

LA POESIA IN PETRONIO SAT. 127.9

*Idaeo quales fudit de vertice flores
terra parens, cum se concesso iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammās:
emicuere rosae violaeque et molle cyperon,
albaque de viridi riserunt lilia prato:
talis humus Venerem molles clamavit in herbas,
candidiorque dies secreto favit amori* (Petr. sat. 127.9).

1. In un recente lavoro¹ osservavo che la poesia di Petr. sat. 126.18 e quella qui sopra trascritta, immediatamente successiva, sono correlate e complementari² e fanno parte di un contesto che, pur nell'ambito del riferimento generale all'*Odissea* dell'intero episodio degli amori di Circe ed Encolpio a Crotone³, si ispira però ad un altro celebre episodio omerico: la scena di seduzione fra Era e Zeus nel XIV libro dell'*Iliade*.

La prima poesia riprende il catalogo delle conquiste erotiche di Zeus – motivo svolto in quel brano omerico –, risolvendosi in un'allocuzione blasfema al dio, giudicato ormai vecchio e impotente, incapace perciò di nuove imprese amorose. Encolpio non esita ad affermare che la vera Danae è la donna che sta per far sua e a mettere quindi se stesso al posto della divinità suprema dell'antico mito⁴.

Non desta pertanto meraviglia che la poesia successiva costituisca un'esplicita equiparazione dell'incontro amoroso fra Circe ed Encolpio al celeberrimo *ἱερὸς γάμος* di Zeus ed Era descritto da Omero⁵.

Non sfugga in primo luogo il mutamento del metro. Mentre in 126.18 è impiegato il distico elegiaco – che, piuttosto che all'elegia amorosa⁶, alluderà all'epigramma, nel quale il motivo della rinuncia amorosa da parte del dio è abbastanza diffuso⁷ –, qui in 127.9 troviamo invece l'esametro, metro epico

¹ Setaioli 1998, 234.

² In entrambe il protagonista è Giove, e in entrambe compare il motivo della fiamma d'amore, presente anche nelle parole di Circe in 127.7, citate alla nota seguente.

³ Riferimento che affiora con evidenza anche qui: 127.5 *putares inter auras canere Sirenum concordiam*; 127.7 *nec sine causa Polyænion Circe amat: semper inter haec nomina magna fax surgit*.

⁴ Per l'interpretazione della poesia rimando a Setaioli 1998, 232-237.

⁵ L'accostamento fu fatto già dai primi interpreti petroniani. Per i tempi più vicini a noi il capostipite può essere considerato Collignon 1892, 319.

⁶ Come crede p. es. Slater 1990, 175

⁷ Vd. Setaioli 1998, 235.

per eccellenza, e l'intero componimento presenta la struttura di una similitudine in perfetto stile omerico, con tanto di ampliamento logico e sintattico all'interno del primo pannello del dittico: quello cui viene accostata, per riceverne maggiore luce ed evidenza, la situazione effettivamente narrata, che costituisce il secondo pannello⁸. Solo che, mentre le similitudini omeriche si distendono spesso in ampi quadri naturalistici, in Petronio oggetto della rappresentazione non è più la natura, bensì lo stesso modello letterario, richiamato allusivamente non solo nel contenuto, ma anche nel procedimento tecnico. E in generale il livello letterario e stilistico di questi versi si mantiene elevato, tanto che, se venissero separati dal contesto prosastico in cui compaiono, non sarebbe avvertibile in essi alcuno spunto o intenzione parodica⁹. Si osservi anche che, sebbene il collegamento con la situazione narrata appaia evidente negli ultimi due versi, essa stessa nella poesia appare sublimata in un'atmosfera fra l'estatico e il religioso che l'allontana da ogni riferimento troppo concreto e immediato, come sottolinea anche la mancanza di ogni pronomi di prima (ed anche di terza) persona, che avrebbe inevitabilmente infranto l'aura di trasfigurazione epica degli amori del protagonista-narratore¹⁰.

Non per niente questo componimento è stato definito “una delle grandi poesie d'amore della lingua latina”¹¹. Il Raith, autore di questo giudizio, sottolinea giustamente il voluto contrasto fra l'idealizzazione mitica e letteraria che trova espressione nei versi e la sordida realtà descritta nel contesto ed osserva che la riduzione a misura anche troppo umana delle nozze divine appare solo dal confronto con la cornice prosastica¹². Il Beck¹³ pone la nostra poesia fra quelle che esprimerebbero la tendenza a idealizzare del personaggio Encolpio al momento della situazione narrata, cui lo stesso Encolpio narratore, più maturo e disilluso, contrapporrebbe, nel contesto prosastico, la

⁸ Lo nota acutamente già Stöcker 1969, 37 n. 2: “die Verbindung der Verse wäre der Sprachlogik nach 'qualis terra... talis humus', das Gleichnis ist aber wie ein homerisches durch die Verse 4 und 5 weiter ausgemalt und 'quales' an 'flores' angeglichen, die wieder auf die Blumen in vv. 4 und 5 hinweisen sollen”.

⁹ Cf. p. es. Slater 1990, 174.

