

LA POESIA IN PETRONIO, SAT. 80.9

*Nomen amicitiae si, quatenus convenit, haeret,
calculus in tabula mobile ducit opus;
cum fortuna manet, vultum servatis, amici;
cum cecidit, turpi vertitis ora fuga.
grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,
filius hic, nomen divitis ille tenet.
mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
vera redit facies, assimilata perit.*

1-4 LOφ 5-8 LO 1-8 Ioh. Sarisb. *Pol.* 3.7 5-6 Ioh. Sarisb. *Pol.* 8.3

1 *amicitia est si* Labate *sic* Muncker et edd. plerique 2 *ut tabula... ludit* Muncker 3 *dum* Flor. Brit. Mus. Egerton 646 (saec. xv), ut coniecit Jahn *cultum* Shackleton Bailey 4 *cedit* Richardus 5-8 hos versus asteriscis a prioribus separavit p². Ex alio loco inlatos putavit Bücheler, quem secuti sunt edd. plerique 7 *machina* dubitanter Bücheler: *pergula* Strelitz et Nisbet: *plaudite* Watt 8 *assimilata* Dousa: *dissimulata* codd.: *dum simulata* Bücheler⁶

1. Il primo problema da risolvere avanti di poter tentare un'analisi della poesia sopra riportata è quello della sua unità. Nella tradizione manoscritta, a dire il vero, non esiste nulla che faccia pensare ad una divisione del testo in due parti¹; tuttavia il Pithou, nella sua seconda edizione del 1587, separò i primi quattro versi dagli ultimi quattro con tre asterischi collocati in un rigo a sé, con un intervento che, allo stato delle nostre conoscenze, non può che essere definito congetturale, motivato probabilmente dall'apparente difficoltà di collegare il tema dell'amicizia tradita col τόπος della vita come teatro. Il Pithou fu seguito dal Bücheler, nella *editio maior* dei *Satyrice* del 1862, che riteneva che i vv. 5-8 si trovassero in origine altrove e fossero stati inseriti a questo punto da un interpolatore². Dopo di lui la divisione della poesia in due parti di quattro versi ciascuna divenne corrente nelle edizioni, che la evidenziano anche con espedienti grafici³, e in molti studi⁴.

¹ Anzi un testimone, peraltro di non grande autorevolezza, A (saec. XV), ossia gli *excerpta vulgaria* contenuti nel Parisinus Latinus 7989 (olim Traguriensis, che in un'altra parte, H, ci trasmette la *Cena*), reca in calce alla nostra poesia la *subscriptio* "versus VIII", mostra cioè di considerarla un componimento unitario.

² Un chiaro quadro in Aragosti 1995, 330 n. 235; Labate 1995, 169-170; Conte 1996, 82 n. 13.

³ Tra le edizioni scientifiche segnaliamo Ernout 1923 (che non segna lacuna alla fine dei versi); Cesareo-Terzaghi 1950; Giardina-Cuccioli Melloni 1995; e tutte le edizioni di Müller. Tra le edizioni e traduzioni di carattere più divulgativo segnaliamo Heseltine 1913; Canali 1990; Reverdito 1995; Scarsi 1996. Di Courtney 1991 diremo più avanti.

⁴ Oltre ai lavori discussi più oltre, segnaliamo qui Barnes 1971, 279, che ipotizza la cadu-

Nessuno o quasi, tuttavia, si è preoccupato di fondare la divisione del testo su una base più salda di quella, di ben scarsa consistenza, sopra accennata. Slater⁵ ne vede la dimostrazione nel fatto che i vv. 5-8 mancano nella tradizione ϕ (*Florilegium Gallicum*); ma ciò è ben lungi dal costituire una prova, giacché in non pochi casi ϕ trasmette solo una parte di componimenti poetici petroniani certamente unitari⁶. Con questo criterio si potrebbe sostenere l'unità del componimento sulla base della sua citazione per intero in Giovanni di Salisbury⁷, o della *subscriptio* a questi versi del codice A, cui si è accennato in nota⁸. Un articolato ma largamente apodittico tentativo di stabilire dislocamenti e trasposizioni nella sezione di testo comprendente i versi e ciò che li segue immediatamente, dando per scontata la divisione della poesia operata da Bücheler, fu compiuto da van Thiel⁹. Non è il caso di discutere nei dettagli la sua argomentazione, perché l'inconsistenza di questa è stata bene illustrata da Labate¹⁰, cui non resta che rinviare. Dalla serrata critica di Labate risulta con chiarezza che le asserzioni di van Thiel dimostrano non la reale fondatezza, ma al massimo la non manifesta insostenibilità di una tesi aprioristicamente postulata.

D'altro canto non mancano studiosi, anche assai autorevoli, che sostengono l'unità della poesia. Essi sottolineano da un lato che il tema dei primi quattro versi non è che un caso specifico che rientra nel motivo più generale sviluppato negli ultimi quattro: l'amicizia che finisce col mutare della fortuna è una finzione, come tutte le parti che si recitano sul palcoscenico della vita¹¹. Dall'altro vengono additati i paralleli che costituiscono veri e propri richiami formali fra le due quartine¹². Infine Labate, cui si deve il più ag-

ta di un raccordo prosastico fra le due quartine; non pensa, quindi, che la seconda si trovasse in origine in un'altra parte dell'opera e sia stata inserita a questo punto da un interpolatore. Cf. anche Panayotakis 1995, 114 (vd. oltre, nota 14).

⁵ Slater 1987, 216 n. 4.

⁶ Di Petr. 14.2 ϕ riporta solo i vv. 1-2 e 5; di 133.3 solo una parte del v. 10; del *Bel-lum civile* solo i vv. 33-38; 40-44; 24-26; 87-89; 56-57; 61-66; 79-81; 90-93. Inoltre, se 109.9-10 costituisce un componimento unico nonostante la diversità metrica (come è per la poesia del cap. 5), ϕ riporta solo la parte in distici (109.9).

⁷ Come fa Conte 1996, 82 n. 13.

⁸ Cf. sopra, nota 1.

⁹ Van Thiel 1971, 13; 37-38.

¹⁰ Labate 1995, 170-171 e nn. 16-17.

¹¹ Così Stubbe 1933, 171; Ciaffi 1955, 50 (accolto da Aragosti 1995, 330 n. 235); Labate 1995, 172; Conte 1996, 82-83. Un altro sostenitore dell'unità della poesia è Brozek 1965, 430, che però ritiene erroneamente che i versi sul mimo facciano menzione di due soli ruoli, invece di tre (*pater, filius, dives*); è giustamente corretto da Stöcker 1969, 152 n. 2.

