

CINQUE POESIE PETRONIANE
(Sat. 82.5, 83.10, 108.14, 126.18, 132.15)

82.5 *Non bibit inter aquas poma aut pendentia carpit
 Tantalus infelix, quem sua vota premunt.
 divitis haec magni facies erit, omnia cernens
 qui timet et sicco concoquit ore famem.*

L φ Fulg. *mit.* 2.15; 3-4 Bonn UB. S 218 saec. xi
1 *nec* Fulg. *nec poma pend.* Fulg. 3 *miseri* Buecheler, *avid*i Stöcker *omnia late*
Fulg. Bonn UB. S 218, *o. circum* Buecheler, *o. acervans* Jacobs Hammarström Ernout
Cesareo-Terzaghi 4 *tenet* vn Bonn UB. S 218 Fulg. Buecheler

Questa poesia è l'unico testo che permetta di confrontare la tradizione diretta di Petronio (L) con una citazione di Fulgenzio (*mit.* 2.15) e viceversa. È riportata anche dalla tradizione dei *Florilegia* (φ), che la trasmise a Vincenzo di Beauvais e a Giacomo Magno¹. Dal momento che queste fonti mostrano notevoli differenze, il primo problema da affrontare è lo stabilimento del testo. Lasciando da parte alcune differenze minori, le difficoltà principali si concentrano negli ultimi due versi, dove L reca *omnia cernens qui timet*, due *Florilegia* appartenenti al ramo φ² hanno *omnia cernens qui tenet*³, Fulgenzio, infine, dà *omnia late qui tenet*, lezione che si trova anche in un codice dell'undicesimo secolo della biblioteca universitaria di Bonn, dove sono riportati i due ultimi versi della nostra poesia⁴.

Per essere in grado di operare una scelta è necessario esaminare attentamente l'argomento di questi versi. Esso rientra in un motivo ben noto, che probabilmente ebbe origine in un ambiente influenzato da dottrine misticheggianti centrate sulla reincarnazione, ma fu in seguito fatto proprio dalla diatriba, che ne limitò la portata alla sola sfera etica: un tipo di interpretazione allegorica dell'oltretomba mitologico, visto come simbolo di figure e circostanze della vita dell'uomo sulla terra⁵. Tantalo in particolare era probabil-

¹ Cf. Ullman 1930, 19-21; da ultimo Aragosti 1995, 334-335 n. 240.

² Precisamente *v* = Hamb. Cod. 53 c in scrin., pubblicato da Brandis-Ehlers 1974; e *n* = Paris. lat. 17903.

³ Dall'apparato di Hamacher 1975, 127, del quale ho adottato le sigle, si dovrebbe ricavare che la lezione di *n* è *timet*, come quella di L; ma ciò è difficilmente credibile di fronte all'unanime testimonianza di un gran numero di autorevolissimi studiosi, tra cui Buecheler 1862, 97; Leo 1903, 307; Ernout 1990¹⁰, 84; Ullman 1930, 13; Ehlers *ap.* Brandis-Ehlers 1974, 101, tutti concordi nell'attribuire al codice Parigino la lezione *tenet*.

⁴ UB. S 218, fol. 60b (vd. Reiche 1976, 150).

⁵ Rimando a Setaioli 1995, 173-205 (l'intero cap. VII, intitolato *La vita terrena e la simbologia infernale*) per una trattazione dettagliata e per la bibliografia.

mente il personaggio che meglio si adattava a interpretazioni di questo tipo⁶.

La poesia di Petronio presenta il classico tormento di Tantalo, affamato e assetato, sebbene posto in un fiume e con frutti che gli pendono sopra la testa. Comunemente lo si interpretava come il simbolo del ricco avaro che muore di fame in mezzo all'abbondanza⁷.

Il testo petroniano di L aggiunge un vivace tratto a questo quadro: il motivo della paura (*timet*), che impedisce al ricco di toccare i beni posti davanti ai suoi occhi (*omnia cernens*). Di che cosa ha paura l'avarò? Per rispondere a questa domanda dobbiamo rifarci alla prima satira di Orazio. Paradossalmente, il ricco affamato teme di diventare povero e morire di fame, se comincia a intaccare il suo capitale⁸, ed anche di essere derubato⁹. Orazio ha arricchito in questa maniera la tradizionale figura dell'avarò simboleggiata da Tantalo, che appare anche in lui, con lo stesso significato, nella medesima satira¹⁰. Per operare quest'aggiunta, Orazio prese abilmente in prestito l'interpretazione corrente dell'altra pena di Tantalo (il macigno sospeso sulla sua testa). Questa interpretazione comporta sempre la paura, anche se diverso ne è l'oggetto nei vari interpreti¹¹. Dopo Orazio, il tema della paura viene connesso col Tantalo assetato da Massimo di Tiro¹², che però lo considera il simbolo non dell'avarò, ma di coloro che non sono mai sazi di piaceri, con ovvia commistione col tradizionale simbolismo del castigo delle Danaidi.

È evidente che Petronio ha accolto l'innovazione oraziana, ma le lezioni di *vn* e Fulgenzio testimoniano che alcuni lettori ebbero difficoltà a cogliere questa sottile sfumatura. Il tema della paura doveva sembrar loro privo di rapporto con quello dell'avarizia, e pertanto *timet* venne sostituito con un piatto *tenet*, che appariva più in linea con la contrapposizione tra la grande ricchezza dell'avarò ed il suo rifiuto di servirsene. *Cernens* è mantenuto in *vn*, sebbene il participio mal si accordi con *tenet*. Un testo reso più coerente dall'eliminazione di *cernens* si trova in Fulgenzio, che legge *omnia late qui*

⁶ Vd. Setaioli 1995, 186-194; e, per un accurato, anche se incompleto, sguardo d'insieme delle allegorie relative a Tantalo, Buffière 1956, 486-489.

⁷ Questo simbolismo appare di frequente in testi influenzati dalla diatriba: Teles pp. 34.9-35.5 Hense²; Phaedr. *append.* 5.7 sgg.; Lucian. *Tim.* 18; Apul. *de deo Socr.* 22.171-172.

⁸ Hor. *sat.* 1.1.98-99 *ne se penuria victus opprimeret metuebat*.

⁹ Hor. *sat.* 1.1.76-78 *metu exanimem...formidare eqs.*

¹⁰ Hor. *sat.* 1.1.68-72.

¹¹ Xenoph. *oecon.* 21.12 φοβούμενος; Lucr. 3.980-983 *timeat...formidine...metus...timent*; Cic. *Tusc.* 4.35 *metuit...terror*; *fin.* 1.60 *angore...metu*; Dio Chrys. 6.55 φοβεῖται; Plut. *de superst.* 11.170F φόβον; Macr. *in somn. Scip.* 1.10.15 *numquam sine timore victuri*.

¹² Max. Tyr. 33.4

tenet, come il manoscritto di Bonn sopra ricordato. Viene così ristabilito un preciso, anche se meccanico contrasto fra le grandi ricchezze dell'avarò e il suo rifiuto di usarle – ma ciò a scapito della fine sfumatura psicologica introdotta da Orazio.

La ricostruzione qui proposta della vicenda testuale trova un esatto parallelo nel comportamento di Buecheler. Nella sua edizione del 1862 egli adottò la lezione di *n* (e di *v*, che gli era ignoto): *omnia cernens qui tenet*. Si rese però conto che *cernens* mal si adattava a questo testo e finì col sostituirlo con *circum*¹³, che nell'edizione del 1862 era solo suggerito in apparato. Questa lezione, anche se paleograficamente più vicina a *cernens*, corrisponde esattamente al *late* di Fulgenzio. Va naturalmente riconosciuto che, come tutte le semplificazioni, la soluzione rappresentata da Fulgenzio e dal manoscritto di Bonn non è priva in apparenza di una sua logica: Burman¹⁴ riteneva che il testo di Fulgenzio fosse il solo ad avere un senso.

A mio parere, al contrario, non c'è alcun dubbio che Petronio abbia introdotto nell'epigramma il tema della paura come un'eredità oraziana, sebbene sia possibile spingersi troppo oltre anche in questa direzione. Il Leo propose di correggere *cernens* in *cenans*¹⁵, lezione accolta da Müller nella sua edizione del 1995 (quelle precedenti conservavano *cernens*). È indubbio che il motivo del ricco che teme di essere avvelenato a causa della sua ricchezza è comune nel tipo di testi cui abbiamo fatto riferimento¹⁶. È anche vero che Petronio parla di un *dives magnus* in generale, non di un avaro in particolare. Tuttavia nei testi affini Tantalo tormentato dalla fame e dalla sete è sempre il simbolo di quest'ultimo e non è mai collegato col motivo della paura dell'avvelenamento. Pertanto la lezione *cenans* deve essere scartata, in quanto introduce forzosamente un tipo di paura estraneo ed un motivo non oraziano nel quadro già finemente sfumato e decisamente oraziano dell'epigramma.

Dopo avere stabilito il testo che appare più soddisfacente, resta da risolvere il problema della posizione della poesia nell'opera petroniana. Sebbene Slater¹⁷ affermi disinvoltamente che questi distici elegiaci sono i meno collegati col loro contesto, è evidente che di un contesto non è possibile parlare¹⁸.

¹³ Vd. per es. Buecheler 1882, 56.

¹⁴ Burman 1743, 527-528.

¹⁵ Leo 1903, 307 (“prae timore veneni nec esse nec bibere audet”).

¹⁶ Rientra nel tema diatribico 20b distinto da Oltramare 1926, 47; 231; 267. È possibile citare numerosi testi: Sen. *Thyest.* 453; *ira* 3.33.1; *ep.* 119.6; Iuv. 10.25-27; PBon 4 v. 54; vd. Setaioli 1970, 208 e n. 2.

¹⁷ Slater 1990, 165.

¹⁸ Così giustamente, fra gli altri, Courtney 1991, 25; Walsh 1996, 183.

La poesia è posta da L in 82.5, dove presenta scarso o inesistente collegamento coi frammenti vicini, e per di più è seguita, nella stessa tradizione, da alcuni brandelli di testo sicuramente dislocati (sette *sententiae* provenienti dalla *Cena Trimalchionis*). In ϕ la nostra poesia appare fra 20.3 e 34.10¹⁹. Già Burman²⁰ era convinto che l'epigramma non era la suo posto. Altri²¹ cercano di collegarlo con la situazione di Encolpio a questo punto del racconto, ma il testo è troppo frammentario per ammettere una qualsiasi certezza.

