



Giulia Peri

Discorso diretto e discorso indiretto nel *Satyricon*

Due regimi a contrasto



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

2

TESI

CLASSE
DI LETTERE

Giulia Peri

Discorso diretto e discorso indiretto nel *Satyricon*

Due regimi a contrasto



| EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Indice

I.	Discorso diretto. La parola come evento	7
1.	Un racconto di parole	7
2.	Modalità d'introduzione del discorso diretto	17
3.	Discorso diretto e <i>performance narrativa</i>	27
II.	Discorso indiretto. Funzionalità di un regime alternativo	31
1.	Stile diretto e stile indiretto: effetti di chiaroscuro all'interno di un discorso	31
2.	Stile diretto e stile indiretto: effetti di chiaroscuro nel dialogo	38
3.	Domanda e risposta	41
4.	Discorso indiretto come indicatore di inferiorità	47
III.	Parola imposta, parola negata. L'episodio di Quartilla	53
IV.	Fenomenologia del discorso nella <i>Cena</i>	73
1.	La parola di Trimalchione: stile indiretto, distanziamento e ironia	73
2.	I discorsi degli <i>scholastici</i> : domande di Encolpio	78
3.	I discorsi degli <i>scholastici</i> : discorso diretto e frustrazione	86
4.	I discorsi degli <i>scholastici</i> : l'episodio della fuga	89
V.	La parola in scena. L'atto della nave	93
1.	Lica, Trifena, Eumolpo, Hesus: dinamiche dialogiche	93
2.	Ricchezza del testo mimetico petroniano e 'teatralizzazione' del racconto	101
3.	Il dialogo fra Lica e Trifena a 105.11-106.4	107
VI.	La parola di Encolpio: discorso diretto ed emersione frustrata	111
	Conclusioni	121
	Indice dei passi petroniani citati	129

Debo il mio primo, sentito ringraziamento al prof. Gian Biagio Conte, per l'interesse con cui ha accolto fin dal principio la ricerca e per avermi tante volte espresso punti di vista illuminanti. Sono inoltre molto riconoscente al dott. Ernesto Stagni, della cui esperienza vastissima e disponibilità sollecita mi sono costantemente avvantaggiata, al prof. Franco Bellandi, che ha avuto la pazienza di leggere il lavoro in una versione non definitiva e di incoraggiarmi, ai professori Alfredo Stussi e Pier Marco Bertinetto per i preziosi suggerimenti bibliografici. Profonda gratitudine ho per Giulia Ammannati, cui sono debitrice di pareri fecondi e di un sostegno instancabile.

Nota al testo.

Tutte le citazioni dal *Satyricon* sono tratte da PETRONII ARBITRI *Satyricon reliquiae*, ed. K. Müller, München-Leipzig 2003⁵ (il cui testo presenta minime variazioni rispetto alla precedente edizione dello stesso Müller, Stuttgart-Leipzig 1995⁴).

Per evitare un eccessivo appesantimento delle note al testo si dà qui un prospetto delle edizioni critiche del *Satyricon* cui si fa riferimento più spesso:

PETRONII ARBITRI *Satirarum reliquiae*, rec. F. Bücheler, Berlin 1862 (*editio maior*)

PETRONII *Satura et liber priapeorum*, ed. F. Bücheler, Berlin 1904⁴ e 1922⁶ (*editiones minores*)

PÉTRONE, *Le Satyricon*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris 1950³

PETRONII ARBITRI *Satyricon*, ed. K. Müller, München 1961¹

PETRONIUS, *Satyrica*, lateinisch-deutsch von K. Müller, W. Ehlers, München 1965²

PETRONIO ARBITRO, *El Satiricon*, texto revisado y traducido por M.C. Díaz y Díaz, Barcelona 1968-1969

PETRONIUS, *Satyrica*, lateinisch-deutsch von K. Müller, W. Ehlers, München 1983³

I. Discorso diretto. La parola come evento

1. Un racconto di parole

Il *Satyricon* è un romanzo pieno di voci. Lunghi discorsi e brevi battute, interventi isolati e scambi dialogici occupano una grandissima porzione del testo. Ma oltre che per la sua diffusione, il discorso diretto costituisce una vera cifra del romanzo per la sua tanto determinata quanto costante fisionomia d'utilizzo.

Il *Satyricon* si propone in prima istanza come il racconto della storia di Encolpio, racconto che Encolpio stesso detiene e che gestisce in base alla sua prospettiva, rievocando le proprie impressioni, i propri sbalordimenti, stupori¹. La narrazione del *Satyricon* – una cui caratte-

¹ Il rapporto fra azione e narrazione e fra io agente e io narrante è un nodo importante del dibattito critico sul *Satyricon*. Basti qui ricordare le opposte tesi di Conte e di Beck. L'equilibrata posizione di G. B. CONTE, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del «Satyricon»*, Bologna 1997, che qui si assume, è che vi sia una «unitarietà del personaggio-narratore, dell'«io agente» e dell'«io narrante» (nonostante occasionalmente si possa percepire nella lettura una lieve tensione [...] fra le due funzioni assolte da Encolpio nel testo)» (20-21 nota 11). «Chi *vede* è l'«io agente», chi *parla* è l'«io narrante» [...]. Situato nel tempo dell'enunciazione, il narratore Encolpio verbalizza ciò che Encolpio personaggio ha visto nel tempo della storia: il narratore (anche se parla *ex post*) non ha altri occhi che quelli del personaggio in azione, ma è anche vero che spesso il suo nuovo punto di vista si sovrappone all'altro. Si genera così una tensione ironica quando il narratore 'differisce' s'insinua a commentare col senno di poi le vicissitudini dell'Encolpio personaggio ingenuo e pronto alle illusioni» (34, corsivi dell'autore). Già secondo L. CALLEBAT, *Structures narratives et modes de représentation dans le Satyricon de Pétrone*, in «Revue des Études latines», LII, 1974, 281-303, l'esposizione degli eventi segue sostanzialmente le percezioni del personaggio Encolpio: «cet ordre narratif produit la source originelle d'où découlent les différents effets de surprise, les différents procédés d'attente et de rupture observés dans le *Satyricon*» (295). Diversamente R. BECK, *Some observations on the narrative technique of*

ristica fondamentale Nietzsche individuava nel movimento di *Presto*² – è sempre mossa, costituita da un susseguirsi instancabile di microeventi. Su di essi il racconto convoglia via via l'attenzione, come su altrettanti picchi, vette di una catena ininterrotta, assumendo un moto ritmico di continue culminazioni e riprese, di punti d'arrivo e immediati rilanci. Raramente si tratta di eventi di grande portata, di sensazionali *katastrophai*. Ma ogni strumento narrativo è piegato alla valorizzazione di questi punti nodali, così da creare incessantemente microcontesti avvincenti e il senso complessivo di un racconto emozionante e vivace.

Spessissimo (e si tocca con questo la nervatura stessa, e uno degli aspetti di maggiore originalità, di un testo che appunto si propone al lettore prima di tutto come racconto, come avvincente opera narrativa) la parola costituisce per Encolpio l'evento: ciò che, in misura più o meno grande, frattura il contesto, vi immette un fattore nuovo, incurva la situazione e la modifica. La portata di questi eventi di parola può essere eclatante come molto sottile: è l'emozionalità melodrammatica di una reazione, la violenza di un'aggressione, ma anche la sorpresa di una risposta spiazzante, la ridicolaggine di un intervento ingenuo, la lusinga di un corteggiamento, la blanda ironia di una canzonatura amichevole e così via. In ogni caso sono parole per il protagonista cariche di significatività, che l'io narrante ripropone ed esalta nel racconto come fatti notevoli. Quello di Encolpio viene così ad essere in misura notevolissima un *racconto di parole*.

Di fronte all'evento di parola il modo del racconto di Encolpio è

Petronius, in «Phoenix», XXVII, 1973, 42-61 vede una più sostanziale distanza fra io agente e io narrante, che sarebbero «two very different characters». Secondo Beck il narratore sceglie consapevolmente di presentare una certa immagine di sé, «chaotic and naïve»: «what Petronius offers us in the Satyricon is a portrait of Encolpius the narrator shaping an amusing and sophisticated version of his past life and adventures which includes, as a theme of major interest, a detailed treatment of his own chaotic and fantasy-ridden former self» (43 e 60, corsivi dell'autore). Un utile riepilogo critico dello *status quaestionis* si può trovare in M. PLAZA, *Laughter and derision in Petronius' Satyricon. A literary study*, Stockholm 2000, § 2.1.

² In *Al di là del bene e del male*, cap. 28. Lo spunto nietzschiano è stato messo in luce e finemente sviluppato da M. BARCHIESI, *L'orologio di Trimalcione (struttura e tempo narrativo in Petronio)*, in Id., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, 109-146, cui si debbono magistrali analisi del ritmo narrativo petroniano.

profondamente mimetico³. Narrando la propria vicenda Encolpio ri-propone al lettore la parola accaduta così come gli si è presentata, con tutta la sua carica esplosiva di significato, riattivando al massimo grado l'effetto che ha avuto su di lui come personaggio. Encolpio non *enarrà* la parola che lo ha colpito: non la traspone, non la media. La *mostra*: la riproduce nel modo più fedele, ottimizzandone la densità espressiva e il primitivo impatto⁴.

Le confessioni di Gitone (9.4-5) lo hanno sconvolto, l'enigmatica battuta d'ingresso dell'*ancilla Quartillae* (16.2) lo ha intimorito, lo sproloquo di Ermerote (37.2-38.16) ha suscitato in lui un ingenuo interesse, la preghiera di Lica (114.5) lo ha impressionato. Tutti effetti, si badi, esplicitati solo minimamente o lasciati del tutto impliciti dal testo e che tuttavia risultano al lettore con immediatezza e vivi-

³ Il concetto di *modo del racconto* deriva da G. GENETTE, *Figure III*, trad. it. Torino 1976, cap. 4: identifica la *regolazione dell'informazione narrativa* e si articola in *distanza* (la quantità d'informazione, di particolari forniti dalla narrazione) e *prospettiva* (o *punto di vista*). Da Genette è mutuata anche l'espressione *racconto di parole*, che tuttavia qui utilizzo in un'accezione diversa. Osserva lo studioso – ed è un punto capitale – che «la mimesi verbale può essere solo mimesi del verbo. Per il resto, abbiamo e possiamo avere soltanto vari gradi di diegesi» (211). In altri termini, l'unica vera mimesi narrativa possibile è l'imitazione di parole (ma anche questa solo parziale: il passaggio dall'orale allo scritto comporta evidentemente differenze ineliminabili, come del resto rileva lo stesso Genette). La mimesi di fatti, di eventi non-verbali, può essere solo illusoria, «per la ragione unica e sufficiente che la narrazione, orale o scritta, è un fatto di linguaggio, e il linguaggio significa senza imitare» (*ibid.*).

⁴ Evito di proposito di aggiungere alle innumerevoli già esistenti un'ennesima classificazione delle forme di discorso (discorso diretto, discorso indiretto, discorso indiretto libero etc.) e delle loro proprietà. Per la vastissima letteratura critica su questi temi, nei loro aspetti sia linguistici che narratologici, basti un rinvio alla bibliografia contenuta in A. LAIRD, *Powers of expression, expressions of power*, Oxford 1999, che comprende sia gli studi basilari, nati nel campo delle lingue e letterature moderne – dalla ‘scoperta’ dell’indiretto libero con C. Bally agli studi di narratologia di G. Genette –, sia le applicazioni nel campo dell’antichistica – si pensi al lavoro di I. De Jong sull’epica omerica. Del libro di Laird ricordo inoltre in particolare i capp. 3 («Speech modes and literary language») e 6 («Ideology and taste: narrative and discourse in Petronius’ *Satyricon*»). Offre utili spunti anche a un antichista E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino 1997 (dedicato alla narrativa italiana otto-novecentesca).

dezza straordinarie. Il racconto di Encolpio è mirabilmente efficace. Il narratore gestisce i contesti fornendo i presupposti situazionali e immettendo poi nel racconto il discorso diretto. Lo riproduce, lo mostra, si direbbe che lo mima. Adottando questa tecnica narrativa Encolpio chiama per sé la partecipazione e la comprensione del lettore. Nel suo racconto appassionato chiede al lettore di apprezzare tutta l'importanza di ciò che accade senza farsela spiegare: di adottare la sua prospettiva, di lasciarsi colpire dagli eventi percependo il portato di senso con cui hanno colpito lui al loro manifestarsi, di comprendere le sue reazioni. L'assoluta coerenza con cui questa operazione narrativa è perseguita nel testo crea nel lettore un'abitudine, una sensibilità e un'attesa che fanno del discorso diretto un segnale esplicito di parola notevole, di vero e proprio avvenimento di parola.

L'effetto prodotto da una narrazione intimamente mimetica come questa, d'altra parte, va anche ben oltre la prospettiva di Encolpio⁵. Proprio perché Encolpio racconta mimeticamente, conservando intatta la parola, la realtà narrata si mostra al lettore anche indipendentemente dalla prospettiva parziale dell'io narrante e dalla sua consapevole intenzione narrativa. Realtà di parola significa, nel *Satyricon*, realtà di caratteri e di relazioni fra i personaggi. Nel corso del romanzo una galleria di figure molto caratterizzate emerge con plastica vividezza. Individualità stagliate interagiscono in modo complesso, indoli e tensioni entrano in rapporto, situazioni emotive, anche molto sottili, si determinano ed evolvono. Di questa materia vive in gran parte il *Satyricon*. Essa scaturisce in notevolissima misura proprio dalla parola dei personaggi, e grazie alla natura mimetica del racconto può essere apprezzata dal lettore con una complessità che va molto al di là della visuale dell'io narrante.

Naturalmente ciò genera spesso ironia nei confronti del protagonista-narratore. Per riprendere un passo già ricordato, delle parole con cui Gitone denuncia l'aggressione di Ascilto⁶ il lettore coglie immediatamente l'enormità d'impatto su Encolpio. Ma va anche oltre la prospettiva parziale del protagonista, tutto preso dalla sua gelosia, e

⁵ In questo lavoro, che si propone principalmente di studiare un aspetto del modo di narrare di Encolpio, il problema del rapporto narratore-autore rimane nel complesso sullo sfondo, facendosi solo occasionalmente più pertinente. Anche qui faccio mia l'interpretazione proposta da CONTE, *L'autore* cit.

⁶ 9.4-5, il testo è riportato più avanti, 14.

vede convergere in quella battuta dagli accenti caricati il senso intero del carattere di Gitone e delle sue relazioni con Encolpio; può chiedersi se in Gitone non vi sia malizia; può scorgerne chiaramente la capacità d'influenza su Encolpio stesso (nel corso della vicenda non di rado scaltramente sfruttata), di cui proprio Encolpio è ingenuamente inconsapevole. Considerazioni analoghe valgono per molti discorsi dello stesso protagonista, declamazioni enfatiche, monologhi paratragici, melodrammatici lamenti che Encolpio fedelmente riferisce e che, della sua personalità, rivelano molto più di quanto egli stesso non veda.