¹² Quelle che Ciaffi 1955, 50-51, chiama "corrispondenze più segrete": *nomen amici-*

guerrito intervento in difesa dell'unità della poesia, osserva che già Lucrezio aveva accostato i motivi che compaiono nelle due parti: la vera "identità" degli uomini, che si rivela nelle avversità, e la finzione teatrale¹³.

Alcuni dei nessi che uniscono le due parti del componimento non sfuggono neppure ai fautori della divisione del testo, che tuttavia preferiscono per lo più vedervi i motivi che avrebbero spinto un ipotetico interpolatore ad accostare due poesie originariamente indipendenti¹⁴. È ovvio che in questo modo si finisce col prestare a questo immaginario personaggio una finezza di giudizio che ha poco o nulla da invidiare a quella dell'autore.

In effetti, i sostenitori della divisione della poesia non riescono a sottrarsi a confusioni e contraddizioni palesi. A rigore, partendo dalla premessa di Bücheler, secondo cui i vv. 5-8 furono trasportati qui da un altro luogo, dovrebbero logicamente sostenere che questi si adattano al contesto peggio dei vv. 1-4. Così fa in effetti Slater in un articolo¹⁵, ma nel suo volume petroniano incontriamo l'affermazione opposta: sarebbero i vv. 1-4 ad adattarsi male al contesto¹⁶. La contraddizione è del tutto evidente nello studio della Connors, secondo la quale i vv. 5-8 sono stati abbinati successivamente ai vv. 1-4, ma sono questi ultimi ad inserirsi male nel contesto¹⁷. Occorre rico-

tiae (v. 1) corrisponde a *nomen divitis* (v. 6); *vultum* (v. 3) e *ora* (v. 4) corrispondono a *facies* (v. 8). Cf. Labate 1995, 172, che limita la prima corrispondenza alla ripetizione di *nomen*, perché, come vedremo, avanza una congettura che elimina il primo dei due genitivi epesegetici (*amicitiae*).

¹³ Labate 1996, 172-173. Il riferimento è a Lucr. 3.55-58, su cui vd. § 2 e n. 32.

¹⁴ Così, p. es., Slater 1990b, 160, che ritiene che chi collocò i versi sul mimo di seguito a quelli sulla falsa amicizia "was impelled by a recognition of the theatricality of friendship in Petronius' world". Anche secondo Panayotakis 1995, 114, "this idea of life as a theatrical game (implicit in 80.9.1-4) is reinforced by the second short poem" (ma si noti che Panayotakis non fa riferimento ad un interpolatore); Courtney 1991, 24, ritiene che le corrispondenze formali siano la spia dell'intenzione dell'interpolatore di illustrare il primo componimento col secondo (*vera redit facies* del v. 8 deluciderebbe *vultum servatis*, v. 3).

¹⁵ Slater 1990b, 159: "it has for some time been recognized that the elegiacs in *Satyricon* 80.9 form two separate poems. Only the first, which treats the fickleness of friendship, is particularly apposite to the context". Per Courtney 1991, 24, "lines 5-8 are hard to relate to this context".

¹⁶ Slater 1990, 164: "it (la prima quartina di 80.9) is not perfectly appropriate, however, because the poem says friends will desert when fortune does. Ascyrtos and Encolpius have parted because of jealousy, not changes in material fortune".

¹⁷ Connors 1998, 69-70: "the episode is rounded out with four lines on the fickleness of friends who remain only so long as *fortuna* remains (80.9.1-4), to which the epigram comparing the novel's action to the mime has been attached (80.9.5-8...). The *fortuna* poem... fits oddly into the frame here, for the aggression of Ascyrtos has separated Encolpius from Giton, rather than any discernible reversal of fortune".

noscere, peraltro, che la moralistica generalizzazione dei primi quattro versi sul mutare della fortuna che smaschera i falsi amici non corrisponde perfettamente alla situazione descritta nella prosa precedente. Lo rilevano anche studiosi che non prendono posizione esplicita sull'unità del componimento, come Walsh¹⁸, o tendono ad accettarla, come Stöcker¹⁹.

In realtà la poesia può essere rettamente intesa e inserita senza sforzo nel contesto solo se la si considera nella sua organica unità. Courtney si avvide che, al v. 4, *vertitis ora*, in luogo del più comune *vertere terga*, è determinato dal riferimento a *vultum* del verso precedente²⁰. Si può aggiungere che l'innovazione appare tanto più intenzionale e significativa in quanto qui Petronio rielabora alcuni luoghi ovidiani²¹ in cui è presupposta precisamente l'espressione più consueta²². Il cambiamento dell'oggetto non resta senza conseguenze sul verbo: nel *vertitis* di Petronio si conserva indubbiamente il significato originario, garantito dall'immagine della *fuga* già presente nel modello ovidiano; ma con abile polivalenza semantica vi s'innesta la connotazione del mutamento: gli amici cambiano l'espressione del viso²³ con lo svanire della fortuna – fuggono vergognosamente col volto mutato. Questo passaggio è abilmente preparato al v. 3 con l'espressione *vultum servatis*, che può appunto essere rettamente intesa solo in rapporto al *vertitis* del verso successivo²⁴, tanto che, non avendo colto questo collegamento, Shackleton

¹⁸ Walsh 1970, 93: "the references to fortune's fall and the squalid flight have little reference to Encolpius' situation". Da accogliere con cautela sarà il suggerimento di Walsh che i versi si riferiscano alla situazione politica dell'età neroniana.

¹⁹ Stöcker 1969, 152 n. 2: "die ersten vier Versen können sich nicht gut auf Askylt beziehen (*turpi fuga*), der Enkolp als Sieger verlassen hat".

²⁰ Courtney 1991, 24.

²¹ Quando Petronio esprime lo stesso concetto non nel linguaggio letterario della poesia, ma con vivace mimesi del parlato, impiega una colorita ellissi: 88.13 *ubi semel res inclinata est, amici de medio*.

²² Cf. infatti Ov. *Pont.* 3.2.7-8 *ignoscimus illis, / qui cum fortuna terga dedere fugae; trist.* 3.5.5-6 *ut cecidi cunctique metu fugere ruinam / versa-que amicitiae terga dedere meae* (incidentalmente, questo passo conferma *cecidit* nel v. 4 di Petronio, inutilmente corretto in *cedit* da Richardus – e cf. Burman 1743, I, 517. Per *cado* riferito alla *fortuna* vd. le testimonianze raccolte in *TLL* VI.1.1182.57-58). Per il concetto cf. anche Ov. *Pont.* 2.3.23-24.

²³ Per *os* come indice dello stato d'animo interiore e dei suoi mutamenti cf. p. es. Cic. *off.* 1.102; vd. inoltre *de or.* 3.221 (con la significativa contrapposizione fra *os* e maschera teatrale); *Deiot.* 5 *in tuo ore vultuque adquiesco*.

