

Omero e la Sibilla.

Mimesi e oralità nella *Cena Trimalchionis*

ANDREA CUCCHIARELLI
Sapienza, University of Rome

‘... *uvas melius pinxi quam puerum:
nam, si et hoc consummassem, aves timere debuerant*’
(Plinio, *Nat.* 35, 66)

1 Testo, parola, mimesi (ed immagine)

La dimensione orale (e aurale) del linguaggio appartiene, secondo principi estetici comunemente diffusi nella cultura antica, all’istante attuato del βίος. Per questa ragione la parola, intesa come presente atto performativo, era comunemente inclusa dall’insegnamento retorico nella categoria dell’*actio*: il gesto, il movimento del volto e del corpo costituivano la naturale cornice di una parola ‘viva’ e ‘presente’.¹ Ma come può un testo scritto riprodurre l’oralità, come può rappresentare, accanto al moto, all’azione e agli atti del suo oggetto, la parola ‘viva’? La risposta, anch’essa teorizzata nei principi estetici antichi, è la ‘mimesi’: è attraverso la capacità ‘imitativa’, considerata imprescindibile ad ogni forma di rappresentazione, che il testo scritto può assimilarsi ad un testo orale.² Alla fruizione performativa spetta invece di riattualizzare le caratteristiche orali del testo, attraverso la recitazione in

¹ Cf. ad es. Quint. *Inst.* 1, 11; 11, 3. Si presuppongono qui i noti lavori di Havelock e Ong. Più in specifico, per ulteriore bibliografia, si veda H. Geißner 2001, spec. col. 1502, e il contributo di W. Keulen in questo volume (particolarmente utile, anche in prospettiva petroniana, la caratterizzazione ‘interlinguistica’ che identifica, nell’interpretazione di Keulen, il narratore delle *Metamorfosi* di Apuleio).

² A ciò si ricollega la distinzione tra ‘textuality’ e ‘orality’ stabilita da Fowler 2001, spec. 225.

pubblico, la messa in scena, o la semplice lettura privata (che comunemente, in special modo per i testi letterari, avveniva ad alta voce).

Ma un tale atto mimetico comporta inevitabilmente una duplicazione: il modo linguistico scritto deve ‘simulare’ un distinto modo linguistico, quello orale. Tanto più questa duplicazione si fa complessa per un testo, come quello della *Cena Trimalchionis*, che presenta un’escursione nei livelli stilistici così forte tra oralità e scrittura: da un lato, la lingua dei liberti, riguardo a cui la *Cena* è preziosissima testimonianza³ (costrutti, lessico, morfologia quotidiana o ‘volgare’, modi proverbiali di una cultura esclusivamente parlata), dall’altro la lingua degli *scholastici* e del narratore Encolpio. Perché a confrontarsi sono, attraverso le due diverse dimensioni linguistiche, due diverse culture: ed è la mimesi il mezzo estetico con cui esse reciprocamente dialogano.⁴

Oralità, scrittura, mimesi sono dunque tre elementi costitutivi della *Cena*, e, crediamo, dell’intuizione narrativa in essa predisposta e attuata da Petronio. Ma proprio attraverso l’uso della facoltà mimetica la *Cena* può giungere ad utilizzare un altro linguaggio che è ben capace di ‘catturare’ la parola parlata: l’immagine. Il testo e l’immagine rappresentano due mezzi interconnessi e concorrenziali nella rappresentazione mimetica della ‘vita’: per questa ragione entrambi, come meglio vedremo, sono così fortemente attivi nel nostro testo.

2 Testo e parola

Il tema gastronomico – la descrizione di un banchetto, ovvero l’elencazione di ricette e vivande – poteva disporsi in un sistema di comunicazione e trasmissione orale, ma al tempo stesso aveva stabilito una propria tradizione scritta, fortemente letterarizzata. Come racconto, nella distinzione tra *δεῖπνον* e *συμπόσιον*,⁵ il banchetto trovava testi esemplari nei grandi modelli

³ Costantemente confermata dai dati documentari: basti rinviare, anche per la ricca bibliografia, ad Adams 2003, 11–23.

⁴ Quanto abbiamo detto e diremo necessariamente prescinde dalla questione di quale sia il reale status sociale di Encolpio, Gitone ed Ascilto (ammesso che esso sia il medesimo): si è infatti ipotizzato, non senza buone ragioni, che appartenessero al ceto dei liberti: cf. Courtney 2001, 39–42. Ad ogni modo, resta certo che essi si sono impegnati a prender parte al convito in veste di *scholastici*; cf. 10, 6.

⁵ Già definita, a suo tempo, da Martin 1931, spec. 149–156.

di Platone e di Senofonte (a cui vanno aggiunte, per così dire ‘in margine’, le correlate tradizioni comico-parodistiche), mentre ricettari, precetti e suggerimenti i più diversi circolavano liberamente in forme paraletterarie che si potrebbero definire tecnico-gastronomiche. Ma il nesso, costitutivo, con il contesto dell’esperienza orale resta, volutamente, ineliminabile e diviene anzi ragione tematica, collegandosi al principio della ‘memoria’. Proprio con la necessità di ‘fissare’ (per iscritto, o attraverso la mnemotecnica?) i *praecepta* gastronomici del misterioso *auctor* si apriva quella satira 2, 4 di Orazio che tanto deve alla forma dialogica platonica:⁶ *‘unde et quo Catus’ ‘Non est mihi tempus aventi/ponere signa novis praeceptis, qualia vincent/Pythagoran Anytique reum doctumque Platona* “Di dove vieni, e dove vai, o Cazio?” “Non ho tempo, devo registrare nuovi insegnamenti, che potranno superare quelli di Pitagora, di Socrate e del dotto Platone” (1–3). Con un’altra voce ‘esterna’, quella dell’amico e poeta comico Fundanio, le *Satire* di Orazio si chiudevano, esattamente sul tema del cibo, questa volta non soltanto ‘insegnavo’, ma infelicemente attuato dall’ospite Nasidieno.

Come nei due grandi modelli satirici oraziani, il passaggio dall’immediatezza dell’esperienza (orale-aurale) alla testualità è un punto cruciale, e al tempo stesso distintivo, della *Cena* petroniana. Nel caso di Cazio e Fundanio, tra i due livelli non si osservano inadeguatezze o mancate corrispondenze: il narratore riportava fedelmente (o, almeno, non abbiamo ragione di dubitarne) nomi di cibi, ed anche, nel caso di Nasidieno, episodi e situazioni. Un tale procedimento di codificazione non manca alla *Cena*, ma è rappresentato, su scala miniaturizzata, dal personaggio Abinna che, provenendo da un altro banchetto, si trova a dover raccontare, come Fundanio, la propria esperienza gastronomica. Ed anche Abinna, nonostante dichiararsi di possedere una scarsa memoria (ancora, come si vede, alla memoria è riconosciuto il ruolo di indispensabile mediatrice: 66, 1), compie una completa e dettagliata sintesi del menu (66, 1–7). A sua volta, il narratore Encolpio registra con esattezza il discorso di Abinna: attraverso la mediazione di Abinna il simposio dei liberti da esperienza/parola può divenire testo (del *Satyricon*).

Quando però si trova in assenza di mediatori, Encolpio sembra avere qualche difficoltà ad attuare il proprio compito di osservatore/narratore: la sua competenza linguistica è quella dello *scholasticus*, la sua capacità di scrittura è quella del giovane ben istruito nella grammatica e nella retorica

⁶ Lo aveva osservato, in special modo riguardo alla ‘cornice’, già Fraenkel 1957, 136–137.

(o, almeno, questo è l'ethos che Encolpio persegue⁷), ma l'oggetto che ha di fronte è un mondo complesso, inusitato, difficilmente comprensibile. Dunque, tra Encolpio e i liberti, si misurano due diversi sistemi linguistici e due diverse disposizioni del binomio oralità/scrittura: ne consegue una difficile reciproca interpretabilità, che costituisce uno dei più accesi stimoli al lettore/interprete della *Cena* stessa, intesa nella sua forma testuale, come parte organica, sebbene fortemente individuata, del *Satyricon*.

2.1 La parola e l'interprete (CAVE CANEM!)

Già nelle sue sequenze iniziali la *Cena* mostra un narratore piuttosto a disagio nel comprendere, e quindi nel codificare come testo scritto, la dimensione comunicativa dei liberti.⁸ Ad Encolpio non manca certo la curiosità e l'interesse, pur nel disorientamento di fronte a tante e così diverse sollecitazioni (28, 1 *longum erat singula excipere*). Nonostante l'inconveniente del CAVE CANEM, che per poco non gli è costata una frattura multipla (*paene resupinatus crura mea fregi* [29, 1]), Encolpio non abbandona il suo acceso desiderio di osservazione (29, 1–2), la sua volontà di comprendere e sperimentare (31, 5 *ego experiri volui an tota familia cantaret*). In suo soccorso viene, al principio, un convitato più esperto, che non manca di spiegargli ciò che, altrimenti, gli resterebbe incomprensibile (33, 8; 36, 8; 37, 1). In occasione di una successiva consultazione, è Encolpio stesso ad esprimere la necessità della mediazione linguistica, esattamente attraverso il termine di *interpres*: *interim ego, qui privatum habebam secessum, in multas cogitationes diductus sum, quare aper pilleatus intrasset. postquam omnis bacalusias consumpsi, duravi interrogare illum interpretem meum* 'Nel frattempo io, che dimoravo coi miei pensieri in un posticino appartato, mi arrovellavo il cervello per capire come mai il cinghiale fosse entrato col pileo. Dopo che, pertanto, ebbi esaurito tutte le supposizioni più astruse, mi arrischiai ad interpellare quel mio chiosatore di prima su quanto mi faceva scervellare' [trad. A. Aragosti] (41, 1–2). Ma la risposta del *conviva*, questa volta piut-

⁷ Si pensi a che tipo di insegnamenti poteva dare, riguardo alla *pronuntiandi scientia*, un tipico maestro di scuola: *nec vitia ebrietatis effingat* [scil. *futurus orator*] *nec servili vernilitate imbuatur nec amoris, avaritiae, metus discat adfectum: quae neque oratori sunt necessaria et mentem praecipue in aetate prima teneram adhuc et rudem inficiunt; nam frequens imitatio transit in mores* (sono, queste, le parole di Quintiliano, *Inst.* 1, 11, 2). Per Encolpio autore dell'opera *Satyricon* si ricordi 132, 15, vv. 1–4.

⁸ Si rinvia, anche per ulteriore bibliografia, a Schmeling 2003.

tosto indisponente, fa risolvere Encolpio a non chiedere più delucidazioni: *damnavi ego stuporem meum et nihil amplius interrogavi* (41, 5). Ancora per un'ultima volta, ormai verso la conclusione dell'episodio, Encolpio non sarà in grado di comprendere da solo la lingua dei liberti (in questo caso, la materia dell'improvvisazione di Trimalchione): [...] *invitatus balnei sono diduxit usque ad cameram os ebrium et coepit Menecratis cantica lacerare, sicut illi dicebant qui linguam eius intellegebant* 'invogliato dall'acustica della sala da bagno, spalancò la sua bocca di ubriaco volgendola fin verso il soffitto e cominciò a straziare le arie di Menecrate, come almeno dicevano coloro che riuscivano a capire la sua lingua' [trad. A. Aragosti] (73, 3). E, ancora, il concetto di 'interprete', seppure attraverso la variazione della perifrasi: *illi [...] qui linguam eius intellegebant*.

Con le sue numerosissime e spesso inintelligibili sollecitazioni, il mondo dei liberti giunge a compromettere la fondamentale facoltà diegetica, quella del ricordo, che talvolta ad Encolpio non sembra più bastare (56, 10): la stessa riattualizzazione mnemonico-narrativa è 'offensiva', con quegli eccessi gastronomici e sensoriali, negli odori e nei sapori, che essa porta con sé (65, 1).⁹ Ma pure, come per Abinna, il prodotto narrativo (e testuale) è lì, a dimostrare che la *memoria* ha funzionato, o, almeno, è potuta divenire racconto.

Nel confronto con il narratore-liberto Abinna (sollecitato nel contesto dalla specifica domanda di Trimalchione, *quid habuistis in cena?* [66, 1]) il narratore-*scholasticus* Encolpio, come abbiamo visto, misura tutta la difficoltà del proprio compito, a cui è obbligato dall'istituto romanzesco del *Satyricon*: egli deve riuscire ad interpretare e 'ricodificare' un intero sistema comunicativo, e non limitarsi a riprodurre un menu. Ma come può Encolpio, necessariamente restando all'interno del proprio sistema linguistico, riuscire in questo intento? Come può la lingua dello *scholasticus*, normativa a livello stilistico, morfosintattico ed anche grafico-fonetico,¹⁰ riprodurre il mondo 'orale', così evidentemente incommensurabile, dei liberti?

⁹ L'inadeguatezza di Encolpio, narratore e personaggio, non esclude che egli progressivamente mostri di ambientarsi, in qualche misura, a quanto gli avviene attorno: ad es. 54, 5 *nec longe aberravit suspicio mea*.

