



A.D. MDLXII

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

DIPARTIMENTO DI STORIA

DOTTORATO IN:

“IL MEDITERRANEO IN ETÀ CLASSICA. STORIA E CULTURE”

INDIRIZZO FILOLOGICO

XXI Ciclo

**LA SOCIETÀ NERONIANA NELL'OPERA DI
PETRONIO E SENECA.
IL PUNTO DI VISTA DI DUE INTELLETTUALI.**

Coordinatore:

Prof. PIERO BARTOLONI

Tutor:

Prof. LUCIANO CICU

Tesi di Dottorato di:

Dott.ssa CATERINA ALIAS

Anno Accademico 2008/2009

Indice

Premessa

Introduzione

III

PARTE PRIMA

TESTIMONIANZE DI FENOMENI SOCIALI

7

Capitolo primo

Il contesto storico e culturale

8

*“Gli uomini hanno a portata di mano ciò che è utile o necessario,
ma ammirano sempre ciò che è straordinario”.*

12

La penna di Petronio e lo sguardo di Seneca

14

Petronio e Seneca: il triclinium

17

Un modello illustre: la Domus Aurea di Nerone

19

Le opere architettoniche di età imperiale

21

Capitolo secondo	24
<i>Il cuoco</i>	
<i>Cuochi e retori</i>	27
<i>Il cuoco tra mancipium e ars</i>	29
<i>Le creazioni di Dedalo cuoco: “saporibus palatum suum delectantes”</i>	31
<i>La gustatio e le primae mensae</i>	33
<i>La semantica della gustatio</i>	35
<i>“Falernum Opimianum annorum centum”</i>	37
<i>Il piatto dello zodiaco</i>	39
<i>Lo structor</i>	42
<i>Lo scissor</i>	43
<i>Gli arrostiti: l’aper pilleatus</i>	47
<i>“Porcus hic non est exinteratus</i>	48
<i>Vitulus galeatus</i>	50
<i>Le secundae mensae : il dessert</i>	51
<i>La servitù</i>	53
<i>L’arte culinaria in età imperiale</i>	57

Capitolo terzo	62
<i>Le Lautitiae</i>	
<i>Alle thermae</i>	63
<i>Nel triclinium</i>	67
<i>Il codice semiotico e le ambizioni frustrate</i>	68
<i>Il patrimonio</i>	71
<i>La proprietà fondiaria. Il latifondo</i>	72
<i>Il patrimonio immobiliare: la domus</i>	78
<i>L'argenteria</i>	81
<i>I gioielli di Fortunata</i>	82
<i>La concezione patrimoniale in Seneca</i>	83
Capitolo quarto	88
<i>La cultura</i>	
<i>Gli Omeristi</i>	93
<i>Le biblioteche. La cultura in età imperiale</i>	94
Capitolo quinto	97
<i>Gli amici Abinna e Scintilla</i>	
<i>Abinna e la Cena di Scissa</i>	100

Capitolo sesto	104
<i>Gli schiavi</i>	
<i>Servi homines sunt</i>	105
<i>La schiavitù in età imperiale</i>	110
Capitolo settimo	116
<i>La morte</i>	
<i>La tomba</i>	119
<i>Il funerale</i>	122
<i>La morte nella Cena Trimalchionis</i>	124
Capitolo ottavo	129
<i>La società nel giudizio dei colliberti di Trimalchione</i>	
<i>Dama</i>	130
<i>Seleuco</i>	131
<i>Filerete</i>	132
<i>Ganimede</i>	133
<i>Echione</i>	135
<i>Trimalchione: il monologo autobiografico</i>	137

PARTE SECONDA
ASPETTI CULTURALI

Capitolo primo	142
<i>Il rapporto fra oratoria e retorica in Roma</i>	
<i>Eloquio autorevole e oratoria</i>	
<i>La retorica in Roma: un'affermazione difficile</i>	145
<i>Le declamationes</i>	148
Capitolo secondo	152
<i>La pratica delle declamationes e il dibattito</i>	
<i>sulla decadenza dell'oratoria in Seneca e Petronio</i>	
<i>Ratio ed oratio: Seneca e la costruzione dell'individuo</i>	153
<i>secondo esigenze sociali</i>	
<i>Retorica e scuola</i>	154
<i>Retori e cuochi: "non magis sapere possunt quam bene olere</i>	155
<i>qui in culina abitant.</i>	
Capitolo terzo	162
<i>Petronio e la decadenza della poesia</i>	
<i>Color e sanitas</i>	
<i>Eumolpo e la sua concezione poetica.</i>	164
<i>Sanitatem/Vanitatem: una lectio difficilior</i>	167
<i>... spiritus sanitatem amat</i>	169
<i>Seneca e la poesia</i>	179

Capitolo quarto	182
<i>Crotone “città morta”.</i>	
<i>Figura della decadenza di Roma</i>	
<i>Crotone: urbs antiquissima et aliquando Italiae prima</i>	183
<i>La morte della città in Seneca</i>	189
Appendice sinottica	193
Bibliografia	209

Premessa

Il lavoro che qui presentiamo, nasce sulla base di un complesso di riflessioni maturate durante un corso di studi accademici ai quali, le ricerche e gli approfondimenti successivi, hanno tentato di dare un ordine, secondo una ben precisa disposizione di idee. La chiave di lettura che si intende proporre, risulta una novità. Nel panorama tradizionale degli studi, guardare a Petronio e Seneca, significa entrare in contatto con due personalità “agli antipodi”, secondo quell’approccio di metodo che, dal ritratto dell’*elegantiae arbiter*, tracciato da Tacito negli *Annales*, attraverso lo spirito che contraddistingue il *Satyricon*, giunge alle parole di fuoco che Seneca scaglia proprio contro chi, come il Petronio tacitano, “passava il giorno dormendo e riservava la notte agli affari e ai piaceri”. La nostra analisi, secondo un approccio di tipo antropologico, ha tentato di indagare la natura di questi comportamenti, sullo sfondo del mutamento di costume che contraddistingue l’epoca di Nerone. Il punto di vista dei due autori, sui temi che di volta in volta l’indagine proponeva, è stato accostato secondo uno schema sinottico, e vagliato alla luce della diversa formazione, stoica in Seneca, epicurea in Petronio.

Numerosi, i dubbi che hanno accompagnato l’analisi, altrettanto numerose le difficoltà. In primo luogo, la pressoché inesistente bibliografia specifica sull’argomento, quindi la necessità di procedere nella ricerca di un supporto bibliografico distinto sui due autori, nonché sul periodo neroniano in generale. Il

rapporto con la fonte diretta, si è dunque reso punto fondamentale di partenza.

Determinante, per lo svolgimento del lavoro, si è rivelato il periodo di ricerca presso

l' École Française de Rome e l'Institutum Archeologicum Germanicum.

E' più che un dovere ringraziare il Prof. Luciano Cicu per essere stato guida illuminante, anche quando le circostanze avrebbero imposto una rinuncia.

Introduzione

“Stratificato, complesso, percorso da molteplici direttrici di senso che si intersecano e si annodano nel corpo di una stessa parola, il testo non ci appare mai bloccato su una ‘verità’ ultima e definitiva*”). Riproduciamo questa affermazione di Mario Lavagetto per introdurre la nostra analisi che intende proporsi come una di queste “molteplici direttrici di senso” scegliendo un procedimento di indagine che accosta al punto di vista di Petronio quello di Seneca, in relazione ad alcuni fra i più significativi aspetti della società neroniana.

Del *Satyricon* di Petronio, il presente lavoro esamina l’unico grande frammento superstite, la *Cena Trimalchionis*, nonché i capitoli iniziali sul dibattito attorno alla *corrupta eloquentia* e l’episodio che volge verso l’epilogo della città di Crotona. Della produzione in prosa di Seneca, sono prevalentemente le *Epistulae ad Lucilium* ad offrire gli spunti maggiori, tuttavia, il filo delle occorrenze ha spesso ampliato il campo dell’analisi al *De vita beata*, al *De brevitae vitae*, al *De beneficiis*. La prima parte del presente lavoro, esamina uno degli spetti forse più caratterizzanti il periodo, il banchetto, nella duplice componente di opulenza e spettacolarità. Di questo fenomeno di costume sono state individuate le sue prime manifestazioni, fino agli sviluppi più complessi, di cui la scenotecnica della *Cena Trimalchionis* offre ampia testimonianza.

Mediante un confronto sinottico fra il testo di Petronio e quello di Seneca, si è isolata la figura del cuoco, quale simbolo e testimonianza della trasformazione di un antico *ministerium* in *ars*. A questo punto l’analisi si concentra interamente all’interno della *Cena Trimalchionis*.

Seguendo il criterio dalla lettura tematica, ne vengono individuati i singoli temi: le *lautitiae*, l'*automatum*, la *luxuria*, la morte.

Il del *Vita beata* 11, 4 di Seneca suggerisce una lettura della *Cena* per sezioni tema; il momento in cui sfilano le pietanze - *saporibus palatum suum delectantes* - quello spettacolare dei canti e degli spettacoli - *aures vocum sono delectantes, spectaculis oculos delectantes* – nell'intento di mostrare i mutamenti del costume conviviale che quali manifestazione di opulenza e spettacolo contraddistinguono i riti della società neroniana.

Nella sezione dedicata agli spettacoli, si opera la distinzione fra teatralità e tratti teatrali della *Cena*; a riguardo sono stati, infatti, evidenziati i rapporti con il genere mimico.

Pur attraverso una sistematica altamente letteraria di principi e presupposti, quale si presenta la caratterizzazione fatta da Petronio, scorgiamo elementi di un modello preso dalla vita reale. Emerge, indirettamente, dall'esame delle *lautitiae* di cui si circonda, il ritratto di Trimalchione *lautissimus homo* per l'appunto e con esso del mondo di cui è espressione; i discorsi su temi universali quali il destino dell'uomo, la cultura, la storia, la letteratura, la condizione patrimoniale, il suo personale e deformato rapporto col mito, fino alle argomentazioni che riguardano la sua vita; il testamento, la tomba, il monologo autobiografico, la farsa finale del finto funerale. Un ritratto tipo del liberto arricchito di quel tempo e, contemporaneamente, alcuni fra i più significativi aspetti del I secolo d.C.: l'*humanitas* verso gli schiavi, alla luce dell'affermazione *servi homines sunt*, comune a Petronio e Seneca; i *ministeria* della casa di Trimalchione, quale modello di organizzazione schiavistica del lavoro improntata ad un'attività essenzialmente urbana; la trasformazione socio-economica che vede l'affermazione del latifondo sulla piccola proprietà terriera,

esaminata parallelamente nella complessa concezione patrimoniale del pensiero di Seneca. Concorde fra i testi dei due autori ordinate ed esaminate secondo un criterio sinottico.

L'ultima parte si propone di raccogliere in sintesi organica gli elementi dell'analisi, tentando di evidenziare come il punto di vista di Petronio e Seneca sulla società e sulla cultura di età neroniana, comunichi un comune malessere, solo esteriormente, manifestato in modo diverso. La comune base di partenza è il rifiuto dei modelli proposti da questa nuova società, dove l'avidità del denaro ha distrutto tutti i valori sacri e profani.

Seneca respinge quest'epoca senza Giove e senza Cristo dolendosene, secondo moduli moralistici e precetti filosofici propri dello stoicismo.

Petronio, disilluso, nasconde attraverso i giochi segreti, le ambiguità volute, i doppi sensi burleschi della poetica del realismo comico, l'amarezza e la consapevolezza dell'ineluttabilità di una fine. A salvarlo dalla sofferenza e dal turbamento dell'anima, quel tempo senza tempo di ascendenza epicurea che diviene "presente", individuale e collettivo, dove non importa né il passato della propria vita, né il passato storico che tendono a distorcere il senso delle cose.

Il lavoro di analisi si conclude con la raccolta, in una appendice sinottica, di tutti i brani esaminati su cui è stato possibile applicare il criterio della lettura in parallelo dei testi.

* M. Lavagetto, prefazione ad AA. VV., *Il testo moltiplicato. Lettera di una novella del 'Decameron'*, Parma 1982, 7. 10

Parte prima

Testimonianze di fenomeni sociali

Capitolo primo

Il contesto storico e culturale

All'indomani dei funerali di Britannico, nel febbraio del 55 d.C., nell'editto che fece loro seguito Nerone ricordava di essere ormai "l'ultimo sopravvissuto di una famiglia nata per il rango supremo"¹. La storia si ripeteva; il mito familiare, originatosi a partire dalla costruzione genealogica voluta da Giulio Cesare - che riportava alla luce una tradizione familiare sepolta facendo risalire l'origine della propria famiglia a Venere tramite Enea ed Anchise,² - era destinato ancora a coincidere con quello statale, come era stato a partire dal momento dell'assunzione del ruolo di reggente da parte del figlio di Cesare, Ottaviano.

L'avvento di Nerone venne salutato come una nuova età dell'oro. Nei primi cinque anni di governo regnò sotto la tutela del filosofo Seneca e del prefetto del pretorio Afranio Burro. Presto però Nerone volle liberarsi da ogni controllo per percorrere la strada del dispotismo. Mantenere in vita il modello augusteo era ormai impossibile: il principato, sin dalla seconda parte del regno di Augusto, si evolveva sempre più verso un regime assoluto, fondato sull'appoggio di eserciti e sul consenso delle province. Il potere era esercitato dall'autocrate che aveva al suo servizio un esercito di funzionari fedele, inquadrato in una salda burocrazia. Quindi il *princeps* non aveva più bisogno di una classe gelosa delle sue tradizioni come quella senatoria; egli al contrario, necessitava di un ceto a lui fedele da porre a capo degli uffici di stato. Questo spiega perché in questo periodo è sempre maggiore l'ascesa ai vertici dello stato di nuove classi di aristocratici, provenienti dalle province o dagli eserciti, o addirittura di

¹ Tac., *Ann.* 13, 17, 5.

² Svet., *Iul.* 6, 1. Con questa costruzione genealogica Cesare aderiva ad una consuetudine diffusa presso le famiglie romane di ceto sociale più elevato. Sul tema si veda: G. Burzacchini, *Troia tra realtà e leggenda*, Parma 2005.

liberti, ovvero di schiavi affrancati. Il comportamento di Nerone al contrario rivelò, gradatamente, che l'illusione augustea di un principe che governa facendosi garante del funzionamento delle antiche istituzioni repubblicane non aveva più speranze di realizzarsi, e che, anzi, i meccanismi istituzionali erano tali che potevano portare al potere l'uomo più inadatto a esercitarlo, offrendogli le condizioni per mantenerlo fino a quando la morte, la rivolta o la congiura non lo avessero eliminato. Di tutto ciò l'opinione pubblica del I secolo d.C. ne prenderà piena coscienza; questo lo stato d'animo di cui Tacito rende conto raccontando come Agrippina fece liquidare Marco Giunio Silano, che, pur non essendo affatto pericoloso, era nondimeno *quod tunc spectaretur*³ - "cosa cui allora si faceva caso"- discendente dai Cesari, e per di più sembrava avesse il favore del popolo più del figlio di Agrippina. Lo storico mette così in rilievo la differenza di clima politico fra l'epoca di Nerone e il suo tempo, in cui molti, della sua stessa generazione, contestavano di fatto il principio dell'eredità imperiale per preferirgli quello della capacità di governare.

Nella cultura, come in altri aspetti della vita sociale, la politica avviata durante il governo del *quinquennium Neronis* ha lanciato nuove prospettive, ha suscitato nuova fiducia ed entusiasmi anche sinceri, e ha aperto un periodo molto fertile della letteratura. Ma i più importanti frutti di questa stagione letteraria non nascono in sintonia, bensì in tensione problematica, o anche in drastica opposizione, con le linee politiche e culturali del governo neroniano. Il prestigio conferito alle arti e l'assunzione in prima persona del ruolo di principe artista facevano tutt'uno con quella rivalutazione del momento ludico ed edonistico da lui espressa con le tante manifestazioni di licenza e irresponsabilità nel comportamento personale. Un modello che si accompagnava inoltre a un quadro di fasto, di grandiosità, di lusso e di piacere, che comprendeva al suo interno l'esibizione

³ Tac., *Ann.* 13, 1, 1.

grandiosa e il godimento delle arti della parola e dell'immagine. Insieme ad elementi di altra natura, quali la stessa disinvolta pratica del delitto dinastico proclamano un'idea di potere imperiale assoluto, secondo il modello orientale della regalità, degenerare, gestito con totale irresponsabilità. Via via che nel corso degli anni si dimostrò come questa fosse la realtà della politica neroniana, il principe perse sempre più la fiducia tanto della *nobilitas* quanto dei nuovi ceti emergenti che, anche se meno condizionati dall'ottica senatoria e più disposti ad accettare la realtà della monarchia, non intendevano vedersi ridotti a strumenti di un sovrano, che col suo stravagante comportamento tradiva così clamorosamente quello che a essi appariva essere il suo compito precipuo, e cioè una seria dedizione all'amministrazione della cosa pubblica.

Sulla base di questi presupposti, infatti, la politica culturale neroniana non poteva consentire un'intesa duratura tra il principe e le forze intellettuali; Nerone proponeva un modello di vita e una gerarchia di valori troppo distante dalla tradizione etico-politica repubblicana, cui la classe produttrice di cultura continuava pur sempre a fare riferimento. La caduta del consenso verso la politica di Nerone è in gran parte dovuta alle stesse ragioni che posero il *princeps* in conflitto con tanti intellettuali: una cultura nutrita della grande tradizione etico-politica repubblicana, e dalla filosofia stoica, che a quella tradizione aveva dato il principale sostegno teorico, poteva accettare il principio monarchico solo a patto che il monarca rispettasse le esigenze morali e politiche rappresentate da quella tradizione anzi, solo a patto che se ne facesse lui stesso il garante, dando il più alto esempio di impegno nell'adempimento dei doveri che etica tradizionale e stoicismo assegnavano ad ogni uomo. E lo stoicismo, insegnando all'individuo la disponibilità alla rinuncia e all'abnegazione di sé in nome di una ragione universale, rese gli oppositori più disponibili al martirio, ad affrontare come nel

caso di Seneca, Lucano e Petronio anche la morte volontaria, in testimonianza dell'impossibilità di operare in una tale situazione politica.

La perdita della speranza di una rigenerazione della politica romana, la consapevolezza di una totale mancanza di vie d'uscita istituzionali per realizzare una politica giusta e pacifica, ispirano e permeano opposti atteggiamenti; la cupa angoscia della visione del mondo del poeta stoico e congiurato Lucano; la sofferta ricerca morale del filosofo Seneca, che molti aderenti alla congiura di Pisone dovettero considerare come un punto di riferimento per la loro impresa; la visione desolante di un altro poeta stoico, Persio, che fissa in un quadro privo di luci la degenerazione del costume e della morale contemporanei, che gli appaiono ormai preda di una insanabile patologia.

Ma questo sofferto senso di dissociazione tra un quadro di valori che si riconduce all'etica repubblicana e alla morale stoica - il cui equilibrio pare emblematicamente simboleggiato dall'armonia dello stile classico ciceroniano ed augusteo - e, di contro, la realtà delle condizioni di esistenza nella società imperiale, e neroniana in particolare, che induce a contestare la validità di quell'equilibrio, trova nella singolarissima e problematica opera del *Satyricon* di Petronio la creazione del mezzo di espressione più adeguato per esprimere questa sofferenza. Il *Satyricon* sembra mettere in discussione e negare senso all'intera tradizione della letteratura, risolvendola nell'estroso gioco di una geniale parodia dissacrante. La leggerezza di tono e l'ironia costituiscono in realtà una forma di difesa contro la morte e la perdita della *fides*.

1. 1. “*Gli uomini hanno a portata di mano ciò che è utile o necessario, ma ammirano sempre ciò che è straordinario*”.

In questa conclusione cui giunge l’anonimo del *Sublime*⁴, parlando dell’ammirazione che gli ponimi hanno non per i piccoli corsi d’acqua, ma per il Nilo, l’Istro, il Reno e ancora di più per l’Oceano possiamo leggere una viva testimonianza di quella attrattiva verso l’ignoto che in età imperiale, in particolare nel I secolo d.C., viene a connotarsi come un atteggiamento mentale comune in tutti i campi⁵.

Così per l’arte del banchetto, che sembra raggiungere in Roma il suo apogeo in seguito al perfezionamento delle tecniche culinarie e al completamento di quel processo di trasformazione del costume conviviale, innescatosi all’indomani delle conquiste orientali con l’assorbimento della cultura ellenistica; così per le tecniche architettoniche in campo edilizio; così per le mode legate all’abbigliamento, alla cura del corpo e della casa.

Se lo sguardo attento dei più acuti conservatori, non tralasciò di cogliere questo mutamento al suo primo manifestarsi, come fece Sallustio che ne rintracciò le prime manifestazioni nell’opulenza raggiunta dopo la seconda guerra punica⁶ e, dopo di lui, Livio che ne registrò gli sviluppi nel gusto crescente per la *luxuria*⁷, i senatoconsulti e le leggi⁸, emanati in età repubblicana, fin dal principio mostrarono la propria incapacità

⁴ Per la traduzione del *Sublime* l’Edizione seguita è quella di G. Guidorizzi, *Anonimo. Il Sublime*, Mondadori, Milano 1991. Il testo critico adottato come base per la presente edizione è quello di D. A. Russell, *Longinus on the Sublime*, Oxford 1964.

⁵ Bibliografia

⁶ Sall. *bell Jug.* 41, 2.

⁷ Liv. 39, 6.

⁸ Gellio 2, 24, 11. Le *leges sumptuariae*, in particolare la *Lex Cornelia sumptuaria*, emanata da Silla nell’81 a.C., stabiliva una spesa massima di trecento sesterzi per i banchetti festivi e di soli trenta sesterzi per quelli feriali. Silla, per primo, la disattese.

ad arginare un fenomeno destinato a crescere. Quanto accadde durante il principato di Augusto, quando la *pax romana* e la *quies Italiae* contribuiscono a creare un'area estesa e pacifica contraddistinta da intensi legami commerciali che ridussero sempre più la distanza che un tempo separava l'*homo politicus* dall'*homo economicus*. Fino ad arrivare all'epoca giulio-claudia, quando gli imperatori intervenendo direttamente per promuovere e incoraggiare il commercio, rilanciando i rapporti economici⁹ determinarono un immediato ulteriore innalzamento del tenore di vita. In questo arco temporale i *semina futurae luxuriae* segnalati da Sallustio, producono gli esiti più maturi; si affermano nuovi modelli di ricchezza e, al tempo stesso, di involuzione morale. Aumenta la domanda di generi di lusso anche fra le classi medie e inferiori¹⁰. Muta il costume¹¹.

Seneca coglie l'essenza di come questo mutamento, durante l'Impero di Nerone, investa ogni aspetto della vita (*Ep.*: 114, 9):

*cultus primum corporum esse diligentior incipit; deinde supellectili laboratur; deinde in ipsas domos inpenditur cura ut in laxitatem ruris excurrant, ut parietes advectis trans maria marmoribus fulgeant, ut tecta varientur auro, ut lacunaribus pavimentorum respondeant nitor; deinde ad cenas lautitia transfertur et illic commendatio ex novitate et soliti ordinis commutatione captatur, ut ea quae includere solent cenam prima ponantur, ut quae advenientibus dabantur exeuntibus dentur*¹².

⁹ Plin. *nat. hist.* VI 84.

¹⁰ Plin. *nat. hist.* XXXVII 44.

¹¹ Plin. *nat. hist.* XXXIV 160.

¹² Sen. *ep.* 114,9.

Si afferma come prima cosa il culto del corpo, poi quello per le suppellettili e le case, grandi, costruite con materiali pregiati, quali legno e marmo, ornate con statue e con soffitti screziati in oro; quindi il lusso passa alla tavola, dove si manifesta nella novità di invertire il consueto ordine delle portate.

In questo clima il banchetto diventa un festino di gran pompa, si anima, diviene spettacolo in cui tutti i sensi sono protagonisti; la sfilata delle pietanze diventa, sia per gli ospiti sia per l'anfitrione, occasione per allietare *aures vocum sono, spectaculis oculos, saporibus palatum suum*; in un vero e proprio tripudio dei sensi, ricercato attraverso *mollibus lenibusque fomentis* in cui la finalità dei convitati è sentire che *totum lacessitur eorum corpus*. Un luogo *in quo luxuriae parentatur*¹³, in nome del quale Caligola spende in una cena un anno di tasse di una provincia¹⁴; Publio Ottavio compra una triglia per cinque o seimila sesterzi¹⁵, non diversamente da quanto fa il ricco egiziano Crispino¹⁶.

La penna di Petronio e lo sguardo di Seneca

Se è vero che ogni epoca tende ad elaborare in simboli o modelli abitudini e comportamenti che si vanno consolidando, come accade nella tarda Repubblica con Lucullo ricordato come principe dei cultori della buona tavola¹⁷, così accade anche nell'età imperiale e, precisamente durante l'epoca di Nerone, con la *Cena Trimalchionis*

¹³ Sen. *vita beata* 11, 4.

¹⁴ Sen. *Helv.* 10, 4.

¹⁵ Sen. *ep.* 95, 42.

¹⁶ Iuv. IV, 15-16.

¹⁷ Plut. *Lucull.* 40, 1.

del *Satyricon* di Petronio un modello, unico nel suo genere, del nuovo estetismo conviviale e non solo.

Alla base della *Cena Trimalchionis*, pur nella sistematica letteraria di principi e presupposti, si scorgono una serie di elementi di un modello preso dalla vita reale.

Il liberto Trimalchione ne è il protagonista principale, con lui, la classe dei liberti in ascesa, in una città¹⁸ non meglio precisata della Campania. La vita che vi si agita all'interno, seppur posta a grande distanza dalla classe senatoria e dalla corte imperiale di Roma, nella stima reale di Petronio appare tanto più vicina quanto più si beffa di quei personaggi socialmente inferiori a lui e ai suoi amici, ma in realtà non troppo diversi da Nerone e il suo *entourage*. E' così che gli aspetti della società del I secolo d.C. legati al lusso che investe ogni aspetto del quotidiano si riflettono nel sarcasmo della satira. Gli stessi di cui Seneca, in quanto personaggio pubblico alla corte di Nerone, da testimonianza mostrando, al tempo stesso, di esserne un protagonista.

Quando Seneca descrive le nuove tendenze conviviali è dunque probabile che siano stati soprattutto i banchetti della corte neroniana ad ispirarlo. Accostando le due esperienze, la penna di Petronio allo sguardo di Seneca, ci troviamo di fronte una pittura d'ambiente in cui, le descrizioni generiche dei fenomeni e dei comportamenti sociali tracciate da Seneca, sembrerebbero prendere vita nei tipi umani che vediamo agitarsi ed *errare* nel *Satyricon* di Petronio. Se poi, come vuole la tradizione¹⁹, identifichiamo Petronio col *Titus Petronius Niger*, console nel 61, nonché *arbiter aelegantiae*²⁰ alla

¹⁸ Varie ipotesi sono state proposte sull'identificazione:

¹⁹ La bibliografia al riguardo è pressoché sterminata, segnaliamo qualche titolo: G. Studer, *Ueber das Zeitalter des Petronius Arbiter*, "RhM" 2 (1843), 50-59; 202-223; P. Grimal, *La date du Satyricon. A propos d'une palinodie*, "REA" 53 (1951), 100-106; V. Ciaffi, *Introduzione a Petronio, Satyricon*, cit., XXXVI; E. Cizek, *Autour de la date du Satyricon de Patrone*, "Studii Classice" 7 (1965), 197-207; K. F. C. Rose, *The Date and Author of the Satyricon*, Leiden, 1971.

²⁰ Tac. *ann.* XVI, 18-19.

corte di Nerone, il quadro di quella regione che è teatro della *Cena Trimalchionis*, ci appare più veritiero, in quanto ispirato da una conoscenza diretta dell'ambiente campano, il Petronio in questione aveva infatti una villa a Cuma, la stessa dove si suicida dietro ordine di Nerone, in seguito alle false accuse del rivale Tigellino²¹.

La società che si anima nel banchetto descritto da Petronio è quella dei liberti, i “nuovi ricchi” che hanno raggiunto, di recente, la prosperità economica. Trimalchione è uno di questi. La sua figura domina la *Cena* che, del *Satyricon*, costituisce l'unico grande frammento superstite. In lui Petronio rappresenta l'espressione matura di quel fenomeno economico iniziato durante il principato di Augusto, quando le circostanze sembravano favorire più uno “schiavo, che un uomo libero senza mezzi o senza educazione, in quanto in una posizione migliore per attirare l'attenzione dei ricchi²². Sotto Nerone in particolar modo la società diviene più mobile ed anche ex schiavi possono accumulare fortune. La comparsa, infatti, di un apparato burocratico composto principalmente da liberti legati alla *domus regia*, viene ben presto a svuotare di ogni reale peso politico la vecchia *nobilitas*, che finisce così con l'essere travolta da un frenetico movimento di capitali favorevole ai nuovi ceti emergenti²³.

In questo frangente storico sfruttare con furbizia e tempismo ogni opportunità economica avrebbe significato accumulare considerevoli ricchezze. Trimalchione non rimane a guardare e come molti altri liberti da inizio alla ‘scalata sociale. E’ da ricercare qui, l'origine di tutte le fortune che hanno fatto di lui il classico esempio del *parvenu*, affannosamente impegnato nel dare di se un'immagine grandiosa mediante ogni forma di ostentazione che, al tempo stesso, ne misura l'ignoranza e il cattivo gusto. Il lusso

²¹ *Ibidem*.

²² C. M. Welles, *L'Italia da Petronio a Plinio*, in *L'Impero Romano*, 1984, 200.

²³ *Ibidem*.

che ostenta sulla sua tavola costituisce un modello esemplare di quel *conviviorum furor*²⁴ che tanto suscita l'indignazione di Seneca.

La *Cena* è anche teatro di spettacoli. L'esperienza della *scena* e dei *ludi* costituisce un altro aspetto tipico dei riti della società opulenta del I secolo d.C. Il banchetto si viene così delineando nelle sue due componenti fondamentali, opulenza e spettacolo. La cultura del lusso che caratterizza i tempi di Petronio si manifesta nella *Cena Trimalchionis* attraverso la scenotecnica culinaria, il virtuosismo del cuoco, il trionfo della macchina. Gli *automata* costituiscono forse l'espressione più evidente del progresso tecnologico del tempo. Prima l'Imperatore Claudio²⁵ e dopo di lui Nerone²⁶, manifestano il proprio entusiasmo verso queste nuove tecnologie, tanto che Nerone nella *Sala Ottagonale* della *Domus Aurea* fa allestire un soffitto girevole così da offrire ai convitati lo spettacolo del mondo che gli ruota attorno. Anche la coreografia della *Cena Trimalchionis*, sfrutta gli strumenti tecnologici del tempo scoprendo i *laquearia* girevoli del *triclinium*.

Petronio e Seneca: il triclinium

Sia Seneca che Petronio ci parlano del *triclinium*; quello petroniano è il teatro di tutta la *Cena*, per cui ogni evento che si verifica durante il suo svolgimento, dobbiamo immaginarlo all'interno di questa grande sala da pranzo. C'è un momento in cui Petronio, attraverso la descrizione di una delle tante sorprese ideate da Trimalchione, ci introduce in quella dimensione spettacolare del banchetto, dove accade quanto Seneca

²⁴ Sen *ben.* I 10, 2.

²⁵ Svet *Claud* 21, 6; 34, 2.

²⁶ Svet. *Nero* 34, 2.

descrive riguardo le nuove soluzioni tecniche adottate per i soffitti a cassettoni dei triclini: i *laquearia*.

Sia Seneca che Petronio alludono ad una struttura architettonica e meccanica insieme, risultato di un'opera di alta ingegneria edilizia.

Seneca (*Ep.*90,15)

*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 mutantur.*

Satyricon (60,1-7)

*Nam repente lacunaria sonare
coeperunt totumque triclinium
intremuit diductis lacunaribus
subito circulus ingens, de
cupa videlicet grandi
excussus, dimittitur, cuius per
totum orbem coronae aureae
cum alabastris unguenti
pendebant [...]*

Seneca ci parla di soffitti mobili, costruiti in modo tale da mutare continuamente aspetto cosicché, il succedersi delle pietanze sulla tavola, avvenga sotto una scenografia sempre nuova e diversa. Il tono è di denuncia, è al progresso tecnologico infatti che riconduce la corruzione dell'uomo contemporaneo. Petronio descrive. Uno scricchiolio che fa tremare tutto il triclinio, fino a quando, il soffitto a cassettoni si apre e lascia cadere corone d'oro e ampolle di profumo come doni per gli ospiti. L'ingranaggio compie fino in fondo la sua magia; cattura l'attenzione e distrae a tal punto che nessuno dei presenti si rende conto che sulla tavola è comparsa una nuova pietanza. Il tempo del banchetto è così scandito dal succedersi di *tecta* e *fericula*.

In entrambe le descrizioni è suggerita l'idea di un congegno meccanico che, ad un dato momento, si mette in moto azionato da misteriosi ingranaggi.

Un modello illustre: la Domus Aurea di Nerone

Il soffitto del triclinio di Trimalchione sarebbe così del tutto simile a quello della *Domus Aurea*²⁷ dell'Imperatore Nerone. Un movimento rotatorio del soffitto a cupola, voluto da Nerone per richiamare quello perpetuo della volta celeste, questo il significato delle *tabulae versatiles* di cui Svetonio traccia una descrizione parlando delle sale da pranzo del palazzo imperiale (*Nero* 31, 2):

cenationes laqueatae tabulis eburneis versatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur; praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diebus ac noctibus vice, mundi circumageretur.

La rappresentazione di un edificio rotondo coperto a cupola con ai lati portici disposti su due ordini compare, inoltre, in un dupontio neroniano insieme con l'iscrizione *Mac. Aug.* che si tende ad interpretare come *Mac(china) Aug(usti)* in riferimento alla *machinatio* neroniana e che, di recente, ne ha permesso l'identificazione con la sala ottagonale²⁸ della *Domus Aurea*. Un'opera architettonica ardita di cui Tacito²⁹ stesso celebra la grandezza enfatizzando l'*audacia* e l'*ingenium* degli ideatori, i

²⁷ Svet. *Nero* 31. La nuova residenza di Nerone ricostruita sulle rovine della *domus transitoria*, distrutta dall'incendio del 64 d.C.

²⁸ L. Fabbrini, *I corpi edilizi che condizionarono la realizzazione del progetto del palazzo esquilino di Nerone*, "Rend Pont Ac", 58, 1985-1986, pp. 129-179.

²⁹ Tac. *ann.* XV, 42. *Magistris et machinatoribus Severo et Celere, quibus ingenium et audacia erat etiam, quae natura denegavisset, per artem temptare et viribus principis inludere.*

due *magistri e machinatores* di Nerone Severo e Celere che progettarono ed edificarono la *Domus* ponendo, alla base del movimento rotatorio della cupola, un complesso meccanismo idraulico³⁰.

Nel descrivere la sua *domus* agli ospiti Trimalchione³¹ parla di *quattuor cenationes*, quattro sale triclinari, in due delle quali vediamo svolgersi la sequenza più lunga della *Cena*³², secondo un andamento diverso dal primo al secondo triclinio. Dell'anticamera al primo triclinio, Petronio fornisce una descrizione dettagliata; *in postibus triclinii fasces erant cum securibus fixi, quorum imam partem quasi embolum navis aeneum finiebat, in quo erat criptum: "C. Pompeio Trimalchioni, seviro Augustali, Cinnanus dispensator". Sub eodem titulo et lucerna bilychis de camera pendebat, et duae tabulae in utroque postae defixae, quarum altera, si bene memini, hoc abebat inscriptum: "III. et pridie kalendas Ianuaris C. noster foras cenat", altera lunae cursum stellarumque septem imagines pictas; et qui dies boni quique incommodi essent, distinguente bulla notabantur*³³. Infissi sugli stipiti, si notano i fasci con le scuri, la cui parte bassa termina con un'aggiunta del tutto simile ad un rostro navale di bronzo, su cui si legge un'iscrizione: " A C. Pompeo Trimalchione, uno dei sei *Augustali*, il suo ufficiale pagatore Cinnano". La stessa dedica compare poi su una lucerna a due becchi che pende dal soffitto; inoltre, affisse su entrambi i battenti della porta, due tavole, una delle quali reca scritto " Il giorno prima della vigilia e il giorno prima del primo di gennaio il nostro C. cena fuori"; l'altra, una pittura col corso della luna e dei sette

³⁰ H. Pruckner, S. Stroz, *Beobachtungen im Oktogon der Domus Aurea*, RM, 81, 1974, pp. 323-339. Sul *limen* della volta sono stati rinvenuti dei solchi che, farebbero pensare, a dei binari la cui funzione sarebbe stata quella di fare girare la struttura ligea posta sulla cupola e azionata da un sistema idraulico.

³¹ *Sat.* 77, 4-5 *Habet quattuor cenationes, cubicula viginti, porticus marmoratos duos, susum cellationem, cubiculum in quo ipse dormio, viperae huius sessorium, ostiarii cellam perbonam; hospitium hospites capit.*

³² *Sat.* Primo ciclo della *Cena* nel primo triclinio (31-73, 4); secondo ciclo della *Cena* (73, 5-78).

³³ *Sat.* 30, 1-4.

pianeti, unita all'indicazione dei giorni fasti e nefasti fornita da una borchia selezionatrice.

Il momento del passaggio al secondo triclinio è registrato da Petronio con un semplice *in alium triclinium deducti sumus*³⁴. Tutto quanto appare nell'anticamera del primo triclinio, invece, sembrerebbe un condensato simbolico dei temi e dei momenti della cena, così il motivo del corso della luna e dei sette pianeti prefigurerebbe la simbologia di una sala celeste ad intendere quanto accade nel triclinio³⁵, quando il soffitto mobile comincia a muoversi.

Le opere architettoniche di età imperiale

Nella rappresentazione della *Domus Aurea* che compare sul dupontio neroniano si nota come, i portici disposti su due ordini, ai lati dell'edificio rotondo coperto a cupola, si aprano verso la sala interna che, dal porticato, risulta visibile. Anche il triclinio di Trimalchione è preceduto da un portico³⁶, che immette nella sala da pranzo attraverso una porta³⁷, dalla quale è comunque possibile scorgere l'interno se Encolpio³⁸, stando nell'anticamera del triclinio, è in grado di notare la lucerna che pende dal soffitto. Sappiamo per certo che la pianta della *cenatio* della *Domus Aurea* è a struttura circolare, simile a una *tholos*³⁹, non altrettanto possiamo dire per il triclinio di

³⁴ *Sat.* 73,5.

³⁵ *Sat.* 60,1-4.

³⁶ *Sat.* 29,5. *In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat*; 29,7. *Notavi etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem*; 77,4. *Porticus marmoratos duos.*

³⁷ *Sat.* 30,1. *In postibus triclinii fasces erant.*

³⁸ *Sat.* 30,1-4.

³⁹ E. Moormann, "Vivere come un uomo": *l'uso dello spazio nella Domus Aurea*, in *Horti Romani*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-6 maggio 1995), a cura di M. Cima, E. La Rocca, 1998, pp. 345-361.

Trimalchione. Secondo la moda del tempo, anche la *domus* di Trimalchione come la reggia aurea di Nerone presenta alle pareti pitture dipinte. Nella *Domus Aurea* di Nerone i quadri che raffigurano le scene mitologiche con i personaggi degli episodi omerici più significativi come, la Sala di Ettore e Andromaca, quella di Achille a Skyro, non avrebbero finalità puramente decorative, ma assumerebbero una valenza programmatica e propagandistica, volta ad esaltare la *virtus bellica* e il *pathos* eroico, quali contenuti della politica del *princeps*.

Nella costruzione della scena voluta da Petronio le pitture presenti sulle pareti d'ingresso⁴⁰ alla casa di Trimalchione sarebbero allo stesso modo permeate degli ideali di vita e dei successi del padrone di casa. Un ordine preciso ne contraddistingue i motivi; come prima immagine un mercato di schiavi, ognuno dei quali con un cartellino di riconoscimento al collo; Trimalchione con i capelli lunghi e il caduceo in mano, mentre fa il suo ingresso a Roma sotto la guida di Minerva.

Infine le tappe successive; Trimalchione che impara la matematica e viene promosso amministratore e si guadagna il diritto ad essere innalzato da Mercurio ad alto seggio con accanto la Fortuna, mai separata dalla sua cornucopia; le Parche che filano stami d'oro. Al centro, i temi epici dell'Iliade e dell'Odissea, uniti al ludo gladiatorio di Lenate.

Simbolico, il significato delle pitture. Minerva a simboleggiarne l'intelligenza, Mercurio, l'astuzia nel saper cogliere il momento propizio negli affari. Tutte tappe salienti della vita di Trimalchione, che si uniscono, in una comune celebrazione, con i

⁴⁰ *Sat.* 29, 3-7.

temi dell'epica. Dapprima semplice schiavo, poi *puer delicatus* al servizio del suo *dominus*, infine amministratore dei beni di quest'ultimo e, finalmente, l'affrancazione. I temi della sua esistenza quasi un 'ciclo di Trimalchione', così si potrebbero definire le pitture sulle pareti, fortemente celebrative, volute all'ingresso della casa, perché chiunque entrandovi possa ammirare la grandezza del *princeps*.

Come i dipinti della *Domus Aurea* intendono esaltare Nerone a *princeps* edificatore della *Nova Urbs*, così le pitture di Trimalchione ne celebrano la rinascita a 'uomo libero'.

Capitolo secondo

Il cuoco

Le pietanze che sfilano sulla tavola di Trimalchione, insolite ed esagerate negli accostamenti, sono il frutto di una nuova forma d'arte culinaria che affida alla capacità del cuoco il compito di farsi interprete delle stravaganze gastronomiche del padrone di casa. Un'arte che si sviluppa nel segreto della cucina e di cui il cuoco appare l'unico depositario e custode. E' così che, lontana dagli occhi degli ospiti e del padrone di casa, la cucina diviene fucina di chissà quali alchimie culinarie. Per meglio comprendere questa nuova tendenza, sarà opportuno fare riferimento ai passi sotto indicati, accomunati dal medesimo tema: la figura del cuoco.

Satyricon (50,1)

[...] *“Gaius feliciter”
conclamavit. Nec non
cocus potione
honoratus est, etiam
argentea corona,
poculumque in lance
accepit Corinthia.*

(70,1-3) [...] *ut ista
cocus meus de porco
fecit. Non potest esse
pretiosior homo.
Volueris de vulva faciet
piscem, de lardo
palumbum, de perna
turturem, de colaepio*

Seneca *Ep.* 90,23

[...] *Innumirabiles esse
morbos non miraberis:
cocos numeras. Cessat
omne studium et
liberalia professi sine
ulla frequentia desertis
angulis praesident; in
rhetorum ac
philosophorum scholis
solitudo est: at quam
celebres culinae sunt,
quanta circa nepotum
focos <se> iuventus
premit!*

Ep. 95,27 [...] *testas
excerpere atque ossa et*

Livio *Ab Urbe
condita* 39,6, 9 [...] *tum coquus,
vilissimum antiquis
mancipium et
aestimatione et usu,
in pretio esse, et
quod ministerium
fuerat, ars haberi
coepta...*

*gallinam [...] Dedalus dentium opera cocum
vocatur. fungi?*

Dai due passi di Petronio affiora il ritratto del cuoco di Trimalchione che, benché non compaia nella cena, se non in una sola occasione, è tuttavia una figura di cui costantemente si avverte la presenza. Per tutto lo svolgimento della *Cena Trimalchionis* ogni piatto da lui elaborato si rivela una sorpresa. La *gustatio*⁴¹ come le uova⁴² di pavone con dentro i beccafichi, il piatto dello zodiaco⁴³ come quello col Pegaso⁴⁴, il piatto del cinghiale⁴⁵ come quello del maiale⁴⁶ e del vitello⁴⁷ lessato guadagnano il consenso degli ospiti sotto lo sguardo compiaciuto di Trimalchione. Finché dinanzi allo spettacolo del maiale che, una volta sventrato regala agli ospiti mortadelle e salsicciotti, i presenti inneggiano all'abilità del cuoco. E' l'apoteosi: *Plausum post hoc automatum familia dedit et "Gaio feliciter" conclamavit*⁴⁸.. Nell'acclamazione generale il cuoco viene premiato ricevendo l'onore di bere una coppa di vino alla tavola del padrone di casa insieme ai suoi ospiti, onore ancor maggiore per lui riceverla su di un vassoio di bronzo corinzio insieme ad una corona d'argento: *Nec non cocus potione honoratus est, etiam argentea corona, poculumque in lance accepit Corinthia*. Inoltre, un pò perché adempia in modo ancor più impeccabile al suo magistero, un pò per lusingarlo con un regalo importante, Trimalchione gli fa omaggio di un strumento di alta precisione, dei

⁴¹ *Sat.* 31, 8-11.

⁴² *Sat.* 33, 3-8.

⁴³ *Sat.* 35, 1-7.

⁴⁴ *Sat.* 36, 1-4.

⁴⁵ *Sat.* 40, 3-8.

⁴⁶ *Sat.* 49, 1-10.

⁴⁷ *Sat.* 59, 3-7.

⁴⁸ *Sat.* 50, 1.

coltelli di ferro del Norico⁴⁹. Una simile arma non potrà che esaltare la già indiscussa abilità del cuoco.

E' questa la sola occasione in cui il cuoco lascia la cucina per fare una breve comparsa nel triclinio, non sappiamo niente di lui, ancora prima del nome ne conosciamo l'abilità culinaria, ma intuiamo come la riuscita della cena, nonché la fama di grande anfitrione di cui Trimalchione gode presso i suoi ospiti, siano in buona parte anche merito suo. Per questa ragione non sembrano esagerate le parole che gli rivolgerà Trimalchione nel prosieguo della cena quando ad un certo momento: *Non potest esse pretiosior homo*⁵⁰ - esclama- tracciandone un profilo ben preciso: *Volueris, de vulva faciet pisces, de lardo palumbum, de perna turturem, de colaepio gallinam*⁵¹. Insomma una figura insostituibile nella casa di Trimalchione, ideatore nascosto delle pietanze più strane, il cuoco, rivela la natura della sua arte nel nome: *Dedalus vocatur*⁵² esclama Trimalchione che, pronunciando un nome tanto bello quanto ingegnoso, si compiace per la scelta che non può non evocare, nell'immaginario di chi legge, le prodezze del mitico Dedalo.

Come lui, il Dedalo cuoco, trasforma i cibi creandone di sempre più nuovi e strani, la vulva che si trasforma in pesce, il lardo che diviene un colombo, il prosciutto che lascia il posto alla tortora e lo zampone che si muta in gallina. Pezzo dopo pezzo, organo dopo organo niente rimane uguale.

⁴⁹Strab. IV, 208. In seguito alla scoperta dell'oro nel paese dei Taurisci del Norico, all'epoca di Polibio, si verificò una vera corsa all'oro, alla quale parteciparono gli Italici e i locali; all'epoca di Strabone, tutte le miniere d'oro erano sotto il controllo romano. L'oro veniva importato in Italia generalmente grezzo, ma in parte anche lavorato.

⁵⁰ *Sat.* 70, 2.

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Sat.* 70, 3.

Cuochi e retori

Petronio traccia di Dedalo il profilo di un cuoco dalle indiscusse capacità culinarie. Anche Seneca, nei passi sopra indicati, ci parla dei cuochi e mostra come, nella Roma imperiale del I secolo d. C. fossero in molti gli aspiranti a quest'arte. Nell'epistola 95,23, infatti, muove la sua analisi del fenomeno partendo da un dato di fatto: *Innumerabiles esse morbos non miraberis: cocos numera*⁵³. L'esordio è chiaro; per intendere la ragione di malattie sempre più numerose è sufficiente guardare all'accresciuto numero di cuochi. Seneca coglie, così, la stretta relazione che intercorre tra il numero sempre maggiore di malattie e gli espedienti della nuova arte culinaria. Depositari dei segreti di quest'arte, i cuochi, promuovono creazioni gastronomiche ardite⁵⁴ che mettono a dura prova la salute del corpo.

L'aumento dei cuochi è indice altresì di un mutamento sociale più generale che Seneca mette chiaramente a fuoco quando afferma: *Cessat omne studium et liberalia professi sine ulla frequentia desertis angulis praesident*; una trasformazione che investe, sia la sfera delle professioni, sia quella della cultura. Mentre chi da sempre ha professato l'esercizio delle arti liberali, unito all'applicazione intellettuale è ora ai margini, il ruolo dei cuochi, quali nuovi modelli professionali, si va affermando: *in rhetorum ac philosophorum scholis solitudo est; at quam celebres culinae sunt, quanta circa nepotum focos <se> iuventus premit*. I giovani disertano le scuole di retorica e di filosofia, ma affollano quelle di cucina. Sempre meno educati ai precetti di queste discipline guardano alla gastronomia come ad un'arte promossa di recente a nuova

⁵³ Sen. ep. 95, 23.

⁵⁴ Sen. ep. 95, 19. *Nec mirum quod inconstans variusque ex discordi cibo morbus est et illa ex contrariis naturae partibus in eundem compulsa <ventrem> redundant. Inde tam novo aegromatus genere quam vivimus.*

παιδεία. Per Seneca una realtà dura da accettare, che cerca in qualche modo di respingere quando compie il vano tentativo di eliminare dal novero degli studi liberali l'arte culinaria⁵⁵. Il pericolo maggiore è vedere l'*ingenium* umano farsi schiavo delle *voluptates*.

E' a questo punto che il discorso di Seneca si fa più complesso, cessa di registrare queste nuove tendenze come fatto di costume in sé, per cogliere i motivi di fondo di un simile cambiamento. Da una parte i cuochi, come professione in ascesa, maestri di un nuovo progresso, quello culinario, che li porta a conoscere *omnium gentium animalia*⁵⁶, dall'altro i retori e i filosofi, da sempre responsabili dell'educazione dei giovani a cui ora Seneca rimprovera un insegnamento troppo astratto che non prepara uomini per la vita ma allievi per la scuola: *non vitae sed scholae discimus*⁵⁷. Potremmo ricercare qui la frattura venutasi a creare nel sistema di valori tradizionale. I cuochi, produttori di una cultura nuova, stravolta e mostruosa, che si propone di nutrire la *gula*, i retori, ormai troppo sterili nel coltivare l'*ingenium* e nutrire l'*animus*, sono entrambi espressione di un processo culturale deviato in cui i bisogni dello spirito vengono trascurati a beneficio di quelli del corpo. In questo clima opera il cuoco, intento a soddisfare i bisogni del palato, mischia cibi diversi e realizza sulla tavola *quod fieri debebat in ventre*⁵⁸.

⁵⁵ Sen. ep. 88, 18-19. *Eaque luctatores[...]expello ex iis studiis liberalibus; aut unguentarios recipiam et cocos et ceteros voluptatibus nostris ingenia accomodantes sua. Quid enim, oro te, liberale habent isti ieiunii vomitores, quorum corpora in sagina, animi in macie et veterno sunt?*

⁵⁶ Sen. vita beata 11, 4. *Aspice Nomentanum et Apicium, terrarum ac maris, ut isti vocant, bona conquirentis et super mensam recognoscentis omnium gentium animalia..*

⁵⁷ Ep. 106, 12.

⁵⁸ Sen. ep. 95, 27.

Ben presto la necessità diventa eccesso, e gli *oblectamenta*⁵⁹ del cuoco conducono verso una *perscrutatio gulae*⁶⁰ che diviene anticamera del vizio. E se tradizionalmente l'arte culinaria è per il corpo ciò che la retorica è per l'anima⁶¹ il trionfo dell'una e la crisi dell'altra mostrerebbero ancora una volta come in questo frangente si ricerchi una forma di *sapere* elementare, perseguito mediante l'appagamento dei sensi di cui il momento del banchetto rappresenta l'espressione più alta.

Così come l'*animus* anche la *gula* manifesta il suo *ingenium* nel richiedere sapori sempre più nuovi. Petronio proclama questa esigenza con toni solenni attraverso le parole del poeta Eumolpo: *Ingeniosa gula est*⁶², e delle manifestazioni di quest'*ingenium* colora tutta la *Cena Trimalchionis*.

Il cuoco: tra mancipium e ars.

Petronio ci mostra il cuoco di Trimalchione in azione, mentre Seneca focalizza un ruolo sempre crescente del cuoco e della sua arte, ma per cogliere gli inizi di un mutamento tanto significativo sarebbe ora opportuno guardare a Tito Livio che, nel passo sopra indicato⁶³, mette in luce una serie di circostanze cogliendo un'importante passaggio. Quando infatti la tavola cominciò a richiedere maggiore cura e preparazione *tum coquus, vilissimum antiquis mancipium et aestimatione et usu, in pretio esse, et*

⁵⁹ Sen. ep. 108, 15.