²⁴ Giustamente Canali 1990, 137, traduce "avete lo stesso volto". Secondo Slater 1990b; Id. 1990, 165 n. 15; 192, *vultum servatis, amici* (v. 3) riprende Hor. *ars poet.* 5 *risum teneatis, amici?* Non c'è dubbio che le tre parole occupano la stessa posizione metrica nei due poeti, ma la sola comune è il vocativo *amici*, mentre le due più caratterizzanti tratteggiano situazioni totalmente diverse in Petronio e in Orazio (dove, per di più, si tratta di

Bailey propone di correggere *vultum* in *cultum*²⁵. L'espressione amichevole è dunque come una maschera: la si mantiene finché dura la fortuna, la si cambia quando questa viene meno. Non può esserci dubbio che, nella pessimistica concezione di questa poesia, il volto vero è il secondo, quello che appare nelle avversità; ed altrettanto certo mi sembra che tanto la formulazione del v. 3 quanto quella del v. 4 costituiscano una sottile anticipazione dell'ultimo verso, nel quale la *vera... facies*, che riappare alla fine della rappresentazione del mimo, viene contrapposta a quella *assimulata*, e insieme all'intera metafora teatrale degli ultimi quattro versi.

Questo collegamento dimostra che il tema della prima quartina non è solo un caso particolare che rientra nell'ambito di quello più vasto svolto nella seconda, ma già ne costituisce la prefigurazione. Solo il motivo del teatro come cifra della vita pone nella giusta luce la prima parte della poesia, nella quale, se restasse isolata, certi dettagli di carattere sentenziosamente generale mal si adatterebbero alla situazione concreta delineata nel contesto, mentre invece, alla luce degli ultimi versi, rientrano in una legge comportamentale valida sempre e dappertutto, anche nella situazione specifica in cui si trova Encolpio: la finzione universale che governa i rapporti umani. Da questo punto di vista riceve il suo pieno significato l'osservazione che i falsi amici dei primi versi sono "ipocriti" anche nel senso originario della parola²⁶.

In funzione di questa legge universale, evidenziata dall'autore attraverso il diffuso *τόπος* della vita come teatro, andrà interpretata tutta l'animata scena della parte prosastica che precede, nella quale tanto numerosi sono gli elementi di derivazione teatrale (con precisi riferimenti alla tragedia), che nella narrazione, al di là dell'effetto parodico, hanno lo scopo di mettere a nudo il carattere fittizio e ingannevole dei comportamenti umani²⁷.

2. Ho usato a ragion veduta l'espressione "come una maschera", in quanto il riferimento dei versi petroniani è al mimo, un genere teatrale nel

un'interrogazione). L'allusione non è impossibile, ma mi sembra azzardato vedervi più di una ripresa formale.

²⁵ Shackleton Bailey 1987, 461.

²⁶ Cf. Labate 1995, 172.

²⁷ In 80.3 Gitone scongiura Encolpio ed Ascilto di non comportarsi come Eteocle e Polinice (*Thebanum par*) e, come Giocasta, s'interpone fra i due; il che non gli impedirà poi di preferire senza esitazione Ascilto. Il carattere paratragico della scena precedente è stato sottolineato da numerosi studiosi; tra gli altri Ciaffi 1955, 51; Labate 1995, 166 e n. 3 (che richiama le *Phoenissae* di Seneca: cf. specialm. Petr. 80.4 ~ Sen. *Phoen.* 443-444); Conte 1996, 81. Walsh 1996, 183, osserva che i versi sul mimo possono collegarsi con la scena che precede in quanto questa è una "mimic presentation". Vedremo fra poco il collegamento posto da Petronio (e da Seneca) fra mimo e tragedia.

quale con ogni probabilità gli attori non indossavano la maschera. In effetti non c'è nulla nel nostro testo che si riferisca espressamente alle maschere teatrali, anche se la metafora della *persona* era da tempo divenuta corrente per indicare i ruoli svolti dagli uomini nella vita.

Il motivo della vita assimilata al teatro era antico²⁸ ed era divenuto assai comune specialmente nella filosofia popolare vicina alla diatriba²⁹. Il τόπος poteva assumere sfumature di significato diverse, a seconda delle intenzioni dell'autore³⁰. Un filone che per comodità possiamo definire "paneziiano" – anche se ben più antico e non di rado lontano dalle motivazioni etiche di Panezio, che prestò originali connotazioni ideologiche al vecchio motivo – associava l'idea della vita come teatro non ad una finzione che nasconde una realtà diversa, ma ad un ruolo assegnatoci che sta a noi recitare bene³¹. In molti altri casi, tuttavia, in primo piano era proprio l'idea di simulazione di una finta realtà, destinata ben presto ad aver fine: uno dei concetti che caratterizzano la nostra poesia petroniana. È così in molti testi in varia misura influenzati dalla diatriba, a partire dal passo lucreziano nel quale giustamente Labate riconosce gli stessi motivi che compaiono uniti anche in Petronio³²; poi in Seneca³³, e fino a Luciano³⁴. In tutti questi autori, proprio come qui

²⁸ Già Platone, *Phileb.* 50B, parlava di "tragedia e commedia della vita"; cf. *leg.* 817B. Per passi analoghi, fino a Massimo di Tiro, Marco Aurelio e Clemente Alessandrino, vd. Helm 1906, 52-53.

²⁹ Si veda la bibliografia citata da Conte 1996, 82 n. 11, specialm. Helm 1906, 44-53. Da aggiungere, per il concetto di *persona* in Panezio, Puhle 1987, 158-178; Alesse 1994, 62-74; Ead. 1997, 199.

³⁰ Helm 1906, 45-52, distingueva quattro diverse applicazioni del τόπος della vita come teatro: 1) sono i potenti ad essere colpiti dalle peggiori sciagure; 2) occorre recitare bene qualunque parte ci venga assegnata (cui si aggiunge 2b: come nel teatro, così nella vita occorre fermarsi a tempo); 3) i ruoli sono mutevoli e temporanei; 4) ricchezza e potenza sono vane apparenze. Le più importanti sono indubbiamente le ultime tre, e la terza e la quarta sono in realtà tutt'uno.