¹⁰ A differenza della poesia precedente, forse parte di un monologo interiore di Encolpio (vd. Setaioli 1998, 233) che finisce col trasformarsi in un blasfemo dialogo con Giove che lo impegna direttamente mettendolo in concorrenza col dio, questa ci presenta una assai meno mosca descrizione idealizzata, dove l'idealizzazione nasce soprattutto dalla raffigurazione della realtà secondo convenzioni letterarie scrupolosamente rispettate. Di “degradazione del modello” (vd. Fedeli 1988) si può qui parlare solo sulla base del confronto fra la parte in versi e la dissacrante cornice del contesto prosastico.

¹¹ Raith 1963, 15-16.

¹² Raith 1963, 16. Vd. anche Stöcker 1969, 39-40; Sommariva 1996, 65.

¹³ Beck 1973, 58.

ben più meschina realtà oggettiva¹⁴. Il suggerimento può essere accolto, purché non si perda di vista che i due elementi – l'idealizzazione poetica dei versi e la corrispondente 'spoetizzazione' della prosa – sono non solo inseparabili, ma pensati insieme e intenzionalmente accostati dall'autore come parti integranti di un raffinato gioco letterario. Anche se si ammette che possano definire due stadi successivi nell'evoluzione della personalità di Encolpio, è certo che Petronio ce li presenta in un'unica prospettiva, anche cronologica, come componenti contrapposte e complementari di una complessa costruzione letteraria.

2. Questa premessa era necessaria prima di affrontare in dettaglio l'interpretazione del nostro componimento poetico e la complessa trama di riferimenti letterari nascosta sotto la sua apparente semplicità.

La preminenza compete indubbiamente alla componente omerica, ma la sua speciale ispirazione amorosa si rivela anche in una chiara allusione ad un verso catulliano, che descrive sì una situazione erotica, ma appartiene al carme 64 di Catullo, cioè ad un epillio, che, pur nel suo orientamento neoterico e alessandrino, mantiene però saldi legami col genere epico¹⁵. La sublimazione letteraria di questa ispirazione è ulteriormente sottolineata da un'allusione ad un genere poetico di elevata solennità, come l'inno cletico. L'impianto epico ed 'omerico' del componimento non viene infranto con un'invocazione diretta in seconda persona, ma, proprio come nella prima ode di

¹⁴ Come lo stesso Beck 1973, 57-58, sottolinea a proposito di altre poesie, nella stessa cornice prosastica gli elementi dissacranti convivono con altri omogenei all'atmosfera idealizzata dei versi. Nel contesto di 127.9 appaiono non solo i prosaici dettagli sull'igiene intima di Circe (128.1) messi in rilievo dal Beck, ma anche, tra l'altro, l'estatico appellativo di *dea* riferito alla donna (e vd. tutto 127.5).

¹⁵ Si confronti Petr. 127.9.3 *toto concepit pectore flammam* con Cat. 64.92 *cuncto concepit pectore flammam*. Cf. anche Ov. *met.* 7.17 *conceptas pectore flammam*; Verg. *Aen.* 7.356 *toto percepit pectore flammam*, non riferito però ad una situazione erotica. I tre passi sono richiamati da Courtney 1991, 31; per i primi due vd. anche Stubbe 1933, 177. Si noti che in Catullo, Ovidio e Virgilio il riferimento è sempre ad un personaggio femminile (Arianna, Medea, Amata rispettivamente). L'attribuzione a Giove nei versi petroniani fa forse da contrappunto al rovesciamento in senso opposto dei ruoli sessuali che osserveremo nella cornice prosastica. Un'altra possibile allusione a Catullo è forse nell'ultimo verso, dove *candidiorque dies secreto favit amor* indicherà sì lo scomparire delle nubi dal cielo (vd. l'apparato di Buecheler 1862, 177, anche per la trasposizione di questo verso in una parte della tradizione; Courtney 1991, 31), forse anche con un'allusione alla lucente nube d'oro che avvolge Zeus ed Era in *Il.* 14.350-351 (Connors 1998, 41), ma non sarà privo di una connotazione anche psicologica, come in Cat. 8.3, 8 *candidi... soles*. La presenza dell'ispirazione catulliana nel contesto è confermata oltre ogni dubbio dalla prosa che segue immediatamente (127.10 *mille osculis lusimus*, che certo richiama Cat. 5).

Saffo, è chiaramente sollecitata l'epifania della dea dell'amore¹⁶.