⁶⁰ Torre C. *Il banchetto di luxuria nell'opera in prosa di Seneca*, Paideia, Miscellanea senecana, LII, Brescia 1997, pp. 377-396.

⁶¹ Socrate sottolinea nel *Gorgia* (Platone, *Gorgia* 465 e etc.) come arte retorica e arte culinaria siano da sempre affiancate

⁶² *Sat.* 119, 33.

⁶³ Liv, 39, 6, 9. Siamo nel 187 a.C. l'armata d'Asia ritorna vittoriosa dalla guerra contro Antioco III di Siria.

quod ministerium fuerat, ars haberi coepta. E' da questo momento in poi che il cuoco inizierà a costruire la sua fortuna, da acquisto di scarso rilievo, perché confinato in una funzione di servizio, comincia ad essere considerato il solo custode di una nuova espressione artistica, quella proveniente dalla cucina.

Le parole di Livio segnalano le prime manifestazioni di una mutata realtà. Siamo all'indomani della fine della seconda guerra punica e Roma inizia a godersi i proventi delle conquiste, ma proprio in questo frangente storico affondano le proprie radici la maggior parte dei fenomeni di opulenza che esploderanno in età imperiale, principalmente nel I secolo d. C. che, sia in Livio, in Seneca e in Petronio sono racchiusi in una sola espressione, *luxuria*. Per Livio: *Luxuriae enim peregrinae origo ab exercito Asiatico invecta in urbem est*, fu dunque l'armata d'Asia ad introdurre in Roma il gusto per la *luxuria*. La società romana, fino ad allora moderata e frugale, fu travolta dagli effetti di un'improvvisa opulenza.

Seneca registra un fenomeno ormai maturo: *Ubi luxuriam late felicitas fudit*⁶⁴, e lo pone alla base di ogni mutamento nello stile di vita, così come appare già ben chiaro, nel II secolo della Repubblica, allo stesso Sallustio quando sottolinea: *Sed ubi illa formido mentis decessit, scilicet ea, quae res secundae amant, lascivia atque superbia incessere*⁶⁵. Nelle nuove manifestazioni di comportamento dettate dalla *lascivia* e dalla *superbia* si nascondono i *semina futurae luxuriae* tanto temuti da Livio che, quando crollerà la *formido mentis*, che fino ad allora aveva permesso al *civis romanus* di rimanere ancorato al *mos maiorum* coltivando la *frugalitas*, la *gravitas* e la *pudicitia*, esploderanno in una catena di vizi opposti alle antiche virtù. Da qui la degenerazione in

⁶⁴ Sen. ep. 114, 9.

⁶⁵ Sall. Bell. Iug 41, 2-5.

ogni forma di eccesso, nel lusso personale⁶⁶ come in quello degli arredi per la casa⁶⁷ per finire poi a quello della tavola⁶⁸.

In questo clima essere cuochi non significava più svolgere un vile servizio, bensì avere la possibilità di accedere ad un'arte di gran moda.

Le creazioni di Dedalo cuoco: saporibus palatum suum delectantes

Abbiamo notato in precedenza come la presenza di Dedalo cuoco, benché aleggi per tutta la Cena, solo verso la sua conclusione si sveli completamente, in primo luogo attraverso la rivelazione del nome⁶⁹ e subito dopo in alcuni episodi che lo vedono protagonista, lo vediamo, infatti, incombere su Encolpio⁷⁰, cimentarsi nell'imitazione di un attore tragico⁷¹, addirittura rivolgersi verso Trimalchione con parole provocatorie⁷² e infine, dopo aver catturato un gallo, additato quale messaggero di sventure, presentarlo agli ospiti ormai cucinato in marmitta⁷³. Cuoco e al tempo stesso giullare, doctissimus nelle sue creazioni, ha posto tutta la sua arte al servizio di Trimalchione e quest'ultimo ne utilizza ogni espediente per articolare le portate in un continuo spettacolo a sorpresa.

⁶⁶ Sen. *ep.* 114, 9. *Cultus primum corporum esse diligentior incipit*; Livio 39, 6, 9. *Vestem stragulam pretiosam*.

⁶⁷ Sen. *ibidem*. *Deinde in ipsas domos inpenditur cura ut in laxitatem ruris excurrant, ut parietes advectis trans maria marmoribus fulgeant, ut tecta varientur auro, ut lacunaribus pavimentorum respondeat nitor*; Livio *ibidem*. *Lectos aeratos, plagulas et alia textilia, et quae tum magnificae suppellectilis habebantur*.

⁶⁸ Sen. *ibidem*. *Deinde ad cenas lautitias transfertur et illic commendatio ex novitate et soliti ordinis commutatione captatur, ut ea quae includere solent cenam prima ponantur, ut quae advenientibus dabantur exeuntibus dentur*. Livio *ibidem*. *Epulae quoque ipsae et cura et sumptu maiore apparari coepte*.

⁶⁹ *Sat.* 70, 2.

⁷⁰ *Sat.* 70, 12.

⁷¹ *Sat.* 70, 13.

⁷² *Sat.* 70, 13.

⁷³ *Sat.* 74, 1-5.

Tutto è stato preannunciato fin dal principio *et quidem iam principium cenae videtis*⁷⁴, con queste parole, infatti, il servo di Agamennone, Menelao, nel vedere Trimalchione, mentre gioca a palla tutto bardato, prospetta a Encolpio, Gitone e Ascilto l'imminente Cena a casa di quest'ultimo.

A guidarci nell'analisi della Cena saranno le parole con cui Seneca, descrivendo il comportamento di due noti personaggi del periodo, Nomentano e Apicio, pone in luce le nuove tendenze della moda conviviale e ne individua i momenti e i temi (*De vita beata* 11,4):

[...] *vide hos eosdem <in suggestu rosae> despectantis popinam suam, aures vocum sono, spectaculis oculos, saporibus palatum suum delectantes; mollibus lenibusque fomentis totum lacessitur eorum corpus et, ne nares interim cessent, odoribus variis inficitur locus ipse, in quo luxuriae parentatur[...].*

Agli occhi di Seneca il banchetto si connota come una manifestazione di opulenza e spettacolo all'interno dei riti della società neroniana. Gli aspetti che pone in luce sono gli stessi che Petronio rappresenta in un gioco letterario di varie allusioni, all'interno del quale, più spettatore che attore, parrebbe chiamare col proprio nome ogni cosa. Poco importa a questo punto se il liberto Trimalchione sia esistito o meno, ad essere rappresentata e posta in discussione, con una garbatezza al di là di ogni giudizio, è la nuova realtà sociale con tutti i suoi riti di cui Trimalchione potrebbe essere uno dei tanti paradigmi. Quando ha inizio la *Cena* di Trimalchione i convitati sono ormai pronti a godersi la sfilata delle pietanze, i canti, gli spettacoli e ogni genere di rimedio per stuzzicare il corpo.

⁷⁴ *Sat.* 27, 4.

La gustatio e le primae mensae

Il banchetto ha inizio con la gustatio, l'antipasto, che si sviluppa in un'ampia sequenza all'interno del primo atto della Cena, quello delle primae mensae. Petronio ci descrive così il momento in cui ha inizio la presentazione della pietanza sulla tavola

(*Satyricon* 31, 8-11):

Allata est tamen gustatio valde lauta [...] ceterum in promulsidari asellus erat Corinthius cum bisaccio positus, qui habebat olivas in altera parte albas, in altera nigras. Tegebant asellum duae lances, in quarum marginibus nomen Trimalchionis inscriptum erat et argenti pondus. Ponticuli etiam ferruminati sustinebant glires melle ac papavere sparsos. Fuerunt et tomacula supra craticulam argenteam ferventia posita et infra craticulam Syriaca pruna cum granis Punici mali.

Ecco venire introdotto un vassoio che presenta al centro un asinello di bronzo corinzio, nella cui bisaccia sono distribuite da una parte olive bianche, dall'altra olive nere. L'architettura della composizione rivela inoltre due piatti che poggiano sulla groppa dell'asinello e recano inciso, sui margini, il peso dell'argento unito al nome di Trimalchione, inoltre dei ghiri, conditi con miele e papavero e adagiati su dei ponticelli saldati al vassoio, il tutto infine accompagnato da salsicce sfrigolanti su una graticola in argento, sotto la quale si vedono prugne di Siria e chicchi di melagrana. Grande la meraviglia degli ospiti che vedono compiersi davanti agli occhi quasi un processo di sublimazione della realtà naturale del cibo, mediante la riproduzione illusionistica di quella stessa realtà al suo stadio originario o in una delle fasi di elaborazione. Così i

Syriaca pruna insieme ai *granis Punici mali*, secondo il principio dell'estetica della mimesi, in base al quale *ars est celare artem*, starebbero a richiamare i carboni e la brace del processo di cottura delle salsicce che *ferventia* sono portate sulla tavola.

Ai commensali-spettatori non rimane altro che lasciarsi coinvolgere dalla scenotecnica culinaria della cena. Quand'ecco comparire, non ancora conclusa la degustazione della portata, un secondo vassoio (*Satyricon* 33, 3-8):

[...] *Nobis repositorium allatum est cum corbe, in quo gallina erat lignea patentibus in orbem alis, quales esse solent quae incubant ova* [...].

All'interno del vassoio, una cesta, con una gallina di legno dalle ali spalancate nell'atto di covare sulla paglia. In realtà la gallina lignea nasconde uova di pavone⁷⁵, ma anche in questo caso il contesto in cui viene servita la pietanza, prepara ad un finale a sorpresa. A preannunciarlo sono le parole di Trimalchione: *Amici, ait, pavonis ova gallinae iussi supponi. Et mehercules timeo ne iam concepti sint*⁷⁶. Ecco, che Encolpio, subito dopo, ricava dal guscio di pastafrolla delle uova un grosso beccafico ricoperto di rosso d'uovo pepato. Per la seconda portata della *gustatio* si compie puntuale la messinscena ad effetto. Trimalchione finge di esserne all'oscuro, ma tutto in realtà è preparato in anticipo. Encolpio e compagni ne rimangono sorpresi, non così i convitati abituali⁷⁷.

⁷⁵ Le uova di pavone rappresentano una prelibatezza, oltre che un cibo di lusso e costoso, si veda Varro *re rustica* III, 6, 6. Era pratica diffusa far covare uova di pavone ad una gallina, sul tema Varro, *re rustica* III, 9, 10.

⁷⁶ *Sat.* 33, 5.

⁷⁷ *Sat.* 36, 8.

La semantica della gustatio

In definitiva la *gustatio* si articola in tre portate principali: le salsicce, i ghiri conditi con miele e papavero ed infine la gallina di legno dalle uova di pastafrolla, a fare da contorno le olive, le prugne siriache e i chicchi di melagrana che, non è da escludere, venissero mangiati dagli ospiti in un miscuglio di ingredienti e di sapori. L'accostamento più insolito, quale creazione esclusiva di Dedalo cuoco, riguarderebbe il condimento dei ghiri⁷⁸, realizzato con miele, un ingrediente indicato più per le *secundae mensae*⁷⁹, non certo per l'antipasto. Sembrerebbe proprio che il cuoco di Trimalchione abbia realizzato quanto dice Seneca quando afferma *piget iam singula: coguntur in unum sapes. In cena fit quod fieri debebat in ventre*⁸⁰. Il processo di elaborazione dell'*ars* culinaria ha raggiunto ormai livelli elevati e la creatività non ha più limiti, dalla preparazione delle pietanze, alla loro presentazione sulla tavola. Tutte le pietanze si distinguono nella cura della forma, secondo il gusto di Trimalchione che, come è solito fare in simili circostanze, ha predisposto ogni cosa dall'argenteria alla servitù, dai canti agli spettacoli, in modo tale che in ogni momento del banchetto l'ospite, oltre a venire stupito e conquistato, percepisca l'esatta dimensione delle sue ricchezze. E' questa l'atmosfera che fa da sfondo al succedersi di ogni portata. Non a caso al peso dell'argento, inciso sui margini del vassoio per ragioni di controllo⁸¹, si accompagna il suo nome. Una spia di quella *putidissima iactatio*⁸² che trova conferma

⁷⁸ Varro *re rustica* 3,16,5. Sottolinea come il miele venisse servito *ad principia convivii et in secundam mensam*, ma mai mescolato ad altri ingredienti. I ghiri erano poi una vera leccornia (Plin. *nat. hist.* 8, 223) e per questo il loro allevamento molto diffuso (Varro *re rustica* III, 15).

⁷⁹ Con il miele e il papavero si preparavano dolci molto apprezzati (Hor, *Ars poetica* 375) ; Plin *nat. hist.* 19, 169.

⁸⁰ Sen. *ep.* 95, 27.

⁸¹ E. M. Marmorale (a cura di) Petronii Arbitri *Cena Trimalchionis*, cit., pag. 17.

⁸² *Sat.* 73, 2.

nel particolare della graticola in argento e che ritorna in tanti altri oggetti della sua casa, anche i più umili come il vaso da notte⁸³, lo stuzzicadenti⁸⁴, il vassoio in cui il portiere sbuccia i piselli⁸⁵, la teglia dove viene offerto il pane⁸⁶ e la bacinella dentro la quale degli schiavetti hanno versato olio profumato per ungere i piedi degli ospiti⁸⁷. Pare una vera e propria fissazione di cui si vanta con orgoglio *in argento plane studiosum sum*⁸⁸, prima di procedere con un lungo elenco. Immaginando un Trimalchione così affannato nel dare un'immagine grandiosa di se stesso, il nostro pensiero non può non correre ancora una volta alle parole di Seneca (*De brevitae vitae* 12, 5):

*Convivia me hercules horum non posuerim inter vacantia tempora, cum videam quam
solliciti argentum ordinent [...].*

Per Seneca allestire un banchetto non è certo un momento di svago vista l'accurata preparazione che richiede in ogni suo aspetto. La sollecitudine a predisporre l'argenteria è, infatti, prerogativa dei padroni di casa più esigenti in quanto, più sono numerosi e pesanti i suoi pezzi, maggiore sarà la ricchezza e il prestigio che da questa essi ne deriveranno. Trimalchione è uno di questi e, in un momento in cui l'intero *ministerium* conviviale è assunto al rango di *ars*, la sua cura meticolosa dell'intero apparato, gli fa guadagnare fama di eleganza in quella recita che lo spettacolo del banchetto impone. Se la finalità della *Cena* è quella di comunicare l'esatta dimensione delle *lautitiae* di Trimalchione e al tempo stesso mostrare come lo stare a tavola diventa

⁸³ *Sat.* 27, 3.

⁸⁴ *Sat.* 33, 1.

⁸⁵ *Sat.* 28, 8.

⁸⁶ *Sat.* 35, 6.

⁸⁷ *Sat.* 70, 8.

⁸⁸ *Sat.* 52, 1-3.

un'arte che, come tale, tende a trasformarsi in un rito teatrale. Allora Petronio guarderebbe al fenomeno dalla stessa angolazione da cui guarda Seneca, quando coglie le trasformazioni del costume conviviale del I d.C. Trimalchione come uno dei tanti tipi descritti da Seneca che *ex his elegantiae lautitiae fama captatur*, che niente compie *ut nec bibant sine ambitione nec edant*⁸⁹, in definitiva il prodotto di quella tendenza secondo la quale *ambitio et luxuria et impotentia scaenam desiderant*⁹⁰. E' qui che la *Cena* ci introduce nella sua dimensione spettacolare, là dove si intersecano i molteplici livelli di lettura del *Satyricon* e il marcato realismo si intreccia con elementi mimetici. All'interno di questo discorso le pietanze comunicano qualcosa che va oltre le manie di grandezza e la *iactatio* di Trimalchione, per arrivare a dare una illusionistica rappresentazione della realtà⁹¹, non a caso infatti si è parlato di << realismo finto >>⁹² per intendere la presentazione del cibo nel suo stadio originario o in una delle tante fasi attraverso le quali deve passare prima di giungere sulla tavola.

“Falernum Opimianum annorum centum”

Conclusa la *gustatio* e prima ancora di proseguire con le altre portate viene offerto, in anfore di cristallo, del buon vino, *verum Opimianum*⁹³, della cui qualità Trimalchione si compiace a tal punto da abbandonarsi ad una osservazione non troppo

⁸⁹ Sen. *brev. vit* 12, 5.

⁹⁰ Seneca, *ep.* 94, 71.

⁹¹ M. Salanitro “Il vino e i pesci di Trimalchione (*Satyricon* 39, 2), *REA*, T. 97, 1995, 3-4, pp. 589-592. L'asinello alluderebbe al trasporto delle olive dopo la raccolta così come, la presentazione dei ghiri al loro letargo, il beccafico al pulcino all'interno dell'uovo.

⁹² G. Rosati, “Trimalchione in scena”, “Maia” 35 (1983), pag. 213.

⁹³ Il *Falernum Opimianum* prende il nome da L. Opimio che fu console nel 121 a.C., anno rimasto famoso per un abbondante raccolto di vino che rese celebre il vino di quell'annata. Se ne legge un accenno in Cic. *Brut.* 83, 287). Per un ulteriore riferimento E. V. Marmorale (a cura di) *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, cit, pag. 23.

lusinghiera verso i suoi ospiti: *Heri non tam bonum posui, et multo honestiores cenabant*⁹⁴. Una vanteria che paga con una esibizione goffa ed offensiva. Oltre al cibo, il vino è l'altro protagonista della cena. Lo vediamo già scorrere a fiotti durante la visita di Trimalchione alle *thermae*⁹⁵ e, allo stesso modo del cibo, ne misura lo scialo e l'eccesso. Inoltre in questa circostanza, alleggerendo gli animi, li prepara alle sue riflessioni sull'uomo e sul significato della sua esistenza⁹⁶. Per Trimalchione bere vino è un inno alla vita *tangomenas faciamus*, dopotutto *vita vinum est* e per questa ragione alla sua mensa non ci si può sottrarre a copiose bevute, anche perché il vino, quale omaggio del padrone di casa ai suoi ospiti, riceve a sua volta onore nel momento in cui essi lo bevono *hoc vinum vos oportet suave faciatis*⁹⁷. Un'accortezza degna di un grande anfitrione che userà ancora verso i suoi ospiti quando, poco più tardi, "vinum" esclama "si non placet, mutabo; vos illud oportet bonum faciatis"⁹⁸, per poi concludere l'omaggio con la solita nota stonata *deorum beneficio non emo*.

⁹⁴ *Sat.* 34, 7.

⁹⁵ *Sat.* 28, 3.

⁹⁶ *Sat.* 34, 7-10.

⁹⁷ *Sat.* 39, 2. Si tratta di un passo a lungo discusso. V. Marmorale, (a cura di) *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, cit., pag. 38, intende che Trimalchione invita gli ospiti a dimostrare che il vino è buono discorrendo allegramente. L'interpretazione risale allo Scheffer *apud* P. Burmann, *C. Petronius Arbitr, Satyricon*, Amstelaedami 1743², pag. 231. Diversa l'interpretazione di D. Gagliardi, *Il comico in Petronio*, Palermo 1980, pag. 68, che intende la frase come un invito di Trimalchione a notare la qualità del vino. I due più recenti editori e commentatori di Petronio, M. S. Smith, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford, 1975, pag. 88; e C. Pellegrino, *Petronii Arbitri Satyricon*, Roma 1975, pag. 271, concordano nel ritenere che il vino è reso *suave* nel momento in cui viene bevuto. Un concetto che si trova espresso anche in un epigramma di Marziale, 5, 78, 16: *vinum tu facies bonum bibendo*.

⁹⁸ *Sat.* 48, 1.

Il piatto dello zodiaco

Dopo la libagione riprende la sfilata delle pietanze. Siamo così giunti a quello che dovrebbe essere “il primo piatto”, ma questa volta *ferculum est insecutum plane non pro expectatione magnum*, al suo primo apparire sembrerebbe deludere le aspettative dei commensali (*Satyricon* 35, 1-7):

Rotundum enim repositorium duodecim habebat signa in orbe disposita, super quae proprium convenientemque materiae structor imposuerat cibum: super Arietem cicer arietinum, super Taurum bubulae frustum, super Geminos testiculos ac rienes, super Cancrum coronam, super Leonem ficum Africanam, super Virgines steriliculam, super Libram stateram, in altera placenta, super Scorpionem pisciculum marinum, super Sagittarium oclopetam, super Capricornum locustam marinam, super Aquarium anserem, super pisces duos mullos. In medio autem caespes cum herbis excisus favum sustinebat [...] hoc est ius cenae.

Siamo dinanzi al piatto forse più elaborato per l'ingegnosità dell'allestimento. La presentazione del *ferculum* è accompagnata dalla presenza di uno schiavo che distribuisce il pane cantando, con voce stridula, uno dei mimi più popolari. Nel primo piatto dell'alzata con i dodici segni zodiacali, accuratamente preparata dallo *structor*, in corrispondenza dell'Ariete vi sono dei ceci con due cornini, su quello del Toro parti di bue, sui Gemelli rognoni e testicoli, sul Cancro una corona, sul Leone un fico africano; si vedono, inoltre, una vulva di scrofa sulla Vergine, una bilancia sulla Libra con una focaccia al formaggio su un piatto e una al miele sull'altro, un pesce di mare sullo

Scorpione, un cavalluccio marino⁹⁹ sul Sagittario, un'aragosta sul Capricorno ed infine, sull'Acquario un'oca e sui Pesci due triglie. Ma non è tutto, al centro, infatti, si scorge un favo, sostenuto da una zolla di terra strappata con tutte le sue erbe. Siamo ancora una volta dinanzi all'ennesima trovata di Trimalchione, sintetizzata con una didascalia da teatro *hoc est ius cenae* che, come puntualmente ha osservato Fedeli¹⁰⁰, è tutta incentrata sulla ambiguità che deriva dal duplice significato di *ius*, "legge", ma al tempo stesso "sugo". Dopo la delusione iniziale, certamente programmata¹⁰¹ da Trimalchione, la pietanza sortisce l'effetto sorpresa. Saranno infatti quattro schiavi cuccinieri, danzanti al suono dell'orchestra, a sollevare il coperchio del vassoio e a rivelare le altre leccornie. Ecco così la seconda e la terza portata del primo piatto (*Satyricon* 36, 1-4):

[...] *ad symphoniam quattuor tripudiantes procurrerunt superioremque partem repositorii abstulerunt. Quo facto videmus infra altilia et sumina leporemque in medio pinnis subornatum, ut Pegasus videretur. Notavimus etiam circa angulos repositorii Marsyas quattuor, ex quorum ultriculis garum piperatum currebat super pisces, qui tanquam in euripio natabant [...].*

⁹⁹ Il termine latino *oclopetam* è tutt'ora oggetto di interpretazione molto incerta; l'interpretazione qui seguita è quella di C. Pellegrino, *Petronii Arbitri Satyricon*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1975, pag. 262 che accoglie quella recente di G. Alessio, *Hapax legomena e altre cruces in Petronio*, Università degli Studi di Napoli, Istituto di Glottologia, 1960-61. Alessio parte dalla lezione *oclopetam*, interpretata come cavallo marino, e riconosce un legame semantico col Sagittario, nonchè fra questi due e il cavallo *Oclopetam*, associazione su cui si fonderebbe questa immagine. Le precedenti interpretazioni, a partire da Buecheler (*Rhein. Mus.*, 1903, pag. 624) si basavano sulla lezione *oclopecta* attestata su tavolette di esecrazione indicanti un cavallo da corsa. Ribezzo, *Di un ibrido italiota in Petronio* in 'R.G.I.' 14, 1930, pp. 106-108, infine, leggeva: lat. *(o)clopetam*, nap. *lupecca* per "upupa".

¹⁰⁰ P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, in "MD" 6 (1981), pag 100.

¹⁰¹ Nell'analisi della scena è questo l'intendimento di V. Ciuffi *Struttura del Satyricon*, Torino 1955, p.47.

Ancora una volta ogni cosa è stata oculatamente predisposta, *nihil sine ratione facio*¹⁰², dice Trimalchione, lasciando chiaramente intendere che niente di quanto accade è casuale, dopotutto un attimo prima aveva esclamato *Rogo, me putatis illa cena esse contentum, quam in theca repositorii videratis? “Sic notus Ulixes”*¹⁰³, invitando quasi i commensali ad una riflessione sulle portate e a non fermarsi alle apparenze. Insomma sarebbe questo il momento in cui, sostiene Fedeli¹⁰⁴, “Trimalchione getta la maschera”. Frattanto i quattro schiavetti scoprono le meraviglie nascoste: capponi, mammelle di scrofa e, in mezzo, una lepre provvista di ali, posta ad evocare l’immagine di Pegaso. Ma le leccornie non sono ancora finite. Si notano, infatti, anche dei pesci ricoperti di una salsa pepata, il *garum* che, sgorgando dai piccoli otri posti sulle quattro statue di Marsia¹⁰⁵ ai lati del vassoio, creano la suggestione che i pesci nuotino nella salsa pepata come da vivi nuotavano nel mare. Ecco ripresentarsi anche qui il duplice livello interpretativo di cui si è detto in precedenza. Se per tutti gli altri commensali, retori inclusi, l’appuntamento con le pietanze rappresenta esclusivamente un momento di inverosimile gozzoviglia, per Trimalchione è l’occasione giusta per mostrare la propria superiorità, in quanto organizzatore della cena a sorpresa e unica mente in grado di cogliere la filosofia, nonché la filologia delle pietanze. Quando, infatti, dovrà spiegare il perché di una portata così insolita ed elaborata *Oportet etiam inter cenandum*

¹⁰² *Sat.* 39, 15.

¹⁰³ *Sat.* 39, 3.

¹⁰⁴ P. Fedeli *op. cit.* pag. 101. Per l’autore il richiamarsi di Trimalchione ad Ulisse - “*sic notus Ulixes*” non è casuale, “in lui si identifica ed in lui vede riflessa la sua stessa ambiguità”. Le pietanze di Trimalchione, in particolare questa con i segni zodiacali, sono come il cavallo di Troia, oggetti a due livelli che dissimulano un’altra realtà.

¹⁰⁵ Il satiro più famoso dei Sileni che si misurò in una gara musicale con Apollo da cui fu vinto e per punizione venne scorticato in una caverna dalla quale cominciò a scorrere il fiume Menandro, si veda Liv. 38, 13, 6; Sen. *benef.* VI 32, 1; Plin, *nat. hist.* 16, 240.

*philologiam nosse*¹⁰⁶, risponderà con tono solenne, e le sue parole risuoneranno alle orecchie dei commensali come un richiamo ad essere dotti anche durante la cena. Trimalchione oltre a credere nell'astrologia ama essere ritenuto un *mathematicus* dalla cultura ben superiore a quella di Ipparco e di Arato¹⁰⁷.

Lo structor

Abbiamo in precedenza accennato al principio secondo cui *ars est celare artem*, ebbene il depositario di questo potere di dissimulazione dell'artificio gastronomico è lo *structor*, colui che è in grado di allestire le portate più artificiosamente figurate, che insieme al cuoco e allo *scissor* rappresenta la mente della nuova *doctrina* culinaria. Come il cuoco è *ingeniosus*¹⁰⁸ e *doctissimo*¹⁰⁹ e lo *scissor* rivela tutta la sua arte nel tagliare la carne *in frusta non enormia*¹¹⁰, allo *structor* spetta il compito di *fercula docte componere*¹¹¹. Suo, l'allestimento elaborato e la sofisticata simbologia del piatto che rappresenta i segni dello zodiaco. Il perfezionamento delle tecniche culinarie, produce nella Roma imperiale del I d.C. una specializzazione dei compiti e una ripartizione del *ministerium* in ruoli diversificati. Le stesse *leges sumptuariae*¹¹² sembrerebbero avere incentivato il perfezionamento dell'arte culinaria che, in questo frangente, assiste all'istituzione di scuole apposite per la formazione nelle principali mansioni.

¹⁰⁶ *Sat.* 39, 4.

¹⁰⁷ *Sat.* 40, 1.

¹⁰⁸ *Sat.* 70, 7.

¹⁰⁹ *Sat.* 74, 5.

¹¹⁰ *Sen. vita beata* 12, 5.

¹¹¹ *Iuv.* VII, 184

¹¹² *Cic. Fam.* VII 26, 2.

Lo scissor

Un quadro efficace di una lezione in una scuola di culinaria, ci viene offerto dal passo di Giovenale che ha in comune con quello di Seneca e Petronio la figura dello scalco, il trinciante. Trifero maestro nella sua scuola di culinaria seziona con un coltello spuntato scofre, lepri, cinghiali, antilopi, uccelli di Scozia e fenicotteri enormi, nonché gazzelle di Getulia, tutti in legno d'olmo, all'insegna di un festino trionfale che fa sentire la sua eco in tutto il quartiere popolare della Suburra. In tutta risposta a questa tendenza Giovenale si vanta del fatto il suo scalco non è in grado di tagliare ne un pezzo di capra ne un'ala di gallina faraona. La descrizione si sofferma sul gesto richiesto per tagliare gli animali più esotici e disparati. Ad essere chiamata in causa, questa volta è la destrezza dello *scissor*. Ogni pietanza infatti prima di poter essere servita, deve essere tagliata. Di questa operazione delicata che necessita di mani esperte, anche la *Cena* di Trimalchione ci fornisce un'ineccepibile prova. Chiamato da Trimalchione, arriva lo *scissor*. *Carpus* di nome, inizia a tagliare la pietanza a tempo di musica.

<i>Sat. 36, 5-8</i>	Seneca <i>De brevitae vitae</i>	Giovenale
<i>Trimalchio inquit "Carpe".</i>	12, 5	(XI 136-141)
<i>Processit statim scissor, et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare. Ingerebat nihilo minus Trimalchio lentissima voce: "Carpe,</i>	<i>Quanta arte scindantur aves in frusta non enormia</i>	<i>Sed nec structor erit cui cedere debeat omnis pergola, discipulus Thypheri doctoris, apud quem sumine</i>
	<i>Ep. 47, 6</i>	
	<i>Alius pretiosas aves scindit; per pectus et clunes certis ductibus</i>	

Carpe". [...] *At ille, qui circumferens eruditam cum magno lepus*
saepius eiusmodi ludos manum frustra excutit, atque aper et
spectaverat, "Vides illum" infelix, qui huic uni rei pyrargus et
inquit "qui obsonium carpit: vivit, ut altilia decenter Scythicae
Carpus vocatur. Ita secet, nisi quod miserior volucres et
quotiescumque dicit 'Carpe', est qui hoc voluptatis phoenicopterus
eodem verbo et vocat et causa docet quam qui ingens et
imperat" necessitatis discit. Gaetulus oryx
hebeti cautissima
ferro caeditur et
tota sonat ulmea
cena Subura. Nec
frustum caprae
subducere nec
latus Afrae novit
avis noster,
tirunculus ac
rudis omni
tempore et
exiguae fructis
inbutus ofellae.

Cena di Virrone
(V, 120-124):
Structorem
interea, ne qua
indignatio desit,
saltantem spectes
et chironomunta
volanti
cultello, donec
peragat dictata
magisteri
omnia; nec
mimico sane
discrimine refert,
quo gestu lepores
et quo gallina
secetur

La voce cadenzata con cui Trimalchione ribadisce ‘*Carpe Carpe*’, risuona come un richiamo al nome¹¹³ dello *scissor* e al tempo stesso come un invito a procedere lentamente e con attenzione al taglio della pietanza, in maniera tale che ogni pezzo risulti, come dice Seneca *non enormia*, cioè delle stesse dimensioni dell’altro e non fuori della norma. Un simile risultato di precisione non può che essere frutto di grande

¹¹³ *Carpus* è un nome greco (2 *Tim.* 4,13 *reliqui Troade apud Carpum*). Ma ‘*Carpe*’ è anche l’imperativo del verbo *carpo* “tagliare, fare a pezzi”. Ecco ancora una volta l’ambiguità di Trimalchione, Fedeli *op. cit.* pag. 102 parla di ambiguità semantica.

perizia. Dopotutto Trimalchione si circonda di ministri altamente qualificati, nei cui confronti Seneca, attraverso l'occhio attento del moralista, esprime il proprio giudizio di commiserazione *infelix, qui huic uni rei vivit*, tanto più che *miserior est qui hoc voluptatis causa docet*. E possiamo ritenere che, in questo frangente, fossero in molti a compiacersi di questo insegnamento, Trimalchione è sicuramente fra questi. Un ritratto del tutto simile a quello proposto da Giovenale nella *Cena di Virrone*, dove i gesti straniati dello *scissor* si possono interpretare come la recita di un attore che si esibisce alla perfezione nel suo ruolo. Nella *performance* dello *structor* e più ancora in quella dello *scissor*, nonché nell'accompagnamento dei servi gesticolanti *symphonia strepente*, assistiamo alla ingegnosa combinazione da parte di Petronio delle tecniche culinarie con i procedimenti dello spettacolo, secondo un'estetica del cerimoniale che tende a sublimare ogni azione dell'atto servile in movenza di balletto. Il gesto assolve così alla funzione pratica, obbedendo ad un rituale estetico. Le movenze dello scalco evocano, agli occhi di Encolpio, la mimica di un *essedarius* che si muove al ritmo delle note di un organo idraulico¹¹⁴. Anche in questo caso la ritualità estetica trasforma il servizio in spettacolo.

¹¹⁴ Uno strumento musicale che, come attesta Svetonio (*Nero* 41), suscitava la passione di Nerone.

Gli arrosti: l'aper pilleatus

Conclusa la sfilata dei primi piatti si passa ai secondi, gli arrosti. Il rituale si ripete ancora, ma questa volta la nuova portata viene introdotta non fra canti e danze, bensì da uno stuolo di cani da caccia, scalpitanti attorno alla tavola ¹¹⁵ (*Satyricon* 40, 3-8):

Secutum est hos repositorium, in quo positus erat primae magnitudinis aper, et quidem pilleatus, e cuius dentibus sportellae dependebant duae palmulis textae, altera caryotis, altera thebaicis

repleta. Circa autem minores porcelli ex coptoplacentis facti, quasi uberibus imminerent, scrofam esse positam significabant. Et hi quidem apophoreti fuerunt. [...]

latus apri vehementer percussit, ex cuius plaga turdi evolaverunt [...].

Con un ingresso così ad effetto il nuovo piatto non può che sorprendere. Sul vassoio vi è disposto un cinghiale con un berretto in testa, il pilleum ¹¹⁶, con due cestelli intrecciati con foglie di palma e appesi alle zanne, in uno dei quali sono posti datteri freschi e nell'altro datteri secchi. Attorno, inoltre, stanno dei piccoli cinghiali di pasta dura in atto di allattare che lasciano intendere come, quello che all'inizio pareva un cinghiale, in realtà sia una cinghialessa. Anche per questa pietanza il taglio è fondamentale. Per eseguirlo, ecco accorrere un altro trinciatore specialista che, con decisione, conficca il coltello in un fianco del cinghiale da cui, all'improvviso, si alza

¹¹⁵ *Sat.* 40, 2.

¹¹⁶ Il *pilleum* era un berrettino piccolo, tondo e piatto, che aderiva al cucuzzolo. Veniva usato dagli schiavi quando venivano liberati ad indicare la libertà recuperata, ma anche dalla gente comune nei giorni di feste popolari. E' significativo quanto racconta Svetonio *Nero* 6, 57: alla morte di Nerone l'allegrezza pubblica fu così tanta che i plebei corsero per tutta la città con il pileo sulla testa.

un volo di tordi. La presenza del berretto ha tutta una sua logica. Si tratta infatti di un cinghiale che, non essendo stato consumato nella cena del giorno prima, ritorna ora “da liberto” sulla tavola del giorno. La mancata intuizione di questa motivazione da parte di Encolpio, lo costringe a chiedere il perché di quella scena, per poi subito dopo quasi vergognarsene *damnavi ego stuporem meum*¹¹⁷ e decidere che forse da questo *momento* è meglio *tacere nihil amplius interrogavi, ne viderer numquam inter honestos cenasse*.

“*Porcus hic non est exinteratus?*”

Il secondo piatto degli arrostiti presenta un maiale di notevoli proporzioni servito, come al solito, su un vassoio. Ma qualcosa stavolta pare non convincere i commensali che *mirari nos celeritatem coepemus, et iurare ne gallum quidem gallinaceus tam cito percoqui potuisse*¹¹⁸, tanto più che le dimensioni del maiale sono di gran lunga superiori a quelle del cinghiale servito in precedenza. Perché dubitare dinanzi a questa pietanza, dopotutto finora nessun piatto parrebbe avere deluso le loro aspettative. In realtà la diffidenza dei commensali è dettata da quanto accaduto in una sequenza precedente quando, a suon di musica, *tres albi sues in triclinium adducti sunt capistris et tintinnabulis culti*¹¹⁹ e Trimalchione chiede ai commensali di scegliere quello da cucinare che, appena scelto, viene immediatamente cotto. Subito dopo, ricompare sulla tavola ben cucinato. Trimalchione a questo punto esclama “*Quem ex eis vultis in cenam statim fieri?*”¹²⁰. Avrebbe, dunque, potuto trattarsi dello stesso maiale? Certo è che, con in casa un cuoco così esperto, tutto sarebbe possibile. Ecco alzarsi improvvisa la voce di

¹¹⁷ *Sat.* 41, 5.

¹¹⁸ *Sat.* 49, 2.

¹¹⁹ *Sat.* 47, 8.

¹²⁰ *Sat.* 47, 10.

Trimalchione “*Quid? Quid?* –urla- “*Porcus hic non est exinteratus?*”¹²¹ e chiama immediatamente il cuoco. Avevano forse ragione i commensali a guardare con sospetto quella pietanza. Il maiale non è stato sviscerato. Frattanto il cuoco *despoliatur* riceve la giusta punizione¹²², fino a quando, recuperata la tunica, trafigge con colpo sicuro il ventre del maiale, a questo punto *tomacula cum botulis effusa sunt*¹²³. Dal ventre del maiale escono salsicciotti e sanguinacci. Ancora una volta il cuoco ha dato prova della sua arte e la punizione era una messinscena. L’ennesima trovata della scenotecnica culinaria si compie e l’illusionismo che da essa deriva riproduce, figurandola, la realtà naturale. Come per le uova di pastafrolla messe a covare sotto la gallina di legno, anche per il piatto del maiale siamo dinanzi ad un’espressione di quel “realismo finto” che punta ad avere un effetto spettacolare. La trasgressione di una delle elementari norme di comportamento¹²⁴ che insegna a rappresentare il “prodotto finito” mascherando le fasi meno gradevoli e più ripugnanti a vedersi, volutamente cercata da Trimalchione, ha come finalità quella di suscitare la sorpresa e l’ammirazione dei convitati.

¹²¹ *Sat.* 49, 4.

¹²² *Sat.* 49, 6.

¹²³ *Sat.* 49, 10.

¹²⁴ *Ov am III* 209-234.

Vitulus galeatus

Finora ogni pietanza imbandita sulla tavola ha sempre avuto una presentazione trionfale. Non meno in sordina, giunge il momento del terzo piatto degli arrostiti, nel bel mezzo di uno spettacolo offerto dalla compagnia teatrale degli Operisti.

(*Satyricon* 59, 3-7):

[...] *clamorem Homeristae sustulerunt, interque familiam discurrentem vitulus in lance ducenaria elixus allatus est, et quidem galeatus [...]*.

Fra le urla degli attori e la servitù che corre di qua e di là, su un vassoio di ben duecento libbre¹²⁵ viene servito un vitello lessato con un elmo in testa, seguito da un'improvvisa irruzione (*Satyricon* 59, 7):

Secutus est Ajax, strictoque gladio, tanquam insaniret, concidit, ac modo versa modo supina gesticulatus mucrone frusta collegit mirantibusque vitulum partitus est.

A presentarsi così vestito è un altro trinciato della scuderia di Trimalchione che, intendendo rappresentare la pazzia di Aiace, brandisce la spada e, dopo avere sezionato il vitello, ne offre i pezzi ai commensali sulla punta della lama. L'ennesima messinscena si inserisce in un clima da teatro che, intendendo rappresentare nelle intenzioni di Trimalchione, un momento di "cultura epica", gli Omeristi, infatti, mettono in scena i personaggi della guerra di Troia, in realtà si risolve in una sua confusionaria esibizione che lo porta a travisare fatti e confondere personaggi.

¹²⁵ Tutta l'argenteria di Trimalchione *Sat.* 33, 6; 59, 6; 67, 7 porta indicato il peso.

Le secundae mensae: il dessert

Le prodezze del novello Aiace concludono la sfilata delle portate. Fra *lacunaria* che si aprono e *apophoreta* per gli ospiti, la *Cena* volge ormai al termine e si passa al *dessert* (*Satyricon* 60, 4-7):

[...] *Iam illic repositorium cum placentis aliquot erat positum, quod medium Priapus a pistore factus tenebat, gremioque satis amplo omnis generis poma et uvas sustinebat more vulgato* [...].

Sulla tavola giunge il dolce. Si presenta sottoforma di un *Priapo* posto su un vassoio con attorno delle focacce e, in grembo, frutti e grappoli d'uva d'ogni genere. Ad esserne l'artefice non è il cuoco, bensì il pasticciere. La cucina di Trimalchione eccelle in specialisti in ogni campo. La cena parrebbe concludersi. Quando alcuni servi sparciano gli ultimi rimasugli e altri spargono sul pavimento segatura di legno tinta di zafferano e di minio¹²⁶, ecco sopraggiungere uno stuzzichino inatteso (*Satyricon* 65, 1-2):

[...] *Singulae enim gallinae altilis pro turdis circumlate sunt et ova anserina pilleata, quae ut comessemus, ambitiosissime a nobis Trimalchio petit dicens exossatas esse gallinas* [...].

Ritornano sapori più vicini alle *primae mensae*, che non alle *secundae*. Gli ingredienti del nuovo piatto comunicano sensazioni spiacevoli: galline di allevamento,

¹²⁶ *Sat.* 68, 1-2.

in luogo di tordi, uova d'oca incappucciate che, con ripetuta insistenza, Trimalchione invita i commensali ad assaggiare in un miscuglio di sapori sicuramente poco piacevole. Ormai la *Cena* non lascia più scampo ai commensali, di cui mette a dura prova il palato e lo stomaco. Ma nelle cucine di casa l'attività ferve. Giunge, subito dopo, un supplemento del *dessert* (*Satyricon* 69, 6-9):

[...] *turdi siliginei uvis passis nucibusque farsi. Insecuta sunt Cydonia etiam mala spinis
confixa, ut echinos efficerent* [...].

Tordi di farina di segala farciti con uva passa e noci, accompagnati da mele cotogne e ricoperte di spini in modo tale da sembrare ricci. E, mentre Trimalchione tesse le lodi di Dedalo cuoco¹²⁷, i invitati assistono ad una lite fra due schiavetti che termina a colpi di anfore, dal cui interno, sgusciano fuori ostriche e cozze. Il tocco finale spetta però al cuoco *ingeniosus* che, su una graticola in argento, porge grandi lumache. Non ancora sazio né di cibo né di divertimento, Trimalchione guida i presenti in un secondo *triclinium*¹²⁸. Frattanto, mentre Dedalo provvede a cucinare un gallo in marmitta, forse per esorcizzare il cattivo presagio auspicato dal canto di un gallo, udito poco prima, Fortunata collabora tritando il pepe in un macinino¹²⁹

¹²⁷ *Sat.* 70, 1-9.

¹²⁸ *Sat.* 73, 5.

¹²⁹ *Sat.* 74, 1-4. Il canto del gallo nelle prime ore della notte era ritenuto di cattivo augurio: *Plin.nat.hist.*10, 49, *habent ostenta et praeposteri eorum vespertinique cantus*. Esattamente presagio di incendio 28, 26, *incendia inter epulas nominata aquis sub mensam perfusis abominantur*; ecco perchè, in mancanza dell'acqua, Trimalchione, come in un rito propiziatorio, fa versare vino sotto la tavola.

La servitù

In precedenza abbiamo avuto modo di evidenziare come le figure specializzate dello *scissor* e dello *structor* costituiscano una dimostrazione del livello di perfezionamento raggiunto dalle tecniche culinarie e in che modo questo determini una ripartizione del *ministerium* in ruoli diversificati, tuttavia non sono queste due figure soltanto, a rientrare all'interno di una oculata organizzazione di ruoli. Per l'intero svolgimento della *Cena* la servitù tutta è chiamata a svolgere un proprio compito, ognuna nell'esercizio del *ministerium* che le compete. I servi di Trimalchione sono schiavi e come tali costituiscono la cosiddetta *famiglia domestica*. All'interno di essa esiste un'ampia varietà di mansioni ed una gerarchia¹³⁰. E' Trimalchione stesso ad informarci di come tutto il personale alle sue dipendenze sia organizzato in decurie (*Sat.* 47, 11-13):

Continuoque cocum vocari iussit, et clara voce: "Ex quota decuria es?" Cum ille se ex quadragesima respondisset, "Empticius an" inquit "domi natu?" "Neutrum", inquit cocus "sed testamento Pansae tibi relictus sum".

Il cuoco di Trimalchione apparterebbe alla quarantesima decuria, non gli sarebbe nato in casa ne sarebbe frutto di un acquisto, ma costituirebbe una *res* lasciatagli in eredità da Pansa in testamento. Trimalchione avrebbe così un minimo di quaranta decurie di schiavi. Non sappiamo quanti potessero essere i servi domestici di una

¹³⁰ La testimonianza più efficace ci viene dai cimiteri detti *columbaria*, usati per deporre le ceneri di schiavi e liberti di persone o famiglie eminenti: come quello di Livia, vedova di Augusto, o quello dei Volusii Saturnini, entrambi sulla via Appia, o quello ancora degli Statilii, usato da Augusto a Nerone, sull'Esquilino; sul tema si veda: C. M. Wells, *L'Italia da Petronio a Plinio*, in *L'Impero Romano*, 1984, pp.221-222.

persona o di una famiglia, certo è che avere un gran numero di personale di casa costituisce in questo periodo uno *status symbol*. Seneca ne sintetizza le varie categorie, le stesse che Petronio manda in scena nel corso di tutta la *Cena*.

Seneca *ep.* 95, 25

*Transeo agmina exoletorum per
nationes coloresque discripta ut
eadem omnibus levitas sit, eadem
primae mensura lanuginis, eadem
species capillorum, ne quicui rector
est coma crispulis misceatur;*

De brevitae vitae 12, 5

*Quam diligenter exoltorum quorum
tunicas succingant*

Petronio *Satyricon*

(34, 4) *Su binde itraverunt duo
Aethiopes capillati cum busillis
utribus*

(64, 6) *Nec non Trimalchio ipse
cum esset tubicines imitatus, ad
delicias suas respexit, quem
Croesum appellabat*

(27, 2) *Senem calvus, tunica
vestitum russea, inter pueros
capillatos ludentem pila[...] sed
follem plenum abebat servus
sufficiebatque ludentibus*

(31, 3) *pueris Alexandrinis
aquam in manus nivatam
infudentibus*

(33, 2) *Sequebatur puer cum
tabula terebinthina et crystallinis
tesseris (60, 8-9) Inter haec tres
pueri candidas succinti tunicas
intraverunt*

De brevitae vitae 12, 5

[...] qua celeritate signo dato

glabri ad ministeria discurrant

ep. 95, 2 [...] transeo pistorum

turbam, transeo ministratorum per

quos signo dato ad inferendam

cenam discurritur

(70, 8-9) [...] pueri capillati

attulerunt unguentum in argentea

pelve [...]

(27,3-5) Res novas: nam duo

spadones [...] cum Trimalchio

digitos concrepuit, ad quod

signum matellam spado ludenti

subiecit.

(30, 5) unus ex pueris, qui super

hoc officium erat positus “Dextro

pede !”

(34, 1-3) cum subito signum

symphonia datur et gustatoria

pariter a choro cantante

rapiuntur[...] Insecutus est

supellecticarius argentumque

inter reliquia purgamenta scopis

coepi teverere

(36, 1) ad symphoniam quattuor

tripudiantes procurrerunt

superioremque partem repositorii

abstulerunt

(56, 7-8) cum pittacia in scypho

circumferri coeperunt, puerque

super hoc positus officium

apophoreta recitavit

(67, 3) *Et coeperat surgere, nisi*

signo dato Fortunata quater

amplius a tota familia esset

vocata

Seneca descrive *pueri* ed *exoleti* divisi per nazionalità e colore di pelle, dai lunghi capelli, vestiti di tuniche spesso succinte, mentre corrono *signo dato* ad esercitare il proprio *ministerium*. Nel testo di Petronio queste generiche descrizioni le vediamo prendere vita nelle varie tipologie di servi del *triclinium* di Trimalchione. Come per Seneca, anche per Petronio a suggerire l'idea di una organizzazione gerarchica della servitù, sono espressioni ricorrenti quali *signo dato* o *super hoc positus officium*, di volta in volta chiamate a tracciare un profilo delle diverse attività. Fin dagli inizi della *narratio*, quest'organizzazione si viene delineando: i *tres iatraliptes* con i *phaleratis cursoribus quattuor*¹³¹, uniti al *gregem cursorum*¹³² nonché il *procurator* che *rationes accipiebat* all'ingresso del *triclinium*, fino allo *actuarius*¹³³. All'interno di questa gerarchia di compiti e funzioni Trimalchione non rinuncia al proprio *puer delicatus* e si circonda di *exoleti*, di *Aetiopes capillati*, *pueri Alexandrini*, secondo le migliori tendenze del tempo. In questa realtà descritta da Petronio, il generico *signo dato* di Seneca acquista una sua concretezza, diventa l'*ad symphoniam* con cui la servitù inizia a sprecchiare gli antipasti, oppure il *digitos concrepuit* di Trimalchione che chiede al servo *matellam argenteam*. Per mansioni così numerose ciascuno dei servi è *super hoc positus officium*, così il servo che all'ingresso del *triclinium* invita gli ospiti a non

¹³¹ *Sat.* 28, 3.

¹³² *Sat.* 29, 7.

¹³³ *Sat.* 53, 1.

varcare la soglia se non con il piede destro oppure il *puer* incaricato di far circolare un bussolotto con i biglietti di una lotteria e leggere ad alta voce i regali per gli ospiti. Come ogni *famiglia domestica*, anche questa di Trimalchione è retta da un *dispensator*. Si delineerebbe in definitiva, come intende Pugliesi una lista dettagliata delle differenti categorie di schiavi e delle loro funzioni secondo un “modello di organizzazione schiavistica del lavoro, orientata verso un’attività essenzialmente urbana di cui la casa è il cuore¹³⁴”. Sembrerebbe che il modello teorico di Petronio in tal senso sia l’epoca più antica quando gli schiavi erano integrati nella famiglia e quando *domum pusillam rem publica esse iudicaverunt*¹³⁵. Per Trimalchione tuttavia possedere schiavi è un’attività come le altre, perfettamente rispondente al modello del nuovo ricco, grande proprietario terriero, allevatore di bestiame e di schiavi, nonché speculatore ed usuraio. Ben lontano dunque dal mondo degli antichi agronomi latini che, in questo contesto storico dell’epoca di Nerone, Columella ripropone nel *De re rustica* lamentando che i romani ora si nascondono dietro le mura delle loro città e usano le mani solo al circo¹³⁶. Trimalchione al contrario è il risultato di un’economia che produce ricchezza non con la coltivazione della terra, ormai diventata poco qualificata, bensì con l’industria e il commercio.

L’arte culinaria in età imperiale

Il momento del banchetto è un atto sociale, è come tale implica lo stare insieme in un rapporto di identità fra l’atto del mangiare e quello del vivere. Così concepito il

¹³⁴ G. Pugliesi, *Il microcosmo di C. Pompeius Trimalchio Mecenatianus. Schiavi e liberti nella casa di Trimalchione, un mercante romano: (Petr. 27-28)* in L’Année Philologique, LXIII, 1992.

¹³⁵ *Sen.ep.* 47, 14.