Possiamo soltanto rilevare che l'epigramma ha rapporto con un argomento che sembra caro a Petronio, se possiamo fidarci di due frammenti citati anch'essi da Fulgenzio²². Sebbene la credibilità delle citazioni di Fulgenzio dia adito a molte perplessità, gli viene attribuito un certo credito proprio per quanto riguarda quelle da Petronio²³. Chiaramente quest'ultimo ereditò il gusto per questo tipo di allegorie dalla diatriba. Per quanto riguarda

¹⁹ Vd. Buecheler 1862, xxviii; Ernout 1990¹⁰, xxx n. 1; 84; Stubbe 1933, 172; Ullman 1930, 12-13; Brandis-Ehlers 1974, 90; 101; Hamacher 1975, 126-127; da ultimo Aragosti 1995, 334-335 n. 240. Un'approfondita ed esauriente discussione del problema della collocazione dei nostri versi in Di Simone 1993, 86-94. Ivi anche la bibliografia.

²⁰ Burman 1743, 527. Un brillante tentativo di collocare la poesia nel contesto dell'episodio di Circe e di connetterla col motivo dell'impotenza di Encolpio è stato compiuto di recente da Di Simone 1993, 94-102, che mostra il frequente accostamento al tema dell'impotenza (o della frustrazione sessuale) dell'immagine di Tantalo. In *Ov. am.* 3.7.49-52 c'è addirittura una fusione tra i due simbolismi di Tantalo (avarizia, impotenza sessuale), che può far ritenere non inverosimile che qualcosa di simile potesse essere in Petronio. Tuttavia nei nostri versi, così come ci sono pervenuti, non c'è nulla che possa far pensare che in essi Tantalo simboleggi qualcosa di diverso dal ricco avaro. E il tema della paura sembra adattarsi con molta più naturalezza a quest'ultimo.

²¹ Schissel 1913, 89; 110; Sullivan 1968, 60.

²² Si tratta dei frr. VIII e XXV (= Fulg. *Virgil. cont.* p. 99.2 Helm e *mit.* 2.6 rispettivamente): cf. Setaioli 1995, 188 n. 1084, e vedi il commento al secondo di Courtney 1991, 47-48. È certo, a mio parere, che il fr. VIII contiene un'allegoria di Cerbero come simbolo di una figura così mondana come un avvocato, sebbene i più interpretino le parole *Cerberus forensis erat causicus* in riferimento a un avvocato noto come "il Cerbero dei tribunali" ("the barrister was a Cerberus of courts" traduce Heseltine 1956). Non è questo il modo in cui Fulgenzio presenta la citazione: è Cerbero ad essere con evidenza il simbolo delle liti giudiziarie, non viceversa. Inoltre non è certo naturale intendere qui *Cerberus* come predicato. Buecheler 1862, 209, si rese conto di questa difficoltà e propose di considerare *causicus* una glossa. Giustamente Cesareo-Terzaghi 1950, 154: "Cerbero era un avvocato penalista". Se il riferimento era ad un avvocato (di nome Euskios?), Petronio diceva forse: "(non meraviglia che sia così aggressivo; dopo tutto) Cerbero era un avvocato del foro".

²³ Vd. Zink 1867, 66-67 (sebbene manchi di rilevare che la citazione dell'epigramma su Tantalo ha il sostegno della tradizione diretta di Petronio); Ciaffi 1963; Pizzani 1968, 11-12; Courtney 1991, 5.

la poesia di 82.5, lo Stöcker²⁴ ritiene che, sebbene di solito non sia un moralista, egli impieghi qui il motivo oraziano con lo stesso intento etico che assolve in Orazio.

Al v. 2 le parole *quem sua vota premunt* vanno intese “tormentato dai suoi desideri”²⁵ e riferite al personaggio mitologico, sottoposto com'è, letteralmente, al “supplizio di Tantalo” dall'irraggiungibilità di cibo e bevanda, piuttosto che all'avaro da lui simboleggiato²⁶. In effetti, il simbolismo non appare prima del v. 3.

Al v. 4 *sicco... ore* non si riferisce a una bocca disseccata dal digiuno²⁷. L'espressione è intenzionalmente contrapposta a *concoquit*. Tantalo è “a bocca asciutta”²⁸ perché non ha messo nulla sotto i denti²⁹. Il riferimento alla digestione (*concoquit*) mira evidentemente a destare sorpresa, abilmente bilanciata a sua volta da un audace *oxymoron*: Tantalo non ha da digerire che la sua fame³⁰.

83.10 *Qui pelago credit, magno se faenore tollit;
qui pugnas et castra petit, praecingitur auro;
vilis adulator picto iacet ebrius ostro,
et qui sollicitat nuptas, ad praemia peccat:
sola pruinosis horret facundia pannis
atque inopi lingua desertas invocat artes.*

Questi versi sono il primo campione della poesia di Eumolpo, col quale egli si presenta ad Encolpio precisamente come poeta. Come è stato giustamente sottolineato³¹, questo componimento svolge la funzione di proemio al *corpus* poetico di Eumolpo, che comprende anche la *Troiae halosis* e il *Bellum civile*. Il modello più vicino è naturalmente la prima ode di Orazio³², e,

²⁴ Stöcker 1969, 151.

²⁵ Cf., tra gli altri, Walsh 1996, 90: “by longings sore oppressed”.

²⁶ Come fa Burman 1743, 528, e forse anche Ernout 1990¹⁰, 84 (“malgré le désir qui le presse”).

²⁷ Così Ernout 1990¹⁰, 84: “dans sa bouche desséchée”; Cesareo-Terzaghi 1950, 71: “con bocca arida”.

²⁸ Così Canali 1990, 139; Aragosti 1995, 335; Scarsi 1996, 119; cf. Walsh 1996, 70: “dry-mouthed”. Cf. già Burman 1743, 529.

²⁹ Cf. Verg. *Aen.* 9.64; Stat. *Theb.* 10.48.

³⁰ Fuori luogo sono i rimandi di Stubbe 1933, 172, a Catull. 68.139 e Petr. 105.5, dove la connotazione di *concoquere* è quella della sopportazione.

³¹ Loporcaro 1984. Concorda adesso anche Connors 1998, 63.

³² Così, giustamente, Loporcaro 1984. Gagliardi 1981, 362 n. 9, preferisce pensare alla prima satira oraziana.

come quella, questa poesia presenta la forma di una *Priamel*³³ culminante nella contrapposizione fra l'attività poetica e le occupazioni elencate nei versi che precedono.

Non si tratta di una *Priamel* qualsiasi: siamo davanti al tipo particolare, caratteristico dei protrettici e dei proemi, che elenca una serie di tipi di vita tradizionalmente riconosciuti prima della scelta dell'autore, collocata deliberatamente alla fine³⁴.

È in effetti la poesia come scelta di vita, che corona la *Priamel* della prima ode oraziana, a confermarci che proprio questa è il modello principale di Petronio, sebbene egli conoscesse ed all'occorrenza utilizzasse altri testi di contenuto affine³⁵. Anche Eumolpo ha scelto la poesia come stile di vita e questi versi possono essere considerati come l'adattamento ai propri tempi del motivo oraziano³⁶.

Lo schema dei diversi tipi di vita tracciato da Eumolpo è analogo a quello di Orazio: il φιλοχρήματος βίος viene esemplificato proprio con la figura oraziana del mercante che corre i mari; il φιλότιμος βίος, al contrario, è rappresentato da un personaggio più vicino all'esperienza contemporanea dell'autore: sotto l'impero era possibile acquistare influenza politica solo attraverso l'adulazione dell'imperatore³⁷. Il φιλήδονος βίος è illustrato senza perifrasi dall'adultero, diversamente dalle meno brutali caratterizzazioni oraziane. Infine, proprio come in Orazio, il φιλόσοφος βίος al culmine della *Priamel* è rappresentato da una vita dedicata alla poesia. Ancora come in Orazio, lo schema greco dei quattro βίοι è integrato da un quinto tipo di vita, quello del soldato, che sembra un contributo romano³⁸.

La *Priamel* di Eumolpo, tuttavia, differisce da quella di Orazio in un punto di capitale importanza: in Orazio la scelta dei vari tipi di vita si fonda sulla soddisfazione che se ne ricava, mentre nella poesia di Eumolpo l'unico

³³ Come osservano anche Courtney 1991, 25, e Labate 1995, 158-159.

³⁴ Vd. Setaioli 1973, con la bibliografia citata.

³⁵ Si confronti ad esempio Petr. fr. XXX 11 *condit avarus opes defossumque invenit aurum* con Verg. *georg.* 2.507 *condit opes alius defossoque incubat auro*.

³⁶ Questo aspetto è sfuggito a Sommariva 1984, 30-31, che considera il componimento totalmente privo di originalità e destinato esclusivamente a far colpo sullo sprovveduto Encolpio. Le implicazioni della poesia sono delucidate solo parzialmente da Slater 1991, 168-169.

³⁷ Basti citare Iuv. 4.116 *caecus adulator dirusque*, che mostra chiaramente come spesso l'*adulator* fosse tutt'uno col micidiale *delator*.

³⁸ In testi affini il soldato appare in Virgilio, Orazio, Tibullo, Propertio, Ovidio, Columella, oltre che qui in Petronio. Fra i Greci si trova solo in autori relativamente tardi: Dione Crisostomo, Massimo di Tiro, Diogene d'Enoanda, Clemente Alessandrino, Libanio: vd. Setaioli 1973, 41-42 n. 1. Rimando a quello studio anche per il rapporto dei personaggi oraziani con lo schema dei βίοι.

movente è con evidenza il profitto: tutti i diversi stili di vita appaiono sussunti sotto la categoria del φιλοχρήματος βίος. Ciò è palese, naturalmente, nel caso del mercante, che *magno se faenore tollit*, ma anche del soldato, che *praecingitur auro*: si tratti di armi, vesti, corone o cinture d'oro, ciò che viene sottolineato è la capacità della vita militare di procurare la ricchezza³⁹. L'adulatore può banchettare fino ad ubriacarsi e dormire in un letto di porpora: l'accento è posto sul contrasto fra lo scarso valore della sua persona – *vilis* – e le suppellettili preziose che l'adulazione gli procura⁴⁰. L'adultero ottiene sì il piacere, scopo del φιλήδονος βίος, ma il suo vero fine è ricevere doni preziosi dalle sue amanti (*ad praemia*)⁴¹. In Petronio, che certo in questo è specchio fedele dei suoi tempi, l'onnipotenza del denaro costituisce peraltro un tema pervasivo⁴².