¹⁰ Può essere utile ricordare come attorno alla metà del I sec. d.C. il rapporto tra il suono e la scrittura, tra la lingua pronunciata e quella scritta, dovesse esser stato problematizzato anche per effetto della riforma ortografica introdotta da Claudio (subito abbandonata, significativamente, alla sua morte): Suet. *Cl.* 41, 3. Soltanto nella forma del 'solecismo'

Una prima soluzione, radicale, è quella del silenzio: il narratore si tace, mutandosi, per così dire, in autore ‘drammatico’, e lascia che siano i suoi personaggi ad esprimersi direttamente, dialogando tra loro. Così, più vistosamente, nel celebre intermezzo dedicato alle ‘chiacchiere dei liberti’, che difatti raggiunge il livello linguisticamente più ‘umile’ dell’intero romanzo conservato.¹¹ Ma anche quando sono Trimalchione, o Abinna, o gli altri personaggi, a prendere la parola per un intervento relativamente breve (senza cioè che Encolpio ricorra alla soluzione drammatica del dialogo), essi sono liberi di utilizzare forme della lingua quotidiana, solecismi, volgarismi lessicali, ed anche morfologici o sintattici. Ciò che invece viene di regola evitato da Encolpio è la commistione tra il proprio livello linguistico e quello dei liberti: sono piuttosto questi ultimi, in particolare Trimalchione, a sforzarsi di raggiungere il livello del ‘buon latino’ scolastico, spesso naturalmente con effetti goffi e stridenti. Per parte sua, il narratore si limita ad alludere, con verbi onomatopeici o perifrasi, alle espressioni linguistiche (non codificate né codificabili dalla *Latinitas*), che si affollano durante la *Cena*.¹²

In realtà, si osserva almeno un caso in cui Encolpio utilizza, *ex propria persona*, una parola che appartiene al lessico quotidiano dei liberti (ovvero che non appartiene alla *Latinitas* per come ci è testimoniata). Si tratta di quel luogo, che già abbiamo citato, in cui il termine *interpres* aveva esplicitamente sollevato la questione della comprensibilità linguistica: ... *postquam*

la lingua standard della letteratura, la *Latinitas*, poteva ammettere, ma solo per ipotesi, delle intrusioni (si ricordino Ovidio, *Tr.* 3, 1, 17–18; Marziale, 2, 8, 1–4). Le competenze linguistiche di Encolpio erano già state messe a dura prova durante l’episodio di Quartilla: si ricordi 24, 1–2.

¹¹ 41, 9–46. L’apertura del testo a forme parlate, alcune delle quali veri e propri volgarismi che preludono ai dialetti romanzi, sembra essere rimarcata dal narratore, con due notazioni che incorniciano la sezione: 41, 2 *nos libertatem sine tyranno nacti coepimus invitare convivarum sermones* (ma qui *conv. serm.* è stato sospettato, forse a ragione, di essere il risultato di un’interpolazione); 47, 1 *eiusmodi fabulae vibrabant*.

¹² Talvolta, sonorità vocali possono passare nel ‘testo scritto’ del narratore, soltanto però, ancora una volta, come frammenti di discorso diretto, e per un effetto di immediatezza gestuale-esclamativa: ‘*au au*’ *illa proclamavit* (67, 13). Ma qui, nel grido di Fortunata, *au* è interiezione già ben testimoniata nella lingua comica, e dunque letterariamente ‘autorizzata’ (Don. ad Ter. *Eun.* 680 *interiectio est conturbatae feminae nec constantis sibi*); essa è testimoniata anche nella forma geminata: Ter. *Ad.* 336. E si tenga presente l’*ai ai* di Ovidio, *Met.* 10, 214–216 *ipse suos gemitus foliis inscribit, et ai ai/flos habet inscriptum, funestaque littera ducta est* (in un contesto di oralità/scrittura ‘divina’ particolarmente memorabile: è Apollo a ‘iscrivere’ sul fiore del giacinto il proprio lamento).

itaque omnis bacalusias consumpsi eqs. (41, 2). Il termine *bacalusiae*, non altrimenti attestato, sembra esprimere l'apertura di Encolpio al livello linguistico dei liberti, in un momento di effettivo dialogo, in cui il narratore sta cercando di interagire linguisticamente con i convitati.¹³ Ma la discrepanza di livello sociale, che è paradossalmente l'interlocutore a rimarcare (41, 3 *plane etiam hoc servus tuus indicare potest* 'questo certo te lo può spiegare anche il tuo servo'), comporta l'immediato fallimento di quella che si rivela essere soltanto una momentanea devianza. Encolpio decide che non 'farà più domande', almeno di quel genere, ai convitati, e corrispondentemente abbandona ogni ulteriore accenno di adesione linguistica. Eppure il narratore, al principio del suo resoconto (siamo ancora nelle sequenze iniziali della *Cena*), sembra che abbia prospettato, almeno per un istante, altre possibilità linguistico-diegetiche.

Questa controprova dimostra con quanta vigile accuratezza sia stata concepita la *Cena*, per il suo duplice aspetto, linguistico e narrativo: nella distinzione, di lingua e livello stilistico, tra il narratore *scholasticus* e i liberti si rispecchia quella caratterizzazione oppositiva fondamentale, che della *Cena* rappresenta il nucleo tematico. Tra la cultura tradizionale rappresentata (degnamente?) dal gruppo che si raccoglie attorno al retore Agamennone e quella anti-classica di Trimalchione e compagni passa un netto confine linguistico. E a rispettarlo non deve essere soltanto il narratore, come subito vedremo.

Nel bel mezzo del banchetto, quando vengono serviti gli *apophoreta* (le cui trovate, si noti, sono soprattutto linguistiche¹⁴), Ascilto non può trattenersi dallo scoppiare a ridere (57, 1). Uno dei liberti, indignato, prende con calore le difese del padrone di casa: e Ascilto è evidentemente in difficoltà, non replica alla reazione del convitato (lo desumiamo dalle parole di

¹³ Cf. *Th.I.L.*, II, 1658, 69–70, s.v. '*bacalusiae*'. Sul termine sono state avanzate numerose e varie ipotesi (tantoché nel comm. *ad loc.* Smith 1975, 95 può affermare: 'The form, derivation, and precise meaning are uncertain'). Può forse valere la pena di chiamare in causa, dato il significato affine (riconducibile all'idea della 'sciocchezza'), il *barcalae* di Trimalchione, in 67, 7 (anch'esso hap. leg., di non chiara interpretazione): si potrebbe forse giungere ad ipotizzare un intervento testuale che apparenti le due forme (ad es. *bacalae*, ovvero *bacalusiae* e *baccalae*). Dunque, il termine usato da Encolpio narratore potrebbe trovare riscontro preciso nel termine usato da Trimalchione (e, ad ogni modo, vi trova un riscontro di analogo livello linguistico).

¹⁴ Basti ricordarne l'ultima menzionata da Encolpio: 56, 9 '*muraena et littera*': *murem cum rana alligata fascemque betae*; sul tema della sovrapposibilità in Petronio tra il cibo e la parola (anche letteraria) si rinvia a Rimell 2002.

quest'ultimo: *stupes* [57, 11]). Intanto, anche Gitone scoppia a ridere (58, 1), così da attirarsi le ire dell'*adversarius Ascylti*. A questo punto, dunque, Ascilto potrebbe rispondere alle offese: con offese, c'è da pensare, sullo stesso livello linguistico, che avrebbero l'effetto di stabilire un reale dialogo, per quanto pugnace,¹⁵ tra uno *scholasticus* e un liberto. Ma a togliergli la parola è l'intervento dello stesso Trimalchione e, con lui, la strategia narrativa petroniana: *coeperat Ascyltos respondere convicio, sed Trimalchio delectatus colliberti eloquentia* eqs. 'aveva iniziato Ascilto a rispondere alle offese, ma Trimalchione, divertito dall'eloquenza del collega liberto etc.' (59, 1). Il livello del *sermo vulgaris*, di cui l'*adversarius Ascylti* dà uno degli esempi più efficaci, resta inattuabile ad Ascilto, aggregato al gruppo degli *scholasticus*. E un tale rispetto del limite è tanto più notevole per un personaggio, come il suo, che non manca di atti brutali. Al lettore sta di osservare come nel testo scritto della *Cena* si incrocino le diverse competenze linguistiche, e quindi i diversi livelli di 'oralità' dei personaggi.

2.2 La parola e il ritmo (*accurrit Menelaus*)

Accanto ai livelli socio-linguistici (con il corrispettivo letterario dei livelli stilistici), un altro indicatore di oralità è il ritmo, elemento identificante di una letteratura che veniva comunemente 'recitata', e 'ascoltata'. La parola si rivela nella sua dimensione aurale-orale proprio per la natura prosodica che la contraddistingue.

Il *Satyricon*, anche nella sezione della *Cena*, non ha mancato di essere studiato come 'prosa-ritmica': si è potuto così verificare come alla lingua dei liberti manchi quella cura ritmica che identifica la lingua del narratore.¹⁶ Non sorprende, certo, che l'aspetto ritmico, al momento della performance del testo, rientrasse nella caratterizzazione, e nella strategia narrativa, che, come abbiamo visto, sono alla base della *Cena*. Ma, almeno in un caso, l'aspetto ritmico si trova ad intersecare il grande testo dei più rilevanti modelli letterari. Quando ad entrare in scena è Menelao (significativamente 'assistente' di Agamennone), un personaggio che porta con sé evidenti implicazioni epiche, può avvenire che si attivi nella prosa di Encolpio una 'illustre' cadenza esametrica: *cum has ergo miraremur lautitias, accurrit Menelaus*

¹⁵ Del resto il tema dello 'scontro' è ricorrente nella *Cena*, forse in qualche modo anticipato già nel motto di Trimalchione in 34, 5: cf. Cucchiarelli 1997.

¹⁶ Cf. Müller 1983, spec. 449.

eqs. (27, 4). In queste che sono tra le primissime battute dell'episodio (Trimalchione è stato appena avvistato), Encolpio utilizza un kolon ritmico, *accurrit Menelaus*, che è facilmente comparabile con una tipica formularità epico-virgiliana.¹⁷ Il lettore/ascoltatore di un testo che è stato scritto dallo *scholasticus* Encolpio è autorizzato a percepire la risonanza esametrica per un personaggio dal nome tanto impegnativo. A confermare una tale aspettativa, e una tale competenza, è un luogo come 61, 5, in cui la ripresa di una cadenza virgiliana, per analogo snodo narrativo, si fa citazione letterale, finalizzata all'ironia: *'haec ubi dicta dedit' talem fabulam exorsus est*.¹⁸

Ma proprio le cadenze esametriche – abitualmente evitate da Encolpio (e da Petronio), secondo la prassi retorico-prosastica, e quindi potenzialmente significative quand'esse si presentino – divengono incomprensibili nello stesso testo dell'*Eneide*, se si trova a recitarlo uno dei servi di Trimalchione: *servus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo proclamavit subito canora voce: 'interea medium Aeneas iam classe tenebat'. nullus sonus unquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit* 'Lo schiavo che stava seduto vicino ai piedi di Abinna, obbedendo – credo – ad un invito del suo padrone, attaccò di botto con voce modulata: "Frattanto Enea con la flotta ormai teneva il largo". Nessun suono più stridente colpì mai i miei timpani; infatti, oltre a sconvolgere il ritmo prosodico, con lunghe e brevi pronunciate fuori posto, come fanno gli stranieri incolti, ci metteva dentro dei versi dell'Atellana, con il risultato che allora, per la prima volta, mi risultò sgradevole anche Virgilio' [trad. A. Aragosti] (68, 4–5). Quell'orizzonte di attese che il lettore è legittimato a prospettarsi nella ricezione orale-aurale del testo di Encolpio (della 'voce' narrante di Encolpio), è radicalmente inattuabile nella dimensione, che pure è 'iper-oralistica', dei liberti. Un attacco epico-narrativo come l'incipit del V libro dell'*Eneide* diviene insopportabile allo *scholasticus* Encolpio per quella assurda mescolanza con versi atellani, e per l'incapacità alla dizione prosodica classica.¹⁹ Già nell'atrio di Trimalchione, che è al tempo stesso il 'preliminare' narrativo della *Cena*, ad Encolpio non

¹⁷ Cf. ad es. *A.* 5, 451 *accurrit Acestes*; 10, 352 *accurrit Halaesus*; ed anche 5, 36 *accurrit Acestes* (tutti e tre in clausola); 6, 479 *accurrit Tydeus* (fine del primo emistichio).

¹⁸ Cf. ad es. *Verg. A.* 2, 790.

¹⁹ Su questo episodio, e sulla rilevanza dell'aspetto auditivo nel racconto della *Cena*, dovremo ritornare più avanti, nel contesto della 'mimesi'.

era riuscito di riconoscere la resa, questa volta grafico-pittorica, dei due grandi testi epici, l'*Iliade* e l'*Odissea* (29, 9).²⁰

2.3 Trimalchione *auctor*

2.3.1 Le cose, le parole (le epigrafi)

La dialettica tra scrittura e oralità, tra cultura 'testuale' e cultura 'orale', collocandosi al centro dell'invenzione narrativa della *Cena*, l'ha resa testimonianza e collettore prezioso dei diversi modi comunicativi attuati dalla società primo-imperiale, nelle sue molteplici rifrazioni: il linguaggio del teatro e del mimo, dell'arena e dei grandi giochi pubblici; la fruizione del testo letterario ai più disparati livelli sociali e culturali; la diffusione orale di racconti e proverbi; e, infine, la specifica forma di alfabetizzazione dei liberti. Quando uno tra quest'ultimi, volgendosi contro Gitone, orgogliosamente dichiara di non possedere le nozioni della *paideia* classica, ritenute inutili, ma rivendica la propria capacità di leggere la maiuscola epigrafica (58, 7 *non didici geometrias, critica et alogas menias sed lapidarias litteras scio* 'io non ho imparato la geometria, la critica letteraria ed altre assurde pazzie, ma so leggere le lettere scolpite'), la sua è una precisa indicazione di competenza: ad un liberto basta conoscere la scrittura delle comunicazioni pubbliche, assieme ai valori numerici del denaro, per sapersi muovere con efficacia nel suo mondo di affari e di mediazioni.²¹ Altrimenti, è a un patrimonio orale di sapienza proverbiale, di indovinelli e giochi di parole, che l'indignato liberto può far riferimento per aver la meglio sul suo interlocutore: un patrimonio per definizione estraneo e inattuabile ai *litterati* (e forse ai lettori del *Satyricon*,

²⁰ Viene spontaneo chiedersi, a questo punto, come il lettore 'ideale' previsto dal *Satyricon* (lettore ad alta voce, naturalmente) dovesse recitare il verso virgiliano: in modo corretto, o in modo scorretto (pronunziando cioè a caso le quantità)? Forse, molto semplicemente, veniva lasciata la scelta, ma, a chi avesse preferito una lettura mimetica, sembra che qui il testo della *Cena* offra precise 'indicazioni di regia' (sull'argomento vedi, anche per la bibliografia, Easterling, Hall 2002; Telo' 2002).

