

# La *Troiae Halosis*: l'ecfrasi del maestro e del poeta (Petr. 89, vv. 1-65)

LAURA GIANCOLA  
Florence, Italy

La *Troiae Halosis* petroniana, la prima grande prova poetica del buon cantore dei *Satyrica*, Eumolpo, oscillando costantemente tra poesia e retorica, tra narrazione e descrizione, sembra sfuggire a una precisa categorizzazione di genere. Presentata infatti a chiare lettere come un componimento ecfrastico (89, 1 '*sed video te (sc. Encolpium) totum in illa haerere tabula, quae Troiae halosin ostendit. Itaque conabor opus versibus pandere*'<sup>1</sup>), mostra tuttavia elementi considerevoli che la avvicinano, piuttosto, alla forma del racconto. Può stupire infatti che un poeta intenzionato a descrivere un quadro si cali completamente nella scena, presentandosi come un testimone oculare troiano (v. 11 *o patria ... credidimus*; v. 35 *respicimus*) che ricorda i movimenti, i rumori e i risvolti psicologici degli eventi precedenti alla notte in cui Troia cadde rovinosamente. Come pure sorprende che Eumolpo getti lo sguardo nell'interno visibile del cavallo (vv. 24 ss.), che manchi di offrire a Encolpio coordinate spaziali e, non da ultimo, che scelga di esprimersi in trimetri giambici.<sup>2</sup>

Alla luce di tali elementi, che paiono inficiare la natura ecfrastica del componimento, l'interpretazione di Walsh sembrerebbe cogliere nel segno: la *Troiae Halosis* sarebbe il resoconto su uno dei «most hackneyed of many hackneyed themes»<sup>3</sup> nella forma di discorso del messaggero, una ῥῆσις tragica affidata alla voce di un poetaastro, che riflettere appositamente i vizi stilistici della produzione tragica di età neroniana, incarnati specialmente da Seneca. Insomma, il frutto mediocre di un talento mediocre, che Petronio proporrebbe ai suoi lettori per

---

<sup>1</sup> 'Ma vedo che sei tutto preso a contemplare quel quadro che raffigura la presa di Troia. Perciò tenterò di spiegarti l'opera in versi'.

<sup>2</sup> Cfr. Connors 1998, 88-89; Courtney 2001, 141; Habermehl 2006, 153-154.

<sup>3</sup> Cfr. Walsh 1968, 209.

dimostrare «how fatally easy it is to write tragedies like Seneca's».<sup>4</sup> La scelta del trimetro, lo stile artificioso e l'indubitabile rapporto intertestuale con Seneca tragico<sup>5</sup> orienterebbero ragionevolmente in questa direzione, e così, l'intenzione dell'autore, lo statuto del suo personaggio e la funzione del referente letterario verrebbero chiarificati in un sol colpo. Eppure, un'analisi attenta, condotta con uno sguardo epurato da preconcetti, può rivelare la precarietà di una formula critica tanto fortunata.

Anzitutto, il solo fine parodico avrebbe richiesto un componimento di più ridotta estensione, non una *performance* poetica di sessantacinque versi, per giunta abilmente concepiti.<sup>6</sup> In effetti, se si riconsidera il testo in una prospettiva scevra da pregiudizi, esso appare tutt'altro che inaccurato: la *Troiae Halosis* è racchiusa entro una solida *Ringkomposition* (vv. 1-14; vv. 54-65) e suddivisa in quattro sezioni immediatamente riconoscibili (vv. 1-14; vv. 15-28; vv. 29-53; vv. 54-65), poiché tutte parimenti introdotte dall'avverbio *iam* – eccetto quella riguardante il celebre mito di Laocoonte, che, per l'eccezionalità del contenuto, è opportunamente avviata da *ecce* (v. 29) – e tutte parimenti chiuse all'insegna del paradosso e della paronomasia (v. 14; v. 27; vv. 52-53; v. 65). I periodi sono spesso carichi di ambigua allusività, alla quale contribuiscono il sapiente utilizzo delle figure retoriche e il lessico ricercato, funzionale a mettere in risalto, con puntuali richiami, gli argomenti cardine del componimento. All'accuratezza stilistica si somma una fortissima carica intertestuale, che non si risolve mai nei richiami vistosi e irriverenti tipici delle riscritture parodiche (che non lasciano al lettore ampio margine di dubbio circa le regole del beffardo gioco intertestuale a cui l'autore vuole invitarlo a partecipare), ma in echi sottili e in rielaborazioni assai sorvegliate.<sup>7</sup> È difficile

<sup>4</sup> Cfr. Walsh 1968, 210. Oltre a Seneca, la critica ha individuato altri bersagli parodici, per cui si rimanda alla rassegna in Soverini 1985, 1760-1762.

<sup>5</sup> Si vedano, già in apertura, i vv. 1-2, che rimandano con certa maestria a Sen. *Tro.* 73-76, cfr. Habermehl 2006, 161-162.

<sup>6</sup> Considerazione che vale a maggior ragione per il lungo inserto metrico sulla guerra civile recitato da Eumolpo (119-124, 1), cfr. Labate 1995, 165.