Così, nel corso di tutto il romanzo, l'autore Petronio gioca alle spalle del protagonista-narratore lasciandogli esibire la sua ingenuità. Tuttavia non si tratta soltanto di sorridere di Encolpio. L'universo di figure che prende vita nel romanzo ha una ricchezza e un interesse indipendenti dalla posizione del protagonista. Delle prime parole dell'ancella di Quartilla⁷, ad esempio, il lettore avverte all'istante l'effetto intimorente su Encolpio. Ma, spettatore esterno alla vicenda, può anche apprezzare la scaltra elusività della battuta, cogliere in quelle tre parole l'impronta viva di un carattere.

È della genialità dell'autore Petronio giocare con poco: le situazioni del *Satyricon* sono in gran parte di una quotidianità, di una mediocrità sorprendenti. Eppure tutto questo diviene materia raffinata e sceltissima: situazioni dense, relazioni e dinamiche psicologiche in continua evoluzione sostanziano, agli occhi del lettore attento, una realtà romanzesca triviale, rendendola piena d'interesse. È per tramite della voce e del punto di vista del narratore Encolpio che questa realtà vive nel romanzo: ma proprio grazie alla natura mimetica del racconto essa guadagna anche un'autonomia di manifestazione che la emancipa dalla prospettiva dell'*io narrante*.

Alle terme, subito prima dell'inizio della *Cena*, i protagonisti osservano a bocca aperta uno spettacolo molto insolito: un vecchio calvo, vestito di una tunica rossa, gioca a palla attorniato da fanciulli, in un clima di stravagante *lautitia*. Corrispondentemente alla condizione di spettatore attonito del personaggio Encolpio la narrazione assume qui un andamento lento: si sofferma sul vecchio, ne descrive il curioso abbigliamento, il modo di giocare; passa poi a due figure circostanti dalle strane mansioni. Ma ecco intervenire Menelao (27.4): *cum*

⁷ 16.2; sull'episodio di Quartilla cfr. cap. III.

has ergo miraremur lautitias, accurrit Menelaus et «hic est» inquit «apud quem cubitum ponitis, et quidem iam principium cenae videtis».

Subito percepito dal lettore, l'effetto è suggestivo; nella situazione di fermo stupore che si è creata le parole di Menelao producono un sobbalzo, uno scarto emotivo: impressionano⁸. Si noti come accresca la pregnanza mimetica della battuta il fatto che il referente del deittico *hic* (il *senex calvus* o *pater familiae*), abbastanza lontano, non è richiamato diegeticamente: spia significativa della forte tendenza della narrazione a limitare la portata informativa della diegesi e a lasciare emergere la maggior quantità di reale direttamente dal discorso. Ne deriva fra l'altro un'enfatizzazione della sua componente mimica e sovrasegmentale – l'intonazione, lo sguardo, il gesto che addita –, lasciata del tutto implicita dalla diegesi.

Nell'atrio di Trimalchione Encolpio, dopo aver lungamente osservato le pitture del porticato e vari oggetti esposti, chiede notizie all'*atriensis* (29.9): *interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent.* «*Iliada et Odyssian*» inquit «*ac Laenatis gladiatorum munus*». Anche qui le parole riproposte costituiscono - per l'esibizionismo e il cattivo gusto - un fatto notevole⁹. Si noti l'effetto di bilanciamento stilistico ottenuto rendendo la precedente domanda di Encolpio, ancillare e priva d'interesse proprio, nella forma velata dello stile indiretto: la risposta guadagna spicco¹⁰.

Poco più avanti Encolpio e i compagni pregano il *dispensator* di graziare uno schiavo colpevole (30.9-11):

[9] rettulimus ergo dextros pedes dispensatoremque in oecario aureos numerantem deprecati sumus, ut servo remitteret poenam. [10] superbus ille sustulit vultum et «non tam iactura me movet» inquit «quam neglegentia nequissimi servi. [11] vestimenta mea cubitoria perdidit, quae mihi natali meo cliens quidam donaverat, Tyria sine dubio, sed iam semel lota. quid ergo est? dono vobis eum».

⁸ Su questo passo si veda anche il commento di BARCHIESI, *L'orologio* cit., 129.

⁹ Cfr. 80-81.

¹⁰ L'equilibrio contestuale fra discorso diretto e discorso indiretto caratterizza intimamente lo stile petroniano. Alcuni critici ne hanno sporadicamente additato singole manifestazioni. LAIRD, *Powers* cit., parla, sia in generale sia in riferimento ad alcuni casi petroniani, di «angled narration of dialogue», una tecnica di presentazione del dialogo fra due personaggi che dà più rilievo agli interventi di uno di essi riservando a lui solo il discorso diretto (101 e *passim*). Sulla questione si ritorna estesamente più avanti, cap. II.

Il passaggio allo stile diretto è un segnale da parte dell'io narrante, sollecita il lettore a intuire l'impatto di queste parole nel clima di sbarlordita passività in cui i protagonisti si trovano¹¹. Ma oltre che riattivare efficacemente le percezioni del protagonista, il racconto mimetico di Encolpio conserva ai personaggi la loro individualità. *L'atriensis* e il *dispensator* ricevono dalla riproposizione delle loro battute una vivida caratterizzazione. Le parole del primo denunciano ignoranza e volgarità; in quelle del *dispensator* si manifestano alterigia, snobismo, grettezza. Mentre il protagonista racconta i suoi casi, agli occhi del lettore si delineano, proprio attraverso le loro parole, figure staglia-tissime. Schiavi altezzosi prendono vita nel racconto con l'impronta definita di una mentalità.

Mentre Encolpio, spiando da una fessura della porta, assiste con crudele soddisfazione al pestaggio di Eumolpo da parte degli altri frequentatori della locanda, viene chiamato a sedare la rissa il funziona-rio Bargate (96.4-6):

ego autem alternos opponebam foramini oculos iniuriaque Eumolpi velut quodam cibo me replebam advocationemque commendabam, cum procurator insulae Bargates a cena excitatus a duobus lecticariis in medium rixam perfertur; nam erat etiam pedibus aeger. [5] is ut rabiosa barbaraque voce in ebrios fugitivosque diu peroravit, respiciens ad Eumolpon [6] «o poetarum» inquit «disertissime, tu eras? et non discedunt ocios nequissimi servi manusque continent a rixa?» *

Condensata diegeticamente l'aspra *peroratio*, al momento di riferire l'apostrofe a Eumolpo, per Encolpio spiazzante, l'io narrante scatta al discorso diretto. Si vedrà in molti altri casi come il passaggio da stile indiretto a stile diretto in corrispondenza di uno scarto significativo sia procedimento caro a Petronio¹². La narrazione sfrutta l'effetto straniante del discorso diretto, la cui viva espressività (si notino il vocativo affettato, prolungato dall'*inquit* che lo incide, l'enfatico *et* iniziale di periodo, i superlativi) lascia facilmente integrare fattori gestuali e intonativi: il mutare improvviso dell'espressione del volto, del tono di voce. In modo istantaneo e intenso l'io narrante fa così comprendere al lettore l'effetto di sorpresa suscitato nella situazione da queste

¹¹ Sull'accurata gestione narrativa dei discorsi in tutto il brano si torna al cap. IV, 84-86.

¹² Cap. II, § 1.

parole. D'altra parte il racconto mimetico di Encolpio dà anche vita autonoma, di nuovo, a un personaggio dotato di spiccata fisionomia.

Basta un brevissimo intervento a conferire una vivace individualità all'*anicula* che restituisce la virilità a Encolpio (131.5-7):

[5] hoc peracto carmine ter me iussit expuere terque lapillos conicere in sinum, quos ipsa praecantatos purpura involverat, admotisque manibus temptare coepit inguinum vires. [6] dicto citius nervi paruerunt imperio manusque aniculae ingenti motu repleverunt. [7] at illa gaudio exultans «*vides*» inquit «*Chrysis mea, vides, quod aliis leporem excitavi?*» *

La battuta trae dalla ripetizione di *vides*, dal colloquialismo sintattico (*quod*), dall'immagine proverbiale della lepre una pittoresca espressività; in un tratto il lettore recupera un tono di voce, si figura lo sguardo esaltato. Encolpio ripropone queste parole per l'impatto che, nella delicata situazione in cui si trovava, hanno avuto su di lui. Ma nella stessa battuta si rapprende agli occhi del lettore, ben oltre la prospettiva dell'io narrante, l'immagine vitale di una figura.

Altre volte il discorso diretto ha su Encolpio un violento effetto scatenante. L'impatto delle parole con cui improvvisamente, in un clima di familiare quotidianità, Gitone denuncia la tentata violenza di Ascilto è sconvolgente (9.2-6):

[2] cum quaererem numquid nobis in prandium frater parasset, consedit puer super lectum et manantes lacrimas pollice extersit. [3] perturbatus ego habitu fratris quid accidisset quaeſivi. at ille tarde quidem et invitus, sed postquam precibus etiam iracundiam miscui, [4] «*tuus*» inquit «*iste frater seu comes paulo ante in conductum accurrit coepitque mihi velle pudorem extorquere.* [5] cum ego proclamarem, gladium strinxit et “*si Lucretia es*” inquit “*Tarquinium invenisti?*”».

[6] quibus ego auditis intentavi in oculos Ascyli manus [...].

Il discorso diretto è intensamente espressivo. Si noti come l'inciso prodotto dal *verbum dicendi* sottolinei i due aggettivi, il *tuus* accusatorio (nei confronti di Encolpio), l'*iste* spregiativo (nei confronti di Ascilto)¹³; la citazione diretta, inoltre, da parte di Gitone delle parole

¹³ Sembra fortemente caratteristico di Petronio un uso ‘espressivo’ del *verbum dicendi*.

di Ascilto è molto enfatica: altro non è che una riproduzione in miniatura dello stesso procedimento narrativo di Encolpio¹⁴. Posto al termine del periodo e ritardato da un lungo inciso, in rilievo rispetto alle precedenti domande di Encolpio, riferite nella forma opaca dello stile indiretto, l'intervento di Gitone risulta potenziatissimo.

Di non minor impatto sull'io narrante le parole melodrammatiche di Gitone di fronte ai compagni in duello (80.4), anch'esse fortemente rilevate nel racconto (funziona, come nel caso di Bargate, uno scatto da stile indiretto a diretto), o ancora il discorso del suicidio (94.10-11), dalla teatrale enfasi patetica. Anche in questi casi è evidente la significatività della parola nella duplice ottica di Encolpio ma anche del lettore. Dalla narrazione mimetica emerge un personaggio, Gitone, dalla fisionomia ambigua, meno ingenuo del compagno, certamente abile nell'assumere pose. Di questo articolato complesso di informazioni e impressioni Encolpio non sembra vedere che una minima parte: i discorsi dell'efebo che Encolpio riporta in stile diretto sono, nella sua ottica parziale, avvenimenti profondamente toccanti.

La parola dei personaggi è dunque materia privilegiata del racconto di Encolpio. Per il protagonista è stata stupefacente, irritante, drammatica, ridicola: comunque notevole. Encolpio narratore la esalta come *clou* del suo racconto, la ripropone al lettore nella sua integrità, quasi additandogliela con emozionale partecipazione. Narratore mimetico, tuttavia, non la diegetizza né la spiega: lascia ad essa (e ai personaggi) autonomia di manifestazione nel contesto.

Il complimento di Eumolpo a Gitone (*ille ut se in grabatum reiecit viditque Gitona in conspectu ministrantem, movit caput et «laudo» inquit «Ganymedem. oportet hodie bene sit»*, 92.3) suona spiacevolmente interessato. La protesta di Eumolpo disturbato mentre, incurante del naufragio, compone versi (*at ille interpellatus excanduit et «sinite me» inquit «sententiam explere; laborat carmen in fine»*, 115.4) è di un'inop-

cendi intercalato, che, producendo un'incisione e una pausa, viene spesso funzionalizzato alla sottolineatura di certe inflessioni e dell'andamento melodico del discorso. Gli effetti prodotti da questo sottilissimo strumento possono essere anche molto potenti. Non si mancherà di rilevarli in più occasioni, ma se ne tenga conto come di un fatto stilistico caratterizzante e veramente pervasivo nel *Satyricon*, da ricondursi all'eccezionale sensibilità petroniana per la mimesi del discorso in azione.

¹⁴ Lo intuisce anche LAIRD, Powers cit., 218. Sull'alternanza fra stile diretto e indiretto in questo brano si torna al cap. II, 42-43.

portunità grottesca. Le parole di Ascilto a Encolpio, colto in flagrante nel letto con Gitone, sono sarcastiche e aggressive: *risu itaque plausque cellulam implevit, opertum me amiculo evolvit et «quid agebas» inquit «frater sanctissime? quid? †verti† contubernium facis?»* (11.2-3). Episodio di per sé marginale, quest'ennesimo scontro fra i due diviene, nel personale racconto di Encolpio, situazione narrativa pregnante. L'io narrante convoglia l'attenzione su quelle parole, fatto per lui memorabile, e ne riattiva efficacemente l'impatto.

Non meno sconcertanti per il protagonista (e per il lettore avvincenti) sono, in contesti del tutto diversi, le parole con cui Eumolpo rivela ai compagni chi sia il proprietario della nave su cui viaggiano (100.6-7, con meccanismo d'ironia tragica), o il discorso di Quartilla quando i tre giovani sono ormai in suo potere, minaccioso, di un'ilarità inquietante (18.5-6), o ancora la *fabulosa pollicitatio* di Enotea (134.10-12), promessa di guarigione degna d'una Medea petroniana.

Quando Criside, consegnata a Encolpio la lettera ingiuriosa della padrona, gli si rivolge con parole di consolazione e lo esorta a rispondere in tono accomodante, nel suo discorso il lettore accorto coglie un'individualità vivace, che lo interessa e appassiona (129.10-11):

ut intellexit Chrysis perlegisse me totum convictum, «solent» inquit «haec fieri, et praecipue in hac civitate, in qua mulieres etiam lunam deducunt * [11] itaque huius quoque rei cura agetur. rescribe modo blandius dominae animumque eius candida humanitate restitue. verum enim fatendum est: ex qua hora iniuriam accepit, apud se non est».

La battuta con cui Circe accoglie Encolpio al secondo incontro («*quid est*» *inquit «paralytice? ecquid hodie totus venisti?»*, 131.10) espri-
me una situazione psicologica sottile (un'ironia solo apparentemente blanda, l'offesa di un animo permaloso¹⁵). L'ultima battuta di Trimalchione («*fingite me*» *inquit «mortuum esse. dicite aliquid belli»*, 78.5) riassume in sé il senso di tutta una personalità.