²¹ Così egli prosegue: *partes centum dico ad aes, ad pondus, ad nummum* (ibid.). La contrapposizione polemica agli *scholastici* si fa quindi ancor più esplicita: *iam scies patrem tuum mercedes perdidisse, quamvis et rhetoricam scis* (58, 8). Fondamentale sui diversi livelli di 'acculturazione' nella *Cena* è Horsfall 1989.

già contemporanei?).²² Qui la *Cena* misura forse la massima divaricazione tra la dimensione della parola scritta e quella della parola parlata.

Corrispondentemente all'affermazione, appena citata, del risentito libertino, la parola scritta, nella sua dimensione epigrafica (quindi pubblica, sociale), è tra i vettori comunicativi più comunemente in uso presso i liberti. Nel traumatico, e iniziale, impatto del narratore con il sistema comunicativo dei liberti, è proprio l'epigrafe CAVE CANEM (29, 1 *superque quadrata littera scriptum*), ad esprimere la natura pittorica dell'enorme cane apparso ad Encolpio, e quindi a stabilire, metalinguisticamente, la ridicola inutilità del suo spavento.²³ Il testo come epigrafe, prima di trovare il suo conseguente punto di approdo nell'iscrizione del monumento di Trimalchione (necessariamente 'narrata' dal testo della *Cena*: 71, 12), punteggia costantemente il mondo dei liberti: nei modi della comunicazione ufficiale vengono diffuse durante il banchetto le informazioni che, proprio per poter essere normative, necessitano della forma scritta.²⁴

L'*inscriptio*, come il corrispettivo greco di ἐπιγραφή/ἐπίγραμμα, esprime un livello di testualità strettamente collegato all'oggetto ('su cui' si dispone). Nella *Cena* questo livello non manca di concretizzarsi in una corrispondenza immediata tra 'cosa' e 'parola', che non può dirsi esaurita, nella sua forte inventività linguistica, dallo spunto satirico sul parvenu ansioso di esibire le proprie ricchezze. Fin dall'inizio del banchetto, Encolpio ha modo di osservare come sui margini dei piatti di portata (*lances*) siano 'incisi' (*inscriptum*) tanto il nome di Trimalchione che il peso in argento (31, 10). Le competenze specifiche dei liberti, la loro meticolosa cura nel conoscere, catalogare, valutare (si ricordi il già citato 58, 7), vengono espresse attraverso l'oggetto: proprietà, peso e quindi valore, sono comunicati dal privilegiato mezzo 'epi-

²² 'qui de nobis longe venio, late venio? solve me' dicam tibi, qui de nobis currit et de loco non movetur; qui de nobis crescit et minor fit. curris, stupes, satagis, tamquam mus in matella (58, 8-9). A tutt'oggi questi indovinelli restano irrisolti.

²³ E si rammenti, nel luogo propriamente liminare della *ianua*, 28, 6 *libellus erat cum hac inscriptione fixus eqs.*; cf. inoltre 29, 4 *omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*.

²⁴ Si veda in questo volume Rimell, 74-75; si possono ricordare, come esempi nella *Cena* del valore ufficiale (e talvolta 'autoritario') del testo scritto: 28, 6; 30, 1-4; 38, 10 e 16; 53, 1-10. L'autorevolezza del testo scritto è tale che lo stesso narratore sembra almeno in un caso doversi tutelare con un prudente *si bene memini* (30, 3: si tratta dell'avviso che informa sugli impegni mondani del padrone di casa). Nel caso di 54, 5, Encolpio si limita a nominare una forma 'giuridica' (*decretum*), senza riportarne il testo (scritto?).

grafico', e possono essere colte dal narratore, divenire testo del *Satyricon* (l'istituto narratologico del romanzo si sovrappone in questo caso al codice comunicativo dei liberti). Ben presto, Encolpio stesso sembra rispondere a quelle competenze, con un'annotazione come la seguente: *accipimus nos cochlearia non minus selibras pendentia* 'riceviamo dei cucchiari, pesanti non meno di mezza libbra etc.' (33, 6). Non mancherà il ricorso allo strumento scientifico della misurazione, quando Trimalchione, dopo aver valutato in sei libbre e mezzo il peso di un gioiello della moglie, afferma di possedere un braccialetto di dieci libbre.²⁵

Il nesso diretto tra la parola e la cosa (cioè, l'epigrafe-didascalia posta direttamente sull'oggetto), comporta un tendenziale azzeramento, o comunque un'estrema riduzione, della distanza linguistica che separa le essenze dai rispettivi nomi. Per una sorta di particolarissima 'ontologia gastronomica', gli oggetti esprimono ambiguità linguistiche, dialogano, comunicano significati: da questo punto di vista, episodio emblematico è quello degli *apophoreta*, in cui, attraverso le arguzie dei liberti (talvolta, certo, piuttosto goffe), il *Satyricon* fa una attenta ricognizione dei rapporti linguistici, anche nelle loro ambigue convenzionalità.²⁶ Così, Trimalchione può rivolgersi al servo *Carpus*, nel caso vocativo, e al tempo stesso impartirgli l'ordine '*carpe*' (36, 5–8), oppure può sfruttare l'ambiguità, evidentemente cruciale per un eschiavo, tra *Liber* appellativo di Dioniso e *liber* aggettivo.²⁷ Proprio un tale

²⁵ 67, 8 *ultimo etiam, ne mentiri videretur, stateram iussit afferrī et circumlatum approbari pondus*. Nel caso di esseri animati, non 'incidibili', può essere un apposito *nomenclator* a definirne l'età (e quindi le dimensioni): *nam commundatis ad symphoniam mensis tres albi sues in triclinium adducti sunt capistris et tintinnabulis culti, quorum unum bimum nomenclator esse dicebat, alterum trimum, tertium vero iam se<xen>nem* (47, 8).

²⁶ È interessante che proprio in questo contesto di estrema sollecitazione linguistica Encolpio dichiari l'inadeguatezza della propria memoria narrativa: *sexcenta huiusmodi fuerunt, quae iam exciderunt memoriae meae* (56, 10); Rimell 2002, spec. 184.

²⁷ 41, 7–8 *ad quem sonum conversus 'Dionyse' inquit 'liber esto' [...] tum Trimalchio rursus adiecit 'non negabitis me' inquit 'habere Liberum patrem'. laudamus dictum eqs.* Naturalmente, i due giochi linguistici che abbiamo menzionato presuppongono entrambi la consuetudine di non distinguere tra maiuscole e minuscole per le iniziali dei nomi propri – consuetudine che a sua volta presuppone un contesto di ricezione e performance orale-aurale; lievemente differente, perché tra aggettivo e nome riferiti entrambi a nome proprio, l'ambiguità di 50, 4 *quid est autem Corintheum, nisi quis Corinthum habet?* Nomi parlanti per i servitori nel banchetto non mancano di attestazioni nel mondo greco: P. Robiano, che ringrazio, mi fa osservare il caso di un affresco da una tomba di Sidone (metà II sec. d.C.) in cui sono raffigurati dei servitori che portano delle vivande al loro padrone: essi hanno nomi come *Oinophilos*, *Nereus*, *Glycon*, etc. (notizie in proposito sul numero in uscita di *Syria* 80, 2003).

approccio ‘ontologico’ permette a Trimalchione di ridurre paradossalmente all’assurdo i fondamenti stessi della retorica: *hoc [...] si factum est, controversia non est; si factum non est, nihil est* (48, 6). Si osserva una profonda coerenza nell’ideologia e nel sistema linguistico dei liberti – coerenza che è la cultura ‘scolastica’ del narratore a rendere ridicola e paradossale: soltanto, invece, per un pregiudizio il lettore moderno può ritenere equivalente l’assenza di cultura (‘classica’) alla pura insipienza.

2.3.2 La biblioteca, il teatro e la Sibilla

Il testo letterario sperimenta nella *Cena* una presenza esplicita, talvolta ‘materiale’ (libraria o comunque grafica). Riguardo all’autore fondante della cultura greco-latina, Omero, non manca di esprimersi lo stesso Trimalchione, che, dopo aver dichiarato di possedere le canoniche ‘due biblioteche, l’una Greca, l’altra latina’ (48, 4),²⁸ così prosegue rivolgendosi al convitato retore: ‘*rogo*’, *inquit*, ‘*Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixe fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem ꝥporicinoꝥ extorsit? solebam haec ego puer apud Homerum legere*’ ‘... quello chiese: “Scusa, mio Agamennone carissimo, ti ricordi mica le dodici fatiche di Ercole o la storia di Ulisse, di come cioè il Ciclope gli storse il dito pollice con un tronchesino? Quand’ero ragazzino leggevo sempre queste cose in Omero”’ [trad. A. Aragosti] (48, 7). Ma qui, proprio mentre fa riferimento al più importante strumento di controllo e conservazione del testo, la biblioteca, Trimalchione mostra di appartenere ad una cultura che confonde l’autore classico con le mediazioni comico-drammatiche: con ogni verosimiglianza, infatti, ciò che Trimalchione afferma di aver letto (*solebam...legere*) ‘presso Omero’ è il copione di una qualche farsa, di genere atellano o simile. Il ricorso alla figura dell’*auctor* (‘Omero’) è ciò che resta della *paideia* classica, ma in un contesto in cui il testo scritto si è ormai dissolto: l’atto stesso del *legere* non garantisce più il rispetto dell’opera come forma autorizzata, quand’anche essa sia l’*Odisea*.

²⁸ La formulazione *unam Graecam, alteram Latinam* non sembra concedere alternative alla correzione del trådito *tres bibliothecas*. A meno che non si voglia pensare che l’‘eccesso’ culturale di Trimalchione si debba esprimere attraverso il superamento, anche linguistico, del limite consolidato, e binario (*una...altera*), che identificava la cultura greco-romana: alla possibilità di una ‘terza biblioteca’ in lingua osca pensano, poco plausibilmente, Geiger, Rosén 2003.

Anche in questo caso sarebbe estremamente riduttivo limitare la nostra interpretazione ad una prospettiva comico-satirica, o, ancor peggio, ‘macchiettistica’. Che il *Satyricon* qui stia rappresentando un punto di forza nel mondo dei liberti, e che Petronio intenda ricostruirne con esattezza il particolarissimo linguaggio culturale (lo specifico ‘progetto culturale’), è dimostrato da una studiattissima ricorsività. Poco più avanti, nel cap. 53, l’interesse per la farsa Atellana viene esplicitato da Trimalchione: proprio farse atellane egli ha imposto di rappresentare ai suoi attori comici (*comoedi*), allo stesso modo in cui ha ordinato al *choraules* di eseguire soltanto musica e testi latini (53, 13). Ma è, di nuovo, nel confronto con il grande testo di Omero, che si completano, in modo ancor più impressionante, le coordinate della nuova cultura. Seduto sul divano, mentre gli *Homeristae*, attori specializzati nel testo omerico, dialogano tra loro in versi greci, Trimalchione, per un atto che si direbbe di sfida, legge a voce alta e modulata (*canora voce*) da un volume in latino: *ipse Trimalchio in pulvino consedit, et cum Homeristae Graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent, ille canora voce Latine legebat librum* ‘Trimalchione, per far la sua parte, si alzò a sedere su un cuscino e, mentre gli Omeristi dialogavano in versi greci, come fanno secondo la loro sgarbata abitudine, lui, con voce impostata, leggeva in latino da un libro’ (59, 3). Ottenuto il silenzio, Trimalchione illustra la ‘trama’ (*fabula*) che gli *Homeristae* starebbero mettendo in scena: *mox silentio facto ‘scitis’ inquit ‘quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit. ita nunc Homeros dicit quemadmodum inter se pugnent Troiani et Tarentini* ‘Quindi, fattosi silenzio, disse: “Lo sapete che pezzo fanno? Diomede e Ganimede erano due fratelli. Sorella di costoro era Elena. Agamennone la rapì e le sostituì una cerva in sacrificio a Diana. E così ora Omero ci racconta come combattano tra di loro Troiani e Tarentini”’ [trad. A. Aragosti, con riadattamenti] (59, 3–4).

L’inverosimile canovaccio sunteggiato da Trimalchione, che, con le sue assurdità, ha lasciato interdette generazioni di lettori petroniani, non si esaurisce nella satira del rozzo parvenu, ma sembra meglio spiegarsi come assaggio esemplare di un linguaggio (qui, dunque, il *Satyricon* opera una ricognizione nei modi della comunicazione e della ricezione letteraria in età imperiale). Di per sé, l’esistenza stessa degli *Homeristae* presuppone per il testo omerico una fruibilità drammatica, e orale-aurale (*colloquerentur*), che fa da premessa all’ulteriore passo compiuto da Trimalchione: in altre parole,

è proprio la collocazione scenica del testo di Omero ad autorizzare il confronto, e quindi la commistione, con altre forme letterarie o para-letterarie che appunto nella scena trovano il loro contesto privilegiato e primario. Il mezzo di comunicazione diviene più importante dei contenuti, e giunge a prevalere sulla medesima autorialità: una trama farsesca pseudo-mitica (anche qui, forse proveniente dal repertorio dell'Atellana) può così essere attribuita direttamente alla 'voce' di Omero: *ita nunc Homeros dicit*. Il testo per eccellenza, fondamento della *paideia* classica, 'Omero', ha perso la sua stessa testualità, si è esposto a nuove contaminazioni nel divenire forma 'orale', 'drammatica': il prezzo inevitabile per poter passare attraverso una nuova mediazione, ma anche la conferma, offertaci dal *Satyricon*, della sua reale vitalità come testo 'classico'.²⁹ Il servo di Abinna mostra che anche il corrispettivo di Omero nella cultura greca, Virgilio, ha perso la sua identità testuale: non soltanto ne è compromessa la fruizione metrico-ritmica, come abbiamo visto, ma in esso possono interpolarsi versi comico-farseschi – non senza che, questa volta, l'Atellana venga esplicitamente nominata.³⁰

Il motivo comico-satirico del 'rozzo' parvenu si è dunque rivelato uno strumento funzionale, che il *Satyricon* sfrutta per porre a confronto diverse dimensioni testuali, su diversi livelli di oralità: i modi della diffusione e ricezione dei testi classici nella società imperiale (e non soltanto nella società dei liberti) risultano esserne illuminati.