<sup>7</sup> L'intertestualità marcata non era sfuggita a Stubbe 1933, 34, che evidenzia l'ampia costellazione di modelli a cui Eumolpo si rivolge, come servendosi di un manuale mitografico. L'acuto giudizio di Stubbe trova conferma nella ricca rassegna di *loci paralleli* offerta nel commento di Habermehl 2006. La *Quellenforschung* si rivela quindi di fondamentale rilevanza per la corretta esegesi del testo e non dovrà essere scoraggiata dalla frammentarietà delle fonti giunte sino a noi sul mito troiano. Al vuoto documentario parrebbe infatti potersi far fronte tramite l'apporto prezioso offerto dalle fonti più tarde (in special modo l'*Iliou Halosis* di Trifiodoro, la *Bibliotheca* dello ps.-Apollodoro e i *Posthomerica* di Quinto Smirneo), raccoglitrice più o meno schiette di varianti del mito altrimenti irrintracciabili.

credere che un simile esercizio di stile sia stato concepito per tratteggiare la figura di un versificatore maldestro.<sup>8</sup>

Per di più, bisogna considerare che il rapporto imitativo con la tragedia senecana è evidente e strutturale, ma essa non costituisce il solo modello a cui Eumolpo attinge, né il privilegiato: il referente letterario cardine dell'intero componimento è infatti l'opera virgiliana, in particolare il secondo libro dell'*Eneide*, evocato sia come reminiscenza inevitabile – come rimando obbligato e quasi inconsapevole a un testo che doveva necessariamente giacere nei meandri della memoria – sia nella forma di allusione raffinata e ben meditata.<sup>9</sup> Del resto, proprio l'esclamazione *o patria!* del v. 11 e il conseguente utilizzo della prima persona plurale – i segnali diegetici forse più considerevoli – instaurano un gioco ben riuscito di ambigua identificazione, richiamando alla memoria le parole cariche di amarezza di Enea che rimpiange di non aver dato il giusto peso ad una serie di funesti presagi.<sup>10</sup> I rapporti intertestuali che Eumolpo intesse valgono quindi ad

<sup>8</sup> Collignon 1892, 132-134 e Stubbe 1933, 25 e 30 furono i primi a considerare la *Troiae Halosis* un componimento serio, riconoscendole la dignità letteraria che merita. Labate 1995 ha rivalutato l'attività poetica di Eumolpo, dimostrando che la definizione di 'poeta-stro' si rivela parziale ad un'analisi complessiva: si tratta invece di una "poesia di buona fattura, a volte pregevole, degna comunque della clemenza di un escriptor severo, e dell'attenzione di un antologizzatore" (cfr. Labate 1995, 168). Tra i due estremi – ossia tra chi interpreta il componimento come un *jeu d'esprit* e chi vi riconosce una qualità non mediocre – si inserisce un filone critico conciliante: la produzione poetica di Eumolpo non sarebbe né abbastanza brutta da potervi vedere un chiaro ribaltamento in chiave degradante di un dato modello, né abbastanza apprezzabile da potersi considerare un serio tentativo letterario. Sarebbe, insomma, una poesia di medio livello, cfr. Arrowsmith 1959, 208-210. I limiti di questo approccio interpretativo, valorizzato da Beck 1979, 241, sono stati puntualmente evidenziati da Labate 1995, 164.

<sup>9</sup> Collignon 1892, 132-134, non a caso, ha interpretato la *Troiae Halosis* come una 'seria' *pièce d'école* di un poeta virgiliano. D'altro canto, Virgilio viene presentato come referente letterario fondamentale già dal c. 83, cfr. Conte 1997, 23-24. Emblematica della raffinatezza dei giochi allusivi ideati dal buon cantore è l'immagine proposta ai vv. 51-53, che traspone magistralmente in realtà la similitudine incisiva che nel racconto virgiliano raffigura la strenua lotta di Laocoonte contro i terrifici serpenti, cfr. *Aen.* 2, 222-224.

<sup>10</sup> Cfr. *Aen.* 2, 241-244 *o patria, o divum domus Ilium et incluta bello / moenia Dardanidum! Quater ipso in limine portae / substitit atque utero sonitum quater arma dedere: / instamus tamen immemores caecique furore / et monstrum infelix sacrata sistimus arce.* L'esclamazione acquista una carica intertestuale ancor più marcata, considerando che è fissata nella tradizione letteraria in merito alla caduta di Troia sin da Euripide (cfr. *Hec.* 905; *Andr.* 934) ed Ennio (cfr. *Trag.* 87 Joc.). Rudich 1997, 226 riteneva che a Eumolpo mancasse l'autorità e la personalità di Enea, ma, anche in questo caso, al pari di numerosi altri in cui si impone il confronto con Virgilio, parrebbe più proficuo riflettere sulla diversa intenzione poetica dei due autori, piuttosto che avanzare considerazioni di ordine qualitativo. La questione dell'identificazione con Enea è stata invece adeguatamente impostata da Habermehl 2006, 168.