Le parole con cui Lica commenta la novella della matrona di Efeso («*si iustus*» *inquit «imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci»*, 113.2) colpiscono forte-

¹⁵ Nella battuta risuona fra l'altro, ripetizione umiliante per Encolpio, il precedente saluto di Criside: «*quid est*» *inquit «fastose, ecquid bonam mentem habere coepisti?»* (131.3).

mente. Isolate e rilevate nel racconto (tutti ridono: solo Lica, adirato, interviene), sono notate da Encolpio per l'immediata associazione che gli suscitano (*non dubie redierat in animum Hedyle expilatumque libidinosa migratione navigum*, 113.3); ma portano in sé anche la traccia più complessa di un orgoglio ferito, di un'iracondia ora costretta a toni pacati, di un'indole non incline allo scherzo. Converge in queste parole l'intera storia del personaggio.

2. Modalità d'introduzione del discorso diretto

In quest'ordine di idee le modalità sintattiche dell'inserimento del discorso diretto nel *narratum* sono un aspetto essenziale¹⁶. Quasi sempre il discorso diretto costituisce la parte terminale, e perciò culminante e rilevata, del periodo¹⁷. Questo procedimento corrisponde

¹⁶ Sulle forme d'introduzione del discorso diretto e sulla gamma e l'uso dei *verba dicendi* segnalo – oltre alle sintassi di consultazione e, per il verbo *inquam*, all'utile voce del ThLL (VII.1, 1763-1797, curata da A. Szantyr) – E. BÜNNINGS, *Quomodo inducantur orationes directae in antiquorum oratione soluta*, Diss. Marburg 1903; inoltre la vasta raccolta di materiali fornita dai seguenti lavori di E. KIECKERS: *Die Stellung der Verba des Sagens in Schaltesätzen im Griechischen und in den verwandten Sprachen*, in «Indogermanische Forschungen», XXX, 1912, 145-185; *Zu den Schaltesätzen im Lateinischen, Romanischen und Neuhochdeutschen*, *ibid.*, XXXII, 1913, 7-23 (questo e il precedente contributo contengono alcune osservazioni particolari sull'uso dei *verba dicendi* in Petronio); *Zur oratio recta in den indogermanischen Sprachen I e II*, *ibid.*, XXXV, 1915, 1-93 e XXXVI, 1916, 1-70. Relativamente al latino esistono inoltre numerosi studi incentrati sull'epica: rinvio fra gli altri a J.R. GJERLØW, *Bemerkungen über einige Einleitungen zur direkte Rede in Vergils Aeneis*, in «Symbolae osloenses», XXXII, 1956, 44-68; U. SANGMEISTER, *Die Ankündigung direkter Rede im 'Nationalen' Epos der Römer*, Meisenheim am Glan 1978 (con ulteriore bibliografia). Segnalo infine l'articolo in lingua polacca di M. KACZMARKOWSKI, *La sintassi dello stile diretto in Petronio*, in «Roczniki Human.» (Lublin. Univ. Cath.), XII, 4, 1964, 81-104 (di cui ho tuttavia potuto consultare solo il riassunto in francese).

¹⁷ Naturalmente non sono valutabili sotto questo aspetto i casi in cui lo stato lacunoso del testo impedisce di vedere come il discorso veniva introdotto nella narrazione; non sono inoltre pertinenti a questa analisi tutti quei discorsi diretti che, facendo parte di scambi dialogici strutturati in forma di botta e risposta, seguono alla battuta precedente (sia anch'essa in stile diretto oppure, com'è più raro, in stile indiretto)

a un movimento veramente caratteristico della scrittura narrativa petroniana, che tende a collocare gli eventi in posizione sintattica di spicco, come altrettanti punti di sfogo di microtensioni via via rinnovate.

Spessissimo il *verbum dicendi* è coordinato a quanto precede, per lo più con *et*, come nel caso del discorso di Menelao ricordato all'inizio (27.4): *cum has ergo miraremur lautias, accurrat Menelaus et «hic est» inquit etc.*¹⁸. Un simile movimento sintattico produce il senso di uno slancio narrativo che porta alla battuta: continuamente ripetuto nel testo come un moto ondoso, esso diviene vera e propria cifra ritmica dello stile petroniano.

Ecco per esempio l'ingresso improvviso del *nauta* (simile quello dell'*ancilla Quartillae* a 16.3), che richiama Eumolpo al suo appuntamento sulla nave: *adhuc loquebatur [scil. Eumolpus], cum crepuit ostium impulsum, stetitque in limine barbis horrentibus nauta et «moraris» inquit «Eumolpe, tamquam †propudium† ignores»* (99.5). Efficacissima l'articolazione del periodo, che sboccia da un *cum inversum* e si prolunga poi per via di coordinazione fino al punto culminante, il discorso diretto. O ancora, all'apice di un ampio crescendo costituito da una successione di coordinate, l'interrogativa di Trimalchione al cuoco, gratuita e plateale esibizione di potere: *continuoque cocum vocari iussit, et non expectata electione nostra maximum natu iussit occidi, et clara voce: «ex quota decuria es?»* (47.11)¹⁹.

senza alcun intervento diegetico intermedio tranne l'inserimento dei *verba dicendi*. È quel che avviene per esempio a 67.1-3 («[...] sed narra mihi, Gai, rogo, Fortunata quare non recumbit?») «quomodo nosti» inquit «illam» Trimalchio «nisi argentum composuerit, nisi reliquias pueris divisierit, aquam in os suum non coniciet». «atqui» respondit Habinna «nisi illa discubbit, ego me apocolo»). Oppure, con successione di discorso indiretto e discorso diretto, a 25.3-4 (*obstupui ego et nec Gitona, verecundissimum puerum, sufficere huic petulantiae affirmavi, nec puellam eius aetatis esse, ut muliebris patientiae legem posset accipere.* «ita» inquit Quartilla «minor est ista quam ego fui, cum primum virum passa sum? [...]»).

¹⁸ Molto meno frequente *-que*, in rarissimi casi si trovano altre congiunzioni. Abbastanza rara la coordinazione di senso avversativo, per lo più con *sed* (ad esempio *non tenui ego diutius lacrimas, sed ad ultimam perductus tristitiam «quaeso» inquam «domina, certe embasicocetan iusseras dari»*, 24.1).

¹⁹ Si noti in questo caso l'assenza del *verbum dicendi*. Bücheler nell'*editio maior* integrava *inquit* dopo *quota*, ma le *minores* mantengono il testo tradi-to e lo stesso fanno in genere gli editori successivi (si distingue il più recente: PETRONIUS, *Cena Trimal-*

Spesso in queste strutture coordinative il narratore fotografa, prima d'introdurre il discorso diretto, un gesto associato alla parola, o un'espressione del volto, oppure identifica il carattere di una reazione emotiva: minime ma essenziali concessioni alla diegesi da parte di un narratore che tende piuttosto ad affidare il massimo grado d'informazione direttamente alla parola²⁰.

chionis. A new critical edition by J. Öberg, Stockholm 1999, dove si ritrova l'integrazione di un *inquit* fra *quota* e *decuria*). Il mantenimento del testo tradi-to, con ellissi del *verbum dicendi*, è in questo caso sostenibile: insieme alla vorticosa sequenza di coordinate che precede la battuta (*continuoque [...] iussit, et [...] iussit [...]*, et), anche l'ellissi del *verbum dicendi* concorre, con consapevole scelta stilistica, a suggerire la spadroneggiante rapidità d'azione del *dominus* (potenzia l'impatto dell'interrogativa «*ex quota decuria es?*» anche il fatto che gli ordini che la precedono siano trattenuti in forma indiretta). Va tuttavia segnalato che l'ellissi del *verbum dicendi* a introduzione di un discorso diretto – procedimento meno frequente in greco, assai diffuso in latino, sia in prosa che in poesia – è eccezionale in Petronio. Su più di 250 discorsi diretti del *Satyricon* – di qualsiasi lunghezza e carattere, comprese le battute che si susseguono in forma di botta e risposta – tale ellissi interessa non più di quattro o cinque casi (naturalmente sono esclusi da questa stima i discorsi diretti la cui introduzione nel *narratum* manca a causa di una lacuna; particolarissimo è il caso di 118.1, cfr. M. Di SIMONE, *Le didascalie nel testo del Satyricon e la costituzione degli excerpta longa: percorsi di lettura*, in «*Studi classici e orientali*», XLVI, 1998, 933-953, in particolare 947). Il rapporto numerico fra i casi in cui il *verbum dicendi* è espresso e i casi di ellissi mostra come l'*usus* petroniano crei un sistema molto compatto, in cui la variante diviene un fatto stilistico. L'assenza del *verbum dicendi* è difendibile anche a 10.1 («*quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? [...]*»: gli editori non toccano il testo). Si tratta della battuta culminante di un acceso litigio tutto reso in stile diretto, nel quale la progressiva riduzione degli interventi diegetici d'introduzione dei discorsi diretti contribuisce a suggerire la crescente velocità del 'botta e risposta' dei litiganti. Proprio la mancanza di evidenti ragioni stilistiche (associata in alcuni casi a condizioni testuali per altri versi dubbie) dovrebbe indurre a una certa prudenza negli altri casi di assenza del verbo dichiarativo: 41.3, su cui si veda 82-84 e nota 20; 20.6 e 117.2, su cui cfr. 21-22 nota 23 (restano a parte casi del tutto particolari, come 33.8 *audivi veterem convivam* «*hic nescio quid boni debet esse*», su cui cfr. H. PETERSMANN, *Petrone Urbane Prosa. Untersuchungen zu Sprache und Text*, Wien 1977, 43-44; 77.1, dove Trimalchione riferisce, con libertà propria dell'*Umgangssprache*, le parole del *mathematicus*; o ancora 99.3, su cui si veda cap. II, 31 e nota 1).

²⁰ Si potrebbe dire che il discorso diretto nel *Satyricon* è sempre riccamente infor-

Didascalie gestuali precedono per esempio l'affranto racconto di Ascilto all'uscita dal lupanare: *sudorem ille manibus detersit et «si sci-
res» inquit «quae mihi acciderunt»* (8.1); la preghiera di Lica terroriz-
zato dalla tempesta: *Lichas trepidans ad me supinas porrigit manus et
«tu» inquit «Encolpi, succurre periclitantibus [...]»* (114.5); la naviga-
ta promessa di Enotea di guarire Encolpio: *his auditis Oenothea inter
utrumque consedit motoque diutius capite «istum» inquit «morbum sola
sum quae emendare scio [...]»* (134.10). Nel raccontare l'inatteso ri-
trovamento di Gitone alle terme il narratore rileva l'espressione del
volto del compagno: *convertit ille solutum gaudio vultum et «miserere»
inquit «frater. ubi arma non sunt, libere loquor [...]»* (91.2); e così anco-
ra quando Trimalchione, dopo aver tiranneggiato il cuoco, si rivolge
agli ospiti con compiaciuta mitezza: *Trimalchio autem miti ad nos vultu
respexit et «vinum» inquit «si non placet, mutabo [...]»* (48.1)²¹.

Notazioni sulle manifestazioni emotive del personaggio accompa-
gnano lo scoppio vendicativo di Trifena: *ceterum eadem indignatione
mulier lacerata ulterius excanduit et «si quis deus manibus meis» inquit
«Gitona imponeret, quam bene exulem exciperem»* (100.4); l'intervento
adirato di Lica dopo la rivelazione di Hesus: *excanduit Lichas hoc ser-
mone turbatus et «itane» inquit «capillos aliquis in nave praecedit, et hoc
nocte intempesta? attrahite ocios nocentes in medium, ut sciam quorum
capitibus debeat navigium lustrari»* (105.1); la minaccia di Eumolpo:

mativo, anche dove è solo scarsamente comunicativo. Sui concetti di comunicazione e informazione cfr. J. LYONS, *Il linguaggio umano*, in *La comunicazione non verbale*, a cura di R.A. HINDE, Bari 1974, 69-114: 100-101; ne ridiscute G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna 1983, 126-179.

²¹ Un lavoro di L. RICOTTILLI (*Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000) esamina la sofisticata coscienza che gli antichi avevano del rapporto fra gesto e linguaggio e i modi di rappresentazione della gestualità nella narrazione. Il fatto che le informazioni sulla gestualità si collochino di preferenza accanto al discorso diretto, e soprattutto subito prima di esso, caratterizza l'epica greco-latina fin da Omero e già i commentatori antichi lo avevano osservato. È intuitivo che le notazioni sulla gestualità (su una definizione circostanziata di essa manca, a quanto pare, un accordo) contribuiscono molto all'*enárgheia* del racconto. Su tutti questi temi si rimanda al saggio della Ricottilli, che giustamente, riprendendo una terminologia genettiana, parla del gesto come di un importante «connotatore di mimesi della narrazione» (in particolare 216-217).

Eumolpus autem [...] irrumpit perturbatus et «mille» inquit «nummos inveni; iam enim persequar abeuntem praeconem et in potestate tua esse Gitonem meritissima proditione monstrabo» (98.2) e così via. Queste minime indicazioni su elementi gestuali e paralinguistici punteggiano la narrazione di Encolpio, funzionalmente: indirizzano il lettore ad una percezione intensa dell'espressività mimetica del discorso.

Oltre che da una coordinata, più raramente accade che il discorso diretto sia preceduto da una subordinata, dipendente dal *verbum dicendi*. L'effetto è ancora quello di una *mise en relief*, di una sottolineatura narrativa ottenuta attraverso il ritmo sintattico, collocando il discorso in posizione culminante.

Ecco ad esempio le prime, straordinarie parole di Trimalchione: *ut deinde pinna argentea dentes perfodit*, «amici» inquit «nondum mihi suave erat in triclinium venire [...]» (33.1); a preparare sintatticamente il discorso diretto può essere anche una frase participiale (ad esempio *is ergo reclinatus in cubitum «hoc vinum» inquit «vos oportet suave facatis [...]*», 39.2), un ablativo assoluto (come *paululum ergo intepescente saevitia «Eumolpe» inquam «iam malo vel carminibus loquaris quam eiusmodi tibi vota proponas [...]*», 94.5). Nel caso della sbalorditiva proposta di Ascilto a Encolpio la struttura si complica: *non repugnavit ille, sed postquam optima fide partiti manubias sumus*, «age» inquit «nunc et puerum dividamus» (79.12, il discorso diretto è introdotto per coordinazione avversativa, la tensione sintattica verso di esso è ulteriormente accresciuta dalla subordinata in inciso²²). E ancora la parola può essere introdotta da un *cum inversum* (per esempio *iocari ego senem poetica levitate credebam, cum ille: «utinam quidem sufficeret largior scaena [...]*», 117.2²³).

