

Considerazioni sull' autorappresentazione di Trimalchione: gli affreschi della *porticus* e il monumento funebre¹

CLAUDIA CONESE
Poncin, France

Nel tessuto sociale romano, i liberti costituiscono, per utilizzare una felice espressione di Paul Veyne, “l'élément différencié”; in una società la cui ricchezza è prevalentemente legata al latifondo, essi sono svincolati dalla terra e rappresentano uno strato sociale nel quale convogliano i mestieri non agricoli al punto da poter affermare che “i due terzi degli artigiani a Roma e più della metà nel resto dell'Italia sono dei liberti”.² Le cause sociali alla base della cosiddetta “ascesa dei liberti” sono state ampiamente e variamente discusse e non è questa la sede per affrontarle.³ A prescindere dalle varie interpretazioni sociologiche, a partire dal I secolo, la categoria dei liberti comincia a godere di una nuova fortuna, dovuta a una maggiore richiesta di liquidità, della quale disponeva quella parte della società “affairiste et tapageuse”⁴ rappresentata dai liberti ricchi che, grazie alle attività commerciali, riuscivano a disporre di capitale liquido più facilmente della *nobilitas* equestre e senatoria, ancestralmente legata al latifondo.⁵ Cassio Dione (50, 10, 4) fa riferimento all' obbligo di versare 1/8 delle loro sostanze per i liberti residenti

¹ Una versione preliminare di questo contributo è stata presentata il 23 novembre 2018 in occasione del convegno fiorentino “*Un cantiere petroniano 2. Cena Trimalchionis: edizione e commento*”. Tale lavoro ha potuto quindi giovare delle osservazioni e dei riscontri preziosi di Mario De Nonno, Damien Nelis, Constas Panayotakis, Giulio Vannini, Giovanni Zago. A Mario Labate spetta la mia più profonda gratitudine per aver così spesso dato forma e slancio alle mie idee, come si addice a ogni vero maestro.

² Veyne 1961, 229

³ Rostovtzeff 1926, Veyne 1961, Finley 1973, D'Arms 1981. Breve discussione con riferimenti particolari alla vita economica della Campania anche in Maiuri 1945, 14-17.

⁴ Veyne 1961, 223.

⁵ Nella *Cena*, Trimalchione precisa l'estensione dei suoi latifondi come garanzia del suo status sociale (48, 2-3). A tale proposito ampia discussione in Veyne 1961, 231-240.

in Italia con un patrimonio di almeno 200 mila sesterzi e Plinio (*N.H.* 33, 47, 135) dà testimonianza di un tale liberto Isidoro che aveva lasciato in contanti, *in numerato*, la mirabolante somma di 60 milioni di sesterzi. Tali mutamenti sociali preparano il campo all'ascesa della figura del liberto durante il Principato, che, se da un lato tende ad arginare la manumissione massiva attraverso una serie di misure cautelari (leggi *Aelia Sentia de manumissionibus* e *Fufia Caninia*), dall'altro contribuisce a creare dei ruoli di prestigio esclusivi per i liberti e a conferire loro sempre più spazio attraverso l'istituzione di determinate categorie di funzionari statali.⁶ Se il liberto imperiale può contare sulla sua posizione privilegiata per ottenere una certa influenza nella società, il liberto 'privato' può contare esclusivamente sulle proprie risorse, non soltanto economiche (si pensi alla riflessione ciceroniana *Cat.* 4, 16; *Operae pretium est, patres conscripti, libertinorum hominum studia cognoscere qui, sua virtute fortunam huius civitatis consecuti, vere hanc suam patriam esse iudicant quam quidam hic nati...*): da qui, la necessità per molti liberti di celebrare con orgoglio il personale *cursus honorum* e accrescere il proprio prestigio sociale attraverso importanti atti evergetici.

Nonostante questa incredibile ascesa sociale, i liberti, anche quelli che come Trimalchione o Isidoro possono vantare una 'fortuna da senatore', *patrimonium laticlavium* (76, 2), restano, per loro natura, irrimediabilmente separati dalla *nobilitas*. Come spiega Veyne nella "Vie de Trimalchion", il *cursus* del liberto si svolge su un piano parallelo rispetto a quello degli *ingenui*: "la barrière de la naissance, qui séparait les esclaves ou anciens esclaves des ingénus, n'était pas horizontale, mais verticale; chaque degré de l'échelle le long de la quelle s'étageaient les hommes libres avait son équivalent sur une échelle parallèle (...) à un ou plusieurs cran plus bas".⁷ Trimalchione, ricoprendo la carica di *sevir Augustalis*, è giunto alla vetta del *cursus* riservato ai liberti e non può andare oltre. Grazie alle enormi risorse economiche di cui dispone, egli vive cercando di uniformarsi allo stile di vita della *nobilitas* senza poterne far parte.⁸ Egli si trova incastrato nell'ingranaggio del sistema dell'affrancamento dello schiavo, nel quale i liberti ricchi e indipendenti rappresentano soltanto una 'falla'.⁹ Ciò che caratterizza la categoria dei liberti è un 'provisoire perpétuel':¹⁰ essi durano lo spazio di una generazione; i loro figli saranno *ingenui* e, come tali, avranno un'altra visione delle cose, un'altra gamma di possibilità e di conseguenza condivideranno soltanto in parte

⁶ Cfr. *infra*.

⁷ Veyne 1961, 217.

⁸ Cfr. Veyne 1961, 231-240, la sezione "Du capitaliste au rentier du sol".

⁹ Veyne 1961, 229.

¹⁰ *Ibidem*.

(o non condideranno affatto) la mentalità 'libertina' dei loro padri.¹¹ Trimalchione è l'esponente più illustre di una categoria che si rinnova a ogni generazione e che ripone nei figli, *ingenui*, le proprie aspirazioni mancate a causa della *macula servitutis*. L'etichetta di *parvenu* che ancora oggi continua a stigmatizzare la figura di Trimalchione resta quindi priva di senso; afferma Veyne: "ce prétendu parvenu n'est arrivé à rien, meme pas à la curie de sa cité".¹²

Prima di entrare nel vivo della riflessione sull'autorappresentazione di Trimalchione nel portico e nel monumento funebre, non sarà inopportuno accennare brevemente ad alcuni studi archeologici e storico artistici riguardanti la cosiddetta produzione artistica non di élite; è necessaria, infatti, qualche considerazione di metodo. In ogni discorso sulla produzione artistica commissionata dai liberti, abbondano riferimenti a Trimalchione, assunto a *exemplum* di tutta la classe libertina; tale atteggiamento ha dato vita a ciò che Petersen definisce in maniera alquanto efficace con il termine 'Trimalchio vision', indicando il voler ricondurre alla figura di Trimalchione ogni espressione artistica (monumenti funebri, decorazioni domestiche, statuaria) che si giudica eccessiva o sproporzionata rispetto allo *status* giuridico del committente.¹³

Colvin, nel suo studio sull'architettura funebre, si esprime in questi termini a proposito della tomba di Eurysaces (databile al I a. C.), preteso ricco liberto, panettiere:¹⁴ "...Outside the Porta Maggiore at Rome, there still stands the egregious monument of M. Vergilius Eurysaces ... [who had his] literary counterpart in the vulgarly rich merchant satirised by Petronius as Trimalchio".¹⁵ Per un lungo

¹¹ Su questo punto, Veyne 1961, (in particolare 243-247), confuta la visione capitalistica di Rostovtzeff. È proprio dall'assenza di una mentalità capitalistica che dipende la condizione effimera della categoria dei liberti: "Certes, dans une autre civilisation, qui aurait connu un développement plus dynamique de l'économie capitaliste (...) une classe bourgeoise se serait formée, (...) qui aurait placé sa dignité dans son activité propre".

¹² *Ibidem*.

¹³ Petersen 2006, in particolare 128, dove lo studioso fa notare come si sia teso, soprattutto per Pompei ed Ercolano (visto l'alto numero di graffiti, epigrafi, tavolette recanti nomi propri), ad associare in modo talora ottimistico un individuo a una dimora, spesso attribuendo troppo facilmente la condizione di liberto a soggetti la cui origine sociale è incerta e non conoscibile; si è da tempo superato, infatti, il criterio di attribuzione dello status di *libertus* sulla base della sola onomastica (cfr. Taylor 1961).

¹⁴ Riproduzioni e disegni in Petersen 2006, 88-97.

¹⁵ Colvin 1991, 96-97. Si rimanda alla bibliografia per gli studi e un discorso approfondito sul monumento. Si dirà molto brevemente che la tomba si trova a Roma, fuori Porta Maggiore, e si presenta come un monumento eccentrico e unico nel suo stile, dall'aspetto fortemente legato alla vita quotidiana e ordinaria del committente, un panettiere. Si è notata una certa sproporzione tra la vita di Eurysaces, che conosciamo esclusivamente

periodo, negli studi sulla cosiddetta ‘freedman art’,¹⁶ Trimalchione, la sua casa e la sua tomba, sono stati considerati esemplari dei modi espressivi di un’intera classe sociale, riconducendo di fatto l’intera visione dell’espressione artistica di una categoria sociale varia ed eterogenea a un’unica testimonianza letteraria di élite qual è il *Satyricon*. Tale atteggiamento è stato criticato negli studi archeologici più recenti, in particolare da Petersen che si esprime in questi termini: “If we permit Petronius to speak for all other Romans, as is so often done, his attitudes risks becoming erroneously equated with the attitudes of historical ex-slaves, collapsing Petronius, Trimalchio and historical freedmen into a single monolithic ‘thought-world’.”¹⁷ Tuttavia, tale emancipazione degli studi archeologici dalla figura di Trimalchione ha portato talora all’eccesso opposto: è il caso, per esempio, del recente studio di Laird sugli *Augustales*,¹⁸ in cui l’autrice non accenna volontariamente alla figura del personaggio petroniano a causa della sua complessità.¹⁹ Si tratta di una posizione comprensibile, ma poco condivisibile: nel suo studio, peraltro assai informato, si trascura la sola fonte letteraria che faccia riferimento agli Augustali²⁰ (nel *Satyricon*, oltre a Trimalchione sono seviri Augustali anche Ermerote e Abinna), e ciò contribuisce ad aumentare il divario tra studi archeologici e letterari.²¹

dall’epitafio e dalle raffigurazioni dei fregi tombali, e la grandiosa stravaganza della tomba, dovuta con molta probabilità alle buone disponibilità economiche.

¹⁶ Si pensi agli studi di Bianchi Bandinelli 1967, Zanker 1975, Kleiner 1977.

¹⁷ Petersen 2006, 4 e 9.

¹⁸ Laird 2015.

¹⁹ “(...) scholars have not unanimously determined what or who the character of Trimalchio satirizes: proposals range from ‘upstart’ freedmen to the emperor Nero himself, under whose reign Petronius wrote. Still others see in the *Cena Trimalchionis* a realistic reflection of the social milieu of ex-slaves. Because of these difficulties, the figure of Trimalchio is notably absent from this study.” Laird 2015, 11.

²⁰ Si esclude il riferimento di Porf. *ad Hor.* Serm. 2, 3, 281 (*LIB<E>RTINVS ERAT, QVI CIRCVM COMPITA. Hic incipit de superstitiosis et religiosis loqui. QVI CIRCVM COMPITA SICCVS. Ab Augusto enim lares [id est dii domestici] compitis positi sunt, et libertini sacerdotes dati qui Augustales appellati*), in cui il commentatore, pur mettendo in relazione i *libertini* con gli *Augustales*, dato non irrilevante, sembra però confondere gli *Augustales* con i *Vicomagistri*. Il *Satyricon* resta quindi l’unica fonte letteraria a informarci degli Augustali ed è difficile concordare con Laird, *ibid.*, quando afferma che “The figure of Trimalchio tells us little about real Augustales.”

²¹ Nel *Satyricon*, non soltanto vanno prese in considerazione le figure di Trimalchione, Abinna ed Ermerote, in quanto *seviri Augustales*, ma anche le iscrizioni realistiche presenti nel testo. Già Mommsen 1878; Maiuri 1945, 157, in cui si paragona l’iscrizione in 30, 1-2 *C. Pompeio Trimalchioni, seviro Augustali, Cinnamus dispensator* ad altre iscrizioni dedicatorie pompeiane; poi, lo studio sulle epigrafi in Petronio di Nelis e Nelis-Clément 2005 e Mayer-Olivé 2012.