¹³⁶ Columella, *De re rustica*, III 3 3.

rito della tavola assume un valore fortemente simbolico, e poiché sulla tavola si celebra l'appartenenza o l'estraneità ad un gruppo, inteso come l'unione dei membri di una comunità, al suo interno se ne decidono i rapporti di forza e le gerarchie. La *Cena* di Trimalchione, da questo punto di vista, rappresenta la tavola in cui si incontrano alcuni membri di una nuova realtà sociale, la classe dei liberti. All'interno di essa, la vicenda umana e professionale di Trimalchione, appare esemplare. La solennità cerimoniale del banchetto, il concorso di alta cucina, nonché la scenotecnica unita all'accompagnamento musicale, si propongono come trionfale celebrazione del munifico padrone di casa. Fiero com'è della propria grandezza, Trimalchione sfoggia nel piccolo universo domestico che gli ruota attorno, ogni genere di lusso. E' la cultura del lusso che caratterizza i giorni di Petronio e Seneca, che si manifesta nella spettacolarità e opulenza delle vivande, nella cerimonialità del servizio, regolata da leggi di solennità e decoro riservate ai valletti più prestanti, i *pueri Alexandrini* in Petronio e Seneca, i *flos Asiae*¹³⁷ in Giovenale. Il banchetto di Trimalchione, inteso secondo un criterio simbolico e allusivo, diventa il luogo in cui prendono forma le manipolazioni della natura descritte nell'opera in prosa di Seneca. Il virtuosismo del cuoco che manipola con gli artifici dell'*ars* culinaria gli alimenti di base, diventa il paradigma di un progresso deviato. Le pratiche legate al cibo, infatti, in ogni epoca tendono a connotarsi storicamente in manifestazioni precipue delle singole culture, allo stesso modo queste che vediamo manifestarsi durante la *Cena Trimalchionis*, esprimono una realtà culturale in cui la sola regola sembrerebbe l'eccesso. La tavola di Trimalchione è la tavola del capo che offre ai suoi ospiti non per obbligo, ma in segno di supremazia economica e sociale. Il cibo stabilisce così un binomio inscindibile con la vita, anzi diviene strumento per affermare o negare i valori della vita stessa. La sontuosità

¹³⁷ Iuv. V, 56.

nell'allestimento della *Cena*, dalle pietanze all'intero apparato spettacolare che vi ruota attorno, costituiscono una manifestazione tangibile di quel *conviviorum furor*¹³⁸ che va diffondendosi nella società neroniana del I d.C. e che, tanta indignazione suscita in Seneca, quanto orgoglioso distacco in Petronio. Da epicureo che persegue una forma elevata di piacere, Petronio prende le distanze da questo ambiente, popolato da ex schiavi arricchiti come Trimalchione, in grado di sperimentare esclusivamente una forma di piacere elementare, troppo legata alla materialità del corpo. L'abilità di Dedalo richiama alla mente le prodezze di Apicio¹³⁹, il cuoco che durante l'età imperiale, in seguito ai mutamenti del costume conviviale che si arricchisce di nuove forme di intrattenimento e di raffinate tecniche gastronomiche, diviene un modello per le sue ghiottonerie stravaganti e bizzarre. Le numerose ricette pervenuteci sotto il suo nome¹⁴⁰, attraversando età diverse, compiono un vero e proprio *excursus* nell'arte culinaria romana. Dai vari modi per effettuare una frittura¹⁴¹, al ricorso al *garum*, la salsa a base di pesce che accompagna tanti piatti della *Cena Trimalchionis*. Seneca lo ricorda come corruttore di un'intera generazione che, dopo aver speso per la cucina un milione di

¹³⁸ Sen. *ben.* I 10, 2.

¹³⁹ Ateneo, *I Deipnosofisti*, I, 7. Racconta l'aneddoto stravagante di quando Apicio lasciò Minturno per recarsi in Libia dove, secondo quanto aveva udito, si potevano trovare gamberi ancora più grandi di quelli di Minturno, ma non appena seppe da alcuni pescatori, accostatisi alla sua nave per presentargli dei bellissimi gamberi, che non ve n'erano di più grandi, ordinò al suo timoniere di riprendere il mare senza neppure accostare a terra.

¹⁴⁰ Apicio *De re coquinaria*. La raccolta contiene circa cinquecento ricette è per tradizione si fa risalire interamente ad Apicio, vissuto nel I sec. d.C., ma in realtà contiene numerose ricette di un'età a lui posteriore. E' molto probabile che al nucleo originario di queste ricette, realmente di Apicio, se ne siano aggiunte sempre di nuove nel corso del tempo. Celebre la ricetta dello stufato di piselli alla Commodo, l'imperatore che, morto nel 192 d.C., ebbe l'onore di dare il proprio nome ad una pietanza.

¹⁴¹ Per i romani friggere significava genericamente cuocere un alimento in un liquido e non, come per noi esclusivamente in olio bollente. Un esempio la frittura di acciughine, cioè la *Patina de apua fricta* in cui l'olio è misto a *garum* e a vino (*De re coquinaria* 147).

sesterzi, si avvelena perché ormai privo di denaro e gravato dai debiti¹⁴². E' questo un periodo di straordinaria fortuna per i grandi cuochi, la cui presenza in una *domus*, oltre a costituire uno *status-symbol*, comporta notevoli costi¹⁴³. Risalire agli ingredienti¹⁴⁴ utilizzati nei piatti che realizzano, appare impossibile. Cibi così strani ed elaborati non sempre ricercano i palati più delicati, come mostra Plinio il Giovane quando si prepara a ricevere Septicio Claro¹⁴⁵, oppure Giovenale, che annuncia ad un amico un pasto tanto semplice quanto simpatico¹⁴⁶ o, ancora Marziale, quando intrattiene sette convitati all'insegna di una raffinata sobrietà¹⁴⁷. Tendenze di gusto diverso, contraddistinguono una rivoluzione del costume conviviale che tende a sostituire, alla frugalità la raffinatezza del cibo, alla sobrietà i *ludorum oblectamenta*. Un gusto che non conosce distinzioni di ceto sociale e che, per questo, incontra sconci mangiatori e grossolani ubriacconi in ogni suo grado. Anche nel mondo frequentato da Giovenale, si agitano esempi di inverosimile gozzoviglia. Vari i ritratti che ci propone; uno zappatore incapace di dimenticare il sapore di una vulva di scrofa assaggiata in qualche calda osteria, che avrebbe ribrezzo delle semplici erbe che cucinava Curio Dentato¹⁴⁸ e, come lui, un giovane, che non ha nient'altro da ereditare dal padre se non una ghiottoneria di vecchia crapula che conserverà anche per le generazioni future¹⁴⁹. Questo spiccato gusto per la *gula* raggiunge l'acme nella prodigalità di Crispino che

¹⁴² Sen. *Helv.* 10, 8-10.

¹⁴³ Plin. *nat. hist.* 9, 76.

¹⁴⁴ Apic 4, 2. *Inferes ad mensam nemo agnoscet quid manduces.*

¹⁴⁵ Plin. *epist* I, 15.

¹⁴⁶ Iuv XI, 64-76.

¹⁴⁷ Mart. 10, 48.

¹⁴⁸ Iuv. XI, 79-81. Curio Dentato, vincitore dei Sanniti e di Pirro, è citato come esempio di semplicità di vita.

¹⁴⁹ Iuv. XIV, 6-10. *Nec melius de se ququam sperare propinquo concedet iuvenis, qui radere tubera terrae, boletum condire et eodem iure natantis mergere ficedulas didicit nebulone parente et cana monstrante gula.*

paga seimila sesterzi per una triglia dalle eccezionali proporzioni¹⁵⁰ o nel buongusto di Montano che, esaltato il palato dal Falerno, è in grado di distinguere al primo boccone le ostriche di Capo Circeo da quelle di Lucrino¹⁵¹. Fino alla saporosa descrizione di Sereno, attraverso la quale Seneca racconta con rapidi accenni di efficace immediatezza del lusso sulla mensa e delle strane vivande che vi giungono¹⁵², in particolare cibi esotici, come quelli preferiti da un certo *Fabricius* che *felicior esset, si in ventrem suum longinqui litoris pisces et peregrina aucupia congereret, si conchyliis Superi atque Inferi maris pigritiam stomachi nausiantis erigeret, si ingenti pomorum strue cingeret primae formae feras, captas multa caede venantium*¹⁵³.

¹⁵⁰ Iuv. IV, 15-16. *Crispinum....Mullum sex milibus emit, aequantem sane paribus sestertia libris, ut perhibent qui de magnis maiora loquuntur.*

¹⁵¹ Iuv.IV, 140-141. *Montanus...Circeis nata forent an Lucrinum ad saxum Rutupinove edita fundo ostrea callebat primo deprendere morsu, et semel aspecti litus dicebat echini.*

¹⁵² Sen. *Tranquill* I, 5-9.

¹⁵³ Sen., *prov* 3, 6.

Capitolo terzo

Le Lautitiae

Trimalchione non è semplicemente un commensale. E' il padrone di casa, l'anfitrione della *Cena*. Il primo elemento che ricaviamo su di lui ci viene proposto mediante una focalizzazione esterna *Trimalchio, lautissimus homo*¹⁵⁴, sono queste infatti le parole con cui il servo del retore Agamennone prospetta ad Encolpio, Gitone ed Ascilto l'invito a cena a casa di quest'ultimo. Parole liberatorie alle orecchie dei tre giovani che, provati dalle attenzioni erotiche di Quartilla¹⁵⁵ e preparati ormai al peggio, cominciavano a coltivare propositi di fuga *fuga magis placebat quam quies*¹⁵⁶. Quell'invito a cena suona come uno scampato pericolo, tanto più che la presentazione di Trimalchione come di un gran signore pare comunicare loro una certa sicurezza. Nell'esaltazione del momento il servo aggiunge un particolare *horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat, quantum de vita perdiderit*,¹⁵⁷. Nel *triclinium* avrebbe, dunque, un orologio il cui trascorrere del tempo viene scandito dagli squilli di un trombettiere. Il servo, nel rivelare un dettaglio tanto stravagante, non può non accendere la loro curiosità intorno ad un personaggio che con tanta meraviglia fa parlare di sé. Ma questo genere di signori ben si conosce, niente di essi passa inosservato anzi ogni loro manifestazione esteriore diviene occasione di discussione.

¹⁵⁴ *Sat.* 26, 9.

¹⁵⁵ La sacerdotessa del dio Priapo, ministro di cerimonia del *pervigilium Priapi*, la cui comparsa si profila in *Sat.* 16, 3 per poi svilupparsi con contorni sempre più netti in 18, 5, fino all'orgia finale cui sottopone Encolpio ed Ascilto che, ormai stremati, vengono graziati con la promessa di non rivelare mai *tam horribile secretum* (21, 3).

¹⁵⁶ *Sat.* 26, 7.

¹⁵⁷ Si tratta di un particolare di cui non si ha notizia in tutta la *Cena*, frutto con ogni probabilità della fantasia del servo.

Trimalchione non avrebbe niente da invidiare ai personaggi descritti da Seneca e il particolare del prezioso orologio, sarebbe una delle tante manifestazioni di ricchezza di un gran signore che vive in maniera tale che *ex his elegantiae lautitiaeque fama captatur*¹⁵⁸. Intrigati da quella descrizione, Encolpio e compagni si preparano per la serata.

Alle thermae

Sulla strada verso casa di Trimalchione, Encolpio e gli amici s'imbattono in uno strano incontro che non può non catturare la loro attenzione (*Satyricon* 27, 1-4):

[...] *videmus senem calvum, tunica vestitum russea, inter pueros capillatos ludentem pilam. Nec tam pueri nos, quamquam erat operae pretium, ad spectaculum duxerant, quam ipse pater familiae, qui soleatus pila prasina exercebatur. Nec amplius eam repetebat quae terram contigerat, sed follem plenum habebat servus sufficebatque ludentibus. Notavimus etiam res novas: nam duo spadones in diversa parte circuli stabant, quorum alter matellam tenebat argenteam, alter numerabat pilas, non quidem eas quae inter manus lusu expellente vibrabant, sed eas quae in terram decidebant.*

I loro sguardi si fermano ad osservare un vecchio, calvo, vestito con una tunica rossa mentre si intrattiene giocando a palla con dei ragazzetti dai capelli lunghi che, per quanto graziosi, al momento non riescono proprio a distogliere l'attenzione di Encolpio e compagni da quel vecchio che, in pantofole palleggiava con palle di colore verde. La

¹⁵⁸ Sen. *brev. vit.* 12, 5.

stranezza maggiore sta nella fissità con cui i giocatori conducono il gioco¹⁵⁹. Ad essere rinviate non sono le palle che nei rimbalzi cadono a terra, come imponevano le normali regole, bensì quelle che uno schiavo di volta in volta porge ai giocatori prendendole da una borsa piena. Altra novità, la presenza di due eunuchi in piedi alle due estremità del cerchio, l'uno che tiene tra le mani un vaso da notte in argento e l'altro che conta le palle che cadono in terra. Subito dopo si sente una voce "*Hic est*" disse "*apud quem cubitum ponitis, et quidem iam principium cenae videtis*"¹⁶⁰. Proprio Trimalchione in persona, l'anfitrione che sta per ospitarli nella sua casa, si trova ora davanti ai loro occhi.

Con queste parole dunque il servo del retore Agamennone, Menelao, svela l'identità dell'insolito personaggio e al tempo stesso getta un'esca su quelli che saranno gli sviluppi futuri della cena. A questo punto uno schiocco di dita interrompe il gioco. A quel segnale *matellam spado ludenti subiecit. Exonerata ille vesica aquam poposcit ad manus, digitosque paululum adpersos in capite pueri tersit*¹⁶¹, l'eunuco subito dispone il vaso da notte in argento sotto Trimalchione che, compiuto il bisogno, si risciacqua le mani asciugandole poi sulla testa di uno schiavetto¹⁶². Gestì insoliti per un gran signore attraverso i quali inizia a delinearsi la natura delle *lautitiae* di cui è solito circondarsi. Da questo momento in poi fra l'idea che l'appellativo di *lautissimus* aveva lasciato intendere e il reale stile di vita di Trimalchione si produce uno scarto tanto più marcato quanto più grossolano e volgare risulta il suo comportamento.

¹⁵⁹ Con ogni probabilità si tratta di una rivisitazione molto personale del *ludus trigo* Hor. (*Serm.*I 6, 126); Sen. (*nat. quaest.* VI 10, 2); (*ep.* 56, 1). Normalmente la palla che cadeva a terra veniva raccolta nel rimbalzo e rinviate, qui l'eunuco invece conta quelle che toccano terra e di solito venivano considerate fuori gioco.

¹⁶⁰ *Sat.* 27, 4.

¹⁶¹ *Sat.* 27, 5-6.

¹⁶² Un gesto significativo che il padrone compie in segno di possesso, in Aristofane, *Cav.* 910 ss.

Sarà Encolpio, a partire dall'episodio delle *thermae*, a misurarne ogni atteggiamento, primo fra tutti, lo strano rituale che lo vede protagonista

(*Satyricon* 28, 2-5):

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 chiramaxio, in quo deliciae eius vehebantur, puer vetulus, lippus, domino Trimalchione deformior. Cum ergo auferretur, ad caput eius symphonicus cum minimis tibiis accessit, et tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantavit.

(*De brevitae vitae* 12, 7):

Audeo quendam ex delicatis [...] cum ex balneo inter manus elatus et in sella positus esset, dixisse interrogando: "Iam sedeo?" [...].

Se durante la sequenza del *ludus trigo* i gesti minimi di Trimalchione comunicavano una sensazione di fissità fisica, qui si aggiunge uno stato di ozio dell'animo. Cosperso di unguento, si asciuga non in comuni teli, bensì con mantelli di morbida lana per venire, subito dopo, avvolto in un accappatoio scarlatto ed innalzato su una lettiga. La stessa sensazione comunicano i particolari del corteo che dalle *thermae* si

dirige verso la sua casa. I tre corrieri falerati che precedono la lettiga, la carrozzina col suo *puer delicatus* che, tuttavia appare vecchio, cisposo, decisamente più brutto del suo padrone, ed infine il *symphoniacus*, un suonatore di flauto che, per tutto il percorso, gli suona all'orecchio zuffolando quà e là. Trimalchione viene così a connotarsi come un *animus delicatus*, uno dei tanti *delicati animi languore solvuntur*¹⁶³ descritti da Seneca che in ogni circostanza hanno bisogno di qualcuno che ricordi loro *quando lavari, quando natare, quando cenare*, fino al totale obnubilamento dei sensi. Poco importa sapere quale di questi *delicati* Seneca ebbe occasione di incontrare, è certo comunque che ad abbandonarsi a questo stato di mollezza fossero in molti e il Trimalchione di Petronio è uno dei tanti, con tutto il rituale che lo accompagna a cui Petronio ha posto il suo personale sigillo¹⁶⁴.

La focalizzazione di Encolpio comincia a rivelare, in una *climax* crescente, dettagli che stridono con l'iniziale idea del personaggio. La sequenza di particolari che scorge sulla soglia della sua casa, aumenta le sue perplessità, a cominciare dal cartello¹⁶⁵ con su scritta la severa punizione di cento frustate, riservata a qualunque schiavo avesse tentato di uscire senza il permesso del padrone, al portinaio vestito di verde che sbuccia piselli in un vassoio d'argento¹⁶⁶, per continuare con la pica¹⁶⁷ variopinta che, dall'interno di una gabbia in oro, saluta col suo verso gli ospiti in arrivo

¹⁶³ Sen. *brev. vit.* 12, 6.

¹⁶⁴ Prendiamo qui in prestito la terminologia di "sigillo" adottata da E. Ratti, *L'età di Nerone e la storia di Roma nell'opera di Petronio*, Patron Editrice, Bologna, 1978, pag. 36. Un sigillo che permette all'opera di rivelare volti sempre diversi a seconda del punto di vista da cui la si guarda e del livello cui l'analisi si muove.

¹⁶⁵ *Sat.* 28, 7.

¹⁶⁶ *Sat.* 28, 8.

¹⁶⁷ *Sat.* 28, 9.

e finire con le pitture celebrative della vita di Trimalchione¹⁶⁸, unite ai simboli del sevirato augustale¹⁶⁹.

Un susseguirsi di particolari che ingenerano in Encolpio prima lo stupore e subito dopo una spiacevole sensazione di disagio per un uomo che, con tutto il suo mondo, trasmette l'idea di un lusso ricercato nella ostentata opulenza ed esibito con modi chiassosi e talvolta volgari.

Nel triclinium

L'immagine di Trimalchione va delineandosi con contorni sempre più netti nel *triclinium*. Servita ormai la *gustatio*, Trimalchione viene condotto a suon di musica e adagiato fra piccoli cuscini, suscitando con la sua apparizione il riso degli ospiti. Arriva dunque in ritardo, ma di questa scortesie verso i presenti non pare preoccuparsi troppo, anzi chiede loro ancora del tempo per permettergli di concludere la partita a dama interrotta proprio per recarsi nel *triclinium*¹⁷⁰. Quando poi giunge il momento di accomodarsi, gli ospiti notano con stupore *cui locus novo more primus servabatur*¹⁷¹, Trimalchione va ad occupare non quello riservato al padrone di casa, bensì il primo del primo letto, cioè il *summus in summo*. A questo punto, osservandolo così da vicino Encolpio non si lascia sfuggire nessun dettaglio (*Satyricon* 32, 2-4):

*Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput, circaque oneratas veste cervices
laticlaviam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus. Habebat etiam in*

¹⁶⁸ *Sat.* 29, 3-8.

¹⁶⁹ *Sat.* 30, 1-4.

¹⁷⁰ *Sat.* 33, 1-2.

¹⁷¹ *Sat.* 31, 8.

minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo vero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi videbatur, totum aureum, sed plane ferreis veluti stellis ferruminatum. Et ne has tantum ostenderet divitias, dextrum nudavit lacertum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.

Il vecchio calvo che, quando vide per la prima volta indossava una veste rossa, ora si presenta con un manto scarlatto che lascia sporgere la testa rasata con attorno al collo un tovagliolo¹⁷² sfrangiato, listato di porpora. A questo aspetto goffo si aggiunge un grande anello dorato al mignolo della mano sinistra ed un altro, più piccolo, forse in oro, con strane stelle di ferro saldate sopra, all'anulare. Sul bicipite del braccio destro, infine, un bracciale¹⁷³ in oro ed un cerchio in avorio, stretto intorno da una lamina rilucente. Un abbigliamento decisamente eccentrico e alquanto pretenzioso, spia tuttavia di qualcosa di più.

Il codice semiotico e le ambizioni frustrate

Quando Encolpio vede quel vecchio giocare a palla ancora non sa che si tratta di Trimalchione, tuttavia ne rimane impressionato finché, rivedendolo alle *thermae* e ormai certo della sua identità, non può fare a meno di soppesare ogni suo gesto, rapportandolo a quella prima descrizione di *lautissimus* fatta dal servo. Ma tutto di lui

¹⁷² Petronio caratterizza Trimalchione con alcuni particolari attribuiti a noti personaggi storici. Su Mecenate si legge: Sen. ep. 114, 6: *hunc esse qui in tribunali, in rostris, in omni publico coetu sic adparverat, ut pallio velaretur caput exclusis utrimque auribus*. Su Cesare: Svet. Caes. 45 racconta: *etiam cultu notabilem ferunt: usum enim lato clavo ad manus fimbriato, nec umquam aliter quam ut super eum cingeretur*.

¹⁷³ Simili bracciali solitamente venivano portati dai Sabini (Liv. 1, 11, 8); Svet. (Nero 6) racconta che per un certo periodo di tempo Nerone era solito adornarsi il braccio di un bracciale che racchiudeva la pelle di un serpente.

gli pare negare quel giudizio. Fino a quando, giunto al *triclinium*, i tratti che gli andavano accennando una personalità ben diversa si definiscono. Ai suoi occhi prende vita un personaggio chiassoso, agli antipodi del gran signore. La focalizzazione iniziale del servo si rivela, così, ingannevole rispetto al diverso punto di vista da cui guarda Encolpio, per il quale ciò che, nell'immaginario del servo, avrebbe potuto essere espressione di *lautitiae*, assume invece le sembianze di una pacchiana esibizione di opulenza. Perché tanto affannarsi a dare un'immagine grandiosa di se stesso per poi scadere nel cattivo gusto? In realtà Trimalchione veste panni non suoi. Si è circondato di oro, argento, tessuti preziosi, un folto numero di schiavi e servitori, persino di un *puer delicatus*, sua personale *deliciae*, di ogni cosa insomma che la ricchezza e il potere economico gli permettessero di comprare, ma tutto appare deformato perché innestato in vissuto non suo.

Sembrerebbe che ogni cosa soggiaccia a regole che solo lui stabilisce e per le quali la normalità risulta stravolta, le consuete regole del gioco a palla come le consuetudini conviviali nel *triclinium*, l'aspetto del suo *puer delicatus*, inaspettatamente orripilante, come le vesti e gli ornamenti personali, chiamati ad evocare dignità a lui precluse. Benché ormai sia divenuto il liberto *C. Pompeius Trimalchio Mecenatianus*¹⁷⁴ rimane, tuttavia legato al suo passato di schiavo. Non essendo infatti la schiavitù una condizione sociale, bensì uno *status* giuridico, il successivo affrancamento non può cancellarne l'origine servile e per quanto in ascesa, Trimalchione mai compirà il salto nella classe degli *ingenui*, cioè degli uomini liberi. Da qui la sua corsa a cancellare la tara della nascita per lui realizzabile solo all'interno di quel mondo che, l'affarismo

¹⁷⁴ *Sat.* 71, 12.

spregiudicato e le circostanze¹⁷⁵, gli hanno permesso di rendere materialmente possibile e nel quale può vivere, come un aristocratico, con tutte le magnificenze e gli onori.

La pretenziosità dell'abbigliamento con cui si presenta nel *triclinium*, esercita un richiamo fortemente allusivo. Il colore scarlatto della veste e gli inserti di porpora del tovagliolo richiamano alla mente la toga senatoriale, ma Trimalchione non potrà mai essere un senatore, può solo accontentarsi di imitarne la veste, almeno in parte. Ogni gradino del *cursus honorum* rimane a lui precluso, anche quello di cavaliere ed eccolo, infatti, fregiarsi al mignolo della mano sinistra di un grande anello laminato in oro ad imitazione di quello che lo *ius aurei anuli*¹⁷⁶ consentiva di portare ai cavalieri. In oro può essere soltanto l'anello amuleto che porta all'anulare, uno dei tanti *anulos buxeos*¹⁷⁷, come dirà Ermerote, che tradisce uno degli aspetti distintivi della sua personalità, la superstizione. A suo modo e nel suo mondo Trimalchione è anche cavaliere. Una misera illusione che maschera un profondo senso di frustrazione sul quale parrebbe prendersi una stizzosa rivincita quando, come vedremo, ordinerà ad Abinna di mettere al dito della statua che adorerà il suo sepolcro¹⁷⁸ ben cinque anelli d'oro.

¹⁷⁵ *Sat.* 75, 7-11; 76.

¹⁷⁶ In epoca imperiale il *princeps* esercitava la facoltà di conferire l'*ingenuitas* ai *libertini* e conseguentemente lo *ius aurei anuli*. Il *senatus consultum* del 23 d.C. stabilì il diritto di portare l'anello solo a coloro che fossero stati in grado di provare una discendenza libera da due generazioni e avessero censo equestre. Dietro concessione da parte dell'imperatore del diritto a portare l'anello, la *Lex Visellia* del 24 d.C. permise ai *libertini* l'accesso alle magistrature municipali. Sotto Caligola la concessione dello *ius aurei anuli* fu estesa anche a coloro che non fossero di ceto equestre, finché sotto Claudio furono ben 400 gli arresti per tale abuso. (*Storia antica*, Università di Cambridge, X², Milano 1968, pag. 841). Lo stesso Plinio il Vecchio racconta che molti servi portavano anelli laminati in oro (G. Giannelli-S. Mazzarino, *Trattato di storia romana*, II, *L'impero romano* a cura di S. Mazzarino, Roma 1962, pag. 141).

¹⁷⁷ *Sat.* 58, 10.

¹⁷⁷ *ibidem*

¹⁷⁸ *Sat.* 71, 9.

Il patrimonio

L'ingresso di Trimalchione nel *triclinium* dà ufficialmente inizio alla *Cena*. Alla stregua di un grande palcoscenico dove, ogni cosa è allestita per la prova del suo miglior attore e la storia, pur sviluppandosi attraverso l'interazione con altri personaggi è in realtà concepita attorno al protagonista principale, la figura di quest'ultimo predomina in un continuo crescendo. Così se dagli inizi della diegesi, prima mediante la focalizzazione del servo di Agamennone e subito dopo quella di Encolpio, il profilo di Trimalchione muta col mutare dei punti di vista, la sua persona rimane, tuttavia, ancora sostanzialmente estranea.

Solo nel *triclinium*, quando inizia a parlare e a muoversi, entriamo in rapporto diretto con la figura di Trimalchione che agisce in prima persona. Ogni suo atto, non più filtrato, può essere valutato per quello che è. A cominciare dal gesto che compie scandagliandosi i denti con uno stuzzicadenti in argento¹⁷⁹, che neppure la preziosità dell'argento vale a nobilitare, o quando subito dopo si intrattiene in discussioni di filosofia spicciola sulla caducità della vita umana¹⁸⁰ per poi passare ad una dissertazione culturale, sull'astrologia¹⁸¹ e concludere con percorsi letterari molto personali dall'Atellana¹⁸² agli Omeristi¹⁸³. Nello svolgersi della cena fra riflessioni esistenziali e discorsi letterari trova spazio la materialistica disquisizione di Trimalchione sul suo patrimonio. Grandi le fortune accumulate, ingenti le sue ricchezze. Come lui stesso dirà

¹⁷⁹ *Sat.* 33, 1.

¹⁸⁰ *Sat.* 34, 7-10.

¹⁸¹ *Sat.* 39, 4-15.

¹⁸² *Sat.* 53, 13.

¹⁸³ *Sat.* 59.

ripercorrendo la sua storia *patrimonium laticlavium*¹⁸⁴. Un patrimonio da senatore che, ricevuto in eredità dal suo padrone, diventa l’embrione delle ricchezze future. Trimalchione si getta così nel mondo degli affari e in questo comincia a muoversi come un esperto capitalista. Vende i beni ereditati per procurarsi denaro liquido¹⁸⁵ e reinveste nel commercio senza rinunciare, quando le circostanze lo richiedono, a spregiudicate speculazioni¹⁸⁶. Il passo conclusivo lo compie riacquistando, incrementata, l’eredità del padrone, per poi, da proprietario terriero, ritirarsi dagli affari¹⁸⁷.

La proprietà fondiaria. Il latifondo

Trimalchione sintetizza in sé la tendenza economica dell’epoca ad estendere il proprio patrimonio che Petronio sottolinea col verbo *iungere*¹⁸⁸. La *pulchritudo iungendi*¹⁸⁹, come più tardi dirà Plinio il Giovane, ha permesso a Trimalchione di comprare terre quante neppure egli stesso sa di possedere. Ad un dato momento della cena, mentre coinvolge i suoi ospiti in generose bevute di vino, racconta dei suoi possedimenti (*Satyricon* 48, 1-4):

[...] *Deorum beneficio non emo, sed nunc quicquid ad salivam facit, in suburbano nascitur eo, quod ego adhuc non novi. Dicitur confine esse Tarraciniensibus et Tarentinis. Nunc coniungere agellis Siciliam volo, ut cum Africam libuerit ire, per meos fines navigem.*

¹⁸⁴ *Sat.* 76, 3.

¹⁸⁵ *Sat.* 76, 8.

¹⁸⁶ *Sat.* 76, 3.

¹⁸⁷ *Sat.* 76, 9.

¹⁸⁸ *Sat.* 48, 3; 77, 3.

¹⁸⁹ Plin. *epist.*, I, 19, 2.

Sulla tavola di Trimalchione il vino è di produzione propria, può dunque essere offerto e bevuto in grandi quantità. L'economia familiare è autosufficiente in virtù del numero e dell'estensione dei poderi che rendono possibile la coltivazione di ogni tipo di prodotto. Uno di questi si estenderebbe nella regione compresa fra Terracina e Taranto¹⁹⁰, ma Trimalchione non lo conosce, eppure il suo desiderio di *iungere* già vuole spingersi oltre, verso la Sicilia, così da gettare un ponte di terre di sua proprietà fra la Puglia e la Sicilia stessa, per navigare più comodamente alla volta dell'Africa. Quella di espandere le terre in suo possesso è forse l'aspirazione maggiore. Il suo patrimonio lo ha reso proverbiale nell'immaginario degli altri liberti e le parole del ricco liberto Ermerote lasciano intendere come la sua ascesa economica, oltre che un esempio appaia quasi un modello. E' con orgoglio infatti che tiene a sottolineare come Trimalchione vanta terre tanto estese *quantum milvi volant*¹⁹¹ e, quale prova del completo benessere economico che direttamente ne consegue, aggiunge *omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies*¹⁹². Ogni prodotto di sostentamento gli nasce in casa e l'economia familiare basta a se stessa. In questa condizione di completa autarchia, Trimalchione consolida la sua posizione di latifondista. Le terre di sua proprietà, l'amministrazione delle quali è affidata ad uno stuolo di funzionari preposti per tale ufficio, sono come un piccolo impero nell'Impero. Uno di questi amministratori si presenta nel corso della cena per il consueto resoconto e *tanquam Urbis acta recitavit*.

(*Satyricon* 53, 1-6):

¹⁹⁰ La presunzione di Trimalchione raggiunge l'eccesso, un podere da Terracina, sul Tirreno a Taranto, sullo Ionio sarebbe sterminato, ma come è più probabile sarebbe da ricondurre alla sua ignoranza geografica (C. Pellegrino, *Petronii Arbitri Satyricon*, Edizioni dell'Ateneo, 1975, pag. 305).

¹⁹¹ *Sat.* 37, 8.

¹⁹² *Sat.* 38, 1.

[...] “VII. Kalendas Sextiles: in praedio Cumano, quod est Trimalchionis, nati sunt pueri XXX, puellae XL; sublata in horreum ex area tritici milia modium quingenta; boves domiti quingenti. Eodem die: Mithridates servus in crucem actus est, quia Gai nostri genio male dixerat. Eodem die: in arcam relatum est, quod collocari non potuit, sestertium centies. Eodem die: incendium factum est in hortis Pompeianis, ortum ex aedibus Nastae vilici”.

Alla stregua di una Gazzetta Ufficiale, la voce del funzionario coglie uno spaccato di vita in quella che doveva essere una giornata tipo in uno dei tanti poderi di Trimalchione. Apprendiamo così della nascita di 30 maschi e 40 femmine in seno alla famiglia degli schiavi coloni, di ben 500.000 moggi di frumento trasportati dall'aia al granaio e di 500 buoi aggiogati. Inoltre di un deposito di 10 milioni di sesterzi che, non sapendo al momento verso quale acquisto destinare, va ad arricchire le casse di Trimalchione.

Pur nell'esagerazione buffonesca delle cifre voluta da Petronio, possiamo immaginare che gli avvenimenti quotidiani fossero scanditi più o meno in questo modo. Alle notizie di carattere economico seguono quelle relative a questioni di ordine pubblico. La crocifissione dello schiavo Mitridate, resosi colpevole delle bestemmie al *genius*¹⁹³ di Trimalchione e quella dell'incendio divampato nei giardini di Pompei. Dinanzi a quest'ultima notizia prorompe la reazione di Trimalchione

(*Satyricon* 53, 6-9):

¹⁹³ Sul tema: A. Los, *La condition sociale des affranchis privés au I^{er} siècle après J.-C.*, *Annales*, ESC 50 5 (1995) 1011-1043.

[...] “*Quando mihi Pompeiani horti empti sunt?*” “*Anno priore*” inquit *actuarius* “*et ideo in rationem nondum venerunt*”. Excanduit *Trimalchio*, et “*Quicumque*” inquit “*mihi fundi empti fuerint, nisi intra sexum mensem sciero, in rationes meas inferri vetuo*”.

Fino a questo momento ignorava di essere il proprietario dei giardini di Pompei. Acquistati un anno prima, solo ora ne riceve notizia a causa delle lunghe pratiche di trascrizione negli appositi registri. Per questo ammonisce il funzionario ad impedire in futuro la trascrizione di ogni nuovo bene se entro sei mesi dall’acquisto non ne sarà informato. Complessa la gestione patrimoniale di così tante ricchezze, ancor più complessa l’organizzazione della vita pubblica affidata, come in una vera città, alla direzione degli edili: *Iam etiam edicta aedilium recitabantur, et saltuariorum testamenta, quibus Trimalchio cum elogio exheredabatur*¹⁹⁴. La presenza degli edili mostra come vi fosse un apparato burocratico interamente alle dipendenze di Trimalchione. Alla stregua di ogni altro servo, anche gli edili vanno incontro alle sue intemperanti stravaganze, una delle quali lo spinse a relegare a Baia un maggiordomo, quasi fosse un senatore caduto in disgrazia presso l’imperatore¹⁹⁵.

Il patrimonio terriero, quale prerogativa di ricchezza nobile, ha sempre rappresentato nel sistema economico romano il fulcro della grandezza ereditaria della famiglia e per questa ragione ogni suo membro tendeva ad incrementarlo. Trimalchione non sarebbe nient’altro che un esempio all’interno di una prassi diffusa, eppure così non è. Al contrario la sua storia, pur nella finzione letteraria voluta da Petronio, rivela il fermento sociale realmente in corso nella Roma del I d.C., allorché l’aspirazione a costituire un patrimonio fondiario e, conseguentemente ad incrementarlo, vede

¹⁹⁴ *Sat.* 53, 9.

¹⁹⁵ *Sat.* 53, 10.

concorrere sulla scena sociale nuovi protagonisti. Accanto ai patrimoni fondiari della nobiltà si viene costituendo una “classe medie¹⁹⁶” di nuovi ricchi, principalmente liberti. Quando Plinio il Giovane racconta che per acquistare un terreno con cui *iungere* il patrimonio fu costretto a domandare un prestito ad un familiare¹⁹⁷, ci pone dinanzi ad un problema concreto, la scarsità di denaro liquido. Allo stesso modo Petronio quando immagina Trimalchione costretto a vendere i beni ereditati per procurarsi del denaro. In questa corsa al *lucrum facere*¹⁹⁸ con speculazioni sull’alto costo del denaro, ci si giocava la riuscita o la definitiva caduta. Abilità, incoscienza e un’indole priva di scrupoli, questi i requisiti richiesti all’*homo negotians*¹⁹⁹ e il successo di Trimalchione ne è una conferma.

Come lui, cresciuto dal nulla, il Pompeo Diogene ricordato da Ermerote, il cui linguaggio caratterizzato da frasi fatte e modi proverbiali, lo dipinge come un uomo che fino al giorno prima, *modo solebat collo suo ligna portare*²⁰⁰. Dall’improvviso arricchimento di Pompeo Diogene, al tracollo economico di un tale Giulio Procuo, ricco impresario ora fallito, del quale Ermerote ne sintetizza la vicenda con parole attinte dalla saggezza popolare perché quando *sociorum olla mala fervet*²⁰¹, giunge inevitabile la rovina. I veri colpevoli, i soli che meritano la qualifica di *scelerati*, gli artefici della sua rovina sono i liberti che *omnia ad se fecerunt*. Così a Giulio Procuo non rimane che dichiarare il suo fallimento cercando almeno di salvare la reputazione:

¹⁹⁶ Mart. 7, 31. Riferimenti si colgono anche in 1, 47; 1, 58; 6, 61; 10, 48; 10, 79.

¹⁹⁷ Plin. *epist.* 1, 19.

¹⁹⁸ *Sat.* 58, 12; 70, 1. Se ne legge un’eco in *crescam patrimonio*.

¹⁹⁹ *Sat.* 43, 6.

²⁰⁰ *Sat.* 38, 8.

²⁰¹ *Sat.* 38, 13.

*hoc titulo auctionem proscrispsit: 'C. Iulius Proculus auctionem faciet rerum supervacuarum'*²⁰².

Trimalchione e C. Giulio Proculo costituiscono due esempi di un'opposta sorte economica regolata dai giochi altalenanti della fortuna. Trimalchione ha avuto la fortuna di *rapire pilleum Incuboni*²⁰³ e di costruirsi e conservare la sua posizione, non così Giulio Proculo ora stigmatizzato con l'espressione *non puto illum capillos liberos habere*²⁰⁴. La sola cosa che li accomuna è l'origine, quel *de nihilo crevit* da cui entrambi hanno mosso i passi. Le parole di Ermerote lasciano intravedere un sentimento di commiserazione misto a riprovazione. A tale proposito la Salanitro²⁰⁵ intende come "egli non vuole apparire come colui che dice male di un uomo che siede alla mensa di Trimalchione, però non riesce a nascondere la riprovazione per colui che non è stato in grado di conservare la sua ricchezza".

In questo momento sembrerebbe che l'abilità dell' *homo negotians* si misuri non tanto e nella sua capacità di fare fortuna, evidentemente erano in molti i favoriti dalle circostanze, quanto nella sua capacità di conservarla. Una testimonianza di come i giochi della fortuna promuovessero, in questo frangente, nuovi modelli di ricchezza, possiamo leggerla in Seneca (*Ep.* 87, 15):

[...] *opes autem et lenoni et lanistae contigunt; ergo non sunt bona* [...].

²⁰² *Sat.* 38, 16.

²⁰³ *Sat.* 38, 8.

²⁰⁴ *Sat.* 38, 12.

²⁰⁵ M. Salnitro, *La pentola che non bolle* (*Patron.Satyr.* 38, 13), "Atene e Roma", 1 (1986), 23-27. L'autrice compie un'analisi del comportamento di Ermerote che giudica "ambiguo", alla luce del proverbio *sociorum olla mala fervet*, riconducibile al mondo contadino calabrese, all'interno del quale si sarebbe perpetuato nei secoli con analoga struttura formale e semantica.

Le ricchezze ormai piovono anche sui lenoni e sui maestri di gladiatori e, non più prerogativa di una nobile origine, fioriscono là dove *Fortuna negotia curat*²⁰⁶. La ricchezza come esito del caso cieco, ancora la scorgiamo nelle parole di Seneca

(*Ep.* 87, 16):

[...] *Quid ergo? Utrum illum pecunia impurum effecit an ipse pecuniam inspurgavit? quae sic in quosdam homines quomodo denarius in cloacam cadit.*

E' con toni amari che osserva come il denaro, nella continua corsa al *lucrum facere*, cada su certa gente come in una cloaca. E se Petronio ci informa sui possedimenti di Trimalchione, non tace la condizione economica dei suoi colliberti, tutti *valde succossi*²⁰⁷ come il suo amico Abinna, impresario di pompe funebri e latifondista²⁰⁸.

Il patrimonio immobiliare: la domus

Per valutare la vita di un uomo, proprietà fondiaria e denaro sarebbero gli unici criteri di cui tenere conto. Trimalchione non pare avere dubbi in proposito quando afferma *Credite mihi: assem habeas, assem valeas; habes, habeberis*²⁰⁹. E' per questa ragione che, nell'attesa di estendere i suoi terreni alla Sicilia, si accontenta di un primo bilancio nel quale un posto speciale, all'interno del patrimonio immobiliare, occupa la casa in cui vive.

²⁰⁶ *Sat.* 55, 3.

²⁰⁷ *Sat.* 38, 7.

²⁰⁸ *Sat.* 77, 2.

²⁰⁹ *Sat.* 77, 6.

(*Satyricon* 77, 4)

*Interim dum Mercurius vigilat,
aedificavi hanc domum. Ut scitis,
casula erat; nunc templum est.
Habet quattuor cenationes, cubicula
viginti, porticus marmoratos duos,
susum cellationem, cubiculum in quo
ipse dormio, viperae huius
sessorium, ostiarii cellam
perbonam; hospitium hospites capit.*

Seneca *Ep.* 90, 7

[...] “*sparsos et aut casis tectos
aut aliqua rupe suffossa aut
exesae arboris trunco docuit tecta
moliri*”.

Ep. 90, 16

[...] *Quid ergo? Non quilibet
virgeam cratem texuerunt manu et
vili obliverunt luto, deinde [de]
stipula aliisque silvestribus
operuere fastigium et pluviis per
devexa labentibus hiemem
transiere securi?*

Trimalchione si mostra pieno di orgoglio nel ricordare ai suoi ospiti come in principio fosse una capanna e, solo dopo il suo intervento, si sia trasformata nel tempio quale ora tutti possono ammirare; quattro sale da pranzo, venti stanze da letto, due portici di marmo, senza contare lo svariato numero di mansarde, la portineria e gli ambienti destinati alla foresteria. Inoltre le due stanze regno dei padroni di casa, la camera da letto di Trimalchione e il soggiorno di Fortunata.

Verosimilmente la dimora di Trimalchione non è suburbana, al posto del suo bagno sappiamo infatti che s’innalzava un forno²¹⁰, e dunque probabile che si estenda in

²¹⁰ *Sat.* 73, 2.

mezzo a depositi, alla periferia dell'agglomerato²¹¹, secondo le esigenze dettate del processo di urbanizzazione dell'*urbs Greca*. Se Petronio intende mostrarci la tendenza dell'epoca a realizzare costruzioni grandi e lussuose, la casa di Trimalchione allora non avrebbe niente da invidiare alle *domos instar urbium*²¹² descritte da Seneca. Sarebbe, al contrario un ulteriore esempio del lusso che in questo frangente investe ogni aspetto della vita e che, a guardare al passato, produce un inevitabile stridore. Petronio rappresenta questo contrasto per immagini fatte di esagerazioni ironiche e beffarde, Seneca con parole cariche di malinconia. Nell'epistola 90,7 guarda al passato, quando le case erano modeste, delle capanne proprio come quella sulla quale Trimalchione ha edificato il suo palazzo. Ora invece la casa lussuosa diviene un simbolo con cui dar prova di arricchimento personale. Come Trimalchione tanti altri, fra i quali quel C. Pompeo Diogene che prima di essere colpito dalle disgrazie economiche, all'apice del successo negli affari, lascia il suo *cenaculum* per comprarsi una *domus*²¹³.

Ancora una volta il sorriso ironico di Petronio colpisce e mette in ridicolo queste nuove mode che si diffondono principalmente fra i nuovi ricchi. A fargli da eco il rimpianto di Seneca. Nell'epistola 90,16 ricorda come i tetti delle antiche abitazioni erano costituiti da graticci di vimini intrecciati e spalmati di fango, mentre quelli attuali, dietro il movimento dei soffitti girevoli, nascondono arditi meccanismi architettonici, proprio come quello del *triclinium* di Trimalchione che ad un dato momento comincia a muoversi, facendo tremare l'intera sala da pranzo. Modello di questa nuova architettura ed ingegneria civile la *domus Aurea* dell'imperatore Nerone.

²¹¹ J. Colin, *All'uscita dal banchetto di Trimalchione: Petronio 79*, "Rivista di filologia classica, XXX, 1952, pp. 97-110.

²¹² Sen. ep. 90, 43.

²¹³ Sat. 38, 10.

L'argenteria

Il patrimonio di Trimalchione non è fatto esclusivamente di terre e di denaro, *multa alia sunt*²¹⁴ e fra queste l'argenteria ricopre un ruolo privilegiato. Nel campo Trimalchione si proclama infatti *plane studiosus*²¹⁵ e neanche per un momento potremmo dubitare il contrario vista l'ossessionante presenza dell'argento²¹⁶ con cui anche il più umile oggetto della sua casa è realizzato. L'argenteria importante si compone di pezzi di indubbia rarità (*Satyricon* 52, 1):

[...] *Habeo scyphos urnales plus minus C...quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic uti vivere putes. Habeo capitem, quam reliquit patrono Rummius, ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit. Nam Hermerotis pugnas et Petraitis in poculis habeo. Omnia ponderosa; meum enim intelligere nulla pecunia vendo.*

Un considerevole elenco, quello illustrato con vanto agli ospiti; un centinaio di boccali, una tazza appartenuta al suo padrone e un imprecisato numero di bicchieri, tutta roba pesante resa ancora più preziosa per le scene epiche effigiate sopra delle quali Trimalchione fornisce una sua personale interpretazione letteraria

²¹⁴ *Sat.* 77, 6.

²¹⁵ *Sat.* 52, 1.

²¹⁶ Ricordiamo *promulsidarius argenti* (31, 10); *craticulam argenteam* (31, 11); *matellam argenteam* (27, 3); *in lance argentea* (28, 8); *pinna argentea* (33, 1); *unguentum in argentea pelve* (70, 8).

I gioielli di Fortunata

Quando Seneca denuncia la corruzione contemporanea, non trascura di contemplare il lusso che si manifesta nell'uso dei gioielli preziosi e di questa moda anche Petronio ci mostra un esempio:

Seneca *De beneficiis* VII, IX, 4

Satyricon 67, 6-10

*Video uniones non singulos singulis
auribus comparatos; iam enim
exercitatae aures oneri ferundo sunt;
iuguntur inter se et insuper alii binis
superponuntur; non satis muliebris
insania viros superiecerat, nisi bina
ac terna patrimonia auribus singulis
pependissent.*

[...] *Fortunata armillas suas
crassissimis detraheret lacertis
Scintillaeque miranti ostenderet.
Ultimo etiam periscelides resolvit
et reticulum aureum, quem ex
obrussa esse dicebat [...]*

Il tema del lusso personale accomuna i due testi. Oltre a manifestarsi nell'uso di vesti preziose, il lusso si ricerca in quello degli accessori, quali i gioielli. Seneca ci parla di orecchini di perle che con il loro peso metterebbero a dura prova la fragilità delle orecchie, se queste già non mostrassero di essere *exercitatae*, capaci ormai cioè di sopportare il peso e il diverso numero di orecchini che per ogni lobo la moda impone; Petronio gli fa eco mostrandoci i gioielli di Fortunata: bracciali, orecchini e una catena tutti in oro e, mentre Trimalchione si lamenta di quanto sia costoso per un uomo abbellire una donna, non tralascia di precisarne il peso, circa sei libbre e mezzo. Un vero

patrimonio, insomma, al quale non tralascia di aggiungere il suo bracciale di ben dieci libbre.

La concezione patrimoniale in Seneca

A questo punto dell'analisi, volgiamo l'attenzione al testo di Seneca per individuarne il punto di vista in tema di proprietà e di patrimonio. In qualità di uomo di primo piano quale precettore e ministro di Nerone, Seneca coglie fenomeni e comportamenti sociali che lo inducono ora all'elogio di abitudini inveterate, ora alla condanna di abitudini nuove. Il suo punto di vista in materia di patrimonio e proprietà va ad interessare una realtà economica che deve essere intesa nel duplice aspetto di norma generale e di comportamento quotidiano. Punto di partenza, il suo giudizio sul diritto di proprietà. Parlando di ricchezza, Seneca intende *quarum (=divitiarum) possessionem tibi non interdico, sed effimere volo ut illas intrepide possideas*²¹⁷. Richiama dunque all'equilibrio e a condurre una vita *intra naturalem modum*, secondo un concetto che torna puntuale quando afferma: *Qui continebit itaque se intra naturalem modum paupertatem non sentite; qui naturalem modum excedet, eum in summis quoque opibus paupertatem sequetur*²¹⁸.

Purché si mantenga il giusto equilibrio e la giusta misura, la ricchezza e il patrimonio sarebbero un attributo positivo per l'uomo romano in età imperiale. A questo proposito richiama alla *parsimonia* in quanto *scientia vitandi sumptus supervacuos aut*

²¹⁷ Sen. ep. 18, 13.

²¹⁸ Sen. *Helv.* 11, 4. Si tratta di un concetto che torna ripetutamente: ep. 2, 6: *Quis sit divitiarum modus quaeris? Primus habere quod necesse est, proximus quod sat est*; ep. 119, 6: *Qui multum habet plus cupit, quod est argumentum nondum illum satis habere; qui satis habet consecutus est quod numquam diviti contigit, finem*

*ars re familiari moderate utendi*²¹⁹ Il problema a questo punto va ad interessare il rapporto fra i beni disponibili e i bisogni o i desideri da soddisfare. Da una parte l'esigenza di analizzare scientificamente il fenomeno economico, dall'altra la ripugnanza morale verso un ragionamento fondato esclusivamente sul criterio del tornaconto materiale. E' su questo terreno che si manifestano quelle contraddizioni che contraddistinguono la condotta pubblica e privata di Seneca. Nei primi quattro anni del principato di Nerone, accumula improvvise ricchezze. Sconcerto, alla notizia di un testamento²²⁰ col quale avrebbe ereditato un patrimonio di trecento milioni di sesterzi. Tacito riporta il fatto (*Annales XI, 43*):

Qua sapientia, quibus philosophorum praeceptis intra quadriennium regiae amicitiae ter milies sestertium paravisset? Romae testamenta et orbos velut indagine eius capi, Italiam et provincias immenso foenore hauriri.

Tacito ne mette in discussione la saggezza e gli stessi precetti filosofici dinanzi a così tante ricchezze accumulate. Di lui conosciamo i possedimenti in Italia, nella regione presso Nomentum e Alba, nonché le proprietà in Spagna, Egitto e Bretannia²²¹ anche se, al cospetto della tradizione degli antichi agronomi latini che, in questo frangente si perpetua nel *De re rustica* di Columella²²², poteva ritenersi contento di ricavare le proprie entrate dall'onesta attività agricola, pur possedendo di fatto aree più

²¹⁹ Sen. *ben.* II 34,4.

²²⁰ La cifra di trecento milioni di sesterzi è ricordata anche da Cassio Dione LXI, 10, 3. Inoltre Cassio Dione LXII, 2, 1 attribuisce la causa della rivolta in Bitinia, avvenuta nel 60-61 d.C., al rigore con cui Seneca pretese la restituzione di quaranta milioni di sesterzi, che aveva prestato ai notabili della Britannia.

²²¹ Sen. *ep.* 12; 86.

²²² Opera in dodici libri il cui scenario ideale è quello della *villa rustica*. Nell'introduzione al I libro, Columella ricorda i bei tempi antichi, quando i più alti funzionari dello stato partecipavano personalmente al lavoro nei campi.

vaste ed entrate maggiori di quanto richiedesse il suo bisogno naturale. Accanto alla proprietà fondiaria, numerose e cospicue operazioni di prestito²²³. Il suo comportamento pratico evidenzia una discrepanza fra parole e vita e di questa incoerenza, Seneca sembrerebbe esserne consapevole. Quando poi, verso il 58 d.C. per difendersi dagli attacchi di Suillio²²⁴, si giustifica pubblicamente con i toni umani e modesti che convengono al *sapiens*²²⁵, la dicotomia fra modo di vivere e ideale norma di vita, diviene esplicita. Stabilita questa premessa come punto di partenza, il ragionamento di Seneca si muove su due piani distinti e paralleli, dove trattazione filosofica e discorso pratico si alternano. Così, accanto ai modelli ideali tracciati dall'etica stoica, Seneca analizza e discute fenomeni e comportamenti della vita sociale ed economica nella quale è immerso.

Eccolo, quindi, parlare ampiamente della ricchezza e dei beni che la costituiscono, della proprietà, dei capitali liquidi e del modo di investirli, nonché dell'inutile dispendio di denaro per l'acquisto di lussuosi prodotti esotici. In questo alternarsi di impegno filosofico e discorso pratico, Seneca evidenzia tutto il suo interesse per la vita materiale. Questo perché, secondo il suo personale intendimento, il *sapiens* non si ritiene indegno dei doni della fortuna, anzi trova una giustificazione morale nel convincimento che *in divitiis* il saggio ha una maggiore capacità d'azione per dar prova di temperanza, liberalità, diligenza, equilibrio e magnanimità²²⁶. *Inter potiora divitiae sunt*²²⁷ e se le ricchezze sono fra le cose preferibili, il *dives*, l'uomo

²²³ Tac. *ann.* XI, 42.