inserirlo nel solco dell'illustre tradizione letteraria che lo precede, seppure rivestita di certa modernità, garantita dagli echi senecani. La tensione tra tradizione e innovazione è d'altro canto una cifra caratteristica anche del lungo inserto metrico recitato da Eumolpo sulla guerra civile (119-124, 1). L'*epos* eumolpiano, sul quale è gravato il medesimo stigma di 'cattiva poesia' riservato alla *Troiae Halosis*,<sup>11</sup> si nutre di un dialogo costante con Virgilio e Lucano, che si risolve in un'interazione dagli esiti tutt'altro che banali, tale cioè da essere a stento circoscrivibile entro logiche narrative rigide. Solo per limitarsi brevemente all'aspetto più macroscopico (e più dibattuto): nel cosiddetto *Bellum Civile* petroniano le divinità ricoprono un ruolo centrale, in linea con quanto annunciato nell'*ars poetica* che precede il poemetto (118, 6 *per ambages deorum ministeria ... praecipitandus est liber spiritus*) e in controtendenza rispetto a Lucano che, come è noto, eliminò l'apparato divino tradizionale. La reintroduzione del *Götterapparat* ha indotto molta parte della critica a interpretare l'inserto metrico come una reazione conservatrice di stampo virgiliano alle innovazioni dell'epica lucanea. Gli echi della *Pharsalia*, senz'altro insistiti, sono stati quindi derubricati a influssi meramente formali, quasi Eumolpo inciampasse nei vizi stilistici che egli stesso critica nella sua *ars poetica*.<sup>12</sup> A ben guardare però Eumolpo sceglie divinità assai poco canoniche: il *pantheon* olimpico rimane sullo sfondo, al contrario di quanto ci si aspetterebbe da un componimento «fatally conventional»,<sup>13</sup> e a tenere le redini dell'azione sono invece le potenze inferi e *Fortuna*, la cui forza crudele domina la guerra civile di Lucano.<sup>14</sup> Eumolpo pare quindi restituire una funzione di primo piano all'apparato divino tradizionale, rinnovandolo però all'insegna dell'*epos* contemporaneo, la cui presenza si rivela fondante: è inverosimile che un'operazione di sintesi tanto articolata possa avere come fine ultimo la caratterizzazione di un poetastro o la degradazione parodica della *Pharsalia*.<sup>15</sup> In definitiva, il giudizio ingeneroso sulle abilità poetiche di Eumolpo si dimostra d'ostacolo a un'analisi profonda della complessa tessitura intertestuale su cui poggiano i due inserti metrici maggiori dei *Satyrica*.

<sup>11</sup> Si vedano ad esempio Slater 1990, 119; Fantham 1992, 230; Rudich 1997, 232. Già Baldwin 1911, 33 e 35 esprimeva invece giudizi positivi.

<sup>12</sup> Cfr. Walsh 1968, 210 e 1970 48-50; Goodyear 1982, 637; Courtney 2001, 188.

<sup>13</sup> Cfr. Leigh 2007, 489.

<sup>14</sup> Cfr. Connors 1998, 101-102; Perutelli 2000, 163-166. Gli aspetti anticonvenzionali (e lucanei) dell'apparato divino eumolpiano sono stati opportunamente indagati da Habermehl 2021, 822-824.

<sup>15</sup> Sui limiti della lettura in chiave parodica cfr. Sullivan 1968, 179-178 e Habermehl 2021, 830-833. Per una rassegna dei principali approcci esegetici al *Bellum* si rimanda a Soverini 1985, 1754-1759 e Vannini 2007, 288-294.

Da ultimo, una considerazione di ordine più generale: stando alle fini capacità narrative dell'*arbiter*, si può davvero relegare la cornice introduttiva, nonché il più ampio contesto in cui la *Troiae Halosis* è calata – quello della pinacoteca in cui Encolpio si ritrova dopo esser stato abbandonato da Gitone (c. 83) – a una funzione meramente esornativa? L'intento dell'autore di inserire il componimento entro il filone di produzione ecfrastica appare, io credo, tanto manifesto che sarebbe immetodico non tentare, almeno, di seguire un sentiero interpretativo tracciato con tanta chiarezza, pur a fronte degli elementi narrativi e drammatici, parimenti evidenti.

Un prezioso suggerimento per la risoluzione di tale aporia parrebbe provenire dall'ecfrasi come pratica di scuola. Elio Teone, che redige il primo trattato sistematico giunto sino a noi sui *προγυμνάσματα*,<sup>16</sup> dedica alcuni paragrafi all'esercizio ecfrastico, individuandone differenti sottocategorie: oltre alla descrizione di persone (*ἔκφρασις προσώπων*), di luoghi (*ἔκφρασις τόπων*), di tempi (*ἔκφρασις χρόνων*), di modalità (*ἔκφρασις τρόπων*), il retore dà nota di un particolare tipo di *ἔκφρασις* (118, 17-119, 24 Pat.):

πραγμάτων δὲ οἷον [φράσις] πολέμου, εἰρήνης, χειμῶνος, λιμοῦ, λοιμοῦ, σεισμοῦ [...] γένοιτο δ' ἂν τις καὶ μικτὴ ἔκφρασις, ὡς παρὰ Θουκυδίδη (2, 2-5; 3, 22; 7, 44) καὶ Φιλίστῳ (*FGrHist* 556) νυκτομαχία. ἡ μὲν γὰρ νύξ καιρὸς ἐστίν, ἡ δὲ μάχη πρᾶξις. [...] ἐπιχειρήσομεν δὲ τὰ μὲν πράγματα ἐκφράζοντες ἔκ τε τῶν προγιγνομένων, καὶ ἔκ τῶν συμβαινόντων τούτοις, οἷον ἐπὶ πολέμου διεξελευσόμεθα πρῶτον μὲν τὰ πρὸ τοῦ πολέμου, τὰς στρατολογίας, τὰ ἀναλώματα, τοὺς φόβους, τὴν χώραν δηουμένην, τὰς πολιορκίας, ἔπειτα δὲ τὰ τραύματα καὶ τοὺς θανάτους καὶ τὰ πένθη, ἐφ' ἅπασι δὲ τῶν μὲν τὴν ἄλωσιν καὶ τὴν δουλείαν, τῶν δὲ τὴν νίκην καὶ τὰ τρόπαια.