Né l'atteggiamento 'trimalchiocentrico' – potremmo dire – di alcuni studi archeologici sull'arte non di élite, né il suo contrario possono essere considerati produttivi ai fini di una corretta ricostruzione della realtà materiale e di una interpretazione oggettiva della sua trasposizione letteraria. Il problema principale consiste nell'interpretazione che è stata data del personaggio di Trimalchione, che è stato per lo più considerato un liberto arricchito "at once vulgar, laughable, modish and recognizable".²² Inutile dire che interpretazioni di questo genere sono limitate e limitanti, e non tengono conto della ricchezza di sfumature che contribuiscono a caratterizzare il personaggio petroniano.²³ La cosiddetta 'Trimalchio vision' si basa esclusivamente su un'interpretazione come questa, e l'idea che Trimalchione debba essere considerato soltanto un volgare liberto arricchito ha di fatto impedito la necessaria osmosi tra dato letterario e dati archeologici ricavabili dal testo. Sintomatico di una certa incomprensione è il giudizio Petersen, il quale, parlando proprio della *domus* come mezzo di rappresentazione del *dominus*, ritiene che Trimalchione, contraddistinto da una certa ansietà di affermazione di sé, fallisca nel proprio intento di autorappresentarsi: "Trimalchio might well function as a sign for the anxieties (...) in designing and presenting themselves to others. We see his unease (...) within the home of Trimalchio, where he should be in control of his self-image but decidedly fails to be".²⁴ Ora, non emerge dal testo nessun fallimento da parte di Trimalchione nel controllo della propria immagine attraverso la sua *domus*; soprattutto nella sua casa, anzi, egli conferma di avere completa padronanza di tutto ('*nihil sine ratione facio*', afferma egli stesso in 39, 14), affidando già agli affreschi del portico, primo 'incontro' di ogni visitatore con il padrone di casa, un messaggio chiaro che, come si vedrà, ritorna varie volte nel corso della *Cena* fino alla descrizione del monumento funebre.

Si cercherà di analizzare il testo petroniano tenendo conto non soltanto dei rimandi letterari esterni o interni, ma anche cercando, dove possibile, di stabilire un *pendant* archeologico, immaginando, sempre nei limiti imposti dalla finzione letteraria, di aver a che fare con una descrizione realistica di un'abitazione. Al loro ingresso nella *domus* gli ospiti di Trimalchione, lasciatisi alle spalle le *fauces*,

²² Purcell 1987, 25.

²³ Per varie interpretazioni della figura di Trimalchione e relativa bibliografia si rimanda a Vannini 2007, 350-354, in particolare 353 e ai riferimenti a Ferreira Leão 1996 e 1998 (sull'*humanitas* e sul rapporto tra Trimalchione e Teofrasto), Petersmann 1998 (sul rapporto tra Mecenate, Nasidieno e Trimalchione), Amat 1992 (su Trimalchione come parodia di Seneca), Focardi 1999 (su Trimalchione e Claudio), Hübner 2003 (su Trimalchione e Mercurio); vd. anche Walsh 1970, Slater 1990, Vout 2009 (sul rapporto tra Trimalchione e Nerone), Rosati 1983, Barchiesi 1981.

²⁴ Petersen 2006, 124, *incipit* del capitolo intitolato "Freedman taste in domus decoration".

entrano direttamente nel portico,²⁵ che, a quanto si può desumere dal testo, si troverebbe nello spazio convenzionalmente occupato dall'*atrium*, del quale svolge la stessa complessa funzione (29. 1-2):²⁶

ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'cave canem'. et collegae quidem mei riserunt, ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi. Erat autem venalicium <cum> titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. hinc quemadmodum ratiocinari didicisset deinceps dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. in deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. praesto erat Fortuna <cum> cornu abundantis [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes. notavi etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem. praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedícula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant²⁷...

La questione della presenza dell'*atrium* nella casa di Trimalchione è assai complessa e meriterebbe di essere affrontata in un'altra sede. Tuttavia, ai fini del nostro discorso, si rende opportuno un breve accenno. Nessun dato nel testo petroniano, così come ci è tramandato, permette di affermare che la casa di Trimalchione sia dotata di un atrio: la presenza dell'*atriensis* non è sufficiente, dal momento che si trattava di uno schiavo, che, come afferma anche Schmeling²⁸ non era esclusivamente preposto alla guardia dell'atrio, ma era dotato di varie responsabilità. L'assenza dell'atrio ha creato qualche difficoltà concettuale: nella casa di Trimalchione verrebbe a mancare la parte centrale e imprescindibile di ogni casa romana.²⁹ Quella di Trimalchione non è, tuttavia, un esempio di casa tipica, come si evince più volte dal testo. I tentativi di voler rintracciare un *atrium*

²⁵ Cfr. Vannini 2007, 392.

²⁶ Cfr. Wallace-Hadrill 1994, 117: "... modern differentiations disappear in that seems to us promiscuity and the real contrast turn around the public face of the house and its reception or business functions. The atrium offers a useful symbol of such promiscuity: its function in adult male life for reception business, and social and patronal relations is obvious enough. But it also emerges in the sources as the traditional place where the materfamilias conducts her life; Tarquinius finds Lucretia and her maids in the atrium spinning after dark, a custom attested in Cicero's day, and there Columella's housekeeper operates. And it is where, on the rare occasions we see children at play, they too are found".

²⁷ Ed. Müller 2003, così come per tutte le altre citazioni petroniane.

²⁸ Schmeling 2011, 102 e 104.

²⁹ Wallace-Hadrill 1994, 83-90.

sono destinati, almeno per il momento, a restare fallimentari. Due argomenti addotti sono generalmente addotti per sostenere la presenza dell'atrio: il primo riguarda l'interpretazione dell'espressione *in medio* 29,9: *interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. 'Iliada et Odyssean', inquit, 'ac Laenatis gladiatorium munus'*. Secondo Bagnani "in medio can only refer to the main reception room of the house, that is to say the atrium and the tablinum (...) closed by curtains or by wooden partition, thought the guests are not admitted to them",³⁰ ma tale interpretazione contrasta con il ruolo svolto nella *domus* dall'atrio e dal tablino, che sono per eccellenza le parti 'pubbliche' della casa, la cui struttura è concepita proprio per permettere una visione diretta del *dominus* nel pieno delle sue funzioni, come in uno spazio pubblico.³¹ Non è possibile, dunque, affermare con Bagnani che *in medio* sia equivalente a *in atrio*.³² Del tutto incerta, e forse troppo fiduciosamente seguita da Ernout, è un'idea di Heinsius e Bücheler, secondo i quali una menzione dell'*atrium* sarebbe da rintracciare nel problematico *in precario* di 30, 9, che nasconderebbe *in primore atrio* (Heinsius) o più semplicemente *in atrio* (Bücheler). Si tratta, però, di due correzioni difficilmente accettabili "ni paléographiquement, ni archéologiquement", come afferma Dumont,³³ che non soccorrono alla comprensione del testo, dal momento che, qualora le si accetti, l'atrio verrebbe a costituire una sorta di anticamera del triclinio.³⁴

In mancanza di prove contrarie, si deve quindi ritenere che nella casa di Trimalchione l'atrio non ci sia e che il portico, nel quale gli ospiti sono ammessi proprio come nell'*atrium* di una casa convenzionale, prenda il suo posto e la sua funzione, come dimostra anche la presenza del larario, tradizionalmente collocato negli *atria* delle *domus*; 29,8: *praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedicula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant*.³⁵ La flessibilità funzionale, e quindi l'intercambiabilità di *porticus* e *atrium*, non è affatto priva di riscontri archeologici, per cui, anche da un punto di vista 'ideologico', non risulta

³⁰ Bagnani 1954, 20.

³¹ Wallace-Hadrill 1994 e 2013.

³² Cfr. Vannini 2007, 392.

³³ Dumont 1990, 963.

³⁴ La soluzione del problema posto da *in precario* si può trovare nella proposta di Giulio Vannini (Vannini 2019) di espungere *in precario*: esso sarebbe stato generato dal fraintendimento di una glossa, *inpretatio*, con la quale qualcuno si sarebbe appuntato in margine che nel passo c'era un'intercessione andata a buon fine; nella scena si assiste infatti alla prosternazione del servo ai piedi degli invitati perché questi intercedano per lui presso Cinnamo.

³⁵ Cfr. D. e R. Rebuffat 1978; Dumont 1990; Fujisawa 2002.

difficile immaginare la casa di Trimalchione sprovvista dell'atrio: si pensi, ad esempio, alla Casa del Menandro in cui il larario si trovava nel peristilio e alla cosiddetta Casa del Principe di Napoli, in cui il triclinio affaccia direttamente sulla *porticus*, come nel caso di Trimalchione e in altre numerosissime case con peristilio.³⁶

Gli affreschi del portico rappresentano alcuni episodi fondamentali della vita di Trimalchione, divisi in cinque scene disposte in ordine cronologico e corredate da didascalie: la prima rappresenta un *venalicium*, il mercato degli schiavi in cui Trimalchione è messo in vendita; la seconda lo raffigura come un *puer capillatus*, fornito di un caduceo e guidato da Minerva, mentre arriva a Roma, da interpretarsi, probabilmente, come simbolo del mondo romano e occidentale (Trimalchione è di origine orientale, cf. 75, 10: *tam magnus ex Asia veni quam hic candelabrus est*);³⁷ la terza e la quarta scena rappresentano due tappe distinte dell'educazione e dell'inizio della carriera di Trimalchione: una lo raffigura mentre impara a far di conto (*quemadmodum ratiocinari didicisset*), l'altra dipinge la sua nomina a *dispensator* (*deinque dispensator factus esset*). La quinta scena, l'ultima descritta da Encolpio, è la più complessa di tutto il ciclo pittorico del portico:

³⁶ Wallace-Hadrill 1994, 50-53, con corredo di immagini, e 223, nota 23.

³⁷ È noto che la lezione di H, *Romam intrabat*, sia stata più volte messa in discussione: L legge *tema vitabat* (con la *m* segnata da un *titulus*) e in margine *citabat*, mentre *p* e *t* presentano *tenia intrabat*. Diverse sono state le proposte di correzione, alcune delle quali spesso non tengono conto del contesto paleografico; tra le varie proposte, Studer 1839 *coloniam intrabat*; Marbach 1931 *moenia intrabat*; Cecchini 1989 *ceroma*; Bocciolini Palagi 1998 *templa*. Al di là dell'incertezza filologica, la lezione *Romam intrabat* si è resa problematica perché, nel racconto della propria vita, Trimalchione non fa menzione di Roma e sappiamo, invece, che abitava una colonia, una *Graeca urbs*. Per questo motivo si è creduto che sia *Roma* sia *tema* derivino dall'incomprensione da parte del copista del nome della colonia nella quale si trova Trimalchione (Schnur, per esempio, emenda *Minerva duce Tarentum intrabat*). La lezione *Romam* tuttavia è accolta dalla maggior parte degli editori dal momento che potrebbe rappresentare simbolicamente l'ingresso di Trimalchione, di origine orientale, nel mondo romano e occidentale *tout court* (per le varie congetture vd. Vannini 2007, 138).

A tal proposito cfr. le considerazioni di De Nonno 2014, 89: "Io mi chiedo tuttavia – anche a prescindere da considerazioni comparativistiche e di antropologia culturale – quale altra destinazione secondaria o generica, se non l'aurea Roma, avrebbe potuto essere indicata con la dovuta concisione, in un encomiastico ciclo figurativo nel quale *omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*, senza un effetto di *deminutio* del giovinetto trionfatore, e chiamo a confronto, a difesa di Romam di H, la scena palesemente analoga di Lucil. v. 425 M. (ipotesto qui dell'ironico Petronio?) *inde venit Romam tener ipse etiam atque puellus* (cfr. l'epiteto *capillatus*, applicato qui all'ormai pelato Trimalcione), peraltro già riecheggiata, a mio parere, da Hor. *serm.* 1, 6, 76 sg. (*sed puerum est ausus Romam portare docendum / artis*)".

essa ritrae Trimalchione sollevato per il mento,³⁸ rapito da Mercurio e da questo deposto in un *tribunal excelsum*, con accanto la dea Fortuna e le Parche.