³¹ È così, p. es., in Aristo Chius *SVF* I 351, p. 79, 9-11 (= Diog. Laert. 7.160); *Telles* 2, pp. 5,2-6,1 Hense²; 6, p. 52, 2-5 Hense²; *Cic. fin.* 3.24; *sen.* 64; *Sen. ep.* 77.20 *quomodo fabula, sic vita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert*; *Epict. man.* 17; etc. Senza implicazioni etiche e filosofiche Palladas *AP* 10.72; *Hor. sat.* 1.1.18; anche *Epict. diss.* 4.2.10. Per la diatriba (cf. i passi sopra citati di Telete) vd. *Oltramare* 1926, 53-54; 122; 276 (che peraltro trascura l'altro aspetto del motivo, quello della simulazione teatrale contrapposta alla realtà).

³² Cf. sopra, § 1 e n. 13. Si tratta di *Lucr.* 3.55-58 *quo magis in dubiis hominem spectare periculis / convenit adversisque in rebus noscere qui sit; / nam vera e voces tum demum pectore ab imo / eliciuntur <et> eripitur persona, manet res.*

³³ *Sen. ep.* 76.31; 80.6; cf. 24.13.

³⁴ *Lucian. nekyom.* 16; *gallus* 26. Quest'ultimo passo è accostato alla poesia petroniana da Helm 1906, 52.

in Petronio, la finzione scenica viene esplicitamente contrapposta alla realtà, caratterizzata a volte con lo stesso aggettivo petroniano, *verus*, o quello greco corrispondente³⁵. In essi l'idea di finzione viene associata alla maschera o ai coturni indossati dagli attori, agli accessori, cioè, di cui gli attori del mimo erano privi, e pertanto il contrapposto aggettivo *verus* (o *suus*), riferito all'essere reale dell'attore, è usato in senso proprio. In Petronio, che descrive una rappresentazione mimica, esso assume invece valore di metafora³⁶, acquistando così un significato ancora più vasto e generale: la *vera... facies* viene a simboleggiare la realtà, fisica e spirituale, che riprende il sopravvento sulla finzione, la *facies assimilata*³⁷.

Nell'opera di Petronio l'elemento mimico costituisce una componente di primaria importanza, come è unanimemente riconosciuto dagli studiosi³⁸, ma la ragione profonda per cui – a differenza, poniamo, dei passi di Seneca citati in nota – Petronio in questa poesia non contrappone la reale individualità degli attori ad una finzione teatrale che li nobilita con maschera e coturni, bensì ai ruoli da loro recitati nel mimo, va ricercato nella valenza diversa che il motivo della vita come teatro assume in lui e nei moralisti. Seneca se ne serve per smascherare la vanità della potenza umana³⁹; è naturale, pertanto, che si riferisca ad un genere teatrale che, come la tragedia, metteva in scena principi e re, per contrapporre a questi personaggi la miseria reale di chi li rappresenta sulla scena. Questo intento moraleggiante è totalmente estraneo a Petronio, che pertanto sostituisce la tragedia col mimo, in cui agivano perso-

³⁵ Lucr. 3.57 *verae voces* (cf. Lucian. *gall.* 26 τῆς ἀληθοῦς κεφαλῆς τοῦ ὑποκριτοῦ, contrapposta alla maschera). In Sen. *ep.* 76.31 *ad staturam s u a m* è contrapposto ai coturni; in *ep.* 24.13 *facies s u a* corrisponde alla *vera... facies* di Petronio (in Seneca l'espressione è contrapposta alla maschera, anche se non si tratta di una rappresentazione teatrale). Vicino a Seneca è Epict. *diss.* 1.29.41 ἔσται χρόνος τάχα, ἐν ᾧ οἱ τραγωδοὶ οἰήσονται ἑαυτοὺς εἶναι προσωπεῖα καὶ ἐμβάδας καὶ τὸ σύρμα. ἄνθρωπε, ταῦτα ὕλην ἔχεις καὶ ὑπόθεσιν.

³⁶ Tale è già il significato delle *verae voces* di Lucrezio, dove peraltro non è da escludere anche un riferimento all'amplificazione della voce prodotta dalla maschera.

³⁷ Che non si tratta di maschere, ma di contrasto fra "pretended and real face" non è sfuggito a Panayotakis 1995, 114.

³⁸ A partire da Collignon 1892, 275-281. La copiosa letteratura sull'argomento è utilmente discussa da Cicu 1992. Successivamente è fondamentale Panayotakis 1995; vd. anche Connors 1998, 12-14.

³⁹ Sen. *ep.* 76.31 *nemo istorum quos divitiae honoresque in altiore fastigio ponunt magnus est*; 80.8 *omnium istorum personata felicitas est*. Per passi luciani vicini a quest'ultimo di Seneca (gli attori che interpretano re ed eroi sono in realtà povera gente) vd. Helm 1906, 45-46. La valenza della "teatrale" vanità di potere e ricchezza si associa all'altra, della vita come ruolo da recitare bene, nello svolgimento del τόπος della vita come teatro che si trova in Favorino, *de exil.* 3, per cui vd. il commento di Barigazzi 1966, 414-419.

naggi comuni ed erano in primo piano i rapporti familiari (*pater, filius*) e sociali (*dives*). Sono precisamente questi rapporti – in primo luogo l'amicizia – ad essere svelati come finzione: non è impossibile che sia presente un'allusione al livello letterario cui intende collocarsi l'autore; ma su ciò torneremo fra poco.

È peraltro vero che anche Seneca, come qui Petronio, non esitava ad assimilare la vita umana ad un mimo⁴⁰; e si trattava di un'idea diffusa, come dimostra la domanda rivolta agli amici da Augusto morente⁴¹. Resta tuttavia da spiegare come mai l'autore abbia messo in bocca all'io narrante⁴² dei versi che fanno riferimento al mimo per commentare la scena descritta in precedenza, la cui evidente componente teatrale ci riporta chiaramente – lo si è già visto – all'ambito della tragedia. È facile rispondere che per Petronio – o i suoi personaggi – mimo e tragedia facevano ormai tutt'uno, in quanto accomunati dal carattere di finzione. L'atto o la minaccia – ugualmente finti – di colpirsi con un'arma smussata vengono definiti prima un mimo, poi una tragedia⁴³; e lo stesso avviene per l'imbroglio ordito da Eumolpo a Crotone⁴⁴, che, quasi a sottolineare l'identica natura fittizia di entrambi i generi teatrali, è designato anche col termine neutro di *scaena*⁴⁵. Se in quegli episodi successivi è il mimo a trapassare nella tragedia, in questo si assiste al passaggio inverso: la tragedia recitata nella scena prosastica che precede da un Gitone che posa ad assumere la gravità della parte di Giocasta si rivela nei versi un comunissimo mimo⁴⁶.

Neppure l'equivalenza petroniana di mimo e tragedia, in quanto rappresentazioni fittizie, è concetto ignoto a Seneca, che anche a questo riguardo mostra di risentire della stessa atmosfera culturale in cui si muove l'autore dei *Satyrice*⁴⁷. In Petronio, tuttavia, se resta l'idea della provvisorietà della fin-

⁴⁰ Sen. ep. 80.7 *hic humanae vitae mimus*.