La cultura ellenistica, e quindi romana, del libro scritto e conservato aveva trovato forma compiuta e durevole ad Alessandria, quando nella Biblioteca si raccolsero sistematicamente i volumi degli autori greci (e non soltanto), quando il confronto stesso tra le diverse versioni del testo di Omero fu la premessa per lo stabilirsi del suo testo. Il mondo dei liberti, per come il *Satyricon* lo ritrae, testimonia il dissolversi di quella forma testuale, ci restituisce un Omero non più criticamente 'autorizzabile'.³¹ La giustapposizione tra la biblioteca e il teatro, che nella forma idealmente classica doveva rientrare in

²⁹ Si vedano in proposito le osservazioni di Santagata 2002, spec. 226–227. In specifico sul versante petroniano Horsfall 1989, 80–82.

³⁰ 68, 5. Si può dire che nei confronti del *servus Habinnae* Encolpio assuma la funzione dello scolastico-filologo, pronto a difendere il testo dell'autore classico dalle interpolazioni di attori ed interpreti vari: si veda Falkner 2002, spec. 352–353.

³¹ Il desiderio di possedere una completa biblioteca greca è satiricamente rappresentato nel Calvisio Sabino di Seneca, *Ep.* 27, 5–7; cf. Farrell 2004, spec. 268.

una dialettica di conservazione-vivificazione del testo,³² si estremizza e diviene antitetica: la forma teatrale può giungere a ‘riscrivere’ il testo, anche nella sua forma editoriale (e anche quando esso, come il testo epico, non preveda propriamente la performance drammatico-orale). Nell’affermazione di Trimalchione, che sostiene di aver letto ‘presso Omero’ argomenti assolutamente extra-omerici, c’è l’assurda incongruenza di goffe pretese culturali, ma al tempo stesso una estremizzazione che è perfettamente coerente con premesse che appartengono ad un’epoca e ad una società intere.

Trasportata nella dimensione immediata della performance orale, la letteratura presso Trimalchione può svincolarsi dalle sue origini greche: alla lingua di Omero si sovrappongono le forme della farsa italica e la lingua latina, che, ormai dotate di una forma libraria, finiscono per sostituirla. Così Trimalchione risolve il cruciale problema della cultura latina: leggendo a voce alta un libro latino (59, 3 *ille canora voce Latine legebat librum*), egli può contrapporre una biblioteca ormai latina ad un testo greco teatralizzato, difficilmente comprensibile.³³ Dunque, c’è una profonda coerenza nel fatto che Trimalchione, diversamente dal servo di Abinna, sappia fare una breve ma almeno corretta citazione da Virgilio (39, 3 cit. infra): anzi, proprio di un autore latino egli conserva (o, meglio, fa mostra di conservare) il testo nella sua perfetta identità testuale. Per un’ultima inversione che a questo punto dovrebbe riuscirci ovvia, quell’autore appartiene al genere del teatro: si tratta infatti del mimografo Publilio Siro.³⁴ Per un paradosso soltanto apparente, il ‘rozzo parvenu’ ha svolto una funzione di ‘conservatore testuale’ che lo inserisce nella tradizione del simposio erudito, in cui i libri vengono letti, citati, commentati e che passando per Plutarco giunge fino ad Ateneo.

³² Così, ad esempio, secondo Quintiliano, che nel trattare la *pronuntiatio* (dunque, il modo di performance orale del testo) introduceva la seguente osservazione: *documento sunt vel scaenici actores, qui et optimis poetarum tantum adiciunt gratiae, ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent, et vilissimis etiam quibusdam impetrant aures, ut, quibus nullus est in bibliothecis locus, sit etiam frequens in theatris* (Inst. 11, 3, 4).

³³ Un testo, si aggiunga, la cui recitazione sembrerebbe trovare poco ben disposto, sorprendentemente, lo stesso narratore Encolpio: *cum Homeristae Graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent*, eqs. (59, 3). A meno che non si debba sospettare che il risentimento nei confronti degli *Homeristae* sia da attribuire all’interpolazione di un qualche dotto medievale, non più in grado di comprendere il greco: Cucchiarelli 2006.

³⁴ Dal momento che noi, contrariamente a Trimalchione, non possediamo la ‘Biblioteca’ degli autori latini, non possiamo verificare che i versi da lui recitati nel cap. 55 siano davvero autentici; e non possiamo nemmeno escludere che Trimalchione li legga ‘a voce alta’ da un libro, come nel caso del cap. 59.

Nell'incrocio tra greco e latino, Trimalchione non ha esitazioni a rivendicare le proprie letture 'di prima mano' da Omero, in tanto giovane età (48, 7 *haec ego puer*). Ed è proprio la lingua greca a costituire il punto di passaggio, anche logico, da Omero alla Sibilla (si noti il *nam*): ... *apud Homerum legere. nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα, τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω* '...leggevo sempre queste cose in Omero. Quanto alla Sibilla l'ho vista io coi miei occhi a Cuma star sospesa in un'ampolla e, poiché i ragazzi le chiedevano: "Sibilla, cosa vuoi?", lei rispondeva: "morire voglio"' [trad. A. Aragosti] (48, 8). Leggere Omero e ascoltare la risposta della Sibilla ci vengono presentate come due forme di ricezione culturale perfettamente equiparabili. Sembrerebbe che Trimalchione fosse ben in grado di intendere un dialogo greco: allo stesso modo non avrà avuto forse troppe difficoltà di comprensione, almeno a grandi linee, con gli *Homeristae*. Ma la risposta della Sibilla appartiene ad una cultura che desidera dissolversi, che è prossima ad esaurirsi.

2.3.3 La *Cena* tra parola e testo

La sensibilità alla forma scritta, in special modo libraria, del testo letterario è un'acquisizione a cui Trimalchione, come abbiamo visto, mostra di tenere non poco. Resta a questo punto da chiedersi se di una tale sensibilità egli non abbia risentito anche nell'allestimento del suo banchetto. Infatti, la tradizione del convito letterario, distinta in generi e sotto-generi, doveva contribuire a far percepire l'organizzazione di una cena, e tanto più il suo racconto, come entità formalizzate e codificate (le due prospettive tendono comunque a riunirsi nel punto di fuga prospettico del *Satyricon*, tra *cena* di Trimalchione e *Cena* di Encolpio/ Petronio). Come reagisce il *dominus* Trimalchione, ospite, padrone di casa e *tyrannus* (41, 9), a un così complesso insieme di stimoli?

Che il banchetto di Trimalchione si disponga secondo una regia studiatis-sima, assai attenta alle reazioni degli *scholastici*, è cosa nota. Dal momento che cibo e mimo rappresentano i due codici comunicativi privilegiati dei liberti,³⁵ è chiaro perché il banchetto di Trimalchione debba essere esso stesso organizzato come un atto di comunicazione e di autorappresentazione

³⁵ Per questi concetti si rinvia, anche per ulteriore bibliografia, a Cucchiarelli 1999. In particolare per il mimo, Rosati 1983; Panayotakis 1995; cf. 31, 7 *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes*.

sociale. Un piatto di portata non è semplicemente il mezzo con cui la vivanda, servita tra i convitati, possa essere consumata: per Trimalchione essa deve significare, deve comunicare idee e cultura. Lo si vede bene già nel caso del *ferculum* zodiacale, che, ‘entrato’ subito a seguire gli antipasti, di fatto apre il banchetto vero e proprio (e quindi assolve all’importante funzione di ‘inizio’). La cura innovativa posta nell’allestimento del piatto (la *novitas* [35, 1]) attrae immediatamente l’attenzione dei convitati, per quanto ad essa non sembri in un primo momento corrispondere un proporzionato impegno quantitativo (*ferculum est insecutum plane non pro expectatione magnum* [35, 1]). Ma il *ferculum* si svela presto essere soltanto la parte superiore di una più generosa portata sottostante, costituita quest’ultima di pollame, lepri, carni e pesci vari, ed accolta con entusiasmo dalla claque dei servi e, quindi, dai convitati (36, 1–4). Poco più avanti, dopo che il piatto è stato felicemente gustato, è Trimalchione stesso a svelarne il significato ‘culturale’, esplicitamente richiamandosi alla necessità della filologia (l’arte esegetica che qui non si limita alla citazione da Virgilio): *rogo, me putatis illa cena esse contentum, quam in theca repositorii videratis? ‘sic notus Ulixes?’ quid ergo est? oportet etiam inter cenandum philologiam nosse. [...] nam mihi nihil novi potest afferri, sicut ille fericulus †ta mel† habuit praxim* ‘Ditemi un po’, credete che io possa essere soddisfatto di quei cibi che avete visto sul coperchio del trionfo? Così poco conoscete Ulisse? Che volete, torna bene anche a cena fare cultura. [...] Infatti non esiste che qualcuno mi possa presentare qualcosa di mai visto, come dimostra la portata precedente, il cui senso ora vi espongo’ [trad. A. Aragosti] (39, 3–4). Nonostante l’incertezza nel testo, è chiaro come Trimalchione affermi che proprio attraverso il piatto zodiacale debba mostrarsi tutta la sua ‘onniscienza’ gastronomica (*mihi nihil novi potest afferri*): ecco perché esso viene subito dopo spiegato nelle molteplici analogie culinario-astrologiche (39, 5–15).

A questo punto, i convitati acclamano entusiasticamente il padrone di casa congratulandosi per la sua dottrina: *‘sophos’ universi clamamus et sublati manibus ad cameram iuramus Hipparchum Aratumque comparandos illi homines non fuisse* “‘Stupendo” gridiamo all’unisono e, alzate le mani al soffitto, giuriamo che Ipparco ed Arato non sono stati gente da confrontare con lui’ [trad. A. Aragosti] (40, 1). Ma l’adulazione contiene anche il riconoscimento del cibo come ‘testo’, come forma comunicativa codificata: le portate di Trimalchione hanno un significato, presuppongono l’intenzione di un autore e quindi la sensibilità di un interprete. Gli stessi nomi di Ipparco ed

Arato non sembrano essere scelti a caso, dal momento che Ipparco, illustre astronomo, era stato anche autore di un celebre commentario ai *Fenomeni* di Arato e all'omonimo trattato di Eudosso, da Arato utilizzato come fonte (tra Arato e Ipparco sembra riprodursi, dunque, il binomio autore/interprete che Trimalchione assomma in se stesso). Ai convitati-fruitori dell' 'opera' di Trimalchione spetta il compito di assimilare, assieme al cibo, la sapienza.³⁶

Se il cibo è organizzato come meccanismo linguistico, la distanza tra il personaggio Trimalchione e il narratore/autore Encolpio/Petronio si trova conseguentemente ad accorciarsi: l'operato di Trimalchione, ideatore e artefice della *cena* (in collaborazione con il cuoco Dedalo), si rispecchia in quello di Encolpio/Petronio, sistematore narrativo, e autore letterario, dell'episodio. Per questa ragione luoghi dal forte significato comunicativo, come l'inizio, ricevono un'evidenza che può essere resa esplicita dagli stessi personaggi. È il caso di Menelao, che così richiama l'attenzione degli *scholastici*, e del lettore: *'hic est' inquit 'apud quem cubitum ponitis, et quidem iam principium cenae videtis'* "Costui" dice "è l'uomo da cui vi metterete a banchetto, e, anzi, potete già vedere l'inizio della cena" (27, 4). Come 'prologo' (*principium*) la sequenza iniziale si chiarisce nella sua funzione anticipatoria: tanto ai personaggi che al lettore vi si rivelano quelli che saranno gli elementi identificativi dell'episodio.

Interpretata come linguaggio comunicativo prodotto da Trimalchione (semplificando: come 'opera' di Trimalchione), la *Cena* si chiarisce anche nella presenza di temi e modi ricorrenti, in primo luogo quello della morte:³⁷ le ossessioni del personaggio Trimalchione divengono, per effetto della sua 'autorialità', ossessioni narrative. Con piena coerenza psicologico-diegetica, il banchetto, da 'testo' gastronomico, non potrà che mutarsi in testamento ed epigrafe monumentale, le due 'scritture ultime' predisposte dal padrone di casa (71).³⁸ Ma la sensibilità di Trimalchione, in una variante che potremmo definire 'discorsiva', si applica anche ai nessi e ai passaggi tra i diversi livelli, dell'esperienza e della comunicazione, e, quindi, dell'oralità e della

³⁶ Si direbbe che, da questo punto di vista, nella *Cena* venga intensificata la funzione didattico-gastronomica dei 'dolcetti', presupposta da Orazio, *S.* 1, 1, 25-6 *ut pueris olim dant crustula blandi doctores, elementa velint ut discere prima.*

³⁷ Sul quale basti rinviare a Bodel 1994.