Si tratta di un ciclo pittorico unico nel suo genere: gli scavi archeologici non hanno restituito nulla di simile all'affresco di Trimalchione. Non esiste, infatti, stando alle nostre conoscenze attuali, un ciclo pittorico autobiografico tanto esteso in nessuna delle *domus* romane finora rinvenute. Non è possibile affermare con Dumont che “cet ensemble de peintures correspond à celui d'une maison noble avec les adaptations nécessaires au cas d'un parvenu”.³⁹ È molto riduttivo parlare soltanto di ‘adattamenti’, senza inoltre nemmeno specificare in che cosa consistano: gli affreschi autobiografici del portico di Trimalchione sono tutt'altro rispetto a quelli rinvenuti nelle case nobiliari e non solo. Non è possibile compararli con le *imagines* degli antenati, i ritratti dei personaggi illustri della *gens*, e non già cicli istoriati come quello in questione. Nei cicli pittorici a soggetto mitologico, i padroni di casa rappresentano sé stessi in modo spesso volutamente celato; in alcuni casi è possibile individuare veri e propri ‘criptoritratti’ nelle fattezze di alcuni personaggi mitici: si veda, ad esempio, l'affresco di Venere e Marte nella *Casa di Venere* (VII, 9, 47) a Pompei,⁴⁰ in cui Venere porta un tipo di acconciatura alla moda, “probabilmente in allusione alla bellezza della padrona di casa”.⁴¹ Non si ha notizia di un'esplicita autocelebrazione attraverso le pitture domestiche nemmeno nelle fonti letterarie: soltanto Plinio *N.H.* 35, 22-23 fa menzione di una pittura raffigurante un trionfo di Silla in una sua villa, ma dubita della veridicità del fatto.⁴² Un analogo caso è in Apuleio *Met.* 6, 29, 2-3, in cui Carite promette di dedicare a Lucio un solo pannello celebrativo (non già una parete istoriata) nell'atrio della sua dimora, qualora l'asino fosse riuscito a salvarla dai briganti.

Più realistica e decisamente manifesta è invece l'autorappresentazione dei cosiddetti *parvenus*: esemplare è il cosiddetto ritratto di Paquio Proculo, in realtà ritratto di Terentius Neo, panettiere, e di sua moglie,⁴³ in cui il committente è vestito della toga e ha in mano, ben visibile, il *rotulus*, per ostentare il raggiungimento di un nuovo status sociale. Non mancano episodi autobiografici in soggetti non appartenenti all'élite: la decorazione del *tablinum* della cosiddetta *Casa del Panettiere* rappresenta una pubblica elargizione di pane, probabilmente un atto evergetico del padrone di casa;⁴⁴ i rilievi del larario di Cecilio Giocondo

³⁸ Cfr. *infra*.

³⁹ Dumont 1990, 971.

⁴⁰ Riproduzione in Zanker 2002, 132 fig. 76.

⁴¹ Zanker 2002, 131.

⁴² Zinserling 1959-60, 403-448.

⁴³ Riproduzione in Zanker 2002, 125 fig. 74.

⁴⁴ Riproduzione in *PPM* VI 949, fig. 11.

rappresentano su alcuni edifici pompeiani gli effetti del terremoto del 62 d.C.,⁴⁵ un avvenimento del quale Cecilio Giocondo deve aver approfittato per arricchirsi con speculazioni e prestiti.⁴⁶ È evidente, però, che nessuna di queste rappresentazioni possa essere inserita in un ciclo autobiografico vero e proprio come quello di Trimalchione.

I padroni di casa si servivano anche di pitture a soggetto mitologico per veicolare un messaggio autorappresentativo:⁴⁷ la Arnault nota, in un recente contributo, che negli *atria* alcuni soggetti e personaggi mitologici (presa di Troia, Achille, Ulisse, Bellerofonte) compaiono in maniera ricorrente.⁴⁸ Il mito è utilizzato per trasmettere una serie di valori condivisi dalle *élites* attraverso un codice artistico-formale piuttosto fisso. Trimalchione dimostra di conoscere questo codice convenzionale delle pitture domestiche nelle *domus* della nobiltà: l'*Iliade* e l'*Odissea*, soggetti figurativi tra i più comuni (*Casa del Criptoportico*, *Casa del Larario*, o *Casa del poeta tragico*⁴⁹), sono rappresentate anche a casa sua, accanto al *munus* gladiatorio di Lenate. La presenza di episodi omerici ha alcune implicazioni che non sono state finora ampiamente prese in considerazione: essa conferisce ancora più valore alle pitture autobiografiche di Trimalchione e impone di pensare che l'autocelebrazione di sé stesso non sia un 'ripiego' del liberto che non possiede i mezzi culturali per adeguarsi allo stile e al gusto dell'*élite*, ma una scelta consapevole e cosciente da parte di chi è fiero della propria ascesa sociale e la celebra in maniera del tutto originale.

Il racconto della vita di Trimalchione ha inizio con la sua messa in vendita come schiavo e termina con l'ascesa al *tribunal* in qualità di *sevir Augustalis*:⁵⁰ il ciclo pittorico descritto da Encolpio, da considerarsi composto di scene cronologicamente ordinate, ha un inizio e una fine precisi e coerenti; andrebbe pertanto esclusa l'ipotesi che vuole che i *cursores* a cui si fa riferimento subito dopo (29, 7 *notavi etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem*) siano dipinti in un altro affresco, come ritengono R. e D. Rebuffat⁵¹ e come ritiene anche Dumont,⁵² sostenendo che "quelles soient les dimensions du péristyle, il ne constituerait pas un espace approprié à l'entraînement des coureurs". Non mi sembra che questo argomento sia sufficiente a escludere che si tratti, invece, di *cursores*

⁴⁵ Andrau 2002.

⁴⁶ Riproduzione in Petersen 2006, 181 fig. 111.

⁴⁷ Zanker 2002, 131-137.

⁴⁸ Arnault 2018.

⁴⁹ Cfr. già Maiuri 1945, 156; Wallace-Hadrill 1994.

⁵⁰ Il *tribunal* come simbolo di tale *status* sociale sarà rappresentato anche nella tomba (cfr. *infra*).

⁵¹ R. e D. Rebuffat 1978, 95.

⁵² Dumont 1990, 969.

reali, menzionati anche al cap. 28:⁵³ da un lato, si hanno resti di peristili dal perimetro abbastanza esteso da permettere l'esercizio fisico dei *cursores*,⁵⁴ dall'altro il fatto che il portico sia uno spazio convenzionalmente non appropriato a una siffatta attività non può essere preso come un dato significativo, dal momento che a casa di Trimalchione non sempre i luoghi sono consoni alle attività svolte – si pensi all'ostiario occupato a sgranare dei piselli sull'uscio della *domus*, attività che contrasta con la livrea del portiere, *prasinatus*, *cerasino succinctus cingulo*, e con la preziosità del piatto d'argento, e che è certamente inappropriata al luogo.⁵⁵ Tenendo presente, inoltre, il contesto dei cicli pittorici rappresentati (vita di Trimalchione, Iliade, Odissea e *munus* gladiatorio), una raffigurazione dei *cursores* stonerebbe alquanto, rompendo il *savant mélange* delle gesta epiche di Trimalchione, (la 'Trimalchioneia', come la chiama Bagnani), di Achille, di Ulisse, e dei gladiatori di Lenate.⁵⁶

È stato sottolineato che lo stile e i temi dell'affresco della vita di Trimalchione vadano ricondotti all'arte funearia;⁵⁷ scrive Bodel: "The closest parallels we find for the compositional technique and commemorative purpose of Trimalchio's mural derive from funerary monuments".⁵⁸ Esattamente come nell'affresco di Trimalchione, gli eventi più significativi della vita sono descritti in scene evocative nei sarcofagi e nelle tombe. Secondo Bodel, tutta la casa di Trimalchione sarebbe una sorta di mausoleo: "for no contemporary Roman could have failed to recognize that Trimalchio's house is decorated in the manner of a Roman tomb."⁵⁹

La prima scena rappresentata nell'affresco di Trimalchione è quella del mercato di schiavi: nella storia dell'arte antica si incontrano soltanto due scene certe di *venalicia* provenienti entrambe da tombe di liberti.⁶⁰ Il tema del *venaliciium* può essere interpretato, come già fa notare Bodel,⁶¹ in due modi: da un lato come

⁵³ 28, 4: *hinc involutus coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis cursoribus quattuor et chiramaxio, in quo deliciae eius vehebantur, puer vetulus, lippus, domino Trimalchione deformior.*

⁵⁴ Cfr. Wallace-Hadrill 1994, e in particolare 72-78.

⁵⁵ 28, 8 *in aditu autem ipso stabat ostiarius prasinatus, cerasino succinctus cingulo, atque in lance argentea pisum purgabat.*

⁵⁶ Bagnani 1954; cfr. anche Gianotti 2013, 256 *ad loc.*

⁵⁷ Cfr. Rebuffat 1978, Duchêne 1986, Bodel 1994.

⁵⁸ Bodel 1994, 242.

⁵⁹ Bodel 1994, 243.

⁶⁰ La prima, *CIL X, 8222, RECapua*, nr. 70, *EDR 029971*, è una stele ad edicola in calcare (281 x 117 x 35; fine del I sec. a.C.), proveniente da S. Angelo in Formis: "Il mercato schiavile era particolarmente attivo a Capua, come dimostra l'organizzazione di alcuni liberti Publili, la cui onomastica riconduce al mondo medio-orientale" (Chioffi 2016,). La seconda *CIL XIII, 3986*, del I o II d.C. è riprodotta in un disegno del XVII secolo in Bodel 1994, 245, fig. 1.

⁶¹ Bodel 1994, 244.

allusione all'attività del defunto nel settore (com'è il caso della stele di Aulo Caprilio Timoteo 'Sômatenporos',⁶² che rappresenta probabilmente un *venalicium*⁶³), dall'altro, può rappresentare una tappa 'critica' nella vita dello schiavo. Non mi sembra che si possa ritenere che il *venalicium* dell'affresco del portico voglia in qualche modo alludere all'attività di Trimalchione come mercante di schiavi (cfr. 76, 6); Bodel non propende per nessuna delle due ipotesi e le ritiene entrambe possibili;⁶⁴ tuttavia, se l'affresco è suddiviso in scene disposte in ordine cronologico, l'unica interpretazione possibile è che esso rappresenti la vendita del giovane Trimalchione come schiavo, episodio che Trimalchione non nasconde ai suoi commensali, ma che anzi ricorda senza vergogna (75, 10-11).

Più complesse dal punto di vista interpretativo sono invece le scene successive. Sulla presenza simbolica del caduceo nelle mani di Trimalchione, nella seconda scena, è stato scritto molto:⁶⁵ al di là dell'evidente connessione tra le figure di Trimalchione e Mercurio, divinità presente in un'altra immagine ed evocata nel corso della *Cena* in due occasioni dallo stesso padrone di casa (67, 6 e 77, 4), è interessante notare il rispetto di una certa 'moda' in uso nella cosiddetta produzione artistica non di élite (soprattutto funeraria) in cui Mercurio è la divinità rappresentata (o evocata tramite un suo attributo, in questo caso il caduceo) più frequentemente. La presenza di Minerva ha fatto pensare, com'è stato sottolineato più volte,⁶⁶ a un'allusione all'*adventus* imperiale, in particolare nel contesto trionfale.⁶⁷ Ogni scena della biografia del portico potrebbe essere letta sia in maniera "intrinseca", mettendo in risalto il valore e il significato puntuale e circostanziale di ogni evento degno di nota nella vita di Trimalchione, sia in maniera consequenziale e contestuale rispetto alle scene che la precedono e la seguono. La figura di Minerva si presta bene a questa doppia lettura: da un lato la divinità femminile può alludere all'*adventus* imperiale, e quindi l'intera scena può essere interpretata come una parodia e un riferimento alle velleità di *grandeur* del liberto; dall'altro Minerva può effettivamente rappresentare, attraverso la sua divina presenza, le arti intellettuali, non soltanto, come è stato già detto, come preludio "per via parodistica, all'eccentrica esibizione di strampalata cultura da parte di Trimalchione, possessore di più biblioteche e conoscitore di poemi omerici alternativi",⁶⁸ ma anche, aggiungendo una nuova sfumatura interpretativa, in riferimento alla scena

⁶² Rif. fotografici in Duchêne 1986, 517, fig. 3.

⁶³ Kolendo 1979, 24-34.

⁶⁴ Bodel 1994, 245.

⁶⁵ Bibliografia in Vannini 2007.

⁶⁶ Cfr. Gianotti 2013, 252.

⁶⁷ Bodel 1994, 246 fig. 2: riproduzione dell'Altare di Bologna, particolare di Augusto col caduceo guidato da Minerva.