²² Cfr. anche, ad esempio, 92.5: *instat Eumolpus, et cum puer illi potionem dedisset, «malo te» inquit «quam balneum totum»*. L'andamento sintattico è analogo in casi come *non tenui ego diutius lacrimas, sed ad ultimam perductus tristitiam «quaeso» inquam «domina, certe embasicoetan iusseras dari»* (24.1) o *ramum super oculos meos posuit, et quasi pariete interiecto audacior facta «quid est» inquit «paralytice? ecquid hodie totus venisti?»* (131.10), dove fra la congiunzione e il discorso diretto è interposta una frase participiale.

²³ Bücheler (a testo nell'*editio maior*, successivamente solo in apparato), Ernout e Díaz y Díaz (nel cui testo l'assenza di *quidem* sembra dovuta a un semplice refuso) integrano plausibilmente un *inquit* dopo *utinam quidem* (per la sequenza cfr. 68.2 «poteram quidem» inquit; vale la pena di rilevare l'esatta corrispondenza prosodica

Non occorrerà insistere ulteriormente sull'intensità d'impatto propria, in modi diversi, di ciascuno di questi discorsi nei rispettivi contesti: discorsi che sono come zampilli in cui la narrazione incessantemente sfocia. Movimenti sintattici di questo tipo, descrivibili come diagrammi di linee ascendenti e discendenti, sono pervasivi nel *Satyricon*. Quasi fossero arsi e tesi, levare e battere dello stile, danno al racconto un andamento pulsante, in cui il discorso diretto è proposto ed esaltato sempre come fatto nuovo e sorprendente.

Nella stessa ottica, va anche osservato che l'introduzione proletica del discorso diretto è assai rara nel *Satyricon*. Se ne trovano due esempi con *sic* (*sic orsus est*, 110.8²⁴; *sic deprecatus sum*, 133.2); inol-

di *poteram quidem* e *utinam quidem*). Come già si è visto (cfr. nota 19), l'assenza del *verbum dicendi* nell'introduzione di discorsi diretti è nel *Satyricon* molto rara e merita grande prudenza da parte dell'editore. Non sembra metodica la difesa del testo tradito a 117.2 avanzata da J. VAHLEN (in «Hermes», XV, 1880, 271-272) sulla base di esempi di ellissi del *verbum dicendi* tratti da Fedro, Cicerone o altri autori (sulla linea del Vahlen anche PETERSMANN, Petronius cit., 43 e V. Tandoi, *Come entrare a Crotone*, in Id., *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, I, Pisa 1992, 624-632: 625 nota 3): a dover essere dimostrata non è infatti la possibilità in latino di omettere il *verbum dicendi*, ma la plausibilità di tale procedimento stilistico in relazione all'*usus petronianus*; né pare cogente osservare che l'integrazione di un *inquit* toglierebbe a 117.2 «immediatezza e vivacità colloquiale» (Tandoi cit.), giacché, come si è osservato, nella vivacissima narrazione petroniana l'uso del *verbum dicendi* è assolutamente la norma (anche con *cum inversum*, come a 117.2: cfr. 64.2; 70.1; 70.10; 72.2). Sulla fragile base di un caso di ellissi in Fedro già M. HAUPT (*Opuscula III*, Leipzig 1876, 376-377), seguito poi da Cotrozzi in A. ARAGOSTI, P. Cosci, A. COTROZZI, *Petronio: l'episodio di Quartilla* (*Satyricon* 16-26.6), Bologna 1988, *ad loc.*, difendeva l'assenza del *verbum dicendi* a 20.6 (*ancilla risu meo prodita composit manus et «apposui quidem * adulescens, solus tantum medicamentum eibisti?»*, dove *apposui* è correzione di Scaliger del tradito *apposuit*): un passo dal senso generale chiaro ma dall'assetto testuale molto dubbio, nel quale già Pithou e Tornesio, seguiti poi da tutti i maggiori editori moderni, segnalarono lacuna dopo *quidem*, lacuna che ha probabilmente inghiottito anche un *verbum dicendi*.

²⁴ Si tratta dell'introduzione della novella della matrona di Efeso: *conversis igitur omnium in se vultibus auribusque sic orsus est*. Come molti hanno osservato, il narratore allude qui con parodia solennità all'*incipit* del II libro dell'Eneide: *conticuere omnes intentique ora tenebant. / Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*. Accanto al preminente ricordo di Aen. 2,1 agisce forse nella memoria letteraria del narratore

tre pochi casi con pronomi dimostrativi (come *haec Phileros dixit, illa Ganymedes*, 44.1²⁵) o con sostantivi, eventualmente accompagnati dai deittici *eiusmodi* o *talis* (come *reddidi illi voces suas*, 87.10; *eiusmodi carmina effudit*, 23.2; *talem fabulam exorsus est*, 61.5²⁶). L'estrema scarsità di questi moduli sintattici, che danno alla narrazione un andamento posato, è del tutto coerente con la tendenza a raggiungere il discorso diretto di slancio, collocandolo in vetta a un crescendo e non dopo un punto d'arrivo sintattico (istruttivo il confronto con le *Metamorfosi* di Apuleio, dove simili forme d'introduzione sono assai più frequenti). Laddove compaiono, si tratta per lo più di discorsi diretti molto particolari: discorsi in versi, novelle (alla cui introduzione il narratore dà un'ironica solennità adottando moduli di stile epico),

Encolpio anche *Aen.* 11, 120-121: *dixerat Aeneas. Illi obstipuerे silentes / conversique oculos inter se atque ora tenebant* (si tratta in questo caso della chiusura di un discorso diretto; appare diversa la prospettiva di O. PECERE, *Petronio. La novella della matrona di Efeso*, Padova 1975, 40-41, secondo il quale il timbro epico del periodo è generico e «il modello virgiliano [...] pare arbitrario volerlo senz'altro additare in *Aen.* 2, 1»). *Sic orsus/-a* è modulo caratteristicamente poetico, e soprattutto epico, d'introduzione del discorso diretto (ha numerose occorrenze in Virgilio, Lucano, Silio Italico, Valerio Flacco, Stazio; si noti che in poesia il modulo è sempre ellittico della forma *est*); in prosa è invece molto raro (lo si trova in Val. Max. 8.5.6 e Apul. Met. 6.3 con *est* espresso; inoltre in Plin. *Nat.*, *Praef.* 16). Proprio per la sua forte connotazione aulica, nel passo petroniano la forma *orsus* è senz'altro da preferire alla variante *exorsus* dei recenziori dei *Brevia*, accolta da Bücheler nell'*editio maior* (la formula *sic exorsus/-a*, con o senza *est*, occorre solo in prosa). Com'è noto, anche nell'introduzione a un'altra novella petroniana, quella del licantropo, viene attivata una movenza epica: 61.5 *haec ubi dicta dedit talem fabulam exorsus est*, dove *haec ubi dicta dedit* è, come nota Bücheler, celeberrimo emisticchio epico. Si osservi in questo caso, dopo un segnale poetico così marcato, il consapevole ritorno a una forma d'introduzione del discorso diretto tipicamente prosastica (*talem fabulam exorsus est*, per cui cfr. ad es. Liv. 21.39.10 *talem orationem est exorsus*; diversamente M. SALANITRO, *Il racconto del lupo mannaro in Petronio: tra folclore e letteratura*, in «Atene e Roma», XLIII, 1998, 156-167: 157, ritiene *exordior* «aulico» e virgiliano).

²⁵ Altri casi: *non diu cogitatione distorta haec recitavit*, 55.2; *nihil aliud dicebat nisi hoc*, 87.2; *facemque fumosam magis quam lucidam quassans haec proclamavit*, 97.1.

²⁶ E ancora: *adiectis etiam petulantibus dictis*, 11.4; *eiusmodi vox super constratum puppis congreguit*, 100.3; *coepitque capillorum elegidarion dicere*, 109.8; *hac fere oratione contumacem vexavi*, 132.9.

oltre al discorso di Ganimede, alla *proclamatio del servus publicus* e ad altri casi singolari. Va anche osservato che le introduzioni prolettiche producono l'effetto di incorniciare il discorso, isolandolo nel *narratum* e istituendo per esso uno spazio subordinato e nettamente delimitato. Una così rigida distinzione di spazi è sostanzialmente estranea allo stile del *Satyricon*, il cui narratore tende a passare da diegesi a mimesi con estrema fluidità²⁷.

Ma oltre alle modalità sintattiche d'introduzione, nel racconto di Encolpio è essenziale anche la sapienza di gestione del contesto in cui il discorso diretto è immesso. Se l'io narrante non diegetizza l'impatto del discorso nella situazione, cala tuttavia la parola in contesti amministrati funzionalmente, come reagenti ideali, con adesione alla prospettiva dell'io agente e senza anticipazioni. Corollario significativo è che una lacuna che preceda un discorso diretto, privandolo del suo contesto narrativo, può affievolirne in misura sostanziale l'efficacia.

²⁷ Un esempio particolarissimo ed estremo di questa fluidità di passaggio si trova a 101.9. L'intero *consilium salutis* (101.7-103.2) – la lunga discussione fra Encolpio, Eumolpo e Gitone per escogitare un modo per salvarsi da Lica – è reso in stile diretto, senza alcun intervento diegetico a parte l'inserimento dei *verba dicendi* con i relativi soggetti a segnalazione dei cambi di battuta (sono confrontabili i *convivarum sermones*, 41.10-46.8, o la scena del 'processo', 107, dove comunque la presenza del narratore è lievemente più attiva). Si distingue soltanto il primo intervento di Eumolpo: *negavit hoc Eumolpus fieri posse*, «*quia magna*» *inquit* «*navigia portibus se curvatis insinuant [...]*». Il narratore, che ha deviato dalla convenzione mimetica attaccando la replica di Eumolpo in stile indiretto (*negavit*), sterza però subito verso la forma diretta. Il passo è tanto singolare nella sintassi quanto nell'effetto. Lungi dall'essere una trascuratezza di stile (o il frutto di una corruttela), la singolarità sintattica produce l'impressione di una narrazione spontanea, quasi di uno stile di racconto *umgangssprachlich*, in cui il narratore, specie in una fase del racconto particolarmente tesa e concitata come questa, tende in maniera naturale al modo più diretto di riproduzione del discorso (è nota la preferenza della lingua d'uso per l'*oratio recta*). Si osservi che, fin da Burman, gli editori hanno in genere ritenuto corrotta, per il senso, la prima frase del discorso diretto e alcuni sono intervenuti integrando un forma di negazione: così ad esempio il Müller delle prime due edizioni stampava *quia <nec> magna* etc. Sarebbe auspicabile, in ogni caso, che la soluzione testuale di questo problema lasciasse integro il particolare innesto sintattico del discorso diretto nella diegesi; al contrario Bücheler nell'*editio maior* stampava *negavit hoc Eumolpus fieri posse*: «*vix magna*» *inquit* «*navigia ...*»).

Nell'episodio della nave una lacuna ha inghiottito il brano che segue alla rasatura notturna; quando i protagonisti si avviano inquieti a dormire il testo s'interrompe. Riprende *ex abrupto* con un dialogo cui partecipano Lica, Trifena ed Eumolpo (104.1-3):

[104.1] [Lichas] «videbatur mihi secundum quietem Priapus dicere: “Encolpion quod quaeris, scito a me in navem tuam esse perductum”». [2] exhorruit Tryphaena et «putes» inquit «una nos dormiisse; nam et mihi simulacrum Neptuni, quod Bais <in> tetrastyle notaveram, videbatur dicere: “in nave Lichae Gitona invenies”». [3] «hinc scies» inquit Eumolpus «Epicurum hominem esse divinum, qui eiusmodi ludibria facetissima ratione condemnat» ...

Istruttivo il confronto con la scena iniziale dell'episodio, quando il protagonista sente per la prima volta le voci di Lica e Trifena. Encolpio, turbato da pensieri di gelosia, ha appena tentato di assopirsi rassicurandosi (100.3-4):

[3] sed repente quasi destruente fortuna constantiam meam eiusmodi vox super constratum puppis congreguit: «ergo me derisit?» [4] et haec quidem virilis et paene auribus meis familiaris animum palpitantem percussit. ceterum eadem indignatione mulier lacerata ulterius excanduit et «si quis deus manibus meis» inquit «Gitona imponeret, quam bene exulem exciperem».

Qui la parola esplode nel *narratum* potenziatissima. Al contrario, l'effetto del discorso di Lica a 104.1 è irreparabilmente inaridito dalla lacuna che lo precede. La perdita dell'originaria preparazione narrativa affievolisce molto l'intensità d'impatto del brano dialogico, soprattutto dell'intervento di Lica, e obbliga il lettore a un maggiore sforzo di immedesimazione (già l'immediata replica di Trifena ha un impatto più vivido, e ancor più apprezzabile da parte del lettore è il successivo intervento di Eumolpo, che si butta nella conversazione tentando di deviarla). Privo del consueto inserimento nella prospettiva di Encolpio che l'ha subito, l'evento di parola perde mordente. L'emozionalità del racconto di Encolpio è fiaccata, l'evento giace senza contesto, senza una giusta cassa di risonanza, non è raggiunto di slancio dalla narrazione e non vibra adeguatamente. L'orecchio del lettore, educato alla ritmicità incessante del racconto, non può non avvertire la mancanza.

Similmente indebolito dalla mancanza del contesto narrativo è ad esempio il discorso diretto di Circe al primo fallimento di Encolpio

(128.1). Ma l'importanza del contesto emerge anche, in modo affatto diverso, da un esempio particolarissimo, il primo discorso diretto di Ascilto al foro, che costituisce un'evidente eccezione rispetto alla norma narrativa di Encolpio (12.3-13.4):

[3] nec diu moratus rusticus quidam familiaris oculis meis cum muliercula comite proprius accessit ac diligentius considerare pallium coepit. [4] invicem Ascylos iniecit contemplationem super umeros rustici emptoris ac subito examinatus conticuit. [5] ac ne ipse quidem sine aliquo motu hominem conspexi, nam videbatur ille mihi esse qui tuniculam in solitudine invenerat. plane is ipse erat. [6] sed cum Ascylos timeret fidem oculorum, ne quid temere faceret prius tamquam emptor proprius accessit detraxitque umeris laciniam et diligentius temptavit. [13.1] o lusum fortunae mirabile! nam adhuc ne suturae quidem attulerat rusticus curiosas manus, sed tamquam mendici spolium etiam fastidiose venditabat. [2] Ascylos postquam depositum esse inviolatum vidi et personam vendentis contemptam, seduxit me paululum a turba et «scis» inquit «frater, rediisse ad nos thesaurum de quo querebar? [3] illa est tunicula adhuc, ut appareat, intactis aureis plena. quid ergo facimus aut quo iure rem nostram vindicamus?» [4] exhilaratus ego non tantum quia praedam videbam, sed etiam quod fortuna me a turpissima sospicione dimiserat, negavi circuitu agendum [...].