³⁸ Su questo non mancheremo di tornare più avanti. A chiudere l'episodio, però, sarà l'autore Petronio, attraverso l'irruzione imprevista dei vigili (78, 7-8), che pure tanto efficacemente si attaglia, con la sua 'mimica' rapidità (cf. Cic. *Cael.* 65), ai modi espressivi che caratterizzano Trimalchione.

scrittura. Quando il fanciullo acrobata gli rovina addosso (incidente che Encolpio sospetta fosse stato in qualche modo preparato, o comunque gestito ad arte: 54, 3–5), è Trimalchione stesso ad osservare come ad un simile episodio debba corrispondere la trasposizione letteraria in epigramma: *'ita' inquit Trimalchio 'non oportet hunc casum sine inscriptione transire', statimque codicillos poposcit et non diu cogitatione distorta haec recitavit eqs.* “Un caso così non deve restare senza un epigramma”; e immediatamente chiese le tavolette, e, senza essersi troppo spremute le meningi, si mise a recitare i seguenti versi etc.’ (55, 2). In un altro caso, ancora più raffinato, Trimalchione riesce addirittura a sincronizzare i tempi tra la fruizione del testo scritto e l’azione narrata: *statim allatae sunt amphorae vitreae diligenter gypsatae, quarum in cervicibus pittacia erant affixa cum hoc titulo: 'Falerium Opimianum annorum centum'. dum titulos perlegimus, complosit Trimalchio manus et: 'eheu', inquit 'ergo diutius vivit vinum quam homuncio. quare tangomenas faciamus. vita vinum est. verum Opimianum praesto'* “Sul momento vennero portate delle anfore di vetro sigillate a gesso con cura che recavano sul collo, appiccicate, delle etichette su cui stava scritto “Falerno Opimiano di cento anni”. Mentre noi esaminavamo le etichette, Trimalchione batté le mani, aggiungendo: “Ahimé, dunque il vino ha vita più lunga dell’omuncolo. Ma allora inzuppiamoci le budella. È la vita, il vino. Io metto a tavola dell’autentico Opimiano” [trad. A. Aragosti] (34, 6–7). Secondo un meccanismo che ormai ben conosciamo, qui è l’oggetto stesso (il vino) a ‘parlare’ attraverso le iscrizioni dei *tituli*: ma Trimalchione sa passare dalla fruizione del testo scritto (*dum...perlegimus*) direttamente alla sua conseguenza esistenziale e narrativa: la brevità della vita umana e, quindi, l’esortazione a godere delle gioie simposiali. Poco più avanti, all’apparire della *larva argentea* non mancherà di associarsi la corrispettiva riflessione in versi, ad opera del medesimo padrone di casa: *'eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! eqs.'* (34, 10). Sembra addirittura che Trimalchione sappia controllare l’istanza narrativa fondamentale del *Satyricon*, quella prosimetrica,³⁹ nel passaggio dall’epigrafe all’epigramma, dal testo scritto al testo orale (e all’inverso).

³⁹ Cf. Labate 1995.

3 Immagine

La parola, considerata come parte mobile della ‘vita’ (βίος), rientra assai naturalmente nel dominio dell’immagine. O meglio, l’immagine, intesa come riproduzione mimetica, può ‘catturare’ ed esprimere la parola. Questo stretto nesso era stato riconosciuto e teorizzato dalla riflessione estetica antica, che non aveva mancato di condensarlo nella forma del motto attribuito a Simonide: ‘la pittura è una poesia che tace, la poesia una pittura che parla’ (Plut. *De glor. Ath.* 2, 346f; ed anche *De aud. poet.* 3, 17f; *Rhet. ad Her.* 4, 39). Nel celebre *ut pictura poesis* di Orazio, *ars* 361, inoltre, la dottrina estetica di ambiente peripatetico trovava la più incisiva mediazione ad uso della cultura latina.⁴⁰

Nel romanzo, come più in generale nelle forme epico-narrative, spetta all’ekphrasis rendere evidente la connessione tra la parola e l’immagine. Un caso esemplare, nel *Satyricon*, è quello della pinacoteca, in cui Encolpio (e con lui il lettore) assiste al rispecchiarsi delle vicende amorose romanzesche nei capolavori pittorici degli antichi maestri. Il poeta Eumolpo, sopraggiunto nel frattempo, approfitta del fatto che Encolpio è concentrato su di una *tabula* che rappresenta la ‘presa di Troia’ (89, 1) per recitare il proprio poemetto iliadico: dunque, dalla *Troiae halosis* pittorica a quella poetica. In realtà, già la pittura stessa, attraverso l’effetto mimetico, può permettersi di catturare la parola parlata, quasi per un superamento, si direbbe, del motto di Simonide (che la considerava ‘poesia muta’): è per l’effetto di questa specifica facoltà, se Encolpio nella pinacoteca si esprime come se potesse ascoltare le ‘maledizioni’ di Apollo, omicida preterintenzionale di Giacinto (83, 3 *damnabat Apollo noxias manus*).⁴¹

⁴⁰ Si veda il comm. ad loc. di Brink 1971, 368–371. Ulteriori analogie tra le forme del discorso e le arti figurative non mancavano di essere valorizzate dall’insegnamento retorico, anche per l’uso di una terminologia comune ai due ambiti: per il concetto stesso di *imago/εἰκὼν*, retorico ed estetico-figurativo al tempo stesso, si veda Guerrini 1981, 61–62 (con la n. 1); Asmuth 1998. Nel *Satyricon* arte pittorica e arte oratoria sono messe in parallelo dallo stesso Encolpio (in contesto degenerativo): *pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit* (2, 9; cf. inoltre 88).

⁴¹ È interessante che, già per Ovidio, i momenti subito successivi all’uccisione del fanciullo siano fondamentali per i rapporti tra scrittura e oralità: *Met.* 10, 214–216 cit. *supra* (n. 12). In specifico sui meccanismi mimetici di inganno e rispecchiamento nella scena della pinacoteca si veda Elsner 1993.

Nel mondo di Trimalchione e dei suoi compagni liberti l'immagine ha un ruolo assai rilevante. Si potrebbe immaginare che, in questo, il *Satyricon* non faccia altro che rispecchiare una caratteristica identificante della cultura imperiale: storie e miti venivano sistematicamente recepiti dal pubblico, sia attraverso le opere letterarie, sia per mezzo di rappresentazioni figurative, le quali non mancavano di comparire anche su oggetti e supporti di uso quotidiano. I generi teatrali, ed in special modo il mimo, non dovevano che amplificare un tale effetto 'visuale', contaminandolo con le specifiche forme della parola drammatica.⁴² Ma, tra la società del I sec. d.C. e la *Cena Trimalchionis*, si immette il lucido sguardo di Petronio, la coerenza di una costruzione intellettuale che dobbiamo tentare di rintracciare, ancora una volta, nelle sue costanti e corrispondenze.

In quanto vero e proprio codice comunicativo, l'immagine non manca di essere presentata, assieme agli altri 'linguaggi' dei liberti, nello spazio liminare dell'atrio – e non senza la traumatica evidenza del *canis catenarius*, su cui vale la pena tornare di nuovo. Tra i numerosissimi stimoli, dunque, offerti dal nuovo mondo in cui Encolpio si sta inoltrando, spicca quello dell'immagine pittorica: *ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'CAVE CANEM'* 'Io, del resto, mentre guardo attonito tutte queste meraviglie, faccio un improvviso balzo all'indietro, che per poco non mi tronco le gambe. Infatti dalla parte sinistra rispetto all'entrata, a pochi passi dalla stanza del portiere, c'era un cane enorme, legato alla catena, dipinto alla parete e al di sopra una scritta a lettere cubitali: ATTENTI AL CANE' [trad. A. Aragosti] (29, 1). Il dettato narrativo riproduce nelle sue successive fasi la percezione del narratore: l'enorme cane/legato con una catena/sulla parete/ma (finalmente!) dipinto; e, quindi, l'epigrafe di avvertimento, che si fa leggibile soltanto per ultima. In questa inversione, e nel conseguente spavento, si avverte l'etopea dell'ingenuo Encolpio (i *collegae*, come il lettore, non mancano di divertirsi alle sue spalle [29, 2]). Quella tra l'immagine e la realtà, infatti, è una confusione che la cultura latina, già almeno da Lucilio, attribuisce ai fanciulli: *ut pueri infantes credunt signa omnia aena/vivere et esse homines* eqs. 'come i fanciulli credono che ogni statua di bronzo sia viva, sia una reale creatura umana' (486–487 M. = 526–527 W. = 492–493

⁴² Si è giustamente insistito sulla rilevanza del referente artistico-figurativo per la fruizione di un'opera 'mitografica' come le *Metamorfosi* di Ovidio; cf. Segal 2005, spec. xv–xxix.

K.). Ma qui sull'etopea di Encolpio si sovrappone l'iperrealismo dell'immagine che è un effettivo tratto del gusto estetico di Trimalchione (e dei liberti). È lo stesso padrone di casa a spiegarlo più avanti, nel mezzo del banchetto, con il paradosso di una resa tanto realistica da far sembrare 'vivi' i figli morti di Cassandra (?): ... *occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes* 'uccide i figli, e i bambini morti giacciono così bene che ti sembrano vivi' (52, 1).

A conferma di quanto essa sia studiata, la funzione prologica dell'immagine nell'atrio giunge a presentarsi in una tra le sue più raffinate forme, quella 'anticipatoria'. Infatti l'immagine spaventevole del *canis catenarius* non mancherà di 'realizzarsi' nell'enorme cane che getterà nella piscina Encolpio, il quale per parte sua non mancherà di osservare il nesso narrativo-iconografico (*nec non ego quoque ebrius, qui etiam pictum timueram canem eqs.* 'ed anch'io, ebbro, io che avevo temuto il cane anche soltanto dipinto etc.' [72, 7]).⁴³ Ma un tale meccanismo anticipatorio, di cui è questo uno tra i più celebri esempi, viene sfruttato da Petronio anche per mettere subito in risalto la caratteristica che identifica la cultura dei liberti nei confronti dei grandi modelli classici. Il narratore Encolpio (e con lui il lettore) trova infatti già espresso, nelle pitture che sono al centro del portico, quella tipica ibridazione del testo omerico che non può non renderlo irriconoscibile agli occhi del fruitore 'classico': *interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. 'Iliada et Odyssian' inquit 'ac Laenatis gladiatorium munus'* 'io presi a chiedere al portiere quale fosse il soggetto delle pitture nella loro parte centrale. "L'*Iliade* e l'*Odissea*" disse "e lo spettacolo gladiatorio offerto da Lenate"' (29, 9). L'"Omero" dei liberti, che nel corso della *Cena* si congiungerà liberamente a temi comico-farseschi (forse atellani), si affaccia già qui, ma nella forma iconografica, e in connessione ad uno spettacolo gladiatorio.⁴⁴ Le immagini dell'atrio di Trimalchione, così efficaci nel descrivere la vita del padrone di casa e quindi traducibili da Encolpio in racconto (29), divengono incomprensibili, evidentemente, quando toccano il tema classico: perché 'Omero' è ormai parte integrante di un diverso modo

⁴³ Analogo procedimento di prefigurazione narrativa si ha nel noto luogo di Apuleio, *Met.* 2, 5, 1 (a Lucio che osserva le sculture nell'atrio di Birrena, raffiguranti la metamorfosi di Atteone in cervo, la padrona di casa dice: *tua sunt [...] cuncta quae vides*).

⁴⁴ Nel cap. 52, che abbiamo già avuto occasione di citare, Trimalchione nomina, dopo un miscuglio tra Dedalo, Niobe e il cavallo di Troia, le gesta di due gladiatori come soggetto preferito per le sue tazze: 52, 3 *nam Hermerotis pugnas et Petraitis in poculis habeo, omnia ponderosa; meum enim intellegere nulla pecunia vendo*.

comunicativo, che è quello dello spettacolo (in questo specifico caso gladiatorio). Ad Encolpio riesce impossibile sperimentare l'immediata comprensione iconografica, ed eventualmente l'auto-immedesimazione, che il lettore troverà così intensamente rappresentata, invece, nella scena della pinacoteca (cf. 83, 4–6; ed anche, per il soggetto iliadico, 89, 1): ed è quindi costretto a chiedere spiegazioni (*interrogare*), rivolgendosi al guardiano dell'atrio.

Correndo talvolta parallele, talvolta intrecciandosi, le immagini e le parole costituiscono due elementi fondamentali del linguaggio culturale di Trimalchione. Le immagini, in particolare, passando per le figure che adornano oggetti e ambienti, finiscono quasi per incorniciare la *Cena*, dal momento che esse si aggregano su due luoghi per molti versi liminari: l'atrio, come abbiamo appena visto (29), e il monumento funebre (71, 9). In questo ideale percorso, ha forse ruolo fondamentale di snodo il ritratto di Trimalchione, di cui viene coerentemente enfatizzata proprio l'illusorietà mimetica (ovvero, la verosimiglianza): *nos etiam veram imaginem ipsius Trimalchionis, cum iam omnes basiarent, erubuimus praeterire* 'Anche noi non potemmo fare a meno di baciare, come tutti, un ritratto al vero dello stesso Trimalchione' (60, 9).

Quando parola ed immagine si intersecano, può avvenire che l'immagine catturi la parola: ovvero, la dimensione orale della parola può essere mimeticamente espressa dall'immagine. Nello spazio classico della pinacoteca, adorna dei capolavori di grandi maestri greci, è questo il caso, già ricordato poco sopra, delle maledizioni di Apollo (*damnabat*). Ma che cosa avviene di queste intersezioni nel mondo dei liberti? Siamo sempre in grado di comprendere e interpretare i frammenti di oralità presupposti dall'immagine? Oppure il lettore non corre gli stessi rischi di incomprensione a cui è esposto il narratore Encolpio?

Istruttivo, in proposito, è il caso di uno tra i più tormentati luoghi della *Cena*, e cioè la scena finale del ciclo pittorico dedicato alla vita di Trimalchione: *in deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat* 'Nella parte estrema del portico, tiratolo per il mento, Mercurio rapiva Trimalchione verso un seggio sublime' (29, 5). Ben a ragione, il dettaglio *levatum mento* ha suscitato le perplessità degli interpreti, che hanno trovato goffa l'idea di un Trimalchione 'sollevato per il mento' da

Mercurio: di qui le numerose proposte di intervento testuale.⁴⁵ Non ci si può sorprendere che un tale schema iconografico non trovi riscontro nelle competenze classiche del lettore/osservatore, il quale, se vuole comprendere l'immagine, deve rivolgersi altrove. È nelle parole di un liberto della *Cena*, Filerote, che troviamo il tassello mancante, indispensabile alla comprensione: *et inter initia malam parram pilavit, sed recorrexit costas illius prima vindemia: vendidit enim vinum, quantum ipse voluit. et quod illius mentum sustulit, hereditatem accepit, ex qua plus involavit quam illi relictum est* 'E pensare che agli inizi ebbe una bella gatta da pelare, ma la prima vendemmia lo raddrizzò; infatti vendette il vino al prezzo che volle. E, fatto che gli tirò su il mento, ricevette un'eredità, dalla quale arraffò più di quanto gli era stato lasciato' (43, 4). Ad essere schizzata qui è un'altra biografia, quella del liberto Crisantho: per indicare il progressivo 'raddrizzarsi' del suo patrimonio, dopo un inizio stentato (*inter initia malam parram pilavit*), Filerote utilizza prima la locuzione *recorrexit costas illius*, poi, ad indicare la completa riuscita, la locuzione *quod illius mentum sustulit*. Nel caso di Crisantho, la forza che dall'esterno 'solleva il mento' è una considerevole eredità. Nel caso di Trimalchione, anch'egli vittima di sfortunate congiunture (ha rischiato almeno una volta il fallimento, come egli stesso ricorda nel cap. 76), la locuzione diviene iperbole iconografica: è 'sollevandolo per il mento' che Mercurio innalza, fino al sommo onore del *tribunal*, il suo protetto.⁴⁶ Le pitture dell'atrio hanno catturato un frammento di oralità: l'ekphrasis ha codificato in immagine non le parole della *paideia* tradizionale, ma quelle comunemente circolanti sulle labbra dei liberti.