⁶⁸ Gianotti 2013, 252-253.

seguito. Nel dipinto successivo, infatti, vengono descritte due attività che possono essere considerate intellettuali dal punto di vista del mercante: imparare a far di conto e, di conseguenza, raggiungere la posizione di *dispensator*. Nell'ottica del mercante si tratta della sola attività intellettuale utile; si pensi al pragmatismo condiviso dai commensali di Trimalchione (per esempio da Echione in 45-46) ed espresso da lui stesso con una sorta di sillogismo aristotelico a proposito di una controversia iniziata dal retore Agamennone: alla finzione intellettuale si oppone non già l'ignoranza del *parvenu*, ma un tipo di valori culturali e intellettuali alternativo a quello scolastico (48, 5-6 *cum dixisset Agamemnon: 'pauper et dives inimici erant', ait Trimalchio 'quid est pauper?' 'urbane' inquit Agamemnon et nescio quam controversiam exposuit. Statim Trimalchio 'hoc' inquit 'si factum est, controversia non est; si factum non est, nihil est'*). Ancora una volta, il corrispettivo reale di questo tipo di raffigurazione si ritrova in monumenti funebri di giovani liberti o di figli di liberti:⁶⁹ l'apprendimento scolastico e l'istruzione dovevano essere sentiti come una conquista sociale, anche al livello più elementare.⁷⁰

La scena finale del ciclo pittorico rappresenta l'*acmé* della carriera di Trimalchione: dopo che, sotto la guida di Minerva, è riuscito a diventare *dispensator*, egli viene deposto da Mercurio in un *tribunal*, simbolo del suo *status* di *sevir Augustalis*.⁷¹ Il *sevirato* era la più alta carica pubblica alla quale potesse ambire un liberto ed è quindi da considerarsi, come si è detto all'inizio, il culmine del '*cursus honorum*' di Trimalchione. Sulla composizione sociale del collegio dei *seviri Augustales* e sulla loro funzione si è scritto molto:⁷² ai fini del nostro discorso va detto che si trattava di una carica alla quale avevano accesso anche⁷³ liberti 'privati' ricchi, visto che il principale requisito era versare, al momento dell'elezione da parte del consiglio municipale, una *summa honoraria* che di fatto costituiva l'acquisto della carica, che in casi eccezionali poteva essere conferita gratuitamente, cosa che era considerata un vanto, come fa Ermerote (57, 6 *sevir gratis factus sum*).

⁶⁹ Cfr. apparato figurativo degli esempi in Petersen 2006, .

⁷⁰ Cfr. anche 46, 8: *ideo illi cotidie clamo: 'Primigeni, crede mihi, quicquid discis, tibi discis. Vides Phileronem causidicum: si non didicisset, hodie famem a labris non abigeret. modo modo collo suo circumferebat onera venalia, nunc etiam adversus Norbanum se extendit. litterae thesaurum est, et artificium numquam moritur'*.

⁷¹ Cfr. *infra*. L'interpretazione risale a Burman ed solitamente seguita dagli studiosi (cfr. Schmeling 2011, 99). Secondo Pellegrino 1985-86, il *tribunal excelsum* non avrebbe a che fare con il *sevirato*, ma indicherebbe una meta divina, come se tutta l'immagine rappresentasse l'apoteosi di Trimalchione.

⁷² Taylor 1914, Duthoy 1978, Abramenko 1993, Laird 2015, Mouritsen 2011, 249-261, e 2015, 239-240.

⁷³ Cfr. *infra*.

Sono state date varie interpretazioni di quest'ultima scena,⁷⁴ in gran parte dipendenti da un problema di comprensione del testo sul quale converrà soffermarsi. Ha creato qualche difficoltà, infatti, il testo trådito da H e da alcuni testimoni di L: 29, 5 *levatum mento* (Hlp: *merito mrt*)⁷⁵ *in tribunal excelsum Mercurius rapiebat*. Smith si esprime in questi termini: "The picture suggested by the text of H is absurd, but quite consistent with the Trimalchio's tastes".⁷⁶ Campanile ritiene invece che il testo vada emendato, al contrario, perché sarebbe stato "difficile immaginare che un *self made man*, volgare, ma scaltro e ambizioso come Trimalchione si facesse ritrarre in una posizione che non soltanto è inconsueta, ma anche decisamente grottesca".⁷⁷ Bodel, al contrario, rintraccia un precedente illustre in Alessandro Magno "with his face turned toward the heavens in order to suggest his heroic stature on earth and his claim to a divine afterlife, and it is possible that the image of Trimalchio with head uplifted would have been recognized as making a similar claim".⁷⁸

Si è proposto di correggere il testo trådito in vario modo: *de <pavi>mento* (Fraenkel⁷⁹); *adiumento* (Blümner 1920); *vento* (Fuchs 1938, Alessio 1960-61, Pellegrino 1975), sulla scorta di un monumento funebre "che rappresenta l'apoteosi di Ercole, in cui l'eroe si trova su una quadriga e agli angoli del quadro sono raffigurati i venti",⁸⁰ *<mo>mento* (Neumann-Simon 1999) inteso "come ablativo di modo senza *cum* (...) e traducendo 'Mercur hob (*levatum*) den Trimalchio mit einem Ruck hoch und riß (*rapiebat*) ihn hinauf auf die hohe Tribüne'".⁸¹ Vannini 2007 dà invece a *momento* un "valore temporale (...) conformemete alla rapidità dell'azione del dio, probabilmente raffigurato nell'atto di trasportare Trimalchione in volo".⁸²

Battistella 2006 e Kwapisz 2008 interpretano il testo diversamente: Kwapisz accetta *levatum mento* ma intende *levatum* come participio perfetto di *levare* ('levigare') con la prima sillaba lunga, in riferimento al mento 'senza peli' di Trimalchione e alla sua bellezza nell'età giovanile; Battistella propone di correggere similmente con *levato eum mento*. Entrambi ritengono che Trimalchione sia stato

⁷⁴ Bodel 1994, 249-250.

⁷⁵ È evidente che *mrt* confondano *n* con *ri* (cfr. Gianotti 2013, 254).

⁷⁶ Smith 1975, *ad loc.*

⁷⁷ Campanile 1957, 123. Cfr. anche Pellegrino 1975, 251: "Non è da Trimalchione farsi ritrarre *levatum mento* anche se da Mercurio!".

⁷⁸ Bodel 1994, 249.

⁷⁹ In Müller 1961.

⁸⁰ Vannini 2007, 139.

⁸¹ Vannini, *ibidem*.

⁸² Vannini, *ibidem*.

rapito da Mercurio per ragioni erotiche, al pari di Ganimede;⁸³ anzi, il liberto sarebbe “a new Ganymede, the new ‘selected by gods’”.⁸⁴ Tale interpretazione però non sembra essere soddisfacente per due motivi. Il fatto che Trimalchione venga rapito per ragioni erotiche contrasta con la sua destinazione, il *tribunal*, che ovviamente non ha nulla a che fare con un contesto erotico; inoltre non è possibile inserire, a questo punto della narrazione pittorica, un Trimalchione giovinetto e imberbe come Ganimede; è chiaro, infatti, sempre grazie alla presenza del *tribunal*, ma anche all'evoluzione cronologica delle raffigurazioni precedenti, che tale scena non debba essere riferita alla giovinezza, bensì all'età adulta del liberto.

Conservando il testo tràdito sono possibili almeno altre due interpretazioni.⁸⁵ La prima, solitamente accettata,⁸⁶ vede nel mento sollevato un'espressione di orgoglio: così Campanile (a noi sembra che ... si possa interpretare *levatum mento*, non come *sollevato per il mento*, bensì come *ἐπηρεμένον τὸ γένειον* “a testa alta”).⁸⁷ e Courtney,⁸⁸ che rievoca addirittura un noto atteggiamento di Mussolini (“the lifting by the chin ... is presumably because tilting the head back so that the chin is prominent is a sign of pride, as Mussolini well knew”). Tale interpretazione è senz'altro accettabile, ma alquanto riduttiva nel contesto biografico di riferimento. Se, infatti, si confrontano le scene del portico con l'autobiografia di Trimalchione, si nota la mancanza, nell'affresco, di un evento fondamentale, il naufragio di tutte le sue navi (76, 3-4):

nemini tamen nihil satis est. concupivi negotiari. ne multis vos morer, quinque naves aedificavi, oneravi vinum—et tunc erat contra aurum—misi Romam. putares me hoc iussisse: omnes naves naufragarunt, factum, non fabula. uno die Neptunus trecenties sestertium devoravit.

Già Corbett 1979 e, poi, Bocciolini Palagi 1994, interpretano il testo alla luce di alcune espressioni proverbiali “comunemente usate in riferimento a chi rischia di affogare e riceve un provvidenziale aiuto”.⁸⁹ In particolare gli studiosi citano, a favore di questa ipotesi, Prop. 3, 7, 69 *vos decuit lasso supponere brachia mento*;

⁸³ Anche Bodel 1994, 249: “More certainly Mercury’s gesture would have reminded contemporary Romans of a homoerotic motif familiar to us primarily from Greek vase painting in which a older lover caresses the chin of a beloved youth”.

⁸⁴ Battistella 2006, 429.

⁸⁵ Per un discorso più approfondito si rimanda a Bocciolini Palagi 1994, 101.

⁸⁶ Gianotti 2013, 254, anche in riferimento a 43, 4 *et quod illius mentum sustulit, hereditatem accepit*.

⁸⁷ Campanile 1957, 125.

⁸⁸ Courtney 2001, 76 n. 9.

⁸⁹ Bocciolini Palagi 1994, 102.

Ov. *Met.* 14, 559-61: *non tamen oblitae, quam multa pericula saepe/pertulerint pelago, iactatis saepe carinis/subposuere manus; Pont.* 2, 3, 39-40 *Mitius est lasso digitum subponere mento/mergere quam liquidis ora natandis aquis; Ov.* 2, 6, 14-15: *Brachia da lasso potius prendenda natanti/nec pigeat mento subposuisse manum.* Sulla base di un passo di Nonio,⁹⁰ Bodel aggiunge a tale interpretazione una sfumatura metaforica, secondo la quale la metafora del naufragio scelta da Trimalchione rappresenterebbe comunemente, nell'immaginario popolare romano, l'emergenza dalla schiavitù.⁹¹—Questa lettura contrasta, però, con la cronologia delle gesta di Trimalchione, che, a questo momento della sua vita, è già stato affrancato e ha già ereditato il cospicuo patrimonio del suo *patronus*.

Si può dunque ampliare il discorso al di là della sola formularità dell'espressione *mento levare* e osservare in maniera più puntuale il contesto letterario nel quale è inserita. Tra i passi sopra citati, risulta particolarmente interessante quello di Properzio: il protagonista dell'elegia 3,7, infatti, è il giovane Peto, morto in mare nel fiore degli anni mentre viaggiava verso Alessandria per ragioni commerciali. L'elegia si apre (vv. 1-7) con un'invettiva contro la *pecunia* che alimenta tribolazioni e affanni degli uomini, spingendoli a una *mors* immatura:

Ergo sollicitae tu causa, pecunia, vitae!
 per te immaturum mortis adimus iter;
 tu vitiis hominum crudelia pabula praebes;
 semina curarum de capite orta tuo.
 tu Paetum ad Pharios tendentem lintea portus
 obruis insano terque quaterque mari.
 nam dum te sequitur, primo miser excidit aevo
 et nova longinquis piscibus esca natat.⁹²

Riprendendo temi cari all'epigramma funebre ellenistico,⁹³ come l'invettiva contro la *philochrematia*, l'*avaritia*, la *pecunia*, Properzio si fa portavoce del programma moralizzatore augusteo, confrontando, nel corso dell'elegia, la vita povera ma tranquilla dell'agricoltore con la vita pericolosa del mercante, temi già cari a Orazio (a es. *Carm.* 3, 1, 25-28 *desiderantem quod satis est neque/ tumultuosum sollicitat mare/ nec saevus Arcturi cadentis/impetus aut orientis Haedi...*). Va inoltre notato un particolare che riguarda le descrizioni letterarie di naufragi:

⁹⁰ Nonius p. 848 L. *qui liberi fiebant ea causa calvi erant, quod tempestatem servitutis videbantur effugere, ut naufragio liberati solent.*

⁹¹ Bodel 1994, 249-250.

⁹² Ed. Fedeli 1985.

