, come attesta il finale del *Laureolus*, descritto da Marziale ⁽⁷⁶⁾, e l'aneddoto, raccontato da Suetonio nella *Vita di Caligola* ⁽⁷⁷⁾, sulla recita del medesimo copione. In altri compari-

⁽⁷⁴⁾ L. CICU, *Problemi e strutture*, cit., p. 138.

⁽⁷⁵⁾ *Catularius* 32 s. Bon.; *Centonarius* 36 s. Bon.; *Paralicii* 83 Bon.

⁽⁷⁶⁾ MART. *lib. spect.* 7. Altre notizie sul *Laureolus* in IUV. 8,187 ss. e negli scolii relativi; IOSEPH FLAV. *ant. Iud.* 19,1,13; SUET. *Calig.* 57; TERT. *adv. Valent.* 14.

⁽⁷⁷⁾ SUET. *Calig.* 57,9: *et cum in Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit.*

vano cani ammaestrati, che strabiliavano gli spettatori con la loro *performance* ⁽⁷⁸⁾.

Gli spettacoli mimici comunque continuarono a *imitari turpia* — la formula è ancora ovidiana (*trist.* II,515) — con somma disinvoltura per tutta l'età imperiale, perfino quando si scontrarono con l'opposizione aspra dei cristiani, raggiungendo talora punte di verismo assolute, come all'epoca di Eliogabalo, quando per decreto imperiale, l'amplesso dovette essere compiuto senza finzione dagli attori sulla scena ⁽⁷⁹⁾.

La comicità, oltre che alla situazione imperniata sul triangolo tipico dell'adulterio, era affidata anche a personaggi come lo *stupidus* e a meccanismi ingenui come lo schiaffo, che sarà ereditato dalla tradizione clownistica, o il peto, già presente nella commedia aristofanesca e senza dubbio di matrice popolare.

Altre novità nel testo spettacolare del mimo «drammatico» erano costituite dalla recitazione senza maschera degli attori, la presenza delle attrici — i personaggi femminili fino ad allora nel teatro letterario, non però in alcune forme popolari come la magodia, erano stati, si sa, interpretati da attori — nonché la possibilità di usufruire di una scenografia più ricca e accattivante, quale permettevano i palcoscenici dei teatri stabili, che sostituirono dopo il 55 a.C. lo scarno scenario fisso per cui avevano scritto Plauto e i suoi colleghi. L'aneddoto sulla rappresentazione del *Laureolus* lascia intravedere sul palcoscenico le mura di un «castello» a dimensioni quasi naturali — questo spiega gli effetti della rovinosa caduta degli attori — su cui si svolge una battaglia cruenta con apporto di numerose comparse, mentre dal frammento del *Charition* comprendiamo che la recita avveniva dentro un bosco.

Gli scenografi erano ormai diventati molto abili: potevano riprodurre sfondi naturalistici con grande verità e suggestione e sapevano mettere in atto trucchi e accorgimenti di sicuro effetto, come dimostra la descrizione lasciataci da Apuleio nel finale delle *Metamorfosi* (X 29-34) e segnala fra gli altri Seneca (*ep.* 90,15).

⁽⁷⁸⁾ PLUT. *soll. anim.* 19,973 E-F.

⁽⁷⁹⁾ LAMPR. *Heliog.* 25,4: *in mimicis adulteriis ea quae solent simulatos fieri, effici ad verum iussit.*

Durante l'epoca imperiale il genere fu coltivato, oltre che da numerosi mimografi anonimi, anche da letterati di valore, come Filistione, che qualcuno nel VI secolo confronterà, e ciò non è senza significato, con Menandro, e quel Catullo autore del *Laureolus*, destinato a grande fortuna per almeno due secoli nonché di un *Phasma*, che non saremmo sorpresi se fosse stato un *remake* aggiornato della *Mostellaria* plautina.

Quartilla

A questo codice mimico sono da ricollegare alcune scene individuate e segnalate dalla critica petroniana, primo fra tutti, per ordine di racconto, l'episodio di Quartilla⁽⁸⁰⁾, non solo e non tanto per quel troppo (e talora male) citato *omnia mimico risu exonuerunt*, ma soprattutto per una serie di altri elementi, quali le improvvise variazioni di umore della protagonista, la presenza dei cinedi, il matrimonio farsa di Pannichide e di Gitone (25,1) con tutto il contorno di depravazione e oscenità.

Per quest'ultimo Rosemblüth⁽⁸¹⁾, seguito da Sullivan⁽⁸²⁾ suggeriva come fonte le *Nuptiae* di Laberio, ma non mi sembra necessaria una tale puntuale identificazione, dato che il tema delle *nuptiae* mimiche era frequentissimo in quel genere di copioni⁽⁸³⁾.

Nell'episodio Paratore⁽⁸⁴⁾ definisce «intermezzo mimico» la scenetta dei due *Syri* (22,3,-5) nella pausa dopo la cena ristoratrice in casa di Quartilla. Si tratta, come si vede dalla struttura, di un *paignion* forse derivato dai *deikelistai* lacedemoni (Athen. XIV 621 d), e riciclato per uno *sketch* mimico⁽⁸⁵⁾.

(80) G.N. SANDY, *art. cit.*, pp. 339-340; L. CICU, *Donne Petroniane, cit.*, 11-30.

(81) M. ROSEMBLÜTH, *op. cit.*, p. 37; J.P. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 217.

(82) J.P. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 217.

(83) SEN. *contr.* 2,4,5: *verae mimicae nuptiae, in quibus ante in cubiculum rivalis venit quam maritus.*

(84) E. PARATORE, *op. cit.*, II, p. 66.

(85) L. CICU, *Donne Petroniane, cit.*, p. 45, n. 25.

*Altre scene di mimo drammatico*a) *Suicidio di Gitone (Sat. 94,12-15)*

Dal mimo drammatico — è forse una scena topica — discende senza dubbio il finto suicidio di Gitone. Nel passo, com'è noto, il *puer* si trova al centro di una contesa fra Eumolpo ed Encolpio: il secondo, suo amasio da sempre, cerca di impedire al vecchio satiro di sedurre il ragazzino e di portarglielo via.

La situazione raggiunge ben presto una tensione drammatica. Quando Gitone esce dalla stanza d'albergo, dove avviene lo scontro, Eumolpo lo segue, furbamente chiude la porta a chiave, sicché Encolpio resta prigioniero ⁽⁸⁶⁾. Preso in trappola, il giovane si dispera e tenta di impiccarsi, ma prima che la tragedia giunga al suo epilogo, rientrano Eumolpo e Gitone. Questi in particolare si dimostra addolorato e ricorda all'amico di aver già tentato lui stesso il suicidio quando era stato condotto via da Ascilto e che, se ora bisognava morire, egli l'avrebbe fatto per primo.