²²⁴ P. Suillio Rufo, delatore sotto il regno di Claudio e già governatore d'Asia, attaccò pubblicamente, nel corso del processo a suo carico, le ricchezze accumulate da Seneca col favore imperiale durante i primi quattro anni del principato di Nerone. Lo stesso Seneca in *De vita beata* 21, 1 ne ricorda l'episodio con questa domanda: *Quare opes contemnendas dicit et habet?*

²²⁵ Sen. 17, 1-4; 18, 1-2.

²²⁶ Sen. *vita beata* 21, 1; cfr. 23, 5.

²²⁷ Sen. *vita beata* 24, 5.

economicamente ricco, è colui il cui stile di vita corrisponde alla descrizione tracciata nel *De ira* I, 21, 2:

[...] *acervis auri argentique incubat et provinciarum nominibus agros colit et sub
singulis vilicis latiores habet fines quam quos consules soriebantur.*

Oro, argento e proprietà fondiaria, queste le caratteristiche del ritratto economico proposto da Seneca che si ripresenta, mediante l'elencazione di altri attributi del *dives*, anche nelle epistole: *familiam formosam habet et domum pulchram, multum serit, multum fenerat*²²⁸. In sostanza una *famiglia* rustica o urbana con molti schiavi di buona qualità; una bella dimora residenziale con suppellettili di pregio, magari delle *villae* per i soggiorni estivi, unite a vaste proprietà fondiarie con ottime produzioni agricole e, per finire, ingenti capitali monetari per un remunerativo impiego creditizio. All'interno di questa realtà economica quando pensiamo a Trimalchione, dietro l'evidente sarcasmo per il nuovo ricco, non è difficile scorgere un modello preso dalla vita reale. Anche Seneca mostra come l'investimento di gran lunga migliore fosse la terra, e sotto questo aspetto Trimalchione è tipico.

Questo costume arriva a contagiare anche esponenti della classe senatoriale. All'interno di una notevole disparità tra ricchi e poveri, i più ricchi fanno a gara nell'ostentare ricchezza. Così se in età repubblicana era stato vietato ai senatori di possedere terre nelle province, con l'epoca di Nerone non solo giungono senatori di origine provinciale, ma senatori d'Italia accumulano vaste tenute in provincia. Durante il suo principato Nerone confisca numerose terre, fra le quali quelle di Rubellio Plauto

²²⁸ Sen. *ep.* 41, 7; cfr. *ep.* 2, 6; 76, 15; 87, 5-7; 101, 4.

in Asia²²⁹ come, prima di lui, Tiberio aveva confiscato le miniere di Spagna appartenenti a Sesto Mario²³⁰. Qualche decennio dopo Seneca, il fenomeno è ancora largamente diffuso se Plinio il Vecchio parla di sei uomini che possiedono metà delle provincia d’Africa²³¹ e indica nel latifondo la causa della rovina dell’Italia, la stessa che ora sta per abbattersi sulle province.

²²⁹ Tac. *ann.* XIV, 22.

²³⁰ Tac. *ann.* VI, 19; cfr. Dione LVI, 22.

²³¹ Plin. *nat.hist.* XVI, 35.

Capitolo quarto

La cultura

Abbiamo già avuto modo di sottolineare come Trimalchione abbia curato ogni aspetto della cena, dalle pietanze ai divertimenti, ma perché l'occasione del banchetto non si risolva semplicemente nel bere e nel mangiare auspica a gran voce *oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*²³², la aspirazione sarebbe insomma quella di rendere la sua tavola quasi un cenacolo di cultura. E se i primi esordi lo vedono impegnato in una accurata quanto complessa spiegazione astrologica sulla pietanza dello zodiaco i momenti successivi lo colgono commettere spesso clamorosi errori. Diversa la natura dei fraintendimenti in cui incorre; geografica quando pensa che un podere di sua proprietà si estenda al confine fra Terracina e Taranto²³³, ignorando come le due città si affaccino su versanti opposti, storica quando travisa personaggi e fatti della guerra di Troia²³⁴. Tuttavia della cultura di Trimalchione non sarebbe concesso dubitare se si tenesse fede alle prime esternazioni che rivolge verso il retore Agamennone quando, invitandolo a raccontargli la controversia appena declamata, prosegue dicendo (*Satyricon* 48, 4):

Ego autem si causas non ago, in domusionem tamen litteras didici. Et ne me putes studia fastidium, tres bybliothechas habeo, unam Graecam, alteram Latinam [...].

²³² *Sat.* 39, 4.

²³³ *Sat.* 48, 2.

²³⁴ *Sat.* 59, 3-5.

Benché la sua abituale occupazione non sia quella di declamare cause in tribunale, Trimalchione ritiene di essere comunque un uomo di cultura, un tantino artigianale forse, ma pur sempre sostenuta da quello spirito di curiosità che non gli permette di provare *fastidium* per gli *studia*. Nella sua casa dispone di tre biblioteche²³⁵, anche se nel discorso ne menziona soltanto due, una di testi greci, l'altra di testi latini. Agamennone lascia che Trimalchione concluda, per poi avere appena il tempo di accennare ad uno dei più comuni argomenti di declamazione²³⁶ “*pauper et dives inimici erant*” che già Trimalchione lo interrompe. Con fare maleducato e tracotante “*quid est pauper?*” -esclama- dall'alto della sua posizione di arricchito ignora ormai cosa sia la povertà. Agamennone, che ben conosce il personaggio e sa *quibus meritis revocaretur ad cenam*²³⁷, prosegue senza cogliere la provocazione per poi ritrovarsi coinvolto in una sorta di sfida erudita lanciategli da Trimalchione (*Satyricon* 48, 7-8):

[...] “*Rogo*” inquit “*Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixae fabulam, quemadmodum illi Cyclopos pollicem poricino extorsit? Solebam haec ego puer apud Homerum legere. Nam Sybillam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: “Σιβυλλα, τι ζελεις, respondebat illa: “Αποζανειν ζελω”.*”

²³⁵ Parlare di tre biblioteche ed elencarne solo due sarebbe un'altra incongruenza di Trimalchione, in sintonia perfetta con il clima della *Cena*, il testo dunque non andrebbe corretto, come suggerirebbe la logica e gli editori petroniani. Sull'argomento si veda P. Fedeli, *Biblioteche private e pubbliche a Roma e nel mondo romano*, in *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, a cura di G. Cavallo, Editori Laterza, Roma-Bari, 1989, pag. 41.

²³⁶ Sen. *controv.* 2, 1; 5, 2; 8, 6.

²³⁷ Sat. 52, 7.

Con tono saccente lo invita a richiamare alla mente le dodici fatiche di Ercole e la storia di Ulisse, in particolare l'episodio del Ciclope che, nel personale ricordo di Trimalchione, avrebbe slogato il pollice di Ulisse con una tenaglia. Tuttavia la storia di Polifemo non è il solo particolare del testo omerico²³⁸ ad essere travisato in maniera inverosimile, stessa sorte sembrerebbe infatti riservata a quello della Sibilla cumana. Trimalchione si vanta di aver visto la Sibilla e con l'espressione *ipse, oculis meis*²³⁹ sembrerebbe lasciare intendere l'eccezionalità di quella visione, il che farebbe pensare che la città di Cuma da lui intesa non sia quella campana, bensì la Cuma dell'Asia Minore, lontana e non facilmente raggiungibile.

Altro grossolano errore per un uomo che vive in Campania e di questa regione si vanta di conoscere anche la forma più antica della commedia nata ad Atella, l'Atellana²⁴⁰ appunto. La scena si ripete quando compone un epigramma e chiama ancora una volta in causa Agamennone.

(*Satyricon* 55, 5-6):

“Rogo”, inquit “magister, quid putas inter Ciceronem et Publilium interesse? Ego alterum puto disertiozem fuisse, alterum honestiozem [...].

Cicerone più eloquente, Publilio più morale. Questo il suo giudizio. Insolito se non assurdo il paragone espresso da Trimalchione; Cicerone, che presumibilmente aveva fatto parte di quegli insegnamenti sui quali Trimalchione è stato erudito, accanto

²³⁸ Omero racconta l'episodio di Polifemo nel IX libro dell'*Odissea*.

²³⁹ Si segue qui l'interpretazione di E. Marmorale, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, cit pag. 78. Non dimentichiamo che Trimalchione è originario dell'Asia Minore (75, 10) e dunque probabile che abbia visto con i propri occhi la Sibilla cumana.

²⁴⁰ *Sat.* 53, 13.

ad un mimografo, liberto come lui, quale Publilio Siro²⁴¹, famoso per le sue massime morali. Questa forse la motivazione che nel suo ragionamento lo induce ad accostare i due personaggi, a dimostrazione del fatto che Trimalchione conserva dell'opera di Cicerone un ricordo alquanto strano e riduttivo. Se in tutto questo parlare i suoi propositi erano quelli di mostrarsi all'altezza della cultura di un maestro di retorica, da quest'ideale confronto comincia a profilarsi una personale sconfitta. Fraintendimenti, equivoci, errori, più imprecise che mai le sue conoscenze vanno configurandosi più come frutto di erudizione mal digerita che di cultura.

I discorsi successivi non mutano i modi e i toni, ne tanto meno le conclusioni così, quando nel *triclinium* il cuoco si vede offrire una coppa di vino su un vassoio corinzio, Trimalchione crea ancora una volta l'equivoco (*Satyricon* 50, 3-7):

[...] “*Et forsitan*” inquit “*quaeris, quare solus Corinthea vera possideam. Quia scilicet aerarius, a quo emo, Corinthus vocatur. Quid est autem Corintheum, nisi quis Corinthum habeat? Et ne me putetis nesapium esse, valde bene scio, unde primum Corinthea nata sint. Cum Ilium captum est, Hannibal, homo vafer et magnus stelio, omnes statuas aeneas et aureas et argenteas in unum rogam conpressit et eas incendit; factae sunt in unum aera miscellanea [...]*”.

Con un gioco di parole costruisce quasi un indovinello; il vassoio sarebbe di vero bronzo corinzio non perché realizzato in lega di Corinto, ma perché fuso da un tale di nome Corinto. A questa banale spiegazione ne fa seguire una più articolata sull'origine dell'omonima lega metallica, individuando l'artefice della fusione nel

²⁴¹ Publio Siro fu, con Decimo Laberio, un noto mimografo nell'età di Cesare, su di lui: Gellio (17, 14). Le massime morali estratte dai suoi mimi sono ricordate da Seneca in *epist.* 8, 8.

condottiero Annibale che, in seguito alla caduta di Troia, avrebbe fatto fondere tutte le statue in oro, argento e bronzo presenti nella città. Tuttavia anche nel racconto sulla storia²⁴² del bronzo corinzio Trimalchione inciampa su un vistoso anacronismo. In perfetto stile con quanto accaduto fin qui confonde Corinto con Troia e Mummio con Annibale.

Dell'approssimazione delle sue conoscenze cominciamo ad essere ormai certi, ma nel caso persistesse ancora il dubbio, quanto accade successivamente difficilmente potrebbe perdonarsi ad un uomo che aspira ad essere uomo di cultura. Così, quando in preda all'ennesimo momento di vanagloria per l'esaltazione dei pezzi che compongono l'argenteria, fornisce una spiegazione oltre che del peso anche le immagini effigiate, scrive una fra le pagine più efficaci della sua pretenziosa cultura (*Satyricon* 52, 1-2):

[...] *Cassandra occidit filios suos, ... Habeo capitem, ... ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit. Nam Hermerotis pugnas et Petraitis [...]*.

Trimalchione stravolge la mitologia. Nella sua descrizione Medea diventa Cassandra ed interpretando Dedalo e Niobe chiusi nel cavallo di Troia, confonde insieme tre distinti racconti mitologici, quello dei guerrieri greci nascosti nel cavallo di

²⁴² Sia Plinio che Plutarco raccontano la storia sull'origine della lega. La tradizione riportata da Plinio (*nat. hist.* XXXIV, 3) riferisce dell'incendio che seguì la presa di Corinto ad opera di L. Mummio nel 146 a.C. in seguito al quale, oro argento e bronzo si fusero per le strade formando dei ruscelli che, mescolandosi tra loro diedero origine alla nuova lega corinzia; Plutarco (*de Pyth. Orac.* 2) riporta due varianti del medesimo racconto: secondo la prima la lega sarebbe derivata dalla fusione con poco oro e argento, ma molto rame per l'incendio di una sola casa della città; secondo l'altra sarebbe stato un fabbricante di bronzi che, per nascondere dell'oro, utilizzò un crogiolo di rame causando così la fusione dei metalli in una nuova lega. Ricordiamo come Isidoro di Siviglia considerò attendibile il racconto riportandolo in *orig.* 16, 20, 4.

Troia, quello di Pasife²⁴³ e quello di Niobe. Non sbaglia al contrario i nomi dei gladiatori forse più noti, Ermerote e Petraite, rivelando in questo modo una sensibilità più vicina ai modelli promossi dalle nuove espressioni di cultura, quali in età imperiale divengono gli spettacoli circensi.

Gli Omeristi

Il mito, del quale Trimalchione pretende di farsi interprete, non è il mito della tradizione classica e forse non lo sarebbe neanche se fossero rispettati fatti e personaggi assume piuttosto i toni di un racconto che, spogliato di ogni solennità, finisce col diventare sulle sue labbra una fiaba popolaesca. Nell'episodio degli Omeristi, che vede protagonista la compagnia di attori chiamata nel *triclinium* a fare da coreografia alla pietanza del vitello lessato, ancora una volta Trimalchione si fa interprete del mito. In attesa che la rappresentazione abbia inizio legge ad alta voce il copione, rigorosamente in latino²⁴⁴ (*Sat.* 59, 3-7):

[...] “*Scitis*” inquit “*quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo frates fuerunt. Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit. Ita nunc Homeros dicit, quemadmodum inter se pugnent Troiani et Parentini. Vicit scilicet, et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. Ob eam rem Ajax insanit, et statim argumentum explicabit*” [...].

²⁴³ Ov. *ars amat.*, I, 295-304.

²⁴⁴ Il latino come dimostrazione di cultura. In 53, 13, Trimalchione pretende che il suo flautista suoni in latino.

Scandito l'inizio all'insegna del "c'erano una volta due fratelli, Diomede e Ganimede" della fiaba popolare, il racconto, assume anche l'andatura iniziale. Fin dalle prime battute in chiave molto personale Trimalchione rivisita ogni evento della guerra di Troia, Castore e Polluce²⁴⁵ diventano così Diomede e Ganimede; Elena si vede rapire da Agamennone e non da Paride; la cerva viene sostituita ad Ifigenia per volere di Agamennone e non di Diana; Agamennone concede Ifigenia in sposa ad Achille, mentre Achille muore prima della fine della guerra ed infine Aiace che impazzisce di gelosia per Ifigenia e non perché si vede negare le armi di Achille.

Una ricapitolazione caotica, scandita da urla e da servi che corrono da una parte all'altra della stanza in un clima che ha sapore più di mimo popolare che non di solenne rievocazione epica. Dopo tante parole dette a sproposito Trimalchione non avrebbe potuto concludere se non all'insegna della confusione la sua pretesa esibizione di cultura.

Le biblioteche. La cultura in età imperiale

Anche la cultura, come molti altri aspetti della vita di Trimalchione, si rivela per lui illusoria. Alla stessa maniera del manto scarlatto²⁴⁶ o dell'anello dorato, che gli regalano l'illusione di essere senatore e cavaliere, raccontare degli eroi epici del mito o parlare di Cicerone e di letteratura in genere, lo fa sentire uomo di cultura. Non importa se vengono confusi fatti e personaggi, tutto rientra nelle regole da lui stabilite. Al di fuori di queste regole rimane solo l'ignoranza. Così lentamente ci rendiamo conto di quanto, quel compiacimento di possedere una biblioteca di testi greci e una di testi

²⁴⁵ I figli di Leda moglie di Tindaro, re di Sparta.

²⁴⁶ Si vedano pp. 40-42.

latini, rispondesse più ad un desiderio di ostentazione personale che ad una autentica passione personale per la cultura.

Una biblioteca non poteva mancare nella dimora di un dotto e Trimalchione, come Cicerone²⁴⁷ o Varrone²⁴⁸ prima di lui, provvede a dotare il suo palazzo di ben tre biblioteche, una biblioteca latina, distinta e separata da quella greca, secondo la migliore concezione biblioteconomica²⁴⁹. Come testimonia Vitruvio avere una biblioteca diviene una moda che in età imperiale regala prestigio e contribuisce al successo *nobilibus* [...] *qui honores magistratusque gerundo praestare debent officia civibus, faciunda sunt vestibula regalia alta, atria [...] praeterea bibliothecae pinacothecae basilicae*²⁵⁰. E' in questo clima che trionfa la figura del bibliomane che si preoccupa di radunare rotoli spesso rari, magari in preziosi armadi di cedro e d'avorio²⁵¹, badando più all'aspetto esteriore che non al sapere di cui i libri sono depositari. Spogliati di ogni valore culturale e ridotti ad un ornamento i libri vanno ad arricchire le biblioteche delle ville.

Allestire e sistemare una biblioteca non è poi cosa da poco, richiede l'intervento di eruditi e di esperti *librarii* e non tutti certamente potevano incontrare un dotto Tirannione²⁵², come nel caso di Cicerone. Trimalchione rientrerebbe dunque a pieno

²⁴⁷Cicerone possedeva biblioteche in tutte le sue ville: a Tuscolo (*fam.*16,20); ad Anzio (*Att.*2,6,1); a Cuma (*Att.* 4,10). Particolarmente attraente doveva essere la biblioteca di Tuscolo, dotata di un *gymnasium* superiore, chiamato *Lyceum*, e di un *gymnasium* inferiore, detto *Accademia* (*Tusc.* 2,9; 3,7; 4,7).

²⁴⁸ Lo si ricava da Cicerone (*fam.*9,4) quando annunciandogli la sua imminente visita afferma “*si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil*”. Gellio (*N.A.*3,10,7) ricorda come in seguito alle proscrizioni a Varrone fu sottratta una parte notevole della biblioteca.

²⁴⁹ L'unico esempio di biblioteca privata a noi giunto è rappresentato dalla ‘*Villa dei Papiri*’ di Ercolano. Di recente al settore greco, con testi filosofici epicurei, si sono aggiunti rotoli in latino (*carmen de bello Actiaco* in *P.Herc.*817 e testi di contenuto oratorio in *P.Herc.* 1067 e 1474) ritrovati in altri ambienti della *Villa*, il che dimostrerebbe l'esistenza delle due biblioteche, distinte e separate.

²⁵⁰ Vitr. 6, 8, 2.

²⁵¹ Sen. *dial.*,9,9,6.

²⁵² Tirannione allestì la biblioteca della villa di Anzio (*Att.*2,6,1).

titolo nella tipologia del riccone bibliomane e ignorante che si circonda di libri per semplice ornamento, potrebbe tranquillamente essere l'ispiratore del trattato di Luciano *Contro un ignorante che si compra molti libri*, oppure uno dei tanti contro cui tuona Seneca quando inveisce contro i bibliofili analfabeti che fanno dei libri non uno strumento di lavoro, bensì un ornamento delle sale da pranzo²⁵³.

²⁵³ Sen. *dial.* 9, 9, 4-7.

Capitolo quinto

Gli amici: Abinna e Scintilla

Lo *status* di provenienza dei convenuti alla tavola di Trimalchione è vario. A sedere accanto al maestro di retorica e ai giovani *scholastici* sono principalmente liberti, tuttavia trovano posto anche dignitari di pari rango a quello di Trimalchione. Uno di questi affida ad un littore il compito di preannunciare il suo ingresso nel *triclinium*. La maestà del suo aspetto è tale da porre Encolpio in trepidante agitazione.

(*Satyricon* 65, 3-4):

Inter haec triclinii valvas lictor percussit, amictusque veste alba cum ingenti frequentia commissator intravit. Ego maiestate conterritus praetorem venisse. Itaque temptavi assurgere et nudos pedes in terram defferre.

Mentre i servi danno inizio ai rituali delle *secundae mensae* che ormai preludono alla *comissatio*, ecco incedere, avvolto nei drappi di una tunica bianca e con al seguito una gran folla, l'ospite ritardatario. Encolpio, che mangiava disteso, i sensi annebbiati dal vino a tal punto che *sane iam lucernae mihi plures videbantur ardere totumque triclinium esse mutatum*²⁵⁴, con fare frettoloso e goffo si alza in piedi e, scalzo, scatta a mettersi sugli attenti per salutare l'arrivo di quello che pensa essere il pretore, ma Agamennone prorompe in una risata invitandolo alla calma.

(*Satyricon* 65,5):

²⁵⁴ *Sat.* 64, 2.

Risit hanc trepidationem Agamemnon, et “Contine te”, inquit “homo stultissime. Habinnas sevir est idemque lapidarius, qui videtur monumenta optime facere”.

Non il pretore, bensì il *seviro augustale* Abinna di professione marmista, con la moglie Scintilla e tutto il suo seguito, si va ora ad aggiungere ai presenti nel *triclinium*. Il maestro di retorica richiama la *stultitia* di Encolpio che, malgrado non sia un frequentatore assiduo delle cene di Trimalchione, dopo tanti trucchi a sorpresa dovrebbe ormai aver capito che niente di ciò che si verifica in quella casa è come appare. Ingenuo a tal punto da lasciarsi impressionare da un'entrata così ad effetto, Encolpio pare riacquistare lucidità solo dopo l'intervento di Agamennone cominciando a notare una serie di particolari che risulterebbero sconvenienti alla figura di un pretore (*Satyricon* 65, 7):

Ille autem iam ebrius uxoris suae umeris imposuerat manus, oneratusque aliquot coronis unguento per frontem in oculus fluente praetorio loco se posuit, continuoque vinum et caldam poposcit.

Il primo impatto con la figura di Abinna è tutt'altro che rassicurante: ubriaco e malfermo sulle gambe si appoggia con le mani sulle spalle della moglie mentre dalle numerose corone poste sulla testa, l'unguento gli cola giù per la fronte direttamente sugli occhi. Osservalo equivale a percepire una totale sensazione di disfacimento fisico che si addice più a chi ha già vissuto ore di baldoria che non alla compostezza di un ospite che si presenta in tutta la sua freschezza ad una cena. Abinna tuttavia siede al posto d'onore e, perfettamente a suo agio, chiede vino e acqua calda.

I gesti minimi tradiscono la familiarità del personaggio con la situazione e con il padrone di casa. In altri contesti il suo ritardo sarebbe risultato irriverente verso la cortesia del padrone di casa e dei suoi ospiti, ma qui sembrerebbe rientrare nella coreografia delle sorprese ad effetto e Trimalchione, non affatto contrariato, anzi compiaciuto per lo stato di ebbrezza dell'amico, non perde l'occasione per trasformare l'evento in un ennesimo brindisi. Subito dopo, con un leggero tono di impaziente curiosità gli chiede – *quomodo acceptus esset*,²⁵⁵ lasciando chiaramente intendere di essere a conoscenza delle ragioni del suo ritardo. La risposta di Abinna non si lascia attendere (*Satyricon* 65, 9-11):

“Omnia” inquit “habuimus praeter te; oculi enim mei hic erant. Et mehercules bene fuit. Scissa lautum novendialem servo suo misello faciebat, quem mortuum manu miserat. Et, puto, cum vicensimariis magnam mantissam habet; quinquaginta enim millibus aestimant mortuum. Sed tamen suaviter fuit, etiam si coacti sumus dimidias potiones super ossucula eius effundere”.

“Avevamo tutto, mancavi solo tu”; con quest'esordio lusinghiero e forse anche un tantino adulatorio, Abinna spiega di aver preso parte ad un *novendialem*²⁵⁶ ossia ad un banchetto funebre, organizzato da Scissa in ricordo della morte del suo schiavo prediletto.

²⁵⁵ *Sat.* 65, 9.

²⁵⁶ Il banchetto si celebrava in onore del defunto nove giorni dopo la sua sepoltura, in *Tac. Ann.* VI, 5 si legge la forma *novendialis cena*, mentre quella normalmente ricorrente è *novendiale* o *novendialia*

Abinna e la cena di Scissa

Mentre Abinna si sofferma sul racconto dello schiavo di Scissa, affrancato in punto di morte, e sul dispiacere di quest'ultimo, costretto a pagare una bella somma di denaro agli esattori per la riscossione della *vigesima*. Trimalchione al contrario non pare interessarsi tanto del lutto che ha colpito Scissa, quanto piuttosto di ciò che si è mangiato alla cena. Con impazienza, infatti, sollecita Abinna a raccontare.

(*Satyricon* 66, 2-7):

Habuimus tamen in primoporcum botulo coronatum et circa sangunculum et gizeira optime facta et certe betam et panem autopyrum de suo sibi, quem ego malo quam candidum; [...]. Sequens feculum sciribilita frigida et supra mel caldum infusum eccellente Hispanum.[...]. Circa cicer et lupinum, calvae arbitrato et mala singula.[...]. In prospectu habuimus ursinae frustum, de quo cum imprudens Scintilla gustasset, paene intestina sua vomuit; ego contra plus libram comedi, nam ipsum aprum sapiebat. [...] In summo habuimus caseum mollem et sapam et cocleas singulas et cordae frusta et hepatica in catillis et ova pilleata et rapam et senape et catillum concacatum [...]. Etiam in alveo circumlata sunt oxycomina, unde quidam etiam improbi ternos pugnos sustulerunt. Nam pernae missionem dedimus.

Nella descrizione del banchetto, Abinna procede per ordine e sembrerebbe seguire una scansione per noi familiare. Come primo piatto un *porcum botulo coronatum*, ossia un maiale, coronato di salsicce, con contorno di sanguinacci uniti a interiora di pollo. La coreografia della pietanza riporta alla mente quella dell'*aper pilleatus* e del *vitulus galeatus*, voluti da Trimalchione sulla sua tavola. Dopo un breve

accenno alle bietole e al pane integrale, eccolo soffermarsi sulla descrizione del secondo *ferculum*: una focaccia fredda cosparsa di miele caldo di ottima qualità, di cui non nasconde di essersi abbondantemente saziato. Rapido, il ricordo passa ai contorni: ceci, lupini, noci a volontà e mele una per ciascuno. Abinna confessa la debolezza di averne presa una in più per il suo schiavetto preferito²⁵⁷. Perché la sua memoria non lo inganni, Scintilla gli suggerisce il ricordo della pietanza forse più particolare del banchetto, la carne d'orso²⁵⁸. Stuzzicato dal sapore del tutto simile a quello del cinghiale, non nasconde di averne fatto una abbuffata al contrario di sua moglie, sentitasi male al primo assaggio. L'elenco di Abinna prosegue con toni scarsamente encomiastici in una commistione poco probabile di ingredienti: formaggio fresco, mostarda, lumache, pezzi di coratella, fegatini al tegamino e ancora uova incappucciate, rape, senape, una scodella con un non meglio precisato contenuto per finire con olive piccanti e prosciutto, il solo ingrediente ad essere stato risparmiato dall'insaziabilità dei commensali. La curiosità di Trimalchione è presto soddisfatta dalla descrizione di Abinna. Senza interruzione alcuna, procede anche dinanzi alla menzione di un piatto tanto insolito come la carne d'orso. Il silenzio di Trimalchione desta sospetto. In realtà ad essere sotto esame non sembrerebbero tanto le pietanze della cena di Scissa, quanto Abinna stesso. E' come se Trimalchione lo ascoltasse soppesandone i toni e le parole. Trimalchione lo accoglie

²⁵⁷ *Sat.* 66, 4.

²⁵⁸ Si tratta di un piatto che non compare nella *Cena Trimalchionis*. La carne d'orso appare del tutto eccezionale, se Abinna definisce sua moglie Scintilla *imprudens*, per averla assaggiata senza chiedere prima di cosa si trattasse e se lui stesso quasi si stupisce di riconoscervi un sapore identico alla carne del cinghiale. In Apicio (*De re coquinaria*, VI, I, II, I, IX), tra gli animali selvatici commestibili sono ricordati il cinghiale, il cervo, il camoscio, la lepre e perfino il ghio, ma in alcun caso la carne d'orso, così come ne Plinio, ne Marziale, ne Giovenale, ne tantomeno l'editto di Diocleziano recano traccia. Più tardi sarà Tertulliano (*Apologeticum*, IX, 11) a registrarne l'uso. Su questa base alcuni critici hanno proposto una datazione del *Satyricon* posteriore al I sec. d.C. Si veda in particolare U. E. Paoli, *Note petroniane* in 'SIFC' (XV), 1938, pp. 49-53.

alla sua tavola in *praetorio loco* e non tanto in virtù dell'amicizia, quanto della posizione sociale.

Sevir Augustalis in carica, Abinna è un esponente della cerchia dei liberti *valde succossi* in corsa a *lucrum facere*. Di questa tavola tuttavia Trimalchione è il *princeps* indiscusso che il prestigio di nessun ospite può mettere in discussione. Così quando Abinna, tronfio, chiede vino e acqua calda, Trimalchione risponde accordandogli il brindisi, ma in un *capaciorem scyphum*, in un calice cioè più grande del suo, che il solo padrone di casa può concedersi di richiedere. Per Trimalchione i ruoli sono chiari, come chiare sono le regole del gioco. Meno per chi ha intrapreso solo di recente la scalata, come sembrerebbe per l'amico Abinna che, da modi spicci e sfacciati verso Trimalchione, passa alla riverenza che si deve ad un superiore riversando in quell'*omnia habuimus praeter te* un ossequio che scivola in palese adulazione.

Fin dalle prime battute la loro amicizia appare improntata ad un rapporto di competizione. Più marcato in Abinna che non in Trimalchione che, certo della sua personale superiorità, prova fastidio per i modi boriosi e sfacciati dell'amico. La competizione diviene vera sfida quando arriva a coinvolgere le rispettive mogli con i loro gioielli (*Satyricon* 67, 6-10):

Eo deinde perventum est, ut Fortunata armillas suas crassissimis detraheret lacertis Scintillaeque miranti ostenderet. Ultimo etiam periscelides resolvit et reticulum aureum, quem ex obrussa esse dicebat. [...] Nec melior Scintilla, quae de cervice sua capsellam detraxit aureolam, quam Felicionem appellabat. Inde duo crotalia protulit et Fortunatae invicem consideranda dedit, et "Domini" inquit "mei beneficio nemo habet meliora". [...].

E' l'ingresso di Fortunata nel *triclinium* a segnare, infatti, una svolta nella mimesi del racconto, all'interno del quale, come in un gioco di pesi e contrappesi, il gruppo di amici si compatta svelando i tratti distintivi dei singoli personaggi. Fortunata si sfilava i bracciali e subito dopo gli orecchini e la catena in oro, Scintilla, estasiata da tanta ricchezza, risponde esibendo il medaglione d'oro che porta al collo unito agli orecchini. Se fra le due donne prende forma una confidenza amichevole, intessuta di complicità tutta al femminile, fra Trimalchione e Abinna si acquisiscono le diversità, mentre infatti il primo commenta con toni più garbati – *Videtis mulieris compedes: sic nos barcalae despoliamur*²⁵⁹ e prosegue con accenni non privi di una punta di personale vanità – *Et ipse nihilo minus habeo decem pondo armillam ex millesimis Mercurii factam*²⁶⁰, il secondo lamenta gli alti costi della vanità di Scintilla scadendo nel triviale – *Quid excatarissasti me, ut tibi emerem fabam vitream*²⁶¹ e sentenziando con rozza presunzione attorno a quella che gli sembrerebbe essere una universale verità – *Plane si filiam haberem, auriculas illi praeciderem. Mulieres si non essent, omnia pro luto haberemus; nunc hoc est caldum meiere*. Al di fuori di quest'ideale gara di ricchezza di Abinna rimangono i toni maleducati, il linguaggio scurrile, gli atteggiamenti sconvenienti come quello che lo vede gettare Fortunata in uno spiacevole imbarazzo allorché, con un gesto di villana simpatia, le lancia i piedi sul letto facendole scivolare la veste fin sopra le ginocchia²⁶².

In questo costante tentativo di apparire simpatico, elegante, all'altezza, se non di più, dell'amico Trimalchione, ogni suo gesto lo consegna ad una volgarità d'animo alla quale Trimalchione stesso, pur nella sua millanteria, rimane sostanzialmente estraneo.

²⁵⁹ *Sat.* 67, 7.

²⁶⁰ *Sat.* 67, 8.

²⁶¹ *Sat.* 67, 10.

²⁶² *Sat.* 67, 13.

Gli schiavi

Siamo alle *secundae mensae* in una atmosfera da ‘festa dei folli’, stordita dalle copiose bevute della *comissatio* e allietata dalla presenza dei *pueri delicati* che, con oli profumati ungono i piedi degli ospiti e con ghirlande di fiori ne cingono le caviglie, quando Encolpio “*Vidi Romae Saturnalibus eiusmodi cenarum imaginem fieri*”²⁶³ – esclama, saggiando una situazione al di fuori di ogni regola precostituita e alla quale si rapporta comunicando di volta in volta l’esatta dimensione dello scarto. E’ in questo clima che Trimalchione, mentre Fortunata si scatena nella danza e Scintilla ne segue il ritmo col battito delle mani, chiama i suoi schiavi a prendere parte al banchetto (*Satyricon* 70, 10-11):

[...] *cum Trimalchio “Permitto”, inquit “Philargyre et Cario, etsi prasinianus es famosus, dic et Menophilae, contubernali tuae, discumbat”. Quid multa? Paene de lectis deiecti sumus, adeo totum triclinium familia occupaverat.*

L’invito è solenne. Filargiro, Carione e la moglie stessa di Filargiro, Menofila, dai riposti angoli della casa vengono ora chiamati nel *triclinium*. Trimalchione li accoglie accanto ai suoi ospiti chiamandoli per nome con tono amichevole, disposto, per l’occasione, a perdonare loro anche l’appartenenza ad una tifoseria rivale nelle corse circensi, come mostra magnanimamente verso Filargiro, accanito tifoso della scuderia dei verdi²⁶⁴. Nella grande sala da pranzo non c’è posto solo per gli schiavi più

²⁶³ *Sat.* 69, 9.

²⁶⁴ In età imperiale agli antichi raggruppamenti politici si andarono sostituendo le fazioni ispirate ai colori delle quattro scuderie del circo. I colori delle scuderie spesso si univano tra loro due a due: *albati* e

affezionati, ma per l'intera *familia* che sopraggiunge chiassosamente invadendo il *triclinium*. Pochi attimi ed Encolpio si trova sdraiato accanto il cuoco, l'abile Dedalo, accompagnato da un inconfondibile odore di cucina (*Satyricon* 70, 12-13):

Certe ego notavi super me positum cocum, qui de porco anserem fecerat, muria condimentisque fetentem. Nec contentus fuit recumbere, sed continuo Ephesum tragoedum coepit imitari, et subinde dominum suum sponcione provocare: "Si prasinus, proximis circensibus primam palmam".

Fetido di salamoia e di salse, Dedalo, calatosi prima nella parte di un attore tragico, si prende la libertà di rivolgere verso Trimalchione parole di sfida, invitandolo a scommettere per la scuderia dei *prasiniani*, negli imminenti giochi circensi.

Servi homines sunt

Trimalchione non si scompone, al contrario la situazione di piacevole familiarità lo spinge ad esternare verso gli schiavi propositi che sembrerebbero dettati da un profondo credo personale. La magnanimità con la quale li accoglie alla sua tavola parrebbe realizzare gli intenti vagheggiati dalla morale umanitaria di Seneca nel *De*

prasiniani da una parte, *veneti* e *russei* dall'altra (cfr. Sidon. *Carm.* 23, 317-325). Informa Svetonio (*Nero* 22) come partigiano dei *prasiniani* fosse anche Nerone e prima di lui Caligola (*Cal.* 55). Dedalo, il cuoco, parteggia ugualmente per i verdi (70, 13), mentre Trimalchione sembrerebbe simpatizzare per i *russei*. Secondo l'opinione del linguista e antropologo francese George Dumézil (*Rituels indo-européens à Rome*, Paris 1954, (c. I *Albati Russati Virides*) pp. 45-47, i quattro colori non rappresenterebbero le stagioni, né i quattro elementi fondamentali, ma come gli eruditi latini avevano già inteso, la colorazione originaria a tre colori bianco rosso verde, assunta presso le popolazioni indoeuropee come simbolo delle tre funzioni della società umana e divina: i guerrieri, i sacerdoti, i contadini.

*Beneficiis*²⁶⁵ ed in particolare nell'epistola 47, dei cui capisaldi proponiamo, di seguito, una lettura in parallelo col testo petroniano.

Satyricon 71, 1-2

[...] “*Amici*”, *inquit*, “*et servi homines sunt et aequae unum biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit. Tamen me salvo cito aquam liberam gustabunt. Ad summam, omnes illos in testamento meo manu mitto.*”

Seneca *Ep.* 47, 1-2.

Libenter ex iis qui a te veniunt cognovi familiariter te cum servis tuis vivere: hoc prudentiam tuam, hoc eruditionem decet. “Servi sunt”. Immo homines. “Servi sunt”. Immo contubernales. “Servi sunt”. Immo humiles amici. “Servi sunt”. Immo consrvi, si cogitaveris tantundem in utrosque licere fortunae. Itaque rideo istos qui turpe existimant cum servo suo cenare: quare, nisi quia superbissima consuetudo cenanti domino stantium servorum turbam circumdedit? [...].

47, 10

Vis tu cogitare istum quem servum tuum vocas ex isdem seminibus

²⁶⁵ Dal capitolo 17 al capitolo 28 del libro I Seneca dimostra come non solo un liberto possa rendere un beneficio ad uno schiavo, ma anche lo schiavo al liberto al quale rimane legato sul piano umano.

*ortum eodem frui caelo, aequae
spirare, aequae vivere, aequae mori!*
[...].

Petronio lascia che Trimalchione, chiamati nel *triclinium* Filargiro, Corione, Menofila e tutti gli altri, esclami a gran voce che anche gli schiavi sono uomini, nutriti dal sangue materno come gli uomini liberi, ma rispetto a questi oppressi dalla malasorte. Sarebbe dunque il destino, quella *fors, in quo incerti casus significantur*²⁶⁶, a determinarne la condizione dalla quale ora Trimalchione intende riscattarli, affrancandoli nel suo testamento. Le parole di Seneca non suonano tanto diverse. Uomini, conviventi, umili amici prima ancora che schiavi, sottoposti come ogni altro essere umano alle altalenanti vicende della sorte. Questi i punti salienti del suo discorso che volge a definire il rapporto tra un padrone e il proprio schiavo al di là dei *miniseria* e *dell'usus servorum*, per proiettarlo sul piano di una riflessione puramente umana che costituisce un fatto significativo.

Sotto questo profilo, Richter, muove dall'osservazione di un dato di fatto affermando: "Lo schiavo come fenomeno sociale, il possesso e l'impiego degli schiavi come parte di beni della vita esteriori, erano cose così ovvie da rappresentare difficilmente oggetto di riflessione²⁶⁷ ", ritiene cioè che il tema della schiavitù così inteso, prima e più che nel diritto, trovi il suo termine di confronto nella predicazione neo-stoica del I sec. d. C. che affronterebbe il problema dal punto di vista dello *ius humanum*, all'interno del quale soltanto può considerarsi l'*affectus amici* che lega un padrone al proprio schiavo senza che questo rapporto, eliminato intimamente il vincolo

²⁶⁶ Cic. *leg.* II, 11, 28.

²⁶⁷ W. Richter, *Seneca e gli schiavi*, in *Seneca. Letture critiche* (a cura di) A. Traina, Mursia, 1976, pp. 82-104.

di soggezione, vada a scuotere quello esterno sancito dall'ordine giuridico²⁶⁸. Per Seneca insomma sotto il profilo umano tutti gli uomini sono uguali, tanto è vero che *beneficium non dominus a servo accipit, sed homo ab homine*²⁶⁹, ben altra cosa invece costituisce la considerazione dello schiavo in relazione alle norme del diritto positivo vigente che ne regolano lo *status* giuridico, in base alle quale la *potestas*²⁷⁰ che su di lui esercita il padrone è istituita *iure gentium* per cui nulla, al di fuori di una condanna umanitaria, può e si propone la riflessione filosofica che diventa così un mezzo tecnico per trasporre sul piano morale conflitti di ordine sociale²⁷¹, senza intaccarne l'assetto.

A conclusione dell'epistola Seneca pare arrendersi dinanzi alla dicotomia creatasi fra le aspirazioni dell'*humanitas* e i reali modi di agire, per cui non gli rimane che concludere nel solo modo allora possibile (*Ep.* 47, 18):

Dicet aliquis nunc me vocare ad pilleum servos et dominos de fastigio suo deicere, quod dixi, "colant potius dominum quam timeant". "Ita" inquit "prorsus? colant tamquam clientes, tamquam salutatores?" Hoc qui dixerit obliviscetur id dominis parum non esse quod deo sat est [...].

L'intento di Seneca non è quello di sovvertire l'ordine precostituito o di porre in discussione la schiavitù, ma di legittimare il rapporto che lega lo schiavo al suo padrone, riconoscendovi quella sottomissione dovuta alle autorità, in base alla quale lo schiavo è sottoposto al *dominus* nella stessa misura in cui l'aristocratico lo è al potere

²⁶⁸ *Ibidem.* pp. 88-89.

²⁶⁹ *Sen. ben.* III 21, 3.

²⁷⁰ Gaio I, 52. *Quae quidem potestas iuris gentium est; nam apud omnes peraeque gentes animadvertere possumus dominis in servos vitae necisque potestatem esse; et quodcumque per servum adquiretur, id domino adquiretur.*

²⁷¹ Y. Thébert, *Lo schiavo* in A. Giardina, *L'uomo romano*, Roma-Bari 1989, pag. 170.

imperiale e l'uomo alla divinità. La schiavitù riceve in questo modo un inquadramento che vale a rafforzarne la posizione all'interno dell'ordine cosmico. Se la riflessione neostoica conduce Seneca verso un dibattito astratto e rivela l'inconciliabilità fra la sfera dell'*umanitas* e quella del diritto, come interpretare quel *servi homines sunt* che suona sulla bocca di Trimalchione del tutto simile ai precetti senecani? Parodia, come più volte è stato detto, o semplice concetto appartenente ad un comune patrimonio di idee fra uomini di una certa cultura, come vorrebbe Richter²⁷², oppure reazione da vero *civis romanus* ai pericoli di una rivoluzione morale che il pensiero e la morale umanitaria di Seneca avrebbero comportato per la società romana, come intende Amat²⁷³? Per il testo petroniano, le sfaccettature sono tante e tali che ogni argomentazione potrebbe rivelarsi una possibile chiave di lettura, tuttavia ormai ben sappiamo che niente, di ciò che nella *Cena* ci si presenta sotto determinate sembianze, corrisponde al reale stato delle cose.

Così anche in questa circostanza Petronio confonde, lasciando molte vie di ragionamento ancora percorribili. Dinanzi ad un Trimalchione che esclama "*Servi homines sunt*" potremmo pensare che il liberto intendesse semplicemente celebrare Seneca, non diversamente dalle pagine del mito, oppure che l'intento petroniano fosse quello di parodiarlo. In questo caso, se con Fedeli²⁷⁴ intendiamo la parodia "la forma più efficace di allusione", dovremmo concludere che Petronio alludesse a Seneca, dal quale avrebbe tuttavia preso le opportune distanze, lasciando alla voce del liberto

²⁷² *op. cit.* p. 70.

²⁷³ J. Amat, *Trimalchion et Sénèque*. Au miroir de la culture antique Mélanges R. Marache, Universitaires de Rennes 1992, XV, pag. 455, in *L'Année Philologique*, LXI, 1992, cf. 15851. *Pétrone reagit en Romain traditionnel, en épicurien athée, mais aussi en homme réaliste: il ironise avec clairvoyance sur le caractère morbide inhérent a la métaphysique de Sénèque, et surtout sur la menace que constitue une révolution morale, prélude d'un ebranlement de l'ordre social.*

²⁷⁴ P. Fedeli, *Satira e Novella nel romanzo petroniano*, in *Il Romanzo. Lo spazio letterario di Roma Antica*; La produzione del testo, I, Salerno Editrice, 1992, pag. 346.

Trimalchione una simile esternazione. In tal caso di Petronio potremmo pensare che pur condividendo in astratto idee comuni con Seneca, per altro non in contrasto, né con l'opinione epicurea²⁷⁵, né con le aspirazioni dello *ius naturale*²⁷⁶, al lato pratico le avversasse, in quanto profondamente conservatore negli ideali di politica sociale, quegli stessi che rappresenta, capovolti nel mondo alternativo dei liberti, all'interno del quale lascia che la satira, col potere catartico che le è proprio, esorcizzi ogni cosa.

La schiavitù in età imperiale

Le *Istitutiones* di Gaio, con riferimento al periodo classico, operano rispetto allo *ius personarum* una distinzione fondamentale: *Et quidem summa divisio de iure personarum haec est, quod omnes homines aut liberi sunt aut servi*²⁷⁷, tutti gli uomini sono dunque liberi o schiavi, ed è a questi ultimi che l'ordinamento giuridico non riconosceva e non attribuiva alcuna personalità giuridica e nessuna capacità di essere titolari di alcun diritto. Privi dello *status civitatis*, ossia sconosciuti ai membri di ogni comunità giuridicamente organizzata, i *servi* non occupavano posizioni giuridiche di fronte all'ordinamento, ma al contrario, classificati fra le *res mancipi* e oggetto di diritti reali o di obbligazioni, erano sottoposti al potere di assoluta disposizione da parte del proprietario.

In precedenza, abbiamo avuto modo di considerare come la *potestas* del padrone fosse un'istituzione *iure gentium*, tuttavia essendo la condizione di *servus* indipendente dall'esistenza o meno della *potestas* o di un diritto reale, in quanto situazione inerente all'individuo nell'ordinamento giuridico, lo schiavo anche in caso di abbandono da

²⁷⁵ W. Richter *op. cit.* pag.70.

²⁷⁶ Ulpiano, D. I,1,4. *Ius naturale quod semper est bonum et aequum.*

²⁷⁷ Gaio, I, 9.

parte del padrone non acquistava la libertà, ma si poneva rispetto al diritto come una *res nullius* o una *res derelicta*, non diversamente dal *servus fugitivus* che, sottrattosi alla disposizione del padrone, non cessava di esserne sottoposto. Questa distinzione giuridica, dalla realtà sociale ed economica delle origini, nel cui ambito la schiavitù era riconosciuta come un istituto necessario all'organizzazione della comunità politica, in seno alla quale il lavoro servile costituiva il principale mezzo di produzione industriale e agricola²⁷⁸, arriva fino all'età imperiale.

Dalla fine del I sec a.C. fino all'inizio del I d.C. con le vittoriose guerre di conquista Roma vive il massimo sviluppo del modo di produzione schiavistico, portando in città un alto numero di prigionieri, destinato ad affollare i mercati degli schiavi. In virtù di un antico principio *iure gentium*, infatti, ridotta in schiavitù era anche l'intera popolazione nemica e non soltanto i combattenti catturati, i quali, entrati a fare parte del bottino di guerra, venivano venduti mediante asta pubblica e dietro ordine del comandante militare, per essere successivamente assegnati in proprietà dei compratori, dietro versamento del ricavato all'erario²⁷⁹. Sotto l'impulso di questi fattori si sviluppa un vasto commercio internazionale di schiavi che porta ad un aumento della popolazione servile rispetto a quella libera, nonché all'esodo dei liberi agricoltori che, ormai incapaci di resistere economicamente alla concorrenza dei grandi proprietari, i soli in grado di disporre del lavoro servile per la coltivazione delle loro terre, si

²⁷⁸ Cato. *re rustica*, 56-59, fornisce un quadro dell'economia agricola di Roma nell'ultima epoca della Repubblica, in cui accanto alle norme sulla coltivazione dei campi e sulla pastorizia, leggiamo riferimenti ad animali e schiavi intesi come mezzi di produzione e di lavoro.

²⁷⁹ La *captivitas*, ossia la prigionia di guerra è considerata la più antica fonte di schiavitù che poteva essere applicata sia a favore che contro i cittadini romani (D. 50, 16, 239, 1; I. 1, 3, 3). Lo *ius gentium* contempla inoltre altri due fatti produttivi della schiavitù: la nascita da madre schiava (Gaio 1, 89) e la *deditio* che poteva riguardare tanto stranieri "*dediti*" ai romani quanto romani "*dediti*" a stranieri. Si conoscono solo due casi di Romani oggetto di *deditio* (Val. Max., 6, 6, 5; Liv., 38, 42, 7) il più rilevante è il caso del console Mancino che nel 137 a.C. comandava l'esercito romano in guerra contro Numanzia (Pomp. D. 50, 7, 18).

spostano dalle campagne nelle città. Scompare così la piccola proprietà terriera e va consolidandosi il latifondo. Lentamente questa trasformazione del sistema economico ed industriale arriva ad investire la sfera sociale.

La differenza di stirpe della quasi totalità degli schiavi, unita al loro diminuito valore individuale che li vedeva impiegati in lavori agricoli e pastorizi, industriali o edilizi lontani dal padrone, in una turba sempre più incline verso la rivolta, ben presto rendono necessaria l'emanazione di apposite leggi per limitarne le continue manomissioni ed impedirne l'ingresso nella cittadinanza romana. Alla *manumissio*, attestata a partire dal periodo antico²⁸⁰, in quanto atto volontario di liberazione da parte del padrone, l'ordinamento giuridico riconosceva l'immediato effetto di mutare lo *status* dell'individuo che così acquistava la *libertas* e lo *status civitatis* del suo manomissore. Essendo la relazione fra *libertas* e *civitas* inscindibile, nel senso che ogni uomo libero per essere tale doveva fruire di uno *status civitatis*, lo schiavo, divenuto uomo libero e soggetto giuridico in forza della manomissione, acquistava necessariamente, di fronte alla comunità giuridicamente organizzata, quel complesso di diritti e di doveri che ne definivano lo *status civitatis*.

Dunque, non la volontà o l'atto del privato riconosceva la cittadinanza, bensì la norma giuridica in forza della legge posta a soddisfare un pubblico interesse, la stessa che attribuiva allo schiavo divenuto libero la condizione di cittadino romano, di latino o di *dediticius*²⁸¹. Limitare le manomissioni con una legislazione mirata, era perciò la sola

²⁸⁰ Gaio I, 17. Riporta le tre forme di *manumissio*: "*vindicta*", "*censu*", "*testamento*". Queste tre forme di manomissione presentano una struttura tale da apparire incompatibili con il diritto più antico, per cui si è supposto che in origine siano esistite nella comunità romana altre forme di manomissione, poi scomparse o trasfuse nelle forme storicamente note. Sul tema si veda G. Pugliese, *Istituzioni di Diritto Romano*, Giappichelli Editore, 2 edizione Torino, 1990, pag. 86.

²⁸¹ Gaio I, 13-14. Lo *status* di *dediticius* indicava l'appartenenza ad una comunità che, avendo combattuto fino all'ultimo contro i Romani o essendosi ad essi ribellata, era stata vinta e costretta ad arrendersi con discrezione.

via per ridurre l'ingresso nella cittadinanza romana di persone culturalmente ed etnicamente estranee all'organismo politico di Roma. Questi gli intenti che la *lex Fufia Caninia*²⁸² del 2 a.C. e la *lex Aelia Sentia*²⁸³ del 4 d.C. ed in particolare la *lex Junia Norbana* del 19 d.C., intendono perseguire. Il passo delle *Istitutiones* muovendo da una distinzione operata sul piano dello *ius personarum*, ci ha permesso di inquadrare il problema della schiavitù in relazione alle norme dello *ius civile* e a quelle riconosciute universalmente valide dello *ius gentium*.

L'insieme di queste norme comuni ai vari popoli ha dato vita all'elaborazione di un concetto complementare, ugualmente espresso da Gaio²⁸⁴, in virtù del quale in seno a tutti i popoli organizzati in un ordinamento giuridico, le norme particolari da essi stessi create e quelle comuni a tutti gli altri popoli, sorgono e si impongono naturalmente in quanto discendenti dalla *naturalis ratio*. Questo concetto assume un'importanza

²⁸² Gaio II, 239. Si riferiva alla sola *manumissio testamento* stabilendo che si potessero manomettere solo un numero di schiavi inversamente proporzionale a quello degli schiavi di proprietà del testatore, per cui il proprietario di dieci schiavi poteva liberarne la metà, il ricco signore che ne possedeva da cento a cinquecento poteva liberarne un quinto. In nessun caso era comunque possibile liberare più di cento schiavi con un solo testamento (Gaio I, 42-45). Questa legge tuttavia non limitava il diritto dei padroni a concedere la libertà ai propri schiavi, limitazione che viene introdotta con la *lex Aelia Sentia*.