⁴¹ Suet. Aug. 99.1 *admissos amicos percontatus est ecquid iis videretur mimum vitae commode transegeret*.

⁴² Beck 1973, 56, pone i versi di 80.9 fra quelli "which Encolpius offers in his rôle of narrator". Essi sono un monologo di Encolpio per Stöcker 1969, 152. Per Slater 1990, 165-166, i primi quattro versi si collocano a metà fra l'apostrofe poetica e il consiglio diretto al lettore.

⁴³ Petr. 94.15 *nec Eumolpus interpellaverat mimicam mortem*; 108.11 *audacius tamen ille tragoediam implebat, quia sciebat se illam habere novaculam, qua iam sibi cervicem praeciderat*.

⁴⁴ Petr. 117.4 *quid ergo... cessamus mimum componere?*; 140.6 *si non servasset integram simulationem, periclitabatur totam paene tragoediam evertere*.

⁴⁵ Petr. 117.10 *ne quid scaenae deesset*.

⁴⁶ Come nota acutamente Conte 1996, 81, i versi segnano l'amaro "risveglio" di Encolpio, che, nella sua mitomania, aveva preso per buona la sceneggiata tragica di Gitone.

⁴⁷ Sen. ep. 80.7: dopo avere menzionato il *vitae humanae mimus*, Seneca lo illustra

zione teatrale, manca – ovviamente – il riferimento di questa al tema moralistico della vanità delle ricchezze e della potenza. In lui si incontrano invece due applicazioni nuove. La rappresentazione scenica è vista da un lato come inganno intenzionale in vista di un tornaconto. Come si è appena osservato, il riferimento al mimo si prestava particolarmente a presentare come ingannevole apparenza, mantenuta solo finché conviene, i rapporti familiari e sociali; ma solo la poesia considerata unitariamente consente di afferrare questa nuova sfumatura di cui il motivo si colora in Petronio. Ma nei nostri versi è presente anche un'altra prospettiva, che può essere afferrata pienamente solo attraverso il confronto con un altro componimento poetico dell'opera petroniana. Si tratta della poesia di 128.6, che, con movenze ed espressioni identiche, concentrate come nei nostri versi nella parte finale, sottolinea il carattere di provvisoria illusorietà del sogno, per questo aspetto assimilabile al teatro⁴⁸. Entrambi i motivi erano diffusi nella letteratura influenzata dalla diatriba, e non a caso un opuscolo di Luciano, il *Gallus*, in cui è ampiamente svolto il tema dell'illusorietà del sogno, contiene anche un accenno alla finzione teatrale che presenta precisi contatti coi nostri versi petroniani⁴⁹. Non mi trattengo oltre su questo punto, limitandomi a rinviare a quanto illustrato in un precedente lavoro⁵⁰; desidero concludere, però, sottolineando che la vicinanza della nostra poesia a quella sul sogno ingannevole di 128.6 conferma che ciò che questi versi pongono in primo piano è l'idea dell'illusorietà e caducità dei ruoli rappresentati sul palcoscenico della vita, cui va ad aggiungersi, nell'organico contesto del componimento, la sfumatura di finzione ingannevole dettata dal tornaconto.

3. Illusorietà, inganno, allusione alle figure della vita quotidiana messe in scena dal mimo: è possibile che tutto questo abbia una rilevanza che trascende il contesto immediato, per assumere lo spessore di un'enunciazione da parte dell'autore sul carattere letterario della propria opera? Gli ultimi quattro versi sul mimo furono considerati da Slater come degni di figurare in epigra-

con due citazioni tragiche, volte a mostrare la vanità della potenza umana. Ancora una volta a Seneca è vicino Epitteto, che così sottolinea l'inquietante affinità tra farsa e tragedia nel teatro della vita: *diss.* 1.29.42 φθέγγει τι, ἵνα εἰδῶμεν πότερον τραγῳδὸς εἶ ἢ γελοιοποιός; κοινὰ γὰρ ἔχουσι τὰ ἄλλα ἀμφοτέροι.

⁴⁸ Petr. 128.6.7-8 *mox ubi... veraque forma* ~ 80.9.7-8 *mox ubi... vera... facies* (e cf., nella prosa precedente la poesia sul sogno, l'accenno di 128.5 alla *vera voluptas* della realtà contrapposta a quella illusoria del sogno). I contatti fra i due componimenti furono sottolineati già da Burman 1743, I, 795; poi da Stöcker 1969, 152-153. Vd. da ultimo Setaioli 1999.

⁴⁹ Vd. sopra, note 34 e 35.

⁵⁰ Setaioli 1999.

fe all'intero romanzo⁵¹, e questa caratterizzazione è stata accolta da Panayotakis⁵² e dalla Connors⁵³. È curioso osservare che questi tre studiosi, che annettono a questi versi la valenza di dichiarazione programmatica generale da parte dell'autore, rifiutano la stessa valenza ad un componimento poetico in cui essa, a mio parere⁵⁴, è ben più chiara: la poesia di 132.15⁵⁵.

Secondo Slater i versi sul mimo, con il loro riferimento alla *pagina*⁵⁶, indicano che i *Satyrica* erano un'opera destinata non alla recitazione, ma alla lettura individuale⁵⁷ e sottolineano il carattere di creazione letteraria del protagonista⁵⁸. Slater è indubbiamente nel giusto nel sostenere la genuinità della lezione *pagina*; meno condivisibile è invece la sua idea che i nostri versi rappresentino i personaggi del mimo della vita non solo chiusi in un libro, ma addirittura ridotti ad illustrazioni⁵⁹. È chiaro, comunque, che per lui i versi sul mimo – coi riferimenti ai ruoli realistici, per quanto stereotipati, di *pater*, *filius*, *dives* – simboleggiano l'azione dei *Satyrica* stessi⁶⁰.

Panayotakis, pur ritenendo che le due quartine vadano separate, vede però già nella prima un richiamo al lettore relativamente al carattere dei personaggi del romanzo, che cambiano ruolo a seconda del loro interesse – richiamo rafforzato dalla seconda quartina sul mimo -, mentre il riferimento al riso (*ridendas... partes*) sottolinea per lui l'importanza della componente ridicola nella trama della narrazione⁶¹.

Secondo la Connors i versi sul mimo richiamano l'attenzione sul consa-

⁵¹ Slater 1987, 217; Id. 1990, 89.

⁵² Panayotakis 1995, 191.

⁵³ Connors 1998, 13.

⁵⁴ Vd. Setaioli 1997; Id. 1998, 237-239; Id. 1999, 412-415.