Non pochi traduttori e commentatori intendono *Venerem* del v. 6 come una metonimia indicante le gioie d'amore¹⁷. Ma ad essi è sfuggito che la presenza personale di Venere nel contesto petroniano è espressamente sottolineata dall'autore, sia come preminente entità divina di riferimento nella situazione narrata – ciò che è dimostrato dal suo tempio che si trova sul luogo d'incontro degli amanti¹⁸ –, sia come reminiscenza letteraria del ruolo svolto da Afrodite nell'episodio dell'*Iliade* soggiacente a tutto il contesto petroniano – reminiscenza dimostrata oltre ogni ragionevole dubbio dalla traduzione letterale del verso omerico in cui Afrodite è descritta nell'atto di sciogliersi dal seno il cinto d'amore grazie al quale Era riuscirà ad ammaliare Zeus¹⁹. Pertanto non c'è dubbio, a mio parere, che al v. 6 l'appellativo *Venerem* si riferisca in primo luogo alla dea in persona²⁰ e che il verbo *clamavit* attribuisca figuratamente al luogo la capacità di evocare l'epifania divina²¹ – idea che si adatta del resto perfettamente ai numerosi accenni che conferiscono al contesto una forte caratterizzazione in senso religioso²².

Clamare transitivo, nel significato dei suoi derivati romanzi, come “chiamare” o “llamar”, non è raro in poesia²³, anche se il più delle volte la connotazione originaria del verbo sopravvive nella rappresentazione implicita di un chiamare ad alta voce. Ma c'è di più: nello stesso Petronio e altrove il verbo

¹⁶ Il suggerimento qui avanzato è nuovo, ma già Stöcker 1969, 36, notava che, nella prosa precedente, Encolpio descrive Circe “in fast hymnischer Weise”. Per un'epoca più vicina a Petronio vd. Hor. c. 1.30 e cf. Nisbet-Hubbard 1970, 343-344.

¹⁷ Così Buecheler 1862, 177; Stubbe 1933, 177; Courtney 1970, 69; Id. 1991, 31 (che corregge *clamavit* in *cumulavit*: vd. oltre); Canali 1990, 231; Aragosti 1995, 482; Reverdito 1995, 239; Walsh 1996, 128; Connors 1998, 41.

¹⁸ Cf. Petr. 128.4 (*Circe*) *excussit vexatam solo vestem raptimque aedem Veneris intravit* – passo su cui dovremo tornare.

¹⁹ Petr. 131.4 *illa de sinu licium protulit varii coloris filis intortum*. Cf. Hom. *Il.* 14.214-215 ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστόν ἱμάντα / ποικίλον. La corrispondenza viene giustamente sottolineata da Roncali 1986, 110. La “degradazione” del modello è visibile nel trasferimento del gesto dalla dea dell'amore a una vecchia fattucchiera e della funzione dall'ispirazione dell'incanto amoroso alla prosaica restituzione della potenza sessuale. Il dettaglio compare poco prima del secondo incontro di Encolpio con Circe, che fa da *pendant* a quello, di poco precedente, in cui compare la nostra poesia.

²⁰ Come intendono p. es. Heseltine 1913, 283; Ernout 1990¹⁰, 153; Ehlers 1983³, 311; Slater 1990, 174; Scarsi 1996, 219.

²¹ Così come l'analogo *locus amoenus* del successivo incontro fra Encolpio e Circe, descritto nella poesia di 131.8 è *dignus amore* (v. 6).

²² Nelle parole di Encolpio personaggio, nella narrazione, nelle parole di Circe: 127.3 *cultores... religiosum... adorari... templum Amoris*; 127.5 *deae*; 127.6 *caelo... deus*.

²³ Cf. Bömer 1969, 513 (*ad Ov. met.* 3.244); Citroni 1975, 168-169 (*ad Mart.* 1.49.29-30). E vd. *TLL* III 1253, 31-73.

usato transitivamente denota l'invocazione rivolta ad una divinità²⁴. Courtney²⁵ trova difficoltà nell'indicazione di moto a luogo che accompagna il verbo (*molles... in herbas*), sebbene lui stesso indichi non solo paralleli tardi²⁶, ma anche uno in Marziale²⁷. In vista di ciò e della connotazione religiosa sopra indicata, non sarà fuori luogo accostare il nostro passo petroniano ad un verso di Virgilio in cui l'invocazione cletica della divinità viene abbinata precisamente al *clamor* dei supplicanti²⁸.

Una seconda difficoltà è ravvisata da Courtney nel fatto che il soggetto di *clamavit* è *humus* – combinazione che gli appare “simply grotesque”²⁹, tanto da indurlo a suggerire una correzione (*cumulavit*) francamente insoddisfacente e non accolta da nessuno. Ma l'apparentemente inanimata *humus* del v. 6 è tutt'uno con la personificata *terra parens* del v. 2, che, al pari della $\chi\theta\omega\nu\ \delta\iota\alpha$ dell'episodio omerico³⁰, è essa stessa un'entità divina che favorisce attivamente gli amori dei protagonisti facendo spuntare erbe e fiori come loro giaciglio. Considerare grottesca l'attribuzione ad essa del potere evocativo capace di attirare la dea dell'amore significa non avere compreso questa trasfigurazione dell'*humus* petroniana, secondata e resa evidente dalla trama ora indicata di riferimenti letterari³¹.

In questo modo, anzi, Petronio recupera in qualche modo un dettaglio prima trascurato della descrizione omerica: l'accento alla procreazione da parte della terra, oltre che dei fiori, anche dell'erba. Questa appariva nella poesia petroniana come sfondo coloristico³² e, subito prima e subito dopo i

²⁴ Petr. 58.5 *licet mehercules Iovem Olympium clames* (in 60.8 *pateram vini circumferens 'dii propitii' clamabat* il verbo significa forse solo “gridava”); Val. Fl. 4.411 *Ditis opem ac saevi clamantem numina regni*.