Il tono è teatrale, terribilmente serio.

Detto questo, *mercenario Eumolpi novaculam rapit, et semel iterumque cervice percussa ante pedes collabitur nostros*. Encolpio, colto di sorpresa, lancia un urlo disperato e sconvolto afferra il rasoio da barbiere caduto dalle mani inerti del *puer* e si colpisce più volte alla gola. Ma né Gitone porta segni di ferita né egli stesso prova dolore. Il rasoio infatti altro non era che un innocuo strumento con cui si esercitavano gli apprendisti barbieri ed era quindi senza filo e smussato. Per questo motivo gli altri testimoni del dramma non avevano accennato nessuna reazione *nec Eumolpus interpellaverat mimicam mortem*.

La sequenza si ripete in un passo successivo, precisamente sulla nave di Lica (*sat.* 108,10-12). Nel momento più aspro della zuffa infatti Gitone, vistosi perduto, ricorre al vecchio trucco. Questa volta però più

⁽⁸⁶⁾ Sul tema del *paraklausithyron* in Petronio: G. SCHMELING, *The Exclusus amator Motiv in Petronius*, in *Fons Perennis*: saggi critici in onore di Vittorio d'Agostino, Torino 1971, pp. 333-357. Del medesimo autore: *An Exclusus Amator in a Poem Attributed to Petronius*, GIF 21 (1969), pp. 325-327.

che attentare alla sua vita, minaccia di porre fine alla sua virilità: *ad virilia sua admovit novaculam infestam, minatus se abscissurum tot miseriarum causam...* Trifena lo ferma. La scena questa volta è resa più convincente da Encolpio che finge a sua volta di tagliarsi la gola, anche se in realtà non è più deciso di Gitone a compiere l'insano e disperato gesto: *audacius tamen ille tragoediam implebat, quia sciebat se illam habere novaculam, qua iam sibi cervicem praeciderat.*

La trovata mimica dunque funziona ancora. La situazione è ancora drammatica, ma insieme comica, connotata in entrambe le sequenze dalla *obscentitas*.

b) *Il trucco dei capelli rasati e della faccia impiasticciata*

Un altro elemento certamente mimico in questo episodio è costituito dalla tonsura e dal mascheramento del viso, a cui vengono sottoposti Encolpio e Gitone sulla nave di Lica. Lo indicano sia il vocabolo tecnico *fallacia* (*sat.* 103,3), con cui il narratore definisce il piano escogitato per ingannare l'avversario, sia, soprattutto, la denuncia furibonda di quest'ultimo, quando svela all'«ingenua» Trifena il trucco dei due giovani (106,1): «*Nunc mimicis artibus petiti sumus et adumbrata inscriptione derisi*».

La faccia impiasticciata dell'*histrio* mimico è documentata tra gli altri da Sidonio Apollinare (*ep.* II 2): *absunt ridiculi vestitu et vultibus histrione pigmentis multicoloribus Philistionis suppellectilem mentientes.*

La testa rasata poi rende i due giovani simili ai calvi e offre il destro ad Eumolpo (109,8) per dire una serie di battute scherzose, anche queste in perfetto stile mimico: *et ipse vino solutus dicta voluit in calvos stigmatosque iaculari, donec consumpta frigidissima urbanitate rediit ad carmina sua coepitque eligidarion dicere.*

c) *Grex agit mimum*

Uno schema da mimo leggiamo anche in un inserto poetico (80,9), dove si stigmatizza la doppiezza umana e la fragilità dell'amicizia quando viene meno la convenienza per una delle parti. I due distici suggellano la disputa fra Encolpio e Ascilto per il possesso di Gitone.

*Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,
filius hic, nomen divitis ille tenet.
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
vera redit facies, adsimulata perit.*

Il termine *grex* indica che si tratta di una compagnia teatrale, impegnata nella rappresentazione di una storia con alcuni dei personaggi tipici del mimo drammatico: il padre, il figlio, il ricco. Quale *fabula* non è detto, ma non è necessario. Il campo dei possibili intrecci con queste figure era molto ampio — il figlio innamorato e il padre contrario: oppure il figlio insidia la moglie del padre; oppure il padre gareggia con il figlio per una donna; o ancora il ricco paga per qualche trappola ordita dal parassita o per qualche accidente diventa improvvisamente povero. Storie ordinarie nel mimo con agganci al mondo della palliata, dell'Atellana e della narrativa milesia.

L'episodio di Crotona

Nell'episodio di Crotona il codice teatrale del mimo «drammatico» affiora in maniera tangibile in più di un luogo, situazione o personaggio, tanto che Collignon⁽⁸⁷⁾ poté definire l'intera sequenza «*le scénario d'un véritable mime que l'on peut intituler: Le Faux riche ou Le captateur des testaments*» e più di recente P.G. Walsh⁽⁸⁸⁾ ha constatato che in esso «*the mimic framework is prominent*».

Le componenti del mimo drammatico si riscontrano sia nell'armamentario scenico invocato da Eumolpo sia dallo svolgimento dei fatti e dal comportamento dei personaggi maschili e femminili nonché dalla esplicita dichiarazione di Eumolpo di voler «comporre un mimo».

Il prologo

La *fabula* inizia con un prologo informativo (117,4-10), secondo i canoni della migliore tradizione teatrale. I protagonisti e gli attori del-

⁽⁸⁷⁾ A. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 279.

⁽⁸⁸⁾ P.G. WALSH, *op. cit.*, p. 104. Questo carattere dell'episodio sfugge invece a M. PACCHIENI, *Nota Petroniana*, BStL 6 (1976), pp. 79-90.

la vicenda, si accordano dunque per raccontare agli abitanti di Crotone una storia patetica ⁽⁸⁹⁾.

Essi dovranno far credere che Eumolpo è un vecchio ricchissimo, colpito da una serie di disgrazie. Allo sventurato era morto un figlio in tenera età, *iuvenis ingentis eloquentiae et spei*, ed egli, non sopportando più di vivere nei luoghi dove la vista dei clienti e degli amici del figlio gli ravvivavano di continuo il dolore, aveva intrapreso, per dimenticare, un viaggio. Ma la sfortuna gli si era accanita contro: aveva fatto naufragio, proprio davanti alle coste della loro città. Con la nave aveva perso più di due milioni, ma questo non lo preoccupava più di tanto, dato che in Africa possedeva fra terreni e partite di credito un patrimonio di trenta milioni, a non voler considerare gli schiavi, che, sparsi per tutta la Numidia, erano così numerosi da poter costituire un esercito di tali dimensioni da poter sottomettere una città come Cartagine. Non era dunque tanto il valore del carico affondato a preoccuparlo, quanto il fatto di non poter mantenere il livello di decoro e dignità che gli erano consueti.