⁵⁵ Slater 1990, 129, cf. 165; Panayotakis 1995, 175-176; Connors 1998, 72 n. 57. La Connors ammette al massimo (p. 73) che in 132.15 possa esservi un riferimento al mimo come quello di 80.9, mediato attraverso la figura di Catone (132.15.1), tradizionalmente contrapposto alla licenza mimica.

⁵⁶ Cf. v. 7. Sulle proposte di emendamento e le ragioni per mantenere la lezione tràdita vd. paragrafo seguente.

⁵⁷ Slater 1987, 216; Id. 1990, 13-14. Per la maggiore probabilità della destinazione dei *Satyrica* ad essere presentati attraverso la *recitatio* vd. Panayotakis 1995, 115 n. 12.

⁵⁸ Slater 1990, 89.

⁵⁹ Questa interpretazione è stata respinta da Courtney 1991, 24, e Panayotakis 1995, 114 n. 10, che fa notare che nel mimo non si usava probabilmente la maschera (Slater 1987, 217, pensava che l'espressione *ridendas... partes* potesse alludere alla figura di un'*aedicula* contenente maschere teatrali, come nei manoscritti illustrati terenziani che ci sono pervenuti).

⁶⁰ L'identificazione dei ruoli mimici menzionati nei versi con i personaggi del romanzo (limitatamente all'episodio specifico) era stata tentata da Brozek 1965, 430, che non sfuggiva però a gravi errori d'interpretazione (vd. sopra, nota 11).

⁶¹ Panayotakis 1995, 113-14. Il secondo punto sviluppa un cenno di Walsh 1970, 27.

pevole carattere di finzione dei *Satyrica*; gli umili personaggi della rappresentazione mimica sono vicini a quelli messi in scena nel romanzo⁶². Come si è osservato sopra, quest'ultimo è un dato di fatto che spiega perché Petronio, in maniera congruente con le sue intenzioni, svolge il *τόπος* della vita come teatro facendo riferimento al mimo e non, poniamo, alla tragedia, richiamata invece da Seneca, che si propone ben altre finalità. Si tratta dunque di un'osservazione valida, purché non si pretenda di stabilire corrispondenze troppo strette tra i ruoli del mimo ed i personaggi dei *Satyrica*.

La posizione di questi studiosi è in parte indebolita dal fatto che dividono in due una poesia che deve essere considerata unitaria, come si è cercato di dimostrare sopra; devono perciò – o dovrebbero⁶³ – limitare alla seconda quartina staccata dal resto la funzione di enunciazione programmatica da parte dell'autore. Slater anzi, coerentemente con la premessa posta da Bücheler – a volte dimenticata dai fautori della divisione – afferma esplicitamente⁶⁴ che i versi sul mimo, non potendo essere messi in rapporto con un contesto specifico, in quanto probabilmente fuori posto là dove ci vengono trasmessi, vanno necessariamente riferiti all'intera opera. Ciò equivale a dichiarare che il carattere di “epigrafe” e la valenza programmatica vengono assegnati a questi due distici in totale ignoranza del contesto per il quale furono scritti e nel quale erano destinati ad inserirsi.

Tuttavia, considerando l'intera poesia nella sua unità ed in stretto rapporto col contesto, che presenta la giustapposizione – ed insieme la fusione – della finzione tragica e di quella mimica, non è inammissibile rilevare in questi versi, se non un'enunciazione programmatica vera e propria, almeno il riscontro e la conferma di alcuni caratteri essenziali dei *Satyrica*: la degradazione dei modelli letterari elevati⁶⁵, il volubile mutar di ruolo dei personaggi, e in generale la componente “mimica” di tutta l'opera. In questo senso si potranno accettare le conclusioni di Panayotakis⁶⁶, che non a caso attribuisce ad

⁶² Connors 1998, 13-14.

⁶³ Si è appena visto che Panayotakis assegna ad entrambe le parti valenza programmatica. Cf. anche sopra, nota 14.

⁶⁴ Slater 1987, 216 n. 14.

⁶⁵ Nel senso definito da Fedeli 1988, ma anche in quello stabilito da Conte 1996 in rapporto alla “mitomania” di Encolpio: cf. sopra, nota 46.

⁶⁶ Pur senza ritenerlo infondato, non insisterei troppo sul riferimento di *ridendas... partes* (v. 7) all'importanza della componente ridicola nel romanzo (Panayotakis 1995, 114). L'espressione può riferirsi semplicemente ai ruoli del mimo teatrale. I primi commentatori la riferivano all'*exodium* (vd. Burman 1743, I, 518). Gonsalo de Salas (*ap.* Burman 1743, II, 159) ribatteva che nel mimo tutte le parti erano ridicole. È tuttavia esatto che (nelle parole di Walsh 1970, 27) Petronio “wishes to present the whole of life as a series of risible, unexpected happenings, in which nothing is taken seriously and no man's motives are what they seem. Every gesture is rehearsed, every attitude a studied pose”.

entrambe le parti della poesia le stessa valenza programmatica, riconoscendo implicitamente il legame che le associa e che per me si spiega con l'organica unità del componimento.

4. Faccio seguire in forma di commento puntuale alcune notazioni aggiuntive in relazione al testo e all'interpretazione.

V. 1] Le edizioni moderne accolgono unanimemente la correzione *sic* di Muncker al posto di *si* tramandato da tutti i manoscritti e fanno due periodi distinti del v. 1 e del v. 2. Ovviamente, in tal modo, *sic* è "da intendere in correlazione con *quatenus*"⁶⁷. Occorre tuttavia riconoscere che una correlazione del genere non sembra la più naturale, e infatti Muncker non divideva i vv. 1-2 in due periodi e riferiva *sic* non a *quatenus*, bensì ad un *ut* che introduceva al posto di *in* nel v. 2: *nomen amicitiae sic, quatenus expedit, haeret, / calculus ut tabula mobile ludit opus*. Ultimamente torna ad accogliere *si* Labate, che propone di leggere *nomen amicitia est si, quatenus expedit, haeret*⁶⁸, sulla base del confronto con un verso ovidiano già richiamato in forma scorretta da Heinsius, che ne ricavava pertanto un emendamento infelice⁶⁹.