²⁵ Courtney 1970, 69; Id. 1991, 31.

²⁶ Ai passi citati da Courtney si aggiunga Cod. Iust. 7.40.3.3 *in iudicium clamaverit*.

²⁷ Mart. 1.49.30 *conviva clamatus prope*.

²⁸ Verg. *georg.* 1.347 *et Cererem clamore vocent in tecta*.

²⁹ Courtney 1970, 69. Ma allora sarebbe grottesco anche Verg. *ecl.* 1.38-39 *ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant*.

³⁰ Hom. *Il.* 14. 347. Vd. oltre, nota 34.

³¹ Ben prima di Courtney il verbo aveva destato la perplessità di alcuni fra i primi interpreti petroniani. Tra le correzioni riunite da Burman 1743, 790, merita attenzione soltanto *clinavit*, accolto da Lipsius e da altri. A parte la difficoltà linguistica, insormontabile (per *clinare* vd. *TLL* III 1349, 52-62), l'idea di “far reclinare” non era fuori luogo nel contesto. Tuttavia, come vedremo, essa è al suo posto nella realistica cornice in prosa, non nell'idealizzata descrizione poetica. Per di più, nella prima, Circe (che con questa correzione deve necessariamente essere identificata con *Venerem* oggetto di *clinavit*: Burman 1743, *ibid.*), lungi dall'essere fatta reclinare, è lei stessa a far reclinare Encolpio (127.8). Vd. oltre.

³² Petr. 127.9.5 *albaque de viridi riserunt lilia prato*.

versi, come screziato giaciglio su cui Circe attira Encolpio³³; ma veniva sacrificata a vantaggio dei fiori nell'allusione alla rappresentazione omerica della miracolosa fecondità della terra nel momento delle nozze divine.

La diversità dei fiori elencati nella poesia petroniana rispetto al modello omerico³⁴ è il particolare che maggiormente colpisce l'osservatore: rose, viole, cipero, gigli in Petronio; erba, loto, croco, giacinto in Omero.

Lo Slater³⁵ parla di “lussureggiante descrizione della natura” nei versi petroniani, che sposta il centro di gravità del componimento dal genere epico a quello – ugualmente esametrico – della poesia bucolica. Gli sfugge che i fiori descritti da Petronio non sono quelli della natura, ma piuttosto quelli dei giardini: l'intatto ambiente montano degli amori di Zeus ed Era viene, in maniera quasi inavvertibile, equiparato a quello del tutto artificiale dell'incontro fra Encolpio e Circe, che si svolge nel parco privato di quest'ultima, ornato di prati, boschetti, passeggiate, tempietti. In effetti rose, viole e gigli sono i fiori caratteristici dei giardini romani³⁶ e vengono menzionati insieme in un passo dell'*Ars amatoria* di Ovidio, dove sono scelti a simboleggiare la fugace bellezza di tutti i fiori³⁷. Con ogni probabilità anche nei nostri versi petroniani hanno il compito di rappresentare quasi antonomasticamente lo splendore di tutti i fiori nel loro insieme.

Non sfugga, però, che rose e viole erano sacre a Venere³⁸, come i gigli erano sacri a Giunone³⁹: i fiori di Petronio rappresentano tanto la dea dell'amore, che è il punto di riferimento centrale dell'episodio e la cui epifania verrà invocata subito dopo, quanto la consorte di Giove, protagonista della scena omerica presa a modello, alla quale i nostri versi alludevano poco prima⁴⁰.

Oltre a questi tre fiori la poesia petroniana menziona anche il “flessuoso

³³ Petr. 127.8 *deduxit in terram vario gramine indutam*. Cf. 127.10.

³⁴ Hom. *Il.* 14.347-349 τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν διὰ φύεν νεοθηλέα ποίην, / λωτὸν θ' ἐρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἢ δ' ὑάκινθον / πυκνὸν καὶ μαλακόν.

³⁵ Slater 1990, 175. Riserve in Sommariva 1996, 65 n. 39.

³⁶ Vd. Stöcker 1969, 38 e n. 1, con la bibliografia citata.

³⁷ Ov. *ars am.* 2. 115-116 *nec violae semper nec hiantia lilia florent, / et riget amissa spina relictæ rosa*. Il passo è citato da Roncali 1986, 108. Anche in Theocr. 23.28-30 rose, viole e gigli appaiono insieme con lo stesso valore antonomastico che hanno in Ovidio; ma l'ultimo verso, sui gigli, viene comunemente ritenuto spurio.

³⁸ Vd. Wiesner 19652; Id. 19653, 3201.

³⁹ E odiati da Venere: vd. Wiesner 1965.