Tutto è calibrato in funzione dei destinatari, gli avidi *captatores*: le cifre, gettate lì come per caso, la distanza della terra in cui si sarebbe dovuto trovare il grosso del patrimonio, né eccessiva per non destare il sospetto dell'inganno, né troppo breve per non permettere un controllo immediato della veridicità del racconto.

Ciascuno dei componenti la combriccola perfeziona la storia aggiungendovi un particolare: il vecchio dovrà tossire spesso, accusare malanni allo stomaco, trovare indigesti tutti i cibi, per suggerire l'idea che è pieno d'acciacchi e quindi prossimo alla fine; i suoi discorsi riguarde-

⁽⁸⁹⁾ L'elemento patetico era una costante nella trama della palliata, come si evince fra l'altro da Plauto, *Persa*, 149-152, in cui la *virgo*, figlia del parassita dovrà raccontare non solo di essere nata lontana da Atene e di avere avuto genitori liberi e di essere stata rapita, ma dovrà anche suscitare compassione piangendo mentre ricorda il passato: *defleat cum ea memoret*. La tecnica di suscitare commozione era fra l'altro insegnata nelle scuole di oratoria, come testimonia la *Rhetorica ad Herennium* II, 31, 50. Vale la pena di richiamare il passo: *Misericordia commovebitur auditoribus si variam fortunarum commutationem dicemus; si ostendemus in quibus commodis fuerimus quibusque incommodis simus, comparatione; ...si supplicabimus et nos sub eorum quorum misericordiam captabimus potestatem subiciemus...* Sono palesi le occorrenze tematiche con il passo in esame. Petronio attingeva dunque dalle reminiscenze della sua istruzione retorica o era stata la retorica che già prima aveva tratto dal teatro i suoi esempi?

ranno sempre l'oro e l'argento, si soffermeranno sulla produzione dei suoi fondi, di cui, da buon contadino, dovrà lamentare gli scarsi raccolti; inoltre si farà vedere tutti i giorni impegnato a controllare i conti, come un vero proprietario, e rinnoverà a tutti gli idi il testamento. Infine, *ne quid scaenae deesset, quotiescumque aliquem nostrum vocare temptasset, alium pro alio vocaret, ut facile appareret dominum etiam eorum meminisse, qui praesentes non essent.*

Quest'ultimo suggerimento trova un curioso riscontro, anche verbale, in un passo della *Rhetorica ad Herennium* (IV 50), dove viene descritta la figura del falso ricco, il quale fra le altre cose, per ingannare il prossimo, si comporta come viene suggerito ad Eumolpo: *cum puerum respicit hunc unum, quem ego novi... alio nomine appellat, deinde alio atque alio. «At eho, tu» inquit «veni Sannio, ne quid is barbaris turbent»; ut ignoti, qui audient, unum putent selegi de multis. Ei dicit in aurem, aut ut domi lectuli sternantur aut ab avunculo rogetur Aethiops, qui ad balineas veniat, aut asturconi locus ante ostium suum detur, aut aliquod fragile falsae choragium gloriae comparetur. Deinde exclamat ut omnes audiant: «Videto, ut diligenter numeretur, si potest, ante noctem». Puer, qui iam bene eri naturam norit, «Tu illo <plures> mittas oportet» inquit «si hodie vis transnumerari»...*

L'occorrenza è stata segnalata dal Reich⁽⁹⁰⁾, che individua nel personaggio *ein beliebter Typus des Mimus*. Se, come sembra, il maggiore studioso del mimo teatrale ha ragione, il riscontro fornisce una eloquente indicazione, che mette a nudo un tratto della rete di rapporti da un lato fra il testo petroniano e la retorica, dall'altro fra questa e il teatro e circolarmente il tutto con la narrativa.

La trappola, ben architettata, punta a realizzare una truffa ai danni di truffatori professionisti, secondo la migliore tradizione della commedia. Si ripropone il caso dell'imbroglione imbrogliato, che tanto divertiva il pubblico sia per la carica di rischio che comportava e quindi per la *suspense* connessa, sia per il piacere prodotto dalla sconfitta e dalla punizione degli antagonisti invisibili al pubblico, che finiva per esaltare la *philoponeria* dei vincitori.

(90) H. REICH, *op. cit.*, p. 318, n. 4.

In questo tratto iniziale Eumolpo, come già Trimalchione, ricopre il ruolo dell'autore, del regista e dell'attore principale, in linea con la tradizione del metateatro comico, ma soprattutto con la prassi tipica delle compagnie di mimo, nelle quali questo ruolo era di solito appannaggio dell'archimimo, il capocomico. Non a caso, proprio come accadeva nelle compagnie, tutti gli *actores secundarum et tertiarum*, gli attori che recitavano ruoli di secondo piano, gli si sottomettono come schiavi (*serviliter ficti*) e con comica serietà pronunziano il giuramento dei gladiatori.

L'idea del naufragio, che è qui ispirata dal vero naufragio di cui i personaggi sono stati vittima sul finire dell'episodio di Lica e Trifena, era invero uno degli elementi costanti della *fabula mimica*. Lo apprendiamo da Seneca ⁽⁹¹⁾, che allude al *mimicum naufragium* come a qualcosa di universalmente noto e popolare.

Il naufragio era in realtà funzionale all'evolvere tipico della *fabula mimica*, dove i colpi di scena e le inversioni della fortuna dovevano essere una costante, come vedremo fra breve.

Crepitus

Dal codice mimico può discendere anche la scenetta che chiude il prologo. Gitone e Corace, il *mercennarius*, un servitore cioè di condizione libera e quindi pagato per prestare la sua opera, barbiere di professione, come sappiamo da un episodio precedente ⁽⁹²⁾, si lamentano per l'eccessivo carico messo sulle loro spalle e soprattutto perché gli altri camminano spediti.

«Ehi voi! Mi avete preso per un mulo o una nave da carico? Io mi sono dato in affitto per fare lavori da uomo, non da cavallo. Non sono meno libero di voi, sapete, anche se mio padre mi ha lasciato povero».

⁽⁹¹⁾ SEN. *de ira* 2,2,5: ...non magis quam tristitia quae ad conspectum mimici naufragii contrahit frontem.