Con sguardo acutissimo Petronio ha voluto ritrarre la cultura dei liberti come sistema linguistico unitario: di qui la necessità di una profonda coe-

⁴⁵ Se ne veda l'ampia rassegna in Neumann, Simon 1999, spec. 115–117.

⁴⁶ Il confronto, sebbene sia registrato nei commenti, non sembra essere stato sfruttato a pieno nella sua rilevanza 'interlinguistica'; cf. già Friedlaender 1891, 205 ad loc.; Marmorale 1948, 10 ad loc. (quest'ultimo, in realtà, piuttosto fuorviante). Non trascurabile, ma si direbbe collaterale, l'apporto di un'altra immagine, quella del 'tenere per il mento' (= 'tenere a galla'; 'salvare dall'annegamento'), per la quale si veda Properzio, 3, 7, 69 *vos decuit lasso supponere brachia mento*; Ovidio, *Ex Pont.* 2, 3, 39 *lasso digitum supponere mento* (con il comm. ad loc. di Galasso 1995, 210). Immagini nautiche non sono rare nella lingua dei liberti, che al mare e ai commerci devono abitualmente le loro alterne fortune; si rammenti, nella 'prosecuzione' marmorea del ciclo pittorico, affidata al monumento funebre, 71, 9 *te rogo ut naves etiam [...] facias plenis velis euntes, et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacculo effundentem*.

renza, che attraversasse i distinti livelli dell'immagine e della parola.⁴⁷ Per questa ragione, se il lettore non saprà sensibilizzarsi alla lingua dei liberti, comprenderne le specifiche forme, rischierà, come Encolpio, di non comprenderne nemmeno le immagini, e piuttosto sarà pronto ad ipotizzare, nel 'suo' testo del *Satyricon*, un errore di tradizione. Ma tanta profonda coerenza, oltre che appartenere all'oggetto osservato, si spiega con la cultura e i valori estetici dell'osservatore, l'autore Petronio, come cercheremo ora di dimostrare.

4 Mimesi

Nella visione estetica della cultura classica tradizionale la mimesi ha un ruolo cruciale. Ad un mondo preordinato e ben definito, nei suoi vari livelli ontologici e sociologici, il principio imitativo risponde con la facoltà di produrre scambi e passaggi: la mimesi offre potenzialità praticamente illimitate all'artista, che, grazie ad essa, può riprodurre ogni livello della realtà (e del pensiero). Proprio per far fronte a queste sue capacità, tanto difficilmente contenibili, Platone e Aristotele proposero degli insegnamenti filosofici che potessero irreggimentarla, stabilendo per essa precisi confini: e la dottrina aristocratica di matrice platonico-aristotelica, pur nelle sue ovvie varietà e adattamenti, riuscì fondante nel pensiero estetico antico.⁴⁸

Necessariamente degenerativa va considerata l'imitazione, agli occhi di Platone, perché essa comporta un allontanamento dalla forma perfetta dell'idea: di qui la necessità di un'attenta opera di prescrizioni e divieti, che la 'città ideale' avrebbe dovuto disporre in forma legislativa. Ecco perché, nel III libro della *Repubblica*, l'eccessiva consuetudine con le attività imitative viene considerata quanto mai deleteria per i 'custodi' della città: i φύλακες non dovrebbero sperimentare più di una attività imitativa, giacché è impensabile che la stessa persona possa riuscire bene nell'imitazione di più di una cosa (395a); d'altra parte l'esercizio della imitazione, se praticato fin

⁴⁷ Come immagini e locuzioni circolino liberamente, patrimonio linguistico comune, sulle labbra dei liberti, lo dimostra ad esempio il confronto tra 43, 1 *itaque crevit [...]* *tamquam favus* (ancora nel contesto delle gesta di Crisantho, nella biografia che ne traccia Filerote) e 76, 9 *quicquid tangebam, crescebat tamquam favus* (autobiografia di Trimalchione).

⁴⁸ Presupponiamo qui la recente e documentata trattazione di Halliwell 2002, spec. 37–259, cui si rinvia anche per ulteriore bibliografia.

da giovani, si trasforma in ἕθος e in φύσις, ed è quindi particolarmente insidioso per chi debba ricoprire un ruolo di supremazia e controllo (395d); inoltre, è assolutamente da evitarsi l'imitazione di mestieri umili (fabbri, rematori e via discorrendo) e di suoni della natura, in special modo di animali (il nitrito del cavallo, il muggito del toro, il mormorio del fiume, la risacca del mare e il tuono): soltanto un uomo indegno potrà imitare quel che capita e si metterà a riprodurre al 'cospetto di molti' (ἐναντίον πολλῶν) gli eventi atmosferici, ovvero il suono di assi e carrucole, delle trombe, dei flauti e di altri strumenti e, ancora, il verso dei cani, delle pecore e degli uccelli (396a–b; 397a; cf. *Leg.* 2, 669c–d).⁴⁹

Analogamente per l'Aristotele della *Poetica*, che da questo specifico punto di vista si allinea al magistero platonico, una forma di mimesi 'eccessiva', che si sforzi di 'riprodurre tutto', va considerata 'volgare' (φορτική): 'quasi che davvero il pubblico non possa comprendere nulla, se non ci si mette la persona stessa ad agitarsi con molti gesti; come fanno i cattivi suonatori, che per raffigurare un disco si raggomitano e quando intonano la *Scilla* trascinano il corifeo' (*Poet.* 26, 1461b29–32).⁵⁰ Già in apertura del trattatello, la mimesi era stata posta da Aristotele a fondamento dell'arte poetica (e, in generale, delle 'arti': 1, 1447a18–20): ma, in quanto facoltà

⁴⁹ L'eccesso di 'realismo' nella mimesi artistica è esplicitamente censurato, inoltre, nel *Sofista*, 235–237. In realtà, Platone non condanna la mimesi di per sé, ma solo quella che non si accompagna alla conoscenza del Vero e alla tensione verso il Bene: l'opera d'arte, e in particolare quella letteraria, hanno senso soltanto come 'mimesi della forma di vita più alta' (*Leg.* 817b; per la selezione di modelli da imitare cf. *Rep.* 394d–398b). Conseguentemente, Platone scrive i dialoghi come 'immagine' dei λόγοι del filosofo, cioè come mimesi della parola orale espressa da colui che incarna la forma di vita più alta, il filosofo appunto: cf. soprattutto *Phaedr.* 279d–280. Per la scrittura come pittura si veda *Rep.* 501 (il filosofo che modella il corpo sociale si comporta come un bravo pittore; ma anche il dialogo scritto, mimesi del dialogo orale, modella un'idea di corpo sociale, come evidente in 472d); ed anche *Leg.* 769a–e; si rinvia sull'argomento a Büttner 2000.

⁵⁰ Su questo capitolo della *Poetica*, in special modo nella sua immediata prosecuzione (con la critica all'«eccessivo» attore Callippide), si rinvia alla documentata discussione di Csapo 2002, spec. 127–131 (un lavoro che apre prospettive preziose sul significato sociale dei 'limiti del realismo'). Ancora in termini di imitazione, e dei suoi limiti, si esprime Aristotele a proposito dello stile nell'arte del discorso: *Rhet.* 3, 1, 1404a19–39. L'insegnamento platonico-aristotelico impresso una forma autorevole e duratura a principi estetici diffusi nella cultura antica: si veda ancora Halliwell 2002. In termini platonico-aristotelici la discussione estetico-critica proseguirà presso la cultura latina, anche al livello dell'insegnamento retorico. Basterebbe a dimostrarlo un luogo come Quintiliano, *Inst.* 1, 11, 2, già citato *supra*, n. 7 (specificamente alla *imitatio* è dedicato *Inst.* 10, 2); si aggiunga, in contesto educativo, Plut. *De aud. poet.* 3, 17f–18f.

‘connaturata’ all’essere umano, che ne ottiene istintivamente piacere, essa deve riflettere il ‘valore’ stesso dell’uomo. Nel capitolo 4, Aristotele è esplicito: ‘Ora, poiché abbiamo, per nostra natura, il gusto dell’imitare, e inoltre della musica e del ritmo, ed è evidente che dei ritmi sono elementi i metri, allora avvenne da principio che quanti avevano per queste cose le migliori disposizioni naturali, procedendo poco a poco, generarono spontaneamente l’attività poetica. E così, secondo l’indole personale di ciascuno, l’attività poetica restò suddivisa: i caratteri più solenni [σεμνότεροι] riproducevano le azioni egregie e i fatti del loro rango, e invece gli uomini più comuni [εὐτελέστεροι] i fatti del volgo [τῶν φάλων]’ (*Poet.* 4, 1448b20–27; trad. di Carlo Gallavotti). Secondo la definizione dello stesso Aristotele, che è stata ben valorizzata negli studi sull’oralità, ‘le parole sono segni del pensiero, la scrittura è segno delle parole’ (*De interpret.* 16a3–4).⁵¹ Ma una tale corrispondenza tra pensiero, parola orale e parola scritta, si inserisce all’interno di una rigida sistemazione etica e sociale: è la ‘natura’ stessa, secondo Aristotele, che motiva la differenza tra uomini schiavi e uomini liberi.⁵²

Ad una visione del mondo tanto gerarchizzata i liberti necessariamente reagiscono per il fatto stesso di sussistere come comunità capace di esprimersi linguisticamente. Quando sono gli schiavi, e gli ex-schiavi, a produrre un proprio sistema culturale, i principi fondanti dell’estetica classica (e aristocratica) si trovano ad essere inevitabilmente capovolti.⁵³ Ecco perché quella

⁵¹ Cf. Kahane 2001, spec. 233.

⁵² Cf. *Pol.* 1, 2, spec. 1254b16–1255a2. Sulle forme di intrattenimento ‘artistico’ in relazione ai livelli sociali, Aristotele non mancherà di proporre alcune concessioni: *Pol.* 8, 7, 1342a17–28: ‘Poiché gli spettatori sono di due tipi, gli uni liberi ed educati, gli altri volgari (φορτικός), appartenenti al ceto dei meccanici o degli operai e simili, bisogna preparare agoni e spettacoli che possano divertire anche costoro. I quali hanno anime che si allontanano dalle giuste tendenze naturali (τῆς κατὰ φύσιν ἕξεως), sicché esigono armonie e canti che, alti e irregolari nei modi, costituiscono delle degenerazioni: ma ciascuno prova piacere a seconda di quello che è la sua natura (τὸ κατὰ φύσιν οἰκεῖον). Perciò bisogna concedere a coloro che si esibiscono di fronte ad un tale pubblico la libertà di scegliere una musica che si possa adattare ad esso’. Già Platone aveva avanzato un’interpretazione in qualche modo sociologica per spiegare le variazioni, soprattutto le degenerazioni, nelle diverse forme d’arte: cf. *Leg.* 2, 658c–d; 3, 700c–701b (dalla ἀριστοκρατία si sarebbe passati alla θεατροκρατία [701a]; cf. Arist. *Rhet.* 3, 1, 1403b32–35).

⁵³ Gli stessi Platone ed Aristotele si trovavano a confrontarsi con realtà sociali non troppo dissimili, nella sostanza, da quelle della Roma imperiale: in un frammento di Cratino, ad esempio, compare una intera città popolata da schiavi arricchiti (fr. 223 K.-A.).

capacità mimetica, altrimenti tanto scrupolosamente controllata e irreggimentata, ormai liberatasi, occupa così ampia parte nel mondo dei liberti che la *Cena* descrive: mestieri, suoni, uccelli, scene della vita quotidiana, eventualmente attraverso la mediazione del mimo, vengono imitati e riprodotti con un'insistenza che sembra deliberatamente voler richiamare l'attenzione del lettore. Corrispondentemente il cibo, elemento materiale 'basso', che nel sistema delle *téchnai* messo a punto da Platone poteva al più rientrare nel meccanismo di 'adulterazione' della 'vera' sapienza, ora diviene principio costitutivo di linguaggio ed espressione, mezzo privilegiato per l'attuazione delle facoltà imitative.⁵⁴

La mimesi gastronomica sorprende Encolpio già all'inizio della cena, quando nelle finte uova di pavone, covate da una finta gallina, è simulata la presenza di un pulcino, che si rivela essere un grasso beccafico in un tuorlo d'uovo (33, 3–8): Trimalchione, che è evidentemente l'ideatore della trovata (33, 5), ha modo così di riprodurre in termini culinari l'inizio stesso della vita, partendo *ab ovo*. Poco più avanti, un'intera concezione cosmologico-astrologica viene tradotta nell'enorme portata zodiacale (35–6; 39). Addirittura viene inscenata, grazie al sussidio dell'arte mimico-teatrale, la fase pre-gastronomica del procacciamento: degli uccellatori catturano i tordi fuggiti vivi dal ventre di un enorme cinghiale (che è, però, ben cotto e pronto per essere consumato: 40, 1–41, 5).