La poesia, cioè la vocazione scelta da Eumolpo, è la sola attività a non offrire vantaggi materiali – il che spiega il suo vestire trasandato⁴³. Il lamento sulla precaria condizione dei poeti – e degli intellettuali in genere – è comune nel primo secolo della nostra era, un'epoca in cui l'assistenza di patroni come Mecenate è solamente un nostalgico rimpianto non solo per Marziale, che più di tutti indulgia sull'argomento, ma per ogni scrittore⁴⁴. È questa una nuova conferma che la poesia di Eumolpo si rifà effettivamente alla prima ode di Orazio. Nella settima satira di Giovenale l'esplicito riferimento alla situazione totalmente diversa di Orazio⁴⁵ è seguito da un'espressione molto vicina a quella di Eumolpo⁴⁶; e al tempo di Nerone un riecheggiamento della prima ode oraziana è impiegato per rivolgersi al patrono ideale nella *Laus Pisonis*, subito dopo la menzione esplicita di Orazio⁴⁷.

Dobbiamo dunque considerare i versi di Eumolpo come un totale rove-

³⁹ Per il motivo cf. per es. Colum. 1 *praef.* 7-8.

⁴⁰ Cf. Verg. *georg.* 2. 506 *Sarrano dormiat ostro*, in un contesto affine già citato; ma un riferimento al φιλότιμος βίος può essere scorto nell'altra eco virgiliana, da *georg.* 3.17 *Tyrio conspectus in ostro*.

⁴¹ Cf. Petr. fr. XXX 14 *dat adultera munus*, in un frammento già citato; Iuv. 10.319; ecc.

⁴² Vd. Stöcker 1969, 146-151, che include la nostra poesia nella sua trattazione dell'argomento.

⁴³ *Sat.* 83.9. Cf. anche Sen. *nat.* 4 *praef.* 14 *gratuita carmina*.

⁴⁴ Sul patronato letterario in quest'epoca vd. White 1975; Id. 1978; Id. 1982; Williams 1982; Saller 1982; Hardie 1983, 1-72; Citroni 1992; per l'età di Nerone Morford 1985.

⁴⁵ Iuv. 7.62 *satur est cum dicit Horatius 'Euhoe'*.

⁴⁶ Iuv. 7. 145 *rara in tenui facundia panno* (cf. il v. 5 di Petronio *pruinosis horret facundia pannis*).

⁴⁷ *Laus Pis.* 243-244 *o decus... quo praeside ~ Hor. carm.* 1.1.2 *o et praesidium et dulce decus meum*.

sciamento dell'ode oraziana? Vedremo che non è così. È certo, tuttavia, che la funzione proemiale loro assegnata rende questa poesia ed il suo immediato contesto cruciali per la retta comprensione di Eumolpo come personaggio dei *Satyrica*⁴⁸. In generale, i giudizi su di lui ruotano sulla sua spinta incontrollabile a far versi da un lato e sulla sua ipocrisia dall'altro – nel senso che il suo agire smentisce i nobili principi che gli vediamo sbandierare. In realtà si tratta di due idee non facilmente conciliabili, come appare evidente anche dall'ultimo e più brillante profilo di Eumolpo, tracciato da Mazzoli⁴⁹. Secondo Mazzoli, Eumolpo considera la poesia come un mezzo piuttosto che come un fine; in particolare, i versi di 83.10 andrebbero interpretati come un semplice espediente per ingraziarsi Encolpio. D'altro canto, tuttavia, Mazzoli non manca di sottolineare la “creatività demiurgica” di Eumolpo e l'essenzialità dell'elemento artistico e letterario nel suo stile di vita.

In realtà, possiamo essere certi che Eumolpo fa parte di quei poeti determinati a non tradire a nessun prezzo la loro vocazione, per quanto ingrata dal punto di vista economico e materiale, descritti da Giovenale nella già ricordata settima satira⁵⁰. Se fosse soltanto un ipocrita, di certo avrebbe da tempo abbandonato un'attività così poco redditizia. Al contrario, la poesia è il suo unico ideale irrinunciabile, la sua sola fede e religione. Durante il naufragio, di fronte alla minaccia della morte imminente, non pensa ad altro che a comporre versi. Questo particolare viene spesso frainteso come una caratterizzazione negativa che porrebbe Eumolpo sullo stesso piano del *vesanus poeta* rappresentato da Orazio nella chiusa dell'*Ars poetica*⁵¹. Ma Eumolpo non corteggia affatto una *mors ambitiosa* come Empedocle nel passo oraziano; invece, in faccia alla morte, mentre tutti cercano disordinatamente di mettersi in salvo, si volge alla poesia come all'unica salvezza che riconosce.

Certamente Eumolpo non è un asceta, e neppure uno stoico o un cinico orgoglioso della sua povertà; di certo non è insensibile alla seduzione della ricchezza e del piacere, ma, privo com'è di un Mecenate, non può che ricorrere alla truffa e all'inganno per procurarseli; non può prendere in considerazione altre strade, perché un'attività regolare rivolta a questo scopo equivarrebbe al tradimento della sua vera vocazione a favore di una diversa – non importa quale, perché unico scopo di tutte è il profitto. Lungi dall'essere un ipocrita, Eumolpo è rigorosamente coerente con se stesso e quasi eroico nella fedeltà alla sua vocazione, a dispetto di insulti e sassate. In realtà egli è vittima dell'eclissi del patronato letterario, o almeno della scomparsa di patroni

⁴⁸ Un'eccellente rassegna delle varie interpretazioni in Soverini 1985, 1741-1753.

⁴⁹ Mazzoli 1996.

⁵⁰ Iuv. 7.48-52.

⁵¹ Ma giustamente La Penna 1980, 80; Id. 1990, 12.

come Mecenate, disposto ad offrire ai poeti la ricchezza⁵² e il piacere. Mecenate donò a Virgilio il bellissimo Alessi⁵³, ma Eumolpo può solo confidare nell'astuzia e l'inganno per godere le grazie dell'efebo di Pergamo o della ragazza di Crotone. Inoltre, l'inganno stesso di Eumolpo non è semplicemente un'“opera d'arte”, ma, letteralmente, poesia perseguita in altra maniera o con mezzi diversi⁵⁴. Encolpio crede in tutta onestà che il “mimo” di Crotone sia uno scherzo poetico (117.2). Molti studiosi hanno sottolineato che a Crotone Eumolpo mette in scena un mimo⁵⁵. Ma l'attenzione va richiamata sul fatto che il mimo è una forma di poesia, ed Eumolpo non è solo l'attore principale e il regista, ma, in primissimo luogo, l'autore. Probabilmente per questo si astiene dal far versi a Crotone: è impegnato nella sua creazione suprema, che culminerà nel suo estremo “capolavoro letterario”: il suo proprio testamento. Non c'è assolutamente contraddizione fra Eumolpo poeta ed Eumolpo impostore: si tratta delle due facce della stessa moneta.

Questo non significa certamente che Eumolpo sia un personaggio privo di ambiguità. Per lui, come per tutti gli utopisti costretti a venire a patti con la realtà, conciliare la purezza dell'ideale con la sopravvivenza in un mondo certo non fatto per i letterati è una specie di impossibile quadratura del cerchio. Egli è pienamente consapevole che solo con l'astuzia e l'inganno potrà sperare di ottenere i vantaggi materiali che la sua elevata vocazione non gli procura. Ma il suo comportamento pratico rimane ad un livello inferiore, contingente, e, lungi dall'intaccare la sincerità dell'ideale, deriva in ultima analisi da una coerenza più alta e profonda, da un attaccamento esclusivo alla sua vocazione, che gl'impedisce di scendere dal suo mondo poetico in quello della realtà pratica, per dedicarsi “onestamente” ad altre, più redditizie attività. Non solo: è anche possibile affermare che si tratta della sola difesa del poeta in un mondo assai più infido ed ipocrita⁵⁶. L'adattabilità e la simulazione di Eumolpo non sono in definitiva che una difesa intrapresa per necessità⁵⁷.

Il mondo reale emargina inesorabilmente chiunque non condivida il suo

⁵² Mart. 8.55[56].11 *accipe divitias et vatum maximus esto*.

⁵³ Mart. 5.16.12, 8.55[56].12.

⁵⁴ Si usa l'inchiostro in 102.3; un “epigramma” in 103.4; e ci sono numerosi riferimenti al teatro: 106.1, 117.4, 117.9, 140.6.

⁵⁵ Esauriente Cicu 1992, 124-141.

⁵⁶ Cf. La Penna 1980, 78-79.

⁵⁷ Sommariva 1984, 28, ritiene che si tratti sì di coerenza, ma con le inclinazioni personali di Eumolpo, che si adatterebbe di volta in volta alle persone che frequenta, sfruttandone opportunisticamente e cinicamente i vizi e le debolezze. È vero, ma si tratta di un comportamento contingente, che va visto nel quadro generale tracciato qui sopra.

credo materialistico⁵⁸. Nella prosa che accompagna la nostra poesia Eumolpo non si proclama superiore alla seduzione della ricchezza⁵⁹; ma, mentre, in base alle norme e ai valori ormai comunemente accettati, tutti si preoccupano *solamente* del denaro⁶⁰, egli non è disposto ad accettare l'idea che questo sia quanto di meglio c'è – ma si potrebbe dire tutto quanto c'è – nel mondo⁶¹. In termini moderni, Eumolpo ha abbracciato uno stile di vita “alternativo” che gli procura l'odio – e, è lecito pensare, la diffidenza e il sospetto – dei ricchi⁶². Ciò equivale a dire che è odiato e disprezzato da tutti, perché, in un mondo che ha fatto propria senza riserve l'ideologia della ricchezza, egli è il solo che in qualche modo resiste all'assimilazione. Se ci sono eccezioni a questa universale omologazione, riguardano individui emarginati, accostabili in questo senso al nostro poeta.

Tutti quanti, all'infuori del poeta, qualunque sia la loro attività, hanno un unico scopo: far denaro. Ma per Eumolpo il *rectum iter vitae* corrisponde, letteralmente, al rifiuto di deviare dalla sua vocazione in nome del profitto, e i vizi che deve evitare coincidono con ogni degradante compromesso accettato per lo stesso motivo. Egli è pienamente consapevole della propria “diversità”, che fa di lui il bersaglio di avversione e disprezzo⁶³, ma è disposto a sopportare derisioni e sassate, pur di non tradire la propria vocazione.