⁽⁹²⁾ Può essere utile ricordare che il barbiere era una delle professioni, che fornivano materia di esibizione ai mimi, come suggerisce Petronio, *sat.* 64,4. Di per sé dunque il personaggio evoca il genere da cui è tratto. Si veda in proposito il commento *ad loc.* di E.V. MARMORALE, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Firenze 1970.

Non contento delle proteste verbali Corace alza un piede *et strepitu obsceno simul atque odore viam implebat* (117,12).

Gitone ride divertito e accetta la sfida del *mercennarius et singulos crepitus eius pari clamore prosequatur*.

La *gag*, come era stato già notato dal de Salas nel secondo volume della edizione petroniana del Burmann⁽⁹³⁾, riproduce lo schema iniziale delle *Rane* di Aristofane, dove Santia, servo di Dioniso, protesta per il carico eccessivo e minaccia di dire battute obsolete o anche di spetzare, proprio come fanno nelle scene d'apertura i personaggi delle commedie di Frinico, Lici e Amipsia.

Intuiamo che il peto era usato di frequente nella commedia «antica», per suscitare la facile risata popolare. Già Aristofane però lo considerava un «mezzuccio» e la Commedia Nuova, più misurata ed elegante, per quanto ne sappiamo, vi rinunziò del tutto.

I *crepitus* ritornano però nel mimo, più proclive a ricercare effetti buffoneschi e scurrili. Ci soccorre per questo la testimonianza del *Charition*, dove le battute dello *scurra* sono sempre sottolineate dalla didascalia «*pordé*», peto per l'appunto. Quel genere di *performance* non era certo casuale, ma costituiva un tratto proprio del personaggio che aveva il compito di suscitare l'ilarità. Tra l'altro, da quello che riusciamo a intuire, la trama del *Charition* aveva poco di farsesco e si affidava piuttosto al fascino dell'avventura «romanzesca». La scurrilità del buffone stride pertanto con il tono complessivo e si giustifica solo con le norme pragmatiche cui il personaggio era per tradizione tenuto.

Petronio insomma non dovette andare a cercare il modello della scenetta nell'*Archaia*: l'aveva davanti agli occhi nel vitalissimo mimo contemporaneo.

Non è tra l'altro questa la sola volta che egli utilizza il tema del *crepitus*. Vi era ricorso con effetti più sottili e gustosi in un passo della *Cena*, dove Trimalchione discettava sui guai dell'*anathiamisis* (47,6) e provocava la risata popolana di Fortunata.

Clima, personaggi e *milieu* anche lì alimentavano i toni della farsa mimica e suggerivano come la sensazione di una risata trattenuta a stento.

(93) P. BURMANN, *Satyricon quae supersunt, cit.*, II, p. 229.

A Crotone

L'azione del mimo riprende, dopo il lungo *excursus* letterario, attinente al codice Menippeo, con l'ingresso del gruppo in città e l'avvio felice della beffa. I *captatores* infatti abboccano immediatamente e *certatim omnes muneribus gratiam Eumolpi sollicitant* (124,4).

Nel brano successivo i personaggi hanno ormai consolidato la loro posizione e l'azione appare in pieno svolgimento. Encolpio intanto ha cambiato nome e si fa chiamare Polieno, quasi a segnare anche così la finzione della recita, ed ha assunto l'aspetto florido e apparentemente sicuro di chi vive nell'opulenza.

Sotto sotto però un tarlo lo rode. Se qualche cacciatore di eredità più astuto degli altri avesse voluto controllare la veridicità della loro storia e avesse perciò spedito in Africa qualcuno per accertarsene; oppure se il loro «mercenario» avesse allentato le redini e si fosse lasciato andare a qualche confessione compromettente, la *fallacia* sarebbe stata scoperta e con essa sarebbe finita la buona sorte di cui godevano. Ed allora *rursus fugiendum erit, et tandem expugnata paupertas nova mendicitate revocanda* (125,4).

Ritroviamo anche qui il tema mimico, come abbiamo prima accennato, oltre che narrativo, della Fortuna.

Che gli improvvisi e radicali rovesciamenti della sorte fossero all'ordine del giorno nelle trame dei mimi «drammatici» lo intuiamo da alcune testimonianze di Cicerone e dei due Seneca.

Il primo definisce infatti nella seconda Filippica (2,65) Antonio *persona de mimo* perché diventato improvvisamente ricco, da povero che era, *exultabat*, proprio come un personaggio da mimo. Negli scolii a Giovenale⁽⁹⁴⁾ si legge la storia di un padrone, che diventa schiavo di quello che era prima il suo schiavo: Seneca (*ep.* 113,6) accenna al personaggio del *dives fugitivus*, forse un bancarottiere, come suppone Reich⁽⁹⁵⁾, comunque un personaggio caduto in disgrazia tanto da essere costretto a fuggire. Ancora Giovenale (VI 605-609) definisce propria della trama

⁽⁹⁴⁾ *Schol. Iuv.* 13, 109: *...talis est enim mimus, ubi servus fugitivus dominum suum trahit.*

⁽⁹⁵⁾ H. REICH, *op. cit.*, p. 586.

di un mimo la sorte dei bimbi esposti, che vengono raccolti e adottati dalle grandi famiglie: *stat Fortuna improba noctu / adridens nudis infantibus, hos fovet omni / involvitque sinu, domibus tunc porrigit altis / secretumque sibi mimum parat; hos amat, hic se / ingerit utque suos semper producit alumnos.*

Il tema della Fortuna permea la *Cena* e affiora di tanto in tanto a segnare i limiti del destino umano, precario e incerto, come accade nel già esaminato cap. 55,3, dove Trimalchione commenta la sua inaspettata magnanimità nei confronti dello schiavetto liberato recitando sul tema tre versi sentenziosi, di sapore oraziano:

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

Non sarà forse senza ragione che subito dopo (55,6) lo stesso Trimalchione reciti versi attribuiti a Publilio, ad un mimografo dunque, anche se stranamente contrari alla sua maniera stessa di comportarsi lussuosa e piena di sprechi.

Sapore di sentenza mimica — anche qui ci soccorre Seneca, cui dobbiamo l'osservazione sulla saggezza etica delle sentenze disseminate nei copioni mimici (*ep.* 1,8,8) — hanno anche le parole conclusive della riflessione di Polieno, quando lamenta l'incerta fortuna di chi vive ai margini o fuori della legge: *Di deaeque, quam male est extra legem viventibus! Quidquid meruerunt semper expectant* (125,4).