⁹³ Fedeli riporta varie allusioni a Leonida di Taranto nel corso dell'elegia; in particolare ai vv. 7-8, si è vista una citazione di *AP* 7, 273. Cfr. Fedeli 1985, 236.

la dea Fortuna è spesso menzionata nel contesto del naufragio, per ovvie ragioni, in modo alquanto stereotipato: si confrontino, a esempio, i vv. 30-23 dell'elegia di Propertio (*ista per humanas mors venit acta manus. /terra parum fuerat fatis, adiecimus undas: /fortunae miseris auximus arte vias*) con Seneca *Nat. Quaest.* 5, 18, 8-9: *Quid maria inquietamus? Parum videlicet ad mortes nostras terra late patet; nimis delicate fortuna nos tractat; nimis dura dedit nobis corpora, felicem valetudinem; non depopulatur nos casus incurrens; emetiri cuique annos suos ex commodo licet et ad senectutem decurrere! Itaque eamus in pelagus et vocemus in nos fata cessantia.* La Fortuna non è stata benevola nei riguardi di Peto e nessuna divinità lo ha assistito e soccorso (vv. 67-71):

o centum aequoreae Nereo genitore puellae,
 et tu, materno tacta dolore, Theti;
 vos decuit lasso supponere brachia mento:
 non poterat vestras ille gravare manus.
 reddite corpus, aquae! positast in gurgite vita;

Il parallelo dell'immagine del *levare mento* del *Satyricon* con la descrizione di Propertio, dunque, non è soltanto testuale, ma anche contestuale: proprio come Peto, anche Trimalchione ha tentato la sorte per desiderio di guadagni (76, 3 *concupivi negotiari*) investendo ogni suo bene in delle navi che naufragheranno tutte in un solo giorno. Ciò che ha salvato Trimalchione dalla morte certa (non fisica, ma finanziaria) è stato, nella rievocazione epica dell'affresco del portico, l'intervento prodigioso di Mercurio⁹⁴ e della Fortuna benevola, accompagnata simbolicamente dalle tre Parche. La presenza della Fortuna può inoltre essere interpretata come allusione all'intervento, nella storia reale (cf. 74, 4 *factum, non fabula*), di Fortunata (76, 7-8):

hoc loco Fortunata rem piam fecit; omne enim aurum suum, omnia vestimenta vendidit et mi centum aureos in manu posuit. hoc fuit peculii mei fermentum. cito fit quod di volunt. uno cursu centies sestertium corrotundavi. statim redemi fundos omnes, qui patroni mei fuerant. aedifico domum, venalicia coemo, iumenta; quicquid tangebam, crescebat tamquam favus.

È proprio dopo il naufragio che la vera fortuna di Trimalchione ha inizio. Senza questa enorme ripresa economica, molto probabilmente, non sarebbe stato

⁹⁴ Si veda anche il noto parallelo con Orazio *Carm.* 2, 7, 13 *sed me per hostis Mercurius celer /denso paventem sustulit aere*, in cui Mercurio, come per Trimalchione, ha un ruolo di salvatore da un pericolo, nel caso di Orazio rappresentato dalla battaglia di Filippi.

nemmeno possibile, per il liberto, acquistare la carica di *sevir Augustalis* (che, si è già detto, nell'affresco è rappresentata del *tribunal*) e avere il suo ruolo legittimo nella vita attiva della *Graeca urbs*. Il riferimento al naufragio finanziario come a un naufragio vero e proprio ben rappresenta la mentalità pragmatica mercantile, più volte espressa da Trimalchione stesso nel corso della *Cena*, secondo la quale avere ed essere costituiscono un tutt'uno inscindibile (77, 6): *credite mihi: assem habeas, assem valeas; habes, habeberis*.

Dal punto di vista iconografico, questa scena è stata comparata al modello dell'*apotheosis*, in particolare di quella imperiale.⁹⁵ Mercurio sarebbe qui psicopompo, un ruolo che parrebbe confermato, secondo Bodel, dal verbo *rapere* “which is the standard term used in Latin funerary inscriptions to describe the sudden removal of a soul from life”.⁹⁶ Battistella ritiene che “only apparently does the description given by the viewer-narrator refer to a funerary context”.⁹⁷ Il tema dell'apoteosi può essere interpretato anche alla luce di quanto si è detto: non si tratterebbe di un'apoteosi vera e propria, che implicherebbe di fatto la morte fisica di Trimalchione, ma di un'apoteosi metaforica, conseguente all'effettiva morte finanziaria del liberto; da questa condizione infima, assimilabile a una sorta di catabasi, Trimalchione si sarebbe risollevato, aiutato da Mercurio, diventando il ricco liberto che conosciamo.

È necessaria qualche ulteriore riflessione su quest'ultima scena. Bocciolini Palagi ritiene che si richiami “il motivo iconografico più comune riprodotto sugli *ex voto*, quello appunto del naufrago scampato al pericolo, per lasciare così intendere che la tecnica pittorica dell'autore degli affreschi che illustravano la vita di Trimalchione fosse vicina a quella *naïve* dei pittori di tavolette votive che erano talvolta portate in giro da chi chiedeva l'elemosina per impietosire i passanti, o appese nei templi, oppure esposte dalle persone più abbienti negli atrii delle case”.⁹⁸ Tuttavia la qualità artistica sarà certamente dipesa dalle disponibilità economiche (e culturali) del committente, per cui è improbabile che al tema del naufragio⁹⁹ corrispondesse *tout court* uno stile *naïf*.

In secondo luogo, Bocciolini Palagi ritiene che proprio questo dettaglio ‘popolare’ renda l'apoteosi di Trimalchione un versione “goffa e maldestra dell'*apotheosis* imperiale”, e che “il particolare in questione può essere stato introdotto e sottolineato da Petronio per far intendere come sulle pareti del portico

⁹⁵ Cfr. *infra* sull'interpretazione fornita da Bocciolini Palagi 1994, 103: “È probabile invece che Petronio prospetti qui una versione goffa e maldestra del motivo dell'*apotheosis* imperiale”.

⁹⁶ Bodel 1994, 251.

⁹⁷ Battistella 2006, 428.

⁹⁸ Bocciolini Palagi 1994, 102.

⁹⁹ Cfr. *infra*.

della casa di Trimalchione lo schema aulico risultasse degradato e contaminato con elementi popolari, adatto cioè al livello culturale del committente dell'opera e alla capacità del suo *entourage* di recepire il messaggio che l'immagine doveva evocare".¹⁰⁰ Tale interpretazione è del resto sconsigliata da alcune osservazioni della stessa Bocciolini Palagi: nei riferimenti letterari di Properzio e Ovidio (*cf.* sopra) citati a sostegno dell'ipotesi che l'espressione *mento levare* vada ricondotta al contesto del naufragio, non sembra esservi nulla di popolare o comico; non è possibile ritenere che questo particolare basti a credere che l'affresco di Trimalchione debba essere un prodotto artisticamente 'plebeo', rozzo e volgare. Tale interpretazione potrebbe essere ammissibile se si interpreta l'espressione *mento levare* come equivalente di 'a testa alta' (è infatti Campanile che ritiene si tratti di una rappresentazione tendente al ridicolo¹⁰¹), ma è in contrasto con la lettura che si è data. Bocciolini Palagi ritiene che "la notazione 'sollevato per il mento' avrebbe un intento dissacratorio e produrrebbe un effetto comico analogo a quello a cui mira Luciano, che immagina che Hermes riporti dal cielo sulla terra Menippo sollevandolo per l'orecchio destro, e, prima di lui Seneca che nell'*Apocolocyntosis* immagina che Claudio venga trascinato da Mercurio agli Inferi *oborto collo*".¹⁰² Tuttavia, se, come si ritiene, il particolare di Trimalchione *levatum mento* allude al naufragio, riprendendo un'espressione dal sapore proverbiale (proprio come i passi già citati di Properzio e Ovidio), allora non vi è nulla di comico o dissacratorio.

Certamente, non aiuta la mancanza di dati archeologici a cui riferirsi: l'unica scena di naufragio pervenutaci è rappresentata in un mosaico di età tardo augustea proveniente da Populonia.¹⁰³ Secondo Shepherd¹⁰⁴ si avrebbe a che fare con un tipo di rappresentazione talmente anticonvenzionale da mettere in imbarazzo il mosaicista che non avrebbe potuto servirsi di un modello grafico di riferimento: "quando il committente ordinò una scena marina in cui si verificava un naufragio, mise il mosaicista in qualche difficoltà. Egli aveva senz'altro un cartone per i pesci (...) Non aveva invece un cartone disponibile per la scena con la barca."¹⁰⁵ (...) A ben vedere, una tradizione iconografica consolidata di rappresentazioni di naufragio non esiste". Un solo dipinto riproduce una barca in balia delle onde su uno stipite della casa di M. Fabius Secundus¹⁰⁶ (Pompei V, 4, 13).

¹⁰⁰ Bocciolini Palagi 1994, 103.

¹⁰¹ Campanile 1957, 123.

¹⁰² Bocciolini Palagi 1994, 104.

¹⁰³ Riproduzione in Shepherd 1999, 127 fig. 4.

¹⁰⁴ Shepherd 1999, 119-144.

¹⁰⁵ Riproduzione del dettaglio in Shepherd 1999, 132 fig. 6.

¹⁰⁶ Shepherd, *ibid.*

Le considerazioni formulate a proposito dell'ultima scena si possono estendere all'intero ciclo pittorico. Non ci sono elementi, infatti, che inducano a pensare che l'affresco fosse un'opera "grossolana e di scarsa finezza".¹⁰⁷ Non ci sono indizi sufficienti nel testo per poter definire in tale maniera la qualità artistica delle pitture della casa di Trimalchione, né emerge dalla descrizione di Encolpio un qualche elemento che miri "a bollare il carattere ridicolo e grottesco dei dipinti".¹⁰⁸ A questo punto della narrazione, infatti, Encolpio non è ancora giunto a un livello di esperienza ed emancipazione tali da permettere un qualche giudizio estetico su Trimalchione, che ancora non conosce: sembra, piuttosto, che egli cerchi di comprendere (come farà anche in altre occasioni nel corso della *Cena*) qualcosa che gli sembra, questo sì, inconsueto e fuori dagli schemi.

Lo 'scarto dalla norma' delle rappresentazioni del portico non implica necessariamente che esse debbano essere considerate rozze, puerili o di fattura grossolana. Encolpio, di fatto, si limita a descrivere ciò che le pitture rappresentano, senza soffermarsi, per esempio, sulle dimensioni dei vari elementi che avrebbero dovuto comporre la scena. Non ci sono, insomma, indizi sufficienti nel testo per poter concludere che il ciclo pittorico di Trimalchione debba essere ricondotto alla cosiddetta 'arte plebea', – una definizione di Bianchi Bandinelli ormai ampiamente superata¹⁰⁹ – e che alcuni particolari possano essere rappresentati "in modo che colpiscano l'attenzione di chi osserva, ingigantendoli, a dispetto delle leggi della prospettiva, talvolta con effetto caricaturale".¹¹⁰ Non è chiaro, poi, come l'aggettivo *curiosus*, con cui Encolpio si riferisce al *pictor* dell'affresco (29, 4: *omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*), possa essere interpretato "lasciando intendere che si tratta di un modesto decoratore, meticoloso tanto da ingenerare noia".¹¹¹ È anche difficile affermare che "la presenza di molte didascalie caratterizzava opere rozze e puerili, in cui la spiegazione serviva ad identificare gli oggetti rappresentati, compensando così la mancanza di abilità del pittore".¹¹² Le didascalie sono qui utilizzate con intento propriamente didascalico, dal momento che l'osservatore ha davanti a sé un soggetto nuovo, sconosciuto, che rappresenta una storia personale che non fa parte del bagaglio culturale comune (dei colti e degli incolti).¹¹³ Sono infatti numerosi gli esempi archeologici

¹⁰⁷ Bocciolini Palagi 1994, 105.

¹⁰⁸ Bocciolini Palagi 1994, 104.

¹⁰⁹ Petersen 2006.

¹¹⁰ Cfr. Bocciolini Palagi 1994, 107, che si rifà a Bianchi Bandinelli 1967, 7-19.

¹¹¹ Bocciolini Palagi 1994, 107.

¹¹² Bocciolini Palagi, *ibidem*.

¹¹³ I Rebuffat ritengono invece che si tratti di un arcaismo: "Ici on se moque peut être de l'archaïsme du procédé" (Rebuffat 1978, 96).

di pitture o mosaici di altissima qualità artistica, corredati di iscrizioni e didascalie con il solo scopo di trasmettere un messaggio o un'informazione.¹¹⁴

Non sembra dunque legittimo attribuire alle pitture del portico di Trimalchione un carattere plebeo, rozzo, grossolano e volgare, come non sembra necessario ricercare elementi visibili di comicità nell'intero affresco e, in particolare nell'ultima scena, al di là della mera sproporzione tra il soggetto dipinto (carriera del liberto) e la modalità di autorappresentazione, che corrisponde a quella dell'*apotheosis*. Sull'apoteosi, poi, va fatta qualche ulteriore osservazione.