Come osservazione finale va aggiunto che, come sopra accennato, queste considerazioni si riferiscono al personaggio letterario – indubbiamente una delle più felici creazioni di Petronio. Esse non incidono sul valore obiettivo e sulla funzione della poesia e delle teorie letterarie di Eumolpo, quali vengono presentate nel romanzo. Non è lecito concludere che la rappresentazione – o l'autorappresentazione – di Eumolpo sia in alcun modo vincolante per le opinioni personali dell'autore⁶⁴.

108.13-14 *Data ergo acceptaque ex more patrio fide protendit ramum
oleae a tutela navigii raptum, atque in colloquium venire ausa
'quis furor' exclamat 'pacem convertit in arma?
quid nostrae meruere manus? non Troius heros
hac in classe vehit decepti pignus Atridae,*

⁵⁸ Cf. anche Labate 1995, 159.

⁵⁹ Si noti che Eumolpo è consapevole del fatto che i ricchi sono turbati dall'atteggiamento di chi mostra di possedere questa superiorità, e cercano di esorcizzarlo: 84.3.

⁶⁰ *Sat.* 84.1 *solas extruere divitias curant.*

⁶¹ *Sat.* 84.2 *nihil volunt inter homines melius credi quam quod ipsi tenent.*

⁶² *Sat.* 83.7 *quos odisse divites solent.*

⁶³ *Sat.* 84.1 *si quis vitiorum omnium inimicus rectum iter vitae coepit insistere, primum propter morum differentiam odium habet; quis enim potest probare diversa?*

⁶⁴ Su questo punto ha ragione Beck 1979, 247.

*nec Medea furens fraterno sanguine pugnat.
sed contemptus amor vires habet. ei mihi, fata
hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
cui non est mors una satis? ne vincite pontum
gurgitibusque feris alios immittite fluctus!*

Questa poesia, posta in bocca a Trifena, costituisce un caso unico in tutto quanto ci è pervenuto dei *Satyrica*. Presentata, come parecchie altre, come pronunciata da un personaggio del romanzo, è la sola a contenere al proprio interno un *verbum dicendi* che la collega con la narrazione in prosa (*exclamat*, al v. 1). Ciò la caratterizza incontrovertibilmente come elaborazione letteraria dell'autore-narratore, che, in questo caso, non chiede al lettore di considerarla come la semplice riproduzione mimetica di un discorso poetico immaginato come realmente proferito dal personaggio nella situazione narrata. Ussani⁶⁵ proponeva una via d'uscita piuttosto semplicistica, suggerendo che il discorso di Trifena sia stato originariamente composto in prosa e solo in un secondo tempo trasposto in forma metrica, con l'inciso *exclamat* in sostituzione di *inquit* o altro *verbum dicendi* parentetico. Come vedremo, ciò equivale a chiudere gli occhi davanti al raffinato gioco letterario petroniano.

Se si può giudicare da quanto ci è giunto, questa maniera d'introdurre intermezzi in versi è tutt'altro che consueta in Petronio, e ci sono motivi per ritenere che già i lettori antichi avvertissero il carattere insolito di questa poesia.

I nostri versi erano conosciuti e apprezzati, come dimostra l'imitazione che ne troviamo in Sidonio Apollinare⁶⁶; ma naturalmente l'inserzione del *verbum dicendi* all'interno del discorso poetico, se ha l'effetto di rendere fluido e naturale il passaggio dalla prosa al verso⁶⁷, impedisce anche la separazione indolore della parte metrica dal contesto prosastico, come è avvenuto per gli estratti petroniani accolti nell'*Anthologia Latina* o citati da Fulgenzio. Del resto, il contenuto dei nostri versi era già di per sé troppo strettamente collegato con la particolare situazione descritta.

Cionondimeno si trattava, come accennato, di un componimento poetico ben noto, come è confermato dal fatto che il primo verso è riportato in forma anonima da Isidoro⁶⁸ insieme con numerose altre citazioni, pure anonime,

⁶⁵ Ussani 1905, 45.

⁶⁶ Sid. Apoll. *car.* 5.134-136 *Absyrtum sparsura patri facturaque caesi / germani plus morte nefas, dum funere pugnat / et fratrem sibi tela facit* è un evidente sviluppo del v. 4 di Petronio: *nec Medea furens fraterno sanguine pugnat*.

⁶⁷ Come osservano Stubbe 1933, 174, e Courtney 1991, 28.

⁶⁸ Isid. *orig.* 2.21.19.

dei maggiori rappresentanti delle lettere latine⁶⁹. È evidente che Isidoro considera tutti questi testi come dei classici. Egli riproduce il primo verso petroniano come esempio di *sententia cum exclamazione*, ma, significativamente, il *verbum dicendi* scompare nella citazione, sostituito da un solenne vocativo: *quis furor, o cives, pacem convertit in arma?* Alcuni ritengono che Isidoro abbia eliminato *exclamat* per evitare la ripetizione, dopo le sue parole introduttive *cum exclamazione proferuntur*⁷⁰; altri non escludono che il testo da lui citato sia quello autentico⁷¹; ma si può essere ragionevolmente certi che si tratta di una interferenza mnemonica di Isidoro⁷². In ogni caso, il suo “adattamento” conferma che la poesia veniva avvertita come distante dai consueti moduli petroniani e bisognosa di una qualche “normalizzazione”⁷³.

Lo Slater⁷⁴ prende in considerazione la possibilità di emendare il testo, ma, stranamente, non menziona la citazione di Isidoro. Egli ha il merito di essersi reso conto meglio di tutti che l'inserzione di *exclamat* all'interno del discorso poetico di Trifena è in effetti un *unicum* in quanto ci è noto dell'opera petroniana, sebbene non sia possibile seguirlo nelle sue conclusioni. Slater è indubbiamente nel giusto quando sostiene che *exclamat* rende impossibile interpretare il discorso come la riproduzione esatta di versi che si suppongono pronunciati da Trifena nella situazione descritta. Egli continua affermando che il discorso non può essere inteso neppure come un'elaborazione dell'autore-narratore, per la mancanza di paralleli nel romanzo (ma quanta parte dei *Satyrice* abbiamo perduto?); conclude infine⁷⁵ avanzando l'idea che *exclamat* si distacchi dalla narrazione di Encolpio e definisca una cornice esistente di per sé, indipendentemente da una mano che la tracci.

Occorre al contrario sottolineare con forza che *exclamat* è parte integrante della narrazione di Encolpio, come è dimostrato, già sul piano strettamente grammaticale, dal fatto che senza questo verbo la frase prosastica che precede immediatamente (*atque in colloquium venire ausa*) resterebbe sospesa. Si

⁶⁹ Terenzio, Lucilio, Cicerone, Virgilio, Ovidio, Gerolamo: cf. Isid. *orig.* 2.21.12-25.

⁷⁰ Wehle 1861, 44.

⁷¹ Collignon 1892, 123 n. 1; in questo caso Petronio avrebbe imitato Lucano, *Phars.* 1.8 *quis furor, o cives, quae tanta licentia ferri*. Ussani 1905, 7, e Walsh 1970, 45, ammettono che questo verso lucaneo sia il modello di Petronio, ma limitatamente alle prime parole, *quis furor*.

⁷² Che contamina inavvertitamente Petronio col verso lucaneo citato alla nota precedente; giustamente Courtney 1991, 28.

⁷³ Forse la stessa esigenza è inconsciamente avvertita anche dall'ultimo traduttore inglese (Walsh 1996, 98), che estrae il *verbum dicendi* dal discorso: “declaiming: 'What madness etc.'”.

⁷⁴ Slater 1990, 173 n. 24.

⁷⁵ Slater 1990, 173. Nulla di nuovo rispetto a Slater in Connors 1998, 76.

deve inoltre respingere la bizzarra proposta di considerare *exclamat* come pronunciato da Trifena stessa con un gesto di autoevidenziazione drammatica, non perché ciò sarebbe troppo ingegnoso per il personaggio di Trifena⁷⁶, ma, di nuovo, semplicemente perché in questo caso la precedente frase prosastica resterebbe priva di un verbo. Sicuramente l'esatta interpretazione viene presentata visualmente dal testo stampato di Burman⁷⁷, dove la poesia è composta in corsivo, come tutte le altre, ma, all'interno del primo verso, spicca il carattere tondo di *exclamat*, uguale a quello delle parti in prosa.

A Slater sfugge che la poesia fa parte di una costruzione letteraria assai elaborata, abbracciante l'intero episodio che si svolge a bordo della nave di Lica⁷⁸. La parte che precede l'intervento diretto di Trifena contiene un gran numero di echi liviani⁷⁹, ma quando ella appare in primo piano⁸⁰, ancora prima del suo discorso in versi, agli echi di Livio (e della prosa storica) si uniscono quelli epici, da Ennio⁸¹ fino a Lucano⁸², con la parte del leone assegnata a Virgilio⁸³. In particolare, si può essere certi che Petronio prese a modello un verso dell'*Eneide*⁸⁴, come è dimostrato dall'esatta corrispondenza formale⁸⁵. Come è stato giustamente osservato⁸⁶, il discorso epico, lungi dall'essere introdotto *ex abrupto*, è parte di un'elaborata parodia della letteratura seria (in particolare dei generi storico ed epico) abilmente imbastita da Petronio attraverso il racconto del suo narratore. È pertanto un'affermazione lapalissiana quella di chi afferma che la nostra poesia non è realistica⁸⁷.

Slater⁸⁸ ritiene che l'inserzione del *verbum dicendi* miri a porre in luce ironica la concezione stessa di una narrazione epica contenente discorsi diretti. Gli sfugge che tali inserzioni erano una conquista relativamente recente in questo tipo di poesia, risalente soltanto al periodo alessandrino⁸⁹. Contrariamente a quanto presupposto dalla sua posizione, la tendenza non era verso

⁷⁶ Come vuole Slater 1990, 172.

⁷⁷ Burman 1743, 646.

⁷⁸ Una buona analisi di questa parte del romanzo in Maselli 1986.

⁷⁹ Vd. Maselli 1986, 284-285.

⁸⁰ *Sat.* 108.13.

⁸¹ *Enn. Ann.* 32 Sk. *accipe daque fidem*; e cf. *Verg. Aen.* 8.150; *Sall. Cat.* 44.3; *Liv.* 22.22.16; vd. *TLL* VI 1.671.38-43.

⁸² *Luc. Phars.* 3.306 *orant Cecropiae praelata fronde Minervae*.

⁸³ Alcuni echi virgiliani sono già segnalati da Collignon 1892, 122.