Il cultus adulter

Nel segmento narrativo seguente ci imbattiamo nella descrizione puntuale e preziosa di quello che è un protagonista stabile del mimo dell'adulterio, il *cultus adulter*.

Il nesso, che insieme a *callida nupta*, assume il valore della nomenclatura tecnica e indica quindi il personaggio tipico e la sua funzione, si legge nel citato passo dei *Tristia* di Ovidio (II 499):

*Quid, si scripsissem mimos obscena iocantes
qui semper vetiti crimen amoris habent,
in quibus adsidue cultus procedit adulter
verbaque dat stulto callida nupta viro?*

Degno di nota l'avverbio *adsidue* nonché il predicato *procedit* ⁽⁹⁶⁾, che segnalano una costante del copione e della rappresentazione mimica: l'ingresso cioè e la *promenade* del seduttore azzimato ed elegantone, che cammina pavoneggiandosi sul palcoscenico con passo calibrato. L'abito, il trucco, il portamento sostituiscono la maschera e già prima che parli il pubblico lo può identificare nel protagonista della *fabula*, avversario del legittimo «marito» e fortunato insidiatore della *callida* e, possiamo immaginare, anche bellissima *nupta*.

Al contrario del tronfio, ma per lo più sciocco *miles* della commedia, è un personaggio temerario, spesso inguaiato in situazioni rischiose, apparentemente senza uscita, ma ricco di inventiva così che di solito riesce a farla franca. Sue spesso e non del servo, come nella palliata, sono le invenzioni sempre nuove con cui inganna il marito e quando escogita qualche *novitas* (*trist.* II 505) vincente manda in visibilio gli spettatori che lo applaudono freneticamente *et magno palma favore datur* (*trist.* II 506).

Questo ruolo era dunque molto importante nell'economia della trama e assai popolare, tanto che qualche archimimo, come il Latino nominato da Giovenale ⁽⁹⁷⁾, ma gli altri non dovevano essere da meno, ne aveva fatto il suo cavallo di battaglia.

Come vestisse, si truccasse e si atteggiasse il *cultus adulter* lo si evince da una descrizione del seduttore che traccia ancora Ovidio nell'*Ars amandi* (III 433 sg.), in un passo dove il «maestro d'amabil rito» mette in guardia le signore dalle insidie di quel genere di personaggio: *vitare viros cul-*

⁽⁹⁶⁾ Conferma l'ipotesi qui avanzata un lemma degli *Schol. Iuv.* 3, 178, dove si definisce lo spazio teatrale chiamato *orchestra*, come quello in cui *saliat pantomimus*. Lo scoliasta aggiunge però che in quello spazio scenico si esibisce anche colui che *in orchestra procedit aut spectatur*. Il quale non può che essere il mimo. Quanto all'*orchestra* il termine indicava ormai il palcoscenico, non più il semicerchio antistante.

⁽⁹⁷⁾ *IUV.* 6,46; *Schol. Iuv.* I 35. Il nome dell'attore si legge anche in *SUET.* 15; *MART.* 1,4,5; 2,72,3; *passim*.

tum formamque professos, / quique suas ponunt in statione comas; ...nec coma vos fallat liquido nitidissima nardo / nec brevis in rugas lingua pressa suas / nec toga decipiat filo tenuissima, nec si / anulus digitis alter et alter erit...

Se confrontiamo questi tratti, integrandoli con le indicazioni del passo dei *Tristia*, con quelli che Criside, l'ancella di Circe, attribuisce a Polieno nel segmento narrativo in esame, non possiamo non prendere atto che Petronio ci ha lasciato il perfetto ritratto del *cultus adulter*, non certo quello dell'*homo pathicus*, *effeminatus* e *lascivus*, come ha inteso qualche critico ⁽⁹⁸⁾.

«Quia nosti venerem tuam, superbiam captas, vendisque amplexus, non commodas. Quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia, nisi quod formam prostituis ut vendas?»

I due ritratti hanno in comune il *cultus* del seduttore, la stessa bellezza raffinata con creme e belletti, la pettinatura ricercata. Polieno è insomma destinato a ricoprire all'interno del mimo crotoniate il ruolo dell'*adulter* e a divenire protagonista sfortunato di una storia di seduzione e di sesso per più versi imprevedibile e comica. La maledizione di Priapo sconvolgerà tutti i canoni e il seduttore sedotto ne uscirà umiliato e pesto. Naturalmente il dio Priapo, per le sue note caratteristiche, doveva avere un ruolo non secondario nelle storie mimiche, se è vero, come apprendiamo da Agostino (*civ. Dei* 6,75), che esso era protagonista di un copione che portava come titolo il suo nome. La presenza del dio del fallo ben si conveniva alla componente oscena del mimo, che abbiamo visto essere, insieme con quella della beffa e dunque del comico, fondamentale nella essenza e nella struttura del genere.

⁽⁹⁸⁾ M. PACCHIENI, *art. cit.*, p. 81 s.

Circe

La figura di Polieno, il suo profilo e lo stesso nome precludono ad un incontro con un personaggio femminile, la giovane, bellissima Circe, una figura affascinante e complessa, costruita su spunti elegiaci, modelli rovesciati della narrativa romanzesca greca, tratti milesii e mimici. Già solo il nome evoca tutta una tradizione che discende da Omero e attraversando diversi campi della letteratura, si carica di connotazioni sempre più marcatamente sensuali e violente ⁽⁹⁹⁾.

Circe non è donna da elegia, sebbene il codice elegiaco affiori ironicamente più di una volta nel racconto: è troppo intraprendente, libera, sensuale e controcorrente per poter essere identificata con quel modello. Non è però neppure donna da commedia, dove è assente un personaggio femminile della sua culta sensualità. Tanto meno incontra corrispettivi nel mondo tragico (di ben altra tempra e moralità è Fedra): le sue sorelle vivono solo nelle trame ardite e scollacciate delle novelle milesie e, da quanto possiamo intuire, appunto nei mimi.