Ma è verso la fine della *Cena*, quando sbalzano in primo piano le figure degli *artifices* (68–70), che mimesi e gastronomia, variamente combinandosi o in giustapposizione, raggiungono il picco massimo di evidenza. Come per caso, prende l'iniziativa un *puer Alexandrinus*, che si mette ad imitare gli usignoli (*luscinius coepit imitari* [68, 3]).⁵⁵ Poi, è Abinna a magnificare così le qualità del proprio schiavo, Massa: *adiecit Habinnas, 'et num<quam' in>quit 'didicit, sed ego ad circulatores eum mittendo erudibam. itaque parrem non habet, sive muliones volet sive circulatores imitari. desperatum valde ingeniosus est: idem sutor est, idem cocus, idem pistor, omnis musae mancipium'* 'Abinna non tralasciò di commentare dicendo: "Eppure non ha studiato, ma io lo facevo erudire mandandolo in mezzo ai giocolieri di piazza. Pertanto non ha rivali, solo che gli salti in mente di imitare i mulattieri o i

⁵⁴ Per la rilevanza nel *Satyricon* dell'archetipo platonico, in special modo del *Gorgia*, cf. Conte 1992, spec. 306–312; Cucchiarelli 1999.

⁵⁵ La passione per gli uccelli canterini, assieme allo studio delle lettere greco-latine e all'esercizio della pittura, compare tra gli interessi di un giovane schiavo già in 46, 4.

giocolieri. È terribilmente intelligente: riesce a fare al contempo il calzolaio, il cuoco, il panettiere; è il servitore di tutte le Muse” [trad. A. Aragosti] (68, 6–7). È vero che, in trasferta presso Trimalchione, Massa non ha l’occasione di mostrare le proprie capacità di chef, ma ciò non gli impedisce di esibirsi in vari numeri mimici: *tanquam laudatus esset nequissimus servus, lucernam de sinu fictilem protulit et amplius semihora tubicines imitatus est succinente Habinna et inferius labrum manu deprimente. ultimo etiam in medium processit et modo harundinibus quassis choraulas imitatus est, modo lacernatus cum flagello mulionum fata egit*, eqs. ‘Come se si fosse preso dei complimenti, quello schiavo briccone trasse fuori di tasca una lucerna di terracotta e per di più di mezz’ora andò avanti con l’imitazione dei trombettieri, accompagnato da Abinna che si comprimeva con la mano il labbro inferiore. Alla fine avanzò anche verso il centro della stanza e ora fece l’imitazione dei flautisti zufolando su delle canne troncate, ora, con un mantello addosso e impugnando la frusta, fece una scena del mimo dei mulattieri, etc.’ [trad. A. Aragosti] (69, 4–5). A questo punto, dopo le imitazioni di Massa, l’attenzione si sposta sui capolavori culinari di Dedalo, anch’essi caratterizzati da un alto potenziale mimetico-illusionistico: mele infilate di spine per ‘simulare’ i ricci di mare; un’oca, pesci e diverse specie di uccelli che, in realtà, sono tutti fatti con carne di porco (cf. 69, 6–70, 1). Nelle parole di Trimalchione la capacità metamorfico-figurativa si fa esplicita, come motivazione onomastica: *volueris, de vulva faciet pisces, de lardo palumbum, de perna turturam, de colepio gallinam. et ideo ingenio meo impositum est illi nomen bellissimum; nam Daedalus vocatur* ‘A tuo comando, sarà in grado di farti da una vulva un pesce, da un pezzo di lardo un piccione, da un prosciutto una tortora, da uno zampone una gallina. E perciò, su mio suggerimento geniale, ha preso un gran bel nome: infatti si chiama Dedalo’ [trad. A. Aragosti] (70, 2). Al momento della sua ultima apparizione, Dedalo non mancherà di prodursi, come Massa, in veste di imitatore: [...] *nec contentus fuit recumbere, sed continuo Ephesum tragoedum coepit imitari* ‘e non si accontentò di sdraiarsi, ma subito prese ad imitare Efeso il tragedo’ (70, 13).

Con la poliedricità delle loro capacità mimetiche, Massa, *omnis musae mancipium* – sarto, cuoco e fornaio, capace di imitare asinai, saltimbanchi e flautisti –, e Dedalo, cuoco ingegnoso e, all’occasione, imitatore di un attore tragico, rappresentano l’esatta antitesi del perfetto guardiano ipotizzato da Platone, impersonano quell’arte φορτική che era stata censurata già da Aristotele, contravvengono ai divieti della tradizione scolastica e retorica codifi-

cata.⁵⁶ Per effetto delle performances di Massa e di Dedalo (quest'ultimo, in particolare, è l'ideatore assieme a Trimalchione dell'intera scenografia mimico-gastronomica della *Cena*), i filtri e gli schermi che la *paideia* tradizionale aveva posto tra il linguaggio e la materia sembrano azzerarsi: gli oggetti si liberano nella loro materialità, fatta di suoni, ma anche di sapori e odori, possono talvolta inaspettatamente dialogare tra loro, secondo libere associazioni puramente foniche.⁵⁷ Adeguandosi al pregiudizio aristocratico, Encolpio non può che esprimersi negativamente proprio su queste capacità (si ricordi ad es. 69, 4 *tanquam laudatus esset nequissimus servus* eqs.). Ed il suo racconto resta imprigionato nella forma della testualità scritta, non è tecnicamente in grado di registrare i suoni extra-letterari che i liberti producono con le loro imitazioni (e che Encolpio stigmatizza con epiteti negativi, come *taeter*, che significano anche, forse soprattutto, una incomprensione e una impossibilità).

Esclusa dalla testualità letteraria, la dimensione performativa della parola orale ('viva'), del gesto e del suono⁵⁸ a-grammaticale, può essere soltanto allusa dal *Satyricon*, che pure in più di un luogo allarga le sue maglie di testo scritto per lasciar passare (anche attraverso l'immagine, come abbiamo visto) diversi frammenti del variegato codice comunicativo in uso presso Trimalchione e i suoi compagni liberti. Ma pure, le forme comunicative dei liberti hanno una forza minacciosa, nella propria inesorabile capacità di assimilazione e uniformazione – una forza, si direbbe, 'mediatica': all'imitazione del canto degli usignoli (*luscinae*), pura modulazione sonora priva di significati linguistici eseguita dal *puer Alexandrinus*, risponde Massa con il testo dell'*Eneide*, divenuto ormai anch'esso semplice suono, insopportabile per-

⁵⁶ Si rammenti il luogo di Quintiliano, *Inst.* 1, 11, 2, già più d'una volta citato. A rimarcare l'analogia funzionale dei due personaggi è uno specifico rapporto onomastico-etimologico: se Dedalo è l'artista-demiurgo, Massa è la materia informe, in attesa dell'impronta creatrice (*massa*, ὕλη).

⁵⁷ Nel caso del cap. 70, ad esempio, l'aspro canto di Dedalo è il corrispettivo vocale umano del suono emesso dalle lumache in cottura: *in craticula enim argentea cochleas attulit et tremula taeterrimaque voce cantavit* (70, 7); si veda Cucchiarelli 1999.

⁵⁸ Sulle capacità espressive del corpo, cioè l'*actio*, non mancava di intrattenersi la retorica antica: *sermo corporis* ovvero *corporis quaedam eloquentia* essa è definita ad es. da Cicerone (rispettiv. *De orat.* 3, 222; *Orat.* 55). Ma agli occhi dello stesso Cicerone, già nel giovanile *De inventione*, la *pronuntiatio* deve uniformarsi alla *rerum et verborum dignitas* (*Inv.* 1, 9; cf. *De orat.* 3, 40–41). Il nesso stesso tra la *pronuntiatio* e l'arte dell'attore, in sé ovvio, necessita di essere attentamente regolamentato (ad es. Cic. *De orat.* 3, 220; *Brut.* 203; Quint. *Inst.* 1, 11, 3; 11, 3, 57; 181–3); sull'argomento si rinvia a Fantham 2002.

ché incomprensibile, almeno all'orecchio di Encolpio: ...*ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit* (68, 5). Il 'testo scritto' per eccellenza della cultura latina è messo sullo stesso piano dell'imitazione di un uccello, per quanto 'poetico' esso sia, come l'usignolo.⁵⁹

5 Parola e immortalità

La dialettica scrittura/oralità si iscrive nella più ampia rete di opposizioni tra l'imitazione, come facoltà umana, e la natura, concepita come esperienza sensibile. Lo stesso Platone aveva dovuto riconoscere la 'ridicola necessità' che le cose 'debbero riuscire manifeste attraverso l'imitazione di lettere e sillabe' (γράμμασι καὶ συλλαβαῖς τὰ πράγματα μεμιμημένα κατάδηλα γινόμενα: *Crat.* 425d).

Al momento di confrontarsi con una cultura assolutamente 'altra', che è l'aperta negazione, ed al tempo stesso l'imitazione, della cultura tradizionale e dominante, è forse inevitabile che Petronio di questa chiami in causa i principi costitutivi. Platone o Aristotele, per quanto dovessero essere ovvi e ben accessibili a Petronio, non contano come 'modelli' (testuali ovvero intertestuali), ma come i primi e più illustri rappresentanti di concetti diffusissimi, e istituzionali⁶⁰. La mimesi (o mimesis), che, nella celebre lettura auerbachiana, individua la cifra stilistica del *Satyricon*, ne rappresenta in realtà una chiave interpretativa, adoperata dallo stesso Petronio per comprendere (e rendere comprensibile) il ceto dei liberti.⁶¹ Si può anzi arrivare a dire che,

⁵⁹ Nella ricostruzione storico-antropologica di Lucrezio sarebbe stato proprio degli uomini primitivi, quando ancora musica e canto non erano stati inventati, l'atto di imitare il canto degli uccelli: 5, 1379–81 *at liquidas avium voces imitauer ore/ante fuit multo quam levia carmina cantu/concelebrare homines possent aurisque iuvare*; secondo la dottrina che Plutarco attribuisce a Democrito, dall'usignolo, oltreché dal cigno, gli uomini avrebbero appreso il canto 'per imitazione' (κατὰ μίμησιν): Plut. *De sollert. an.* 20, 974a. Diversa, ma in qualche misura attinente, è la tradizione favolistica degli animali dotati di voce umana, testimoniata ad es. dal secondo giambo di Callimaco (spec. fr. 192 Pf.).

⁶⁰ Alla facoltà imitativa poteva essere riconosciuto un ruolo fondante, in special modo per un popolo considerato culturalmente giovane come quello romano: già Varrone nel *De gente populi Romani* aveva impostato la questione nei termini di una derivazione imitativa: *quid a quaque traxerint gente per imitationem* (fr. 21 Peter [Serv. ad *A.* 7, 176]); cf. Purcell 2005, spec. 18.

⁶¹ La correttezza storica e sociologica della sua intuizione è confermata dall'analisi del gusto artistico e abitativo d'età neroniana e flavia, la cui miglior testimonianza è rimasta a Pompei: si vedano le illuminanti pagine di Zanker 1993, spec. 210–221. Si aggiunga

per alcuni versi, Petronio e Trimalchione lavorino in parallelo: l'istanza imitativa, ossessivamente attuata da Trimalchione (e dai suoi), è analoga all'intento parodistico che anima, tra le diverse componenti, il *Satyricon*. E, corrispondentemente, 'mimetico' in senso auerbachiano è il romanzo per come è composto da Encolpio, il quale dichiarerà, seppure in contesto auto-apologetico: ...*quodque facit populus, candida lingua refert* (132, 15, v. 4).

Ma non è per l'autore stesso, l'inafferabile Petronio, che lo stravagante mondo dei liberti si rivela un prezioso mezzo di libertà e innovazione letteraria? Forse il più illustre mediatore a Roma del concetto aristotelico di *decorum*, l'Orazio dell'*Ars poetica*, aveva insegnato che, anche nell'invenzione a fini di intrattenimento, si debbano rispettare i limiti di verosimiglianza e di opportunità morale: dal ventre della strega non può essere estratto il fanciullo vivo (*Ars* 333–340). Eppure, i liberti sono riusciti, con le loro imitazioni mimico-gastronomiche, ad invertire addirittura le leggi della natura (in particolare quelle digestive): dal ventre del cinghiale, cotto, possono scaturire uccelli vivi (40, 5). Il narratore Encolpio, e con lui Petronio, è lì, a descrivere il prodigio.

La mimesi, per il fatto di essere anche uno strumento di 'controllo' (semiotico e linguistico), non esaurisce i propri valori in ambito esclusivamente estetico: essa può assumere un significato aggiunto di rassicurante 'esorcismo', quando si rivolga a oggetti inquietanti. A riguardo Plutarco, pur restando all'interno dell'opposizione gradevole/sgradevole (opposizione estetica, appunto), così si esprimeva in una delle sue *Questioni simposiali*, constatando ciò che doveva apparirgli un fatto: ἀλεκτορὶς γὰρ βοῶσα συνεχῶς καὶ κορώνη λυπηρὸν ἄκουσμα καὶ ἀηδές ἐστίν, ὁ δὲ μιμούμενος ἀλεκτορίδα βοῶσαν καὶ κορώνην εὐφραίνει 'una gallina o una cornacchia che fanno il loro verso sono fastidiose e spiacevoli da ascoltare, ma siamo allietati da chi è capace di imitare il verso della gallina o della cornacchia' (5, 1, 3, 674b).⁶² Questo principio diviene prezioso, e può essere sfruttato

che difficilmente Petronio avrà potuto non osservare che dal cetto servile ed ex-servile provenivano comunemente artisti e artigiani della sua epoca (si ricordi 46, 4 [...] *et libentissime pingit*).