⁴⁰ Petr. 127.9.2 *concesso... amori*. *Concesso* è correzione sicura di *confesso* dei codici. Va certamente inteso nel senso di “amore concesso, legittimo”, dato che Giunone era la moglie di Giove (cf. *cons. Liv.* 305; *Ciris* 244; *Cic. Tusc.* 4.70; vd. anche Petr. fr. XXXXVIII 8 Müller *licito fusa puella toro*), non nel senso che ella “si concede” a Giove (come fanno Heseltine 1913, 283, e Walsh 1996, 127).

cipero”, una specie di giunco aromatico, la cui presenza qui è singolare, perché, a quanto sembra, non è mai altrove ricordato nella poesia latina⁴¹. Come acutamente osserva lo Stöcker⁴², Petronio si è probabilmente ricordato del primo idillio teocriteo, dove Dafni, con un gioco di parole fra il nome della pianta – κύπειρος – e un appellativo di Afrodite – Κύπρις –, invita la dea a recarsi presso Anchise, sul monte Ida, dove crescono la quercia e il cipero⁴³. La corrispondenza del luogo – il monte Ida –, la presenza della stessa pianta e, *last but not least*, l'invito ‘cletico’ ad Afrodite a recarsi sul luogo del convegno amoroso⁴⁴ rendono pressoché certo l'influsso del passo di Teocrito sui versi petroniani e spiegano la menzione in essi del cipero⁴⁵, certamente da accostare, come le rose e le viole, a Venere/Cipride. Questa spiegazione è tanto più soddisfacente in quanto il cipero manca anche nei cataloghi poetici che mescolano i fiori del passo omerico con quelli che appariranno in Petronio⁴⁶.

L'influenza del genere bucolico, che Slater vedeva nella pretesa descrizione di una natura lussureggiante, è quindi afferrabile, semmai, attraverso una dotta allusione letteraria. In questo senso si potrà accogliere la sua osservazione, sopra ricordata, sullo spostamento del centro di gravità della poesia dal genere epico, cui formalmente si richiama. Già abbiamo sottolineato il riferimento all'inno cletico; ed ora riscontriamo tracce allusive alla poesia bucolica⁴⁷.

⁴¹ Vd. *TLL* IV 1592, 68 - 1593, 11.

⁴² Stöcker 1969, 38-39; cf. anche Courtney 1991, 31; e Connors 1998, 42, che ignora Stöcker.

⁴³ Theocr. 1.105-106 οὐ λέγεται τὰν Κύπριν ὁ βουκόλος; ἔρπε ποτ' Ἰδαν, / ἔρπε ποτ' Ἀρχίσαν· τῆνεῖ δρύες ἡδὲ κύπειρος (cf. 5.45 τουτεῖ δρύες, ὧδε κύπειρος).

⁴⁴ Anche se il tono di Dafni nel passo teocriteo è scoptico e ben lontano da quello di un orante devoto.

⁴⁵ Roncali 1986, 108, osserva che rose, viole e gigli seguono il cipero in descrizioni botaniche come quella di Plin. *NH* 21.117-131, che peraltro ha carattere medico, non poetico.

⁴⁶ Cf. p. es. [Hom.] *hymn. in Dem.* 6-8 (tra gli altri fiori, croco e giacinto da un lato, rose e viole dall'altro); Mosch. 2.65-71 (tra gli altri, giacinto e croco da un lato, viole e rose dall'altro). Per numerosi altri cataloghi di fiori vd. Bühler 1960, 110. Rose e viole sono i fiori per antonomasia anche nella poesia greca fin da Sapph. 94.11-12 Voigt. La mancanza delle rose nell'episodio omerico era stata rilevata dai lettori antichi: Schol. bT *ad Il.* 14.347, III 647, 89-90 Erbse οὐκ εἶπε δὲ ῥόδον διὰ τὸ ἀκανθῶδες; Philostr. *ep. erot.* 20 ῥόδα δὲ οὐ παρῆν, πότερον ὥς μόνης τῆς Ἀφροδίτης κτήματα... ἢ ὥς οὐκ ἂν κοιμηθέντος τοῦ Διὸς εἰ καὶ ταῦτα παρῆν. Cf. Connors 1998, 42; Roncali 1986, 109 e n. 9. Nella lettera di Filostrato appare il motivo, che abbiamo riscontrato anche in Petronio, dell'autoequiparazione dell'amante a Zeus: ἢ γὰρ τῶν ἐραστῶν ἐχρῆν σοι παρῆναι ἢ ἐμὲ ἢ τὸν Δία.

⁴⁷ Sebbene sia evidente il carattere di complessa costruzione letteraria di tutto il contesto,

Eppure, se non vado errato, Petronio, pur allontanandosi qui dal modello omerico, proprio attraverso la menzione del cipero conserva con esso un legame che il lettore dotto era in grado di afferrare. Il cipero è nominato soltanto due volte nei poemi omerici, in entrambi i casi in fine di verso, come in Petronio e in Teocrito, nella forma neutra impiegata dal primo ma non dal secondo, e, soprattutto, insieme col loto⁴⁸. Ad un lettore familiare con Omero il cipero avrebbe dunque ricordato immediatamente quest'ultima pianta – e con essa lo ἱερὸς γάμος dell'episodio dell'*Iliade*, dove il loto era il primo tra i fiori menzionati⁴⁹.