Da mimo è intanto la sua «moralità» affatto disinvolta e il suo fascino tutto fisico, teatrale l'apparizione sulla scena, con una descrizione a tutto tondo (126,14-18) inconsueta, per non dire unica, almeno per quanto ne sappiamo, nella prassi narrativa petroniana. La sua storia nel *Satyricon* ricorda in parte la torbida passione della matrona verso il suo schiavo del cosiddetto *Mimo di Ossirinco* ⁽¹⁰⁰⁾. Vicende simili si intrav-

⁽⁹⁹⁾ L'immagine di Circe è condizionata più che dal racconto omerico dai tratti che le attribuì la successiva tradizione letteraria: XEN. *mem.* 1,37; PLUT. *de esu carnium* 966 d-e; *Anth. Pal.* 10,50; 15,12; ATHEN. 1,10 e; HOR. *ep.* 1,2,25; OV. *met.* 13, 898-14, 74; 14,320-396. Piuttosto esasperata l'interpretazione del personaggio proposta da W. ARROWSMITH, *Luxury and Death in the Satyricon*, «Arion» 5 (1966), p. 329, n. 1, secondo il quale «every whore, every woman in love recalls Circe». Sulla questione: D. BLICKMAN, *The Romance of Encolpius and Circe*, «Atene e Roma» 33 (1988), p. 12.

⁽¹⁰⁰⁾ Il Papiro di Ossirinco III (1903), n. 413, edito da B.P. GRENFELL e A.S. HUNT, contiene una serie di otto scene (*verso* coll. 1-3) di un mimo intitolato *Moichéutria* (B. SAJEVA, *op. cit.*, p. 263), in cui viene rappresentata la passione amorosa di una signora per almeno tre schiavi, in sequenza, e la sua crudele reazione a fronte del loro rifiuto di assecondarla. Per l'ultimo della serie, Malakòs, sembra disposta addirittura ad avvelenare il marito, ma alla fine viene scoperta e si profila un lieto fine. Il papiro riporta altresì un frammento del mimo *Charition* (*recto* e *verso* col. 4), riduzione comica delle euripidee *Ifigenia fra i Tauri*, (A. NICOLL, *op. cit.*, p. 116) e dell'*Elena*. Sul testo e la

vedono nei mimi di Laberio ⁽¹⁰¹⁾ e soprattutto nella narrativa milesia e romanzesca ⁽¹⁰²⁾.

È stato intravvisto ⁽¹⁰³⁾, nella scena dell'incontro fra i due protagonisti, il modello di simili sequenze del romanzo greco; Paratore ⁽¹⁰⁴⁾ vi ha colto l'eco di una descrizione della menippea varroniana *Papia Papae*.

C'è una parte di vero in ciascuna occorrenza segnalata. Nessuna fonte può essere esclusa. Il personaggio petroniano è infatti il prodotto di una sapiente fusione in un'immagine insieme nuova e antica di fantasmi maturati a contatto di molteplici esperienze culturali.

Nella «bassa» letteratura fra l'altro temi e moduli ⁽¹⁰⁵⁾ circolavano così liberamente fra i generi che il fenomeno non può certo sorprendere.

È dunque possibile che qui affiorino gli spiriti parodici nei confronti delle eroine del romanzo greco, come proponeva Heinze ⁽¹⁰⁶⁾. Forse è anche vero che Circe, la «*nymphomaniac*» Circe, sia il «grottesco ritratto delle innocenti eroine dei primi romanzi greci» ⁽¹⁰⁷⁾, come è anche legittimo ipotizzare lo spunto varroniano, ma è difficile non vedere, subito sotto il codice narrativo, quello *dichiarato* del mimo drammatico ⁽¹⁰⁸⁾.

Quando dunque Circe appare sullo sfondo bucolico, in una cornice cioè divenuta ormai canonica per le storie d'amore in epoca ellenistica ⁽¹⁰⁹⁾, si muove con grazia da attrice, non solo per l'eleganza della figura e la perfezione della *forma* curatissima, ma anche per la misura del

sua interpretazione: S. SUDHAUS, *Der Mimus von Oxyrhynchos*, «Hermes» 41 (1906), pp. 247-277. Ha colto un rapporto fra questo mimo e la «*Cucitrice* di Laberio» W. BEARE, *I Romani a teatro*, Bari 1986, p. 180; P.G. WALSH (*op. cit.*, pp. 26; 106) invece ne ha sottolineato la concordanza tematica con la sequenza di Circe.

⁽¹⁰¹⁾ LABER. *Compitalia* 43 ss. Bon.

⁽¹⁰²⁾ XEN. *Eph.* II 6, ma anche PETRONIO, *sat.* 45,8.

⁽¹⁰³⁾ P.G. WALSH, *op. cit.*, pp. 106-107; D. BLICKMAN, *art. cit.*, p. 14.

⁽¹⁰⁴⁾ E. PARATORE, *op. cit.*, I, p. 74.

⁽¹⁰⁵⁾ P.G. WALSH, *op. cit.*, p. 27.

⁽¹⁰⁶⁾ R. HEINZE, *Petronius und der griechischer Roman*, «Hermes» 1899, p. 516.

⁽¹⁰⁷⁾ P.G. WALSH, *op. cit.*, p. 107.

⁽¹⁰⁸⁾ A. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 283: «*ce sont les mimes surtout qu'il a dû mettre à contribution*».

⁽¹⁰⁹⁾ M. PACCHIENI, *art. cit.*, p. 80, cita in proposito ARISTAEN. *ep.* 1,3; ALCIPH. *ep.* 1,39; *ep. frg.* 6.

gesto che accompagna il discorso — *digitis gubernantibus vocem* (127,1) — e la sfrontata impudicizia con cui avanza la proposta.

Si ritrovano nell'*ekphrasis* molti dei tratti che Giovanni Crisostomo attribuirà alle mime (*Homelia contra theatra*, PG 56,543): *verba lasciva ...et vox multae plena voluptatis et oculorum pigmenta et miniatae genae, vestis accuratae composita, habitusque lenocinio plenus aliaeque multae illecebrae ad fallendum demulcendumque spectatores compositae*.

Da prima donna *ante litteram* sono le sue reazioni «isteriche» sia dopo il fallimento del primo incontro (128,3 sg.):

«Dic, *Chrysis*, sed verum. Numquid indecens sum? Numquid incompta? Numquid ab aliquo naturali vitio formam meam excaeco? Noli decipere dominam tuam. Nescio quid peccavimus». Rapuit deinde tacenti speculum, et postquam omnes vultus temptavit, quos solet inter amantes risus fingere, excussit vexatam solo vestem raptimque aedem Veneris intravit⁽¹¹⁰⁾;

sia, soprattutto, dopo la delusione del secondo (132,2-5):

Manifestis matrona contumeliis verberata tandem ad ultionem decurrit, vocatque cubicularios et me iubet catomidiari. Nec contenta mulier tam gravi iniuria mea convocat omnes quasillarias familiaeque sordidissimam partem ac me conspuere iubet. Oppono ego manus oculis meis, nullisque effusus precibus, quia sciebam quid meruissem, verberibus sputisque extra ianuam eiectus sum. Eicitur et Proselenos, Chrysis vapulat, totaque familia tristis inter se mussat quaeritque, quis dominae hilaritatem confuderit.