«(ecfrasi) di fatti, per esempio, di una guerra, di una pace, di una tempesta, di una carestia, di una pestilenza, di un terremoto [...]. Si può trovare anche un'ecfrasi mista, come la battaglia di notte in Tucidide e Filisto. Infatti, la

<sup>16</sup> Gli esercizi preliminari che i giovani allievi tra i dodici e i quindici anni erano tenuti a svolgere nelle scuole di retorica. Il retore alessandrino non si presenta come l'inventore dei *προγυμνάσματα*, bensì come il primo ad averne messo a punto le definizioni, cfr. 59, 19-20 Pat. I tipi canonizzati a partire da Teone sino ad arrivare a Nicolao (V sec. d.C) non sono quindi che "fragments of what was once a living and complex process of training" (Webb 2009, 40). Il termine *προγυμνάσματα*, infatti, appare per la prima volta nella cosiddetta *Rhetorica ad Alexandrum* (IV sec. a.C.), cfr. 28, 4, 4 Fuhrmann: l'autore dichiara necessario che gli studenti acquisiscano le forme e gli stili di composizione come praticati negli esercizi preliminari, per ottenere un completo repertorio per scrivere e declamare, cfr. Kennedy 2003, XI.

notte è un tempo e la battaglia è un'azione. [...]. Nel descrivere i fatti, noi argomenteremo a partire da quanto è avvenuto prima e da quanto è avvenuto simultaneamente. Ad esempio, per una guerra, noi esporremo dapprima gli eventi che l'hanno preceduta – la raccolta delle truppe, le spese, le paure, il paese devastato, gli assedi – poi le ferite, le morti, il dolore e, in aggiunta, la cattura e la schiavitù di alcuni e la vittoria e i trofei di altri».

Dalla definizione di *ἔκφρασις πραγμάτων* si apprende dunque dell'esistenza di un tipo ecfrastrico in cui *narratio* e *descriptio* non entrano in conflitto, ma si alimentano vicendevolmente. E la *Troiae Halosis* pare seguire con certa coerenza i dettami del retore: l'evento principale, la *νυκτομαχία* (perciò una *μικτὴ ἔκφρασις*, in quanto 'ecfrasi di tempi' e 'ecfrasi di fatti' insieme), viene presentato mostrando dapprima quanto lo precede – la condizione di logorante stallo in cui versano entrambi gli eserciti (vv. 1-4), la costruzione della macchina da guerra (vv. 5-10), la morte di Laocoonte e dei suoi figli (vv. 29-53), il clima di attesa immediatamente precedente alla battaglia (vv. 53-60)<sup>17</sup> – e poi gli eventi simultanei (vv. 61-65), senza mancare di tratteggiare a più riprese i sentimenti di incertezza e di timore dilaganti (vv. 1-3; vv. 16-20; vv. 24-26; v. 41; v. 46). Verrebbe senz'altro meno la descrizione delle conseguenze del conflitto, che Teone invece prescrive, ma Eumolpo potrebbe non aver avuto il tempo di dedicarvisi, dal momento che il pubblico, stanco di ascoltarlo, inizia a lanciarli sassi (90, 1).<sup>18</sup>

Più avanti, il retore alessandrino offre un ulteriore suggerimento: per descrivere luoghi, tempi, modalità o persone il declamatore deve attingere alla dimensione diegetica di ciascuno di essi (119, 24-26 Pat. *ἐὰν δὲ τόπους ἢ χρόνους ἢ τρόπους ἢ πρόσωπα ἐκφράζωμεν, μετὰ τῆς παρ' ἑαυτῶν διηγήσεως ἀφορμὰς ἔξομεν λόγων [...]*)<sup>19</sup>, ed è proprio quanto fa Eumolpo, che racconta, certo, ma lo fa per immagini: il clima di paura paralizzante dei due eserciti rivali pare cristallizzarsi nell'ingente mole del cavallo che sta per essere costruito (v. 5); Laocoonte entra in scena urlando con il crine dolorosamente scompigliato (vv. 19-20) e la

<sup>17</sup> L'attesa che precede la battaglia campale, quando i combattenti greci, una volta usciti allo scoperto, si sgranchiscono le articolazioni dopo la lunga permanenza nel ventre del cavallo e simulano un combattimento alla luce dei candidi bagliori di Febe Selene, è elemento del tutto originale, che non ha riscontro in nessun'altra fonte sul mito troiano giunta sino a noi.