Sostiene Bodel: "Trimalchio represents his elevation from slavery to freedom as an apotheosis, a transition from life to blessed afterlife."¹¹⁵ Battistella, come si è visto, non ritiene che si possa parlare di un'apoteosi vera e propria, dal momento che essa implicherebbe l'avvenuta morte di Trimalchione. L'*elevatio* reale, come movimento dipinto dall'alto verso il basso (*in excelsum tribunal*), e metaforica, come simbolo di un passaggio a uno *status* sociale più alto, rispecchia il modello dell'apoteosi e in particolare del catasterismo: *cfr.* Orazio C. 2, 19, 13-14 *fas et beatae coniugis additum/stellis honorem tectaque Penthei/disiecta non leni ruina* a proposito del catasterismo di Arianna; e C. 4, 8, 28-9 [*dignum laude virum Musa vetat mori/caelo Musa beat* a proposito della consacrazione poetica di Romolo, Eaco, Ercole, Libero e i Dioscuri). La morte di Trimalchione non è necessaria perché egli possa realizzare la sua apoteosi,¹¹⁶ in quanto l'apoteosi poteva anche essere metafora di elevazione a ruolo eccelso. Ermerote (37,4) si esprime a proposito di Fortunata in termini non tanto diversi:

'uxor' inquit 'Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. et modo modo quid fuit? ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est.

L'ascesa al cielo di Fortunata, una sorta di catasterismo, coincide con un mutamento della sua condizione originaria in quella di *Trimalchionis topanta*.¹¹⁷ Si

¹¹⁴ Si pensi soltanto al monumentale mosaico nilotico di Palestrina (riproduzione in Salari 2012, 349 fig. 1).

¹¹⁵ Bodel 1994, 248.

¹¹⁶ Si pensi ad Augusto, *praesens divus*. Cfr. il commento di Servio alla *Bucolica* 1, 7 *NAMQUE ERIT ILLE MIHI SEMPER DEVS et iteratio ipsa exclusit adulationis colorem. 'semper' id est post mortem et dum vivit. alii enim imperatores post mortem in numerum referuntur deorum, Augustus templi vivus emeruit: Horatius "praesenti tibi maturos largimur honores iurandasque tuum per nomen ponimus aras". sic Lucanus de Nerone "sed mihi iam numen"*.

¹¹⁷ Cfr. Schmeling 2011, *ad loc.*

può concludere che anche l'apoteosi di Trimalchione coincide con la sua metamorfosi da schiavo a liberto. È per questo motivo che egli insiste, a volte in modo ridondante, sulla propria origine e sulla condizione raggiunta. Nelle raffigurazioni del portico, Trimalchione è fiero della sua metamorfosi, ed è fiero di essere diventato, da schiavo qualunque, *princeps libertinorum*.¹¹⁸ Non è dunque possibile concordare con Petersen quando, come si diceva all'inizio, ritiene che Trimalchione sia incapace di comunicare in maniera chiara il proprio *status* e che la casa rispecchi una sua qualche crisi di identità.¹¹⁹

Le pitture del portico sono state messe in relazione con i soggetti e le modalità rappresentative tipiche dell'arte funeraria,¹²⁰ spesso come se non vi fosse differenza alcuna tra la casa e il monumento funebre estendendo impropriamente al ciclo degli affreschi un'idea, quella della morte, che nella cena è ricorrente per altre ragioni, o come se Trimalchione avesse semplicemente un 'doppio' sepolcro, uno di lui da vivo, l'altro di lui da morto. Secondo Bodel "Trimalchio's house is a mausoleum, a home of the dead. (...)".¹²¹ È singolare che le pitture domestiche siano state di fatto assimilate a delle pitture funerarie, e che spesso siano state confrontate con tombe e personaggi che con Petronio, il *Satyricon* e Trimalchione hanno poco a che fare.¹²²

È legittimo, nei limiti della plausibilità cronologica, mettere in relazione le pitture domestiche di Trimalchione con alcuni prodotti dell'arte funeraria (come fa Duchêne¹²³ trovando qualche parallelo con la stele di Amphipolis di *Aulus Caprilius Timotheos Sômatemporos*, e come fa Dentzer¹²⁴ con la tomba di *C. Vestorius*): è possibile, infatti, che la somiglianza con i soggetti e con le modalità di rappresentazione del defunto derivi innanzitutto dalla funzione autobiografica delle pitture di Trimalchione. Nel caso degli studi sopracitati di Duchêne, Rebuffat e Dentzer, le pitture della casa di Trimalchione vengono considerate di fatto come delle pitture tombali senza che ci sia un'adeguata riflessione sul messaggio affidato agli affreschi del portico o sulla loro funzione, o soprattutto sul fatto che

¹¹⁸ Cfr. *CIL* IV, 117: *CVSPIVM · PANSAM/ aed · Fabius · Eupor · Princeps · Libertinorum*. Per le interpretazioni possibili dell'espressione *Princeps Libertinorum* si rimanda a Ginsburg 1934. Cfr. anche Veyne 1961, 240-247.

¹¹⁹ Petersen 2006, 183.

¹²⁰ Dentzer 1962; D. e R. Rebuffat 1978; Duchêne 1986; Dumont 1990; Bodel 1994.

¹²¹ Bodel 1994, 243.

¹²² È il caso, per esempio, del contributo dei Rebuffat 'De Sidoine Apollinaire à la tombe François', in cui si cercano alquanto improbabili relazioni tra Sidonio Apollinare (430 ca.-486 d.C.), Trimalchione e la Tomba François (340-330 a.C.).

¹²³ Duchêne 1986, in particolare 528-530.

¹²⁴ Dentzer 1962.

Trimalchione abbia previsto nei minimi particolari come dovesse essere fatto il suo sepolcro (71, 5-11):

respiciens deinde Habinnam 'quid dicis' inquit 'amice carissime? aedificas monumentum meum, quemadmodum te iussi? valde te rogo ut secundum pedes statuae meae catellam pingas et coronas et unguenta et Petraitis omnes pugnas, ut mihi contingat tuo beneficio post mortem vivere; praeterea ut sint in fronte pedes centum, in agrum pedes ducenti. omne genus enim poma volo sint circa cineres meos, et vinearum largiter. valde enim falsum est vivo quidem domos cultas esse, non curari eas, ubi diutius nobis habitandum est. et ideo ante omnia adici volo: "hoc monumentum heredem non sequatur". ceterum erit mihi curae ut testamento caveam ne mortuus iniuriam accipiam. praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodiae causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat. te rogo ut naves etiam [monumenti mei] facias plenis velis euntes, et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacco effundentem; scis enim quod epulum dedi binos denarios. faciantur, si tibi videtur, et triclinia. facias et totum populum sibi suaviter facientem. ad dexteram meam ponas statuam Fortunatae meae columbam tenentem: et catellam cingulo alligatam ducat: et cicaronem meum, et amphoras copiosas gypsatas, ne effluent vinum. et unam licet fractam sculpas, et super eam puerum plorantem. horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, velit nolit, nomen meum legat.

Il monumento funebre e l'epitafio di Trimalchione sono stati più volte confrontati a tombe reali di liberti, mettendo in luce la grande verosimiglianza del monumento.¹²⁵ Per i *desiderata* di Trimalchione riguardo al progetto di costruzione della sua tomba sono stati individuati notevoli riscontri archeologici. "*Praeterea ut sint in fronte pedes centum, in agrum pedes ducenti. omne genus enim poma volo sint circa cineres meos, et vinearum largiter* (71, 7): il modello di tomba è quello di un *cepotaphium*; la scelta della tomba-giardino non è casuale e soddisfa le esigenze del mercante, al quale interessa la rendita ricavata dalla coltivazione degli alberi da frutto e dei vigneti: "Cultivating a tomb, like cultivating a villa, meant exploiting the environment appropriately, and for this purpose harvesting the bounty of the natural landscape was ideal, since it displayed the ultimate blessing of the life of sophisticated ease: total self-sufficiency and autonomy".¹²⁶ Non si tratta semplicemente di un interesse economico: ciò che importa a Trimalchione

¹²⁵ Mommsen 1878; Maiuri 1945, 208-213; Whitehead 1993; Clarke 2003; Guidetti 2007.

¹²⁶ Bodel 2017, 203.

è assicurare anche da morto, come da vivo,¹²⁷ la propria autosufficienza, dal momento che il ricavato del raccolto della tomba sosterrà il costo della manutenzione del monumento e del salario del liberto preposto alla sua guardia.¹²⁸ L'*horologium*, posto perché chiunque passi davanti al sepolcro possa, leggendo l'ora, leggere anche l'iscrizione funebre, non è raro, come dimostrano due epigrafi funerarie da Sillyon "su un monumento di cui faceva parte una meridiana tombale", e un sepolcro dotato di meridiana scoperto ad Altino.¹²⁹ Le modalità dell'autorappresentazione di Trimalchione nella sua tomba sembrano insomma abbastanza convenzionali, se confrontate con i dati archeologici: numerosissimi sono i liberti che scelgono di farsi ritrarre nel pieno delle loro funzioni civiche o di immortalare uno o più atti evergetici nei confronti della comunità, come l'allestimento di *munera gladiatorii* o l'elargizione di derrate alimentari o denaro.¹³⁰ Si pensi alle tombe di *C. Lusius Storax* e *M. Valerius Anteros Asiaticus*:¹³¹ "In entrambi il se-viro è seduto al centro, circondato da colleghi e altri magistrati (...). Storax è raffigurato mentre, con tutto il gruppo dirigente municipale, assiste ai giochi da lui finanziati, il cui racconto si svolge su un fregio posto al di sotto del *tribunal*; sotto al palco di Anteros si affollano i concittadini per ricevere il donativo,¹³² mentre ai lati, in narrazione continua sono altri momenti delle sue attività magistraturali"¹³³ Anche le statue volute da Trimalchione sul suo monumento appaiono di primo acchito piuttosto convenzionali: "È usuale la presenza accanto al capofamiglia della statua della moglie: la cagnetta che l'accompagna, ritratto di quella realmente posseduta dal liberto, diventa simbolo di vita spensierata e fedeltà coniugale".¹³⁴ Meno convenzionale è invece la presenza dell'amasio Creso: quella del *cicaro* è una figura particolarmente significativa sia per gli affetti personali di Trimalchione sia in sé stessa, in quanto rappresenterebbe il ruolo che egli stesso ricoprì in giovane età (75, 11). Come fa notare Guidetti, però, "se un archeologo trovasse le statue in uno scavo non avrebbe dubbi nell'interpretarle come ritratti di due sposi col figlio, ignorando la vera natura del rapporto tra Trimalchione e Creso".¹³⁵ di fatto non è possibile stabilire i rapporti di parentela tra le statue

¹²⁷ 38, 1 *nec est quod putes illum quicquam emere. omnia domi nascuntur: lana citrea, piper; lacte gallinaceum si quaesieris, invenies.*

¹²⁸ Bodel 2017, 203.

¹²⁹ Guidetti 2007, 85-86.

¹³⁰ Trimalchione chiede ad Abinna di rappresentarlo nell'atto di donare pubblicamente denaro (*nummos ex sacco effundentem*) durante un banchetto pubblico da lui stesso allestito (*scis enim quod epulum dedi binos denarios*).

¹³¹ Riproduzioni in Guidetti 2007, 308 figg. 39-40a.

¹³² Cfr. 71, 10 *facias et totum populum sibi suaviter facientem.*

¹³³ Guidetti 2007, 88.

¹³⁴ Guidetti 2007, 84.

¹³⁵ Guidetti, *ibidem*.

rappresentate nei monumenti funebri, a meno che non ci si trovi in presenza di epigrafi o iscrizioni. Si potrebbe dedurre, quindi, che il monumento funebre di Trimalchione è molto più convenzionale delle raffigurazioni del portico, per le quali, come si è visto, è stato difficile, o impossibile, trovare un corrispettivo archeologico reale.

Trimalchione esprime le sue richieste ad Abinna in ordine apparentemente confuso. La prima (71,6) è ben poco altisonante: è, infatti, quella di rappresentare la sua cagnetta ai piedi della statua;¹³⁶ seguono corone, profumi e tutti i combattimenti di Petraite; poi si fa riferimento alla mole del monumento e agli alberi da frutto che devono adornare il *cepotaphium*; segue la formula *HMHNS*; poi si descrivono i rilievi della parte anteriore del sepolcro: le navi *plenis velis euntes*, Trimalchione *praetextatus* in atto evergetico, triclinii e *totum populum sibi suaviter facientem*. Poi sembra che Trimalchione ritorni al gruppo scultoreo vero e proprio parlando della statua di Fortunata 71,11 *ad dexteram meam ponens statuam Fortunatae meae, columbam tenentem*, accompagnata anche lei dalla sua cagnetta, e l'amasio. Poi qualche anfora ben sigillata e una rotta da un *puer plorans*, infine l'orologio e l'epitafio.