La proposta di Labate⁷⁰, per quanto acuta, mi sembra difficilmente accettabile, in quanto distrugge il parallelismo sintattico fra il v. 1 e il v. 6, dove il sostantivo *nomen* compare seguito in entrambi i casi da un genitivo epesegetico (*amicitiae* e *divitis* rispettivamente), uno dei raccordi formali che garantiscono l'unità delle due parti⁷¹. Nel testo trådito il secondo costruito fa riverberare retrospettivamente, con sottile eleganza, sul primo *nomen* accompagnato dall'epesegetico *amicitiae* quello stesso ambiguo significato di "denominazione fittizia", e quindi vana (cf. *vocatur*, v. 5), che con la lezione di Labate verrebbe imposto fin dall'inizio in maniera assolutamente esplicita e priva di qualsiasi suggestione polivalente. Inoltre l'espressione *nomen amicitiae* (= *amicitia*), oltre a trovarsi in alcuni testi ovidiani manifestamente tenuti presenti da Petronio nella composizione di questi versi⁷², ricompare

⁶⁷ Come osserva Labate 1995, 173.

⁶⁸ Bücheler 1862, 95, già suggeriva questa lezione in apparato, nel caso che si conservasse *si*.

⁶⁹ Gonsalo de Salas, *ap.* Burman 1743, II, 158, pur conservando *nomen amicitiae*, intendeva, come Labate, "nihil aliud praeter nomen in amicitia esse" e citava esattamente *Ov. ars am.* 1.740 *nomen amicitia est, nomen inane fides*. Heinsius citava il verso ovidiano nella forma *nomen amicitiae, nomen inane fides*, e suggeriva questa lezione in Petronio: *nomen amicitiae, nisi quatenus expedit, haerent*.

⁷⁰ Accolta da Conte 1996, 82-83.

⁷¹ Cf. sopra, nota 12.

⁷² P. es. *Ov. trist.* 1.8.15; *Pont.* 2.3.19; e due volte (vv. 43 e 100) in un'elegia

poco più avanti nell'invettiva-lamento in prosa di Encolpio contro i suoi falsi amici, con una chiara allusione all'attacco della nostra poesia⁷³, che garantisce il testo trådito di questa. Ritengo pertanto che si debba conservare la lezione dei codici, che non mi sembra porre difficoltà insormontabili. Il v. 1 costituisce la protasi di un periodo ipotetico della realtà, indicante un inoppugnabile dato di fatto; il v. 2 è la necessaria apodosi: "se [è vero che] il nome di amico dura finché conviene, [non è che] una pedina [che] tesse sulla scacchiera la sua mutevole trama". Il senso è reso perfettamente dalla parafrasi di Gonsalo de Salas⁷⁴: "quod si amicitia diutius non durat quam utilitati videlicet inserviat, omnino calculorum ludum ipsam imitari, quo nimirum potissimum id artificium servatur, ut hinc et illinc alio libere moveantur, nec ulli tabulae regioni plus temporis inhaereant, quam illis nempe conducatur conve-
niatque".

V. 2] Quasi tutti gl'interpreti intendono che l'allusione sia ad una partita giocata sulla scacchiera (come i *latrunculi*), nella quale le pedine (*calculi*) si muovono secondo la convenienza del gioco. Poiché è questa a determinare i movimenti, vanno esclusi senz'altro i giochi di puro azzardo⁷⁵. Già il Gronovius, però, pensava che l'allusione fosse al calcolo fatto sull'abaco, immagine che gli sembrava più adatta al computo del proprio tornaconto, qui indubbiamente presente⁷⁶. I termini si prestano in effetti ad entrambe le interpretazioni: i *calculi* sono sia le pedine del gioco sia le pietruzze usate per far di conto; la *tabula* è tanto la scacchiera quanto l'abaco⁷⁷. L'ambivalenza dell'espressione petroniana è sottolineata dalla Connors⁷⁸.

Sebbene anche sull'abaco le pietruzze cambino di posto nel corso del cal-

(*Pont.* 3.2) che presenta anche altri indubbi contatti coi nostri versi petroniani (vd. sopra, nota 22).

⁷³ Petr. 81.5 *reliquit veteris amicitiae nomen*.

⁷⁴ Gonsalo de Salas, *ap.* Burman 1743, II, 158.

⁷⁵ Ai quali pensano invece Reverdito 1995, 292 n. 171; Walsh 1996, 69. Vd. anche sotto, nota 78.

⁷⁶ Gronovius, *ap.* Burman 1743, I, 515 (Burman si associa). Poi, fra gli altri, Courtney 1991, 24; Labate 1995, 174 n. 26. Cic. *am.* 58 *ad calculos vocare amicitiam* è diverso: non si tratta del calcolo del tornaconto, ma di quello della perfetta corrispondenza fra il dare e l'avere.

⁷⁷ Nel primo senso Sen. *tranq.* 14.7 *ludebat latrunculis... vocatus numeravit calculos... lusisse tu Canum illa tabula putas?* Nel secondo Iuv. 9.40-41 *ponatur calculus, adsint / cum tabula pueri; numeras sestertia quinque*.

⁷⁸ Connors 1998, 80. La Connors ritiene prevalente la nozione di calcolo, ma poiché con l'abaco si fa il conto della *fortuna* patrimoniale, la ritiene vicina a quella di pedina di un gioco dominato dalla *fortuna*. Questo accostamento mi sembra da escludere, perché, come si è osservato, la gara non è retta dalla fortuna (azzardo), ma dalla convenienza (che, fuor di metafora, si regola semmai sulla *fortuna* altrui)

colo, *mobile* sembra adattarsi meglio alla scacchiera, a causa dei rivolgimenti di fronte nel corso della partita. Il concetto di gioco, inoltre, è vicino a quello della finzione teatrale degli ultimi quattro versi. Per questo lo ritengo prevalente, sebbene non escluda che nell'espressione ci possa essere voluta ambiguità.

V. 3 cum fortuna manet] il solo reale parallelo è Hor. *carm.* 3.29.53 *laudo manentem (fortunam)*. In Ov. *trist.* 3.4.77 *maneo* è accompagnato dal predicato *prospera*. Più vicini al nostro passo Lucr. 5.1121 *ut fundamentum stabili fortuna maneret*; Ov. *trist.* 5.8.15-16 *passibus ambiguis fortuna volubilis errat / et manet in nullo certa tenaxque loco*.