<sup>18</sup> "Paradossalmente, tocca proprio al personaggio del *Satyricon* che si presenta votato quasi maniacalmente alle ragioni della poesia il compito di rappresentare per emblema l'idea petroniana della «ubiqua marginalità» della poesia stessa [...]. Le sassate che accolgono il poeta non sono la reazione alla qualità delle sue esibizioni: non sono riservate al cattivo poeta bensì alla poesia in sé" (cfr. Labate 1995, 173-174).

<sup>19</sup> 'Se invece descriveremo luoghi tempi modalità o persone, attingendo dalla dimensione diegetica di ciascuno di essi, otterremo le basi del discorso dal nobile, dall'utile, e dal piacevole [...]'.

sua debolezza, per la quale non riesce che a scalfire il ventre del cavallo, è tutta concentrata nella sua *invalida manus* (vv. 20-23); il tragico episodio della morte del sacerdote argivo è anticipato dalla descrizione della mostruosità dei serpenti che aggrediranno lui e i suoi figli (vv. 29-40), fissandosi poi nella paradossale e cruenta immagine del cadavere esanime dinanzi all'altare (vv. 50-51); i Greci che si preparano all'ultimo attacco sono assimilati alla tradizionale figura del cavallo Tessalo che, sciolto il giogo, è pronto a slanciarsi (vv. 58-60) e, infine, Troia giunge al suo epilogo alla luce delle fiaccole dei suoi stessi altari che la danno alle fiamme (vv. 64-65).

Non sembrerebbe quindi un caso fortuito che il buon cantore colga l'occasione della *performance* poetica quando è stato appena insignito da Encolpio del compito di maestro e guida (88, 1 *erectus his sermonibus consulere prudentiorem coepi* <...> *aetates tabularum et quaedam argumenta mihi obscura simulque causam desidia praesentis excutere, cum pulcherrimae artes perissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset*<sup>20</sup>), né che la materia scelta sia mitica, perciò caratteristica di quella parte di παιδεία che costituiva il nucleo culturale dei giovani allievi sin dai primissimi anni di studi.<sup>21</sup> La caduta di Troia è senz'altro un tema trito, come sottolineava a ragione Walsh, ma questo non pare necessariamente implicare una cattiva qualità del componimento, né tantomeno un esplicito fine parodico, ma potrebbe costituire una scelta suggerita dalla finzione narrativa, ossia dal rapporto 'didattico' che si è appena instaurato tra Eumolpo e Encolpio. Il novello *magister* terrebbe quindi fede alla gradualità dell'insegnamento caldeggiata da Agamennone all'inizio dei *Satyrica* (4, 2-3 (sc. *parentes*) *cruda adhuc studia in forum [im]pellunt et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus. Quod si paterentur laborum gradus fieri, ut studiosi iuvenes lectione severa irrigarentur* [...] )<sup>22</sup> e, di nuovo, seguirebbe alla lettera i precetti di Teone (70, 32-71, 1 Pat.):

<sup>20</sup> 'Rianimato da queste parole, cominciai a chiedere delucidazioni a quell'uomo tanto saggio <...> sulla datazione dei quadri e su alcuni soggetti che mi rimanevano oscuri e, allo stesso tempo, iniziai a interrogarmi sulla causa dell'attuale decadenza, poiché si erano estinte le arti più belle, tra le quali la pittura non aveva lasciato la benché minima traccia'.

<sup>21</sup> I primi libri dell'*Eneide*, in particolare, rappresentavano il testo scolastico *par excellence*, cfr. Bonner 1977, 213-214.

<sup>22</sup> '(sc. i genitori) spingono nel foro talenti ancora acerbi e, poiché ritengono che non ci sia nulla di meglio dell'eloquenza, ne vestono i ragazzi ancora immaturi. Se invece permettessero un approccio graduale allo studio, in modo che i giovani studenti siano irrorati di letture rigorose [...]'.  
 [...]'

διόπερ χρῆ [...] αὐτὸν τὸν διδάσκαλον ἀνασκευὰς τινὰς καὶ κατασκευὰς [μάλιστα] κάλλιστα ποιησάμενον προστάζει τοῖς νέοις ἀπαγγεῖλαι, ὅπως τυποθέντες κατὰ τὴν ἐκείνων ἀγωγὴν μιμήσασθαι δυνηθῶσιν).<sup>23</sup>

È compito dell'insegnante dar prova delle proprie abilità declamatorie allo scopo di imprimere (τυπόω) nella mente dei suoi studenti un repertorio di buoni esempi da imitare (μιμέομαι) e, per raggiungere tale scopo, egli non può che appellarsi ai dettami della mnemotecnica (*Rhet. Her.* 3, 22, 37):

*Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit, quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id accidet, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus.*<sup>24</sup>

Le *imagines*, per poter essere impresse nella memoria, devono essere *agentes*, 'efficaci', in linea con il requisito principale del buon componimento ecfrastrico individuato da Teone (118, 7; 119, 31-32 Pat.):

Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὅσιν ἄγων τὸ δηλούμενον.<sup>25</sup>

ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως αἶδε, σαφήνεια μὲν μάλιστα καὶ ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὀραῖσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα [...].<sup>26</sup>

È l'ἐνάργεια, la 'vividezza', l'essenza prima di un'ecfrasi, nonché la caratteristica che la distingue dalla diegesi, come chiarirà più tardi Nicolao (68, 9-12 Felten):<sup>27</sup>

<sup>23</sup> 'Inoltre, bisogna che lo stesso maestro componga confutazioni e dimostrazioni particolarmente raffinate, facendo in modo di assegnarle agli alunni da ripetere, cosicché, plasmati secondo quanto insegnato, essi siano in grado di imitarli'.