⁸⁴ *Verg. Aen.* 8.116 *paciferaeque manu ramum praetendit* (var. lect. *protendit*) *olivae*.

⁸⁵ *Sat.* 108.13 *protendit ramum oleae*.

⁸⁶ Maselli 1986, 287.

⁸⁷ Come fa Beck 1973, 48.

⁸⁸ Slater 1990, 173.

⁸⁹ Cf. Setaioli 1985, 102-103; 105; vd. anche la bibliografia citata.

la separazione, ma piuttosto verso una sempre crescente mescolanza e compenetrazione di discorso diretto e narrazione, parti tenute sempre accuratamente separate e distinte in Omero. L'apetto che dà sapore e sostanza alla parodia petroniana sta appunto nella riproduzione di un discorso epico "moderno"; e in effetti il modello virgiliano dell'apertura petroniana presenta anch'esso il *verbum dicendi* integrato all'interno del discorso riportato⁹⁰.

Non solo: i versi di Trifena sono seguiti da una frase di passaggio, in prosa ma volutamente appesantita all'inizio da ben tre spondei, che non fanno avvertire a tutta prima l'abbandono della forma metrica, allo scopo di sottolineare solennemente la fine del discorso diretto⁹¹. Petronio allude con evidenza alle espressioni formulari impiegate allo stesso scopo nella poesia epica⁹². Si trattava di un espediente cui ricorrevano volentieri anche gli storici. Livio riassume sovente un discorso appena concluso con *haec*; a volte impiega addirittura formule metriche prese in prestito dalla poesia epica, come *haec ubi dicta dedit*⁹³, espressione che, sia detto per inciso, appare perfino nel saggio epico di Eumolpo, il *Bellum civile*⁹⁴. Un tale manierismo si prestava facilmente ad essere parodiato, come si vede non solo qui in Petronio, ma anche nell'*Apocolocyntosis* di Seneca⁹⁵.

L'ironia è naturalmente innegabile, ma il bersaglio è costituito dalla letteratura seria nel suo insieme, e il discorso di Trifena è parte integrante di un'abile quanto elaborata struttura volta a divertire il lettore attraverso la parodia delle convenzioni linguistiche e stilistiche della storia, dell'epica e perfino del diritto⁹⁶. Slater⁹⁷ ha ragione nell'affermare che *exclamat* ingenera il desiderio retrospettivo di un'inesistente narrazione esametrica precedente al discorso di Trifena, ma occorre aggiungere che l'attenta preparazione strutturale e letteraria che abbiamo cercato d'illustrare, i riferimenti mitologici introdotti nei versi, e, *last but not least*, l'adozione dei manierismi della poesia esametrica, compresa l'inserzione del *verbum dicendi* e la formula volta a marcare solennemente la conclusione, fanno sì che il lettore non si stupirebbe

⁹⁰ Verg. *Aen.* 5.670-671 '*quis furor iste novus? quo nunc, quo tenditis*', inquit, / '*heu miserae cives?*'. Per questo motivo considero il passo virgiliano assai più vicino a Petronio di Lucan. 1.8 (citato sopra: nota 71), 1.681, 7.95.

⁹¹ *Sat.* 109.1 *haec ut turbato clamore mulier effudit*.

⁹² Cf. Setaioli 1985, 105.

⁹³ Liv. 22.50.10; cf. 3.61.7.

⁹⁴ *Sat.* 121 v. 100.

⁹⁵ Sen. *apoc.* 4.1: qui un discorso in prosa è seguito da una parte in versi che si apre col formulare *haec ait*; ma a loro volta i versi si concludono con un discorso di Apollo riassunto all'inizio della prosa che segue (4.2) con *haec Apollo*.

⁹⁶ *Sat.* 109.1-3.

⁹⁷ Slater 1990, 273 n. 24.

se questo discorso facesse realmente parte di un poema epico. È difficile pensare ad una parodia più riuscita di quella che ci sta davanti.

Aggiungo qualche osservazione sul testo.

2. *quid nostrae meruere manus?*] “Che colpa hanno commesso?”⁹⁸.

Troius heros] È la lezione di O. L ha *hostis*; Wehle⁹⁹ propose la congettura *hospes*, ma questa e probabilmente anche la lezione di L sono dovute alla mancata comprensione dell'ironia contenuta nella trasposizione della definizione virgiliana di Enea all'antierico Paride¹⁰⁰.

3. *classe*] Sebbene il riferimento sia indubbiamente ad una sola nave, quella di Lica, alcuni interpreti traducono con “flotta”¹⁰¹. Come osserva Courtney¹⁰², ciò vale solo in rapporto col richiamo mitologico a Paride, non nel contesto immediato.

5. *sed contemptus amor vires habet*] Queste parole possono essere intese come la formulazione di una causa di discordia alternativa alle contese mitologiche menzionate prima (“il nostro conflitto non è provocato da misfatti come quelli di Paride o Medea, ma dall'amore disprezzato”)¹⁰³; oppure possono essere interpretate come un'obiezione che Trifena muove a se stessa (“non dovremmo combattere, perché non abbiamo cause di discordia come quelle che provocarono la guerra di Troia ecc. – È vero, ma l'amore disprezzato ha il suo potere. – Ahimè¹⁰⁴, anche così, perché dovremmo sfidare la morte sul mare?”)¹⁰⁵. Dovrebbe essere evidente che, in quest'ultimo caso, va fatto punto alla fine del v. 4, ma le traduzioni degl'interpreti non sempre sono in saccordo con la punteggiatura che adottano.

Ritengo preferibile la seconda alternativa, che permette un'interpretazione più naturale di *vires habet*. Inoltre obiezioni rivolte dal personaggio parlante a se stesso non mancano nei discorsi virgiliani¹⁰⁶, e una appare proprio in un

⁹⁸ Cf. Courtney 1991, 28. Analogamente Heseltine 1956, 223; Ehlers 1983³, 235; Canali 1990, 187; Ernout 1990¹⁰, 117; cf. Ov. *met.* 15.120 *quid meruere boves, animal sine fraude dolisque?* Ussani 1905, 7, rimanda a Lucan. 7.642-643 *quid meruere nepotes / in regnum nasci?*

⁹⁹ Wehle 1861, 44.

¹⁰⁰ Giustamente rilevata da Maselli 1986, 287-288.

¹⁰¹ Heseltine 1956, 223; Slater 1990, 171.

¹⁰² Courtney 1991, 28. Vd. *TLL* III 2.1283.60-68 per *classis* nel significato di una sola nave; cf. Verg. *Aen.* 6.334.

¹⁰³ Così Ehlers 1983³, 235; Ernout 1990¹⁰, 117; Canali 1990, 187; Aragosti 1995, 413.

¹⁰⁴ La correzione di Buecheler di *et in ei* è evidentemente necessaria.

¹⁰⁵ Così Heseltine 1956, 223; Slater 1990, 171; Walsh 99; Scarsi 1996, 165.

¹⁰⁶ Per es. Verg. *Aen.* 4.603.

passo che probabilmente servì da modello per questa poesia petroniana¹⁰⁷.

7-8. *ne vincite pontum / gurgitibusque feris alios immittite fluctus*] Burman offriva due alternative: “ne... his aquis saevientibus alios furentium fluctus... immittite, vel... ne fluctibus marinis sanguineos rivos ex vulneribus immittite”¹⁰⁸. *Ne vincite pontum* mi fa ritenere che gli *alii fluctus* siano concepiti come omogenei alle onde del mare, anche se più potenti; perciò, anziché a rivoli di sangue, preferisco pensare al metaforico montare delle tempeste dell'ira.

La lezione di O (*imponite*) può essere derivata da *pontum*, alla fine del verso precedente¹⁰⁹.

126.18 *quid factum est, quod tu proiectis, Iuppiter, armis*
 inter caelicolas fabula muta taces?
 nunc erat a torva submittere cornua fronte,
 nunc pluma canos dissimulare tuos.
 haec vera est Danae. tempta modo tangere corpus,
 iam tua flammifero membra calore fluent.

Questi tre distici elegiaci sono preceduti e seguiti in una parte della tradizione (L) da asterischi indicanti lacuna, il che non facilita la determinazione del loro rapporto con la narrazione in prosa che li precede e li segue.

Secondo Aragosti¹¹⁰ non c'è in realtà lacuna né prima né dopo la poesia: questa costituisce, per lui, l'amplificazione parossistica della parte precedente in prosa, che descrive la bellezza di Circe, e, subito dopo, all'inizio del cap. 127, la ripresa prosastica registrerebbe, col sorriso della donna, la sua reazione lusingata a questi versi. Ciò suppone, naturalmente, che questi vengano recitati dal personaggio Encolpio alla dama che gli sta di fronte nella scena descritta.

L'ipotesi non è nuova¹¹¹, ma anche molti studiosi che ammettono le lacune ritengono che i versi vengano pronunciati ad alta voce dal personaggio Encolpio e che il sorriso di Circe in 127.1 descriva la reazione ad essi della donna¹¹².

¹⁰⁷ Verg. *Aen.* 9.140 *sed periisse semel satis est*. Cf. il v. 7 di Petronio: *cui non est mors una satis?*

¹⁰⁸ Burman 1743, 647. Sono per la prima Heseltine 1956, 223; Canali 1990, 187; Slater 1990, 171; Aragosti 1995, 413; Connors 1998, 76-77; preferiscono la seconda Ehlers 1983³, 235; Ernout 1910¹⁰, 117; Courtney 1991, 28; Walsh 1996, 99.

¹⁰⁹ Come suggerito da Buecheler 1862, 132, sebbene finisse col preferire *imponite* (per es. Buecheler 1882, 75).

¹¹⁰ Aragosti 1995, 480 n. 374.

¹¹¹ Era stata avanzata, sia pure dubitativamente, da Stöcker 1969, 36 n. 3.

¹¹² Per es. Beck 1973, 50; Roncali 1986, 106 e n. 1; Blickmann 1988, 11; Slater 1990,

Da parte mia ritengo che occorra distinguere attentamente fra Encolpio narratore e Encolpio personaggio. È vero che, se la poesia costituisce la ripresa concentrata e potenziata della parte in prosa che precede, non è a rigore necessario ammettere una lacuna fra questa e i versi. Ma, se è così, questi vanno assegnati ad Encolpio narratore, non possono essere intesi come pronunciati da Encolpio personaggio agente; di conseguenza, il sorriso di Circe in 127.1 non può costituire la sua reazione alla poesia e diviene necessario pensare che la causa del sorriso della dama sia scomparsa in una lacuna successiva ai versi. Se invece si ritiene che la donna reagisca sorridendo ai versi di Encolpio, occorre ammettere che sia finita in lacuna una didascalia indicante che la poesia viene effettivamente recitata a Circe nella situazione narrata. Questa indicazione poteva trovarsi dopo o, con maggiore naturalezza, prima dei tre distici elegiaci. Comunque sia, è inevitabile ammettere almeno una lacuna, prima o dopo i versi; naturalmente, data l'indicazione fornita da una parte della tradizione, sembra preferibile ammetterla in entrambi i luoghi.