Sembrirebbe che Trimalchione affastelli una serie di 'leitmotivs funerari', senza in realtà mirare a quell'autorappresentazione realistica che è invece assolutamente marcata e manifesta negli affreschi del portico. Nella tomba manca infatti una vera e propria narrazione autobiografica: al di là delle navi che avanzano *plenis velis*, che andranno intese come un'allusione al commercio e non già come un segno di credenze di vita ultraterrena, come è stato invece ritenuto,¹³⁷ non vi è alcun riferimento ai *negotia* di Trimalchione che egli stesso descrive a 76, 9-10:

postquam coepi plus habere quam tota patria mea habet, manum de tabula: sustuli me de negotiatione et coepi <per> libertos faenerare. et sane nolentem me negotium meum agere exhortavit mathematicus, qui venerat forte in coloniam nostram, Graeculio, Serapa nomine, consiliator deorum.

¹³⁶ Anche la scelta della *catella* può essere intesa come un elemento conformista. La cagnolina protagonista dell'episodio in 64, 4-10 (*catellam nigram atque indecenter pinguem*), è in realtà 'la Perla' dell'amasio Creso, ma, nella raffigurazione tombale, è certamente più appropriata del grande mastino *Scylax*, che è in realtà il prediletto di Trimalchione: "*quo admonitus officio Trimalchio Scylacem iussit adduci 'praesidium domus familiaeque'. nec mora, ingentis formae adductus est canis catena vincitus, admonitusque ostiarii calce ut cubaret, ante mensam se posuit. tum Trimalchio iactans candidum panem 'nemo' inquit 'in domo mea me plus amat'. indignatus puer, quod Scylacem tam effuse laudaret, catellam in terram deposuit hortatusque <est> ut ad rixam properaret. Scylax, canino scilicet usus ingenio, taeterrimo latratu triclinium implevit Margaritamque Croesi paene laceravit*".

¹³⁷ Petrovich 2005.

La tomba dice ben poco sulla carriera e sull'origine di Trimalchione. Si tratta di un atteggiamento piuttosto raro nelle tombe dei liberti, che tendono invece a sottolineare la propria attività commerciale o mercantile: è il caso di Eurysaces, per esempio, che, nonostante l'enorme ricchezza accumulata, basa tutta la geometria del suo monumento funebre sul modello della mola, allusione alla sua attività di panettiere, istoriata dettagliatamente sui rilievi. Le uniche azioni di Trimalchione alle quali è dato spazio nel monumento funebre sono quelle evergetiche legate alla carica di *sevir*.

Si può osservare che non soltanto la vita di Trimalchione non emerge dai rilievi del suo monumento, ma anche il suo *status* di liberto resterebbe da provare. Se si dovesse astrarre la descrizione del monumento dal contesto letterario del *Satyricon*, e immaginassimo di non conoscere nulla sul carattere e sulla storia di Trimalchione, non disporremmo di elementi per definire con certezza la condizione sociale di *C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus*: questi rientrerebbe al più nella categoria degli *incerti* e, con qualche probabilità, in quella degli *ingenuii*.¹³⁸ È necessario prestare attenzione ad alcuni dettagli non trascurabili. Trimalchione chiede ad Abinna (70, 9) di essere rappresentato *in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacculo effundentem*: sono molti i liberti che scelgono di essere rappresentati seduti su un *tribunal* con la *praetexta*,¹³⁹ simboli 'ufficiali' della carica di *sevir* (si pensi all'esempio sopracitato di Lusius Storax); tuttavia, nessun liberto avrebbe potuto farsi rappresentare con anelli d'oro, che erano, com'è noto, riservati agli *equites*.¹⁴⁰ Trimalchione stesso non può permettersi di indossarli in vita, e porta un anello placcato e un anello d'oro, ma tempestato di stelline di ferro (32, 3). Nella tomba, Trimalchione prende la sua rivincita e si fa ritrarre con ben cinque anelli d'oro. Questo dettaglio, da solo, basterebbe a far credere che la tomba sia quella di un *eques*.¹⁴¹

¹³⁸ Cfr. Petersen 2006, 5, e Della Corte 1965, che ritiene i *Vettii*, proprietari della omonima *domus* pompeiana, *ingenui* e non già *liberti* come invece accettato dalla maggior parte degli studiosi. Maiuri, invece, individua una spia della codizione libertina nell'agnomen *Maecenatianus*: "L'uso del secondo cognome *Maecenatianus* derivato da Maecenas, sarebbe invalso nei liberti della casa imperiale e delle grandi famiglie del I secolo dell'impero, per ovviare alle omonimie frequenti soprattutto nelle famiglie che avevano molti schiavi affrancati" (Maiuri 1945, 212). Su *Maecenatianus* cfr. Byrne 2007 e Schmeling 2011, 301, con ulteriori riferimenti.

¹³⁹ Courtney 2001, 120, ha qualche riserva sull'uso della *praetexta* da parte dei *seviri* e non ritiene che si tratti di un attributo ufficiale, ma di un'altra libertà di Trimalchione.

¹⁴⁰ Cfr. Smith 1975, *ad loc.*

¹⁴¹ Sulla nobiltà equestre e Trimalchione cfr. Veyne 1961, 246.

Sull'iscrizione funebre di Trimalchione si è scritto moltissimo,¹⁴² a partire dal Mommsen, che la analizza come se si trattasse di un'iscrizione reale, proponendone anche una ricostruzione grafica.¹⁴³ Ci si soffermerà, qui, soltanto su qualche dettaglio finora non adeguatamente messo in luce ai fini del nostro discorso. Si è notato che Trimalchione 'dimentica' di segnare il proprio *status* sociale all'inizio dell'epigrafe con la sigla "C · L" (*G(ai) L(ibertus)*). Tale 'dimenticanza' non ha nulla di straordinario, dal momento che sono numerosissime le epigrafi funerarie di liberti che omettono il loro *status*.¹⁴⁴ Trimalchione si rivolge ad Abinna (71, 12):

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 umquam philosophum audivit. vale: et tu".

Il conferimento della carica *in absentia* è segno di stima e apprezzamento nei riguardi di coloro ai quali è conferita. Si tratta di un ulteriore elemento che porterebbe a credere che il sepolcro di Trimalchione appartenga in realtà a un *ingenuus*, dal momento che soltanto ai membri dell'élite equestre e senatoria poteva essere accordato tale privilegio; si pensi al conferimento del consolato di Mario *in absentia*, Sall. *Iug.* 114, 3:

sed postquam bellum in Numidia confectum et Iugurtham Romam vinctum adduci nuntiatum est, Marius consul absens factus est, et ei decreta provincia Gallia, isque Kalendis Ianuariis magna gloria consul triumphavit.

Va notato che nell'epigrafe non viene detto che Trimalchione è un *sevir Augustalis*, come invece si legge all'ingresso del triclinio nella dedica di Cinnamo 30, 2: '*C. Pompeo Trimalchioni, sevir Augustali, Cinnamus dispensator*', ma si fa genericamente riferimento al sevirato. Guidetti ritiene che Trimalchione voglia nascondere di essere *Augustalis*, in considerazione del fatto che "c'erano anche dei *seviri equitum Romanorum*, magistratura onoraria del ceto equestre urbano e infine dei *seviri tout court*, di solito *ingenui*, con funzioni civili nei municipia",¹⁴⁵ ma dalle epigrafi funerarie emerge notevole ambiguità nell'uso dei titoli di *sevir*,

¹⁴² Recentemente, Byrne 2006 e 2007, e Guidetti 2007.

¹⁴³ Mommsen 1878, 106-121. Per ulteriore bibliografia si rimanda a Vannini 2007.

¹⁴⁴ Taylor 1961, 113-132; Petersen 2006, 62.

¹⁴⁵ Guidetti, 2007, 91.

sevir Augustalis, e *Augustalis*, perché si possa affermare che qui Trimalchione voglia deliberatamente celare il fatto di essere *sevir Augustalis*. Al contrario, gli Augustali godevano di un notevole prestigio sociale, come dimostra un'iscrizione di Pozzuoli che li descrive come 'la corporazione più prestigiosa', *splendidissimum corpus*.¹⁴⁶ Va detto che il sevirato, anche quello augustale, sebbene fosse ricoperto prevalentemente da liberti, non era una carica riservata esclusivamente a tale categoria, contrariamente a quanto solitamente si ritiene. Petersen dimostra, infatti, che a Pompei delle quattordici iscrizioni di Augustali soltanto tre sono certamente attribuibili a liberti, mentre le altre sono da assegnare a *incerti*, quando non addirittura a *ingenui*.¹⁴⁷

La frase successiva dell'iscrizione, *cum posset in omnibus decuriis Romae esset, tamen noluit*, è stata variamente interpretata: secondo D'Arms,¹⁴⁸ questa parte dell'iscrizione non ha corrispettivi epigrafici reali, ma sarebbe puramente letteraria; riecheggerebbe Orazio *Serm.* 1, 6, 93-9, e, soprattutto, il noto atteggiamento apolitico di Mecenate (*Elegiae in Maecenatem*: 1, 31-2: *maius erat potuisse tamen nec velle triumphos, maior res magnis abstinuisse fuit*). Secondo Guidetti¹⁴⁹ il riferimento sarebbe alle decurie degli *apparitores*, riservate ai liberti. Si noti tuttavia che Trimalchione chiede che venga specificato *omnes decuriae*, che non è probabilmente da intendere come semplice esagerazione. L'espressione implica infatti che si faccia riferimento proprio a tutte le decurie, anche a quelle sicuramente appannaggio degli *ingenui*, come quelle di edili e questori. Il fatto che Trimalchione rifiuti delle cariche che, in quanto liberto, non avrebbe comunque mai potuto ricoprire, provoca nel lettore un effetto comico, anche se l'intento di Trimalchione non è comico né maldestro: chi si fosse trovato davanti al suo sepolcro avrebbe interpretato questa frase come una vera e propria scelta '*maecenatiana*'.

Trimalchione non fa nulla *sine ratione*: siamo costretti a credergli. Nel portico e nella tomba egli rappresenta se stesso con modalità simili, ma che veicolano un messaggio profondamente diverso: in vita e in casa sua, egli sente, da un lato, di dover celebrare la metamorfosi da schiavo a uomo libero, dall'altro, egli è costretto nel ruolo di *libertus* impostogli dalla società (si veda il significativo particolare

¹⁴⁶ Riferimenti in Mouritsen 2015, 240.

¹⁴⁷ Petersen 2006, 251 "To surprise of some historians, numerous names of *ingenui* are inscribed on what appears to be a membership list of Augustales (Alba Augustalium) (...) suggesting that Augustales in that town [qui parla invece di Ercolano] welcomed both the freeborn and freed".

¹⁴⁸ D'Arms 1981, 110.

¹⁴⁹ Guidetti 2007, 91.

dell'anello di ferro placcato d'oro¹⁵⁰). Trimalchione sembra essere cosciente del paradosso sociale del quale è vittima: gli affreschi del portico, che, come si è detto, ripropongono una sorta di *climax* della vita (da schiavo a *sevir*), sembrano essere il *pendant* figurativo dell'idea espressa da Seneca (*Ben.* 3, 19, 2) con queste parole: *servus autem non habet negandi potestatem; ita non praestat, sed paret, nec id se fecisse iactat, quod non facere non potuit. 'Iam sub ista ipsa lege vincam et eo perducam servum, ut in multa liber sit.* Il *cursus honorum* descritto dagli affreschi non è altro che una vera e propria educazione di Trimalchione alla libertà che avrebbe guadagnato con il raggiungimento dello *status* di liberto. Come è stato già detto, il *sevirato* rappresenta per il liberto il culmine di una prestigiosa carriera, il gradino più alto della scala parallela di *honores* riservati ai liberti.¹⁵¹ Trimalchione non può andare oltre e resta macchiato dalla *macula servitutis*: La condizione dei liberti dimostra che nella società romana la *libertas* non garantisce la piena libertà dell'individuo se non è affiancata dalla *civitas*: nella tomba Trimalchione può finalmente prendersi la sua personale rivincita ed essere non più il *libertus*, ma il *civis Romanus, pius, fortis, fidelis* che non può essere in vita. Scrive Veyne, "La fin de sa vie a un caractère onirique: un homme d'affaire romain est mort pour ressusciter sous les traits d'un aristocrate imaginaire":¹⁵² l'auspicio di poter vivere dopo la morte (71, 6 *ut mihi contingat tuo beneficio post mortem vivere*) va dunque forse al di là del semplice *cliché* consolatorio.