<sup>24</sup> 'Dovremo dunque costruire immagini che possano essere fissate assai a lungo nella memoria. Questo si verificherà se stabiliamo somiglianze il più incisive possibile; se creeremo immagini che non sono molte né vaghe, ma efficaci'.

<sup>25</sup> 'L'ecfrasi è un discorso descrittivo che presenta vividamente sotto gli occhi quanto viene mostrato'. Negli stessi termini si esprime Quint. 6, 2, 32 [...] ἐνάργεια, *quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur*.

<sup>26</sup> 'Le virtù di un'ecfrasi sono le seguenti: prima di tutto la chiarezza e la vividezza, la quale mostra quasi ciò che espone [...]'.

<sup>27</sup> La medesima distinzione è implicita in Quint. 8, 3, 67-69, dove il retore distingue la narrazione del sacco di una città dalla vivida e dettagliata rappresentazione dell'evento, cfr. Webb 2009, 73.

πρόσκειται δὲ ἐναργῶς, ὅτι κατὰ τοῦτο μάλιστα τῆς διηγήσεως διαφέρει· ἢ μὲν γὰρ ψιλὴν ἔχει ἔκθεσιν πραγμάτων, ἢ δὲ πειρᾶται θεατὰς τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι.<sup>28</sup>

La narrazione espone i fatti, l'ecfrasi li 'pone sotto gli occhi'. Il *discrimen* non risiede nel referente – che può essere un'azione in entrambi i casi –, ma nel modo dell'esposizione, e Eumolpo ne sembra assolutamente consapevole.<sup>29</sup> Non manca infatti di lanciare continue esche all'ascoltatore nella forma di raffinate allusioni intertestuali, di impreziosire la descrizione con ricercate similitudini,<sup>30</sup> con immagini efficacemente plastiche o contrastive,<sup>31</sup> e di rendere dinamica la struttura sintattica grazie all'alternanza di paratassi e ipotassi, a ricorrenti *enjambements* volti a riprodurre movimenti e suoni, a vistosi iperbati e a ripetuti giochi allitteranti.<sup>32</sup>

La *Troiae Halosis* risponde anche ad un altro parametro che in antico distingue l'ecfrasi dalla narrazione. Si legge in uno scolio anonimo ai *Progymnasmata* di Aftonio che 'tutte le *peristaseis* possono essere il soggetto di un'ecfrasi, eccetto le cause', poiché, spiega Sardiario, 'una causa non è mai evidente di per sé, ma lo diviene dall'azione'.<sup>33</sup> Eumolpo non si dimostra infatti mai interessato ad intavolare relazioni di causa-effetto: le scene sono poste una accanto all'altra, quasi fossero sistemi indipendentemente funzionanti, i passaggi sono spesso bruschi, eppure di grande efficacia per l'irrazionalità che suggeriscono.<sup>34</sup> Così, il momento del trasporto del cavallo entro le mura della città – evento di rilevanza

<sup>28</sup> “vividamente” viene aggiunto poiché è soprattutto per questo aspetto che l'ecfrasi si distingue dalla narrazione. Quest'ultima, infatti, prevede una piana esposizione degli eventi, mentre l'altra prova a rendere spettatori gli ascoltatori’.

<sup>29</sup> “These ideas – the strict division between narration and description and the association of description with static non-human or dehumanized referents – are absent from the ancient accounts [...] an ekphrasis can be of any length, of any subject matter, composed in verse or prose, use any verbal techniques, as long as it ‘brings its subject before the eyes’ or, as one of the ancient authors says, ‘makes listeners into spectators’” (Webb 2009, 7). Di conseguenza, potrebbe apparire non di primaria importanza la *querelle* sulla reale esistenza del quadro sotteso alla *Troiae Halosis*, per cui si vedano in particolare Lessing 1880, 184 e Stubbe 1933, 27-30.

<sup>30</sup> Cfr. vv. 32-34; vv. 58-62.

<sup>31</sup> Si veda l'acqua che prende fuoco al v. 40.

<sup>32</sup> Cfr. Theon, 119, 33-120, 2 Pat. συνεξομοιοῦσθαι χρῆ τοῖς ὑποκειμένοις τὴν ἀπαγγελίαν, ὥστε εἰ μὲν εὐανθές τι εἶη τὸ δηλούμενον, εὐανθῆ καὶ τὴν φράσιν εἶναι· εἰ δὲ ἀνχηρὸν ἢ φοβερὸν ἢ ὁποῖον δὴ ποτε, μηδὲ τὰ τῆς ἐρμηνείας ἀπάδειν τῆς φύσεως αὐτῶν.