²⁸³ La *lex Aelia Sentia* comprendeva quattro disposizioni principali: la prima vietava le manomissioni in frode ai creditori e ne stabiliva la nullità (Gaio I, 84, 3); la seconda vietava le manomissioni da parte di un *dominus* avente meno di venti anni, con la sola eccezione che venissero compiute *vindicta* (Gaio I, 18-20; 38); la terza impediva la manomissione di schiavi aventi meno di trent'anni, salvo la *manumissio vindicta*, in caso contrario la manomissione era considerata non ufficiale e lo schiavo diveniva un *latinus junianus* (Gaio I, 38; I, 29; I, 31); la quarta era volta ad impedire le manomissioni di schiavi turpi, condannati cioè a particolari forme di punizione, o dai propri padroni o dallo stato. Considerati alla stregua dei *peregrini dediticii* (Gaio I, 13; I, 15) veniva loro imposto di vivere almeno cento miglia lontano da Roma (Gaio I, 27), vietato di beneficiare di un testamento altrui e di farne uno proprio (Gaio I, 25) ed infine, alla loro morte, ogni proprietà personale era trasmessa secondo le varie norme della successione intestata (Gaio I, 74-6). Sul tema si veda inoltre F. De Martino, *Storia della Costituzione romana*, IV, Napoli 1962, pag. 307.

²⁸⁴ Gaio I, 1. *Quod vero naturalis ratio inter omnes homines constituit, id apud omnes populos peraeque custoditur vocaturque ius gentium, quasi quo iure omnes gentes utuntur.*

filosofica e non giuridica, tuttavia nei giuristi più tardi ha subito un'estensione, andando a contemplare norme e istituti sorti *naturali natione*, sotto la denominazione di *ius naturale*²⁸⁵. All'interno delle speculazioni meramente filosofiche e in contrapposizione al diritto positivo, trovano così spazio quei concetti rispondenti a criteri di giustizia e di equità fra i quali la schiavitù, giustificata come una istituzione introdotta dallo *ius gentium*²⁸⁶, ma sconosciuta al diritto naturale, per il quale gli uomini sono tutti liberi.

La letteratura non avrebbe potuto non cogliere queste novità. Così Giovenale, non discostandosi dal pensiero di Petronio o Seneca, deplora ogni forma di insensibilità verso gli schiavi, come mostra la condanna della ferocia di Rutilio

(XIV, 15-24):

Mitem et mores modicis erroribus aequos praecipit atque animas servorum et corpora nostra materia constare putat paribusque elementis, an saevire docet Rutilius, qui gaudet acerbo plagarum strepitu et nullam Sirena flagellis comparat, Antiphates trepidi laris ac Polyphemus, tunc felix, quotiens aliquis tortore vocato uritur ardenti duo propter lintea ferro? Quid suadet iuveni laetus stridore catenae, quem mire adficiunt inscripta, ergastula, carcer?

Il chiaroscuro della satira non può che riservare amare vergate per un uomo che non conosce la mitezza dell'animo e non indulge verso gli errori altrui, ma alieno ai precetti dello *ius naturale*, prova gioia nell'infliggere sofferenze agli schiavi, marchiandoli col ferro infuocato e costringendoli alle catene e al carcere. Agli occhi di

²⁸⁵ Ulpiano, D. I, 1, 1, 3. *Ius naturale est, quod natura omnia animalia docuit*. Il giurista arriva a contrapporre *ius gentium* e *ius naturale*, in quanto il primo comune ai soli uomini, e il secondo a tutti gli animali.

²⁸⁶ Ulpiano, D. I, 1, 4.

Giovenale altrettanto degna di biasimo, appare l'avidità di denaro che rende ciechi dinanzi alle necessità di un altro uomo (I, 92):

Simplexne furor sestertia centum perdere et horrenti tunicam non reddere servo?

I ritratto che si delinea è quello del giocatore avido di fortuna al gioco che, per incrementare le sue vincite, lascia lo schiavo al freddo della tunica ormai sdrucita. La diffusione delle idee filosofiche, in particolare di quella stoica, benché irrilevante ai fini del diritto, ne influenza tuttavia una serie di disposizioni. Nei primi anni dell'impero si assiste, infatti, all'emanazione di alcuni atti normativi, quali la *lex Petronia*²⁸⁷ e un editto dell'imperatore Claudio²⁸⁸ che se, di fatto, introducevano mitigazioni alla condizione degli schiavi, attraverso la repressione di taluni atti particolarmente crudeli, tuttavia non miravano tanto a garantirne la difesa o ad assicurarne una protezione giuridica, quanto a non offendere la sensibilità e il sentimento morale degli uomini liberi.

E' in questo clima ideologico che va intesa l'espressione *servi homines sunt* che, sia Petronio che Seneca rilevano, senza per questo avere la pretesa di porre in discussione un ordinamento statale che non a tutti gli esseri umani riconosce personalità giuridica.

²⁸⁷ Mod. D. 48, 8, 11, 1; Marcian. D. 18, 1, 42. La legge vietava ai padroni di esporre gli schiavi alle belve se non per autorizzazione del magistrato.

²⁸⁸ Mod. D. 40, 8, 2. Svetonio *Claud.* 25, 2. L'editto conferiva la libertà con cittadinanza latina allo schiavo malato, esposto dal padrone nel tempio di Esculapio, nell'isola Tiberina, una volta risanato.

Capitolo settimo

La morte

L'analisi sulla *Cena Trimalchinis*, fin qui condotta, induce ad avere rispetto al testo un approccio per così dire dinamico, nel senso che, isolare le parole chiave per cogliere una prefigurazione dei temi²⁸⁹ di fondo del racconto, implica necessariamente la loro considerazione da angolazioni di volta in volta diverse. Così, se il momento della cena in cui viene offerto il *Falernum Opimianum* è analizzabile nel contesto del tema delle tante *lautitiae*²⁹⁰ esibite da Trimalchione, al tempo stesso diventa motivo conduttore di un altro tema fondamentale, quello della morte. Un vino dall'etichetta preziosa, dinanzi alla quale Trimalchione non tace le più amare riflessioni sulla caducità dell'esistenza umana, prepara l'atmosfera per i successivi sviluppi (*Satyricon* 34, 7):

“Eheu”, inquit “ergo diutius vivit vinum quam homuncio!

Mentre Trimalchione lamenta la condizione dell'uomo, cui non rimane altra scelta se non quella di annegare nel vino le fragilità di una breve esistenza, un servo entra nel *triclinium* (*Satyricon* 34, 8-9):

²⁸⁹ M. Barchiesi, *L'orologio di Trimalchione*, in Id., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, 1981, pag. 109. In questo saggio l'autore, per primo, parla di “scrittura tematica” e “funzione tematica” in relazione a talune sequenze narrative cui è assegnato lo scopo di anticipare temi basilari della *Cena*, secondo le più raffinate tecniche del romanzo moderno. Sul tema si veda M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. ital., Torino 1979³, pag. 370.

²⁹⁰ Per l'analisi del tema nel contesto del banchetto si rimanda al capitolo II.

[...] *larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur. Hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset, et cenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, [...]*

Un piccolo scheletro²⁹¹ in argento, dalle giunture snodate e libere nel movimento, questo l'insolito oggetto che il servo presenta ai commensali, lanciandolo più volte sulla tavola, mentre quello ricadendovi, assume posizioni ogni volta diverse. Con questa plastica figurazione della morte, ha inizio la meditazione di Trimalchione sull'esistenza umana (*Satyricon* 34, 10):

“Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Ergo vivamus, dum licet esse bene”.

Tre versi²⁹², per descrivere la vita dell'uomo: il primo per compiangerne la fragilità, il secondo per contemplarne lo smarrimento di fronte alla morte, il terzo infine per invitare a godere della vita fino a quando è possibile. Lentamente le sue inquietudini si rivelano. La presenza del senso della morte da questo momento in poi rimane latente²⁹³, per prorompere con forza verso l'epilogo. In una *climax* crescente, i vari momenti di passaggio trovano nell'episodio dell'acrobata che crolla su Trimalchione il

²⁹¹ Questa usanza risale agli Egiziani. Erodoto, *Storie*, II, 78. Riferendo dei costumi alimentari degli Egiziani, Erodoto racconta come nei conviti dei ricchi, alla fine del banchetto, uno dei presenti portasse una statuetta di legno con l'intenzione di rappresentare un morto nella bara.

²⁹² Si tratta di due esametri e di un pentametro, uno schema popolare attestato in numerose iscrizioni: cfr. *carmin. epigr.* 1105, 1179 ecc.

²⁹³ Nei discorsi dei colliberti come in ogni altro avvenimento che prelude all'epilogo del finto funerale e del compianto funebre si avverte la presenza occulta della morte.

presagio del *malus exitus cenae*, facendo temere ai commensali *ne necesse alienum mortuum plorare*²⁹⁴. Particolari che alludono alla morte come presenza occulta, che ritorna nelle bende bianche²⁹⁵ anziché scarlatte, con cui lo schiavo fascia il braccio contuso di Trimalchione ed in particolare nell'epigramma che quest'ultimo recita, sublimando l'agitazione degli animi (*Satyricon* 55, 3):

“Quod non expectes, ex tranverso fit.

Et supra nos Fortuna negotia curat.

Quare da nobis vina Falerna, puer”.

Ritornano le meditazioni sull'esistenza, regolata in ogni sua vicenda dal volere della Fortuna che nulla all'uomo consente, se non di assaporare la vita con del buon vino²⁹⁶. Il vino soltanto è in grado di liberarlo dagli affanni e dall'incubo della morte. Se in questi tre momenti della *Cena* Trimalchione filosofeggia sull'esistenza umana e il suo destino, senza tuttavia parlare direttamente di morte, con l'arrivo di Abinna²⁹⁷ il *lapidarius* non tace più di chiamare le cose col proprio nome e, dimenticando gli eufemismi, comincia a parlare di tomba, di testamento e di funerale.

²⁹⁴ *Sat.* 54, 2.

²⁹⁵ *Sat.* 54, 4. Il bianco, in quanto legato alle pratiche del lutto, era segno di malaugurio: cfr. Serv. *ad. Aen.* 6, 218.

²⁹⁶ Secondo il procedimento della variazione nella ripetizione, ritorna qui il motivo di 34, 10. Trimalchione ribadisce quanto già proclamato in 37, 4: *vita vinum est*. In quest'invito a godersi la vita si può cogliere una visione di spicciolo e godereccio epicureismo.

²⁹⁷ *Sat.* 65, 10.

La tomba

Diventato ben presto l'interlocutore privilegiato di Trimalchione, Abinna in un primo momento ne raccoglie le esternazioni circa i suoi propositi di affrancare nel testamento gli schiavi più affezionati²⁹⁸, dopodiché, fra i singhiozzi di tutta la servitù,²⁹⁹ si vede commissionare da quest'ultimo la costruzione della sua tomba. Con dovizia di particolari, Trimalchione fornisce una descrizione di quello che vorrebbe fosse il suo monumento funebre e, per questo, fa appello alle più alte competenze del suo amico *lapidarius* (*Satyricon* 71, 6):

“Valde te rogo, ut secundum pedes statuæ meæ catellam pingas et coronas et unguenta et Petraitis omnes pugnas, ut mihi contingat tuo beneficio post mortem vivere; preaterea ut sint in fronte pedes centum, in agrum pedes ducenti. Omne genus enim poma volo sint circa cineres meos, et vinearum largiter. [...] ‘Hoc monumentum heredem non sequatur”

Si raccomanda ad Abinna di curare anche il minimo dettaglio. Primo fra tutti, la realizzazione della sua statua, con alla base delle pitture in cui siano rappresentate la cagnetta e le battaglie di Petraite, unite a corone e profumi. Dai suggerimenti artistici passa, quindi, a quelli architettonici: trenta i metri indicati per la larghezza, sessanta quelli per la profondità. Infine, per far sì che anche dalle sue ceneri nasca qualcosa, chiede attorno ogni specie di frutti e piante di vite in grande quantità. Trimalchione intende dimorare per l'eternità in una tomba elegante.

²⁹⁸ *Sat.* 71, 3.

²⁹⁹ *Sat.* 71, 4. *Ingemescente familia.*

Per questa stessa ragione dispone che ne venga vietata la trasmissione agli eredi, invitando Abinna ad incidere questa disposizione sul monumento, così da stroncare ogni falsa illusione. Come per ogni aspetto che contraddistingue la sua esistenza, anche per il suo monumento funebre, niente si può improvvisare, ma tutto va accuratamente predisposto anche la vigilanza, affidata ad un liberto col compito di impedirne un uso indegno. Per Abinna che ascolta in silenzio, i suggerimenti non sono finiti, la descrizione, infatti, prosegue (*Satyricon* 71, 9-12):

“Te rogo, ut naves etiam...monumenti mei facias plenis velis euntes, et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quique et nummos in publico de sacculo effundentem; [...] faciat, si tibi videtur, et triclinia. Facies et totum populum sibi suaviter facientem. Ad dexteram meam pones statuam Fortunatae meae columbam tenentem - et catellam cingulo alligatam ducat -, et cicaronem meum, et amphoras copiosas gypsatas, ne effluant vinum. Et urnam licet fractam sculpas, et super eam puerum plorantem. Horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, velit nolit, nomen meum legat. Inscriptio quoque vide diligenter si haec satis idonea tibi videtur: ‘C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. Huic seviratus absenti decretus est. Cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. Pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit, sestertium reliquit trecenties, nec unquam philosophum audivi. Vale. –Et tu’”.

Reiterata l’esortazione, le indicazioni diventano più specifiche. Ecco le navi con le vele al vento, mentre lui, Trimalchione, indossata la pretesta e i cinque anelli d’oro, siede sul soglio nell’atto di distribuire soldi al popolo, da un borsello. Anche i triclini affollati di ospiti, trovano la propria collocazione. E, mentre alla sua destra s’innalza la statua di Fortunata con in mano una colomba, rappresentata nell’atto di portare a spasso

la cagnolina al guinzaglio, accanto c'è posto anche per il suo amaruccio, nonché per delle anfore di vino sigillate. Poi un'urna, rotta, con sopra uno schiavetto che piange ed ancora, un orologio che indichi l'ora ai passanti, costringendoli ogni volta a leggere il suo nome. A suggellare ogni cosa, un'iscrizione: 'C. Pompeo Trimalchione Mecenziano qui riposa. A lui decretarono il sevirato mentre era assente. Poteva essere in qualunque decuria di Roma, ma non volle. Pio, forte, fedele, venne su dal niente, lasciò trenta milioni di sesterzi, e non ascoltò mai alcun filosofo³⁰⁰. A conclusione, la formula di saluto al passante, *Vale: et tu*³⁰¹. In questo delirio non poteva non seguire il pianto; piange, infatti, Trimalchione, piange Fortunata, piange Abinna e in seguito *tota denique familia, tanquam in funus rogata, lamentatione triclinium implevit*³⁰². Tuttavia l'idea della morte che ha accompagnato Trimalchione per l'intera durata del suo monologo genera in lui, come altre volte, una reazione vitale³⁰³ (*Satyricon* 72, 2-3):

“Ergo” inquit “cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus? [...] coniciamus nos in balneum, meo periculo, non penitebit [...].

³⁰⁰ Le parole di Trimalchione richiamano il vecchio ideale quiritario di stampo catoniano indifferente al richiamo della filosofia. Epicuro riguardo la filosofia sentenza “Come non ve nessuna utilità di un'arte medica che non liberi il corpo dai suoi mali, così neppure la filosofia, se non libera l'anima dalle sue passioni” cfr. Epicuro, *Scritti morali*, (a cura) di G.Serra, Milano 1987, pag. 77.

³⁰¹ La formula posta a conclusione del dialogo fra il defunto e il passante, è tipica degli epitaffi romani: cfr., *CIL*, V, 4887; 7838; ecc.

³⁰² *Sat.* 72,1.

³⁰³ Il pensiero della morte genera sempre in Trimalchione un richiamo alla vita, così anche per la tomba, dove nessuno dei decori da lui desiderati, allude alla morte, ma tutti richiamano a momenti di vita. Sul tema J.C.Dumont, *Le décor de Trimalcion*, *MEFR*, Antiquité, 102, 2, 1990, 977-980. Interpretando i decori funebri alla luce delle pitture d'ingresso alla casa, l'autore riscontra la coincidenza dei temi funerari con quelli domestici, di conseguenza si domanda: “Est-ce la thématique de la maison qui s'empare du tombeau ou la thématique mortuaire qui investit la maison?” pag. 979. Considerando scene di vita quelle del monumento funebre conclude: “La tombe est assimilée à une maison, jamais l'inverse” pag. 980.

Ancora un'esortazione a godere della vita. A salutarla, stavolta, è un invito collettivo al bagno che, trasformato ben presto in un tentativo di fuga³⁰⁴ da Encolpio e i suoi amici, vive rocamboleschi sviluppi, prima nell'incontro col cane da guardia che impedisce loro il passaggio, subito dopo nell'accidentale caduta nella vasca di Ascilto ed infine nell'impossibilità per loro di fuggire attraverso la stessa porta³⁰⁵ dalla quale in precedenza erano entrati. Questa goffa successione di fatti sembrerebbe lasciare intravedere un'allegoria di morte che, anziché dissolversi nella penombra delle lucerne nel nuovo *triclinium*³⁰⁶, rivela nell'oscuro presagio del canto del gallo³⁰⁷ che di lì a non poco accadrà qualcosa.

Il funerale

Al canto del gallo, Trimalchione compie uno strano rituale, fa versare del vino sotto la tavola e sulla lucerna, dopodiché sposta l'anello dalla mano sinistra a quella destra. E' in questo frangente che i suoi intenti di voler essere amato come morto, già in precedenza manifestati ai servi³⁰⁸, trovano l'atmosfera ideale per essere attuati. Celebrata, come prima cosa la *laudatio funebris*³⁰⁹ a se stesso, ecco Trimalchione predisporre l'allestimento per l'atto conclusivo (*Satyricon* 78, 1-6):

³⁰⁴ *Sat.* 72, 7. Su questo passo un'affascinante interpretazione si legge in A.D. Leeman, *Morte e scambio nel romanzo picaresco di Petronio*, GIF 20, 1967, pag. 155. "Nel fallito tentativo di fuga di Encolpio e dei suoi amici, il cane da guardia è il loro Cerbero, lo stagno è il loro Stigie, la casa di Trimalchione il loro Ade che anch'essi quando vi sono entrati, come Enea, non possono abbandonare per la stessa uscita".

³⁰⁵ *Sat.* 72, 10.

³⁰⁶ *Sat.* 73, 5.

³⁰⁷ *Sat.* 74, 1.

³⁰⁸ *Sat.* 71, 3.

³⁰⁹ *Sat.* 77.

[...] *Ego gloriosus volo efferrī, ut totus mihi populus bene imprecetur. Statim ampullam nardi aperuit omnesque nos unxit, et “Spero” inquit “futurum ut aequē me mortuum iuuet tanquam vivum”. Nam vinum quidem in vinarium iussit infundi, et “Putate vos” ait “ad parentalia mea invitatos esse”. [...] in triclinium iussit adduci, fultusque cervicalibus multis extendit se super torum extremum, et “Fingite me” inquit “mortuum esse. Dicite aliquid belli” [...]*

Ordinato allo schiavo Stico di portare nel *triclinium* una coperta bianca e una toga pretesta, Trimalchione manifesta il proposito di voler avere un funerale in pompa magna e tra le benedizioni del popolo; immediatamente dopo, fra flaconi di nardo e anfore di vino, invita i presenti a fingersi invitati al suo banchetto funebre e, stesosi su dei cuscini, si prepara per assistere alle proprie esequie, accompagnate dal suono della marcia funebre. Lo strepito assordante, prodotto dai suonatori di corno, scatena un'improvvisa irruzione (*Satyricon* 78,7):

Itaque vigiles, qui custodiebant vicinam regionem, rati ardere Trimalchionis domum effregerunt ianuam subito et cum aqua securibusque tumultuari suo iure coeperunt.

Richiamati dal frastuono, ecco prorompere i vigili del fuoco di zona che, pensando andasse a fuoco la casa, sfondano la porta e con acqua e accette gettano il caos in casa di Trimalchione. Il *malum omen* del canto del gallo si compie. La sequenza del finto funerale conclude la *Cena Trimalchionis*. All'uscita del banchetto di Trimalchione, Encolpio e compagni riprendono a vagare per le stradine strette dell' *urbs Graeca*.

La morte nella Cena Trimalchionis

Il rapporto di Trimalchione col pensiero della morte si sviluppa coerentemente allo spirito dei diversi momenti della *Cena*, passando dalle prime esternazioni che creano un clima di riflessione attorno al problema, allo *spectaculum* finale del finto funerale, in cui rispetto alle premesse iniziali le *coup de théâtre* risolve ogni cosa in un paradosso³¹⁰. Rimane tuttavia quell'inquietudine di fondo, determinata non tanto dalla realtà della morte, quanto dalla sua minaccia e dall'attesa che diventano l'essenza stessa della paura³¹¹. La stessa riaffiora trafelata nei discorsi ora comici, ora patetici dei colliberti, che venuti alla ribalta del banchetto durante l'assenza di Trimalchione³¹², si ritrovano a dialogare dei diversi casi della vita. L'esordio spetta a Dama (*Sat.* 41, 10):

“Dies” inquit “nihil est. Dum versas te, nox fit. Itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire”

Non senza prima aver chiesto un bicchiere di vino, Dama considera come il giorno sia niente, il tempo di voltarsi ed è già notte. Dormire e mangiare, non rimane tempo per altro, questa la sua filosofia. Segue il racconto di Seleuco (*Sat.* 42, 3-4):

³¹⁰ Sarebbe questo elemento di quella teatralità che nell'epoca di Nerone diviene “un modo stesso di esistere e di morire” ; cfr. D.Gagliardi, *Il tema della morte nella Cena petroniana*, “Orpheus”, X, (1989, 16. Con riferimento agli *exitus illustrium virorum*, condannati severamente da Tacito, *Agr.* 42, 3-4 per la vana ostentazione di libertà e per la morte teatrale (*ambitiosa morte*), inutile per lo Stato (*in nullum rei publicae usum*).

³¹¹ Sul tema si veda H.Bardon, *Il genio latino*, tra. ital., Roma 1961, pag. 225.

³¹² Trimalchione si allontana dal *triclinium* in seguito ad un'improvvisa indisposizione (*Sat.*41, 9), per far rientro più tardi (*Sat.*47,1).

Homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebulliit.[...] Heu, eheu, utres inflati ambulamus! Minoris quam muscae sumus [...].

Con tono disteso, Seleuco racconta dell'amico Crisanto, uomo bello, buono che ora è morto. Con considerazioni tristi pone l'accento sulla cattiva sorte dell'amico, sull'ultima fase della sua malattia e infine sull'incapacità dei medici. In tutto questo discorso, forse nel tentativo di evitare un riferimento diretto alla morte, ricorre all'espressione *animam ebulliit*, ottenendo così l'effetto di richiamarne con maggior forza il concetto, di cui sembrerebbe suggerire il momento del trapasso³¹³. Ritornano qui, come altrove, il pensiero della caducità umana e quello della sua pochezza; il primo proposto con l'immagine degli otri che camminano, il secondo con quello di una mosca. Filerete, l'interlocutore successivo, non è dello stesso avviso e in tutta reazione esordisce (*Sat.* 43,1-4):

"Vivorum meminerimus" Ille habet quod sibi debebatur: oneste vixit, oneste obiit. [...] frater eius fortis fuit, amicus amico, manu plena, uncta mensa.

Al tono patetico di Seleuco, Filerote fa seguire un'esortazione a "Pensare ai vivi". Sui morti ormai non c'è altro da dire, se non, come per Crisanto, che è vissuto bene e altrettanto bene è morto. Il suo ricordo va poi al fratello di Crisanto, che gli contrappone come persona degna di cuore e amico degli amici. Malgrado l'invito inizialmente rivolto, anche Filerote finisce col parlare di morte ed è a questo punto che

³¹³ D.Gagliardi, *La morte a tavola. (Sul monologo di Seleuco al C. 42 del Satyricon)*, "Atene e Roma," 42 (1997), 11. La frase è ritenuta di "straordinaria icasticità" perché rende "l'estremo gorgoglio dell'anima che sprizza fuori dal corpo nell'ultimo istante di vita". Si tratta di un'espressione attestata anche in Seneca, *apoc.* 4, 2.

il suo intervento, insieme con quello di Seleuco, ne lasciano intendere una presenza impalpabile che si traduce per entrambi nel desiderio implicito ad avere una buona morte³¹⁴. Frattanto, fra i colliberti di Trimalchione, la conversazione prosegue e la parola passa ora a Ganimede (*Satyricon* 44, 1-3; 12):

[...] *cum interim, nemo curat, quid annona mordet. Non mehercules hodie buccam panis invenire potuit. Et quomodo siccitas perseverat! [...] Aediles male eveniat, qui cum pistoribus colludunt. [...] Itaque populus minutus laborat [...]. Heu, heu, quotidie peius! Haec colonia retroversus crescit [...].*

Il discorso fin dalle prime battute si profila diverso. Ganimede non discute di morte, ma della carestia e dell'impossibilità ormai di trovare un tozzo di pane, per proseguire poi parlando della siccità e della povertà, senza dimenticare la corruzione degli edili. Traccia un quadro di una colonia avviata ormai sulla strada della rovina. La situazione non gli lascia ben sperare per il futuro, privo ormai anche di quelle risorse di carattere spirituale in grado di frenare la crisi di un'epoca³¹⁵.

Pessimismo e rimpianto, con questi sentimenti Ganimede s'inserisce in modo congruo nel clima venutosi a creare nel *triclinium*, dove la morte, se pur non direttamente evocata, si pone tuttavia come la conclusione più ovvia di una fatale involuzione. Risollevarli gli animi dalla tristezza, sembrerebbe il proposito di Echione, il rigattiere, quando subito dopo commenta (*Satyricon* 45, 1-2):

[...] "*Melius loquere*" [...] *Quod hodie non est, cras erit; sic vita truditur.*

³¹⁴ *Sat.* 42, 6; 43, 1. D.Gagliardi, *op. cit.* pag. 24. L'autore contempla sotto questo aspetto anche la morte di Petronio.

³¹⁵ *Sat.* 44, 17-18.

Il suo è un invito a rivolgere i discorsi verso cose più allegre, ma nel proseguire la conversazione lascia che affiorano anche le sue ansie (*Satyricon* 46, 3; 7):

[...] *Et iam tibi discipulus crescit cicaro meus. Iam quattuor partis dicit. Si vixerit, habebis ad latus servulum [...]. Quod illi auferre non possit nisi Orcus.*

Accanto all'orgoglio per i progressi matematici, raggiunti dal *puer delicatus*, in Echione convivono anche preoccupazioni per il suo avvenire, velate da un'angoscia sottile che gli deriva dalla consapevolezza di un domani reso incerto solo dal potere inesorabile della morte. Seppur con toni diversi, nei discorsi dei colliberti trova comunque spazio una riflessione diretta o indiretta sulla morte, a dimostrazione del fatto che l'esistenza umana in questo frangente³¹⁶ è avvertita in tutta la sua precarietà e con profonda inquietudine spirituale.

Sono questi stati d'animo a condurre verso ogni forma di eccesso, al lusso come alla *luxuria*, all'avarizia come alla crudeltà, nel vano tentativo di ricercare, proprio attraverso queste pratiche estreme, di esorcizzare da se stessi tutte le ossessioni, finendo in realtà col crearsi un mondo parallelo alla rovescia, paradossale e demoniaco insieme, dove ogni realtà è deformata in forme spettacolari e talvolta mostruose, quelle stesse che affollano il mondo degli antipodi morali di Seneca³¹⁷ e, da qui, prendono vita in quello

³¹⁶ Il discorso di Ganimede nella semplicità del *sermo plebeius* ben rivela la temperie di miscredenza di un'epoca ormai corrosa dallo scetticismo ed attratta dagli aspetti più tenebrosi dell'esistenza, B. Arnaldi, *La crisi morale dell'età argentea*, Vichiana, N.S. 1, 1972, pag. 20, parla in proposito di "mondo in sfacelo".

³¹⁷ Fondamentale l'epistola 122, di cui fornisce delucidante interpretazione, ai fini della nostra analisi, C. Torre, *Il banchetto di luxuria nell'opera in prosa di Seneca*, "Paideia", LII (1997), 377-396. Da segnalare il richiamo dell'autrice alle reazioni degli intellettuali del tempo neroniano "destinate poi a

di Petronio. Una delle deformazioni più eloquenti in tal senso, Petronio la affida ancora una volta alla voce di Trimalchione che, rientrato nel *triclinium*, contribuisce ai discorsi dei colliberti raccontando anche lui una storia (*Satyricon* 48, 8):

Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampullam pendere, et cum illi pueri dicerent: 'Σιβυλλα, τι θελεις;' respondebat illa: 'Αποθανειν θελω'.

Da ragazzo Trimalchione avrebbe incontrato la Sibilla cumana, mummificata come una larva e sospesa in una bottiglia, ed ogni qualvolta un qualche fanciullo le chiedeva cosa volesse, lei rispondeva di desiderare la morte. Nelle parole di Trimalchione niente rimane della ieratica profetessa di Virgilio, neanche l'immortalità a voler significare la fine di un mondo ormai trapassato nel compiacimento per l'abnorme e l'orrido. Di questo mondo, Trimalchione e gli altri colliberti ne sono il prodotto e al tempo stesso la voce che suona tanto più stridula quanto più Petronio la pone lontana dagli umori e dalle convinzioni personali. Nell'immagine della Sibilla che Petronio riesce a trasmetterci, scorgiamo la dimensione esatta del suo talento dissacratore che diviene il sigillo del distacco da quel mondo che andava sperimentando le più perfide pravit  in tema di orrore. In questo senso parliamo di realismo petroniano. Petronio intende mostrare come quel mondo che Virgilio rappresenta nel VI canto dell'Eneide con la presenza della Sibilla, si sia ormai infranto. La sacerdotessa di Apollo e di Ecate Trivia, simbolo non soltanto di mistero e di *orror sacri*, ma dell'unit  stessa del divino, va qui incontro ad un *cupio dissolvi*.

essere culturalmente rielaborate in nuovi modelli di etica di antropologia e di scienza" pag. 379. In questa luce viene esaminato anche l'atteggiamento antiantropologico di Plinio.

Capitolo ottavo

La società nel giudizio dei colliberti di Trimalchione

Nella duplice componente di opulenza e spettacolarità che contraddistingue la *Cena*, Petronio traccia una direttrice di singoli elementi che disegnano il quadro del mondo di cui il *liberto* Trimalchione è espressione. Il suo banchetto non è solo un convito dove i convitati celebrano la propria rigenerazione quotidiana, ma diviene lo strumento mediante il quale Trimalchione afferma o nega i valori della sua vita e del mondo che gli ruota attorno. La funzione più propriamente nutritiva del cibo, viene qui assorbita dalle attenzioni esistenziali e sociali della cerchia scalpitante dei *liberti*. Trimalchione non impone agli ospiti “il cibo come ostentazione della propria ricchezza o della propria arte gastronomica” o meglio non solo, ma perché “la materialità del cibo è l’unica forma attraverso cui trovano espressione le ambizioni intellettuali e culturali di Trimalchione stesso”³¹⁸.

Il materiale e il metaforico dunque si intrecciano e i due termini dell’equazione, il cibo e la vita, si confondono l’uno con l’altro. Se nel suo valore simbolico, il momento del banchetto diviene un mezzo mediante il quale segnalare rapporti di appartenenza o estraneità, adesione o esclusione ad una comunità, negare o confermare i rapporti di forza all’interno di un gruppo³¹⁹, nella *Cena* di Trimalchione i rapporti di forza sono chiari. La sua è la tavola del capo, o almeno di colui che si ritiene tale, dove non vi sono gerarchie di fatto definite o livelli differenziati di potere, se non quelli dati

³¹⁸ G. B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del "Satyricon"*, Bologna 1997, p. 125.

³¹⁹ Sul tema si veda: M. Montanari, *Convivio. Storia e cultura dei piaceri della tavola. Dall'Antichità al Medio Evo*, Roma-Bari 1989, p. 10.

dal successo del suo *genus negotiationis*. Successo negli affari e denaro, questi i miti della cerchia dei *colliberti*, all'interno della quale Trimalchione appare come modello da imitare. E quando quest'ultimo si allontana per recarsi *ad lasanum*³²⁰, i loro discorsi non più tiranneggiati³²¹ dalla sua presenza, si alzano schietti a tracciare un quadro di se stessi e della società in cui vivono.

Dama

L'esordio nella discussione spetta a Dama. Dopo aver chiesto delle grosse coppe di vino, prende la parola con una breve allocuzione (*Sat.* 41, 9):

“Dies” inquit “nihil est. Dum versas te, nox fit. Itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire. Et mundum frigus habuimus. Vix me balneus calfecit. Tamen calda potio vestiarius est. Staminatas duxi, et plane matus sum. Vinus mihi in cerebrum abiit”.

Il giorno dunque è niente. Uno si volta ed è già notte. Non rimane altro da fare che passare dal letto alla tavola. Lamenta inoltre il freddo intenso e il fatto che neppure un bagno caldo sia valso a riscaldarlo. Una bella bevuta calda, risolve la situazione anche meglio di un vestito. Dama ha bevuto tanto da ubriacarsi e sentire il vino arrivargli al cervello. In uno stato quasi vegetativo, balugina un epicureismo di bassa lega. Petronio lo chiamerebbe dunque a rappresentare il luogo più basso dell'urbanità e

³²⁰ *Sat.* 41, 9.

³²¹ Sul tema di Trimalchione che tiranneggia la *Cena* da interpretarsi *sub specie labyrinthi* si veda P: Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, in “Materiali di discussione per l'analisi dei testi classici” 6 (1981), 91-117; V. Ciaffi, *Petronio. Il Satyricon*, Torino 1967, p. 31.

dell'eleganza fra i liberti³²². Di lui Paratore dice: "è l'epicureo di bassa forza, comune ormai a quei tempi, e nella vita e nella letteratura, ma che qui infonde, alla posa insopportabile e ormai stereotipa dei gaudenti di città, nuova vigoria [...]. Sulla bocca di questo allegro alcolizzato non cogli se non l'espressione slegata e tumultuaria delle sensazioni fisiologiche, che l'adorato licore provoca nel suo stomaco e nel suo cervello"³²³. Se Dama annega nel vino l'angoscia del suo sentirsi piccolo e fragile dinanzi ad un universo minaccioso, l'intervento di Seleuco lascia spazio ad un racconto più disteso.

Seleuco

Seleuco esordisce con considerazioni sulla sua scarsa igiene personale. Ammette di non lavarsi tutti i giorni *baliscus enim fullo est, aqua dentes habet*, il suo pregiudizio lo porta ad intendere il bagno al pari del lavaggio effettuato nelle fulloniche³²⁴. Dalle considerazioni sugli effetti abrasivi che l'acqua avrebbe sulla pelle, passa a raccontare di essere stato ad un funerale *homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebulluit*³²⁵. Un uomo che pure era in buona salute, tanto buono come Crisanto, ha reso l'anima. La morte dell'amico porrebbe Seleuco di fronte ad un evento del tutto inatteso e da cui muove una riflessione sulla fragilità degli uomini visti come utres inflati che camminano *minoris quam muscae*³²⁶. Le tristi osservazioni sul *malus fatus* che ha colpito l'amico, si risolvono nell'accusa, tipicamente popolare, rivolta ai medici

³²² G. Suess, *De eo quem dicunt inesse Trimalchionis canae sermone vulgari* in *Acta et commentationes Universitalis Tartuensis*, I, 9, 1926, 58.

³²³ E. Paratore, *Il Satyricon di Petronio*, II (Commento), Firenze 1933, pp. 132-133.

³²⁴ C. Daremberg-E Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, II, 2 1969, pp. 1349-1352.

³²⁵ *Sat.* 42, 3.

³²⁶ *Sat.* 42, 4.

ignoranti³²⁷, i veri responsabili della morte di Crisanto, ai quali non riconosce altri meriti se non quelli di un'animi consolatio³²⁸. Nell'immaginario di Seleuco l'unica consolazione per un destino ingrato verso un uomo optime, è rappresentato dal commiato funebre riservato all'amico Crisanto *tamen bene elatus est, vitali lecto, stragulis bonis*.

Filerete

A spezzare i toni pessimistici del discorso di Seleuco, interviene l'esortazione al 'Vivorum meminerimus'³²⁹ di Filerote. Il nuovo interlocutore si intromette nel discorso con una certa veemenza tanto da risultare molestus nelle sue considerazioni. Espressioni quali *ad asse crevit, et paratus fuit quadrantem de stercore mordicus tollere*, o quella immediatamente successiva che lo vede affermare *durae buccae fuit, linguosus, discordia, non homo*³³⁰, tradiscono una punta di fastidio e un mal represso sentimento di invidia che giunge a diventare irriverente nei riguardi del defunto Crisanto. Nel suo personale ricordo, Filerote gli contrappone la figura del fratello *amicus amico, manu plena, uncta mensa*³³¹, finché la sua lingua tagliente ritorna a parlare di Crisanto da un'angolazione opposta a quella proposta da Seleuco

(*Sat.* 43, 4-7):

³²⁷ Petronio richiama la sfiducia e lo scarso credito di cui i medici godono nella società romana del tempo, si veda *Plin. nat. hist.* 36, 18; *Mart.* 1, 30; 1, 47; 5, 9.

³²⁸ *Sat.* 42, 6.

³²⁹ *Sat.* 43, 1.

³³⁰ *Sat.* 43, 3.

³³¹ *Sat.* 43, 4.

Et, quod illius mentum sustulit, ereditatem accepit, ex qua plus involavit quam illi relictum est. Et ille stips, dum fratri suo irascitur, nescio cui terrae filio patrimonium elegavit. Longe fugit, quisquis suos fugit. Habuit autem oracularios servos, qui cito credit, utique homo negotians. Tamen verum quod frunitus est, quam diu vixit...cui datum est, non cui destinatum. Plane Fortunae filius. In manu illius plumbum aurum fiebat [...].

Secondo la malalingua di Filerote, l'origine delle fortune di Crisanto sarebbe da ricercare in un'eredità incassata rubando una fetta maggiore di quella dovuta. Un patrimonio che, a causa dei rapporti litigiosi col fratello fu poi costretto a vincolare ad estranei. Così alla fine gli schiavi che teneva presso di se e che ascoltava come responsi di un oracolo³³², lo mandarono in rovina. Tuttavia è vissuto bene, baciato dalla fortuna tanto da trasformare in oro tutto ciò che toccava.

Ganimede

L'intervento di Ganimede fin dalle prime battute invita alla concretezza. In tempi come questi in cui annona mordet³³³ non c'è tempo per le chiacchiere, ma ogni giorno diventa una lotta per la sopravvivenza (*Sat.* 44, 1-4):

*Non mehercules hodie buccam panis invenire potui. Et quomodo siccitas perseveat !
Iam num esuritio fuit. Aediles male eveniat, qui cum pistoribus colludunt : 'Serva me*

³³² Il termine *oracularios* sarebbe un calco del greco *χρηστης* che significa 'profeta' ma anche 'usuraio, creditore' sul tema si veda H. G. Liddell-R. Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford 1961, p. 2006.

³³³ *Sat.* 44, 2.

,servabo te. Itaque populus minutus laborat ; nam isti maiores maxillae semper

Saturnalia agunt.

La carestia imperversa e a questa si accompagna la siccità. Anche nella giornata appena conclusa, Ganimede non ha trovato un pezzo di pane. E' ormai da un anno che il popolo ha fame. Gli edili nel frattempo intrallazzano con i fornai 'Serva me, servabo te' e, mentre il popolo tribola, per questi maiores maxillae è sempre carnevale. Il discorso politico-economico arriva, in seconda battuta, a toccare i prezzi delle vivande (*Sat.* 44, 10-15):

Itaque illo tempore annona pro luto erat. Asse panem quem emississes, non potuisses cum altero devorare. Nunc oculum bubulum vidi maiorem [...] Quod ad me attinte, iam pannos meos comedi, et si perseverat haec annona, casulas meas vendam.

In passato dunque il pane costava niente. Con un soldo di pane mangiavano due persone, è qualcosa rimaneva anche. Oggi un occhio di bue a guardarlo bene è più grosso. Ogni giorno è peggio e la colpa è sempre degli edili. Il popolo nel frattempo sta a guardare e non reagisce, leone in casa, pecora fuori. Il caro-vita ha costretto Echione ad attingere ai pochi e ultimi risparmi rimasti e, se il futuro continuerà a promettere niente di buono, venderà le sue catapecchie. Ganimede si sente soffocato dalle strettezze economiche e accusa di questo la società in cui vive.

Nel suo personale giudizio la crisi prima ancora che economica è crisi politica. E' il malcostume politico, ad avere come riflesso una crisi economica che favorisce i pescecani e i latifondisti.

Echione

A smorzare i toni di quel profondo senso di ingiustizia che tradiscono le parole di Ganimede, interviene Echione con toni pacati, improntati ad una certa prudenza.

(*Satyricon* 45, 3-4):

Quod hodie non est, cras erit; sic vita truditur. Non mehercules patria melior dici potest, si homines haberet. Sed laborat hoc tempore, nec haec sola. Non debemus delicati esse; ubique medius caelus est. Tu si aliubi fueris, dices hic porcos coctos ambulare.

Ciò che non succede oggi, succederà domani; la vita va così. Se avesse uomini giusti, diresti che non c'è patria migliore di questa. Ma ora c'è crisi, e non solo qui. Non dobbiamo fare i difficili; dappertutto il cielo sta in mezzo. Se fossi in un altro posto diresti che qui i porci vanno a spasso già belli e cucinati.

Il punto di vista di Echione sembrerebbe presentarsi con un maggior ottimismo rispetto a quello di Ganimede, tuttavia lascia presto spazio a considerazioni qualunquistiche, che si vengono chiarendo quando propone di pensare agli imminenti spettacoli gladiatori³³⁴ che l'urbs Greca si prepara a vivere in pieno clima di propaganda elettorale³³⁵. Anche per Echione, come per gli altri liberti, i tempi sono sicuramente difficili, ma lui si accontenta di uno spettacolo gladiatorio, per questo sembrerebbe si possa cogliere nelle sue parole quasi un tono di rimprovero per l'ingratitude di Ganimede verso la comunità sociale di cui fa parte.

³³⁴ *Sat.* 45, 5-6.

³³⁵ *Sat.* 45, 10-11.

Dunque, *l'urbs Greca* vivrebbe un periodo di crisi, ma come intende Ciaffi “in quella città, se crisi c'è, è crisi di sviluppo, non di declino”³³⁶. Una città di provincia, presumibilmente un porto vinicolo³³⁷ con tutte le sue insidie, si trova ad essere una grande metropoli commerciale³³⁸. La cerchia dei colliberti, nell'esaltazione come nell'abbattimento, costituisce l'espressione più fedele delle energie disordinate che pullulano al suo interno.

³³⁶ V. Ciaffi, *Satyricon*, Torino 1967, p. 45.

³³⁷ Sembra dedursi dai discorsi di Trimalchione in 76, 3; cfr. 48, 1-2, ma anche in 43, 4.

³³⁸ Sull'argomento si veda: J. Colin, *All'uscita dal banchetto di Trimalchione: Petronio 79*, “Riv. Fil. Class.” XXX (1952), 97-110.

Trimalchione: il monologo autobiografico

A questo punto della nostra analisi dovremmo aver acquisito diversi elementi sul personaggio Trimalchione, dalla presentazione iniziale, giocata sulla duplice focalizzazione voluta da Petronio, agli sviluppi del banchetto che lo vedono agire in prima persona. Fra questi, le sequenze che volgono verso l'epilogo, rivelano lati della sua vicenda umana ancora sconosciuti. Siamo in un momento successivo alla lite³³⁹ fra Trimalchione e Fortunata in cui il *senex calvus*, compiacendosi di se stesso, esordisce (*Satyricon* 75, 7-11):

[...] *Nam ego quoque tam fui quam vos estis, sed virtute mea ad hoc perveni. Corcillum est quod homines facit, cetera quisquilia omnia. 'Bene emo, bene vendo'; [...] Tam magnus ex Asia veni, quam hic candelabrus est. Ad summam, quotidie me solebam ad illum metiri, et ut celerius rostrum barbatum haberem, labra de lucerna ungebam. Tamen ad delicias ipsimi annos quattuordecim fui. Nec turpe est, quod dominus iubet. Ego tamen et ipsimae satis faciebam. Scitis, quid dicam: taceo quia non sum de gloriosis.*

Trimalchione non nasconde ai colliberti il suo passato di schiavo quando, giunto dall'Asia, era solito misurare la propria altezza con un candelabro e sfregarsi le labbra con l'olio della lucerna per far sì che i baffi crescessero più rapidamente. Rivela di essere stato per quattordici anni il *puer delicatus* del suo padrone, sollecito anche verso la padrona. Qui interrompe il discorso, preferendo non andare oltre, lascia il resto

³³⁹ *Sat.* 74, 9.

all'intuizione dei presenti. cadere nella boria. Ecco spiegato il perché del *venalicium cum titulis pictum*³⁴⁰ e del *Trimalchio capillatus*, rappresentati nelle pitture d'ingresso al palazzo, poste dunque a simboleggiarne il passato da schiavo e quello da *puer delicatus*. Tutti questi elementi che avevano allora il compito di suggerire, ora il racconto analettico va svelando. Frattanto Trimalchione prosegue nel rievocare il passato (*Satyricon* 76, 1-5):

Ceterum quemadmodum di volunt, dominus in domo factus sum, et ecce cepi ipsimi cerebellum. Quid, multa? Coheredem me cesari fecit, et accepti patrimonium laticlavium. Nemini tamen nihil satis est. Concupivi negotiari. [...] quique naves aedificavi, oneravi vinum - et tunc erat contra aurum - misi Romam. [...] omnes naves naufragarunt. Factum, non fabula. Uno die Neptunus trecenties sestertium devoravit.

Secondo il volere degli dei in casa del suo *dominus* diviene il padrone. Ne assimila i modi e il suo animo si ingentilisce. Fino a quando, il rapporto di affetto che li lega, gli permette di diventarne anche l'erede, acquisendo un patrimonio³⁴¹ degno di un senatore. Tuttavia, Trimalchione non si accontenta di ciò che gli assegna la fortuna e si getta nel commercio³⁴². I mercati romani, come meta. Costruisce cinque navi e in

³⁴⁰ *Sat.* 29, 3.

³⁴¹ *Patrimonium laticlavium*, con questo capitale si getta negli affari per recuperare denaro liquido, all'epoca piuttosto scarso. Sul tema si veda P. Veyne, *La società romana*, Roma-Bari 2000, pag. 23, cfr. *Plin. epist.* I, 19.

³⁴² Trimalchione si trova ad intraprendere l'attività commerciale durante il principato augusteo in piena *pax romana*, durante questa fase fu determinante il ruolo svolto dagli affrancati. Sul tema A. Los, *La condition sociale des affranchis privés au 1^{er} siècle après J.-C.* *Annales ESC*, 50, 5, 1995, pag. 1011-1043. "Il semble que l'évolution de la clientèle comme institution et la législation d'Auguste n'aient pas été les seuls facteurs qui ont renforcé l'importance des affranchis au 1^{er} siècle apr. J.-C. La croissance économique en Italie pendant les premières décennies du principat y a aussi très certainement contribué. La *pax romana* favorisa le développement du commerce".

seguito le cariche di vino il cui valore per i tempi era pari all'oro. Non sempre però la Fortuna assiste gli audaci. Le navi fanno naufragio e con loro naufraga un patrimonio di trenta milioni di sesterzi. La prima impresa di Trimalchione da uomo libero si conclude con una disfatta. Trimalchione tuttavia non si dà per vinto (*Satyricon* 76, 5-8):

[...] *Alteras feci maiores et meliores et feliciores, ut nemo non me virum fortem diceret. Scis, magna navis magnam fortitudinem habet. Oneravi rursus vinum, lardum, fabam, sepladium, mancipia. Hoc loco Fortunata rem piam fecit; omne enim aurum suum, omnia vestimenta vendidit et mi centum aureos in manu posuit. Hoc fuit peculii mei fermentum. Cito fit quod di volunt. Uno cursu centies sestertium corrutundavi.*[...].

Allestisce un'altra spedizione con navi più grandi, di miglior qualità e di più fausta ventura, le cariche di vino, di lardo, di fave, nonché di profumi e di schiavi. A questo punto del racconto il ricordo di Trimalchione si volge verso Fortunata, alla quale riconosce di aver ricoperto in questa fase un ruolo determinante. Fortunata si disfa di tutti i gioielli e degli abiti e consegna alle mani del marito cento monete d'oro. Il primo seme delle future ricchezze. Successo e fortuna regalano a Trimalchione un guadagno di dieci milioni di sesterzi. Ha inizio così per lui una nuova vita, (*Satyricon* 76, 8-9):

Statim redemi fundos omnes, qui patroni mei fuerat. Aedifico domum, venalicia coemo, iumenta: quicquid tangebam, crescebat tanquam favus. Postquam coepi plus habere quam tota patria mea habet, manum de tabula: sustuli me de negotiatione et coepi liberos fenerare.

Nelle vesti di capitalista, riscatta i terreni del suo padrone, costruisce la sua casa e acquista schiavi con animali da soma e da traino. Ormai è un piccolo Mida, tutto ciò che tocca si trasforma in oro. I ripetuti guadagni gli permettono di raggiungere una tale solidità che lo spinge a ritirarsi da ogni affare, per dedicarsi a prestare denaro ai liberti, in termini pratici a praticare l'usura. Una speculazione, un'impresa azzardata più che un'attività commerciale regolare, secondo la valutazione di Veyne³⁴³ che, pur non dimenticando come Trimalchione sia solito esagerare in ogni particolare che lo riguarda, lo ascrive tuttavia a pieno titolo alla categoria dei mercanti. In questo gruppo di affaristi ravvisa un elemento di disordine sociale, secondo quell'immagine proverbiale e sistematica che riduce ad un'essenza di ordine morale quale la cupidigia. La cupidigia come il lusso, la *luxuria* come *perscrutatio gulae*, vengono a porsi come parametro di riferimento per il realismo petroniano che di volta in volta li mette in scena, stigmatizzati in tipi umani che danno voce ad un mondo nuovo, affollato da personaggi come Trimalchione che vagano alla ricerca di un'identità³⁴⁴.

³⁴³ *op. cit.* pag. 25-26.

³⁴⁴ J.C.Dumont, *Le décor di Trimalchion*, MEFRA, Antiquité, 102, 2, 1990, pag. 981. "Mais qui est Trimalchion? Un être fiction, auquel on a pu dénier plus d'existence qu'à un loup-garou; un être impossible auquel son auteur a prêté les comportements les plus conyariques aux normes?"

Parte II

Aspetti culturali

Capitolo primo

Il rapporto fra oratoria e retorica a Roma

Eloquio autorevole ed oratoria

Quando Cicerone nel *Brutus* (§§ 52-62) si trova a dover parlare dell'oratoria e del *bonus orator* in età preletteraria non potendo basarsi sulla conoscenza di orazioni scritte, è costretto a ricorrere alla congettura; nel citare come esempio Lucio Giunio Bruto, considerato il fondatore della Repubblica romana per aver guidato nel 509 a.C. la rivolta popolare contro la monarchia, cacciando in esilio l'ultimo re Tarquinio il Superbo e dichiarando che, da quel momento in poi, il potere sarebbe stato nelle mani del Senato¹, precisa che (§ 53): *quod certe effici non potuisset, nisi esset oratione persuasum*, «e questo certo non si sarebbe potuto ottenere, senza un'eloquenza persuasivamente efficace»². Cicerone pone cioè in risalto come nella Roma più antica fosse inconcepibile una qualsiasi affermazione politica in mancanza della capacità di convincere in virtù della parola.

Di questa che sarà qualità ineludibile dell'uomo politico romano, in seguito, Cicerone delinea gli elementi esteriori, tutt'altro che accessori (§ 110):

[...] *neque enim refert videri quid dicendum sit, nisi id queas solute et suaviter dicere; neid quidam satis est, nisi id quod dicitur fit voce voltu motuque conditius* [...].

¹ Livio, *Ab Urbe condita* I 49, 9; I 58, 10-11.

² E. Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari 1997, pp. 157-173.

«Difatti, non ha importanza sapere ciò che bisogna dire, se non lo si sa dire in modo spigliato e piacevole; e nemmeno questo è sufficiente, se quanto si dice non è reso più saporito dalla voce, dall'espressione del volto e dalle movenze del corpo».