⁶² Si tratta di un'osservazione che Plutarco riconduce alla scuola filosofica cirenaica, che se ne sarebbe servita come obiezione agli Epicurei; cf. Diog. Laert. 2, 90 λέγουσι δὲ μηδὲ κατὰ ψιλὴν τὴν ὄρασιν ἢ τὴν ἀκοὴν γίνεσθαι ἡδονάς. τῶν γούτων μιμουμένων θρήνους ἡδέως ἀκούομεν, τῶν δὲ κατ' ἀλήθειαν ἀηδῶς (un esempio interessante, quello del 'lamento funebre', se si pensa che Trimalchione giunge a 'inscenare', cioè a 'imitare', il

intensivamente da Trimalchione, quando si presenti l'*omen* inquietante del canto del gallo. Ma in questo caso ad essere sfruttata è la capacità assimilativa più direttamente materiale, quella cioè gastronomica: e il gallo (proprio quel gallo?), catturato e portato nel triclinio, finisce nelle mani di Dedalo, per essere poi bollito (74, 1–5). La τέχνη gastronomica permette a Trimalchione, così ossessionato dal passare del tempo, di dominare la materia, anche nei suoi cruciali passaggi tra la vita e la morte: nel capitolo 40, come abbiamo appena visto, uccelli vivi erano volati via dal ventre nel cinghiale, e già nel capitolo 33 era stata simulata gastronomicamente la genesi stessa del pulcino.

Come ha osservato Victoria Rimell in questo volume, il rapporto tra l'oralità e la scrittura tocca direttamente il tema della sopravvivenza: la parola, nel chiudersi in forma di libro (o comunque in forma di testo che resta), può ambire all'immortalità. Ma la speranza di sopravvivenza per il testo ha un prezzo, giacché presuppone, e rende tanto più evidente, la mortalità dell'autore come individuo. In una tale dialettica di vita e di morte rientra la *Cena* stessa, quando la si consideri nel suo aspetto testuale e linguistico: nel momento in cui essa, enorme rappresentazione drammatico-mimetica, diventa libro, testo scritto e depositato, perde inevitabilmente il suo aspetto oralistico-performativo e, quindi, immediatamente 'vitale'.⁶³

Che la trasformazione in testo presupponga la fine (o, almeno, 'una fine'), ha modo di sperimentarlo l' 'autore' implicito della *Cena*, Trimalchione, il quale è produttore egli stesso di due testi 'ultimi'. Il primo di essi è il testamento, di cui Trimalchione anticipa il contenuto oralmente (71, 1–3), per poi farne produrre l' 'originale', il testo scritto e ufficialmente autenticato, per recitarlo dall'inizio alla fine: [...] *exemplar testamenti iussit afferrī et totum a primo ad ultimum ingemescente familia recitavit* 'ordinò che fosse prodotto l'esemplare originale del testamento e lo recitò dall'inizio alla fine,

proprio funerale, come subito osserveremo nel testo). Per il modo in cui la questione è impostata da Plutarco resta fondamentale, ancora una volta, la lezione di Aristotele: *Poet.* 4, 1448b9–12 (anche qui, in contesto funebre: sono nominati i νεκροί).

⁶³ È quanto osserva lo stesso Encolpio nell'epigramma citato in questo contesto da Rimell, pp. 61–62. *'grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur, filius hic, nomen divitis ille tenet. // mox ubi ridendas inclusit pagina partes, / vera redivit facies, assimilata perit* (80, 9). La *Cena* stessa si chiude nel modo abrupto di un mimo (cf. Cic. *Cael.* 65), e il *nomen divitis* è indubbiamente la 'parte' di Trimalchione: si noti, nell'ultimo verso citato, la 'fine' (*perit*) e l' 'imitazione' / 'simulazione' (*assimilata*) in opposizione alla *vera... facies*. Nel caso di Trimalchione, naturalmente, mimo e vita si identificano.

tra i gemiti di tutti i servi' (71, 4). Il secondo, e davvero estremo, è il testo dell'epigrafe che dovrà essere incisa sul monumento funebre, su cui torneremo tra poco (71, 12). Nel mezzo c'è il programma iconografico che Trimalchione affida ad Abinna: ancora, fin nella rappresentazione destinata a lasciare la più durevole ed ultima memoria presso i liberti, parola scritta (epigrafe) e immagine si associano e si intersecano, combinandosi con la parola viva dello stesso Trimalchione.

Ma sia nell'immagine che nell'epigrafe ritroviamo, ancora, la mimesi della vita, il tentativo di attualizzare ed al tempo stesso eternare una qualche forma di sopravvivenza. Nell'immagine, Trimalchione si preoccupa di specificare che le anfore devono essere ben 'sigillate', perché non perdano il vino (71, 11),⁶⁴ come più avanti, nello screzio con Fortunata, minaccerà che la statua della moglie non debba essere posta nel monumento, per evitare di doversi mettere a litigare anche da morto (*ne mortuus quidem lites habeam* [74, 17]). E attraverso l'immagine viene perpetuata quella convivialità di cui la *Cena* è una singola e specifica attuazione: *scis enim quod epulum dedi binos denarios. faciantur, si tibi videtur, et triclinia. facias et totum populum sibi suaviter facientem* 'sai infatti che ho offerto un banchetto pubblico con due denari a testa. Se ti sembra il caso, mettimi anche i triclini. Mettimi anche il popolo intero che si diverte' (71, 9–10).⁶⁵ Il testo stesso dell'epigrafe, che Trimalchione presenta ancora in fase di elaborazione, sembra aprirsi sorprendentemente all'immediatezza della voce 'viva', all'oralità: *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 audivit. vale: et tu'* 'Per l'iscrizione guarda un po' bene se questa ti pare abbastanza adatta: "Gaio Pompeo Trimalchione Mecenziano qui riposa. In sua assenza gli venne decretato l'incarico di sevirato. Pur potendo avere accesso, in Roma, a tutte le decurie, non lo volle tuttavia. Pio, forte, fedele, venne su dal niente; ha lasciato trenta milioni di sesterzi, né mai è stato a sentire un filosofo. Stammi bene: anche tu"' [trad. A. Aragosti] (71, 12). Lo

⁶⁴ Il dettaglio del fanciullo piangente, che ha, dato il contesto del monumento, uno specifico significato funerario, sembra esser motivato, 'narrativamente', dalla rottura di quell'unica anfora: *et unam licet fractam sculpas, et super eam puerum plorantem* (71, 11).

⁶⁵ Sul rispecchiamento tra il banchetto e l'immagine del banchetto, e sui contesti funerari delle immagini conviviali, si veda, anche per la bibliografia, Dunbabin 2003.

scambio dialogico finale rinvia senza dubbio all'etopea satirica del parvenu Trimalchione, parimenti preoccupato della propria salute che dell'altrui ossequio: il passante è 'costretto' dal testo a rispondere 'et tu' al 'vale' che gli proviene dal sepolcro⁶⁶. Ma nella scelta di una tale convenzione epigrafica si esprime ancora una volta il tentativo, mimetico, di catturare un frammento di oralità, almeno un frammento di un colloquio necessariamente interrotto, perché divenuto testo immortale.

Bibliografia

- Adams, J. N. 2003. 'Petronius and new non-literary Latin', in Herman, Rosén (edd.), 11–23.
- Aragosti, A. 1995. *Petronio Arbitro, Satyricon*, Milano.
- Asmuth, B. 1998. 'Imago' in G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, IV, Tübingen, 228–235.
- Bodel, J. P. 1994. 'Trimalchio's underworld', in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, London, 237–259.
- Brink, C. O. 1971. *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge.
- Büttner, S. 2000. *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen, Basel.
- Conte, G. B. 1992. 'Petronio, *Sat.* 141: una congettura e un'interpretazione', *RFIC* 120, 300–312.
- Courtney, E. 2001. *A Companion to Petronius*, Oxford.
- Csapo, E. 2002. 'Kallippides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles', in Easterling, Hall (edd.), 127–147.
- Cucchiarelli, A. 1997. 'Trimalchione e la cena di Marte (partendo da *Satyr.* 34, 5)', *SCO* 46, 585–601.

⁶⁶ Cf. *CIL*, V, 4887, 14–15 *viator · vale | et · tu*; 7838, 8 *val · et · tu* (in entrambi i casi si tratta della conclusione dell'epigrafe); Mommsen 1878, 120. Il saluto al passante è comune nelle epigrafi sepolcrali: cf. *CIL*, VI, 1065 (da Roma) *v(iator) v(ale) it(em) tu q(ui) l(egis)*; *CIL*, VI, 13075 (da Roma) *tu qui perleges vivas valeas, ames ameris*; Lattimore 1962, 236 (230–247, per casi di spunti dialogici nelle epigrafi e negli epigrammi sepolcrali). In alternativa, ma meno plausibilmente, si può ipotizzare che il *vale* sia da attribuirsi al passante, mentre il conclusivo *et tu* sarebbe pronunciato dall'epigrafe (così nel comm. *ad loc.* Smith 1975, 199): raffrontabile il caso di un epigramma sepolcrale proveniente da Cizico, che inizia così (ma, si noti, in questo caso è chiara la distribuzione delle battute): 'Διονυσόδωρε χαῖρε' καὶ σύ γε, ὃ φίλε κτλ. (Merkelbach, Stauber 2001, 51, nr. 08/01/39); Lucarini 2006.

Vorrei ringraziare l'editor Victoria Rimell e gli altri autori del volume (in special modo Regine May, Marko Marinčič, Patrick Robiano), per la preziosa opportunità di un confronto e di un reciproco scambio di idee. Inoltre, la mia riconoscenza vorrebbe raggiungere Luigi Galasso, Salvatore Lavecchia, Carlo M. Lucarini e Mario Telò, attenti lettori di queste mie pagine.

- Cucchiarelli, A. 1999. 'Mimo e mimesi culinaria nella *Cena di Trimalchione* (con un'esegesi di *Satyr.* 70)', *RhM* 142, 176–188.
- Cucchiarelli, A. 2006. 'In difesa degli "Omeristi" (nota testuale a Petronio, *Satyr.* 59, 3)', *MD* 57 (in corso di stampa).
- Dunbabin, K. M. D. 2003. *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge.
- Easterling, P., Hall, E. (edd.). 2002. *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge.
- Elsner, J. 1993. 'Seductions of art: Encolpius and Eumolpus in a Neronian picture gallery', *PCPS* 39, 30–47.
- Falkner, Th. 2002. 'Scholars versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia', in Easterling, Hall (edd.), 342–361.
- Fantham, E. 2002. 'Orator and/et actor', in Easterling, Hall (edd.), 362–376.
- Farrell, J. 2004. 'Roman Homer', in R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 254–271.
- Fowler, D. 2001. 'Writing with style: The prologue to Apuleius' *Metamorphoses* between Fingierte Mündlichkeit and textuality', in Kahane, Laird (edd.) 225–230.
- Fraenkel, E. 1957. *Horace*, Oxford.
- Friedlaender, L. 1891. *Petronius: Cena Trimalchionis*, Leipzig.
- Galasso, L. 1995. *P. Ovidius Naso: Epistulae ex Ponto. Liber II*, Firenze.
- Geiger, J., Rosén, H. 2003. 'Osca bibliotheca?', in Herman, Rosén (edd.) 123–125.
- Geißner, H. 2001. voce 'Mündlichkeit' in G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, V, Tübingen, 1501–1526.
- Guerrini, R. 1981. *Studi su Valerio Massimo*, Pisa.
- Halliwell, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton.
- Herman, J., Rosén, H. 2003. *Petroniana. Gedenkschrift für H. Petersmann*, Heidelberg.
- Horsfall, N. 1989. '“The uses of literacy” and the *Cena Trimalchionis*', *G&R* 36, 74–89; 194–209.
- Kahane, A. 2001. 'Antiquity's future: writing, speech, and representation in the prologue to Apuleius' *Metamorphoses*', in Kahane, Laird (edd.) 231–241.
- Kahane, A., Laird, A. 2001. *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*, Oxford.
- Labate, M. 1995. 'Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia', *MD* 34, 153–175.
- Lattimore, R. 1962. *Themes in Greek and Latin Epitaphs*,² Urbana, Ill.
- Lucarini, C. M. 2006. 'Un'aporia in Petronio (*Sat.* 71, 12)', *Maia* 58, 312–314.
- Marmorale, E. V. 1948. *Cena Trimalchionis*, Firenze.
- Martin, J. 1931. *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn.
- Merkelbach, R., Stauber, J. 2001. *Steinepigramme aus dem Griechischen Osten*, II, *Die nordküste Kleinasiens*, München–Leipzig.
- Mommsen, Th. 1878. 'Trimalchio's Heimath und Grabschrift', *Hermes* 13, 1878, 106–121 (= Th. M., *Gesammelte Schriften*, VII, *Philologische Schriften*, Berlin–Zürich, 1965² [= 1909¹] 191–205).
- Müller, K. 1983. K. M., W. Ehlers, *Petronius. Satyrice*,³ München–Zürich.
- Neumann, G., Simon, E. 1999. 'Petron, *Satyrice* c. 29, 5', *WJA* 23, 115–122.
- Panayotakis, C. 1995. *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyrice of Petronius*, Leiden.

- Purcell, N. 2005. 'The way we used to eat: diet, community and history at Rome', in B. K. Gold, J. F. Donahue (edd.), *Roman Dining*, A Special Issue of *American Journal of Philology*, Baltimore, 1–30.
- Rimell, V. 2002. *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge.
- Rosati, G. 1983. 'Trimalchione in scena', *Maia* 35, 213–227.
- Santagata, M. 2002. *L'Isola Che Non C'è*, in I. Dionigi (ed.), *Di fronte ai classici*, Milano, 215–228.
- Schmeling, G. 2003. 'No one listens: Narrative and background noise in the *Satyrica*', in J. Herman, H. Rosén (edd.), *Petroniana. Gedenkschrift für H. Petersmann*, Heidelberg, 183–191.
- Segal, Ch. 2005. 'Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio', in *Ovidio, Metamorfosi*, volume I, libri I–II, a cura di A. Barchiesi, Milano.
- Smith, M. S. 1975. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford.
- Telo', M. 2002. 'Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca', I–II, *MD* 48–49, 9–75; 9–51.
- Zanker, P. 1993. *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino (ediz. ingl.: P. Z., *Pompeii: Public and Private Life*, trans. by D. Lucas Schneider, Cambridge, MA, 1999).