3. Abbiamo osservato sopra che questo componimento, formalmente osservante delle convenzioni e dello stile della poesia elevata, può essere inteso nella sua reale valenza solo nel confronto con il contesto prosastico.

Immediatamente prima dei versi, due dettagli della narrazione in prosa presuppongono con ogni evidenza la medesima scena omerica cui si ispira la poesia, ma, come è stato da più parti osservato⁵⁰, presentano un rovesciamento dei ruoli sessuali. Anche in Omero l'iniziativa è presa in realtà dalla dea; ma formalmente i ruoli vengono rispettati; è Zeus a assicurare Era, che si finge timorosa di sguardi indiscreti⁵¹; ed è lui a prenderla fra le braccia, mentre ella si finge ritrosa⁵². In Petronio l'iniziativa spetta alla donna in entrambi i casi⁵³. All'interno di questo rovesciamento speculare la struttura omerica rimane totalmente invariata, fin nella collocazione dei due motivi rispettivamente nel discorso e nella narrazione, nonché nella riproduzione della formula epica di passaggio dall'uno all'altra – cui Petronio allude anche in altri contesti di analoga parodia⁵⁴ –, naturalmente con lo scambio del soggetto del *verbum dicendi* dall'uomo alla donna⁵⁵.

sarà tuttavia eccessivo intendere *compositi* di 127.10 come un gioco di parole riferito alla "composizione" di tipo letterario, come fa Connors 1998, 41, sulla base del solo richiamo a *Il.* 14.

⁴⁸ Hom. *Il.* 21.351 καίετο δὲ λωτός τε ἰδὲ θρύον ἠδὲ κύπειρον; *Od.* 4.603 ᾧ ἔνι μὲν λωτός πολὺς, ἐν δὲ κύπειρον.

⁴⁹ Hom. *Il.* 14.348: sopra, nota 34.

⁵⁰ Cf. p. es. Stöcker 1969, 37; Roncali 1986, 109; Fedeli 1988, 76.

⁵¹ Hom. *Il.* 14.342-343 Ἥρη, μήτε θεῶν τό γε δεῖδιθι μήτε τιν' ἀνδρῶν / ὄψεσθαι.

⁵² Hom. *Il.* 14.346 Ἥρα, καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἦν παράκοιτιν.

⁵³ Petr. 127.7 *'sume ergo amplexum, si placet. neque est quod curiosum aliquem ex-timescas: longe ab hoc loco frater est'*. 8. *dixit haec Circe, implicitumque me brachiis mollioribus pluma deduxit in terram vario gramine indutam*.

⁵⁴ Petr. 109.1 *haec ut turbato clamore mulier effudit*, subito dopo il discorso 'epico' di Trifena in 108.14. Vd. Setaioli 1998, 230.

⁵⁵ In Omero ἡ ῥα... Κρόνου παῖς; in Petronio *dixit haec Circe*.

Un terzo, analogo rovesciamento sarà probabilmente da individuare nell'allusione abbastanza evidente ai mitici amori di Zeus e Leda che può essere colta nell'accento alle braccia "più morbide delle piume" con cui Circe cinge Encolpio⁵⁶. Leda non era ricordata dallo Zeus omerico fra le proprie conquiste amorose nell'episodio del XIV libro dell'*Iliade*, ma appariva invece in Petronio nella poesia precedente, per introdurre la blasfema rappresentazione di un Giove dai capelli bianchi ormai incapace d'imprese amorose⁵⁷. Adesso non è l'uomo, ma la donna a 'trasformarsi' in cigno, come un tempo Giove. Encolpio, che pensava di potersi sostituire a lui, viene ridotto al ruolo passivo, preludio al 'contrappasso' che fra poco lo colpirà per avere rinfacciato nel carne precedente l'impotenza sessuale al dio supremo⁵⁸.

Se il carne è preceduto da questi tratti premonitori dello scioglimento finale, che il lettore è in grado di riconoscere come tali solo dopo la lettura di tutto l'episodio⁵⁹, la poesia stessa contiene un elemento la cui valenza di anticipazione dell'esito tragicomico dell'incontro d'amore può essere ravvisata solo alla fine della narrazione. Mi riferisco all'allusione sopra elucidata ad un archetipo letterario dotato in sé di grande dignità e solennità qual era l'inno cletico. La terra stessa non solo favorisce gli amori dei protagonisti, ma invoca su di essi l'epifania di Venere. Venere però – ecco lo studiato ἀπροσδόκητον – si guarda bene dal rispondere all'appello e rifiuta di manifestarsi, come è concretamente dimostrato dall'impotenza di Encolpio. Sarà invece la sola Circe a recarsi dalla dea, dopo il fallito convegno, non senza averne cancellato le tracce prima di entrare nel suo santuario⁶⁰. Il motivo sarà ripreso in forma più sbiadita, anche se più diretta, nella poesia di 131.8, dove il *dignus amore locus* si rivelerà ancora una volta tutt'altro che propizio all'amore⁶¹.