L'ammissione della lacuna permette di ventilare una terza possibilità: oltre che un "riepilogo" poetico del narratore o una battuta pronunciata dal personaggio, i versi potrebbero essere un pensiero di quest'ultimo non espresso ad alta voce, in carattere con una situazione in cui Encolpio appare perduto nell'ammirazione estatica di Circe. Di fatto la poesia esprime i suoi sentimenti verso la donna nel momento descritto, come dimostra la ripresa in una successiva parte prosastica che sembra una battuta di Encolpio (un suo monologo interiore, come forse questi distici?), o comunque l'espressione fedele del suo pensiero¹¹³. Si noti la prevalenza del tempo presente nei nostri distici e non sfuggano i *nunc* dei versi 3 e 4.

Nei *Satyrice* esistono alcuni casi in cui i versi di Encolpio, effettivamente pronunciati o rivolti monologicamente a se stesso, vanno riferiti alla specifica situazione descritta¹¹⁴; ma sembrano mancare del tutto poesie rivolte dal personaggio Encolpio ad altri personaggi del romanzo, e a maggior ragione, quindi, è impossibile parlare di reazioni ad esse di questi ultimi, sul tipo di quella che viene attribuita a Circe in 127.1. La poesia di 133.3 è il solo caso in cui dei versi vengono probabilmente pronunciati ad alta voce dal personaggio Encolpio, ma si tratta di una preghiera a Priapo; i versi di 139.2 sono privi di contesto: forse erano indirizzati da Encolpio a se stesso; pure a se

125 n. 20: "a response to Encolpius' poem", sebbene a p. 164 n. 13 affermi contraddittoriamente, a proposito di questi versi: "we need not assume that they are actually addressed to Circe"; Courtney 1991, 30; Sommariva 1996, 61. Dubitativamente Connors 1998, 70.

¹¹³ *Sat.* 138.6 *quid huic formae aut Ariadne habuit aut Leda simile? eqs.*

¹¹⁴ Cf. Beck 1973, 49-50, che peraltro disconosce la portata generale di 132.15.

stesso, ma soprattutto ai critici dei *Satyrica* egli rivolge i distici di 132.15, passo che, sebbene non privo di rapporto con la situazione del personaggio, possiede però implicazioni ben più vaste¹¹⁵. Si noti che in tutte queste poesie i verbi sono impiegati al presente.

Non intendo escludere categoricamente che la nostra poesia possa costituire una battuta effettivamente rivolta dal personaggio Encolpio a Circe. Mi propongo soltanto di mettere in guardia contro il pericolo di superficiali semplificazioni: da un lato l'ipotesi non può essere ammessa senza postulare che sia finita in lacuna l'indicazione relativa; dall'altro è necessario vagliarne la credibilità sulla base di quanto ci è pervenuto dei *Satyrica* e non dimenticare che si tratterebbe di un caso senza alcun parallelo nella parte conservata del romanzo.

Come è noto, tutto l'episodio petroniano di Circe è incentrato su una fitta trama di riferimenti all'omonimo personaggio dell'*Odissea* ed al suo rapporto con Ulisse¹¹⁶. È però indubbio che alla base della descrizione degli incontri amorosi fra Circe ed Encolpio c'è un altro celebre episodio omerico: la scena di seduzione fra Era e Zeus nel XIV libro dell'*Iliade*. La ripresa del modello è evidente soprattutto negli esametri di 127.9, ma si estende a tutto il contesto, compresa la cornice in prosa¹¹⁷. Le due poesie di 126.18 e 127.9 sono in effetti correlate e complementari, non soltanto perché il protagonista è in entrambi i casi Giove¹¹⁸, ma anche perché sia qua che là compare il tema della fiamma d'amore, che nella poesia latina faceva la sua comparsa già prima del neoterismo¹¹⁹.

La "degradazione" del modello epico, resa evidente dal contenuto, appare già, formalmente, nell'attacco, tanto colloquiale¹²⁰ da essere ripreso alla lettera in un epigramma di Marziale in endecasillabi¹²¹. Ma tutta la poesia riprende un motivo svolto nell'episodio omerico accennato, l'enumerazione delle conquiste amorose di Zeus¹²², per rovesciarlo trasformandolo in una

¹¹⁵ Vd. Setaioli 1997.

¹¹⁶ Vd. Fedeli 1988 per una puntuale valutazione dei paralleli.

¹¹⁷ Come in parte già rilevato da Stöcker 1969, 37, e in seguito puntualmente dimostrato da Roncali 1986.

¹¹⁸ Come hanno notato Slater 1990, 174-175, e Sommariva 1996, 61; 65.

¹¹⁹ Per es. nell'epigramma di Tiburtino CE 934 = CIL IV 4966, su cui vd. Gigante 1979, 81-86; Tandoi 1982-1983, 4-6; e, per i rapporti coi nostri versi petroniani, Cutolo 1986, 67-70.

¹²⁰ *Quid factum est, quod* richiama il famoso inizio delle *Satire* oraziane (Hor. *sat.* 1.1.1 *qui fit... ut*).

¹²¹ Mart. 5.44.1-2 *quid factum est... quod*.

¹²² Hom. *Il.* 14.317-327: cf. Roncali 1986, 108-109.

*exprobratio*¹²³ rivolta al dio supremo, che ormai ha rinunciato a far sue le bellezze mortali.

Questo tema è abbastanza diffuso nella poesia ellenistica¹²⁴; se a Roma, a parte Petronio, il solo vero esempio compare in Properzio¹²⁵, nell'*Anthologia Palatina* non è raro incontrare il motivo della rinuncia amorosa della divinità suprema: è così in Pallada¹²⁶, in Leonide d'Alessandria e Stratone¹²⁷.

La presenza di questo tema nei nostri versi petroniani è stata rilevata da molti studiosi¹²⁸. Esso assumeva non di rado toni irriverenti verso la massima divinità olimpica. Nell'epigramma di Pallada, ad esempio, Zeus lascia in pace la bella cortigiana solo perché, dice il poeta, è abituato a sedurre le principesse. Ma Petronio offre implicitamente una spiegazione diversa e ben più dissacrante della rinuncia amorosa del dio: se tornasse a tramutarsi in cigno, le piume coprirebbero ormai i suoi capelli bianchi. Questo dettaglio è giustamente sottolineato dalla Sommariva¹²⁹. Io credo però che il senso e la portata di questo epigramma petroniano possano essere colti fino in fondo solo attraverso un confronto con due scrittori cristiani operanti quando ancora l'eredità della cultura pagana era viva e vitale.

Il motivo della "vecchiaia" degli dèi è un argomento di carattere evemeristico ben più antico del cristianesimo, anche se i Cristiani lo facevano volentieri proprio nella loro polemica contro le divinità tradizionali. Secondo questo punto di vista, gli dèi erano in realtà uomini, destinati a invecchiare e a morire: ormai sono morti o deboli e senza forze. Metaforicamente, ciò significa che nessuno crede più agli dèi (particolarmente a Giove) e ai loro miti. In questo senso si esprime Minucio Felice¹³⁰, che poco prima aveva citato per nome Evemero¹³¹. Nei nostri versi petroniani viene svolto l'identico motivo, non senza precise consonanze verbali: Giove ha i capelli bianchi¹³² ed è un mito che non ha più nulla da dire a nessuno¹³³.

¹²³ Il termine è di Burman 1743, 782.

¹²⁴ Page 1981, 507, lo formula così: "has Zeus given up chasing beauties on earth?"

¹²⁵ Prop. 2.2.3-4. Stat. *silv.* 1.2.130-136 e [Sen.] *Octav.* 762-772 sono soltanto un galante omaggio alla bellezza della dama. Questi testi sono citati già da Burman 1743, 782.

¹²⁶ AP 5.257, per una donna, con le stesse tre eroine di Petronio: Europa, Danae e Leda, riunite anche in Basso, AP 5.125, e nel passo sopra citato dell'*Octavia*.

¹²⁷ AP 12.20 e 12.194 rispettivamente, per efebi.

¹²⁸ Da ultimo, esaurientemente, da Sommariva 1996, 62-63.

¹²⁹ Sommariva 1996, 62-63.

¹³⁰ Min. Fel. *Oct.* 24.3 *Iuppiter senuit... Minerva canuit... nulla huiusmodi fabulis praebeatur adsensio.*

¹³¹ Min. Fel. *Oct.* 21.1.

¹³² *Sat.* 126.18.4 *canos... tuos.*

¹³³ *Sat.* 126.18.2 *fabula muta.* Opportunamente Sommariva 1996, 63, osserva che questa

Petronio, si è visto, incrocia questo tema col motivo poetico alessandrino della rinuncia amorosa di Giove. Per noi egli è il primo ad operare questo accostamento, che però riappare identico in Clemente Alessandrino. I miti, dice Clemente, sono invecchiati¹³⁴. Zeus non ama più, sebbene anche oggi non manchino bellezze; proprio come in Petronio, egli è invecchiato insieme con le piume del cigno¹³⁵, anzi, aggiunge lo scrittore, è morto, da mortale qual era. È possibile che tanto Clemente quanto Petronio attingano a una fonte precedente dove il motivo della senilità del dio e quello della sua rinuncia amorosa erano già uniti.

Alla luce del confronto coi due cristiani si può comprendere la reale portata dei versi di Petronio: nessuno crede più alla *fabula muta* di Giove. La vera Danae è quella che non Giove, ma Encolpio si appresta a godere. Si può affermare senza tema di esagerazione che l'epigramma corrisponde quasi ad un proclama della morte di dio e che Encolpio si sente per un momento quasi un "superuomo" nietzschiano. In questo quadro, a mio parere, ricevono il loro pieno significato le affermazioni di alcuni studiosi¹³⁶ sull'assunzione da parte di Encolpio di un ruolo equivalente o addirittura superiore a quello di Giove¹³⁷. Estremamente riduttive appaiono invece interpretazioni come quella secondo cui i capelli bianchi di Giove vogliono solo porre sotto una luce ironica il tema elegiaco dell'amata paragonata alle bellezze del mito¹³⁸.