Nel lettore sensibilizzato al meccanismo dell'evento di parola questo brano può produrre in prima battuta un'impressione di fiacchezza. Se in genere Encolpio narratore mantiene una stretta adesione alla prospettiva dell'*io* agente, in questo caso l'esclamativa *o lusum fortunae mirabile!*, con quanto segue, anticipa del tutto insolitamente ciò che Encolpio personaggio apprenderà solo dopo, dalle parole dirette di Ascilto. Il discorso sembra perciò perdere impatto; ma a una riflessione accurata tutto il passo rivela grande maestria.

Dopo aver attribuito all'*io* narrante un procedimento di anticipazione così eccezionale, Petronio lo fa tornare ai suoi modi narrativi abituali. Il discorso diretto non perde la sua vivace espressività (la *facies mimetica* lascia supplire la gestualità del parlante – si osservi il deittico *illa* –, l'emozione del tono). La narrazione lo pone in rilievo alla fine del periodo e ne sottolinea l'effetto di sorpresa sul protagonista (*exhilaratus ego* etc.).

L'operazione è, da parte dell'autore, di grande intelligenza. Spinto a un procedimento inconsueto dall'emozionalità del racconto, Encolpio torna poi, irresistibilmente, alle modalità usuali. La sua fisio-

nomia di narratore ne ricava coerenza, verosimiglianza. È la marca di uno stile narrativo che riafferma se stesso, la propria natura e la propria riconoscibilità.

3. Discorso diretto e performance narrativa

Così Encolpio rievoca le patetiche parole con cui Gitone lo ha distolto da un folle duello (80.3-4):

[3] inter hanc miserorum dementiam infelissimus puer tangebat utriusque genua cum fletu petebatque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret neve sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra.
[4] «quod si utique» proclamabat «facinore opus est, nudo ecce iugulum, convertite huc manus, imprimitre mucrones. ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum delevi».

La narrazione, che tende a ricreare vividamente la scena, nel momento culminante fa sbocciare il discorso diretto. Le parole di Gitone sono densissime di espressività e non si sfugge all'impressione che Encolpio narratore si metta a declamarle, finga una voce, un'intonazione peculiare, che mimi l'offerta della gola alle spade (si noti la forza deittica del discorso), quasi che in quel momento impersonasse Gitone.

Nel Satyricon la tendenza a *mostrare* piuttosto che diegetizzare la parola dei personaggi e l'intensa espressività propria di ogni discorso diretto inducono fortemente il lettore a ripristinare l'intonazione di ciascun discorso e a supplire la gestualità che lo accompagna. Il testo petroniano richiede insomma una vera e propria *performance narrativa*, una lettura vivacemente agita, in cui le componenti intonativa e gestuale giocano un ruolo primario.

Un altro esempio: la scena in cui Enotea rientra in casa subito dopo la battaglia di Encolpio con le oche. Il protagonista sta pensando di svignarsela, quando sente tornare la sacerdotessa (136.10-11):

[10] reduxi igitur gradum projectaque veste, tamquam expectarem morantem, in aditu steti. [11] collocavit illa ignem quassis harundinibus collectum, ingestisque super pluribus lignis excusare coepit moram, quod amica se non dimisisset nisi tribus potionibus e lege siccatis. «quid porro tu» inquit «me absente fecisti, aut ubi est faba?».

Nel momento culminante il narratore sembra letteralmente recitare le parole di Enotea, nell'intento di ripristinarne tutto l'effetto. L'idea dell'espressività mimica di una tale narrazione si potrebbe forse rendere traducendo *inquit* non con un semplice «disse», ma con un «mi fa»: modo più connotato di introdurre il discorso diretto, che sottolinea da un lato il suo impatto, dall'altro il carattere di riproposizione fedele, quasi attoriale, assunto dalla narrazione. «Enotea mise a posto la brace e, aggiunta legna, prese a scusarsi del ritardo perché un'amica l'aveva trattenuta [...] Poi mi fa:» ed esplode la battuta. Il narratore sembra mutar voce, riprodurre un tono, addirittura mimare il guardarsi intorno della donna alla ricerca delle fave.

L'impressione è analoga a quella prodotta da certi racconti di secondo grado incastonati nel *Satyricon*, narrazioni svolte ad alta voce per un pubblico presente, delle quali s'immaginano facilmente le modalità mimiche. Si pensi per esempio alla storia del fanciullo di Pergamo, raccontata da Eumolpo a Encolpio al loro primo incontro nella pinacoteca. Un giorno l'efebo, deluso per non aver ricevuto l'*asturco* promesso, oppone alle richieste erotiche di Eumolpo un rifiuto apparentemente netto. Ma ecco la svolta sorprendente (87.4-5):

[4] at ille non indelectatus nequitia mea, postquam diu questus est deceptum se et derisum traductumque inter condiscipulos, quibus iactasset censem meum,
[5] «videris tamen» inquit «non ero tui similis. si quid vis, fac iterum».

Condensate le lunghe lamentele in una formulazione diegetica, nel punto nodale la narrazione scatta, passando allo stile diretto. Eumolpo mostra e non enarra, e non si può non associare al discorso diretto l'impressione di una sua vivace recitazione. Simili considerazioni si potrebbero fare a proposito del discorso diretto di Melissa nella storia del licantropo narrata da Nicerote²⁸, o ancora per la battuta finale della matrona di Efeso²⁹.

²⁸ *in larvam intravi, paene animam ebullivi, sudor mihi per bifurcum volabat, oculi mortui, vix umquam refectus sum. Melissa mea mirari coepit, quod tam sero ambularem, et «si ante» inquit «venisses, saltem nobis adiutasses; lupus enim villam intravit et omnia pecora: tamquam lanius sanguinem illis misit. nec tamen derisit, etiam si fugit; servus enim noster lancea collum eius traiecit». haec ut audivi, operire oculos amplius non potui [...]* (62.10-12).

²⁹ *at miles circumscriptus dum desidet, ut postero die vidit unam sine cadavere crucem, veritus supplicium, mulieri quid accidisset exponit: nec se expectaturum iudicis sententiam,*

È opportuno a questo punto richiamare le modalità di scrittura e di lettura dell'antichità. Molto diversamente da oggi, il testo letterario era composto «di regola a voce alta o almeno sussurrata» e anche la lettura avveniva a voce alta, sia in solitudine che per un pubblico di ascoltatori. Si trattava di una lettura «espressiva, modulata da toni e cadenze di voce aderenti al carattere specifico del testo e alle sue movenze formali. [...] Leggere un testo letterario era, insomma, quasi eseguire una partitura musicale» e comportava fra l'altro una complessa gestualità. In definitiva, «voce e gesto davano alla lettura il carattere di una *performance*»³⁰. Gli aspetti mimici che si sono più volte rilevati nella narrazione di Encolpio possono in effetti ricondursi a una particolare valorizzazione di questo carattere recitativo della composizione e della lettura, in un testo che pone la voce al centro dell'attenzione, che pullula di voci e che appare in definitiva quanto mai pensato per un lettore-attore dalle spiccate capacità mimetiche.

sed gladio ius dicturum ignaviae sua. commodaret modo illa perituro locum et fatale conditorum <commune> familiari ac viro faceret. mulier non minus misericors quam pudica «nec istud» inquit «dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. malo mortuum impendere quam vivum occidere» (112.6-7).

³⁰ Le citazioni sono tratte da G. CAVALLO, *Testo, libro, lettura*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma 1989, II, 307-341: rispettivamente 308, 333, 334.

II. Discorso indiretto. Funzionalità di un regime alternativo

1. Stile diretto e stile indiretto: effetti di chiaroscuro all'interno di un discorso

Poco prima di salire sulla nave Encolpio implora da Eumolpo una riconciliazione (99.2-3):

[2] profusis ego lacrimis rogo quaeisque ut mecum quoque redeat in gratiam: neque enim in amantium esse potestate furiosam aemulationem. daturum tamen operam ne aut dicam aut faciam amplius quo possit offendi. tantum omnem scabitudinem animo tamquam bonarum artium magister delevet sine cicatrice. [3] «incultis asperisque regionibus diutius nives haerent, ast ubi aratro domefacta tellus nitet, dum loqueris levis pruina dilabitur. similiter in pectoribus ira considit: feras quidem mentes obsidet, eruditas praelabitur».

Dopo una prima parte in cui Encolpio chiede perdono e comprensione, interviene un'improvvisa impennata: il tono si fa lirico, il discorso si apre in una similitudine sentenziosa. Riproponendo queste parole, il narratore, attento alle dinamiche del racconto, distribuisce funzionalmente luci e ombre. Il procedimento è squisitamente stilistico: Encolpio riferisce la prima parte del discorso in stile indiretto e poi scatta al diretto. Nell'economia della narrazione l'indiretto viene così funzionalizzato, contestualmente al diretto, come forma subalterna, meno rilevata. Efficace anche l'immediatezza del passaggio: il narratore non descrive né spiega o commenta l'impennata lirica e non ha bisogno di dare slancio sintattico (come in genere fa) al discorso diretto, che riceve spicco dalla semplice giustapposizione all'indiretto¹.

¹ Si osservi che in questo esempio il passaggio al discorso diretto non è marcato neppure dalla presenza di un nuovo *verbum dicendi* (come *inquam* o sim., cfr. gli

Quest'intervento di Encolpio è riconducibile a una sceneggiatura di discorso molto cara a Petronio, ricorrente in vari contesti. Si tratta di discorsi che contengono per Encolpio un microevento, cui l'io narrante attribuisce l'evidenza dello stile diretto. Ma ciò che importa sottolineare qui è il trattamento riservato alla porzione di discorso che precede. È applicata in questi casi una tecnica di chiaroscuro – essenziale al ritmo e alle dinamiche della narrazione – che si basa su una funzionalizzazione contrastiva dei due stili, indiretto e diretto, trattati come diversi gradi di rilievo del discorso: più velato il primo, più espressivo e mimicamente evidente il secondo².

All'inizio dell'episodio della nave, per esempio, il protagonista apprende con terrore di essere finito proprio fra le mani del suo peggior nemico, Lica. Le sue manifestazioni melodrammatiche provocano la reazione di Eumolpo (101.3-5):

[3] inundatus hac Eumolpus invidia iurat per deos deasque se neque scire quid acciderit nec ullum dolum malum consilio adhibuisse, sed mente simplicissima et vera fide in navigium comites induxisse, quo ipse iam pridem fuerit usurus. [4] «quae autem hic insidiae sunt» inquit «aut quis nobiscum Hannibal navigat? Lichas Tarentinus, homo verecundissimus et non tantum huius navigii dominus quod regit, sed fundorum etiam aliquot et familiae negotiantis, onus deferendum ad mercatum conductit. [5] hic est Cyclops ille et archipirata, cui vecturam debemus; et praeter hunc Tryphaena, omnium feminarum formosissima, quae voluptatis causa huc atque illuc vectatur».

esempi portati più avanti) e ne è unico segno linguistico il modo indicativo delle forme verbali (*haerent* etc.). Ma prima ancora che attraverso il modo del verbo, il lettore (anticamente privo del supporto di specifici segni diacritici) coglie il passaggio nell'improvviso mutamento di stile. Un passo come questo illustra molto bene l'impressione di un testo pensato per una lettura ad alta voce, dall'intenso carattere recitativo e drammatico, di cui si è detto al capitolo precedente.

² Su un simile passaggio da discorso diegetizzato a discorso diretto si sofferma l'Anonimo del Sublime (27.1-2), portando esempi di carattere patetico da Omero e da Ecateo e osservando che «l'impiego della figura ha luogo quando il momento critico non concede a chi scrive di indulgiare, ma lo costringe a passar subito da persona a persona» (PSEUDO-LONGINO, *Del sublime*, intr., trad. e note di F. Donati, Milano 2000³). Una discussione sul passo dell'Anonimo si trova in LAIRD, Powers cit., 90 sgg.

Dopo essersi giustificato, Eumolpo, ignaro dei precedenti, ha un moto di stizza, si fa aggressivo. È evidente l'effetto d'ironia tragica delle sue parole sarcastiche su Encolpio, che le ripropone dando loro il massimo risalto. Si osservi di nuovo che il passaggio da stile indiretto a stile diretto avviene senza alcuna preparazione diegetica. In genere nello stile del *Satyricon* il discorso diretto riceve un'introduzione sintattica che ne sottolinea l'importanza e ne potenzia l'impatto; nei due esempi appena analizzati, invece, scaturisce immediato. La relazione contrastiva fra stile indiretto e stile diretto funziona in questi casi secondo uno schema di pura giustapposizione. Il discorso indiretto non contiene alcuna tensione preliminare alla successiva impennata: lungo e articolato, ha una narratività distesa e procede, quasi in calando, fino a una pausa sintattica. Il narratore non interviene se non adottando inizialmente la forma di riproduzione meno rilevata e scattando poi d'un tratto a quella più mimetica: il semplice passaggio di stile sbalza la superficie del racconto creando un'intensificazione di grande effetto.

Quando Encolpio e Ascilto si preparano a battersi in duello per Gitone, l'efebo interviene con toni da tragedia (80.3-4)³:

[3] *inter hanc miserorum dementiam infelicissimus puer tangebat utriusque genua cum fletu petebatque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret neve sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra.*
 [4] «*quod si utique*» proclamabat «*facinore opus est, nudo ecce iugulum, convertite huc manus, imprimitre mucrones. ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum delevi*».

Il racconto evidenzia un'intensificazione patetica di forte impatto sull'io narrante, laddove Gitone prende a chiamare la morte su di sé e passa dall'uso metaforico di un episodio del mito (*ne Thebanum par humilis taberna spectaret*) a un'interpretazione parateatrale di esso⁴.

Trimalchione commenta l'esibizione degli acrobati (53.12-13):

[12] *mirabatur haec solus Trimalchio dicebatque ingratum artificium esse. ceterum duo esse in rebus humanis quae libentissime spectaret, petaurista-*

³ Su questo brano cfr. anche cap. I, 27.

⁴ Sulla presenza del modello tragico – l'intervento di Giocasta fra Eteocle e Polinice – in questa scena si veda CONTE, *L'autore* cit., 83-85.

rios et cornic<in>es; reliqua [animalia] acroamata tricas meras esse. [13] «nam et comoedos» inquit «emeram, sed malui illos Atell<ani>am facere, et choraulen meum iussi Latine cantare».

Il cambio di stile dà spicco all'ultima frase, ennesima perla trimalchionesca; la narrazione si fa mimica e il narratore sembra dar di gomito al lettore, additandogli quelle ultime parole. Si noti come lo stile indiretto non risponda a intenti di sintesi o di rielaborazione da parte del narratore e sappia mantenere pressoché integro l'andamento proprio del discorso. Evitando di ripetere il verbo subordinante in corrispondenza di articolazioni sintattiche forti, la narrazione restituisce la gratuità desultorietà delle parole di Trimalchione (colpisce in particolare la naturalezza del passaggio con *ceterum*), l'impressione di un tono e di una peculiare espressività⁵. L'adozione dello stile indiretto permette tuttavia al narratore di opacizzare la prima parte del discorso, rendendola così contrastivamente funzionale al microevento successivo.