Vale la pena di soffermarsi ancora un momento sull'accennata inversione

⁵⁶ L'allusione al mito di Leda è giustamente rilevata da Roncali 1986, 109-110, nonostante il sapore proverbiale del confronto con le piume. A mio parere, però, la Roncali ha torto nel ritenere che in tal modo Encolpio venga equiparato a Zeus. Al contrario: vd. qui sopra, nel testo.

⁵⁷ Petr. 126.18.4: vd. Setaioli 1998, 235-236. Cf. anche Petr. 138.6.

⁵⁸ Cf. Setaioli 1998, 236.

⁵⁹ Connors, 1998, 42-43, vede nell'impotenza di Encolpio un'allusione al pericolo dal quale si salva Ulisse nel suo incontro con la Circe dell'*Odissea*: grazie alla protezione di Ermes l'eroe non viene reso ἀνήνθρωπος (Hom. *Od.* 10.301, 342). Non è impossibile che Petronio abbia giocosamente volto nel senso specifico dell'impotenza sessuale il termine omerico; se anche fosse così, tuttavia, anche in questo caso il lettore dei *Satyricon* penserebbe a quell'accento omerico solo *après coup*, dopo lo scioglimento finale dell'episodio.

⁶⁰ Petr. 128.4 *excussit vexatam solo vestem raptimque aedem Veneris intravit* (cf. sopra, nota 18).

⁶¹ Cf. Stöcker 1969, 42.

dei ruoli sessuali che precede immediatamente il nostro carme, per osservare che al rovesciamento si accompagna l'allusione ad un modello letterario di genere e di atmosfera ben diversi da quelli omerici. Osserviamo innanzitutto che Circe, assumendo il ruolo del maschio, compie un gesto erotico di concreto e pratico realismo, che non a caso viene omesso in Omero. Nell'*Iliade* Zeus "prende fra le braccia"⁶² Era, e subito dopo i versi suggeriscono, più che descrivere, le due divinità coricate sui fiori e nascoste dalla nube d'oro. Circe, invece, è rappresentata non solo mentre prende Encolpio fra le sue braccia di cigno, ma anche mentre distende l'amante sull'erba⁶³.

È impossibile non pensare al celebre epodo di Colonia di Archiloco, che, con evidente allusione allo stesso episodio omerico⁶⁴, descrive però una scena d'amore assai meno idealizzata e ben più umanamente realistica.

A differenza di Omero, Archiloco rappresenta un'esperienza personale narrata in prima persona, come le avventure di Encolpio: anche nelle parole che descrivono l'atto di Circe compare il pronome *me*, mentre la poesia che segue immediatamente è sospesa in un'idealizzata atmosfera che risente dell'epica e dell'epillio, più prossima ad una sublimata contemplazione che all'applicazione personale.

Proprio come la descrizione in prosa di Petronio, anche Archiloco, dopo aver variato la formula di passaggio dal discorso diretto alla narrazione ed il gesto del prendere fra le braccia l'oggetto amato, aggiunge l'atto non omerico del reclinare la partner sul prato fiorito⁶⁵.

Nonostante la sua inaccettabilità linguistica, non era quindi priva di ogni fondamento la correzione degli antichi critici petroniani sopra ricordata, che cambiava *clamavit* in *clinavit*⁶⁶; ma quanto abbiamo appena osservato ci di-

⁶² Hom. *Il.* 14.436: sopra, nota 52.

⁶³ Petr. 127.8: sopra, nota 53.

⁶⁴ Cf. Bossi 1973-1974, 14-15. Si aggiunga che la scena di seduzione descritta da Archiloco si svolge forse proprio nel recinto sacro di Era: vd. Merkelbach-West 1974, 102.

⁶⁵ Archil. 196a (PColon 7511).42-44 West τοσ]αὐτ' ἐφώνεον· παρθένον δ' ἐν ἄνθε[σιν / τηλ]εθάεσσι λαβών / ἔκλινα. Oltre alla descrizione del prato fiorito, si notino le evidenti concordanze fra i tre testi: 1) Hom. ἧ ῥα - Archil. τοσ]αὐτ' ἐφώνεον - Petr. *dixit haec Circe*; 2) Hom. ἀγκὰς ἔμαρπτε - Archil. λαβών - Petr. *implicitumque me brachiis*. La terza corrispondenza è solo fra Archiloco e Petronio: ἔκλινα - *deduxit in terram*. L'allusione omerica di Archiloco continua nei versi seguenti nell'atto di nascondere la fanciulla col mantello, che arieggia la nube d'oro di Omero. In Petronio, che pone la scena nel parco privato di Circe, il suo amore con Encolpio è *secretus* anche alla piena luce del sole.

⁶⁶ L'integrazione del tratto archilocleo (sia pure in conseguenza di un atto spontaneo della donna) nella scena omerica è forse ravvisabile anche nella *Lydia*, trasmessa nell'*Appendix Vergiliana* insieme con le *Dirae*, purtroppo in un passo molto malconcio nella tradizione (adotto il testo di Clausen-Goodyear-Kenney-Richmond e mantengo la numerazione continua dei versi): 116-118 *aut inter varios, Veneris stipendia, flores / membra reclinavit*

mostra che il dettaglio era al suo posto non nell'idealizzata poesia esametrica, bensì nella prosa che la precede.