La descrizione tracciata da Cicerone si riferisce ad una forma di oratoria in cui la comunicazione avviene attraverso dei mediatori espressivi, quali la voce e la gestualità che senza dubbio hanno un effetto considerevole nello scandire i tempi di un autorevole eloquio che tuttavia, per quanto possa essere robusto, severo, ricco di ardore politico, rimane pur sempre ancora frutto più d'improvvisazione che non di studio e tecnica³, come continuerà ad essere fino alla fine del III secolo a.C., in quanto più spesso fondato sul principio di *auctoritas*, cioè sul prestigio familiare o personale o sulla forza economica⁴.

Un'ulteriore testimonianza in tal senso può essere considerata anche la *laudatio funebre* di Metello, pronunciata dal figlio al momento della sua morte nel 221 a.C., e della cui ammirevole efficacia Plinio offre un estratto in cui Metello è ricordato come raro esempio di felicità umana per i molti successi ed onori conseguiti⁵.

Per quanto attiene poi a definire il momento in cui si può dire che lo studio, unito alla tecnica sarà in grado di fornire una base teorica di conoscenze a quella che fino ad ora è una semplice dote, la sola fonte in grado di dare un valido aiuto è Ennio, quando definisce esplicitamente come *eloquens* e come *orator* Marco Cornelio Cetego⁶, console nel 204 a.C., a suo giudizio la quintessenza della persuasività, come dirà poco più avanti, ricorrendo all'epiteto *suadae medulla*.

In lui, Ennio doveva, infatti, aver riconosciuto il primato di una solida formazione retorica in cui ad essere preminente era la tecnica linguistica, come lascia intendere anche

³ B. Riposati, *La retorica*, «Introduzione allo studio della cultura classica», II, Milano 1973, p. 103.

⁴ Cic. *Brutus* 57; 69; 78; 82; 125; 138.

⁵ Plinio, *N. H.* VII 139 ss. Dal 243 a.C. al 221 a.C. Metello fu Pontefice Massimo.

⁶ Ennio, *ann.* 303-308.

Orazio che ricorda Cetego come un'autorità nell'uso del latino⁷. Nella sua formazione è infatti probabile abbia giocato un ruolo fondamentale l'influenza della scuola, durante quella fase conflittuale dell'originario rapporto fra retorica e oratoria, che si suole indicare come la fase "greca" della sua diffusione⁸ e di cui Cicerone nel prologo delle *Tusculanae disputationes* fornisce una spiegazione sociologica (I 4-5):

[...] *honus alit artes, omnesque incenduntur ad studia gloria, iacentque ea sempre, quae apud quosque improbantur [...] at contra oratorem celeriter completi sumus, nec eum primo eruditum, aptum tamen ad dicendum, post autem etiam eruditum.*

«L'onore alimenta le arti, e tutti sono invogliati agli studi dal desiderio di gloria, mentre dovunque resta trascurato ciò che è stimato senza valore [...]. Al contrario l'eloquenza da noi si è sviluppata rapidamente, e fu dapprima impostata solo praticamente, sebbene non mancasse l'abilità oratoria; in seguito ebbe anche una base teorica».

La base teorica cui Cicerone allude altro non è che la retorica, assimilata in un momento successivo nel corso del II sec. a.C., conseguentemente all'incontro con il mondo greco, all'indomani della seconda guerra Punica. In questa fase saranno infatti i retori ed i filosofi greci ad introdurla in Roma, giunti numerosi in città dalla Grecia insieme con nutrici, pedagoghi, maestri e grammatici. Comincia così un lento e difficile processo di assimilazione culturale di cui si vedranno gli effetti in numerosi ambiti del costume romano, *in primis* nella sfera fondamentale della comunità, quella dell'educazione familiare che ora riconosce alla donna il compito di farsi promotrice di un programma

⁷ Orazio, *Ars Poetica* 50; *Ep.* II 2, 117.

⁸ M. L. Riccio Coletti, *La retorica a Roma*, Roma 2004, pp. 16-23.

pedagogico nuovo, più aperto ai modelli greci, ma al tempo stesso irrinunciabilmente ancorato ai valori tradizionali del *mos maiorum*⁹.

La retorica in Roma: un'affermazione difficile

Prima dell'incontro con la retorica greca l'uomo politico romano che si dedicava esclusivamente alla pratica forense basava, dunque, la propria capacità persuasiva sul principio dell'*auctoritas* e ignorava l'esistenza di un insegnamento sistematico di regole che potesse essere impartito in una scuola¹⁰ e, reso perciò fruibile ad una cerchia sempre più numerosa di potenziali oratori. Quella che poteva ritenersi una dote esclusiva si configurava in realtà come una tecnica che poteva essere appresa da chiunque, una pericolosa arma che chiunque poteva padroneggiare.

Per queste ragioni, forse, l'assimilazione della retorica come *ars* da parte della società romana fu tardiva e lenta. Il giudizio di Svetonio in un passo del *De grammaticis et rhetoribus* ci informa sulla assimilazione avvenuta in ritardo sia della grammatica che della retorica (25, 1):

[...] *retorica quoque apud nos perinde atque grammatica sero recepta est, paululo etiam difficilior, quippe quam constet nonnumquam etiam prohibitam exerceri.*

«Anche la retorica, proprio come la grammatica, fu introdotta fra noi con ritardo e persino con maggiore difficoltà, dato che ne risulta proibito l'esercizio durante qualche periodo».

⁹ Cic. *Brutus* 211. Sul tema si vedano: H. I. Marrou, *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma 1994⁴, p. 229; L. Canfora, *L'educazione*, in E. Gadda-A. Schiamone (a cura di), *Storia di Roma*, IV, *Caratteri e morfologie*, Torino 1989, pp. 735-770; R. Frasca, *Educazione e formazione a Roma. Storia, testi, immagini*, Bari 1996, p. 145 ss.; V. Novembri, *L'educazione delle donne nel cristianesimo antico: fra modellitradizionali e nuovi paradigmi*, in «*Storia delle donne*», I (2005), pp. 187-200.

¹⁰ Svet., *De gramm. et rhet.* 1; Gellio, *N. A.* XV 11, 1.

Svetonio ci dice che, come per la grammatica, anche lo studio della retorica arrivò tardi in Roma. Egli riconduce gli esordi dell'insegnamento della grammatica in Roma al grammatico Cratete di Mallo, operante in città intorno al 170 a.C. mentre il riferimento al successivo divieto imposto contro l'insegnamento della retorica ci porta a considerare come arco temporale tutto il decennio fino al 161 a.C., anno dell'editto censorio con cui il Senato fece bandire da Roma retori e filosofi greci, accusati di favorire inutili ed oziose occupazioni culturali¹¹.

Quest'ultima fonte, tuttavia, testimonierebbe una fase più avanzata della diffusione della retorica, mentre altri testi, pervenuti in tradizione epigrafica, riporterebbero più avanti, più precisamente agli ultimi decenni del III secolo, quando l'insegnamento retorico è ormai prossimo alla fine della fase gestazionale che segna il passaggio dall'insegnamento ad opera dello schiavo a quello impartito dal retore.

Quello di seguito proposto è un titoletto graffito di Pompei dove si legge il verso (CIL IV 1899)¹²:

Hominem reddit rhetor: qui emit servom [...] mos nonhabet

Nel testo vi si contrappone colui che ha ricevuto l'educazione da un *rhetor* a colui che ha comprato, evidentemente a scopo pedagogico, uno schiavo.

E' ragionevole pensare, allora, che chiunque si fosse affermato nella vita pubblica fosse anche un valente oratore. E' così che la retorica cominciò a dare una base teorica all'oratoria. In primo luogo, attraverso la costituzione delle scuole latine che si occupassero di trasferire in latino la dottrina retorica greca. Corifeo di questa stagione della diffusione

¹¹ Svet., *gramm.* 25, 2; Svet., *rhet.* 1; Gall., 15, 11, 1).

¹² CIL IV 1899 [add. p 213] = CLE 233 = H. Geist, *Pompeianische Wandinschriften* [1960²] p. 82, n. 24.

della retorica in Roma, fu Plozio Gallo; il primo che insegnò retorica usando la lingua latina¹³.

Ma il livello più alto mai raggiunto prima dall'oratoria, si ebbe durante la tarda Repubblica, quando le condizioni sociali e politiche favorirono quell'apertura che dal chiuso delle scuole di retorica, accogliendo gli impeti delle lotte civili, proiettò lo scontro dialettico nel Foro e nella Curia. Questi divennero lo spazio prediletto dell'oratoria politica, dove l'*auctoritas* insieme alla tecnica nel parlare consentivano all'oratore di essere persuasivo, mentre le condizioni di libertà di cui la Repubblica gli permetteva di godere ne riconoscevano quella *potestas* che gli garantiva il diritto di prendere la parola.

Queste due prerogative, in unione con le caratteristiche individuali nello stile costituirono i presupposti che resero possibile la stagione della grande oratoria "artistica". Di questa stagione Cicerone rappresentò il momento di massima eccellenza¹⁴, ma al tempo stesso il preludio dei cambiamenti che di lì a poco, con le guerre civili e con la tirannide di Cesare, si sarebbero verificati. E' sufficiente osservarne l'atteggiamento in alcune delle sue orazioni più significative, per individuare gli inizi di quella che sarà una condizione pressoché stabile sotto il principato: con la *Pro Sexto Roscio Amerino*, nell'80 a.C., poté osare contrastare gli interessi di un potente liberto di Silla e presentarsi come il difensore dei deboli contro la prepotenza delle fazioni¹⁵; con le *Verrinae*, nel 70 a.C., rafforzare il suo ruolo di *patronus* facendosi carico della difesa dell'intera provincia della Sicilia contro il suo governatore Gaio Verre; infine con la *Pro Marcello*¹⁶, nel 46 a.C., chinare il capo e ringraziare Cesare in Senato per aver richiamato Marco Marcello dall'esilio.

¹³ La notizia è attestata da Cicerone nell'epistola a Titinio, citato da Svetonio, *De gramm. et rhet.* 26.

¹⁴ A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, Paris 1960.

¹⁵ La *Pro Sexto Roscio Amerino* viene ricordata a distanza di anni sia nel *Brutus* (XC 312) sia nell'*Orator* (XXX 107).

¹⁶ Cic. *Marcell.* 23.

Le restrizioni della libertà sociale e politica non lasciano, ormai, spazio al dibattito e impongono toni da encomio, anticipando così quelli che saranno i due indirizzi dell'oratoria imperiale, quello delle declamazioni e quello encomiastico¹⁷.

Le declamationes

Più tardi, sotto Augusto, constatiamo gli esiti di questo cambiamento. Il *princeps* accentrando su di sé *auctoritas* e *potestas*, piegò al suo volere personale il senato e le assemblee popolari, trasferendo il centro del potere dalla Curia e dal Foro all'interno del Palazzo. E' così che gli spazi concessi all'oratoria politica, già così angusti sotto la tirannide di Cesare, ora si restringono ulteriormente. Sebbene il *princeps* non avesse deciso formalmente di limitare la libertà di parola, il suo potere personale finì comunque con l'inibire la pratica della grande oratoria politica. L'essenza dell'oratoria repubblicana, data dall'identità fra oratore e politico, viene ora a cadere e l'eloquenza diviene fine a se stessa.

Questa situazione produsse due effetti sul piano politico e uno sul piano culturale; la tendenza al ritiro dalla vita pubblica dei nobili romani e un senso di ansia e frustrazione in chi, al contrario, ancora cercava di parteciparvi, dato dal fatto che si cominciò a dare importanza alle forme oratorie meno a rischio, contraddistinte da cause giudiziarie poco rilevanti, e all'arte delle *declamationes* all'interno della scuola¹⁸. Mutati i mezzi e le forme, la retorica si rifugia nel chiuso delle scuole, dove continua ad alimentare il bisogno innato del *civis* ad ascoltarsi nella sua lingua. Dal punto di vista della tecnica retorica si spezza l'equilibrata costruzione dei *cola* tipica del costrutto ciceroniano e si afferma la *sententia*, fatta di brevi frasi aguzze e concettose in cui ogni sintagma è teso al limite della sua forza

¹⁷ Cic. *Brutus* 22 *ea ipsa eloquentia abmutuit* ; 23.

¹⁸ G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 B.C.-A.D. 300*, Princeton 1972, p. 303.

espressiva, come evidenzia Quintiliano quando dice *non multas plerique sententias dicunt, sed omnia tamquam sententias*¹⁹.

Il rapporto che lega la retorica all'oratoria, mai come durante l'età del primo Impero, si viene a caratterizzare per una sistematica scolastica del tutto slegata dal rapporto diretto con la realtà forense²⁰. Le condizioni politiche di ordine e tranquillità sotto l'unica regia dell'imperatore, non richiedono più alcun tipo di dibattito e le *declamationes*, perciò, impostano i propri schemi su fatti immaginari e astratti, spesso deformati, dove compare il gusto morboso per il particolare eccezionale e bizzarro.

Di questo modello di declamazioni, le *Controversiae* e le *Suasoriae* di Seneca il retore offrono una vasta scelta di esempi.

Nelle *Controversiae*, che raccolgono esempi di temi su cui il futuro avvocato avrebbe dovuto prepararsi al suo mestiere, i casi sono inverosimili, lontani dalla vita corrente, come mostra l'esempio proposto (*Contr.* III):

Bello civili quaedam virum secuta est cum in diversa parte haberet patrem et fratrem. Victis partibus suis et occiso marito venit ad patrem; non recepta in domum dixit; quemadmodum tibi vis satis faciam? Ille respondit: morere. Suspendit se ante ianuam eius: accusatur pater a filio dementiae.

«Nella guerra civile una moglie seguì il marito nella parte avversa a quella del padre e del fratello. Sconfitta la sua parte e ucciso il marito tornò da suo padre; respinta gli chiese: «Quale soddisfazione ti devo dare?». Egli le rispose: «Muori». La donna s'è impiccata davanti alla sua porta. Il padre viene citato per pazzia da suo figlio».

Nella situazione successiva, l'argomento è un'altro(*Contr.* IV):

¹⁹ Quint., *Inst. or.* VIII 5, 31.

²⁰ Come evidenzia Caverzere “la retorica monopolizza l'educazione secondaria e in questo periodo si raggiunge probabilmente l'apice nel numero di studenti esercitanti nella declamazione”²⁰. Sul tema: A. Caverzere, *Oratoria a Roma. Storia di un genere pragmatico*, Roma 2000, p. 215.

Quidam expositos debilitabat et debilitatos mendicare cogebat ac mercedem exigebat ad reis. Rei publicae laesae accusatur.

«Un tale storpiava i bambini esposti, costringeva gli storpiati a mendicare e si faceva dare una parte del loro guadagno. Viene accusato di lesa repubblica».

I soggetti delle *Suasoriae* propongono situazione volte al passato e spesso ad un passato estraneo e lontano; dovunque, poi, le vicende della storia greca sono preferite rispetto a quelle della storia di Roma. E' così che (*Suas. I*) Alessandro il Grande si chiede se navigherà sull'Oceano Indiano, o se entrerà in Babilonia a dispetto degli oracoli; mentre (*Suas. II*) i trecento Spartani inviati contro Serse, dopo la fuga degli altri «trecento» inviati da ogni città greca, deliberano se fuggire anch'essi; infine (*Suas. III*) gli allievi sono chiamati dal maestro di retorica ad un esercizio di virtuosismo, comporre, cioè, i discorsi con cui Agamennone si domanda se, per assicurare alla sua flotta venti favorevoli, debba obbedire alle profezie di Calcante e sacrificare la propria figlia Ifigenia.

Questi esempi mostrano come la crisi dell'oratoria investa la scuola, dove si registrano difetti di diletterismo e superficialità. La retorica così protesa verso il raggiungimento dell'effetto, viene foggiandosi un "nuovo stile"²¹ "imbarocchito e anticlassico"²² che ha come unico scopo la ricerca nella pratica declamatoria dei *colores dicendi*, ossia dei modi più artificiosi con cui impostare una causa e presentarne fatti e protagonisti²³. Il professore che volesse verificare l'abilità dei suoi allievi in arringhe tenute in pubblico, non può più ricorrere al saggio della *causa*, come durante il periodo ciceroniano, in quanto, ora, sia che si tratti di *suasoriae*, in cui si discutono casi di coscienza più o meno spinosi, o di *controversiae*, che consistono in difese o in requisitorie

²¹ G. Kennedy, *The Art of Rhetoric* cit. p. 428.

²² D. Gagliardi, *Cultura e critica letteraria a Roma nel I secolo d.C.*, Palermo 1978, p. 38.

²³ Sen., *Contr.* III, praef. 14. Appare significativa al riguardo l'affermazione di Cassio Severo quando dice *totum aliud est pugnare, aliud ventilare*. Per alludere all'inconsistenza della loro arte. Le *declamationes* sebbene non eccellano né in valore artistico, né in quello oratorio, sintetizzano tuttavia le tendenze dell'età del primo Impero, proponendosi come nuove forme di comunicazione dell'opera letteraria.

fittizie, sono soltanto delle *declamationes* dai contenuti inverosimili. Le finalità formative perseguite dalla retorica declamatoria sono così ridotte a puro esercizio di leziosità stilistica.

In Seneca il tema trova ampia trattazione nell'*epistola* 114, dove stabilisce una relazione fra decadenza oratoria e crisi sociale, legata alla corruzione dei costumi; in Petronio, si delinea in quello che è ora il primo capitolo del *Satyricon*, per poi svilupparsi nei successivi tre capitoli.

Capitolo secondo

La pratica delle declamationes

e il dibattito sulla decadenza dell'oratoria in Seneca e Petronio

Ratio ed oratio: Seneca e la costruzione dell'individuo secondo le esigenze sociali

Nell'epistola 114 Seneca si sofferma a lungo ad analizzare il rapporto tra personalità etica e stile oratorio. La causa principale dell'involuzione culturale è a suo parere da imputare alla corruzione dei costumi. Fin dalla premessa iniziale, Seneca stabilisce un *unicum* fra il parlare e l'agire:

Talis hominibus fuit oratio qualis vita. Quemadmodum autem uniuscuiusque actio dicendi similis est sic genus dicendi aliquando imitatur publicos mores, si disciplina civitatis laboravit et se in delicias dedit

«Il linguaggio degli uomini è uguale alla loro vita». L'agire di ogni uomo è simile al suo modo di parlare; così a volte se un popolo manca di disciplina e si è dato ai piaceri, il modo di parlare si modella su i pubblici costumi».

Perciò quando l'eloquenza è accolta, è accettata da tutti senza alcun contraddittorio non può essere che corrotta, espressione di una più generale dissolutezza²⁴. La salvaguardia dell'integrità della mente è nello spirito, infatti: *non potest alius esse ingenio, alius animo color*, non può avere la mente caratteristiche diverse dallo spirito; più questo è *compositus*, *gravis*, *temperans*, maggiore sarà la sobrietà della mente, o al contrario più è corrotto e languente, maggiore sarà la sua rilassatezza²⁵. In questo caso è prima di tutto il corpo a tradire

²⁴ Sen. ep. 114, 2.

²⁵ Sen. ep. 114, 3.

una sbagliata inclinazione dell'animo; se langue, lo mostrerà trascinando stancamente le membra e i piedi, *trahi membra et pigre moveri pedes*; se è *effeminatus*, già dal suo modo di incedere si noterà la sua mollezza; se è poi pazzo o in preda all'ira, il corpo, per gli effetti di questa passione simile alla pazzia, non procederà armoniosamente, ma ne sarà trascinato. Ma se di questa condizione a risentirne è il corpo, che dello spirito è un involucro, figurarsi cosa può provare l'anima, che è un tutt'uno con lo spirito. E' questa la domanda che si pone Seneca e alla quale risponde ricordando l'esempio di vita di Mecenate: *discinctus*, come era trasandata la sua eloquenza. Sarebbe potuto essere un uomo di grande *ingenium*, se la sua eloquenza non avesse risentito del suo stile di vita rilassato: *eloquentiam ebrii hominis*, l'eloquenza di un uomo ubriaco, *involutam et errantem et licentiae plenam*²⁶.

Seneca prosegue poi ricordando alcuni contenuti delle sue declamazioni, tanto astrusi che attualmente l'interpretazione di questi versi è incerta²⁷: “Il fiume e la riva chiomata di selve”. Che c'è di più brutto? Vedi come “arino con le barche il letto del fiume e, rivoltando le onde, si lascino dietro i giardini” [...]. O, probabilmente, così tanto assurdi proprio per via dello spirito languido di Mecenate, che era solito girare per la città con la tunica discinta anche quando ricopriva incarichi ufficiali in assenza di Augusto; che in tribunale e in genere in ogni pubblica adunanza appariva col capo coperto da un mantello, da cui spuntavano solo le orecchie, come fanno nel mimo gli schiavi fuggitivi di un ricco; che mentre infuriavano le guerre civili e i cittadini si muovevano per la città in armi, si mostrava in pubblico scortato da due eunuchi²⁸. Ecco, allora, spiegato il perché di una eloquenza fatta di parole *improbe structa, tam neglegenter abiecta, tam contra consuetudinem omnium posita*. L'eloquio, dunque, ne riflette le abitudini di vita, insolite,

²⁶ Sen. ep. 114, 4.

²⁷ Sen. ep. 114, 5. Mecenate, fr. 11 Lunderstedt; l'interpretazione di questi versi, data la loro palese astrusità, è incerta

²⁸ Sen. ep. 114, 6.

corrotte e singolari, evidentemente consone ad un uomo debole, non mite²⁹. Un uomo a cui la prosperità aveva dato alla testa.

Retorica e scuola

Ed ecco emergere il nodo centrale del discorso di Seneca. Ad avere ingenerato una crisi sociale è la *luxuria*, responsabile della dissolutezza dei costumi; essa diffonde il gusto per le *lautitiae*, che si manifesta in un primo momento nella cura del corpo: *cultus primum corporum esse diligentior*; poi negli arredi della casa che diviene sempre più grande, con marmi alle pareti e soffitti screziati d'oro: *in ipsas domos inpenditur cura ut in laxitatem ruris excurrant, ut parietes advectis trans maria marboribus fulgeant, ut tecta varientur auro, ut lacunaribus pavementorum respondeat nitor*; per poi investire il costume conviviale: *ad cenas lautitia transfertur et illic commendatio ex novitate et soliti ordinis commutatione captatur, ut ea quae includere solent cenam prima ponantur, ut quae advenientibus dabantur exeuntibus dentur*, quanto più, cioè, è strano il cibo che giunge sulla tavola, secondo un susseguirsi di portate che ne sovverte l'ordine abituale, tanto più è pregevole il banchetto³⁰. L'amara conclusione di tutto ciò sta nel constatare che là dove vi è una corruzione dei costumi³¹ vi sarà sempre una corrotta eloquenza.

Di questa condizione è responsabile la frattura tra la società e il sistema scolastico; Seneca lo rileva nell'*Ep.* 95, 23 e, indirettamente, nell'*Ep.* 106, 12.

Nell'*Ep.* 95, 23 denuncia che nella società non si studia più: *cessat omne studium*; che i professori di discipline liberali stanno in aule deserte: *liberalia professi sine ulla frequentia desertis angulis praesident*; che la frequenza degli allievi alle scuole di retorica e di filosofia è ormai scarsa: *in rhetorum ac philosophorum scholis solitudo est*; ma che al

²⁹ Sen. ep. 114, 7.

³⁰ Sen. ep. 114, 9.

³¹ Sen. ep. 114, 11.

contrario sono affollate quelle di cucina: *at quam celebres culinae sunt*; per via della moda crescente dei banchetti sontuosi degli scialacquatori che attirano sempre più numerosi i giovani: *quanta circa nepotum focos <se> iuventus premit!*³².

Una velata allusione ai metodi scolastici delle *declamationes* si intravede nell'*Ep.* 106, 12, dove riconosce nell'*intemperantia* che contraddistingue ormai ogni aspetto della società, la causa per cui i giovani imparano per la scuola e non per la vita.

Questa realtà trova conferma in Quintiliano che parla di *licentia* e di *inscitia declamantium*, cioè di eccessiva libertà dei costumi e di ignoranza dei declamatori³³. Quintiliano, cioè, accanto alla motivazione moralistica introduce una spiegazione pedagogica per intendere che, non è la tecnica della *declamatio* ad essere posta sotto accusa, quanto l'incapacità di chi non sa usare questo strumento di educazione alla pratica forense, valido di per sé, ma reso inefficace dagli insegnamenti dei maestri; la materia delle *declamationes* dovrebbe attingere alla vita reale dei processi di *sponsiones* e di *interdicta*³⁴, dove certo non si trattano storie né di oracoli né di maghi.

Petronio: (Sat.2, 1)

non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina abitant

Cuochi e retori

Come in Seneca, il problema dell'inadeguatezza del metodo delle *declamationes*, è presente anche in Petronio. Il tema della *corrupta eloquentia* occupa quelli che costituiscono i primi quattro capitoli della parte superstite del *Satyricon*. In essi l'autore

³² Edizione di riferimento per il testo delle *Epistulae ad Lucilium: Seneca. Lettere a Lucilio*, Milano 1989, introduzione e traduzione di C. Barone, con un saggio di L. Canfora. Il testo latino riproduce l'edizione di L. D. Reynolds, Oxford 1965 (rist. 1986).

³³ Quint., *Inst. or.* 2, 10, 3-5; La *declamatio*, inoltre, avendo un che di dimostrativo deve assumere una certa brillantezza formale: 2, 10, 12.

³⁴ Quint., *Inst. or.* 2, 10, 5.

mostra una consapevolezza e un severo giudizio, che va oltre la polemica condotta con lo sguardo di chi, rivolto all'indietro, rimpiange semplicemente il passato. Benché l'antefatto sia andato perduto, le sequenze narrative successive permettono una ricostruzione della situazione; chi parla è Encolpio, la voce narrante del romanzo, qui il personaggio si lascia andare ad una requisitoria contro i *declamatores* (Sat. 1):

“Num alio genere furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: “haec vulnera pro libertate publica excepi, hunc oculum pro vobis impendi; date mihi ducem qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sument” ? “Haec ‘ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent. Nunc et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt, ut cum in forum venerint, putent se in alium orbem terrarum delatos. Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his, quae in usus habemus, aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes, quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecedant, sed responsa in pestilentiam data, ut virgines tres aut plures immolentur, sed mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa.

“Sono forse travagliati da un'altra specie di Furie i declamatori che proclamano: ‘Queste ferite mi sono state inferte per la pubblica libertà, quest’occhio l’ho sacrificato per voi: datemi una guida che mi guidi ai miei figli, che i garretti recisi non sorreggano le mie membra? “Tutte queste fanfaronate potremmo anche sorbircele, se facilitassero la strada agli apprendisti oratori. Ma ora di questi argomenti simili a palloni gonfiati e di questa inutile grancassa di fraseggi, essi ne profittano solo in quanto, arrivati nel Foro, viene loro il sospetto d’essere cascati in un altro mondo. Ed io penso che questi giovincelli a scuola

rimbecilliscono perché non ascoltano né vedono nulla di ciò che abbiamo sottomano, bensì pirati in agguato con catene sul lido, tiranni che vergano editti con l'ordine ai figli di decapitare i loro padri, responsi dati contro la pestilenza, per cui si immolino tre o più pulzelle, e bollicine smielate di parole, e tutti quei detti e fatti conditi con papavero e sesamo”.

Anche Petronio, attraverso la voce di Encolpio, accusa la tecnica scolastica della *declamatio* di essere slegata dalla realtà forense. Gli apprendisti oratori abituati ad esercitarsi in temi assurdi, come ad esempio quello dei pirati in agguato sul lido o dei tiranni che vergano editti con l'ordine ai figli di decapitare i loro padri, giunti al Foro, si dimostrano incapaci di confrontarsi con le concrete situazioni della realtà; la scuola non ha insegnato loro nulla di plausibile con essa, ma sterili esercizi declamatori su responsi dati contro la pestilenza e giovani fanciulle da immolare, confezionati secondo il modello artificioso e vuoto dell'eloquenza asiatica.

In contrapposizione a questo, Petronio propone il suo modello ideale di oratoria; *pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit*, l'eloquenza *pudica* cioè dabbene è senza nessun artificio, bella per la bellezza naturale dell'espressione, da contrapporre all'esorbitante loquacità che esercita una cattiva influenza sull'animo dei giovani allievi. Lo stile oratorio, come per Seneca, è strettamente legato alla morale. Riecheggia Cicerone³⁵, quando afferma che proprio l'allontanamento dalla sobrietà di questo tipo di pratica ha costretto l'eloquenza ad ammutolire, fissandosi in schemi³⁶.

³⁵ Cic. *Brutus* 22 *ea ipsa eloquentia abmutuit*

³⁶ *Sat.* 2.

Le accuse mosse da Encolpio all'eloquenza declamatoria, chiamano direttamente in causa il retore Agamennone che ha ascoltato il discorso. Chi meglio di un maestro di retorica, può controbattere? (*Sat.* 3):

3. [...] «*Aulescens*», inquit «*quoniam sermonem habes non publici saporis et, quod rarissimum est, amas bonam mentem, non fraudabo arte secreta. Nil mirum <se> in his exercitationibus doctores peccant, qui necesse habent cum insanientibus furere. Nam nisi dixerint quae adolescentuli probent, ut ait Cicero, 'soli in scholis relinquerunt'. Sicut ficti adultores cum cenas divitum captant nihil prius meditantur quam id quod putant gratissimum auditoribus fore (nec enim aliter impetrabunt quod petunt nisi quasdam insidias auribus fecerint), sic eloquentiae magister, nisi tamquam piscator eam imposuerit hamis escam, quam scierit appetituros esse pisciculos, sine spe praedae moratur in scopulo.*

4. *Quid ergo est? parentes obiurgatione digni sunt, qui nolunt liberos suos ambitioni donant. Deinde cum ad vota properant, cruda adhuc studia in forum impellunt et eloquentiam, qua nihil est maius confitentur, pueris induunt aadhuc nascentibus. Quod si paterentur laborum gradus fieri, ut studiosi iuvenes lecitone severa irrigarentur, ut sapientiae praeceptis animos componerent, ut vrba atroci stilo effoderent, ut quod vellent imitari diu audirent, <si persuaderent> sibi nihillesse magnificentum quod pueris placerent, iam illa grandis oratio haberet maiestatis suae pondus. Nunc pueri in scholis ludunt, iuvenes ridentur in foro, et quod utroque turpis est, quod quisque perperam didicit, in senectute confiteri non vult [...].*

3. [...] “Giovanotto” disse “dacché sermoneggi come alla gente non piace, e ami il buon senso, una vera mosca bianca, non ti defrauderò dei segreti di quest'arte. In questi esercizi

non ci hanno per niente colpa i maestri, che stando coi matti devono per forza ammattire. Se infatti non dicessero quel che piace ai garzoncelli, come assevera Cicerone ‘rimarrebbero soli a scuola’. Come i commedianti che impersonano gli adulatori, quando cercano di scroccare un pranzo ai ricchi, prima non arzigogolano null’altro se non ciò per cui sbavano se non tendono qualche trappola alle orecchie. Allo stesso modo il maestro di eloquenza, se come un pescatore non infilerà agli ami l’esca che i pesciolini brameranno, resterà sullo scoglio senza speranza che abbochino.

4. E allora come la mettiamo? A meritarsi la rampogna sono i genitori, cui non aggrada che i loro rampolli progrediscano sotto una severa disciplina. Prima infatti sacrificano tutto alla loro ambizione, speranze comprese. Poi, quando si affannano verso la meta, lasciano nel Foro studentucoli ancora acerbi, e ammantano d’eloquenza – di cui riconoscono che non c’è niente di più solenne – dei fantolini che non hanno ancora smesso di nascere. Ma se lasciassero faticare gradino dopo gradino, così che i giovincelli studiosi fossero imbevuti di severe letture, e modellassero gli animi sui precetti della filosofia, e raschiassero via parole con implacabile stilo, e ascoltassero a lungo ciò che vorrebbero imitare, e si persuadessero che non è per nulla magnifico ciò che piace ai bimbeti, allora davvero quella grande oratoria riavrebbe il peso della sua maestà. Ora i ragazzi a scuola giocano, i giovani nel Foro suscitano il riso, e i vecchi, il che è più vergognoso degli altri due casi, non hanno il coraggio di confessare che da piccoli hanno imparato solo ad acchiappare farfalle [...] ³⁷.

Il discorso assume i toni del dibattito, ma Agamennone a sorpresa sta al gioco e riconosce la fondatezza delle critiche mosse da Encolpio alla pratica scolastica della declamazione, salvo poi, da buon maestro, scaricare le responsabilità della scuola

³⁷ Edizione di riferimento per il *Satyricon*: L. Canali (a cura di), *Petronio. Satyricon*, Milano 1990, introduzione di L. Canali, traduzione di L. Canali. Il testo latino riproduce l’edizione di A. Ernout, *Pétrone, Satyricon*, Paris 1958 con alcune varianti, accolte da altri studiosi (Müller, Scheffer, Mormorale, Bücheler, Heraeus, Carcopino) e aggiunte alle proprie, da V. Ciuffi nella sua edizione (Torino 1967).

sull'ambizione dei genitori, in definitiva, quindi sulla degenerazione dei costumi. La formazione dei giovani, al contrario, non dovrebbe avvenire senza sofferenza; il verbo *patior*, il sostantivo *labor*, l'aggettivo *severus* sul piano semantico comunicano la dimensione esatta del sacrificio che questo percorso impone.

Sia Encolpio sia Agamennone riflettono due aspetti di un'unica verità; la spiegazione del fenomeno ora pedagogica, ora moralistica lascia emergere il punto di vista di Petronio col quale si inserisce nel dibattito corrente. Nella risposta del retore Agamennone la posizione di Petronio si arricchisce di un significato ulteriore.

(*Sat.* 5 vv. 1-3):

Artis severae si quis ambit effectus

Mentemque magnis applicat, prius mores

Frugalitatis lege poliat exacta.

«Chi mira ai risultati di un'arte severa e applica la mente a grandi cose, prima corregga sobriamente i suoi costumi con legge severa».

Il modello ideale di eloquenza deve accompagnarsi dunque ad una robusta coscienza morale così da non risultare ingannevole e dannosa³⁸.

Come Seneca nell'*ep.* 114, anche Petronio stabilisce uno stretto rapporto fra morale e stile; quella che entrambi percepiscono come involuzione letteraria non può che essere ricondotta che ad una crisi sociale. Seneca parla di *intemperantia* negli studi come in ogni attività della vita; Petronio di *ambitio* da parte dei genitori, entrambi cioè danno un'immagine di una società in fermento, nella quale tutto ciò che richiede tempo e fatica

³⁸ *Sat.* 2, 7: *animos iuvenum ad magna surgentes.*

viene rifiutato. I due concetti sono affini perché figli dello stesso disagio verso una comune temperie culturale.

Capitolo terzo

Petronio e la decadenza della poesia

Color e sanitas

Un primo accenno alla poesia e al suo stato di decadenza compare tra le righe delle polemiche enunciazioni teoriche sulla pratica scolastica delle *declamationes*, espresse da Encolpio nel brano iniziale (*Sat.* 2,8):

[...] *Ac ne carmen quidam sani coloris enituit, sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad senectutem canescere.*

“E neppure la poesia splendette d’integro colore, ma tutti i generi, quasi pasciuti dello stesso cibo, non riuscirono a incanutire fino alla vecchiaia”.

Il richiamo di Encolpio ad un “sano colore” è da intendersi come “il colore della salute”, tuttavia la sua assenza vale immediatamente a delineare una condizione patologica, costruita mediante il ricorso ad un’immagine metaforica che vuole significare la decadenza e lo stato di crisi che coinvolge tutti i generi letterari, corrotti e privi di vitalità, in quanto alimentati da una dieta sbagliata che li ha condannati ad una fine prematura..

Se concettualmente Encolpio assimila allo sfacelo fisico, cui conduce la patologia, la decadenza dei generi letterari, la terminologia alla quale ricorre per descrivere questo stato di cose, è quella dell’oratoria; il sostantivo *color* in unione con l’aggettivo *sanus* ne tracciano l’area semantica; il primo termine posto a richiamare la

tinta, la patina particolare che un discorso deve avere in ragione delle finalità che si propone³⁹, il secondo ad indicarne i parametri di convenienza nel rispetto di un'ideale classico di *decorum*.

Il *color* di un discorso altro non è che lo stile; si legge spesso, in riferimento all'oratoria, in Cicerone che, nel *De oratore*, prima spiega come l'orazione sia adornata anzitutto di un suo carattere generale *colore et suco suo*⁴⁰ e, poco dopo, precisa come questo umore non sia semplicemente un ornamento superficiale, ma si connaturi con essa *non fuco inlitis, sed sanguine diffusus debet color*⁴¹.

Ampiamente usato da Cicerone, nel *Brutus*, è anche *sanus*; l'aggettivo compare in relazione all'origine dell'eloquenza, che nel suo diffondersi dalla Grecia all'Asia avrebbe perso *salubritatem* e *sanitatem*⁴²; inoltre in tema di orazione concisa, di cui è un esempio l'orazione di Cotta giudicata *sincera, sicca, sana*⁴³; infine nel ritratto di Marco Calidio, della cui oratoria celebra l'*ordo rerum*, l'*actio liberalis* e il *genus dicendi placidum et sanum*⁴⁴.

Il concetto di *sanitas* come appare espresso in Cicerone fa dunque appello ad uno stile sobrio e naturale, che nulla ha in comune con un'orazione *maculosa* o *turgida*⁴⁵ come definisce Encolpio quelle allora in voga, ricorrendo ancora a due immagini metaforiche che afferiscono alla sfera della patologia medica, la prima ricordando le malattie della pelle, l'altra quelle di tipo infiammatorio⁴⁶.

Il richiamo al decoro e al classicismo ciceroniano da parte di Encolpio in materia di pratica stilistica è da riferire sempre alle norme del "buon gusto" proprie dei

³⁹ Secondo il vocabolario dei retori, un discorso fatto per rappresentare o giustificare un fatto: *Rhet. ad Her.* 4, 16; *Ov. Trist.* 1, 9, 63.

⁴⁰ *Cic. de orat.* III 25, 96.

⁴¹ *Cic. de orat.* III 52, 19 ; *Brut.* 298.

⁴² *Cic. Brut.* 51.

⁴³ *Cic. Brut.* 202.

⁴⁴ *Cic. Brut.* 276; anche Quintiliano (XII 10, 15) parla di *sanitas*.

⁴⁵ *Satyr.* 2,6.

⁴⁶ *ThlL* VIII 30, 16 ss.

generi letterari governati dai dettami etico – estetici del *prepon*⁴⁷ e in questo contesto delinea un quadro culturale rovesciato, tanto più deterioro quanto più la mancata affermazione di un *sanus color* poetico trova spiegazione nel contesto della decadenza retorica in atto.

Eumolpo e la sua concezione poetica

La frammentazione del *continuum* narrativo del *Satyricon* rimanda, tuttavia, a ben altra ambientazione un approfondimento sul tema della poesia, ad un tempo successivo della storia, quando, mutati lo scenario e l'interlocutore, del pensiero di Petronio in materia di *ars poetica* riusciamo a verificarne i contenuti con maggiore certezza. L'argomentazione poetica trova, infatti, un'ampia trattazione in quelli che per noi costituiscono i capitoli 90 e 118 dell'opera attraverso le enunciazioni e le stesse composizioni poetiche attribuite ad una singolare figura di letterato, quale si propone il poeta Eumolpo. Per delinearne i contenuti abbiamo richiamato l'attenzione sull'interpretazione del testo, fornendo a riguardo le opportune indicazioni di carattere filologico.

La Pinacoteca: ritratto di Eumolpo

Una prima ed eloquente caratterizzazione del personaggio avviene nel corso dell'episodio della Pinacoteca, ecco come Encolpio ce lo descrive apparire (*Sat.* 83,7):

⁴⁷ Arist. *poet.* 1458 a, 32-35; 1458 b, 12-15; 1459 a, 4-6.

[...] *senex canus, exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promettere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum ex hac nota litteratorum esse, quos odisse divites solent.*

“[...] un vecchio canuto, col viso macerato e che pareva promettere chissà cosa, ma non poi vestito con eleganza in proporzione, così che capivi facilmente esser lui il tipo di letterato proprio indigesto ai ricchi”.

L'immagine e gli atteggiamenti del nuovo arrivato che, poco più tardi, dichiarerà di essere un poeta⁴⁸ e di avere a cuore la letteratura al punto di aver rinunciato ad ogni ricchezza⁴⁹, scegliendo la povertà come *rectum iter vitae*, suscitano nel carattere suggestionabile e psicologicamente influenzabile di Encolpio un'impressione di ingenua deferenza.

Encolpio avrà modo di verificarne, più tardi, le doti poetiche, quando in preda ad un *raptus* poetico alla vista di un dipinto raffigurante la caduta di Troia, Eumolpo reciterà il poema delle *Troiae Halosis*, scatenando un'impetuosa reazione nei presenti sotto il portico, che reagiscono prenderlo a sassate e costringendolo a fuggire in tutta fretta. Una situazione comica agli occhi di Encolpio, costretto lui stesso a fuggire per non incorrere nel rischio di essere scambiato per poeta, solo perché in sua compagnia⁵⁰.

Se questi elementi cominciano a suggerire l'idea di quella che potrebbe essere la pratica poetica dell'individuo, elementi ulteriori concorrono, senza dubbio, a completarne l'effettivo profilo e a porne in risalto il contrasto fra apparenza esteriore da una parte, e realtà esistenziale dall'altra; si tratta di quelli che scaturiscono dal confronto fra gli attacchi rivolti da Eumolpo contro la brama di ricchezza, l'avarizia e il

⁴⁸ *Sat.* 83, 9.

⁴⁹ *Sat.* 84, 3-4.

⁵⁰ *Sat.* 89-90.

lusso dilaganti⁵¹, e i contenuti realmente presenti nel racconto della sua ‘avventura’ amorosa col fanciullo di Pergamo⁵².

Per quanto concerne i primi, condotti nel corso della tirata sulla decadenza delle arti liberali con la severa voce del *vitiorum omnium inimicus*, possiamo ritenere che si tratti di luoghi comuni attorno al motivo ormai topico del declino della moralità a Roma, esternati con ironico distacco rispetto, ad esempio, all’attacco condotto sulle medesime tematiche da Encolpio nei capitoli iniziali, più profondamente motivato e criticamente più incisivo, con riferimenti a tendenze e mode precise.

La pittura

È quanto accade anche in riferimento alla decadenza della pittura (*Sat.* 88, 10):

Noli ergo mirari, si pictura deficit, cum omnibus dis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quicquid Apelles Phidiasque, Graeculi delirantes, fecerunt.

“Non ti stupire dunque se la pittura è defunta, ché a tutti gli uomini e gli dei un mucchio d’oro appare più bello di tutte le opere di Apelle e di Fidia, quei greculi farneticanti”.

Che Eumolpo faccia i nomi di alcuni artisti poco conta, in quanto manca da parte sua un’effettiva diagnosi sulle ragioni di questa decadenza, con le quali, al contrario, si viene a confrontare con consapevolezza critica Encolpio, quando parla di

⁵¹ *Sat.* 88.

⁵² *Sat.* 85-87.

*artis compendiaris*⁵³ per intendere una precisa tecnica pittorica che troverebbe espressione nel IV stile pompeiano, definito anche “fantastico” e “dell’illusionismo prospettico”⁵⁴. Questo non vuol dire che Encolpio, a differenza di Eumolpo, risulti immune da luoghi comuni, solo che nel caso di Eumolpo questi assumono unicamente la funzione di caratterizzarne il personaggio come un poetastro, un tipo umano che posa a tradizionalista seguendo l’ufficialità della poetica contemporanea⁵⁵, fatta di altisonanti affermazioni di principio che non trovano rispondenza nella realtà morale e intellettuale del tempo.

[*Sanitatem/Vanitatem*]: una *lectio difficilior*

Prima di proseguire nell’analisi dei contenuti informativi presenti nel testo è opportuno e doveroso aprire una parentesi per richiamare l’attenzione su alcune argomentazioni di natura filologica e spiegare le ragioni che hanno spinto a preferire nel testo la scelta di una *lectio difficilior* in luogo della *lectio facilior*.

In riferimento al testo presente in *Sat.* 118, 3 abbiamo accolto la lettura di seguito proposta:

⁵³ *Sat.* 2, 9.

⁵⁴ L’argomento in questione risulta alquanto complesso. È verosimile che Encolpio alluda ad una tecnica pittorica che abbandona le regole classiche legate all’esattezza del contorno e alla riproduzione fedele e minuziosa della natura per lasciare il posto ad immagini sfumate nella luce e nel colore. Sul tema: G. Becat, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, 161-177; R. Scarcia, *Latina Siren. Note di critica semantica*, Roma 1964, 171-203; R. Scarcia, *Varia latina*, “RCCM” 8, 1966, 68-80; G. Bagnani, *Pittura compendiarla*, “AJA” 66, 1962, 194. Tra le più recenti pubblicazioni si segnalano: L. Fabbrini, *I corpi edilizi che condizionarono la realizzazione del progetto del palazzo Esquilino di Nerone*, “RPAA” 58 (1985-1986), 129-179; S. Santoro, *I temi iliaci nella pittura pompeiana*. «Troia tra realtà e leggenda». Atti del Convegno Internazionale di Studi, Fisciano-Salerno 19-20 ottobre 2001, 96-123.

⁵⁵ Sul tema offre una suggestiva trattazione R. Beck, *Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator*, “Phoenix” 33, 1979, 274.

[...] *ceterum neque generosior spiritus sanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest, nisi ingenti flumine litterarum inundata* [...].

Per la scelta della lezione *sanitatem*⁵⁶ al paragrafo terzo, in luogo della variante *vanitatem*, abbiamo deciso di seguire il testo critico di Müller (K. Müller-W. Ehlers, *Petronius Satirica*, München 1965) che già accoglieva *sanitatem* nella precedente edizione, München 1961. Questa scelta trova riscontro in altre edizioni critiche, quali l'edizione G. C. Giardina - R. Cuccioli Melloni, *Petronii Arbitri Satyricon*, Torino 1995 del *Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum* e l'edizione spagnola Manuel C. Díaz Y Díaz, *Petronio Arbitro Satyricon*, Ediciones Alma Mater, Barcellona 1969.

Ci siamo dunque discostati dal testo critico dell'Ernout (A. Ernout, *Pétrone, Satyricon*, Paris 1958⁴), del Burmann (P. Burmann, *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, Amstelodami 1743 (Hildesheim – New York 1974), del Buecheler (F. Buecheler, *Petronii Saturae*, Berlin 1862 (Zürich 1963⁸), del Pellegrino (C. Pellegrino, *Petronii Arbitri Satyricon*, Roma 1975).

Questa scelta si giustifica in *primis* nella volontà di voler seguire la lezione tradita⁵⁷; *sanitatem* risulta, infatti, presente in L e O, rispettivamente il *Codex Leidensis Q 61*, messo insieme da Giuseppe Scaligero nel XVI secolo, contenente gli *excerpta longa* del *Satyricon*, e tutti i codici *excerpta vulgaria continentes*. Inoltre, non deve essere trascurato sia il fatto che lo Scaligero, per mettere insieme il testo del *Leidensis* si servì di un codice contenente gli *excerpta vulgaria* il *Codex Parisinus 8049 P*, sia che le due prime edizioni dell'opera, per noi preziose, l'*Editio Pithoeana* curata da Pier Pithou (Paris 1577) e l'*Editio Tornaesiana* curata da Jean de Tournee (Lione 1575)

⁵⁶ Accoglie la variante J. P. Sullivan, *Il «Satyricon» di Petronio. Uno studio letterario*, Firenze 1977. Come il commento critico seguito da G. B. Conte, *cit.* 72.

⁵⁷ E. V. Mormorale, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Firenze 1969, IV-XI.

contengono lo stesso testo del *Leidensis*. La lezione accolta, si spiega in ragione del significato dell'intero episodio di Eumolpo, in quanto più incisiva ai fini dello sviluppo del discorso che si apre sugli elementi costitutivi dell'ispirazione poetica e della vera poesia.

Per quanto, infine, concerne la lezione da noi respinta *vanitatem* è attestata in *p*², cioè nella seconda edizione dell'*Editio Pithoeana* pubblicata a Parigi nel 1587 e considerata la più completa per stabilire criticamente il testo del *Satyricon*.

Tuttavia, sulla base di *vanitatem* avremmo dovuto interpretare che “uno spirito di alto sentire non ama un ‘testo senza sostanza, vuoto di contenuti, tutto ‘infiorettature’, per cui sarebbe venuta a cadere l’intera interpretazione del testo incentrata sul rapporto di complementarità e integrazione tra *ingenium* e *ars*, che li presenta strettamente connessi nella reciproca necessità che essi hanno l’uno dell’altra, nel momento dell’ispirazione magnanima che precede la creazione poetica .

... *spiritus sanitatem amat*

Completate le annotazioni filologiche, torniamo ai contenuti informativi del brano. L'altro episodio che vede Eumolpo protagonista ha per ambientazione la strada verso Crotona (*Sat.* 118). Si tratta di un brano noto e di massimo interesse sia per vedere confermati i tratti distintivi della sua figura sia per cercare di individuare orientamenti generali di giudizio che anche Petronio verosimilmente poteva condividere.

Eumolpo riprende a parlare di poesia, dicendo come molti giovani si illudano troppo presto di essere poeti, criticandone l'atteggiamento superficiale e presuntuoso che li induce a ritenere la poesia un facile e felice approdo.

Infine precisa (*Sat.* 118,3):

[...] *ceterum neque generosior spiritus sanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest, nisi ingenti flumine litterarum inundata* [...].

“Ma uno spirito troppo carico di ispirazione non ama la sanità, né la mente può concepire e dare alla luce il suo frutto, se non per così dire inondata da un largo fiume di umane lettere”.

Il tono del discorso assume l’andamento proprio di una conversazione erudita. Non si può non tener conto né dell’ispirazione artistica che deve animare la creazione poetica, né dell’indispensabile cultura letteraria che a questa deve fare da supporto, come della necessità di scegliere parole lontane dall’uso comune che sappiano armonizzarsi tra di loro nel contesto dell’espressione poetica.

Prosegue, indicandone i principi in materia di stile (*Sat.* 118, 4):

*refugendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate, et sumendae voces a plebe semotae ut fiat “odi profanum vulgus et arceo”. Praeterea curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed **intexto vestibus colore niteant.***

“Bisogna evitare quelle parole di uso comune e scegliere espressioni che sono lontane dall’uso della plebe, così che si avveri quel verso “odio il volgo profano e lo tengo lontano!”. Inoltre si deve stare attenti a non fare emergere dal corpo della narrazione

pensieri che si inturgidiscano, ma risplendano per l'intreccio dei colori nella tessitura del poema".

Fra tutte queste componenti la regia è affidata alla soggettività di un *liber spiritus* che ha il compito di plasmare, mediante la forza espressa dalla *furentis animi vaticinatio* il componimento poetico, attingendo e spaziando a piacimento all'interno di una mente resa fertile dal fiume della dottrina. È perciò che la *mens* del poeta non può amare la *sanitas*, che altro non sarebbe se non aridità ispirativa. Tuttavia, sebbene il suo fine sia quello di essere *generosiora* nell'ispirazione, quasi al limite della *mania* platonica, non può riuscire a produrre poesia, che non sia semplice abilità versificatoria, se priva del supporto offerto dalla conoscenza letteraria, che in tal caso sarebbe condizione sufficiente a generare un prodotto esteticamente privo di valore.

Non è difficile riconoscere come in questo contesto riecheggi la tradizionale concezione poetica oraziana, che sviluppandosi a partire dalla quarta satira del primo libro, in cui Orazio dichiara che la capacità di *concludere versum*⁵⁸ non è sufficiente ad ottenere il nome di poeta, attraverso l'epistola a Floro, dove ribadisce l'importanza della scelta dei *verba* perché non suonino *sine pondere et honore indigna*⁵⁹ giunge, infine, a consacrare nell'*Ars poetica* la *callida iunctura*, ossia l'accorta collocazione delle parole che sappia rendere nuovo un vocabolo comune, come il mezzo per conseguire l'effetto straniante della poesia.

La dicotomia esistente tra ispirazione magnanima e dottrina risulta così sanata dall'imprescindibile compenetrazione di *ingenium* e *ars*⁶⁰. La vera essenza della poesia non

⁵⁸ Hor. *Sat.* I 4, 43-44.

⁵⁹ Hor. *Ep.* II 2, 112.

⁶⁰ Hor. *Ars.*, 295; 408.