V. 6 divitis] si trattava di un ruolo tradizionale nel mimo: Sen. *ep.* 114.6; cf. Cic. *Phil.* 2.65.

V. 7 pagina] Bücheler 1862, 95 notava: "*pagina* cum siparium valere nequeat corruptum. fortasse *machina* id est pegma scaenicum". Successivamente Nisbet propose *pergula*⁷⁹ (già suggerito da Strelitz) e Watt *plaudite*⁸⁰; ma l'uno e l'altro mantennero come scontata la premessa di Bücheler, cioè che *pagina* dovesse essere sostituito con una parola indicante il calar del sipario, ossia la fine della rappresentazione. In realtà ciò costituirebbe un inutile doppione di *inclusit*. Inoltre questo modo di ragionare rovescia il giusto approccio al testo. Si ammette *a priori* che il riferimento sia ad una rappresentazione dal vivo e ad attori in carne ed ossa, e diventa perciò necessario eliminare *pagina*, che ci riporta ad un testo scritto. In alternativa, il tràdito *pagina*, sempre secondo questo modo di ragionare, può essere conservato solo pensando al copione di cui si servono gli attori, o addirittura il suggeritore⁸¹. Mi sembra che abbia ragione Slater⁸² nel ritenere che *pagina* alluda sicuramente ad un testo scritto, anche se non mi sento di accogliere quanto ne desume a proposito dell'opera di Petronio e tanto meno il suo riferimento alle illustrazioni librarie. Non c'è dubbio, a mio parere, che *pagina* è una sineddoche per *fabula*, intesa come testo scritto della *pièce* mimica. Lo vide già Gonsalo de Salas⁸³, che rimanda ad un testo illuminante di Donato⁸⁴. Accan-

⁷⁹ Nisbet 1962, 231: "one really expects a word meaning 'curtain'. I have considered *pergula*".

⁸⁰ Watt 1986, 179: "the word for 'curtain' is '*plaudite*'".

⁸¹ Come propone Courtney 1991, 24, che trasferisce al *volumen* stesso la "chiusura" che nel testo riguarda le *ridendae partes*.

⁸² Cf. sopra, § 3 e note 56-59.

⁸³ Gonsalo de Salas, *ap.* Burman 1743, II, 159.

⁸⁴ Don. *comm. Ter. praef.* III 7 (II, p. 8.20-24 Wessner) *in dividendis actibus fabulae identidem meminerimus primo paginarum dinumerationem neque Graecos neque Latinos servasse, cum eius distributio eiusmodi rationem habeat, ut ubi attentior spectator esse poterit, longior actus sit, ubi fastidiosior, brevior atque contractior*. È evidente che, sebbene

to ad *inclusit* il termine acquista il significato di “ultima pagina” o “ultima colonna”, che conclude il testo dell'opera teatrale – e solo con un sia pur facile passaggio metaforico anche la sua rappresentazione.

Università di Perugia

ALDO SETAIOLI

OPERE CITATE

- F. Alesse, *Panezio di Rodi e la tradizione stoica*, Napoli 1994
 Ead., *Panezio, Testimonianze*. Introd., trad. e comm., Napoli 1997
 A. Aragosti, *Petronio Arbitro, Satyricon*. Introd., trad. e note, Milano 1995
 A. Barigazzi, *Favoriño di Arelate, Opere*. Introd., testo crit. e comm., Firenze 1966
 E. J. Barnes, *The Poems of Petronius*, Diss. Univ. of Toronto, 1971
 R. Beck, *Some Observations on the Narrative Technique of Petronius*, “Phoenix” 27, 1973, 42-61
 M. Brozek, *Notes de lecture*, “Latomus” 24, 1965, 429-430
 F. Bücheler, *Petronii Arbitri Satirarum reliquiae*, ex recensione Francisci Buecheleri, Berolini 1862
 P. Burman, *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, curante Petro Burmanno, editio altera, I-II, 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, *Struttura del Satyricon*, Torino 1955
 L. Cicu, *Componere mimum (Petr. sat. 117, 4)*, “Sandalion” 15, 1992, 103-141
 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
 G. B. Conte, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*, transl. by E. Fantham, Berkeley-Los Angeles-London 1996
 E. Courtney, *The Poems of Petronius*, Atlanta 1991
 A. Ernout, *Pétrone, Le Satyricon*, texte ét. et trad., Paris 1923 (1990¹⁰)
 P. Fedeli, *La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)*, “Lexis” 1, 1988, 67-79
 G. C. Giardina - R. Cuccioli Melloni, *Petronii Arbitri Satyricon*, recognoverunt Ioannes Carolus Giardina, Rita Cuccioli Melloni, Augustae Taurinorum 1995
 R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig und Berlin 1906
 M. Heseltine, *Petronius*, with Engl. Transl. by M. H., *Seneca, Apocolocyntosis*, with Engl. Transl. by W. H. D. Rouse, London-Cambridge, Mass. 1913
 M. Labate, *Petronio, «Satyricon» 80-81*, “MD” 35, 1995, 165-175
 R. G. M. Nisbet, Recens. a K. Müller, *Petronii Arbitri Satyricon*, München 1961; W. V.

faccia riferimento alle rappresentazioni teatrali, Donato misura la diversa lunghezza degli atti delle commedie in base al diverso numero di *paginae* del testo scritto. La corrispondenza col nostro testo petroniano è perfetta.

- Clausen, A. *Persii Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, Oxford 1959, "JRS" 52, 1962, 227-238
- P. Oltramare, *Les origines de la diatribe romaine*, Lausanne 1926
- C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden-New York-Köln 1995
- A. Puhle, *Persona. Zur Ethik des Panaitios*, Frankfurt 1987
- G. Reverdito, *Petronio Arbitro, Satiricon*. Introd., trad. e note, Milano 1995
- M. Scarsi, *Gaio Petronio, Satyricon*. Prefaz. di G. Chiarini, Firenze 1996
- A. Setaioli, *Il novae simplicitatis opus (sat. 132.15.2) e la poetica petroniana*, "Prometheus" 23, 1997, 145-164
- Id., *Cinque poesie petroniane (sat. 82.5, 83.10, 108.14, 126.18, 132.15)*, "Prometheus" 24, 1998, 217-242
- Id., *La poesia in Petr. sat. 128, 6 (con una postilla su 132, 15)*, "Invigilata Lucernis" 21, 1999, 399-416
- D. R. Shackleton Bailey, *On Petronius*, "AJPh" 108, 1987, 458-464
- N. W. Slater, *Satyricon 80.9: Petronius and Manuscript Illustrations*, "CJ" 82, 1987, 216-217
- Id., *Reading Petronius*, Baltimore-London 1990
- Id., *An Echo of Ars Poetica 5 in Petronius*, "Philologus" 134, 1990, 159-160 (1990b)
- Chr. Stöcker, *Humor bei Petron*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1969
- H. Stubbe, *Die Verseinlagen im Petron*, eingeleitet und erklärt, "Philologus" Suppl.b. XXV 2, Leipzig 1933
- H. van Thiel, *Petron. Überlieferung und Rekonstruktion*, Lugduni Batavorum 1971
- P. G. Walsh, *The Roman Novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge 1970
- Id., *The Satyricon*. Translated with Introd. and Explanatory Notes, Oxford 1996
- W. S. Watt, *Notes on Petronius*, "C & M" 37, 1986, 173-184