L'atto di Circe è dunque caratterizzato da una precisa allusione letteraria che simboleggia con evidenza il diverso atteggiamento dei due personaggi petroniani di fronte alla stessa situazione. Come è stato giustamente osservato⁶⁷, Circe invita concretamente Encolpio a *sumere amplexum*, davanti all'atteggiamento estatico e trasognato di lui, che rischia di farla andare in bianco. Prima ancora che Encolpio cominci la sublimata poesia 'omerica', con la sua azione si ispira, invertendo anche qui i ruoli sessuali, ad un modello ben diverso: l'epodo di Archiloco, che non esitava ad abbassare gl'idealizzati amori divini dell'epica al livello della propria personale esperienza di seduttore pratico e senza scrupoli.

Università di Perugia

ALDO SETAIOLI

OPERE CITATE

- A. Aragosti, *Petronio Arbitro, Satyricon*, introd., trad. e note, Milano 1995
 R. Beck, *Some Observations on the Narrative Technique of Petronius*, "Phoenix" 27, 1973, 42-61
 F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, Kommentar, Buch I-III, Heidelberg 1969
 F. Bossi, *Note al nuovo Archiloco*, "MCr" 8-9, 1973-1974, 14-17
 F. Buecheler, *Petronii Arbitri Satirarum Reliquiae*, ex rec. F. B., Berolini 1862
 W. Bühler, *Die Europa des Moschos*. Text, Übers. und Komm., "Hermes" Einzelschr. 13, Wiesbaden 1960
 P. Burman, *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt* curante Petro Burmanno, editio altera, tomus I, Amstelaedami 1743, rist. Hildesheim 1974
 L. Canali, *Petronio, Satyricon*, a cura di L. C., Milano 1990
 M. Citroni, *M. Valerii Martialis, Epigrammaton liber primus*, introd., testo, app. crit. e comm., Firenze 1975
 A. Collignon, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire et la parodie dans le Satiricon*, Paris 1892
 C. Connors, *Petronius the poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, Cambridge 1998
 E. Courtney, *Some Passages of Petronius*, "BICS" 17, 1970, 65-69
 Id., *The Poems of Petronius*, Atlanta 1991
 W. Ehlers, *Petronius, Satyricon. Schelmenszenen*, Lateinisch-Deutsch von K. Müller und W. E., München 1983³
 A. Ernout, *Pétrone, Le Satiricon*, texte ét. et trad., Paris 1990¹⁰

teneramque illiserit herbam / et secreta meos furtim narrabit amores. Cf. 166-171 (dove peraltro il testo è probabilmente lacunoso), che allude alla scena di *Il.* 14, sebbene Giunone non appaia come *concessus amor* di Giove, perché i due non sono ancora sposati; ma questo stesso dettaglio è un'allusione alla scena omerica (*Hom. Il.* 14.295-296).

⁶⁷ Fedeli 1988, 76.

- P. Fedeli, *La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero*, "Lexis" 1, 1988, 67-79.
- M. Heseltine, *Petronius*, with an Engl. Transl. by M. H.; *Seneca, Apocolocyntosis*, with an Engl. Transl. by W. H. D. Rose, London-Cambridge, Mass. 1913
- R. Merkelbach – M. L. West, *Ein Archilochos-Papyrus*, "ZPE" 14, 1974, 97-113
- R. G. M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book 1*, Oxford 1970
- O. Raith, *Petronius. Ein Epikureer*, Nürnberg 1963
- G. Reverdito, *Petronio Arbitro, Satyricon*, introd., trad. e note, Milano 1995
- R. Roncali, *La cintura di Venere (Petronio, Satyricon, 126-131)*, "SIFC" III 4, 1986, 106-110
- M. Scarsi, *Gaio Petronio, Satyricon*, a cura di M. S. Prefaz. di G. Chiarini, Firenze 1996
- A. Setaioli, *Cinque poesie petroniane (Sat. 82.5, 83.10, 108.4, 126.18, 132.15)*, "Prometheus" 24, 1998, 217-242
- N. W. Slater, *Reading Petronius*, Baltimore-London 1990
- G. Sommariva, *Gli intermezzi metrici in rapporto alle parti narrative nel Satyricon di Petronio*, "A&R" N.S. 41, 1996, 55-74
- Chr. Stöcker, *Humor bei Petron*, Diss. Erlangen 1969
- H. Stubbe, *Die Verseinlagen im Petron*, "Philologus" Suppl.b. 25, 2, Leipzig 1933
- P. G. Walsh, *Petronius, The Satyricon*, Transl. with Introd. and Explan. Notes, Oxford 1996
- J. Wiesner, *Lilie, LAW*, Zürich und Stuttgart 1965, 1732
- Id., *Rose, ibid.*, 2676 (1965₂)
- Id., *Veilchen, ibid.*, 3200-3201 (1965₃)