è dunque da ricercare nei procedimenti formali dettati dai canoni retorici, ma nelle motivazioni morali e negli impulsi interiori, talvolta irrazionali, del talento espressivo.

Questa forza creatrice sorride esclusivamente al genio abitato dal soffio divino, che per questo è degno di essere chiamato poeta. È questo che intende Orazio quando precisa (*Sat. I 4, 43-44*):

*Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
magna sonatorum, des nominis huius honorem*

Non diversamente, si legge nel *Sublime* che allude “all’eco di un’anima grande” per intendere come la grandezza espressiva debba sempre avere quale irrinunciabile presupposto la grandezza morale⁶¹. L’impeto interiore che qualifica lo specifico della poesia promana cioè dalla ricchezza emotiva; “il luogo del *sublime* non è il testo, ma l’esperienza che lo precede: il luogo del sublime è la vita stessa”⁶².

Quanto ampiamente illustrato da Orazio sul fine e sul valore della poesia già in Cicerone, nella orazione *Pro Archia*, trova ampiamente sviluppo. Cicerone considera, infatti, sacra la figura del poeta, in quanto depositario di una facoltà divina *qua re suo iure noster Ennius sanctos appellat poetas*⁶³, a tal punto da auspicare che anche i giudici togati non rifuggano dal culto delle Muse⁶⁴; passa poi ad esprimere con determinazione, soprattutto in base alla sua esperienza, i vantaggi che la poesia permette di godere, tra i quali il primo è un notevole sollievo personale, dice infatti: *qui suppeditat nobis ubi et animus ex hoc forensi strepitu reficiatur et aures convivio defessae conquiescat*⁶⁵; ma tuttavia tale sollievo

⁶¹ Cap. IX. Fondamentali le cinque fonti del sublime descritte in cap.VIII 1-4. Il testo adottato per la presente analisi è quello di D. A. Russell, *Longinus on the Sublime*, Oxford 1964.

⁶² G. Lombardo, *Hypsegoria. Stydi sulla retorica del sublime*, Palermo 1988, 64.

⁶³ Cic. *Arch.* 8, 18.

⁶⁴ Cic. *Arch.* 11,27.

⁶⁵ Cic. *Arch.* 6, 12.

acquisisce maggiore valore se rivolto ad una pubblica utilità, in quanto deve vergognarsi di sprecare tempo con la poesia chi se ne interessa solo per scopi personali *neque ad communes adferre fructum neque in aspectum lucemque proferire*⁶⁶, al punto da non poter trarre da questi niente per l'utilità comune. Comincia qui a delinearsi con chiarezza quale sia la reale funzione della poesia mediante la proclamazione dell'importanza della lode che trova il suo canale privilegiato proprio nella poesia, in quanto è la poesia che ha permesso che non andasse perduto il ricordo di grandi azioni, e questo costituisce l'elemento di rilievo perché è diventato incentivo per compiere nuove gloriose imprese *quam multas nobis imagines non solum ad intuendum verum etiam ad imitandum fortissimorum virorum expressas sriptores et Greci et latini reliquerunt*⁶⁷.

I pensieri devono, dunque, essere amalgamati. Ecco qui richiamato il principio aristotelico dell'unità dell'opera, che postula, in primo luogo, come il linguaggio debba essere elevato e non volgare, esente da ogni pericolo di popolarità; il secondo luogo la tecnica retorica, affatto artificiosa e priva di quelle *sententiae* che niente hanno a che vedere con la tessitura del poema e che finirebbero con l'influenzarlo di tecnicismo esagerato con la perdita di un colore unitario. Se è vero, infatti, che l'influenza della poesia sulla retorica non può che giovare, tanto che nel giudizio di Cicerone non può definirsi oratore se non chi è istruito perfettamente in tutte le arti liberali⁶⁸, non altrettanto si può dire dell'influenza della retorica sulla poesia. È questo in quanto le parole, definite, classificate e miscelate dalla *lexis*⁶⁹ che dovrebbero narrare secondo il criterio della *mimesis nobili fatti*⁷⁰, si uniscono a

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Cic. *Arch.* 6, 14.

⁶⁸ Cic. *de orat.* II 16. Anche il retore Agamennone auspica per il futuro oratore una educazione in poesia (*Sat.* 4, 3).

⁶⁹ Arist. *rhet.* III 1405 b, 5-20.

⁷⁰ Arist. *poet.* 1460 a, 12-15.

formare frasi forzate dal sapore epigrammatico che fanno del poeta un oratore⁷¹, alla maniera del contemporaneo Lucano⁷².

Il suo modello di poesia che nulla ha in comune con le *nugae* o il *lusus*, esige la competenza di un poeta immerso nel *flumen litterarum* della tradizione.

A testimonianza di ciò cita Omero, i poeti lirici greci, Virgilio e Orazio come esempi da seguire, nei quali ravvisa il binomio perfetto fra talento naturale e lavoro artistico⁷³. Subito dopo, di questa competenza richiesta dal *carmen* epico indica un ulteriore livello di affinamento (*Sat.* 118, 6):

[...] *ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit, nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est **liber spiritus**, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides.*

“Ecco, ad esempio, chi si accinse al grande tema della guerra civile, se non ha fatto il pieno di testi letterari colmo delle umane lettere di cui dicevo prima, crollerà sotto il peso. Poiché il problema non è quello di mettere in versi gli eventi, di cui si occupano assai più propriamente gli storici, ma di avventarsi con libera ispirazione attraverso ambigui oracoli e interventi divini e il favoloso tormento dei pensieri, cosicché ne risulti più un vaticinio d’animo invasato, che una verità fondata sulle testimonianze d’uno scrupoloso discorso”.

⁷¹ Quint. *Institut.* 10, 1, 90.

⁷² J. P. Sullivan, *cit.* 163.

⁷³ *Sat.* 118, 5.

In materia di epica storica, in particolare, che tratta il delicato argomento politico della guerra civile, il poeta deve aderire alle regole proprie del genere, come insegnano i grandi modelli, in caso contrario sarà condannato a fallire.

Ecco qui accennato uno dei due canoni della poetica del classicismo l'*aemulatio*⁷⁴. La conoscenza della letteratura è il nutrimento dell'ingegno che aiuta il poeta a sostenere il peso della scrittura. Al contrario, senza tale cibo, lo spirito poetico è debole e condannato al fallimento. La faticosa ricerca dell'espressione nel mare delle umane letture dà la cifra delle favole ai pensieri.

L'epica storica non è, infatti, una questione di precisione nella versificazione o nel linguaggio, perché non è un fatto storico che deve essere trattato nel poema, in quanto questo compete agli storici, quanto piuttosto di riuscire a creare una narrazione ispirata che faccia uso del tradizionale apparato degli dei e attinga alle storie fantastiche, cresciute intorno ai grandi avvenimenti.

Petronio ha in mente un modello classico di poesia epica, alla stessa maniera di quello che si legge in Aristotele (*Poetica* 1451 b, 9):

[...] non è compito del poeta raccontare ciò che realmente è accaduto, ma cose che potrebbero accadere; possibili, quindi, secondo verosimiglianza e necessità. [...] Storico e poeta differiscono perché l'uno racconta ciò che è accaduto e l'altro ciò che potrebbe accadere. Di conseguenza, la poesia è più filosofica e più nobile della storia, in quanto narra l'universale, mentre la storia il particolare. Ora, rientra nell'universale che un individuo di una certa indole faccia e dica determinate cose secondo i principi della

⁷⁴ Noto fin dall'epoca di Esiodo, solo con Isocrate nel corso del IV secolo a.C. ricevette, accanto a quello dell'*imitatio*, una formulazione consapevole: Isocr. *paneg.* 1, 5; 1, 8; Seneca, *ep.* 84, 3-4; Sul tema si veda: L. Cicu, *cit.* 96; 123-142; Per un quadro aggiornato sul pensiero di Isocrate si veda R. Nicolai, *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV sec. a.C. e i nuovi generi della prosa*, Roma 2004.

verosimiglianza e della necessità: e a questo appunto mira la poesia, che ai personaggi i nomi li applica dopo. Invece il particolare si occupa di ciò che ha fatto o ha subito qualcuno, Alcibiade per esempio⁷⁵.

Ne consegue che Petronio non avrebbe mai potuto approvare un modello di poesia epica che negasse ogni provvidenza e sacrificasse il meraviglioso poetico al vero storico, perché avrebbe significato rinnegare l'alta funzione morale che compete all'epica, quella cioè di raccontare il *verum*, non secondo oggettività bensì secondo principi di verosimiglianza e di necessità.

Tuttavia, contro l'identificazione delle parole di Eumolpo con le idee poetiche di Petronio si potrebbe obiettare che Eumolpo non è credibile per scarsa moralità e assenza di talento, se non si tenesse conto che la *mimesis*, con la quale Petronio ha saputo creare un punto di osservazione umile, tende a mandare in scena personaggi tutt'altro che degni d'ammirazione, sui quali l'autore ironizza salvo poi dosare con squisita arguzia questo materiale volgare e plebeo in un contesto fatto di temi alti e commenti seri, in maniera elaborata e in forma raffinata⁷⁶.

Sebbene il modo di far poesia di Eumolpo non possa essere equiparato al grossolano diletterismo culturale di Trimalchione⁷⁷, tuttavia rimane comunque estraneo sia al modello di *ars poetica*, fatto di *ingenium* e *techne*⁷⁸, sia a quel *furor poetico* tipico del *poeta vesanus*⁷⁹ in preda all'invasamento o alla *mania* in quanto ispirato dal Dio o dalle

⁷⁵ Aristotele, *La poetica*, traduzione di Augusta Mattioli, Milano 1956.

⁷⁶ G. B. Bronzini, *La dimensione carnevalesca del Satyricon*, «SMSR» 62, 1996, 65-71.

⁷⁷ I suoi errori in materia di *Epos* e *Mito* sono noti: *Sat.* 48, 7-8; 50, 3-7; 52, 1-2; 53, 13; 55, 3; 55, 6; 59, 3-7.

⁷⁸ Arist. *poet.* 1451 a, 24 oppone φύσις a τέχνη ossia doti innate, l'*ingenium*, ai principi e alle norme della tecnica. Anche Platone, nel *Fedro*, tuttavia, ammette che si possa fare poesia anche con il solo strumento della *techne* (*Phaedr.* 245 a).

⁷⁹ Hor. *Ars poetica* 295ss.

Muse, secondo i dettami dell'estetica democritea⁸⁰ e dell'estetica platonica⁸¹. La sua è più una “magniloquenza scalmanata”⁸², come intende Gian Biagio Conte, frutto di quella passione allora in voga per un'attività poetica di scarso valore⁸³. Costituisce invece un momento di ‘verità’ letteraria da parte di Petronio che lo tratteggia come poetastro per mostrare quanto inaffidabile sia il suo modo di far poesia, in questo frangente comune a molti.

Eumolpo è, dunque, un poeta come tanti in circolazione allora, simile nei difetti ai colleghi retori, per bocca del quale Petronio enuncia la sua poetica, scegliendo un modo di parlare obliquo ed ironico, ma non per questo meno ragionato. Attraverso di lui emerge quel volto tragico della dimensione del carnevalesco che spesso inganna, mostrando soltanto la facciata del comico.

Eumolpo non esita a prostituire la sua ‘arte’, e lo dimostra in due episodi complementari; nel primo, quando accetta l'incarico di scrivere un componimento contro la sua *contubernalis*⁸⁴, commissionatogli dal *procurator insulae*, Bargate, che mostra di ben conoscerne la natura; nel secondo, quando si farà promotore e organizzatore a scopo di lucro della messa in scena di Crotone⁸⁵. Per quanto invece attiene all'episodio del fanciullo di Pergamo, la situazione da lui descritta con tanta naturalezza ad Encolpio, vale a rivelarne l'effettiva stoffa morale che smentisce in modo clamoroso e ridicolo le sue altisonanti affermazioni di principio.

⁸⁰ Democrito fr 17 D. –Kr.

⁸¹ Plat. *Ion*. 533 e; 534 d.

⁸² G.B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del «Satyricon»*, Bologna 1997, 73.

⁸³ Un'attività poetica che nulla possiede dell'eredità lasciata dai “tre grandi lumi” della poetica classica, Platone, Isocrate, Aristotele. Sul tema si veda: L. Cicu, *Le api il Miele la Poesia. Dialettica intertestuale e sistema letterario greco-latino*, Roma 2005, 90.

⁸⁴ *Sat.* 96, 7.

⁸⁵ *Sat.* 117.

Quanto in materia di *declamationes* è valso a qualificarle come espressione della critica letteraria. Quest'ulteriore espressione della critica letteraria, responsabili a suo giudizio del fallimento del contemporaneo modello di educazione retorica. Qui, dove sembra di poter scorgere un contesto programmatico di quelle che saranno le tematiche culturali dell'opera, Per tentare di comprendere quale idea Petronio potesse avere della poesia è tuttavia necessario compiere un procedimento a ritroso verso Che l'articolato discorso di Encolpio possa nascondere il pensiero dell'autore Petronio che gioca con i meccanismi della focalizzazione interna ed esterna sembra plausibile alla luce dell'esame di un successivo episodio, che vede chiamato in causa un vecchio poeta e dove trova spazio l'ampio *excursus* in tema di poesia.

Seneca e la poesia

Nel personale giudizio di Seneca sui generi letterari, se la tragedia si distingue dalle altre forme drammatiche per la "grandiosità"⁸⁶ ed il mimo per efficacia moralizzante⁸⁷ sarebbe da preferire alla commedia - che parrebbe strappargli tiepido consenso nella forma della *togata*, chiamata *nostra*⁸⁸ contro il silenzio riservato al modello greco della *palliata* - stupisce che dell'epica non ricordi nessun carattere distintivo mantenendo un certo riserbo. Tuttavia, si può inferire dal numero delle citazioni⁸⁹ - ben 190 - e dall'entusiasmo che gli riserva, che a Virgilio si sentisse legato da una profonda consonanza spirituale; oltre a chiamarlo spesso *noster* - si contano 17 riferimenti - e a giudicarlo accanto ad Omero *bene*

⁸⁶ Sen. *Ep.* 80, 7; 94, 71; 108, 6; 115, 15; *De clem.* II 2, 2.

⁸⁷ Sen. *Ep.* 26, 5; *De brev. vit.* 12, 8.

⁸⁸ Sen. *Ep.* 8, 8.

⁸⁹ I. Lana, *Seneca e la poesia*, «RE» III, 1961, 377-396.

*de humano genere meriti*⁹⁰ - peraltro verso quest'ultimo si conta soltanto un altro sfocato riferimento quando lo include nel novero dei *magni viri*⁹¹ - lo definisce *maximus vates*⁹², senza dubbio il massimo tra i poeti⁹³. Gli echi offerti da Eumolpo sull'epica trovano riscontro in un passo del *De Beneficiis*, mentre nell'*Epistula* 115 emerge la concezione senecana della poesia. Qui parlando dell'incremento del denaro e dell'avidità che i genitori trasmettono ai figli, Seneca giunge a toccare il caso della poesia (*Ep.* 115, 12):

[...] *Accendant deinde carmina poetarum, quae adfectibus nostris facem subdant, quibus divitiae velut unicum vitae decus ornamentumque laudantur. Nihil illis melius nec dare videntur di immortales posse nec habere.*

“Si aggiungono inoltre le opere dei poeti, che infiammano le nostre passioni e che lodano la ricchezza come unico lustro e ornamento di vita. Per costoro gli dei immortali non possono concedere o possedere niente di meglio”.

Un profilo di pratica poetica che celebra falsi miti e accende le passioni non può che essere quello della poesia lirica, che per finalità fa rientrare, infatti, tra quelle attività menzionate nell'*Ep.* 88, 22 come *ludicrae artes quae ad voluptatem oculorum atque aurium tendunt*, discipline cioè che hanno una semplice funzione edonistica in quanto risvegliano impulsi irrazionali, connaturati con l'animo umano⁹⁴.

⁹⁰ Sen. *Cons. ad Pol.* 8, 2.

⁹¹ Sen. *N. Q.* VI 26, 1.

⁹² Sen. *De brev. vit.* 9, 2.

⁹³ Quello che Cicerone fu nella prosa Virgilio fu nella poesia. Nell' *ep.* 108, 33-35 ravvisa per la poesia una successione Omero – Ennio – Virgilio, sul tema: A. Setaioli, (a cura di) *Seneca e la cultura*. Atti del Convegno, Perugia 9-10 novembre 1989, 35-45.

⁹⁴ Sen. *Cons. ad Marc.* 11, 2; *De clem.* I 6, 1; *Cons. ad Helv.* 6, 2; *ep.* 7, 2. All'interno della quale riecheggia il grido di Orazio *odi profanum vulgus et arceo* (*Carm.* III 1,1).

Ciò che Seneca respinge di questa poesia popolare che blandisce i sensi è l'effetto fine a se stesso, tanto è vero che nel *De Ira* la sua valutazione muta favorevolmente, in quanto la poesia, unita alla storia, alla musica e alla pittura, quelle stesse discipline, cioè, prima ritenute dannose, è ora valutata positivamente per il sollievo che è in grado di apportare ai temperamenti iracondi⁹⁵.

Ciò significa che, anche se di contenuto leggero, ha una qualche utilità nel momento in cui è capace di generare un *ictus animi* tanto più benefico, quanto più è in grado di determinare un miglioramento spirituale nell'ascoltatore, che mai, tuttavia, si tradurrà in giovamento etico, essendo tale forma di *oblectamentum* del tutto priva di capacità pedagogica.

Sensibilmente diversa la sua valutazione sulla poesia dotata di questa capacità è per ciò in grado di realizzare una comunione assoluta tra carattere pedagogico e fine etico⁹⁶. Se sul piano dell'ideale poetico è il *carmen* etico composto dal filosofo, ad avere il primato dell'istanza etica⁹⁷, sul piano della realtà per funzione pedagogica e capacità di contenere λόγος, ossia quel *verum* filosofico in grado di riaffermare il legame esistente tra poesia e filosofia, questo stesso spetta alla poesia epica.

Qui la *fabula* è al servizio del λόγος. Anche in Seneca, come in Petronio, questo concetto ha come fonte diretta la poetica aristotelica⁹⁸, una circostanza che induce a pensare non si tratti di una coincidenza o di un luogo comune, quanto piuttosto di un'idea di poesia condivisa sia da entrambi.

(*de ben.* I 3, 10):

⁹⁵ Sen. *De ira* III 9,1.

⁹⁶ Il giudizio di Seneca sulla poesia risente dell'influsso della tradizione stoica, che sta alla base del suo pensiero sull'eticità dell'arte. Sul tema: G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970, 60 n. 117; 70-79.

⁹⁷ Sen. *Ep.* 8, 8; 33, 2; 58, 17; 113, 25.

⁹⁸ Si veda pag. 7.

[...] *Poetae non putant ad rem pertinere verum dicere, sed aut necessitate coacti aut decore corrupti id quemque vocari iubent, quod belle facit ad versum.*

“Così i poeti non considerano importante attenersi alla verità, ma o perché costretti dalla necessità o sedotti dalla bellezza dell’effetto, chiamano ciascuno con quel nome che va bene per il verso”.

Come intende Mazzoli quando precisa “la poesia apprezzabile dal punto di vista filosofico esige che nella favola si rispecchi e chiarifichi la ragione”⁹⁹, nella poesia epica questo rispecchiamento della ragione avviene mediante la perfetta *mimesis* tra la realtà umana e quella divina, che costituisce l’essenza della sua alta funzione morale.

Mentre il poeta lirico si mostra indifferente verso il *verum* filosofico¹⁰⁰, il poeta epico al contrario, è custode di un *verum* poetico che guarda all’“universale” secondo principi di necessità e verosimiglianza..

Se dunque nel virgiliano modello di *epos* vedeva realizzato il più alto ideale di epicità in grado di celebrare l’antica fierezza dei costumi, risulta difficile pensare che quello contemporaneo proposto da Lucano che narra la storia ottenesse la sua approvazione.

Con l’eliminazione del meccanismo dei *deorum ministeria* dalla solennità intima dell’epopea, Lucano sceglieva, infatti, di rinunciare all’elemento mimetico tra umano e divino, finendo così col compromettere la stessa validità artistica dell’opera a favore di un prodotto di maniera solo esteriormente solenne, ma in realtà vuoto e ampolloso.

⁹⁹ G. Mazzoli, *cit.* 74.

¹⁰⁰ In questo modo intende I. Lana, *cit.*, 382 accenna a un *decus* da cui i poeti si lasciano corrompere.

Capitolo quarto

Crotone “citta morta”.

figura della decadenza di Roma

La “morte “di una città e il rovinoso esito di tutto ciò che è stato grande rappresenta un *exemplum* per illustrare la mutevolezza e la fragilità delle cose terrene¹⁰¹, frequentemente trattato nelle scuole di retorica¹⁰². Negli autori di età neroniana il *topos* ricorre spesso, divenendo funzionale alla rappresentazione del dramma della Romanità che soccombe alla dittatura¹⁰³. Si legge in Lucano, che fa seguire la caduta della città all’empio misfatto della guerra civile - *crimen civile videmus / tot vacuas urbes (Pharsalia VII 398)*¹⁰⁴-, qualifica come il più grave dei *nefas*, da cui avrebbe cominciato a prodursi l’annientamento di tutti i parametri etici, che sotto Nerone finirà col travolgere affetti e memorie; si legge, seppur con una diversa articolazione, in Petronio e Seneca.

In Petronio, il tema compare tra le pieghe del codice narrativo nell’ultima sezione del *Satyricon* al capitolo 116, in quella sequenza cioè che ha per protagonisti il vecchio poeta Eumolpo, Encolpio, Gitone e il servo di condizione libera Corace, naufragati sulle coste della Calabria in seguito ad una tempesta, nella quale come lo stesso Petronio

¹⁰¹ Sall. *Cat.* 6-13; Prop. II 8, 7 ss. Si tratta di uno schema evolucionistico di matrice greca, sul tema si veda: A. La Penna, *Sallustio e la «rivoluzione» romana*, Milano 1968, p. 42 sgg.

¹⁰² Seneca padre: *Suasoriae* I 9: *exempla regum ex fastigio suo devolutorum*; Lucano, I 81-82.

¹⁰³ Sul tema si veda: L. Castagna, *Le guerre civili ed altri temi della poesia neroniana*, «Neronia VI» Actes du VI^e Colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999) édités par Jean-Michel Croisille et Yves Perrin, Bruxelles 2002, pp. 455- 471; F. Capaiuolo, *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell’impero*, Napoli 1973; G. Galimberti Biffino, Il ruolo del *Bellum civile*, «Neronia VI» pp. 443-454.

¹⁰⁴ Oltre che nella *Pharsalia* di Lucano il tema compare nella prima, quarta e settima ecloga del poeta bucolico Calpurnio Siculo. Qui il motivo della decadenza si sviluppa dal tema della guerra civile lontana come fatto storico, in quanto contemporanea ai giorni della morente repubblica, ma che in prospettiva del presente, rappresentato dal principato dell’Imperatore Nerone, è ritenuta causa. Sul tema si veda: E. Narducci, *Un’epica contro l’Impero. Interpretazione della Pharsalia*, Roma-Bari 2002, p. 42 sgg.

dichiara¹⁰⁵ - quando fa dire ad Eumolpo, rivolto ai suoi compagni di sventura, *quid ergo cassamus mimus componere?* - si svilupperà una autentica *fabula mimica*.

In Seneca trova ampiamente sviluppo nell'*Epistola* 91 nel III (III *praef.* 9; III 27, 2) e VI (VI 1, 7; VI 1, 12) Libro delle *Naturales Quaestiones* con richiami in *ad Marciam* 26, 5; *ad Polybium* 1, 2.

Crotone: urbs antiquissima et aliquando Italiae prima

Petronio introduce l'immagine della «città morta» attraverso una tecnica descrittiva ad effetto; teatro dell'azione è come abbiamo detto quello della costa calabrese, qui i sopravvissuti al naufragio - seppellito Lica (*Sat.* 115, 20) - riprendono a camminare lungo un sentiero in salita, fino a quando (*Sat.* 116, 1):

[...] *carpimus iter, ac momento temporis in montem sudantes conscendimus, ex quo haud procul impositum arcesublimi oppidum cernimus.*

“[...] ci mettiamo per la strada stabilita, e affrettandoci, fradici di sudore, arriviamo in cima ad un monte, da dove scorgiamo una rocca piazzata su un cucuzzolo vertiginoso”.

L'immagine di questa città che si staglia isolata è imponente, anche perché si manifesta all'improvviso, dietro la sommità del monte. Vista da lontano così alta, incute ai naufraghi profondo rispetto; Petronio ce li descrive, infatti, *errantes* (*Sat.* 116, 2) ossia smarriti nell'atto di procedere senza una meta, ma soprattutto ignoranti verso ciò che vedono. Il verbo *errare* si presenta come un verbo tecnico della scrittura tematica

¹⁰⁵ Petr. *Sat.* 117, 4.

petroniana, al quale l'autore ricorre spesso in altri luoghi del *Satyricon* o nel significato denotativo di “vagare” o in quello maggiormente connotato di “essere in stato di ignoranza” e “essere in errore”¹⁰⁶. In questo contesto esprime il totale senso di smarrimento dei naufraghi che deriva dalla condizione di ‘non conoscenza’ in cui si trovano, fino a quando il *donec* seguente, che introduce la sequenza successiva, presentando una voce fuori campo, interverrà a interrompere questo *status* (*Sat.* 116, 2):

[...] *donec a vilico quodam Cotona esse cognovimus, urbem antiquissimam et aliquando Italiane primam.*

“[...] finché da un contadino ottenemmo l'informazione che quella era Crotona, città antichissima e, nei tempi andati, la prima d'Italia”.

La voce fuori campo è quella di un *vilicus*, un contadino incontrato per caso che fornisce loro il nome della città che vedono. Si tratta di Crotona, una vecchia città in passato gloriosa, collocata sul versante Est della costa calabrese. È sufficiente il nome a togliere i naufraghi dalla condizione di *errantes*. Nel periodo successivo, infatti, possono muoversi ormai *diligentius* attraverso questo *nobile solum* (*Sat.* 116, 3).

Petronio persevera nell'intenzione di guidare il lettore verso l'interpretazione dell'ipotesto che si nasconde dietro la presentazione della città, inserendo ulteriori spie linguistiche quali l'avverbio di tempo *aliquando* e l'aggettivo *nobile*.

L'avverbio ha la funzione di suggerire la decadenza in atto di una città dal glorioso primato mentre l'aggettivo “nobile”, riferito al suolo sul quale essi si trovano

¹⁰⁶ Vari i luoghi del testo in cui il verbo *errare* compare: (*Sat.* 8,2; 27, 1; 72, 10; 79, 1; 79, 4; 92, 10; 98, 2; 105, 11; 128, 6; 131, 8); sul tema si veda: P. Fedeli, *Petronio: Crotona o il mondo alla rovescia*, «Aufidus» 1, 1987, pp. 3-34.

ora a camminare, di questa antica egemonia conserva intatto tutto il significato, tanto da rendere religiosissimo il riferimento a Crotona.

Si tratta, infatti, di un richiamo letterario e retorico alto; della fondazione di Crotona, legata alla mitica figura di Ercole¹⁰⁷, parla Ovidio nel XV Libro delle *Metamorphoses* mentre il riferimento alle antiche ricchezze della città, fatto da Cicerone nel II Libro del *De Invenzione*, riconduce all'ambiente scolastico (*De Invenzione*, II 1):

*Crotoniatae quondam, cum florent omnibus copiis et in Italia cum primis beati
numerarentur, templum Iunonis, quod religiosissime colebant, egregiis picturis
locupletare voluerunt.*

Inoltre ancora Cicerone, nel II Libro del *De Republica* racconta un altro capitolo felice della storia di Crotona, l'arrivo di Pitagora, il suo fortunato governo e la nascita della dottrina politico-filosofica¹⁰⁸. Al contrario Livio, che accenna alle numerose guerre combattute e alla prime manifestazioni di decadenza nei Libri XXIII - XXIV e XXXIV dell'*Ab urbe condita*¹⁰⁹.

Il modello ciceroniano, in particolare, serve a Petronio per proiettare lo sfondo dell'azione narrativa e permettere al lettore di calarsi nella prospettiva immediata del racconto, anche quando il fatto è lontano nel tempo, collocato in un contesto spazio-temporale diverso. L'elemento fondamentale in questo quadro è la voce extra-urbana del

¹⁰⁷ Ov. *Meth.* XV 7ss.; XV 45 ss. La fondazione di Crotona risalirebbe alla predizione fatta da Ercole al grande Crotona, nella cui casa aveva trovato ospitalità e riposo al ritorno dalla ricerca dei buoi di Gerione, al quale promise che in quel luogo sarebbe sorta una città che avrebbe portato il suo nome. Sull'importanza della città si veda: M. Giangiulio, *Ricerche su Crotona arcaica*, Pisa 1989.

¹⁰⁸ Cic. *De rep.* II 28; Ov. *Meth.* XV 45 ss.

¹⁰⁹ Liv. XXIII 30, 6ss.; XXIV 2, 2ss.; XXXIV.

vilicus, che richiamerebbe uno stato di natura per via dello stretto legame esistente tra il contadino e la terra, condizione questa che appare ideale per riprodurre lo stato originario di Crotona. Il *vilicus* cioè in quanto accompagnato dalla *benignitas naturae*¹¹⁰ del luogo, appare come l'interlocutore privilegiato della natura a ricordare ai suoi *hospites* sia il passato sano di Crotona, sia la drammatica condizione del presente. Li ammonisce, infatti, a cambiare destinazione nel caso fossero *negotiatores* (*Sat.* 116, 4-5), tracciando loro un quadro della città (*Sat.* 116, 6-7):

In hac enim urbe non litterarum studia celebrantur, non eloquentiam locum habet, non frugalitas sanctique mores laudibus ad fructum perveniunt sed quosunque homines in hac urbe videritis, scitote in duas partes esse divisos. Nam aut captantur aut captant. In hac urbe nemo liberos tollit, quia quisquis suos heredes habet, non ad cenas, non ad spectacula admittitur, sed omnibus prohibetur commodis, inter ignominiosos latitat.

“In questa città, infatti, non fioriscono le belle lettere, non c'è spazio per l'eloquenza, non è fonte di stima l'essere onesti né avere costumi virtuosi, ma tutti gli uomini che vedrete in questa città, sappiate che si dividono in due categorie. Infatti o vengono cacciati o cacciano. In questa città nessuno riconosce i figli, perché chiunque ha eredi, nessuno li invita a cena o a qualche spettacolo, ma lo escludono da ogni vantaggio e lui deve andarsi a nascondere tra gli infami”.

Dopo aver messo in gioco la propria stessa esistenza nelle guerre, al punto da consumare ogni ricchezza (*Sat.* 116, 4), Crotona appare come una città che ha ormai compromesso la propria struttura sociale; la decadenza della cultura, la dissoluzione dei

¹¹⁰ Sulla figura del contadino come tipo umano legato alla terra da un legame suggellato dalla natura stessa si veda: S. Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991, pp. 75-80.

costumi dei suoi abitanti, la chiara denuncia dei *captatores* di testamenti, descrivono un mondo in cui sono venute meno le norme più elementari del vivere civile. In conclusione del suo discorso il *vilicus* ricorre all'immagine di una città malata (*Sat.* 116, 9):

“[...] *oppidum tanquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi
cadavera, quae lacerantur, aut corvi, qui lacerant.*”

“[...] una città come un campo mentre c'è la pestilenza, dove ci sono solo cadaveri da sbranare o corvi che li sbranano”.

Qui il capovolgimento dei valori sociali giunge alla sua piena espressione. Crotona, luogo del mito culturale lascia spazio alla Crotona frutto della fantasia letteraria di Petronio, dove non esiste più religione se non quella di Priapo – come si vede nell'episodio di Enotea (*Sat.* 136-137) - dove i naufraghi incontreranno Gorgia (*Sat.* 141, 6) grande retore - maestro di arte oratoria che Cicerone ricorda nel I Libro del *De Invenzione* come maestro e modello indiscusso - ora spregiudicato interprete dell'arte culinaria, dove la cupidigia verso il denaro spinge la sacerdotessa ad imbandire con l'oca sacra un banchetto (*Sat.* 137, 12) e rende gli abitanti tutti disposti a cibarsi persino di carne umana, in una terra che la dottrina pitagorica aveva consacrato ad una ferrea pratica vegetariana¹¹¹.

¹¹¹ La tradizione fa di Pitagora un devoto particolare del delio Apollo Genetor, il cui culto non prevedeva sacrificio cruento. In quale misura e con quali motivazione l'astensione dalle carni fosse parte dell'originario 'messaggio' pitagorico non è agevole determinare con sicurezza, nonostante alcune suggestive ricostruzioni. Sul tema si veda: M. Detienne, *I giardini di Adone*, Torino 1975, pp. 51-58. Lo studio fondamentale è rappresentato da J. Haussleiter, *Der Vegetarismus in der Antike*, Berlin 1935, pp. 97-157. È probabile in realtà che il pitagorismo più antico non abbia conosciuto pratiche di totale astensione dal cibo carneo. Sull'argomento: W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge 1972, pp. 180 sgg.

Lo sfondo della città è importante per comprendere l'operazione compiuta da Petronio, che si serve di alti richiami intertestuali per poi leggerli e interpretarli in chiave satirica. Crotone vuole rappresentare la corruzione di una città. All'interno del meccanismo dell'inversione con cui è concepita, è comunque pensata da Petronio sull'*exemplum* della città morta che ha visto la propria comunità di cittadini all'apice della prosperità andare incontro ad una progressiva degradazione. Petronio pensa all'*exemplum* di una *polis* in chiave evolucionistica¹¹², è questo potrebbe voler significare una personale coscienza e ideologia civile tutt'altro che affievolite. In lui infatti sarebbe ancora viva l'ideologia della *polis*, di un mondo cioè dove quello della parola rimane il principale strumento di potere civile che suggella l'esistenza di una comunità dotata di libertà di parola, dove i cittadini sono membri di pieno diritto, per nascita, averi, qualità personali¹¹³.

Vi è un passaggio fondamentale nel testo di Mario Labate¹¹⁴ che può supportare questa affermazione gettando al tempo stesso un ponte verso quella che sarà la formulazione del tema nel contesto dell'opera di Seneca: quando l'autore osserva come in seguito “l'affievolirsi dell'ideologia civile della *polis* “il moralismo cosmopolita di età imperiale” andrà ad affiancare o sostituire l'*exemplum* delle città morte con il riferimento a quelle “catastrofi naturali che cancellano o modificano parti del mondo fisico”¹¹⁵. Ebbene questa operazione non compare in Petronio, che ricorre all'*exemplum* nella formulazione topica tradizionale, a dimostrazione del fatto che in lui non agirebbe questa forma di cosmopolitismo, al contrario di quanto invece accadrà con Seneca.

¹¹² Sul tema si veda nota 1 p. 1.

¹¹³ Sul tema: M. Labate, *Città morte, città future: un tema della poesia augustea*, «Maia» 43, 1991, pp.167-184.

¹¹⁴ *Ibidem*, n. 2 p. 168.

¹¹⁵ J. Esteve-Forriol, *Die Trauer-und Trostgedichte in der römischen Literatur*, München 1962, pp. 150 sgg.

“La morte delle città” in Seneca

Una prima formulazione del tema compare nell'*Epistula* 91, in cui Seneca parla dell'incendio di Lione, che distrusse la colonia nel 58 d.C. Dal profondo turbamento per l'accaduto, scaturisce una riflessione su quelle calamità imprevedibili che hanno il potere di modificare il mondo fisico e il corso degli eventi, determinando la fine di una città.

La prima considerazione la rivolge agli incendi, che spesso hanno distrutto molte città, senza tuttavia cancellarne nessuna - *civitates incendium vexavit, nullam abstulit* - perché è raro che l'incendio tutto divori e non lasci niente alle armi - *ut nihil ferro relinquat* (ep. 91, 1). È questo un passaggio importante nella riflessione di Seneca, dove la trattazione scientifica si lega ad un giudizio moralistico col quale pone in evidenza come quanto è riuscito a sopravvivere all'incendio possa un giorno perire sotto i colpi delle armi, vale a dire in una guerra per mano dell'uomo, a sottolinearne un potere di distruzione tale che talvolta neppure la forza della natura è in grado di esercitare.

Di seguito, cita il terremoto – la *vix terrarum* (ep. 91, 1) – per poi riprendere a parlare dell'incendio di Lione, precisando che nulla di ciò che è stato grande precipita improvvisamente, a meno che non sia un fattore esterno a determinarne la caduta: *nulla res magna non aliquod habuit ruinae suae spatium: in hac una nox interfuit inter urbem maximam et nullam* (ep. 91, 2). È in questo passaggio che compare un primo riferimento all'*exemplum* nella forma topica, poi ripreso poco più avanti, quando dice che se a Lione è toccato perire arsa dalla violenza del fuoco, altre città ora celebrate per magnificenza e fama sarà il tempo a cancellarle (ep. 91, 10).

A decidere e a governare gli eventi non sarebbe tuttavia una legge evolucionistica¹¹⁶, quanto piuttosto il volere della *fortuna* - *fortuna voluit*- che si mostra

¹¹⁶ Sul tema si veda n. 1 p.1.

mutevole e distruttiva in particolare verso ciò che più è splendente e vistoso: *Quid enim est quod non fortuna, cum voluit ex fiorentissimo datrahat? quod non eo magis adgrediatur et quatiat quo speciosius fulget?* (ep. 91, 4). Anche un evento naturale come il fuoco è dunque riconducibile ad un mutamento sfavorevole della sorte, dinanzi al quale nessuna circostanza fa eccezione – *nullum tempus exceptum est* (ep. 91,5) – la guerra come la malattia come la tranquillità della calura estiva, sconvolta da una tempesta più violenta di quella invernale (ep. 91, 5). Seneca cioè stabilisce un nesso tra la fine delle città e la morte degli uomini e sulla base di ciò invita a sopportare *aequo animo* la morte delle città (ep. 91, 11). La lettera assume viene così ad assumere i toni di una *consolatio* nel contesto, tuttavia, di una consolazione per la morte di una città. Si può osservare come l'*exemplum* delle città morte sia qui affiancato da Seneca al riferimento a quelle catastrofi naturali che vengono a cancellare o modificare parti del mondo fisico¹¹⁷.

Il tema ritorna prorompente nelle *Naturales Quaestiones*:

[...] *vetera imperia ipso flore ceciderunt* (III *prae*f. 9)

[...] “Imperi di antica fondazione sono crollati proprio quando erano più fiorenti”.

Urbes constituit aetas, hora dissolvit [...] (III 27, 2)

[...] “Per costruire una città ci sono volute generazioni, per demolirle basta un’ora”.

La riflessione morale sul destino delle città diviene un tutt’uno con la descrizione scientifica, lasciando emergere un senso di incertezza e di instabilità. La forza del terremoto, cui accenna nell’*Ep.* 9, ritorna qui a devastare nazioni intere e città: (VI 1, 7)

¹¹⁷ Labate, cit. p. 168.

[...] *supra nobilissimas urbes sine ullo vestigio prioris habitus solum extenditur*

[...] “Il terreno si stende sopra città famosissime senza che resti la minima impronta del loro spetto di prima”.

[...] *gentes totas regionesque submergit, et modo ruinis operit, modo in altam voraginem condit* [...].

[...] “sprofonda popolazioni e regioni intere, e ora le copre di rovine ora le seppellisce in profonde voragini” [...].

La distruzione delle città si presenta in questo caso come una rivincita della natura sulle creazioni dell'uomo, una specie di ritorno alle origini (III 27, 3), peraltro ineluttabile.

Che il giorno della distruzione dovesse venire fa parte, infatti, della concezione escatologica dello stoicismo, ma ciò che risulta una novità è la convinzione di Seneca che questo giorno sia ormai vicino.

Nella descrizione della distruzione finale, dovuta alla concomitanza di più eventi naturali, si serve dell'immagine retorica del naufragio (III 27, 7):

[...] “*torrens [...] urbes et impactos trait moenibus suis populos, ruinam an naufragium querantur incertos* [...].

Il terremoto solleva le acque e queste abbattono le fondamenta delle case e della terra stessa, travolgendo “città e popoli in un groviglio di uomini e di mura, ed essi non sanno se piangere per il crollo o per il naufragio”. In questa immagine di una umanità disperata è presente un nuovo elemento: la proiezione della paura.

Bibliografia

A. Cavarzere, *Oratoria a Roma. Storia di un genere pragmatico*, Roma 2000, p. 198.

M. L. Clarke, *Rhetoric at Rome. A historical survey*, London 1968⁴, p. 158;

D. Gagliardi, *Il dibattito retorico letterario a Roma nel I secolo dell'Impero*, «Aevum» III-IV (1966), pp. 230-241.

D. Gagliardi, *Cultura e critica letteraria a Roma nel I secolo d.C.*, Palermo 1978, p. 36.

A. D. Leeman, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, (a cura di) E. Pasoli, Bologna 1974, p.121.

G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 B.C.-A.D. 300*, Princeton 1972, p. 6.

A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, Paris 1960.

P. Militermi Della Morte, *Studi su Cicerone Oratore*, Napoli 1977.

E. Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari 1997, pp. 157-173

M. L. Riccio Coletti, *La retorica a Roma*, Roma 2004, pp. 16-23.

B. Riposati, *La retorica*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, II, Milano 1973, p. 103

Considerazioni conclusive e di sintesi

I temi dell'indagine

La nostra analisi volge ormai al termine, per cui è giunto il momento di raccogliere secondo un criterio sistematico di considerazioni di sintesi, quanto fino a questo momento abbiamo posto in evidenza sui due autori. Il fine proposto era cogliere il punto di vista di Petronio e Seneca riguardo ad alcuni aspetti della società neroniana, primo fra tutti il mutamento del costume conviviale, all'interno del quale si lasciano notare gli effetti più vistosi della *luxuria* dei tempi. Il tema della *luxuria* si viene dipanando, nella prosa di Seneca e nella *Cena Trimalchionis* di Petronio, attraverso un fascio di motivi conduttori che di volta in volta abbiamo cercato di isolare e sottoporre ad analisi. Il lusso della tavola, con la sfilata delle pietanze, gli ingredienti con cui queste sono realizzate, il virtuosismo del cuoco, nonché l'intero apparato scenotecnico predisposto per il banchetto.

Nell'analisi dei fenomeni e dei comportamenti sociali che ne conseguono, come nell'elogio o nella condanna di abitudini nuove o inveterate, Seneca è uno dei maggiori cronisti del suo tempo. Stoico, il punto di vista da cui guarda. La *Cena Trimalchionis* di Petronio, nel fascino esercitato dall'incertezza sul suo autore, al contrario, è di animo epicureo. Dunque, il primo ambito che differenzerebbe e allontanerebbe i due autori, è di natura filosofica. Accanto, la scelta di un genere letterario diverso. La prosa per Seneca, la satira in Petronio. Eppure malgrado queste differenze di fondo, in definitiva ci sembra di poter dire che il divario e l'inconciliabilità fra i due autori scompaiano se li si intende come una diversa manifestazione esteriore di un comune sentire la crisi di quella società.

Entrambi prendono le distanze dalla società dei nuovi ricchi, dal mondo dei liberti in ascesa, da uno sviluppo economico che tende a sostituire all'antico valore del lavoro nei campi, attività quali il commercio, l'usura e la speculazione. La *luxuria*, tuttavia non è il solo tema preso in esame. Speculare a questo, il tema dell'*automatum*, la macchina, quale espressione del progresso tecnologico, nonché uno degli elementi caratterizzanti la cultura del lusso al tempo di Petronio e Seneca. Il soffitto mobile del *triclinium* ne costituisce un esempio, modellato sulle *cenationes* che tanto entusiasmano Nerone¹ e, prima di lui, hanno entusiasmato Claudio². Seneca si scaglia contro il progresso tecnologico, individuandone la responsabilità della corruzione dell'uomo contemporaneo³, Petronio nasconde il suo conservatorismo nelle intenzioni simbolico-allusive che stanno alla base dell'allestimento della *Cena*, è tutt'altro che cieco nelle sue posizioni, descrive la crisi di un'epoca mostrando di esserne consapevole.

La scrittura tematica⁴ che abbiamo inteso seguire nell'analisi della *Cena Trimalchionis*, lascia individuare, in ultima analisi, un altro tema, quello delle *lautitiae*. Tante le manifestazioni messe in scena da Petronio, più ancora che nella sostanza di cui le varie portate sono composte, il sapore dei vari piatti e delle situazioni è nella suggestione o nella sorpresa che sono in grado di destare.

Le descrizioni di Seneca scaturiscono da un'attenta osservazione e comprensione di quei fenomeni che sono alla base del mutamento dei costumi, così

¹ Svet. *Nero* 34, 2.

² Svet. *Claud.* 21, 6; 34, 2.

³ Sen. *ep* 90, 15.

⁴ M. Barchiesi, *L'orologio di Trimalchione*, in *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, pp. 109-146.

quando ci parla di cene e carrozze eleganti⁵, di orecchini del valore di un patrimonio⁶, di vesti trasparenti⁷ e oggetti preziosi⁸, ci trasmette un documento singolare, tanto più interessante e sorprendente, quanto più la sua analisi si discosta da disquisizioni strettamente filosofiche.

All'interno della nostra indagine dunque, Petronio e Seneca si confrontano sulle problematiche di un'epoca. Petronio traccia una descrizione di un "mondo ridotto a pura impressione fisica"⁹ senza ira e passione, lasciando che il suo giudizio si esaurisca in quell'impressione, Seneca, da filosofo stoico, dinanzi allo spettacolo di questa società si dispera, consapevole che la filosofia antica non aveva dunque più un rimedio contro i mali che, in questo frangente, travagliano l'anima umana. Non diversamente mostrerebbe di intendere Petronio quando afferma *dii pedes lanatos habent quia nos religiosi non sumus*¹⁰, affidando alla lucida coscienza civica di Ganimede, una riflessione di carattere personale.

I personaggi della *Cena Trimalchionis* sono chiamati a rappresentare dei tipi umani, all'interno dei quali ci può essere questa o quella persona particolare. Tipi di donne tutte lussuria, come Quartilla, Circe, Trifena, o massaie, con i loro pregi e i loro difetti, come Fortunata e Scintilla, fino al tipo di uomo volgare, arricchito e lussuoso per eccellenza, il liberto Trimalchione. In lui Petronio sintetizza il *populus* di quella società variopinta del tempo, fatta di borghesi di provincia, di nuovi arricchiti e liberti, all'interno della quale il ceto dell'antica aristocrazia a stento

⁵ Sen. *ep.* 122, 18.

⁶ Sen. *ben.* VII 9, 4-5.

⁷ Sen. *ep.* 90, 20.

⁸ Sen. *ben.* VII 9, 2-3.

⁹ V. Ciuffi, *Satiricon*, 1967², p. 47.

¹⁰ *Sat.* 44, 18.

resiste, se non interamente distrutto, ridotto quasi a nulla dalla politica dei Claudii¹¹. In questa realtà il *sapiens*¹² di Seneca è solo, accanto a lui *divites* o *parvenu* come Trimalchione, Publio Ottavio¹³, Crispino¹⁴, figure di liberti arrivati come Pallante e Callisto¹⁵ e altri in ascesa o, più semplicemente, cuochi come Apicio¹⁶.

Il problema filosofico e moralistico

Il punto di vista di Petronio e Seneca sulla società neroniana passa attraverso due diverse formazioni, l'una epicurea, l'altra stoica che, se inserite poi, all'interno di un diverso genere letterario, satirico in Petronio, in prosa quello di Seneca, non potrebbero non avere per esito una disquisizione differente dei fenomeni che prendono in esame. Tuttavia si tratta di una inconciliabilità apparente, in quanto alla base vi è un comune modo di sentire quei tempi esternato, per così dire, attraverso due differenti linguaggi. Seneca traccia dell'epicureo a lui familiare in quella società, una descrizione: *Epicureum, laudantem statum quietae civitatis et inter convivia cantusque vitam exigentis*¹⁷, Petronio allestisce la *Cena Trimalchionis*, secondo questo modello epicureo. Richiamiamo qui la citazione di Ciaffi secondo la quale Petronio manderebbe in scena un "mondo ridotto a pura impressione fisica"¹⁸, ebbene da quel mondo che rappresenta, Petronio prende le distanze. Benché aderisca

¹¹ A. Garretti, *L'Impero da Tiberio agli Antonini*, in *Storia del mondo antico*, Cambridge University Press, VIII, pp. 367 sgg.

¹² Sen. *ben.* 7, 33.

¹³ Sen. *Helv.* 10, 8.

¹⁴ Iuv. IV, 15-16.

¹⁵ Sen. *ep.* 47, 9.

¹⁶ Sen. *Helv.* 10, 8.

¹⁷ Sen. *ep.* 88, 5. La descrizione diviene più elaborata ed ostile in *ep.* 123, 10-11.

¹⁸ *op. cit.* p. 47.

alla *ratio*¹⁹ epicurea, dell'epicureismo godereccio, di cui Trimalchione e compagni sono nutriti, condanna la degenerazione nel vogare.

Seguendo questa linea interpretativa, risulta delucidante quanto afferma Paratore in relazione a Dama che Petronio chiamerebbe a rappresentare "l'epicureo di bassa forza, comune ormai a quei tempi, e nella vita e nella letteratura, ma che qui infonde alla posa insopportabile e ormai stereotipa dei gaudenti di città, nuova vigoria ... Si osservi come sul suo labbro non affiori neppure una di quelle sentenze astratte, pappagallescamente ripetute a sazietà dai porcellini del gregge di Epicureo, come verbigrazia "carpe diem" ... 'godi la vita senza curarti d'altro', 'il vero valore della vita è nei piaceri', e simili. Sulla bocca di questo allegro alcolizzato non cogli se non l'espressione slegata e tumultuosa (propria di persona in preda ad un'ebbrezza sconvolgitrice) delle sensazioni fisiologiche, che l'adorato licore provoca nel suo stomaco e nel suo cervello"²⁰. La lunga citazione di Paratore ci permette di aggiungere come con questa caratterizzazione del personaggio, Petronio intenda affermare "il piacere" ricercato con finezza e signorilità, regolato dalle norme di Epicuro. Il sapiente epicureo infatti riduce al minimo le sue necessità materiali ed edonistiche, ricercando una forma di piacere secondo natura.

La natura, come idea filosofica, non è tanto rilevante nella problematica epicurea quanto in quella stoica. Tuttavia, secondo l'etica epicurea il fine della vita, cioè il piacere, è naturale²¹; la natura propone all'uomo sia il piacere, che l'uomo cerca, sia il dolore, che l'uomo evita²². E' all'interno della teoria dei desideri naturali,

¹⁹ L'adesione di Petronio all'epicureismo ormai è un dato acquisito dalla critica. Qui si ricordano: G. Hight, *Petronius the moralist*, "Tapha" 72 (1941); O. Raith, *Petronius ein Epikereer*, Nuerberg 1963.

²⁰ E. Paratore, *Il Satyricon di Petronio* II (Commento), Firenze 1933, pp.132-133.

²¹ Fr. 416-417 Us.

²² Cic. *de fin.* I 23 .

senza calcolo, ma attraverso il loro controllo e la misura, che l'uomo può raggiungere il piacere secondo natura. “Bisogna pensare che dei desideri alcuni sono naturali, altri vani; e di quelli naturali alcuni necessari, altri solo naturali; e di quelli necessari alcuni lo sono per la felicità, altri per il benessere del corpo, altri per la vita stessa”²³; “Dei desideri alcuni sono naturali e necessari, altri naturali ma non necessari, altri poi né naturali né necessari, ma nascono da vana opinione”²⁴.

Alla luce di questi principi il desiderio per il cibo scaturisce dalla natura, tuttavia è necessario distinguere fra il desiderio generico, che non può implicare opinioni false, e “il desiderio specifico per l'aragosta che può, ma non deve, implicare opinioni false poiché, come indica Epicureo, è possibile che il mio atteggiamento verso una cosa come l'aragosta divenga sbagliato”²⁵. In questa ricerca si può concludere, come intende la studiosa, che “se mi attacco a tipi particolari di cibo, i miei desideri divengono vani”²⁶. Di questa società dedita a “desideri vani” di cui affolla la *Cena Trimalchionis*, Petronio non respinge la caccia al piacere, ma la sua degenerazione nella volgarità. Come intende Chiara “la norma cui l'artista Petronio si attiene, infatti, è dettata non dalla morale, ma dal buon gusto”²⁷.

Dunque estetismo, non moralismo in Petronio, questa l'interpretazione data anche da Salvatore “non è di natura moralistica, ma estetica, e la sua radice è una *forma mentis* spregiudicata e senza etichette, istintivamente epicurea, e in una intelligenza non emotiva, ma duttile e curiosa, lucida e penetrante, che fruga nel

²³ *Ep. Men.* 127. I passi di Epicureo so riportati secondo la traduzione di Arrighetti [1960]

²⁴ *R. S.* XXIX.