Tipica infine dell'uscita teatrale è anche il «rapido entrare nel tempio di Venere» (128,5), che ricalca un procedimento quasi canonico della scena antica.

⁽¹¹⁰⁾ Appare poco convincente il rimando proposto da M. PACCHIENI, *art. cit.*, p. 86, a *OV. am.* 3,7,1 s.

Soror e frater

Al mimo sembra rinviare anche un inquietante segnale semantico. Si tratta dei due termini *soror* e *frater*, impiegati da Circe nel primo dialogo con Polieno (127,2), per significare sia il ruolo della donna amante sia il ruolo dell'amasio ⁽¹¹¹⁾:

«*Si non fastidis... feminam ornatam et hoc primum anno viro exper-
tam, concilio tibi, o iuvenis, sororem. Habes tu quidem et fratrem... sed
quid prohibet et sororem adoptare?*»

I due termini fanno parte, come vedremo fra breve, del lessico erotico di più codici letterari, come quello elegiaco, il narrativo e il teatrale, almeno a partire dall'età augustea.

Soror, nel senso di «amante», si trova per la prima volta usato da Tibullo ⁽¹¹²⁾, in opposizione con *frater e coniunx*, quindi da Seneca ⁽¹¹³⁾ e Marziale ⁽¹¹⁴⁾: *frater*, oltre che nei passi citati di Petronio, compare in Marziale ⁽¹¹⁵⁾ e Apuleio ⁽¹¹⁶⁾.

Dalle occorrenze citate si evince che la connotazione erotica dei due vocaboli ha inizio a partire dalla fine della Repubblica e si consolida durante il primo secolo per sfumare nel secondo.

Non è chiaro come i due termini siano entrati nella letteratura latina e perché proprio a partire dall'epoca augustea.

Si potrebbe avanzare l'ipotesi — certo al momento solo indiziaria — che tale espansione semantica nei due vocaboli provenga dalla lette-

⁽¹¹¹⁾ In questi significati i due termini si leggono in Petronio numerose volte: *frater*, *sat.* 9,4-9; 10,6; 11,2-4; 24,6; 25,7; 79,9; 80,5-6; 91,2; 97,9; 101,9; 127,2-3-7; 129,1-8; 130,8; *soror*, *sat.* 127,2.

⁽¹¹²⁾ TIBULL. III 1, 26.

⁽¹¹³⁾ SEN. *Phaedr.* 611.

⁽¹¹⁴⁾ MART. II 4,3 ss.; XII 20. Particolarmente interessante il primo luogo, *fratrem te vocat et soror vocatur*, perché insinua il sospetto che fra madre e figlio si sia stabilito un rapporto incestuoso, tema non ignoto alle trame di mimo e di Atellana o delle storie milesie, sulla scia del motivo euripideo di Fedra.

⁽¹¹⁵⁾ MART. V 135; X 65,14 s.

⁽¹¹⁶⁾ APUL. *met.* 2,13.

ratura egizia, dove i due termini avevano assunto nel linguaggio della poesia amorosa proprio il significato di «amante», rispettivamente al maschile e al femminile.

Riporterò, a titolo di esempio — ma le citazioni potrebbero essere più numerose — qualche breve carme papiraceo ⁽¹¹⁷⁾, tratto dalla lirica d'amore della letteratura neoegiziana (XIV-X sec. a.C.), che non dovette restare senza eco nella conservatrice tradizione poetica dell'età tarda (XI-I sec. a.C.):

La voce della colomba parla.
 Essa dice: «La terra si rischiara. Qual è la tua vita?»
 No, o uccellino! Tu mi dai pena!
 Io ho trovato mio fratello nel suo letto,
 e il mio cuore fu dolce in eccesso.
 Noi dicemmo: «Non mi allontanerò da te!
 La mia mano sarà nella tua mano!».
 Io vado vagando — mentre sono con te —
 in ogni luogo bello.
 Egli mi ha reso la prima delle fanciulle
 e non tormenta il mio cuore.

(Pap. Harris, 500, r° V, 6-8)

L'unica, sorella, che non c'è l'eguale
 più bella di tutti.
 Ecco, essa è come la splendente stella di capodanno
 avanti a un bell'anno.
 Splendente, brillante,
 con occhi che guardan chiaro,
 con labbra che parlan dolce.
 Essa non ha una parola di troppo.
 Con alto collo e splendente seno
 lapislazzuli veri ha per capelli.
 Le sue dita son come boccioli di loto.

⁽¹¹⁷⁾ La traduzione è quella riportata da S. DONADONI, *La letteratura egizia*, Milano 1967, pp. 206 s.

Con pesanti lombi su esili fianchi
 essa, le cui anche disputano per la sua bellezza.
 Di nobile passo, quando cammina sulla terra.
 Essa rapisce il mio cuore con il suo saluto.
 Essa fa che la nuca di ogni uomo
 si volga per guardarla.
 Si rallegra ognuno che ella saluti
 e si sente il primo dei giovani.
 Quando essa esce di casa,
 è come se si vedesse lei l'unica.

(P. Chester Beatty, I, v° G. 1)

O ancora:

Ah, venissi tu in fretta dalla sorella
 come un messaggero del re
 il cui messaggio il suo cuore impazientemente attende
 perché egli desidera di udirlo!

.....

Quando egli raggiunge la casa dell'amata
 il suo cuore è in festa.

(P. Chester Beatty I, v° G. 1)

È possibile che questo linguaggio e gli schemi erotici sottintesi siano sopravvissuti e assimilati dalla letteratura alessandrina di lingua greca ed in particolare dalla produzione teatrale mimica?

Se le risposte a queste domande si rivelassero affermative, potremmo immaginare che i nuovi valori semantici di *frater* e *soror* siano stati trasportati a Roma proprio dal mimo teatrale.

L'ipotesi sarebbe suffragata da almeno due fatti: 1) il nuovo significato si afferma nel periodo di maggior successo e popolarità del mimo drammatico; 2) Alessandria era una delle fonti precipue del mimo romano, come Atene lo era stata della palliata.

L'ultima indicazione ci viene da Cicerone, il quale nell'orazione *Pro Rabirio Postumo*, 35 osserva: *Audiebamur Alexandriam, nunc cognoscimus. Illim omnes prestigiae, illim, inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab iis mimorum argumenta nata sunt.*

Se ha osato fare una tale affermazione davanti ad un vasto pubblico e al collegio dei giudici, può solo significare che la nozione era di dominio comune. In caso contrario non si sarebbe esposto alle contestazioni dell'avvocato avversario e alla sua probabile ironia.