Simili modalità d'uso dello stile indiretto si riconoscono ancora quando, sulla via di Crotone, il servo Corace si lamenta della fatica del viaggio (117.11-12):

sed neque Giton sub insolito fasce durabat, et mercennarius Corax, detractor ministerii, posita frequentius sarcina male dicebat properantibus affirmabatque se aut proiecturum sarcinas aut cum onere fugiturum. [12] «quid vos»

⁵ La capacità dello stile indiretto latino di conservare le *nuances* proprie del discorso diretto è ben nota. Soprattutto la mancata ripetizione del *verbum dicendi* dopo pause sintattiche forti concorre, liberando l'*oratio obliqua* da una marca di subordinazione molto evidente, a ripristinare un'impressione di genuinità espressiva. Così C. BALLY, *Le style indirect libre en français moderne. I*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», IV, 1912, 549-556 descriveva i comparabili effetti dello stile indiretto in una lingua moderna: «en allemand on peut prolonger indéfiniment le discours indirect en lui conservant toutes les nuances et tous les mouvements de l'expression directe: cela sans le secours d'aucun signe de subordination, et grâce au simple passage des verbes indirects au mode subjonctif; l'emploi de ce mode est comparable à celui d'une clé de transposition permettant de faire passer automatiquement une mélodie dans une autre tonalité» (550). Della capacità 'mimetica' dello stile indiretto discute LAIRD, Powers cit., 95-96 (riferendosi alla conservazione, nell'indiretto, di interiezioni e giri di frase particolarmente espressivi, caratteristici del diretto).

inquit «iumentum me putatis esse aut lapidariam navem? hominis operas locavi, non caballi. nec minus liber sum quam vos, etiam si pauperem pater me reliquit»⁶.

E infine quando Encolpio, reduce dallo scontro con le oche, è spiazzato dall'imbarazzante domanda di Enotea (136.11)⁷:

[11] collocavit illa ignem quassis harundinibus collectum, ingestisque super pluribus lignis excusare coepit moram, quod amica se non dimisisset nisi tribus potionibus e lege siccatis. «quid porro tu» inquit «me absente fecisti, aut ubi est faba?»

Si osservi che in quest'ultimo esempio, a differenza dei precedenti, la formulazione perifrastica con *coepit* crea nel lettore un leggero senso di attesa che prepara allo scarto successivo⁸.

Nei brani fin qui raccolti lo scatto da discorso indiretto a discorso diretto – da discorso riferito (attenuato, distanziato, scolorito) a discorso vivacemente mimato – avviene senza mediazione sintattica.

⁶ Da segnalare L. RICOTTILLI, *Quid tu? quid vos?* (per il recupero di una locuzione oscurata nel Satyricon), in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», I, 1978, 215-221. La Ricottilli ha portato all'attenzione l'esistenza della locuzione interrogativa meccanizzata *quid tu?* (o *quid vos?*), inseribile «nello stesso paradigma delle locuzioni *quid multa?*, *quid ergo?*» e caratteristica dello «stile informale tipico del dialogo» (218). La locuzione, che nel Satyricon compare sei volte in attacco di discorso diretto, sempre seguita da frase interrogativa, è stata spesso oscurata dagli editori, che, non riconoscendola in quanto tale, non l'hanno distinta sintatticamente dalla frase interrogativa che segue. La corretta punteggiatura (che evita frasi sintatticamente sforzate) è stata adottata solo da alcuni editori e solo in alcune delle occorrenze petroniane, fra cui, nelle edizioni di Ernout e Díaz y Díaz, il discorso di Corace riportato («*quid vos?*» inquit «*iumentum [...]*»). La Ricottilli è poi tornata sull'argomento con un contributo più esteso: *Tra filologia e semiotica: ripristino e interpretazione di una formula allocutiva (quid tu? quid vos?)*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», IX, 1982, 107-151.

⁷ Su questo e i due seguenti passi si veda anche cap. I, 27-28 e 13-14.

⁸ Si rimane incerti di fronte al discorso di Melissa (62.11, per il testo si veda 28 nota 28), dove è dubbio se si debba o meno leggere ciò che precede il discorso diretto (*mirari coepit, quod tam sero ambularem*) come una forma narrativizzata di discorso del personaggio.

Ma la narrazione può organizzarsi anche in modi diversi. Si consideri il comico discorso del fanciullo di Pergamo (87.4-5):

- [4] at ille non indelectatus nequitia mea, postquam diu questus est deceptum se et derisum traductumque inter condiscipulos, quibus iactasset censem meum,
 [5] «videris tamen» inquit «non ero tui similis. si quid vis, fac iterum».

Il passaggio al discorso diretto è anche qui subitaneo, ma non impreparato. Il periodo è costruito in vista della *pointe* conclusiva: fortemente condensato, l'indiretto occupa una subordinata e funziona come una molla che tendendosi carica il finale.

Anche nel discorso di Bargate la sintassi accompagna e sottolinea il cambio di stile (96.5-6):

- [5] is ut rabiosa barbaraque voce in ebrios fugitivosque diu peroravit, respiciens ad Eumolpon [6] «o poetarum» inquit «disertissime, tu eras? et non discedunt ocios nequissimi servi manusque continent a rixa?» *

Il discorso indiretto si protende con movimento ascendente verso la culminazione; come nel passo precedente, l'impatto della battuta finale è sottolineato da un procedimento di accumulo e di orientamento della tensione sintattica, funzionalmente convogliata verso la conclusione a sorpresa⁹. Condensata la lunga *peroratio*, sul saluto a Eumolpo la narrazione si fa mimetica, d'un tratto vischiosa; accresce quest'impressione di subitaneo rallentamento l'estensione dell'apostrofe iniziale, *o poetarum disertissime*, ulteriormente prolungata dall'inciso *inquit*.

Istruttiva è infine la scena in cui Encolpio si getta alle ginocchia di Ascilto implorandolo con modi melodrammatici (97.9):

- [9] ego ad genua Ascylii procubui et per memoriam amicitiae perque sociatem miseriarum petii ut saltem ostenderet fratrem. immo ut fidem haberent fictae preces, «scio te» inquam «Ascylii, ad occidendum me venisse. quo enim secures attulisti? itaque satia iracundiam tuam: praebeo ecce cervicem, funde sanguinem, quem sub praetextu quaestionis petisti».

⁹ In questo caso il passaggio alle parole in stile diretto è accompagnato anche da una lieve mediazione narrativa (*respiciens ad Eumolpon*).

Il passaggio allo stile diretto è qui fortemente mediato; il narratore s'introduce per spiegare, evidenzia il motivo del risalto dato nella narrazione a quelle parole. Intervento rivelatore: il meccanismo stilistico si scopre, scopre il suo funzionamento.

La narrazione del *Satyricon* agisce dunque sullo stile come su un pedale. Deprime parti del quadro per rilevarne altre, sfrutta lo stile diretto e l'indiretto come fossero le dinamiche di una partitura narrativa. Rispetto al discorso diretto l'indiretto funziona come forma abbassata. Si riconosce in una tale amministrazione stilistica una sensibilità profonda per il bilanciamento dei componenti di un contesto: eventi di spicco e fattori circostanziali, punti nodali ed elementi di preparazione e di contorno. Meccanismi di dosaggio stilistico, come quello fin qui illustrato, possono assumere anche forme più articolate. Si pensi al discorso di Eumolpo quando, di ritorno dalle terme, si rifugia nella camera di Encolpio e Gitone (92.5-7):

[5] instat Eumolpus, et cum puer illi potionem dedisset, «malo te» inquit «quam balneum totum» siccatoque avide poculo negat sibi umquam acidius fuisse. [6] «nam et dum lavor» ait «paene vapulavi, quia conatus sum circa solium sedentibus carmen recitare, et postquam de balneo [tamquam de theatro] eiectus sum, circuire omnes angulos coepi et clara voce Encolpion clamitare. [7] ex altera parte iuvenis nudus, qui vestimenta perdiderat, non minore clamoris indignatione Gitona flagitabat [...].».

I due discorsi diretti – per il narratore notevoli entrambi: sia l'insidiioso apprezzamento a Gitone, sia il racconto dell'incontro con uno *iuvenis nudus* che altri non è che Ascilto¹⁰ – sono funzionalmente separati da un breve intermezzo in stile indiretto, che chiude il primo periodo e consente di attaccare il nuovo diretto con rinnovato impulso (per la struttura del primo periodo si confronti 24.6: *cum ego fratrem meum esse dixissem*, «quare ergo» inquit «me non basiavit? vocatumque ad se in osculum applicuit»). La sinuosità del movimento sintattico arricchisce inoltre il discorso di una precisa connotazione ritmica, suggerendo l'impressione di un modo di fare, del variare del tono.

¹⁰ Eloquente il commento dell'io narrante alla fine del discorso di Eumolpo: *haec Eumolpo dicente mutabam ego frequentissime vultum etc.* (92.12).

2. Stile diretto e stile indiretto: effetti di chiaroscuro nel dialogo

Simili procedimenti chiaroscurali, cui si associa una gestione sintattica oculata, non interessano soltanto singoli discorsi, ma anche brani dialogici. Il discorso risentito di Eumolpo all'inizio dell'episodio della nave (101.3-5), per esempio, di cui già si è detto, si inserisce in una concitata conversazione. Il narratore riferisce in stile indiretto le iniziali argomentazioni di Eumolpo per poi sbalzare il racconto in corrispondenza di un passaggio di rilievo. Così prosegue la narrazione (101.6-7):

[6] «hi sunt» inquit Giton «quos fugimus» simulque raptim causas odiorum et instans periculum trepidanti Eumolpo exponit. [7] confusus ille et consilii egens iubet quemque suam sententiam promere et «fingite» inquit «nos antrum Cyclopis intrasse. quaerendum est aliquod effugium, nisi naufragium †ponimus† et omni nos periculo liberamus».

Anche la replica di Gitone è trattata in modo funzionalmente chiaroscurale: riprodotta in stile diretto la prima battuta (immediatamente giustapposta alle parole di Eumolpo, per rendere il senso dell'urgenza del tono), sono invece sintetizzate le successive spiegazioni; la condensazione narrativa suggerisce anche sensibilmente la rapidità con cui il personaggio parla. Al decrescendo segue un nuovo rilancio: nel discorso di Eumolpo il diagramma narrativo torna a impennarsi sul drammatico paragone odissiaco.

Si consideri la scena grottesca in cui Encolpio e Gitone trovano Eumolpo, incurante del naufragio, furiosamente intento a comporre versi (115.3-5):

[3] mirati ergo quod illi vacaret in vicinia mortis poema facere, extrahiimus clamantem iubemusque bonam habere mentem. [4] at ille interpellatus excanduit et «sinite me» inquit «sententiam explere; laborat carmen in fine». [5] inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam mugientem *

La progressione del racconto si tiene bassa sul primo intervento di Encolpio e Gitone (*iubemusque bonam habere mentem*), s'impenna sulla replica di Eumolpo («*sinite me*» etc., introdotta di slancio con *et*), si abbassa di nuovo sulle parole conclusive del protagonista (*iubeoque Gitona* etc.). La dinamica ritmico-sintattica suggerisce il senso

di una dinamica emotiva. Il lettore percepisce l'allibita concretezza del primo intervento, la strabiliante inopportunità del secondo, la sbrigativa, irritata drasticità dell'ultimo.

Il dialogo finale fra la vedova e il soldato è il momento culminante della novella della matrona di Efeso (112.6-7):

[6] at miles circumscriptus dum desidet, ut postero die vidit unam sine cadavere crucem, veritus supplicium, mulieri quid accidisset exponit: nec se expectaturum iudicis sententiam, sed gladio ius dicturum ignaviae suaem. commodaret modo illa perituro locum et fatale conditorum <commune> familiari ac viro faceret. [7] mulier non minus misericors quam pudica «nec istud» inquit «dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. malo mortuum impendere quam vivum occidere».

Il discorso del *miles* è trattenuto in una forma minore, reso in sorrida per non disturbare l'*exploit* della matrona. Si osservi che anche l'altro discorso del soldato, la precedente esortazione alla donna a risollevarsi dal suo dolore, è in stile indiretto (111.8):

[...] attulit in monumentum cenulam suam coepitque hortari lugentem ne perseveraret in dolore supervacuo ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret: omnium eundem esse exitum [sed] et idem domicilium, et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem revocantur.

L'adozione della forma indiretta è qui legata alla scontatezza degli argomenti consolatori, che lo stesso narratore sottolinea con la locuzione riassuntiva *et cetera quibus etc.* Discorso banale (e privo di effetto sulla matrona: *at illa ignota consolatione percussa laceravit vehementius pectus etc.*, 111.9), questa esortazione non merita l'evidenza dello stile diretto. Il *miles* è personaggio gregario della novella, nella quale emerge piuttosto, oltre alla matrona, la figura dell'ancella. Proprio la diversa attribuzione degli stili è sintomatica: le esortazioni dell'ancella (che hanno successo) sono vivacissimi discorsi diretti¹¹.

¹¹ La diversa gestione stilistica dei discorsi dei personaggi nella novella della matrona di Efeso è rilevata anche da LAIRD, Powers cit., 239 sgg. Secondo Laird, nell'attribuzione dello stile indiretto al soldato e diretto alla matrona si riflettono «character and prejudices» del narratore Eumolpo, che darebbe più rilievo agli interventi

Ancora un esempio è offerto dal brano in cui il fanciullo di Pergamo si oppone alle richieste di Eumolpo (87.1-2):

interpositis enim paucis diebus cum similis nos casus in eandem fortunam rettulisset, ut intellexi stertere patrem, rogare coepi ephebum ut reverteretur in gratiam mecum, id est ut pateretur satis fieri sibi, et cetera quae libido distenta dictat. [2] at ille plane iratus nihil aliud dicebat nisi hoc: «aut dormi, aut ego iam dicam patri».

Analoga a quella dell'esempio precedente la strutturazione del discorso indiretto: qui il *coepi* perifrastico crea un senso di interlocutorietà funzionale al seguito. Opportuna anche l'insolita anticipazione prolettica del discorso diretto (*nihil aliud dicebat nisi hoc*): le parole del *puer* non costituiscono infatti una vera e propria *pointe* d'immediata efficacia, ma la battuta su cui si giocherà poi il comico finale¹².

E ancora con *coepi* sono condensate le lamentele di Proseleno, soffrate dall'esplosiva battuta d'ingresso di Enotea (134.6-7):

[6] nec minus illa fletu confusa altera parte lectuli sedit aetatisque longae moram tremulis vocibus coepit accusare, donec intervenit sacerdos ...
[7] «quid vos» inquit «in cellam meam tamquam ante recens bustum venistis? utique die feriarum, quo etiam lugentes rident» ...¹³

della matrona perché interessato a limitare la responsabilità del *miles* nella caduta morale della vedova, attribuendola invece alla donna stessa.