Riferimenti bibliografici

- Abramenko, A. 1993. *Die municipale Mittelschicht im kaiserzeitlichen Italien. Zu einem neuen Verständnis von Sevirat und Augustalität*, Frankfurt.
- Alessio, G. 1960-61. "Hapax legomena e altre cruces in Petronio", *Quaderni di linguistica*, Istituto di Glottologia dell'Univ. di Napoli, Napoli.
- Amat, J. 1992. "Trimalchion et Sénèque", *Au miroir de la culture antique, Mélanges offerts au Président René Marache*, Rennes, 11-30.
- Andrau, J. 1999. *Banking and Business in the Roman World*, Cambridge.
- Andrau, J. 2002. "Histoire des séismes et histoire économique: Le tremblement de terre de Pompéi (62 ap. J.-C.)", *Annales* 2, 369-395.
- Arnault, C. 2018. "La domus et son décor de peintures murales: une pratique spatiale et décorative de la rhétorique au service du pouvoir des élites pompéiennes", *Annales de Janua* (online), *Les Annales* 5 (<https://Annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr:443/Annalesdejanua/index.php?id=1583>).

¹⁵⁰ Cfr. *Cod. Iust.* 9, 21, 1 *Lex Visellia* (del 24 d. C.) *libertinae condicionis homines persequitur, si ea quae ingenuorum sunt circa honores et dignitates ausi fuerint attemptare vel decurionatum adipere, nisi iure aureorum anulorum impetrato a principe sustentantur.*

¹⁵¹ Veyne 1961, 218.

¹⁵² Veyne 1961, 213.

- Bagnani, G. 1954. "The House of Trimalchio", *AJPh* 75, 16-39.
- Barchiesi, M., 1981, "L'orologio di Trimalchione", *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, 109-146.
- Battistella, C. 2006. "Trimalchio's 'Kidnapping': Mythological and Iconographic Memory in Petr. Sat. 29, 5", *Mnemosyne* 59, 427-433.
- Bianchi Bandinelli, R. 1967. "Arte plebea", *Dialoghi di Archeologia* 1, 7-19.
- Bianchi Bandinelli, R., Torelli, M., Coarelli, F., Giuliano A. 1963-4. "Il monumento teatino di C. Lusius Storax nel museo di Chieti", *Studi Miscellanei* 10, Roma, 55-102.
- Blümner H., 1920. "Kritisch-exegetische Bemerkungen zur Petronius Cena Trimalchionis", *Philologus*, 76, 331-348.
- Bocciolini Palagi, L. 1994. "L'apoteosi di Trimalchione e l'arte plebea del curiosus pictor (Petr. Sat. 29, 5-6)", *QCTC* 12, 99-109.
- Bocciolini Palagi, L. 1998. "L'ingresso trionfale di Trimalchione", *Maia*, 50, 465-474.
- Bodel, J.P. 1994. "Trimalchio's Underworld", in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, 237-259.
- Bodel J.P. 2017. *Roman Tomb Gardens*, in Jashemski, W.F., Gleason, K.L., Hartswick, K.J., Malek A. (eds.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge, 199-242.
- Boyce, B. 1991. *The Language of the Freedmen in Petronius' Cena Trimalchionis*, Leiden.
- Bradley, K.R. 1994. *Slavery and Society at Rome*, Cambridge.
- Bragantini, I. 1990. Casa del Criptoportico e casa del Sacello Iliaco, *PPM*, I 193-277.
- Burman, P. 1709. *T. Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt, curante Petro Burmanno*, Trajecti ad Rhenum, apud Guiljelmum Van de Water, 1709, cum notis variorum. Editio integrata, curante filio, I-II Amstelaedami, Jansson-Waesberg 1743² (ed. Anstatica Hildesheim-New York).
- Byrne, S.N. 2006. "Petronius and Maecenas: Seneca's Calculated Criticism", J. Alvares, Sh.N. Byrne, EP. Cueva (eds.), *Authors, Authority and Interpreters in the ancient Novel. Essays in Honor of G.L. Schmeling*, Groningen, 83-111.
- Byrne, S.N. 2007. "Maecenas and Petronius' Trimalchio Maecenatianus", *AN* 6, 31-50.
- Campanile, E. 1957. "Osservazioni sulla lingua di Petronio", *ASNP* 2 s., 26, 54-69.
- Cecchini, E. 1989. "Due note petroniane (29, 3; 89, 14)", *Riv. di Filologia e d'Istruzione Classica*, 117, 69-73.
- Chioffi, L. 2016. *Amans domini, opseq(u)ens amicis : vita da schiavi a Capua*, in Monique Dondin-Payre e Nicolas Tran (dir.), *Esclaves et maîtres dans le monde romain*, Collection de l'École française de Rome, Roma (<https://books.openedition.org/efr/3228#bodyftn20>).
- Clarke, J. R. 2003. *Art in Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.- A.D. 315*, Berkeley.
- Colvin, S.H. 1991. *Architecture and the After-Life*, New Haven.
- Corbett, Ph.B. 1979. "In Defence of the Honest Scribe of H", in *Miscellanea codicologica F. Masai dicata*, Gand, 389-392.
- Courtney, E. 2001. *A Companion to Petronius*, Oxford-New York.
- D'Arms, J.H. 1981. *Commerce and Social Standing in Ancient Rome*, Cambridge.
- De Nonno, M. 2014. "Satura Petroniana" in G. Piras (ed.), 'Labor in Studiis'. *Scritti di Filologia in onore di Piergiorgio Parroni*, Roma, 73-96.
- Della Corte, M. 1965. *Case ed abitanti di Pompei*, Napoli.
- Dentzer, J.M. 1962. "La tombe de C. Vestorius dans la tradition de la peinture italique", *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 74, 533-594.
- Duchêne, H. 1986. "Sur la Stèle d'Aulus Caprius Timotheos, Sômatemporos", *Bulletin de correspondance hellénique* 110.1, 513-530.

- Dumont, J.C. 1990. "Le décor de Trimalchion", *Mélanges de l'école française de Rome* 102, 959-981.
- Duthoy, R. 1978. "Les Augustales", ANRW II 16.2, 1254-1309.
- Fedeli, P. 1985. *Properzio: Il libro terzo delle Elegie*, Bari.
- Ferreira Leão, D. 1996. "Trimalquião: a humanitas de um novo-rico", *Humanitas* 48, 161-182.
- Ferreira Leão, D. 1998. "Sólon e Eumolpo: a degradação do modelo", *Humanitas* 50, 127-149.
- Finley, M.I. 1973. *The Ancient Economy*, Berkeley-Los Angeles.
- Focardi, G. 1999. "Claudio e Trimalchione: due personaggi a confronto", *Invigilata lucernis* 21, 149-166.
- Fuchs, H. 1938. "Zu Petronstext", *Philologus* 93, 1938, 157-175.
- Fujisawa, S. 2002. "La porticus nella casa di Trimalchione (Sat. 29 e 72): lo spazio e la sua funzione", *Mediterraneus* 25, 3-23.
- Gianotti, G.F. 2013. *La Cena di Trimalchione dal Satyricon di Petronio*, Acireale-Roma.
- Ginsburg, M.S. 1934. "Princeps Libertinorum", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 65, 198-206.
- Guidetti, F. 2007. "La tomba di Trimalchione. Saggio di commento archeologico al Satyricon", in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa, 77-96.
- Hübner, W. 2003. "Trimalchio Mercurialis" in *Dès Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecque offerts à Francis Vian*, Alessandria, 75-94.
- Kleiner, D. 1977. *Roman Group Portraiture: The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*. New York.
- Kolendo, J. 1979. *Elements pour une enquête sur l'iconographie des esclaves dans l'art hellénistique et romain*, Roma.
- Kwapisz, J. 2008. "Petronius Satyricon 29, 5 Smoothed", *Mnemosyne* 61, 303-305.
- Laird, M.L. 2015. *Civic Monuments and the Augustales in Roman Italy*, Cambridge.
- Maiuri, A. 1945. *La cena di Trimalchione di Petronio Arbitro*, Napoli.
- Marbach, A. 1931. *Wortbildung, Worthwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterzeichnung bei Petron*, Diss. Giessen.
- Mayer-Olivé, M. 2012. "Los tituli presentes en la casa de Trimalción: ¿un ejemplo de uso epigráfico doméstico?", *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* 10, 61-80.
- Mommsen, Th. 1878. "Trimalchios Heimath und Grabschrift", *Hermes* 13, 106-121.
- Mouritsen, H. 2011. *The Freedmen in the Roman World*, Cambridge.
- Mouritsen, H. 2015. *Local elites in Italy and the Western Provinces*, in Ch. Bruun, J. Edmondson (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, 227-249.
- Müller, K. 1961. *Petronii Arbitri Satyricon cum Apparatu Critico*, München.
- Müller, K. 2003. *Petronius, Satyricon Reliquiae*, Berlin-New York.
- Nelis, D.P., Clément, J. 2005. "Petronius Epigraphic Habit", *Dictynna* 2, 1-27.
- Neumann, G., Simon, E. 1999. "Petron. Satyricon c. 29, 5", *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft*, 115-122.
- Pellegrino, C. 1975. *Petronii Arbitri Satyricon*, introd., ed. critica e commento, Roma.
- Pellegrino, C. 1985-86. "Un particolare dell'apoteosi di Trimalchione: Satyr. 29,6", *Annali Fac. Lett. e Filos. di Perugia* 23, 81-87.
- Pellegrino, C. 1992. "Per la critica del testo e l'esegesi della Cena petroniana", *RPL* 15, 83-96.
- Petersen, L.H. 2003. "The Baker, His Tomb, His Wife, and Her Breadbasket: The Monument of Eurysaces in Rome", *The Art Bulletin* 85.2, 230-257.
- Petersen, L.H. 2006. *The Freedman in Roman Art and History*, Cambridge.

- Petersmann, H. 1998. "Maecenas, Nasidienus und Trimalchio. Ein Beitrag zur Illustration des diaetischen Sprachaspekts", *Der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit*, Heidelberg, 81-92.
- Petrovich, A. 2005. "Under Full Sail: Trimalchio's Way to Eternity. A Note on Petr. Sat. 71, 9-10", *AAntHung* 45, 85-90.
- PPM. *Pompei. Pitture e mosaici*, Roma 1990-2003.
- Purcell, N. 1987a. "Tomb and Suburb", *Römische Gräberstraßen: Selbstdarstellung, Status, Standard*, München, 25-41.
- Purcell N. 1987b. "Town in Country and Country in Town", *Ancient Roman Villa Gardens*, Washington, 187-203.
- Rebuffat, D. e R. 1978. "De Sidoine Apollinaire à la Tombe François", *Latomus* 37, 88-104.
- Rosati, G. 1983. "Trimalchione in scena", *Maia* 35, 213-227.
- Rostovtzeff, M. 1926. *The social and economic History of the Roman Empire*, Oxford.
- Salari, L. 2012. "Mosaico nilotico di Palestrina: nuovi dati sulle raffigurazioni zoomorfe", in Ghini G., Mari Z. (edd.), *Lazio e Sabina* 8, Atti del Convegno 'Ottavo incontro di studi sul Lazio e sulla Sabina' (Roma, 30-31 marzo, 1 aprile 2011), Roma 349-357.
- Schepherd, E. 1999. "Popolonia, un mosaico e l'iconografia del naufragio", *Mélanges de l'école française de Rome*, 111.1, 119-144.
- Schmeling, G.L. 2011. *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford.
- Slater, N.W. 1990. *Reading Petronius*, Baltimore-London.
- Smith, M.S. 1975. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford.
- Studer, G. 1839. *Observationes criticae in Petronii Cena Trimalchionis*, Bern.
- Taylor, L.R. 1914. "Augustales, Seviri Augustales, and Seviri: A Chronological Study", *TAPhA* 45, 231-253.
- Taylor, L.R. 1961. "Freedmen and Freeborn in the Epitaphs of Imperial Rome", *AJPh* 82, 113-132.
- Vannini, G. 2007. *Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*. Göttingen (= *Lustrum* 49).
- Vannini, G. 2019. "Cinque note a Petronio (30, 9; 70, 9; 73, 5; 83, 5; fr. 36, 4)", *MD* 83, 145-156.
- Veyne, P. 1961. "La vie de Trimalchion", *Annales d'histoire économique et sociale* 16, 213-247.
- Vout, C. 2009. "The Satyricon and Neronian Culture", Prag J., Repath I. (eds.), *Petronius. A Handbook*, Malden-Oxford, 101-113.
- Wallace-Hadrill, A. 1994. *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.
- Walsh, P.G. 1970. *The Roman Novel: The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge.
- Whitehead, J.K. 1993. "The 'Cena Trimalchionis' and Biographical Narration in Roman Middle-Class Art", in P.J. Holliday (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge, 299-325.
- Zanker, P. 1975. "Grabreliefs römischer Freigelassener" *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 90, 457-523.
- Zanker, P. 2002. *Arte romana*, Roma-Bari.
- Zinslerling, G. 1959-60. "Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik" *Wissenschaftliche Zeitschrift der Univ. Jena* 9, 403-448.