<sup>33</sup> Cfr. Schol. in Aphth. *Progymn.* p. 56, 16-17 Walz, II ἰστέον δὲ ὅτι πάντα τὰ περιστατικὰ ἐκφράζεται, πλὴν τῆς αἰτίας; Ioann. Sard. in Aphth. *Progymn.* p. 217, 22-23 Rabe οὐδέποτε γὰρ αἰτία καθ' ἑαυτὴν ἀλλ' ἐκ τοῦ πράγματος φαίνεται.

<sup>34</sup> “Motivierungsmaßnahmen, die für den erzählenden Epiker wichtig sind, erscheinen dem Beschreiber nebensächlich” (Stubbe 1933, 29).

centrale per lo sviluppo dell'intreccio – non segue la morte di Laocoonte e dei suoi figli, come avviene nel racconto virgiliano, ma illogicamente la precede: l'episodio appare come un atto gratuito di violenza, senza alcuna funzione narrativa. Pur in assenza di specifici riferimenti spaziali, si ha dunque l'impressione che Eumolpo descriva le scene man mano che percorre con lo sguardo la superficie del quadro.

Credo allora possa essere interessante notare che, osservando il componimento come attraverso una lente d'ingrandimento, alla luce delle più tarde *Eikónes* di Filostrato Maggiore, chiare risultano le analogie: l'uno e l'altro autore traspongono per iscritto l'atto performativo, simulando la fruizione orale da parte dell'allievo (1, *proem.*, 5, 1-5 Benndorf-Schenkl ἐγὼ μὲν ἀπ' ἑμαυτοῦ ὄμην δεῖν ἐπαινεῖν τὰς γραφάς, ἦν δὲ ἄρα υἱὸς τῷ ξένῳ κομιδῆ νέος, ἐς ἔτος δέκατον, ἤδη φιλήκοος καὶ χαίρων τῷ μανθάνειν, ὃς ἐπεφύλαττέ με ἐπιόντα αὐτὰς καὶ ἐδεῖτό μου ἐρμηνεύειν τὰς γραφάς<sup>35</sup>) e, al pari di Petronio, anche Filostrato arricchisce le sue descrizioni di suoni: gridano coloro che assistono alla caduta di Enomao (1, 17, 1), riecheggiano i sistri (1, 5, 1) e i suoni tipici dei riti orgiastici (1, 19, 1); il τέμενος di Poseidone 'ripete dolcemente il mormorio del mare', gli uccellini 'gorgheggiano sapientemente' (1, 6, 2), le ali degli eroti, sbattendo, producono un suono armonioso (1, 6, 5); cantano gli isolani di Andros (1, 25, 1) e le Ore (3, 34, 3), le fanciulle intonano inni (2, 1, 3): 'anche il canto è stato, in qualche modo, dipinto' (2, 1, 4).<sup>36</sup>

Se il componimento ecfrastico non esclude la caratterizzazione del portato psicologico degli eventi che il declamatore sta descrivendo, né l'attenzione ai suoni che l'immagine può evocare e, soprattutto, se l'ecfrasi non confligge apertamente con il racconto, la *Troiae Halosis* non parrebbe tradire *tout court* la sua cornice introduttiva. Nondimeno, pur se svariati risultano gli elementi che collocerebbero a buon diritto i trimetri eumolpiani nel solco di una consolidata prassi retorica, l'ecfrasi rimane una 'descrizione piana di soggetti'<sup>37</sup> e il solo fatto che, come è evidente, per la sensibilità di un antico lo scarto tra *narratio* e *descriptio* fosse meno netto che agli occhi di un moderno, non può giustificare l'entrata in

<sup>35</sup> 'Io, per parte mia, mi ero già convinto che bisognasse tessere l'elogio dei dipinti, ma c'era con me il figlio del mio ospite, un ragazzo sui dieci anni, già desideroso di ascoltare e lieto di imparare, che mi guardava passare in rassegna i quadri e mi chiedeva di spiegarglieli'. Già il Socrate platonico, come è noto, professava il valore pedagogico insito nell'oralità (*Phaedr.*, 275 d-e). Sui tratti 'socratici' che compongono la figura di Eumolpo si veda Sommariva 1994.

<sup>36</sup> Cfr. Pucci 2010, 21. Stubbe non approfondì il confronto con Filostrato per ragioni cronologiche, ma le analogie appaiono difficilmente trascurabili.

<sup>37</sup> Cfr. Theon, 119, 14-15 Pat.: ἐν δὲ τῇ ἐκφοράσει ψιλὴ τῶν πραγμάτων ἐστὶν ἡ ἀπαγγελία.

scena del declamatore, che, in alcuni frangenti, pare abbandonare del tutto la forma della pura descrizione per dedicarsi al racconto.