¹² Quando Eumolpo rivolgerà contro il *puer* le sue stesse parole: *tum ego totiens excitatus plane vehementer excandui et reddidi illi voces suas: «aut dormi, aut ego iam patri dicam»* (87.10). Sull'introduzione prolettica del discorso diretto nel *Satyricon* cfr. cap. I, 22-24.

¹³ Tra *sacerdos* e *quid vos* Bücheler non accetta la semplice integrazione *et diffusasi* a partire dal De Salas e preferisce indicare lacuna, seguito dagli editori successivi. *Intervenio* ricorre in contesti analoghi in altri tre brani (*dum haec fabula inter amantes luditur, deversitor cum parte cenulae intervenit, contemplatusque foedissimam iacentium volutationem «rogo» inquit etc.*, 95.1; *nec diu spatiatus consederam, ubi hesterno die fueram, cum illa intervenit comitem aniculam trahens. atque ut me consulatavit, «quid est» inquit etc.*, 131.2-3; *nondum querellam finieram, cum Chrysis intervenit amplexuque effusissimo me invasit et «teneo te» inquit etc.*, 139.4). In tutti questi casi un personaggio sopraggiunge e comincia a parlare. Si coglie un movimento narrativo per cui tra *intervenit* e l'inizio del discorso diretto c'è un altro membro sintattico, subordinato

Quando nel triclinio viene portato un enorme maiale, all'apparenza perfettamente cotto, si svolge fra Trimalchione e il *cocus* un vivacissimo dialogo (49.3-6):

deinde magis magisque Trimalchio intuens eum [4] «quid? quid?» inquit «porcus hic non est exinteratus? non mehercules est. voa, voa cocum in medio». [5] cum constitisset ad mensam cocus tristis et diceret se oblitum esse exinterare, «quid? oblitus?» Trimalchio exclamat «putes illum piper et cuminum non coniecssisse. despolia». [6] non fit mora, despoliatur cocus atque inter duos tortores maestus consistit.

Assoluto dominatore della scena – commediola abilmente recitata – è Trimalchione, dalla voce e dai gesti caricati. Sull'intervento del cuoco, in stile indiretto e collocato in una subordinata, la narrazione scorre rapida, per piombare di peso sull'esclamativa diretta di Trimalchione («*quid? oblitus?*»). Si osservi che il verbo del discorso indiretto (*diceret*) è all'imperfetto: si ha il senso che la reazione di Trimalchione si abbatta sulla confessione del povero cuoco senza quasi lasciarlo finire¹⁴.

3. Domanda e risposta

Negli esempi visti l'architettura narrativa comporta una gerarchizzazione stilistica degli interventi del dialogo e una graduazione del

o coordinato a *inquit*. La prudenza di Bücheler è dunque perfettamente giustificata. Sulla questione della formula interrogativa *quid vos?* si veda 35 nota 6.

¹⁴ Quest'uso dell'imperfetto della contemporaneità in discorsi indiretti seguiti da una replica in stile diretto è nel *Satyricon* raro e oculato (più comunemente si trova, com'è naturale, il piuccheperfetto: cfr. per esempio 24.6; 25.1; 47.12). Si confronti il primo scambio di battute fra i protagonisti e l'ancella di Quartilla (*cum et ipsi ergo pallidi rogaremus quis esset, «aperi» inquit «iam scies»*, 16.2: anche qui la risposta scavala la domanda, cfr. cap. III, 55-56). A 116.3 e 136.14 (per il testo cfr. 43 e 47) l'imperfetto pare dovuto al fatto che si tratta di una serie prolungata di domande. Accade a volte che una battuta in stile diretto sopraggiunga a interrompere un'azione o uno stato di cose o a risolvere un'impasse: cfr. 21.7 (*cum laberemur in somnum, «itane est?» inquit etc.*); 26.8 (*cum maesti liberaremus quonam genere praesentem evitaremus procellam, unus servus Agamemnonis interpellavit trepidantes et «quid vos?» inquit etc.*); 27.4 (*cum has ergo miraremur lautias, accurrat Menelaus et «hic est» inquit etc.*).

loro risalto. Esiste nel *Satyricon* un particolare modulo dialogico in cui l'equilibrio contrastivo fra stile diretto e indiretto è attivato con sistematicità. Si tratta di scambi domanda-risposta nei quali le domande sono battute prive di interesse autonomo, in genere assai brevi, spesso scontate nella situazione. Le risposte costituiscono invece punti sensibili della narrazione, fuochi su cui l'attenzione si appunta. La casistica è eterogenea, sistematica la gestione narrativa: alla domanda va lo stile indiretto, alla risposta il diretto. La relazione sintattica tra il *verbum dicendi* della domanda (*quaero, rogo* etc.) e quello della risposta (sempre *inquit*) può essere di due tipi: i due verbi e le relative proposizioni possono essere indipendenti¹⁵, oppure (più raramente) il verbo della domanda è un congiuntivo subordinato a *inquit*¹⁶. In ogni caso la forma aderisce al diverso statuto dei due interventi – il carattere ancillare della domanda, la densità d'interesse della risposta – e vela il primo, convogliando l'attenzione sul secondo.

Dopo l'avventura del lupanare ritroviamo Encolpio in camera con Gitone (9.2-6)¹⁷:

[2] cum quaererem numquid nobis in prandium frater parasset, consedit puer super lectum et manantes lacrimas pollice extersit. [3] perturbatus ego habitu fratris quid accidisset quaevisi. at ille tarde quidem et invitus, sed postquam precibus etiam iracundiam miscui, [4] «tuus» inquit «iste frater seu comes paulo ante in conductum accucurrit coepitque mihi velle pudorem extorquere. [5] cum ego proclamarem, gladium strinxit et “si Lucretia es” inquit “Tarquinium invenisti”». [6] quibus ego auditis intentavi in oculos Ascyli manus [...].

L'intero brano funziona come un unico crescendo. La prima domanda di Encolpio, molto domestica, cui segue per tutta risposta il pianto di Gitone, è in stile indiretto e sintatticamente subordinata; reazione inattesa e inquietante, il pianto è invece rilevato, collocato al secondo membro del periodo. Anche la nuova interrogativa non ottiene lo stile diretto; costituisce però adesso una principale. Così

¹⁵ Es. *quaerere a* Gitone *meo coepi num aliquis me quaesisset. «nemo» inquit «hodie. sed hesterno die mulier quaedam haud inculta ianuam intravit [...]»*, 139.3.

¹⁶ Es. *cum deinde diligentius exploraremus qui homines inhabitarent nobile solum [...], «o mi» inquit «hospites [...]»*, 116.3-4.

¹⁷ Sul passo cfr. cap. I, 14-15.

facendo, progressivamente il narratore dirige l'attenzione sul discorso diretto di Gitone, culmine della scena.

Stesso bilanciamento di pesi si osserva quando, nella pinacoteca, Encolpio interroga Eumolpo su questioni d'arte (88.1-2):

[1] *erectus his sermonibus consulere prudentiorem coepi ... aetates tabularum et quaedam argumenta mihi obscura simulque causam desidiae praesentis excutere, cum pulcherrimae artes perissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset. tum ille [2] «pecuniae» inquit «cupiditas haec tropica instituit. priscis enim temporibus, cum adhuc nuda virtus placeret, vigeabant artes ingenuae [...].».*

E ancora quando i protagonisti, giunti in vista di Crotone, interrogano un contadino sulla città e i suoi abitanti (116.1-4):

[...] haud procul impositum arce sublimi oppidum cernimus. [2] nec quod esset sciebamus errantes, donec a vilico quodam Crotona esse cognovimus, urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam. [3] cum deinde diligenter exploraremus qui homines inhabitarent nobile solum quodve genus negotiationis praecipue probarent post attritas bellis frequentibus opes, [4] «o mi!» inquit «hospites, si negotiatores estis, mutate propositum aliudque vitae praesidium quaerite [...].».

Le domande dei protagonisti sono collocate in una lunga subordinata, al culmine della quale si pone il discorso diretto; sintassi e alternanza dei regimi stilistici giocano in accordo e il discorso del *vili-cus* – di eccezionale impatto, inverosimilmente elaborato, metaforico – riceve il massimo risalto. La narrazione scorre sulle interrogative per farsi aderente sulla risposta; il *verbum dicendi* intercalato prolunga la risonanza del vocativo d'apertura e accentua l'impressione di un improvviso rallentamento del racconto.

All'uscita dal lupanare Encolpio si imbatte in Ascilto (7.4-8.2):

[...] cum ecce in ipso aditu occurrit mihi aeque lassus ac moriens Ascylos; putares ab eadem anicula esse deductum. [5] itaque ut ridens eum consulavisi, quid in loco tam deformi faceret quaesivi. [8.1] sudorem ille manibus detersit et «si scires» inquit «quae mihi acciderunt». «quid novi?» inquam ego. [2] at ille deficiens «cum errarem» inquit «per totam civitatem nec invenirem quo loco stabulum reliquissem, accessit ad me pater familiae et dum se itineris humanissime promisit [...].».

Si noti in questo caso che la narrazione non torna allo stile indiretto per la seconda domanda di Encolpio (*quid novi?*); la sua immediata giustapposizione al precedente intervento di Ascilto è efficace nel delineare il diagramma ritmico-emotivo del dialogo.

Un'altra occorrenza del fenomeno che si viene illustrando è conservata da un frammento dell'ultima parte del romanzo. Difficile una ricostruzione esatta del contesto, in una fase dell'avventura di Crotone in cui comunque Encolpio sembra ancora tormentato dalla fallimentare esperienza con Circe, mentre Criside comincia improvvisamente a dimostrar gli interessi (139.3):

[3] quaerere a Gitone meo coepi num aliquis me quaeisset. «nemo» inquit «hodie. sed hesterno die mulier quaedam haud inulta ianuam intravit, cumque diu tecum esset locuta et me accersito sermone lassasset, ultimo coepit dicere te noxam meruisse daturumque serviles poenas, si laesus in querella perseverasset» *

Può accadere che il narratore attribuisca funzionalmente alla domanda sottili connotazioni. All'inizio dell'episodio di Quartilla, quando i protagonisti sentono un forte colpo alla porta e chiedono chi è, basta un aggettivo a suggerire la loro trepidante attesa (16.2): *cum et ipsi ergo pallidi rogaremus*. La risposta è enigmatica («*aperi*» inquit «*iam scies*»). Altro esempio: il primo incontro di Encolpio con Circe; dopo uno scambio di battute il protagonista, completamente soggiogato, le chiede come si chiami (127.5-6):

[5] haec ipsa cum diceret, tanta gratia conciliabat vocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aëra, ut putares inter auras canere Sirenun concordiam. itaque miranti †et toto mihi caelo clarius nescio quid relucente libuit deae nomen quaerere. [6] «ita» inquit «non dixit tibi ancilla mea me Circen vocari? [...]».

L'espressione *deae nomen* non è, probabilmente, quella pronunciata dal personaggio: è piuttosto un intervento dell'*io narrante* che suggerisce la condizione psicologica di Encolpio, già infatuato della fanciulla, e la mitizzazione della realtà in cui il giovane sta incorrendo. Il disvelamento del narratore nei confronti del personaggio è funzionale alla resa dell'effetto che la risposta ha avuto su di lui: Encolpio vede la fanciulla come una dea ed ecco che ella dice di chiamarsi Circe. L'evento di parola è magistralmente ricreato.

Il quadro del modulo domanda-risposta è completato dagli esempi offerti dalla *Cena*. Si tratta del primo dialogo fra Trimalchione e Abinna¹⁸ ma soprattutto di domande poste da Encolpio. Nella *Cena* il protagonista parla assai poco e, dei suoi dieci interventi, ben sei sono domande o preghiere in stile indiretto seguite da risposte in stile diretto¹⁹. Si tornerà più avanti su questi passi, che, per la loro stessa rilevanza numerica, costituiscono nell'economia della *Cena* un sistema compatto, nel quale la posizione di Encolpio si definisce e identifica²⁰.

La funzionalità dell'uso stilistico osservato nel modulo domanda-risposta è confermata per contrasto dagli esempi in cui in stile diretto è la domanda: ciò avviene dove essa riveste un particolare interesse e costituisce, anziché un elemento ancillare, il punto focale del contesto. Quando, per esempio, Encolpio chiede a Eumolpo di chi sia la nave su cui viaggiano, la sua domanda, densa di tensioni e implicazioni, ha un carattere drammatico (100.5):

ego praecipue quasi somnio quodam turbulentio circumactus diu vocem collegi tremebundisque manibus Eumolpi iam in soporem labentis laciniam duxi et «per fidem» inquam «pater, cuius haec navis est, aut quos vehat dicere potes?»

Non meno significativo della successiva risposta, quest'intervento merita nell'economia della scena il risalto della riproduzione mimica ed espressiva, che ne conserva la *Bittfomel* d'apertura, il vocativo implorante, l'angoscia del tono. Un altro esempio è a 133.1-2, frammento superstite dell'episodio dell'impotenza di Encolpio (impossibile una contestualizzazione esatta del passo, ma si coglie facilmente l'apprensione del protagonista):

¹⁸ *delectatus hac Trimalchio hilaritate et ipse capaciorem poposcit scyphum quaequivitque quomodo acceptius esset. «omnia» inquit «habuimus praeter te; oculi enim mei hic erant. et mehercules bene fuit. Scissa lautum novendiale servo suo misello faciebat, quem mortuum manu miserat. et puto, cum vicensimariis magnam mantissam habet; quinquaginta enim millibus aestimant mortuum. sed tamen suaviter fuit, etiam si coacti sumus dimidiis potiones supra ossucula eius effundere».* «tamen» inquit Trimalchio «quid habuistis in cena?» «dicam» inquit «si potuero [...]» (65.8-66.1).

¹⁹ Le domande di Encolpio si trovano a 29.9; 36.7 e 37.1; 41.2; le preghiere, espresse collettivamente da Encolpio e dai suoi compagni, a 30.9 e 72.10.

²⁰ Si veda il cap. IV.

[1] hac declamatione finita Gitona voco et «narra mihi» inquam «frater, sed tua fide: ea nocte, qua te mihi Ascylos subduxit, usque in iniuriam vigilavit an contentus fuit vidua pudicaque nocte?» [2] tetigit puer oculos suos conceptissimisque iuravit verbis sibi ab Ascylo nullam vim factam *

Istruttivo è anche il caso del dialogo fra Encolpio, che si aggira armato per i portici con propositi di vendetta, e il *miles* in cui s'imbatte (82.2-4):

[2] sed dum attonito vultu efferatoque nihil aliud quam caedem et sanguinem cogito frequentiusque manum ad capulum, quem devoveram, refero, notavit me miles, sive ille planus fuit sive nocturnus grassator, et [3] «quid tu» inquit «commilito, ex qua legione es aut cuius centuria?» cum constantissime et centurionem et legionem essem ementitus, «age ergo» inquit ille «in exercitu vestro phaecasiati milites ambulant?» [4] cum deinde vultu atque ipsa trepidatione mendacium prodidisse, ponere iussit arma et malo cavere.