²⁵ J. Annas, *La natura nell'etica epicurea*, in *Epicureismo greco e romano*, Atti del Congresso Internazionale, Napoli, 19-26 Maggio 1993, a cura di G. Giannantoni e M. Gigante, I, p. 305.

²⁶ *Ibidem* p. 306.

²⁷ P. Chiara, *L'arte di Petronio*, in *Petronio Satyricon*, 1969, p. 13.

fango e nel falso alla ricerca del ridicolo e del grottesco”²⁸. I personaggi che rappresenta, primo fra tutti Trimalchione, pur ricercando questo piacere cascano nella trivialità trascinati dalla forza dell’ambiente. Questo mondo “ridotto a pura impressione fisica”, sembrerebbe del tutto simile a quello che Seneca rappresenta negli ‘antipodi morali’²⁹, che in lui diviene allegoria del banchetto di *luxuria*, inteso come ‘mondo alla rovescia’³⁰. In questa realtà si mette in atto un processo di trascendenza al contrario da parte dei viziosi, verso il mondo animale e dell’istinto, secondo una volontà di sapere ricercata attraverso il corpo.

Un passaggio importante, procedendo su questa linea interpretativa, costituisce l’intendimento della Citroni Marchetti in relazione al moralismo visto come “insieme di immagini e di schemi di lingua e di pensiero che approda a un tipo di descrizione simbolica della realtà con gli originari dati della filosofia, oscurati e modificati, con le risposte della emotività personale a manifestazioni del costume percepite come morbose”³¹. E’ durante il principato di Nerone le manifestazioni di costume che l’emotività del singolo poteva percepire come morbose, erano veramente tante. Petronio e Seneca avrebbero operato entrambi una trasfigurazione dei dati dell’antropologia e dell’etica, l’una stoica e l’altra epicurea, sullo sfondo della dominazione neroniana. Si tratterebbe, dunque, di una reazione alla società del tempo e al potere istrionico di Nerone da parte di due intellettuali vivaci, che ha come esito una rielaborazione culturale di quei modelli in nuove forme che tendono alla rappresentazione di una natura deformata, spettacolare e insieme mostruosa. Non a caso la *Cena Trimalchionis* si delinea come la mensa del tiranno, dove si

²⁸ A. Salvatore, *Storia della letteratura latina*, Napoli 1972, p.430.

²⁹ Sen. ep. 122.

³⁰ C. Torre, *Il banchetto di luxuria nell’opera in prosa di Seneca*, “Paideia” LII (1997), pp. 377-396.

³¹ S. Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991, p. 12

sperimenta un *ordo* negativo, secondo un criterio di *mimesis* e *contrario*³², lo stesso che Seneca costruisce e denuncia in quello degli “antipodi morali”. La *perscrutatio gulae* conduce alla ricerca di *oblectamenta*³³ che in definitiva divengono *portenta luxuriae*³⁴ e il banchetto tutto si risolve in un sacrificio funebre ad una divinità illegittima *in quo luxuriae parentatur*³⁵. Di questo cucina sacrificale, sacerdote è il cuoco. L’alone sacrificale che circonda il banchetto, troverebbe in una disquisizione di carattere linguistico, una conferma. Buecheler³⁶ si sofferma sull’analisi del verbo *caro*³⁷ che riconduce alla radice indoeuropea *K^or, base comune a *Keiro* “taglio”³⁸ e starebbe ad indicare la “porzione”, il “pezzo” della vittima, secondo una terminologia spiccatamente sacrificale³⁹, la stessa che rintracciamo nel nome *Carpe* dello scalco di Trimalchione.

Seneca e Petronio avrebbero proiettato sullo scenario cosmico l’incubo della tirannide, la ritorsione che si abbatte sull’uomo, gli atti di prevaricazione che compie su animali e sugli altri uomini⁴⁰. In Petronio questa simbologia la potremmo cogliere nel **Apoganein qelw** della Sibilla cumana, chiamata a rappresentare non solo la fine di un mondo, ma anche la compiacenza per l’abnorme e l’orrido. Il processo di

³² G. Picone, *La fabula e il regno*, Palermo 1984, p. 45.

³³ Sen. *ep.* 108, 15.

³⁴ Sen. *ep.* 110, 12.

³⁵ Sen. *vita beata* 11, 4.

³⁶ F. Buegheler, *Caro*, in “Rhein. Mus”. 38, 1983, p. 479.

³⁷ A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1979.

³⁸ J. Schedi, *La spartizione sacrificale a Roma*, trad. it., in *Sacrificio e società nel mondo antico*, a cura di C. Grottanelli-N. F. Parise, 1988, p. 271.

³⁹ Sul tema si veda F. Nardomarino, *Petronio, Satyricon* 141. *Il testamento e la scelta necrofagica*, “Aufidus”, 11-12 (1990), 25-59.

⁴⁰ M. Vegetti, *Lo spettacolo della natura. Circo, tatro e potere in Plinio*, “aut-aut” 184-185 (1981), pp. 11-125.

simbolizzazione del linguaggio moralistico, raggiunge il momento forse più creativo della prosa di Seneca nella *fabula* di Ostio Quadra⁴¹, attraverso un passaggio che va, dai rigidi e stereotipati moduli moralistici della *Consolatio ad Helviam*, alla polemica antiepicurea del *De vita beata*, fino alle *Epistulae* e alle *Naturales Quaestiones*. Il banchetto del *dives* diventa per Seneca la mensa del tiranno dove si sperimenta anche la *boletatio* che impegna i ricchi golosi nell'ingestione di ogni tipo di fungo, secondo un'assurda sfida alla morte che affrontano con coraggio, pur avendo una gran paura di morire: *Mortem times: at quomodo illam media boletatione contemnis! Vivere vis: scis enim? Mori times: quid porro? Ista vita non mors est.*⁴²

La morte, è l'altro tema che accosta i tipi di Petronio alle descrizioni di Seneca. In questi personaggi la *luxuria* instaura un rapporto molto sottile con la morte, in quanto la vita secondo *luxuria* creerebbe un vuoto dentro e intorno all'individuo, preparandolo alla morte intesa come privazione e tenebra. E' un'esigenza realistica cui Petronio obbedisce, dettata dallo spirito del tempo, infatti mai come nell'età di Nerone il pensiero della morte diventa ossessivo, "sino a porsi come una peculiarità dello spirito del tempo"⁴³.

Un diverso genere letterario

Ogni autore per essere giudicato correttamente circa la sua opera, deve essere collocato sul suo sfondo letterario e storico. Per Petronio si pone il problema dell'incerta identità e di un'opera dalle dimensioni ignote, ma come intende

⁴¹ Sen. *nat. quaest* I, 16.

⁴² Sen. *ep.* 77, 18.

⁴³ D. Gagliardi, *Il tema della morte nella "Cena" petroniana*, "Orpheus" X (1989), 25.

Raymond Queneau “Petronio è, come Villon, uno di quegli scrittori meravigliosi che non si possono spiegare. Più si ancora nel tempo e nello spazio, più si rivela libero”⁴⁴.

Il *Satyricon*, di cui la *Cena Trimalchionis*, costituisce l’unico grande frammento superstite, è un’opera di carattere satirico. Nel panorama della letteratura latina, la satira⁴⁵ costituisce il veicolo dell’antica critica letteraria, un esempio in tal senso è dato da Persio che sceglie la satira tanto per motivazioni critiche, quanto letterarie⁴⁶. Tuttavia, la natura letteraria dell’opera è complessa. L’episodio della *Cena Trimalchionis*, secondo il genere dei conviti letterari, si inserisce all’interno della letteratura simposiaca riconducibile al *Symposion* di Platone, ma trova nella *Cena Nasidient*⁴⁷ di Orazio il suo modello più prossimo. Per quanto concerne il taglio e l’impianto narrativo, il *Satyricon* è considerato il primo romanzo della prosa sperimentale latina, che guarda al romanzo greco, inteso come un documento di costume. Come intende Fedeli “lo stile di quel romanzo, la sua lingua, il suo idealismo di maniera gli servono a caratterizzare un certo ambiente sociale che ha perduto il contatto con la realtà”⁴⁸, sono infatti i personaggi colti, ma sradicati dal loro ambiente come Encolpio, ad ubbidire alle regole del genere.

La scelta della satirica da parte di Petronio, nella forma della Satira Menippea, si spiegherebbe con la destinazione dell’opera letteraria, presumibilmente diretta al ristretto circolo della corte di Nerone. Spesso infatti, come sostiene Sullivan

⁴⁴ R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, trad. it., Torino, 1981, pp. 98-99.

⁴⁵ Hor. *Sat.* I, 4; Persio, *Sat.* I.

⁴⁶ J. Sullivan, *Il Satyricon di Petronio. Uno studio letterario*, Firenze 1977, p.78.

⁴⁷ Hor. *Sat.* II, 8.

⁴⁸ P. Fedeli, *Satira e Novella nel Romanzo petroniano. Il Romanzo*, in *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, I, pp.343-373.

“le esigenze del circolo, come pure principi letterari più puri, potevano determinare in certa misura la scelta della forma letteraria”⁴⁹. Per di più che la Satira Menippea alternando prosa e metro, permette grande libertà di movimento, all’interno di un genere già di per se flessibile. Varie dunque le possibilità tematiche che gli si prospettano, una volta scelta la satira menippea che ai tempi di Nerone è ancora fiorente, come attesta l’*Apocolocyntosis* di Seneca.

Il principato di Nerone si contraddistingue per un’intensa attività letteraria, segnata dall’affermazione dell’*epos* antivirgiliano di Lucano. In questo contesto letterario Petronio reagirebbe da tradizionalista, come afferma Collignon “sceptique en morale, Patrone est en littérature un homme de foi et de tradition”⁵⁰, mettendo in scena, sesso, cibo, denaro, in definitiva cioè “temi bassi contro sceneggiature alte”⁵¹. Come intende Conte nella sua satira “collidono due diversi paradigmi culturali, uno ortodosso e uno alternativo”⁵², la satira non sarebbe altro che il modo per mettere in racconto questa collisione. Nel panorama letterario dell’età di Nerone, nell’oratoria, come anche nella prosa, il conflitto fra Atticisti e Asianisti è ancora in corso. Alla contesa sugli stili, che in questo frangente vedono l’affermazione delle declamazioni epidittiche in unione alla ricerca dell’abilità inventiva nell’educazione retorica, si viene ad aggiungere il dibattito sulla relazione fra stile ed argomento che si focalizza nel modello classicista di Cicerone, e nel suo modo di intendere il *decorum* letterario da un lato, e nel fascino e nella potenza espressiva dell’asianesimo di Seneca dall’altro. Il momento più alto di questa contesa vedrà Quintiliano incitare i giovani

⁴⁹ J. P. Sullivan *op. cit.* p. 82.

⁵⁰ A. Collignon, *Etude sur Patrone. La critique littéraire, l’imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris 1892, p. 68.

⁵¹ G. B. Conte, *L’autore nascosto. Un’interpretazione del “Satyricon”*, Bologna 1997, p. 107

⁵² *ibidem* p.118.

allo studio di Cicerone, abbandonando l'imitazione di Seneca quale modello di *genus corruptum*⁵³.

In questo quadro letterario, Petronio si muove conformemente al suo ideale epicureo che lo spinge alla ricerca delle opere più ornamentali e leziose dell'alessandrinismo e del neo alessandrinismo, lasciando che i diversi generi ai quali guarda agiscano come ideali punti di riferimento⁵⁴. Di gusto sicuramente classico arriva a creare un'opera letteraria all'interno della quale si agitano due poetiche solo apparentemente contraddittorie, come individua Barchiesi quando parla di una poetica del sublime "che rivendica come forma suprema l'*epos* virgiliano e dichiara che non è possibile farlo rivivere escludendo dall'epica il *periechon* divino"⁵⁵ e una poetica del realismo comico, "in cui si teorizza la necessità di includere nell'opera d'arte anche la realtà fisiologica dell'eroe"⁵⁶. Petronio imporrebbe dunque al lettore una visione binoculare, cercare sotto l'ironia della rappresentazione, dove si cela il rimpianto. Per un autore multiforme e sfuggente come Petronio ridurlo ad un'unica istanza discorsiva significherebbe che il romanzo greco d'amore e d'avventura, l'epica eroica, la grande oratoria, la declamazione come la pantomima, hanno funzionato nel suo discorso narrativo solo come mezzi dell'espressione, quando invece fungono anche da elementi tematici del discorso. Per questa ragione, Conte respinge il ragionamento di chi giustifica la scelta della menippea da parte di Petronio con la libertà del genere, sollevando l'obiezione che "la mancanza di limiti

⁵³ Quint. *Inst.* X.

⁵⁴ G. B. Conte, *op. cit.* p. 145.

⁵⁵ M. Barchiesi, *op. cit.* p.145.

⁵⁶ *ibidem*

non può essere di per se un criterio di distinzione”⁵⁷, è giunge alla conclusione opposta, ritenendo che Petronio “oscuri programmaticamente i tratti menippeï della sua opera”⁵⁸, all’interno della quale contamina esperienze diverse, livelli e registri stilistici, dove l’ironia nasconde una profonda serietà.

Vi è un ipotesto ben definito al di sotto della citazione parodica, che Fedeli interpreta come “la forma più efficace di allusione”⁵⁹ all’*epos* di Virgilio. Petronio deformerebbe per affermare la grandezza irripetibile che è propria degli archetipi grecolatini, descrivendo quelle deformazioni con la consapevolezza di chi scorge il male, ma non si propone affatto di correggerlo.

Accanto a Petronio, su uno sfondo letterario di chiara ispirazione stoica, la forza espressiva della prosa di Seneca. I circoli neo stoici nell’età di Nerone si trovano a raccogliere quell’eredità spirituale che durante il principato augusteo era stata della setta dei Sesti⁶⁰. E’ un periodo in cui l’ansia dell’antica libertà non può più manifestarsi liberamente e si trasferisce in un ambito più intimo, personale, dove diventa ricerca di una libertà interiore. Sono in particolare le opere composte dopo il ritiro dalla vita pubblica nel 62 d.C. a riflettere la complessa maturità di esperienze e di problemi vissuti nel decennio neroniano; il *De beneficiis*, le *Epistulae ad Lucilium*, le *Naturales Quaestiones* in particolare, trattano della ricchezza e della follia di fare

⁵⁷ G. B. Conte, *op. cit.* p. 149.

⁵⁸ *Ibidem* p. 169

⁵⁹ P. Fedeli, *op. cit.* p. 346.

⁶⁰ Sulla figura di Sestio e la sua *secta*: I. Lana, *Sextiorum nova Romani roboris secta*, “Riv. Fil. Class.”, 81 (1953), pp. 1-26; 209-234; ora in *Studi sul pensiero politico classico*, Napoli 1973, pp. 339-407.

denaro⁶¹, la potenza, gli affari, gli intrighi, la corruzione, la cupidigia, il ruolo determinante della fortuna, mettendo a fuoco le brutture del potere di Nerone.

Per uno stoico come Seneca la letteratura equivale ad una guida nel cammino verso la virtù filosofica, di qui le interpretazioni in chiave moralistica dei fenomeni più sconcertanti del suo tempo, quali il lusso e la degenerazione nella *luxuria*⁶² che raggiunge nella *fabula* di Ostio Quadra⁶³ l'elaborazione forse più complessa che "una determinata maniera moralistica abbia mai dato della società romana"⁶⁴. Seneca è prevalentemente un cronista della vita politica e sociale ai tempi di Nerone e, fra connotazioni filosofiche e giudizi personali, a differenza di Petronio non si nasconde dietro ad una maschera, guarda quello spettacolo e si dispera. Nella sua prosa, a rappresentare la caduta dei valori traditi del *mos maiorum* e l'incertezza per la sorte dell'uomo, chiama spesso il mare e l'idea del naufragio: *fortunam maris [...]incertam fidem ruris, incertiore[m] fori*⁶⁵; *pendemus et fluctuamus [...] et aliquando naufragium facimus. In hoc tam procelloso et in omnestempestatesexposito marinavigantibus nullus portus nisi mortis est*⁶⁶; *Naufragium antequam navem ascenderem feci[...]*⁶⁷. Un concetto ricorrente, che non sembra poi così tanto diverso da quell'istanza che Petronio affida alle parole del poeta Eumolpo: *Si bene calculum ponas, ubicumque naufragium est*⁶⁸. E' la metafora del naufragio traduce le inquietudini della coscienza umana in un'epoca che non ha

⁶¹ Sen. *ep.* 101, 4-6; 99, 31; *brev. vit.* 20, 5.

⁶² Una delle rappresentazioni più evidenti è data dall'interpretazione del banchetto di *luxuria*: sul tema C. Torre, *op. cit.* 377-396.

⁶³ Sen. *nat. quaest.* I, 16, 2-6.

⁶⁴ S. Citroni Marchetti, *op. cit.*, p. 133-173.

⁶⁵ Sen. *nat. quaest.* IV, 8.

⁶⁶ Sen. *Polyb.* 9, 6-7.

⁶⁷ Sen. *ep.* 87.

⁶⁸ *Sat.* 115, 17.

più certezze e assiste ogni giorno ad una crescente restrizione della libertà civile. Non è casuale che là dove vi è limitazione della libertà civile, per reazione segue una grande produzione letteraria⁶⁹. Così è stato sotto il *princeps* Augusto, così è adesso sotto il *tiranno* Nerone.

Malgrado lo stoicismo di Seneca accolga idealmente le tradizionali virtù civiche romane, non è in grado di risvegliare i tumulti della vita repubblicana, assopitisi nella calma del principato di Augusto, definitivamente spentisi nel terrore della dinastia dei Claudii. Ormai il cuore pulsante di Roma non è nel marmo del Senato, ma nella sabbia dell'arena.

Il realismo di Petronio e la strategia dell'autore nascosto

Consideriamo che il *Satyricon* di Petronio fosse destinato ad essere recitato all'interno del circolo raffinato della corte di Nerone⁷⁰, in tal caso il vero sentire dell'autore avrebbe potuto manifestarsi solo attraverso una maschera dietro la quale nascondere quanto di più volgare e degenerato il regime di Nerone e quella società tutta, andavano sperimentando. Al riguardo Conte evidenzia come “il *Satyricon* nella prospettiva che gli è propria colga una caratteristica del sistema letterario primo imperiale “le voci satiriche” o più genericamente moralistiche”⁷¹.

Ormai giunti alla fine della nostra analisi, ci sembra di poter dire che per Petronio più che di moralismo si debba parlare di estetismo, nel senso di regola del buon gusto conforme ai precetti epicurei. Quando in certo qual modo la vita del

⁶⁹ Sul tema: J. P. Sullivan, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁰ *Ibidem* p. 76.

⁷¹ G. B. Conte, *op.cit.*, p. 120.

romanzo coincide con la letteratura, il termine del giudizio non è quello moralistico del bene e del male, ma quello estetico⁷², del buono e cattivo gusto.

Come ogni spirito colto disgustato dallo spettacolo di quella società, non avrebbe potuto che percorrere una soltanto delle due vie che gli si prospettavano, o rifugiarsi nella filosofia e nell'ascesi morale come Seneca, che oppone alla realtà di quei giorni lo sdegnoso isolamento del saggio, oppure prenderne le distanze senza dare nell'occhio e guardarla dai *templa serena* di ascendenza epicurea. Questo comportava comunque un contatto con quella realtà. Lo stesso Seneca quando decide di muovere una critica feroce al potere imperiale va oltre il linguaggio moralistico della prosa e sceglie la satira. Con l'*Apocolocyntosis*, nella forma della satira menippea, in occasione della morte dell'imperatore Claudio, Seneca propone "la zucchificazione di Claudio", celebra cioè "l'apoteosi di quella zucca di Claudio"⁷³. Petronio non potendo dunque staccarsi da quella realtà, decide quindi di descriverla rimanendone al di fuori e, per farlo, come in precedenza abbiamo accennato, guarda ai modelli della tradizione classica grecolatina, primo fra tutti l'*epos* virgiliano.

Il punto di osservazione è dunque un orizzonte estetico e da qui che muove a rappresentare sino in fondo quella realtà che gli appare come una deformazione del *periechon* dei valori⁷⁴, e perché quella rappresentazione non risulti incompleta, ne mette in scena il riferimento al mondo dei valori⁷⁵, rimanendo sempre al di qua di ogni giudizio, condanna o accettazione che sia. L'impegno di Petronio, commenta

⁷² G. B. Conte, *op. cit.*, p. 14. Al riguardo parla di "estetica letteraria dell'eccesso".

⁷³ Si rimproverava a Claudio il suo eccessivo interessamento ai tribunali, l'abuso dei processi *intra cubiculum principis*, il potere dei liberti, la graduale usurpazione dei diritti del Senato; Tac. *ann.* XIII,4; Svet. *Nero* 10.

⁷⁴ M. Barchiesi, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁵ *Ibidem*

Salvatore, “consiste nel suo realismo, nella suprema immediatezza rappresentativa, nel suo aderire con una trasparenza meravigliosa, agli “stili” e ai “tipi” dei personaggi, dei ceti e degli ambienti che egli raffigura”⁷⁶.

A dettare questa esigenza di realismo è lo spirito profondamente conservatore di Petronio, come ha commentato Ciaffi “quel conservatorismo di Petronio è psicologicamente la ragione del suo realismo”⁷⁷, gli permette di descrivere senza scandalizzarsi ne protestare, più da spettatore che attore, purché ad essere chiamati in causa non siano l’arte o argomenti di cultura, in tal caso, come accade nelle esibizioni della pretesa cultura di Trimalchione, ne accentua il ridicolo.

Per mettere in scena la vita di quella società, sceglie di rimanere una voce fuori campo e di affidare al personaggio narratore Encolpio, il compito di muoversi in quella realtà, secondo quella tecnica narratologica “dell’autore nascosto” che Conte individua nello scarto esistente fra Encolpio personaggio narrato e Encolpio personaggio narrante, in base alla quale “la fisionomia dell’autore implicito e ironizzante si può ricostruire solo *in negativo*, ricavandola indirettamente dalle forme apparenti del discorso, vale a dire correggendo criticamente ogni volta le ingenuità del narratore”⁷⁸. E’ così che nella *Cena Trimalchionis*, Encolpio da un lato, Trimalchione dall’altro, sono chiamati a rappresentare due poli, la finezza della lingua e in generale una cultura e una tradizione sull’orlo della crisi, l’uno, la volgarità chiassosa priva di un retroterra culturale, l’altro. Trimalchione con i suoi modi chiassosi è il prodotto della nuova cultura affaristica del tempo, Encolpio, raggelato nel corpo e nello spirito, con il suo silenzio è la proiezione di Petronio,

⁷⁶ A. Salvatore, *Storia della letteratura latina*, Napoli 1972, pp. 430.

⁷⁷ V. Ciaffi, *Satyricon*, Torino 1967, p. 49.

⁷⁸ G. B. Conte, *op.cit.*, p. 33.

uomo di altro tempo. Encolpio, come lo definisce Ciaffi “è l’uomo di Crotone, non certo dell’*urbs Greca*”⁷⁹, di quella città cioè che un tempo *urbem antiquissimam et aliquando Italiane primam*⁸⁰, mentre ora *non litterarum studia celebrantur, non eloquentia locum habet*⁸¹, così come non fiorisce nessun *genus negotiationis*⁸².

Nella città di Crotone, secondo Fedeli, Petronio attua il meccanismo dell’inversione, che diviene procedimento narrativo caratterizzante della sua arte. Ecco, così, che il *vilicus* si esprime in un modo opposto a quello che ci aspetteremmo in virtù di tale meccanismo col quale “Petronio ha voluto proporre al lettore una serie di atteggiamenti, situazioni, modi di vita del mondo contemporaneo, ben sapendo che la sua critica sarebbe stata tanto più efficace se inserita in una sistematica rappresentazione di un mondo alla rovescia”⁸³.

I colliberti di Trimalchione, Dama col suo epicureismo godereccio, Ganimede dall’alto della sua coscienza civica, Echione e il suo qualunquismo, costituiscono la forza di quel mondo nuovo, ridotto però a pura impressione fisica, come infatti sottolinea Ciaffi “quel che domina è il corpo, e anche i pensieri più alti sanno di vino e di cucina”⁸⁴. Giunti ormai alla conclusione della nostra analisi ci sembra di poter dire che il proposito di cogliere, all’interno della *Cena Trimalchionis*, la componente sociale ed economica del realismo di Petronio, ha evidenziato alcuni fra gli aspetti più vistosi del I secolo d.C., primo fra tutti il livellamento delle classi e l’insorgere di un ceto nuovo di procuratori imperiali e liberti operosi, il formarsi sulla piccola

⁷⁹ V. Ciaffi, *Struttura del Satyricon*, Torino 1955, p. 137-138

⁸⁰ *Sat.* 116, 2.

⁸¹ *Sat.* 116, 6.

⁸² *Sat.* 116, 4.

⁸³ P. Fedeli, *Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia*, “Aufidus” I (1987), 3-34.

⁸⁴ *Ibidem* p. 50.

proprietà terriera di grandi latifondi, nonché la progressiva industrializzazione di quella regione che fa da scenario alla vita *Satyricon*, la Campania.

Tuttavia, Petronio suggerirebbe anche un ambito culturale di indagine per il suo realismo. Nella retorica, attraverso l'episodio della scuola di retorica del maestro Agamennone, nella poesia, mediante la lunga requisitoria pronunciata dal poeta Eumolpo e, per finire, in quello delle arti, nella sequenza della pinacoteca. In queste sequenze del *Satyricon* la sensibilità personale dell'intellettuale e dell'uomo di gusto classico, parrebbe spingerlo ad uscire dal generico e prendere posizioni definite.

Appendice sinottica

Il triclinium

Seneca (*Ep.*90,15)

*Qui invenit quemadmodum in
immensam altitudinem crocum
latentibus fistulis exprimat, qui
euripos subito aquarum impetu
implet aut siccatur et versatilia
cenationum laquearia ita
coagmentat ut subinde alia
facies atque alia succedat et
totiens tecta quotiens fericula
mutentur.*

Satyricon (60,1-7)

*Nam repente lacunaria
sonare coeperunt totumque
triclinium intremuit
diductis lacunaribus subito
circulus ingens, de cupa
videlicet grandi excussus,
dimittitur, cuius per totum
orbem coronae aureae cum
alabastris unguenti
pendebant [...]*

Il cuoco

Satyricon (50,1)

[...] “*Gaio feliciter*”
conclamavit. Nec non
cocus potione honoratus
est, etiam argentea
corona, poculumque in
lance accepit Corinthia.

(70,1-3) [...] *ut ista cocus*
meus de porco fecit. Non
potest esse pretiosior
homo. Volueris de vulva
faciet piscem, de lardo
palumbum, de perna
turturem, de colaepio
gallinam.....Dedalus
vocatur.

Seneca Ep. 90,23

[...] *Innumirabiles esse*
morbos non miraberis:
cocos numeras. Cessat
omne studium et
liberalia professi sine
ulla frequentia desertis
angulis praesident; in
rhetorum ac
philosophorum scholis
solitudo est: at quam
celebres culinae sunt,
quanta circa nepotum
focos <se> iuventus
premit!

Ep. 95,27 [...] *testas*
excerpere atque ossa et
dentium opera cocum
fungi?

Livio Ab Urbe
condita 39,6, 9 [...] *tum*
coquus,
vilissimum
antiquis
mancipium et
aestimatione et
usu, in pretio esse,
et quod
ministerium fuerat,
ars haberi
coepta...

Lo scissor

<i>Sat. 36, 5-8</i>	<i>Seneca De brevitae vitae 12, 5</i>	<i>Giovenale (XI 136-141)</i>
<i>Trimalchio inquit "Carpe".</i>	<i>Quanta arte scindantur aves in frusta non enormia</i>	<i>Sed nec structor erit cui cedere debeat omnis pergola,</i>
<i>Processit statim scissor, et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare. Ingerebat nihilo minus Trimalchio lentissima voce: "Carpe, Carpe". [...] At ille, qui saepius eiusmodi ludos spectaverat, "Vides illum" inquit "qui obsonium carpit: Carpus vocatur. Ita quotiescumque dicit 'Carpe', eodem verbo et vocat et imperat"</i>	<i>Ep. 47, 6</i>	<i>discipulus Thypheri doctoris, apud quem sumine cum magno lepus atque aper et pyrargus et Scythicae volucres et phoenicopterus ingens et Gaetulus oryx hebeti cautissima ferro caeditur et tota sonat ulmea cena Subura. Nec</i>

*frustum caprae
subducere nec
latus Afrae novit
avis noster,
tirunculus ac
rudis omni
tempore et
exiguae fructis
inbutus ofellae.*

Cena di Virrone

(V, 120-124):

Structorem

*interea, ne qua
indignatio desit,
saltantem spectes
et chironomunta
volanti
cultello, donec
peragat dictata
magisteri
omnia; nec
mimico sane
discrimine refert,
quo gestu lepores*

et quo gallina

secetur

I Canti

Aures vocum sono delectantes

Seneca

De brevitate vitae 12, 4

*Quid illi, qui in componendis,
audiendis, discendis canticis operati
sunt,
quorum digiti aliquod intra se
carmen metientes semper sonant,*

Petronio

Satyricon

(28, 5) [...] *ad caput eius
symphonicus cum minimis tibiis
accessit, et tamquam in aurem
aliquid secreto diceret, toto
itinere cantavit.*

(32, 1) [...] *Trimalchio ad
symphoniam allatus est,
positusque inter cervicalia
mimutissima.*

(52, 9) [...] *ipse, erectis supra
frontem manibus, Syrum
histrionem exhibebat concinente
tota familia: μαδεια περιμαδεια*

quorum, cum ad res serias, saepe etiam tristes adhibiti sunt, exauditur tacita modulatio? Non habent isti otium, sed iners negotium.

(31, 3) [...] aliisque insequentibus ad pedes ac paronychia [...] cum ingenti subtilitate tollentibus. Ac ne in hoc quidem tam molesto tacebant officio, sed obiter cantabant.

(33, 4) [...] duo servi et symphonia strepente scrutari paleam coeperunt, erutaque subinde pavonina ova divisere convivis

(34, 1) Cum subito signum symphonia datur et gustatoria pariter a choro cantante rapiuntur.

(36, 1) [...] ad symphoniam quattuor tripudiante procurrerunt superioremque partem repositorii abstulerunt.

(36, 6) Processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit absonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare.

*dum vocem, cuius rectum cursum
natura et optimum et simplicissimum
fecit, in flexus modulationis
ineptissimae torquent*

(47, 8) [...] *ad symphoniam
mensis tres albi sues in triclinium
adducti sunt*

(70, 7) [...] *ingeniosus cocus in
craticula enim argentea cocleas
attulit et tremula taeterrimaque
voce cantavit.*

(31, 6) *Paratissimus puer non
minus me acido cantico excepit,
et quisquis aliquid rogatus erat ut
daret.*

(35, 6) *Circumferebat Aegyptius
puer clibano argenteo panem [...] atque ipse etiam taeterrima voce
de Laserpiciario mimo canticum
extorsit.*

(41,6)[...] *poemata domini sui
acutissima voce traduxit [...]*

(64, 5) [...] *oppositaque ad os
manu nescio quid taetrum
exibilavit, quod postea Graecum
esse affirmabat*

(68,4-6) [...] *servus [...] proclamavit subito canora voce:*

*“interea medium Aeneas iam
classe tenebat”.*

*(73, 3-4) [...] coepit Menecratis
cantica lacerare, sicut illi
dicebat, qui linguam eius
intellegebant. Ceteri convivae[...]
ingenti clamore exsonabant.*

Trimalchione

(*Satyricon* 28, 2-5):

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 chiramaxio, in quo deliciae eius vehebantur, puer vetulus, lippus, domino Trimalchione deformior. Cum ergo auferretur, ad caput eius symphonicus cum minimis tibiis accessit, et tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantavit.

(*De brevitae vitae* 12, 7):

Audeo quendam ex delicatis [...] cum ex balneo inter manus elatus et in sella positus esset, dixisse interrogando: "Iam sedeo?" [...].

La domus

(*Satyricon* 77, 4)

*Interim dum Mercurius vigilat,
aedificavi hanc domum. Ut scitis,
casula erat; nunc templum est.
Habet quattuor cenationes, cubicula
viginti, porticus marmoratos duos,
susum cellationem, cubiculum in quo
ipse dormio, viperae huius
sessorium, ostiarii cellam
perbonam; hospitium hospites capit.*

Seneca *Ep.* 90, 7

[...] “*sparsos et aut casis tectos
aut aliqua rupe suffossa aut
exesae arboris trunco docuit tecta
moliri*”.

Ep. 90, 16

[...] *Quid ergo? Non quilibet
virgeam cratem texuerunt manu et
vili obliverunt luto, deinde [de]
stipula aliisque silvestribus
operuere fastigium et pluviis per
devexa labentibus hiemem
transiere securi?*

I gioielli di Fortunata

Seneca *De beneficiis* VII, IX, 4

*Video uniones non singulos singulis
auribus comparatos; iam enim
exercitatae aures oneri ferundo sunt;
iuguntur inter se et insuper alii binis
superponuntur; non satis muliebris
insania viros superiecerat, nisi bina
ac terna patrimonia auribus singulis
pependissent.*

Satyricon 67, 6-10

[...] *Fortunata armillas suas
crassissimis detraheret lacertis
Scintillaeque miranti
ostenderet. Ultimo etiam
periscelides resolvit et
reticulum aureum, quem ex
obrussa esse dicebat [...].*

Gli schiavi

Satyricon 71, 1-2

[...] “Amici”, inquit, “et servi homines sunt et aequae unum biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit. Tamen me salvo cito aquam liberam gustabunt. Ad summam, omnes illos in testamento meo manu mitto.

Seneca *Ep.* 47, 1-2.

Libenter ex iis qui a te veniunt cognovi familiariter te cum servis tuis vivere: hoc prudentiam tuam, hoc eruditionem decet. “Servi sunt”. Immo homines. “Servi sunt”. Immo contubernales. “Servi sunt”. Immo humiles amici. “Servi sunt”. Immo conservi, si cogitaveris tantundem in utrosque licere fortunae. Itaque rideo istos qui turpe existimant cum servo suo cenare: quare, nisi quia superbissima consuetudo cenanti domino stantium servorum turbam circumdedit? [...].

47, 10

Vis tu cogitare istum quem servum tuum vocas ex isdem seminibus ortum eodem frui

*caelo, aequae spirare, aequae
vivere, aequae mori! [...].*

La servitù

Seneca ep. 95, 25

*Transeo agmina exoletorum per
nationes coloresque discripta ut
eadem omnibus levitas sit, eadem
primae mensura lanuginis, eadem
species capillorum, ne quicui rector
est coma crispulis misceatur;*

De brevitae vitae 12, 5

*Quam diligenter exoltorum quorum
tunicas succingant*

Petronio Satyricon

(34, 4) *Su binde itraverunt duo
Aethiopes capillati cum
busillis utribus*

(64, 6) *Nec non Trimalchio
ipse cum esset tubicines
imitatus, ad delicias suas
respexit, quem Croesum
appellabat*

(27, 2) *Senem calvus, tunica
vestitum russea, inter pueros
capillatos ludentem pila[...]
sed follem plenum abebat
servus sufficiebatque
ludentibus*

(31, 3) *pueris Alexandrinis
aquam in manus nivatam
infundentibus*

De brevitae vitae 12, 5

[...] *qua celeritate signo dato
glabri ad ministeria discurrant*

*ep. 95, 2 [...] transeo pistorum
turbam, transeo ministratorum per
quos signo dato ad inferendam
cenam discurritur*

(33, 2) *Sequebatur puer cum
tabula terebinthina et
crystallinis tesseris (60, 8-9)*

*Inter haec tres pueri candidas
succinti tunicas intraverunt*

(70, 8-9) [...] *pueri capillati
attulerunt unguentum in
argentea pelve [...]*

(27,3-5) *Res novas: nam duo
spadones [...] cum Trimalchio
digitos concrepuit, ad quod
signum matellam spado
ludenti subiecit.*

(30, 5) *unus ex pueris, qui
super hoc officium erat positus
“Dextro pede !”*

(34, 1-3) *cum subito signum
symphonia datur et gustatoria
pariter a choro cantante
rapiuntur[...] Insecutus est*

*supellecticarius argentumque
inter reliquia purgamenta
scopis coepi teverere*

*(36, 1) ad symphoniam
quattuor tripudiantes
procurrerunt superioremque
partem repositorii abstulerunt*

*(56, 7-8) cum pittacia in
scypho circumferri coeperunt,
puerque super hoc positus
officium apophoreta recitavit*

*(67, 3) Et coeperat surgere,
nisi signo dato Fortunata
quater amplius a tota familia
esset vocata*

Nota Bibliografica

- G. Alessio, *Hapax legomena e altre crucis in Petronio*, Università degli Studi di Napoli, Istituto di Glottologia 1960-1961.
- G. Allegri, *La ricchezza e le cause di male. Epistolae ad Lucilium 87, 28-34*, "Paideia" LII (1997) 5-23.
- J. Amat, *Trimalchion et Sénèque*: Melanges R. Marache in L'Année Philologique, LXIII, 11-30.
- J. Amat, *Trimalchion et Sénèque. Au miroir de la culture antique* Melanges R. Marache, Universitaires de Rennes 1992, XV p. 445 in *L'année Philologique*, LXI 1992.
- J.M. Andre, *Stace témoin de l'Epicureisme campanien*, in *Epicureismo greco e romano*. Atti del Congresso Internazionale Napoli, 19-26 Maggio 1993, (a cura di) G. Giannantoni e M. Gigante, II, Bibliopolis, 1995, pp. 909-928.
- J. Annas, *La Natura nell'etica epicurea*, in *Epicureismo greco e romano* Atti del Congresso Internazionale Napoli, 19-26 Maggio 1993, (a cura di) Gabriele Giannantoni e Marcello Gigante, I, Bibliopolis, pp. 299-311
- B. Araldi, *La crisi morale nell'età argentea*, Vicchiana, ns 1 1972.
- E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, Torino 1965.
- E. Auerbach, *Mimesis. IL realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, 30, 57.

- M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino 1979³.
- M. Barchiesi, *L'orologio di Trimalchione (Struttura e tempo narrativo in Petronio)* In *I moderni alla ricerca di Enea*.
- H. Bardon, *Il genio latino*, Trad. It. Roma 1961.
- T. Bolelli, Nota a Petronio *Satyricon* 42,3. "Rivista di Filologia e di Istruzione classica", 119, 4 (1991), 446.
- F. Buecheler, *Caro*, in "Rhein. Mus", 38, 1983.
- F. Buecheler, *Petronii Saturae*, Berlin 1862 (Zurich 1963⁸).
- P. Burmann, *C. Petronius Arbitrator, Satyricon*, Amstelaedami 1743².
- J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, Roma-Bari 1997.
- E. Castorina, *Petronio Arbitro. Dal "Satyricon": "Cena Trimalchionis" "Troiae Halosis" "Bellum Civile"*, Bologna 1970.
- P. Chiara, *L'arte di Petronio*, in *Petronio Satyricon*, 1969.
- V. Ciaffi, *Introduzione a Petronio, Satyricon*, cit. 36.
- V. Ciaffi, *Satyricon*, Torino 1967.
- V. Ciaffi, *Struttura del Satyricon*, Torino 1955.
- L. Cicu, *Componere mimum*. "Sandalion" XV, 1992, 103-141.

- L. Cicu, *Donne Petroniane. Personaggi femminili e tecniche di racconto nel Satyricon di Petronio*, Sassari 1992.
- L. Cicu, *Fortunata*. “Sandalion” XIV (1991) 64-102; cf. *L’Année Philologique* LXVI 1995, 63-102.
- L. Cicu, *Moechus calvus*. “Sandalion” X-XI, (1988), 83-89.
- L. Cicu, *non civis sed homo. La crisi del sistema culturale romano e la solitudine del saggio*, “Paideia” LII (1997), 89-135.
- G. Cipriani, *Orazio e il “Mos Maiorum”*. Atti dei Convegni di Venosa, Napoli e Roma, Novembre 1993, Comitato Nazionale per le celebrazioni del bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Edizioni Osame, Venosa 1994.
- S. Citroni Marchetti, *Plinio il vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991.
- E. Cizek, *Autor de la date du Satyricon de Petrone*, “*Studii Classice*“ (1965), 197-207
- G. Clemente, *Tradizioni familiari e prassi politica nella Repubblica romana: Tra mos maiorum e individualismo*, in *Parente et strategies familiales dans l’antiquite romaine*. Actes de la table ronde des 2-4 octobre 1986, Paris, Maison de sciences de l’homme, Textes reunis et presentes par Jean Andreau et Hinnerk Bruhns, Ecole Francaise De Rome, Palais Farnese 1990.
- E. Cocchia, *Un romanzo di costumi nell’antichità. Il Satyricon di Petronio Arbitro*. “*Nuova Antologia, Scienze, Lettere ed Arti*” 44 CXXVIII, Roma 1893 I, 435-460; II, 657-687.

- M. Coccia, *Per una rilettura della Satira V di Giovenale*, in *Letteratura e Arte a Roma nel secondo secolo d.C.*. Atti del Convegno Mantova, 8-9-10 Ottobre 1992, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Letterature e Arti, Miscellanea 3, Olschki, Firenze 1995.
- G. Colin, *All'uscita dal banchetto di Trimalchione: Petronio 79*, "Riv. Fil. Class.", 30, (1952).
- J. Colin, *All'uscita dal banchetto di Trimalchione: Petronio 79*. "Rivista di Filologia ed Istruzione classica" XXX, 1952, 97-110.
- A. Collignon, *Etude sur Patron. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris 1892.
- G.B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del "Satyricon"*, Bologna 1997.
- G.B. Conte, *Petronio, Satyricon 141. Una congettura e un'interpretazione*. "Rivista di Filologia ed Istruzione classica", 120 (1992), 300-312.
- C. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, III, 2, 1969.
- F. De Martino, *Storia della costituzione romana*, IV, Napoli 1962.
- G. Dumézil, *Rituels indo-européens à Rome*, Paris 1954.
- J. Dumont, *Le décor de Trimalchion*, MEFRA, antiquité 102 2 1990.
- J.C. Dumont, *Le decor de Trimalchion*. MEFRA CII 1990, 959-981; cf. L'Année Philologique LXII 1991.
- A. Ernout, F. Thomas, *Syntaxe Latine*. Paris 1959.

- A. Ernout, *Pétrone le Satyricon*, Paris 1958⁴
- A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoires des mots*, Paris 1979.
- L. Fabbrini, *I corpi edilizi che condizionarono la realizzazione del progetto del palazzo Esquilino di Nerone*, "Rend. Pont. Ac." 58 (1985-1986), 129-179.
- P. Fedeli, *Biblioteche private e pubbliche a Roma e nel mondo romano*, in *Le biblioteche nel mondo antico e medioevale*, a cura di G. Cavallo, Roma-Bari, 1989.
- P. Fedeli, *Petronio: Crotona o il mondo alla rovescia*. "Aufidus", 1 (1987), 3-34.
- P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*. "Materiali di discussione per l'analisi dei testi classici" 6 (1981), 91-117.
- P. Fedeli, *Satira e novella nel romanzo petroniano*, in *Il romanzo. Lo spazio letterario di Roma antica I*, Salerno 1992.
- P. Fedeli-R. Dimundo, *Petronio Arbitro. I racconti del "Satyricon"*, Roma 1988.
- D. Gagliardi, *Il comico in Petronio*, Palermo 1980.
- D. Gagliardi, *Il corteo di Trimalchione*. Nota a Petronio 28, 4-5. "Rivista di filologia ed Istruzione classica", 1984, 285-287.
- D. Gagliardi, *Il tema della morte nella Cena petroniana*. "Orpheus" X (1989), 13-25; cf. L'Année Philologique LX 1989.
- D. Gagliardi, *La morte a tavola. Sul monologo di Seleuco al c. 42 del*

- Satyricon*. "Atene e Roma" 42 (1997), 9-15.
- G. Garbarono, *Naufrazi e filosofi*, "Paideia" LII (1997), 147-156.
- A. Garretti, *L'impero da Tiberio agli Antonimi*, in *Storia del mondo antico*, Cambridge University Press.
- M. Giacchero, *Economia e società nell'opera di Seneca. Intuizioni e giudizi nel contesto storico dell'Età giulio-claudia*. Miscellanea di Studi Classici in onore di Eugenio Manni, III, Roma 1980, 1087-1132.
- F. Giancotti, *Mimo e gnom. Studi su Decimo Laberio e Publilio Silo*, Messina-Firenze 1967.
- G. Giannelli – S. Mazzarino, *Trattato di storia romana, II, L'impero romano* a cura di S. Mazzarino, Roma 1962.
- G.C. Giardina, *Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo*, in *Seneca. Letture critiche* (a cura di) A. Traina, Milano 1967, 167-177.
- P. Grimal, *La date du Satyricon. A propos d'une palinodie*, "REA" 53 (1951), 100-106.
- P. Grimal, *Romans grecs et latins*, Dijon 1958.
- G. Highet, *Petronius the moralist*, "Tapha" (1941).
- M. Jufresa, *Il tempo e il sapiente epicureo*, in *Epicureismo greco e romano*. Atti del Congresso Internazionale Napoli, 19-26 Maggio 1993, (acura di) G. Giannantoni e M. Gigante, I, Bibliopolis, 287-298.
- I. Lana, *Sextiorum nova Romani roboris secta*, "Rif. Fil. Class." 81 ora in

- Studi sul pensiero politico classico*, Napoli 1973.
- D. Lanza, *L'attore*, in *Introduzione alle culture antiche*, I, *Oralità Scrittura Spettacolo*, a cura di Mario Vegetti Torino 1922.
- A.D. Leeman, *Morte e scambio nel romanzo picaresco di Petronio*, GIF 20 1967.
- M. A. Levi, *La fondazione del principato*, in *Nuove questioni di storia antica*, Milano 1974.
- H. G. Liddell-R. Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford 1961.
- A. B. Los, *La condition sociale des affranchis prives au I^{er} siècle après J. -C.* Atti del Congresso Internazionale Napoli, 19-26 Maggio 1993, (acura di) G. Giannantoni e M. Gigante, I, Bibliopolis, 287-298. *Annales Histoire, Sciences Sociales (ESC)* 1995, 50, 5, 1011-1043.
- A. Maiuri, *La cena di Trimalchione di Petronio*, Napoli 1945.
- A. Marbach, *Wortbildung, Wortwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterzeichnung bei Petron* Diss. Giessen 1931.
- A. Marzullo, *Il mimo di Laberio*, Salerno 1925.
- K. Miller, *Petronius Satyrice*, Munchen 1965.
- E. Moormann, “*Vivere come un uomo*”: *l'uso dello spazio nella Domus Aurea, in Horti Romani*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-6 Maggio 1995), (a cura di M. Cima, E. La Rocca, 1998 pp. 345-361)
- E.M. Mormorale (a cura di) *Petronii Arbitri cena Trimalchionis*, Firenze 1969.

- F. Nardomarino, *Petronio, Satyricon* 141. *Il testamento e la scelta necrofagica*. "Aufidus" 11-12 (1990), 25-59; cf. L'Année Philologique LXIII 1992.
- A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, London 1931 (New York 1963).
- A. Olivieri, *Frammenti, della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Napoli 1930.
- U.E. Paoli, *Note Petroniane* in "SIFC", XV, 1938.
- E. Paratore, *Il Satyricon di Petronio*, II (commento) Firenze 1933.
- E. Paratore, *L'Epicureismo e la sua diffusione nel mondo latino*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1960.
- A.B. Pardini, *L'atetesi in Petronio. Considerazioni teorico pratiche*. "Atene e Roma" 41, 4 (1996), 180-195.
- C. Pellegrino, *Petronii Arbitri Satyricon*, Roma 1975.
- P. Perrochat, *Pétrone le festin de Trimalcion*, Paris 1962.
- A. Perutelli, *Modo Modo e Petronio* 38,7. "Rivista di Filologia ed Istruzione classica" 112 (1984), 171-176.
- G. Picone, *La fabula e il regno*, Palermo 1984.
- H. Pruckner, S. Stroz, *Beobachtungen in Octogon der Domus Aurea*, "RM" 81 (1974) 323-339.
- G. Pugliese, *Istituzioni di diritto romano*, Torino 1990.

- G. Pugliesi, *Il microcosmo di C. Pompeius Trimalchio Mecenatianus. Schiavi e liberti nella casa di Trimalchione, un mercante romano:(Petr. 27-28)* in L'Année Philologique. LXIII, 1992.
- G. Pugliesi, *Il microcosmo di C. Pompeius Trimalchio Mecenatianus: schiavi e liberti nella casa di Trimalchione un mercante romano; Satyricon 27-28*, in l'Année Philologique, LXIII, 1992.
- R. Quenau, *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, Trad. It. , Torino, 1981
- O. Raith, *Petronius ein Epikereer*, Nuerberg.
- E. Ratti, *L'età di Nerone e la storia di Roma nell'opera di Petronio*, Bologna 1978.
- G. Reale, *Tutti gli scritti*, Milano 1984.
- F. Ribezzo, *Di un ibrido Italiota in Petronio*, "R.G.I." 14 (1930) 106-108.
- W. Richter, *Seneca e gli schiavi*, in *Seneca. Letture critiche* (a cura di) A. Traina, Milano 1967, 82-104.
- V. Richter, *Seneca e gli schiavi*, in *Seneca. Letture critiche* (a cura di) Atraina Milano 1976).
- G. Rosati, "*Trimalchione in scena*", "Maia" 35 (1983) 213.
- K.F.C. Rose, *De Date and Author of the Satyricon*, Leiden (1971),
- M. Rostovzev, *Storia economica e sociale dell'Impero romano*, Firenze 1946.
- M. Salanitro, *Ancora su Capua città del Satyricon*. "Atene e Roma" XL, 1 (1995), 22-29.

- M. Salanitro, *Il vino e i pesci di Trimalchione*, *Satyricon* 39,2. REA 97, 3-4 (1995), 589-592; cf. L'Année Philologique LXVI 1995.
- M. Salanitro, *L'uccello pio*. Petronio 55,6. "Riv. Fil. Class." 124 3 p. 300 sgg.
- M. Salanitro, *La moglie di Trimalchione e un amico di Marziale*. "Atene e Roma" XXXV, 1, (1990), 17-25.
- M. Salanitro, *La pentola che non bolle*. Petronio *Satyricon* 38,13. "Atene e Roma" XXXI, 1 (1986), 23-27.
- A. Salvatore, *Storia della Letteratura Latina*, Napoli 1972
- G. Sandy, *Scaenica Petroniana*, TAPhA 104 1974.
- J. Schedi, *La spartizione sacrificale a Roma*, Trad. It. In *Sacrificio e società nel mondo antico*, a cura di C. Grottanelli-N.F. Parise.
- W.B. Sedgwick, *The Cena Trimalchionis of Petronius*, Oxford 1950² p. 113.
- G. Serra, (a cura di) *Epicuro scritti morali*, Milano 1987.
- M. Smith, *Petronii Arbitri cena Trimalchionis*, Oxford 1975.
- E. Spinelli, *Epicuro contro l'avidità di denaro*, in *Epicureismo greco e romano*. Atti del Congresso Internazionale Napoli, 19-26 Maggio 1993, (a cura di) G. Giannantoni e M. Gigante, I, Bibliopolis, 409-419.
- G. Studer, *Ueber das Zeitalter des Petronius Arbiter*, "RhM" 2 (1843), 50-59; 202-223.
- J.P. Sullivan, *Il Satyricon di Petronio. Uno studio letterario*, Firenze 1977

(London 1968).

- V. Sørensen, *Seneca*, Roma 1988.
- Y. Thebert, *Lo schiavo* in A. Giardina, *L'uomo romano*, Roma-Bari, 1989.
- E. Thomas, *Pétrone. L'envers de la société romaine*. Paris 1912³
- C. Torre, *Il banchetto di luxuria nell'opera in prosa di Seneca*, "Paideia" LII (1997), 377-396.
- C. Torre, *La concezione senecana del sapiens: Le metamorfosi animali*. "Maia", rivista di letterature classiche 47, 3 (1995), 349-369.
- A. Traina, *Seneca. Letture critiche*, Milano 1976.
- M. Vegetti, *Lo spettacolo della natura. Circo, teatro e potere in Plinio*, "aut-aut" 184-185 (1981).
- P. Veyne, *La società romana*, Roma-Bari 2000, 3-39.
- C.M. Wells, *L'Italia da Petronio a Plinio, in l'Impero Romano*, Bologna 1984, 200
- G. Wisowa, *Religion und der Römer*, München 1912² p. 331