A ben guardare però Eumolpo è anzitutto un poeta (83, 8) e solo a questo stadio della narrazione si improvvisa maestro; egli tenta infatti di spiegare al suo nuovo allievo quanto raffigurato nel quadro (89, 1 *conari versibus pandere*), e sceglie di farlo in versi forse perché è quello il veicolo comunicativo che gli è più congeniale. Si potrebbe quindi immaginare che Eumolpo abbia come attinto a materiale preesistente, ad un suo personale repertorio poetico – una ‘seria’ ῥῆσις tragica in cui il patrimonio letterario tradizionale sulla caduta di Troia viene rielaborato secondo i gusti contemporanei – che riadatterebbe sul momento all’occasione ecfrastica, piegando opportunisticamente la sua natura di cantore alle pretese di Encolpio, «lo *scholasticus* velleitario con tutti i difetti della scuola». <sup>38</sup> Il *poeta* tradirebbe talvolta il *magister* rendendo sfumati i contorni del suo componimento, un «rhetorisches Prunkstück», <sup>39</sup> che non cela però l’autentica vocazione poetica dell’improvvisato declamatore. Retorica e poesia si affiancherebbero in un *pastiche* di cui Petronio fingerebbe l’estemporaneità al fine di caratterizzare vividamente i personaggi coinvolti nella scena: sarebbe Encolpio, con la sua cultura scolastica e posticcia, il bersaglio dell’ironia dell’autore, non Seneca per mezzo di Eumolpo, che si rivela invece capace di sfruttare abilmente le potenzialità dei precedenti letterari a cui attinge a proprio vantaggio, un credibile buon cantore all’altezza del ruolo insito nel suo nome.

La *Troiae Halosis*, in definitiva, non potrà essere definita *stricto sensu* un προγύμνασμα, dato che la componente diegetica è tanto marcata da escludere una delimitazione entro l’ambito dell’ἔκφρασις πραγμάτων, né, per lo stesso motivo (oltreché per ragioni cronologiche), un’ecfrasi retorica del tipo filostrateo. Come pure non appare sostenibile la definizione di ῥῆσις tragica, a dispetto della scelta del metro proprio della tragedia, poiché il resoconto del messaggero, che mette a parte l’uditorio di quanto avvenuto al di fuori della scena, richiederebbe una concatenazione degli eventi sorretta da logica rigorosa. Ogni tentativo di circoscrivere il componimento entro una precisa categoria di genere si rivela, in ultima analisi, non del tutto soddisfacente, ma tale indeterminatezza non sembra nascondere alcuna intenzionale incuria: potrebbe invece essere il frutto di una precisa strategia narrativa, ben più complessa e articolata di una riscrittura parodica. \*

<sup>38</sup> Cfr. Conte 1997, 38.

<sup>39</sup> Cfr. Stubbe 1933, 25.

\* Desidero ringraziare i proff. Giulio Vannini e Giovanni Zago per utili osservazioni e preziosi suggerimenti che hanno contribuito a migliorare sensibilmente questo lavoro.

*Riferimenti bibliografici*

- Arrowsmith, W. 1959. *The Satyricon of Petronius*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baldwin, F.T. 1911. *The Bellum Civile of Petronius*, New York: The Columbia University Press.
- Beck R. 1979. *Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a study of characterization in the Satyricon*, *Phoenix* 33, 239-253.
- Bonner, S.F. 1977. *Education in Ancient Rome. From the elder Cato to the younger Pliny*, London: Methuen.
- Calboli G. 2020. *Cornifici seu incerti auctoris Rhetorica ad C. Herennium*, I – III, Berlin – Boston: De Gruyter.
- Collignon A. 1892. *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris: Hachette.
- Connors C. 1998. *Petronius the poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Conte G.B. 1997. *L'autore nascosto. Un'interpretazione del 'Satyricon'*, Bologna: Il Mulino.
- Courtney E. 2001. *A Companion to Petronius*, Oxford: Oxford University Press.
- Fantham E. 1992. *Lucan, De bello civili book II*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodyear F.R.D. 1982. 'Petronius', *CHCL* II, 635-638.
- Habermehl P. 2006. *Petronius: Satyrica 79-141: Ein philologisch-literarischer Kommentar*, Bd. 1: Sat. 79-110, Berlin – New York: De Gruyter.
- Habermehl P. 2021. *Petronius: Satyrica 79-141: Ein philologisch-literarischer Kommentar*, Bd. 3: Sat. 119-124, Berlin – New York: De Gruyter.
- Kennedy G. A. 2003. *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Labate M. 1995. *Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia*, *MD* 34, 153-175.
- Leigh M. 2007. *Epic and historiography at Rome*, in J. Marincola (ed.), *A companion to Greek and Roman historiography*, Oxford: Blackwell, 483-492.
- Lessing G.E. 1880<sup>2</sup>. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin: Blümner.
- Perutelli A. 2000. *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi*, Roma: Carocci.
- Pucci G. 2010. *Filostrato Maggiore. La pinacoteca*, trad. it. G. Lombardo, Palermo: Aesthetica Ed.
- Rudich V. 1997. *Dissidence and literature under Nero: the price of rhetoricization*, London: Routledge.
- Slater N.W. 1990. *Reading Petronius*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sommariva G. 1984. *Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel Satyricon*, *ASNP* III s. 14, 25-58.
- Soverini P. 1985. *Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio*, *ANRW* II 32/3, 1706-1779.
- Stubbe H. 1993. *Die Verseinlagen im Petron*, *Philologus Supplbd.* 25/2, Leipzig: Dieterich.
- Sullivan J.P. 1968. *The Satyricon of Petronius. A literary study*, London: Faber & Faber.
- Vannini G. 2007. *Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= *Lustrum* 49).
- Walsh P.G. 1968. *Eumolpus, the Halosis Troiae, and De Bello Civili*, *CPh* 63, 208-212.
- Walsh P.G. 1970. *The Roman novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Webb R. 2009. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Aldershot: Ashgate.