Il tema della "vecchiaia" e della "morte" di dio riceve uno sviluppo non inatteso nei *Satyrica* attraverso esplicite allusioni all'impotenza sessuale di Giove¹³⁹. In riferimento al carattere "blasfemo" sopra illustrato di questi versi, acquista maggior sapore e significato la "nemesi"¹⁴⁰ che coglierà Encolpio: quell'impotenza che egli aveva sacrilegamente rinfacciato al suo Giove dai capelli bianchi.

Qualche breve osservazione ai singoli versi.

2. *taces*] La correzione *iaces* di E. Fraenkel è accolta da parecchi studiosi¹⁴¹. Courtney e Sommariva la difendono sottolineando l'allusione all'impotenza sessuale che facilmente può leggersi in *iaces*. Tuttavia sono te-

iunctura è un *oxymoron* che recupera il senso etimologico del sostantivo.

¹³⁴ Clem. Alex. *protr.* 2.37.1 δοκοῦσι καὶ οἱ μῦθοι ὑμῖν γεγηρακέναί.

¹³⁵ Clem. Alex. *protr.* 2.37.3 γεγήρακε μετὰ τοῦ πτεροῦ.

¹³⁶ Roncali 1986, 110; Slater 1990, 124-125; Sommariva 1996, 64.

¹³⁷ Che ormai non è che un "faded myth" (Slater 1990, 174).

¹³⁸ Così Adamietz 1995, 321.

¹³⁹ *Sat.* 126.18.1 *proiectis... armis*; 6 *membra... fluent*: cf. Courtney 1991, 30; Sommariva 1996, 63; ma vd. oltre per *taces* / *iaces*, v. 2.

¹⁴⁰ Il termine è di Sommariva 1996, 65.

¹⁴¹ In tutte le edizioni di Müller e in quella di Giardina-Cuccioli Melloni 1995; inoltre da Slater 1990, 124; Courtney 1991, 30; Walsh 1996, 126; Sommariva 1996, 62-63.

stimoniati numerosi pleonasmii simili a *fabula muta taces*¹⁴², che mostrano che la correzione non è a rigore necessaria.

3. *erat*] Nel senso di *oportebat*¹⁴³.

5. *Danae*] La proposta¹⁴⁴ di accogliere la lezione *Daphne*, testimoniata da alcuni codici inferiori, perché Encolpio non riuscirà a far sua Circe, come avvenne ad Apollo con Dafne, appare poco convincente.

6. *fluent*] L'immagine del "liquefarsi" delle membra di Giove allude indubbiamente alla pioggia d'oro in cui si trasformò per conquistare Danae¹⁴⁵, ma c'è allo stesso tempo un chiaro accenno alla snervata impotenza di Giove¹⁴⁶.

132.15 Nell'eccellente articolo più volte citato la Sommariva prende posizione contro la diffusa interpretazione dei versi di 132.15 come manifesto della poetica petroniana¹⁴⁷. Poiché in un lavoro apparso su questa rivista a breve distanza di tempo¹⁴⁸, senza che ancora mi fosse noto il contributo della Sommariva, ho sostenuto l'esatto contrario, colgo l'occasione per presentare alcune precisazioni in proposito, rimandando per il resto alle argomentazioni già avanzate, che mi sembrano mantenere intatta la loro validità.

La Sommariva ritiene che la collocazione dell'epigramma non all'inizio dell'opera, ma al suo interno, impedisca di attribuirgli il valore di una dichiarazione d'intenti letteraria: si tratterebbe solo di un adattamento del noto motivo apologetico degli autori di opere lascive, da Catullo in poi, che, anziché collocarsi su un piano letterario generale, andrebbe riferito esclusivamente all'apostrofe del personaggio Encolpio al proprio recalcitrante membro nella situazione narrata¹⁴⁹.

¹⁴² Vedili elencati in Housman 1926, 11 (a Lucan. 1.260)

¹⁴³ Cf. Hofmann-Szantyr 1965, 349, cui rimanda anche Courtney 1991, 30.

¹⁴⁴ Di Borghini 1988; giustamente respinta da Sommariva 1996, 63 n. 35.

¹⁴⁵ Cf. [Sen.] *Octav. 771-772 cui miranti / fulvo, Danae, fluxit in auro.*

¹⁴⁶ Cf. *TLL* VI 2.972.19-22. Secondo Sommariva 1996, 65 n. 40, il riferimento sarebbe alla futura impotenza di Encolpio.

¹⁴⁷ Sommariva 1996, 57-58.

¹⁴⁸ Setaioli 1997.

¹⁴⁹ Nello stesso senso si esprime concisamente Adamietz 1995, 323-324. Il carattere di manifesto letterario dell'epigramma è negato anche, senza argomentazioni cogenti, da Slater 1990, 129; cf. 165 (i versi non potrebbero essere l'espressione di una poetica centrata sulla rappresentazione realistica di tutti gli aspetti della vita, compresi quelli sessuali, perché al momento Encolpio è impotente!). Per Panayotakis 1995, 175-176, vd. Setaioli 1996, 15. Da ultimo anche Connors 1998, 72 n. 57, afferma apoditticamente: "clearly it is best to read this poem within the frame of Encolpius' character" (ossia senza vedervi l'espressione di una poetica petroniana); l'autrice non compie il minimo tentativo di dare fondamento a questa affermazione. Riaffermazione del valore programmatico dei nostri versi in Aragosti 1995,

Questa posizione, se non può negare la matrice letteraria delle espressioni dei nostri versi, da un lato ne disconosce la ben maggiore coerenza ed audacia rispetto a Catullo, Ovidio, Plinio e Marziale¹⁵⁰; dall'altro ha il torto di volerli staccare da questa evidente matrice. Pertanto, escludendo qualsiasi tipo di ammiccante rottura dell'illusione scenica, e quindi ogni allusione all'elaborazione letteraria del racconto, si scontra inevitabilmente con il termine *opus* del v. 2, che dovrebbe ridursi a indicare semplicemente il breve sfogo del personaggio Encolpio nei paragrafi precedenti¹⁵¹. A mio parere, invece, l'impiego di questo termine è uno dei numerosi segnali che, prima dei versi e al loro interno, determinano in maniera naturale e quasi insensibile la perfetta integrazione fra la situazione tragicomica del protagonista e la sfera più ampia della presa di posizione letteraria¹⁵².

Come accennato, l'argomento più forte della Sommariva fa leva sulla

500-501 n. 396; Scarsi 1996, 230-231 n. 4.

¹⁵⁰ Vd. Setaioli 1997, 160-162.

¹⁵¹ La Sommariva torna sostanzialmente all'interpretazione del tutto implausibile di Beck 1973, 52. Quanto alla *declamatio* di cui è parola in 133.1, è tutt'altro che sicuro che si riferisca all'apostrofe di Encolpio al membro colpevole, e comunque sarà da interpretare in senso non tecnico: "lunga tirata", come in 107.12; cf. Aragosti 1995, 502 n. 398.

¹⁵² Vd. Setaioli 1997, 145-149. La Sommariva invoca la "polivalenza semantica" di *opus*, nel senso che nel nostro passo il termine, pur riferito all'apostrofe del personaggio Encolpio al suo membro, dovrebbe lasciar intravedere in filigrana l'allusione al τόπος letterario ben noto, e quindi suggerire anche il riferimento ad un'opera letteraria (l'autrice aveva già proposto questa interpretazione in Sommariva 1984₂, 141 n. 78; Ead. 1991, 110-111). Si tratta di un lodevole ma poco plausibile compromesso, che cerca di salvare l'interpretazione data da Beck del sostantivo *opus* associandola al significato evidente che esso ha nel contesto. Ma, a parte l'intrinseca insostenibilità della tesi di Beck fatta propria dalla Sommariva, a causa dell'impossibilità di additare casi in cui *opus* indichi un breve discorso non letterariamente elaborato (e infatti l'autrice deve ingegnarsi di trasportare l'*adlocutio* di Encolpio alla *mentula* su un piano diverso, parlando di "gesto di inaudita franchezza": Sommariva 1984₂, 141 n. 78; e, con studiata ambiguità, di "gesto verbale", "discorso": Sommariva 1991, 111), i due significati si escludono a vicenda: non è possibile ammettere un'allusione letteraria di portata generale e allo stesso tempo escluderne la rilevanza per l'opera di Petronio. Non intendo minimamente negare che i versi di 132.15 siano fruibili *anche* in rapporto alla situazione del personaggio Encolpio, ma non mi sembra possibile ammettere che contengano un'allusione letteraria che paradossalmente dovrebbe essere intesa al contempo come priva di implicazioni letterarie. La contraddittorietà di questa posizione risulta evidente dalle parole di Sommariva 1984₂, 141: "(l'epigramma di 132.15) altro non è che un carne programmatico perfettamente autonomo, ... il quale però, inserito com'è nel monologo di Encolpio personaggio, viene piegato ad assumere una diversa funzione, non già programmatica, ... bensì caratterizzante". Del resto, se il riferimento fosse solo allo sfogo privato, senza testimoni, della situazione narrata, anziché ad un'opera letterariamente elaborata e portata alla conoscenza del lettore, che motivo ci sarebbe per una giustificazione come quella di questi versi?

collocazione dell'epigramma petroniano, che a suo dire rende impossibile interpretarlo come un manifesto letterario, in quanto non si trova all'inizio dell'opera.

Per la verità, il significato di questi versi mi sembra troppo evidente per farlo dipendere meccanicamente dalla loro posizione; all'obiezione della Sommariva aveva comunque già risposto lo Stöcker¹⁵³: può benissimo trattarsi di una risposta alle critiche rivolte a parti dell'opera rese note in precedenza; pertanto la collocazione dei nostri versi non impedisce minimamente che possano riflettere il pensiero dell'autore ed illustrarne il programma letterario.

Che questo suggerimento ha molte probabilità di cogliere nel segno risulta con chiarezza dal confronto tra i nostri versi ed un proemio programmatico quale è l'epistola introduttiva al primo libro degli *Epigrammi* di Marziale. I contatti sono tanto evidenti da permetterci di affermare che quest'ultima costituisce una vera e propria rielaborazione del modello petroniano, il cui carattere di proclama letterario non sfuggì al poeta spagnolo¹⁵⁴. Tuttavia il trasferimento alla collocazione proemiale ha prodotto una diversità fra i due autori: mentre nei distici petroniani i *Catones* già aggrottano le sopracciglia e condannano il *novae simplicitatis opus*, Marziale esorta Catone a non entrare nel suo teatro, oppure a non scandalizzarsi¹⁵⁵; cerca quindi di scongiurare con un'esortazione preventiva la situazione cui appare già esposto l'autore del *novae simplicitatis opus*.