Corroborata il dato anche un mimo di Laberio intitolato *Alexandrea*, dal nome della città egiziana (Gell. 16,7,14).

Quando dunque Cicerone indica Alessandria come la città nella quale *omnia mimorum argumenta nata sunt*, sembra dunque che possiamo credergli.

Se questo è vero, non è improbabile che in essi per indicare gli amanti si usasse la terminologia caratteristica della lirica erotica neoegizia. Il modello greco-egizio potrebbe dunque avere influenzato i «traduttori» e averli indotti a servirsi della provocatoria nomenclatura alessandrina.

È finora, occorre ribadirlo, solo una ipotesi ancora da vagliare e indagare più a fondo, ma un'ipotesi suggestiva e intrigante.

Il fallimento del gladiator obscenus e la comicità priapica

Circe dopo la sfuriata esce di scena, almeno nel testo rimasto, ma la vicenda ha un seguito. Polieno si sottopone a cura magiche, incorre in una serie di comiche disavventure — notevole quella che lo vede assalito dalle oche ⁽¹¹⁸⁾ — e alla fine recupera la virilità e, forse, secondo una tecnica dell'inversione cara a Petronio, ma certo non ignota ai commediografi e ai mimografi, diventerà l'amante della schifiltosa Criside, l'ancella di Circe che in principio aveva respinto sdegnata perfino l'idea stessa di un tale rapporto.

Questa parte dell'episodio ha poco a che fare con la beffa ai *captatores* crotoniati, ma ne è una conseguenza. Senza l'opulenza e il benessere fisico Polieno non avrebbe potuto assumere il noto atteggiamento da *cultus adulter*. Sul piano della struttura essa però satura uno degli elementi fondamentali del mimo drammatico, cioè i *turpia* e l'*obscentitas*,

⁽¹¹⁸⁾ Le oche, protagoniste della sequenza di *sat.* 137 s. erano animali che comparivano spesso nei testi comici: ATHEN. IX 384 a-c. Il che la dice lunga sulla *Stimmung* del passo.

ancora connessi con l'altro elemento portante, lo *iocari*. La sequenza di Circe li contiene entrambi.

Eumolpo e la figlia di Filomela

Verso la fine dell'episodio il racconto introduce una cacciatrice di eredità, Filomela, *matrona inter primas honesta*, come con la solita ironia la definisce il narratore in apertura, in realtà una signora corrotta nell'intimo non meno dei colleghi maschi della sua città, solo all'esterno pia e *honestata*. Costei conduce i suoi due figli, un ragazzino e una fanciulla, presso Eumolpo per entrare nelle sue grazie. Il vecchio poeta lascivo subito ne approfitta e instaura un rapporto erotico con la fanciulla, che per quanto giovane, appare nei fatti esperta e ben preparata alla bisogna. Eumolpo aveva però raccontato a tutti di essere quasi paralitico, per cui non poteva teoricamente muoversi né troppo agitarsi per non svelare la *fallacia* con esiti disastrosi. Ricorre allora ad un *escamotage*: invita la *puella* a darsi lei da fare e spedisce sotto il letto Corace per provocare il necessario movimento. *Hoc semel iterumque ingenti risu, etiam suo, Eumolpus fecerat* (140,10), osserva la voce narrante.

Anche questa scena ha sapore mimico. È Girolamo questa volta a permettere di decodificare la sequenza.

Nella *Epistula 52 Ad Nepotianum 2*, egli teorizza la necessità di una interpretazione non letterale della Bibbia. A sostegno della sua tesi prende in esame un episodio del *Libro dei re* (I, 1-4), in cui si racconta che Davide, ormai settantenne, *senectute frigente non poterat calefieri*, aveva perso insomma la sua virilità. Per ovviare all'inconveniente i suoi collaboratori cercarono *de universis finibus Israhel* una ragazza, Abisag la Sunamite, *quae cum rege dormiret et senile corpus calefaceret*. La cosa raggiunse lo scopo: *grandaevus calescit amplexibus*.

Si può interpretare un simile racconto alla lettera, si chiede Girolamo. No evidentemente: questo genere di storie, osserva, in cui un *frigidus senex ... nisi complexu adolescentulae non tepescit* è un *figmentum... de mimo vel Atellanarum ludicra* e non ha niente a che fare con un testo sacro.

Evidentemente la *fabula mimica* utilizzava, nel canonico misto di *obscentitas* e *iocus*, anche situazioni simili, imperniata cioè su vicende di

vecchi cadenti che intrecciavano comiche relazioni con ragazzine. Come appunto accade in questo luogo petroniano.

Il finale

Il mimo ha un finale impreveduto. Le preoccupazioni iniziali di Polieno sulla possibilità che la truffa venga scoperta sembrano avverarsi. Per tenere buoni gli *heredipetae*, sempre più irrequieti, Eumolpo aveva mandato una nave in Africa per portare denaro e servitù, con l'avvertimento, è facile immaginare, che tornasse il più tardi possibile o non tornasse affatto.

Il ritardo aveva messo in sospetto gli interessati, che ormai *exhausti liberalitatem imminuerunt* (141,1). Sembra proprio che la Fortuna giri in senso contrario. Quando però tutto sembra perduto, si assiste all'ultimo colpo di scena: Eumolpo si ammala davvero e sta per morire. Il vecchio poeta non rinuncia alla beffa neppure in punto di morte e stila un testamento capestro che impone agli eredi di divorare il suo cadavere. L'avidità è tale che i *captatores* non si tirano indietro e gli ultimi frammenti li presentano intenti alla macabra operazione. Sulla loro depravazione echeggia la risata postuma di Eumolpo, che sa bene come il patrimonio elencato nel testamento in realtà... non esiste.

Degno finale mimico dunque con tutti i sapori forti della beffa, rinforzati nello specifico narrativo dalla satira che si risolve in ghigno amaro.

Tutta la serie di occorrenze mimiche, distribuite nell'intero *Satyricon*, attestano dunque senza ombra di dubbio la presenza del codice mimico all'interno del codice narrativo e rafforzano in particolare la sensazione che Petronio abbia costruito l'episodio di Crotone rispettando il programma enunciato da Eumolpo nella parte proemiale.

Occorre pertanto prendere atto, come aveva fatto Collignon, che ci troviamo di fronte ad un vero *ductus* di mimo drammatico, l'unico forse che ci sia rimasto, e che di conseguenza il sintagma *componere mimum* deve essere tradotto con «comporre un mimo» o espressioni affini.