Università di Perugia

ALDO SETAIOLI

OPERE CITATE

- J. Adamietz, *Circe in den Satyrica und das Wesen dieses Werkes*, "Hermes" 123, 1995, 320-334
 A. Aragosti, *Petronio Arbitro, Satyricon*, introd., trad. e note. Testo latino a fronte, Milano 1995
 R. Beck, *Some Observations on the Narrative Technique of Petronius*, "Phoenix" 27, 1973, 42-61
 Id., *Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a Study of Characterization in the Satyricon*, "Phoenix" 33, 1979, 239-253
 D. Blickmann, *The Romance of Encolpius and Circe*, "A&R" N.S. 33, 1988, 7-16

¹⁵³ Stöcker 1969, 143 e n. 2.

¹⁵⁴ Vd. Setaioli 1997, 154-155.

¹⁵⁵ Mart. 1 *epist. ad lect.* 15-16 *non intret Cato theatrum meum, aut si intraverit, spectet.*

I versi alla fine dell'epistola, che descrivono lo scandalo di Catone coi verbi al passato, presuppongono il quadro del celebre moralista a teatro tracciato nella precedente frase in prosa.

- A. Borghini, *Le ragioni di Dafne: per il recupero di una lezione «emarginata» (Petr., Sat., CXXVI, 18)*, "Latomus" 47, 1988, 384-390
- T. Brandis – W.-W. Ehlers, *Zu den Petronexzerpten des Florilegium Gallicum*, "Philologus" 118, 1974, 84-112
- F. Buecheler, *Petronii Arbitri Satirarum reliquiae*, ex recensione Francisci Buecheleri, Berolini 1862
- Id., *Petronii Satirae et liber Priapeorum*, tertium edidit Franciscus Buecheler. Adiectae sunt Varronis et Senecae Satirae similesque reliquiae, Berolini 1882
- F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1956
- P. Burman, *Titi Petronii Arbitri Satyricôn quae supersunt, curante Petro Burmanno*, editio altera, Tomus I, Amstelaedami 1743, rist. Hildesheim 1974
- L. Canali, *Petronio, Satyricon*, a cura di Luca Canali, Milano 1990
- G. A. Cesareo – N. Terzaghi, *Petronio Arbitro, Il Romanzo Satirico*, testo crit., trad. e comm., Firenze 1950
- V. Ciaffi, *Fulgenzio e Petronio*, Torino 1963
- L. Cicu, *Componere mimum (Petr. sat. 117, 4)*, "Sandalion" 15, 1992, 103-141
- M. Citroni, *Produzione letteraria e forme del potere. Gli scrittori latini nel I secolo dell'impero*, in *Storia di Roma. Il L'impero mediterraneo. 3 La cultura e l'impero*, a cura di E. Gabba e A. Schiavone, Torino 1992, 383-490
- A. Collignon, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris 1892
- C. Connors, *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge 1998
- E. Courtney, *The Poems of Petronius*, Atlanta 1991
- P. Cutolo, *L'epigramma Anth. Lat. 218 R. attribuito a Petronio*, "Vichiana" N.S. 15, 1986, 58-73
- M. Di Simone, *I fallimenti di Encolpio, tra esemplarità mitica e modelli letterari: una ricostruzione (Sat. 82, 5; 132, 1)*, "MD" 30, 1993, 87-108
- W. Ehlers: vd. K. Müller – W. Ehlers
- A. Ernout, *Pétrone, Le Satyricon*, texte ét. et trad., Paris 1990¹⁰
- P. Fedeli, *La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)*, "Lexis" 1, 1988, 67-79
- D. Gagliardi, *Eumolpo o dell'ambiguità*, "Orpheus" N.S. 2, 1981, 360-365
- G. C. Giardina – R. Cuccioli Melloni, *Petronii Arbitri Satyricon*, recognoverunt Ioannes Carolus Giardina, Rita Cuccioli Melloni, Augustae Taurinorum 1995
- M. Gigante, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli 1979
- J. Hamacher, *Florilegium Gallicum. Prolegomena und Edition der Exzerpte von Petron bis Cicero, De oratore*, Bern-Frankfurt 1975
- A. Hardie, *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool 1983
- M. Heseltine, *Petronius*, with Engl. Transl. by M. H. Seneca, *Apocolocyntosis*, with Engl. Transl. by W. H. D. Rouse, London-Cambridge, Mass. 1956 (1913¹)
- J. B. Hofmann – A. Szantyr, *Lateinische Grammatik und Stilistik*, München 1965
- A. E. Housman, *M. Annaei Lucani Belli civilis libri decem*, editorum in usum edidit A. E. Housman, Oxford 1926, rist. 1970
- M. Labate, *Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia*, "MD" 34, 1995, 153-175
- A. La Penna, *L'intellettuale emarginato in Orazio e Petronio*, in *Il comportamento dell'in-*

- telletuale nella società antica*, Genova 1980, 67-91
- Id., *L'intellettuale emarginato nell'antichità*, "Maia" N.S. 42, 1990, 3-20
- F. Leo, *Coniectanea*, "Hermes" 38, 1903, 305-312
- M. Loporcaro, *Il proemio di Eumolpo. Petronio*, *Satyricon* 83, 10, "Maia" N.S. 36, 1984, 255-261
- G. Maselli, *La rissa a bordo: strategia narrativa in Petronio*, *Satyricon* 108, 2 – 109, 7, "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere", Università di Bari, III 7.1-2, 1986, 283-297
- G. Mazzoli, *Eumolpo multimediale*, in *Ars narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe*, a cura di C. Santini e L. Zurli, Napoli 1996, 33-53
- M. Morford, *Nero's Patronage and Participation in Literature and the Arts*, ANRW II 32.3, 1985, 2003-2031
- K. Müller – W. Ehlers, *Petronius, Satyrica. Schelmenszenen*, Text K. M., Übers. W. E., München 1983³
- K. Müller, *Petronius, Satyricon Reliquiae*, ed. K. M., Stuttgartiae et Lipsiae 1995
- P. Oltramare, *Les origines de la diatribe romaine*, Lausanne 1926
- D. L. Page, *Further Greek Epigrams before A. D. 50 from the Greek Anthology and other Sources, not included in 'Hellenistic Epigrams' or 'The Garland of Philip'*, edited and prepared for publication by R. D. Dawe and J. Diggle, Cambridge 1981
- G. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden 1995.
- U. Pizzani, *Fabio Planciade Fulgenzio, Definizione di parole antiche*, introd., testo, trad. e note, Roma 1968
- R. Reiche, *Ein rheinisches Schulbuch aus dem 11. Jahrhundert. Studien zur Sammelhandschrift Bonn UB. S 218 mit Edition von bisher unveröffentlichten Texten*, München 1976
- R. Roncali, *La cintura di Venere (Petronio, Satyricon 126-131)*, "SIFC" III 4, 1986, 106-110
- R. P. Saller, *Personal Patronage under the Early Empire*, Cambridge 1982
- M. Scarsi, *Gaio Petronio, Satyricon*. Prefaz. di G. Chiarini, Firenze 1996
- O. Schissel, *Die Technik des Bildeinsatzes*, "Philologus" 72, 1913, 83-114
- A. Setaioli, *Nuove osservazioni sulla "descrizione dell'oltretomba" nel papiro di Bologna*, "SIFC" 42, 1970, 178-224
- Id., *Il proemio dei Carmina oraziani*, "AATC" 38, 1973, 1-59
- Id., *Discorso diretto*, Enciclopedia Virgiliana, II, 1985, 102-106
- Id., *La vicenda dell'anima nel commento di Servio a Virgilio*, Frankfurt 1995
- Id., *Recensione a Panayotakis 1995*, "The Petronian Society Newsletter" 26.1-2, 1996, 14-15
- Id., *Il novae simplicitatis opus (sat. 132.15.2) e la poetica petroniana*, "Prometheus" 23, 1997, 145-164
- N. W. Slater, *Reading Petronius*, Baltimore-London 1990
- G. Sommariva, *Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel Satyricon*, "ASNP" III 14, 1984, 25-58
- Ead., *Petronio, Satyr. fr. 37 e 47 Ernout*, in *Disiecti membra poetae. Studi di poesia latina in frammenti*, a cura di V. Tandoi, I, Foggia 1984, 117-145 (1984₂)
- Ead., *Il barbiere di Mida (Petr. Satyr. fr. 28 Ernout)*, "Filologia antica e moderna" 1, 1991, 107-117
- Ead., *Gli intermezzi metrici in rapporto alle parti narrative nel Satyricon di Petronio*, "A&R" N.S. 41, 1996, 55-74

- P. Soverini, *Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio*, ANRW II 32.3, 1985, 1706-1779
- Chr. Stöcker, *Humor bei Petron*, Diss. Erlangen 1969
- H. Stubbe, *Die Verseinlagen im Petron*, Philologus Supplementband 25.2, Leipzig 1933
- J. P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, Bloomington and London 1968
- V. Tandoi, *Gli epigrammi di Tiburtino dopo un'autopsia del graffito*, "QuadFoggia" 2-3, 1982-1983, 3-31
- B. L. Ullman, *Petronius in the Mediaeval Florilegia*, "CPh" 25, 1930, 11-21
- V. Ussani, *Questioni petroniane*, "SIFC" 13, 1905, 1-51
- P. G. Walsh, *The Roman Novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge 1970
- Id., *Petronius, The Satyricon*, transl. with Introd. and Explan. Notes, Oxford 1996
- J. Wehle, *Observationes criticae in Petronium*, Diss. Bonn 1861
- P. White, *The Friends of Martial, Statius and Pliny, and the Dispersal of Patronage*, "HSPH" 79, 1975, 265-300
- Id., *Amicitia and the Profession of Poetry in Early Imperial Rome*, "JRS" 68, 1978, 74-92
- Id., *Positions for Poets in Early Imperial Rome*, in *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, edited by B. K. Gold, Austin 1982, 50-66
- G. Williams, *Phases in Political Patronage of Literature in Rome*, *ibid.* 3-27
- M. Zink, *Der Mytholog Fulgentius. Ein Beitrag zur römischen Litteraturgeschichte und zur Grammatik des afrikanischen Lateins*, Würzburg 1867