Nel primo periodo la narrazione, inizialmente concentrata su Encolpio (*dum attonito ... refero*), svela poi d'un tratto la presenza di uno sguardo estraneo (*notavit me miles*), per culminare sull'inquisitoria domanda del soldato²¹. Tentativo ridicolo e fallimentare di cavarsela, la risposta di Encolpio è collocata nella subordinata di un nuovo periodo e trasposta in stile indiretto, e con ciò resa stilisticamente e sintatticamente subalterna alla stoccata smascherante del soldato (per la struttura sintattica questo brano ricorda il dialogo fra Quartilla ed Encolpio a 24.5-6 e quello fra Trimalchione e il cuoco a 49.4-5²²). Si noti che nel riferire la propria risposta il narratore mette a frutto le capacità connotative dello stile indiretto: oltre all'avverbio *constantissime*, anche la formulazione correlativa *et ... et* concorre a descrivere, in un tratto, l'impassibile contegno di Encolpio.

Si pensi infine al dialogo che si svolge fra Enotea ed Encolpio dopo la battaglia con le oche, quando la sacerdotessa, uscita per procurarsi della brace, rientra in casa. Si susseguono qui due scambi domanda-risposta (136.11-137.3):

[11] collocavit illa ignem quassis harundinibus collectum, ingestisque super

²¹ Per la formula interrogativa *quid tu?* cfr. 35 nota 6.

²² Sul primo si torna più avanti, 69-70; per il secondo cfr. 41.

pluribus lignis excusare coepit moram, quod amica se non dimisisset nisi tribus potionibus e lege siccatis. «quid porro tu» inquit «me absente fecisti, aut ubi est faba?» [12] ego qui putaveram me rem laude etiam dignam fecisse, ordine illi totum proelium exposui, et ne diutius tristis esset, iacturae pensionem anserem obtuli. [13] quem anus ut vidit, tam magnum acremque clamorem sustulit, ut putares iterum anseres limen intrasse. [14] confusus itaque et novitate facinoris attonitus quaerebam quid excanduisset aut quare anseris potius quam mei misereretur. [137.1] at illa complosis manibus «scelerate» inquit «etiam loqueris? [2] nescis quam magnum flagitium admiseris: occidisti Priapi delicias, anserem omnibus matronis acceptissimum. itaque ne te putas nihil egisse, si magistratus hoc scierint, ibis in crucem. [3] polluisti sanguine domicilium meum ante hunc diem inviolatum, fecistique ut me quisquis voluerit inimicus sacerdotio pellat» *

Evidente l'effetto della domanda di Enotea su Encolpio, che un momento prima avrebbe preferito fuggire proprio per non doverle spiegazioni (136.8-10). Nel seguito della narrazione il sorprendente segue all'ovvio, l'evento forte al debole. Al particolareggiato resoconto di Encolpio e alla sua offerta di risarcimento (in stile indiretto) rispondono come una folata le grida acutissime di Enotea. Alle domande (pure in indiretto) dello stordito protagonista risponde il diretto della sacerdotessa, quasi isterica aggressione²³.

4. Discorso indiretto come indicatore di inferiorità

Nei passi proposti fin qui la narrazione sfrutta una caratteristica propria dello stile indiretto – l'essere forma di discorso più nascosta – ai fini degli equilibri del contesto, in relazione contrastiva con lo stile diretto. L'indiretto è adottato (in concomitanza con altra stru-

²³ Altre due domande in stile diretto sono quelle che Encolpio pone all'erbivendola incontrata per strada (7.1) e a Criside durante il loro primo colloquio (126.8): su questi passi cfr. cap. VI, 116-117 e nota 11. Si veda anche il brano in cui Encolpio, che ha finalmente ritrovato Gitone alle terme e si è rifugiato con lui in albergo, sente bussare alla porta (92.2): la sua interrogativa «*quot estis?*» è piena di apprensione. Indicativo il confronto con la scontata domanda di 16.2, resa in stile indiretto: *cum et ipsi ergo pallidi rogaremus quis esset*. In questo caso il narratore si limita a suggerire il turbamento dei protagonisti con l'aggettivo *pallidi*.

mentazione, soprattutto sintattica) dove la strategia della narrazione richiede di *non* rilevare, di *non* dare piena luce a un discorso. Funziona, insomma, come una sordina: vela le parole cui è attribuito, ne riduce la vividezza, ne affievolisce la sonorità.

Ma lo stile indiretto ha talvolta nel *Satyricon* anche un'altra importante funzione. La si riconosce in dialoghi nei quali vi sia disparità fra i personaggi: nei quali uno dei dialoganti sia in posizione di debolezza o di svantaggio, abbia minore influenza dell'altro o ne sia succube o addirittura vittima. In questi scambi la narrazione attribuisce lo stile diretto al personaggio forte, l'indiretto a quello debole. La funzionalità reciproca delle due forme non si esaurisce più in un problema di maggiore o minore rilevanza: i discorsi in stile indiretto non sono di per sé meno importanti. Lo dimostrano la loro stessa lunghezza e l'autonomia sintattica che possiedono. Ma essi costituiscono, nel dialogo a due, la parte subalterna e perdente.

Non più velatura, che deve a sua volta passare inosservata, lo stile indiretto richiede in questi casi di essere notato in quanto tale. Il lettore percepisce il discorso come importante, ne apprezza il tenore psicologico, il registro espressivo, la densità di implicazioni: ma ne osserva contemporaneamente la forma abbassata. Il senso di questa operazione narrativa si coglie in una pertinenzizzazione del carattere *gregario* dello stile indiretto rispetto al diretto.

Quando Encolpio e Gitone, clandestini sulla nave, vengono smascherati, si svolge fra Lica e Trifena una discussione sul comportamento da tenere (105.11-106.4):

[11] Tryphaena lacrimas effudit decepta suppicio – vera enim stigmata credebat captivorum frontibus impressa – sciscitarique submissius coepit, quod ergastulum intercepisset errantes, aut cuius tam crudeles manus in hoc supplicium durassent. meruisse quidem contumeliam aliquam fugitivos, quibus in odium bona sua venissent ...

[106.1] concitatus iracundia prosiliit Lichas et «o te» inquit «feminam simplicem, tamquam vulnera ferro praeparata litteras biberint. utinam quidem hac se inscriptione frontis maculassent: haberemus nos extremum solacium. nunc mimicis artibus petiti sumus et adumbrata inscriptione derisi».

[2] volebat Tryphaena misereri, quia non totam voluptatem perdiderat, sed Lichas memor adhuc uxoris corruptae iniuriarumque, quas in Herculis portico acceperat, turbato vehementius vultu proclamat: [3] «deos immortales rerum humanarum agere curam, puto, intellexisti, o Tryphaena. nam imprudentes noxios in nostrum induxere navigium, et quid fecissent admonuerunt

pari somniorum consensu. ita vide ut possit illis ignosci, quos ad poenam ipse deus deduxit. quod ad me attinet, non sum crudelis, sed vereor ne quod remisero patiar». [4] tam superstotiosa oratione Tryphaena mutata negat se interpellare supplicium, immo accedere etiam iustissimae ultioni. nec se minus grandi vexatam iniuria quam Licham, cuius pudoris dignitas in contione proscripta sit *

Si confrontano qui due figure dalla personalità e dalle motivazioni assai diverse. Lica ferreo, irremovibile per principio e per paura, aggressivo; ondivaga invece Trifena, contraddittoria negli istinti e d'altra parte molto influenzabile: inizialmente propensa al perdono, approda in breve alle posizioni di Lica. Diverso il loro tono: flebile quello di Trifena (*lacrimas effudit [...] sciscitarique submissius coepit*); iroso invece quello di Lica (*concitatus iracundia prosiliit; turbato veherentius vultu proclamat*). Ma oltre che per l'evidenza della disparità fra i due personaggi, l'esempio è particolarmente felice per la geometria dello scambio dialogico, architettonicamente simmetrico (un intervento di Trifena, uno di Lica, uno più indeterminato di Trifena²⁴, poi ancora una battuta di Lica e una replica di Tifena).

La distribuzione stilistica salta agli occhi. Regolarmente la narrazione veste i discorsi dei due personaggi di colori diversi: a Trifena lo stile indiretto, a Lica il diretto. Si badi che il lettore non è spinto a scivolare sugli interventi di Trifena come su elementi di contorno. L'adozione dello stile indiretto non li priva della loro autonomia sintattica né del loro peso nell'andamento del dibattito, e anzi il narratore dedica ad essi la stessa precisione di rilievo psicologico riservata alle battute di Lica (*vera enim stigmata credebat captivorum frontibus impressa; quia non totam voluptatem perdiderat; tam superstotiosa oratione [...] mutata*). E tuttavia l'uso dello stile indiretto abbassa gli interventi di Trifena. Lungi dall'essere acritica riproposizione di eventi, la narrazione tematizza le relazioni in gioco attraverso la forma e crea per il dialogo fra queste due voci l'equilibrio di due diversi regimi. L'alternanza stilistica si rivela come una precisa strategia narrativa²⁵.

Nell'episodio di Quartilla, fin dalla scena d'apertura s'instaura fra i

²⁴ Reso in una forma molto condensata e narrativizzata, il secondo intervento della donna (*volebat Tryphaena misereri*) dà l'impressione di un tentativo debole e indistinto più che di un vero e proprio discorso.

²⁵ Su questo scambio fra Lica e Trifena si torna nel cap. V, § 3.

personaggi un evidente squilibrio. Il forte colpo alla porta, l'enigmaticità dell'annuncio da dietro i battenti, l'oscillazione emotiva delle parole dell'ancella pongono da subito i protagonisti in uno stato di soggezione e di disorientato silenzio; Quartilla completa poi l'opera di assoggettamento con un discorso lungo e teatrale e in tutto il seguito dell'episodio s'imporrà liberamente sui protagonisti. Si tornerà estesamente sull'intero episodio, nel quale proprio la parola dei personaggi (e la loro stessa possibilità o impossibilità di parlare) costituisce un fattore concreto, e ampiamente tematizzato, del gioco di forza.

A Quartilla va sempre il discorso diretto: ed è discorso che intimidisce, aggredisce, terrorizza, incalza, vero e proprio strumento di oppressione. Di contro emerge più volte, in relazione alla sottomissione dei protagonisti, un tema di negazione della parola, di incapacità o di impedimento a parlare. Molto pochi sono i discorsi diretti dei protagonisti e si tratta di brevissime, incontenibili esclamazioni d'insofferenza. Sono invece in stile indiretto gli unici due interventi di Encolpio di un certo rilievo. Il primo è la replica alla *deprecatio* di Quartilla; fra velate minacce e finte implorazioni la matrona ha chiesto ai giovani di non rivelare a nessuno i *sacra* di Priapo e di collaborare alla sua guarigione (18.1-3):

[18.1] secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit gemitibusque largis concussa tota facie ac pectore torum meum pressit. [2] ego eodem tempore et misericordia turbatus et metu bonum animum habere eam iussi et de utroque esse securam: [3] nam neque sacra quemquam vulgaturum, et si quod praeterea aliud remedium ad tertianam deus illi monstrasset, adiuvaturos nos divinam prudentiam vel periculo nostro.

Diverse letture sono state date di questo discorso: chi ha colto nel protagonista paura, rispetto, disagio e nel suo intervento un tono ceremonioso (Conte); chi ha insistito sullo stato di confusione emotiva di Encolpio (Panayotakis); chi invece ha sentito nelle parole di Encolpio una certa donchisciottesca baldanza (Ciaffi); chi addirittura vi ha scorto punte ironiche o sarcastiche (Paratore)²⁶. Basti qui osservare che, se quest'ultima interpretazione sembra assai difficilmente accettabile, incerta è anche la precedente, giacché la presunta sicurezza di

²⁶ Per più precise indicazioni bibliografiche e un ulteriore commento si veda cap. III, 61-62 e note 21 e 22.

Encolpio non è dichiarata dal testo (il narratore parla esplicitamente di *misericordia* e *metus*) e la si deve ricavare solo dalle parole, peraltro in stile indiretto, del personaggio. È invece indubbio, quali che siano la condizione psicologica e il tono di Encolpio mentre assicura a Quartilla la propria disponibilità, che nell'episodio il protagonista sarà sopraffatto e perdente. A sua insaputa, anzi, lo è già. Quartilla stessa dichiarerà infatti subito dopo che, se Encolpio si fosse opposto, sarebbe stato punito con la violenza (18.5): basta questa dichiarazione a dare la misura dell'impotenza del protagonista. Se dunque, mentre parla, Encolpio personaggio può confidare in una soluzione pacifica della questione e non sa che cosa realmente lo aspetti, di fatto è già vittima nelle mani di Quartilla.

L'uso, da parte del narratore, dello stile indiretto è determinato dalla coscienza degli equilibri in gioco e dell'esito degli eventi. Come gli interventi di Trifena nel dialogo con Lica, questo discorso di Encolpio non è privato dalla forma indiretta del suo spazio nella scena. Introdotto da un'accurata notazione psicologica, sintatticamente autonomo, è incastonato ma non schiacciato fra i due lunghi discorsi diretti di Quartilla. Ma, rendendolo in forma indiretta, la narrazione lo pone su un piano distinto. La distribuzione stilistica rispecchia e suggerisce alla percezione del lettore le dinamiche che innervano la situazione.

Lo stile indiretto ritorna in occasione dell'unico altro discorso rilevante di Encolpio nell'episodio. Quando Quartilla annuncia (in stile diretto) la decisione di far unire Gitone e Pannichide, il protagonista tenta di opporsi (25.3-4):

[3] *plaudentibus ergo universis et postulantibus nuptias [fecerunt] obstupui ego et nec Gitona, verecundissimum puerum, sufficere huic petulantiae affirmavi, nec puellam eius aetatis esse, ut muliebris patientiae legem posset accipere.* [4] «ita» inquit Quartilla «minor est ista quam ego fui, cum primum virum passa sum? Iunonem meam iratam habeam, si umquam me meminerim virginem fuisse [...].»

Di nuovo un intervento di Encolpio è sopraffatto dalla replica di Quartilla e di nuovo è in stile indiretto. Per quanto risoluto potesse essere, l'*Ich-Erzähler* interviene per abbassarlo (la stessa introduzione del discorso – *plaudentibus ergo universis* etc. – rende il senso della solitudine e dell'impotenza del protagonista). Molto efficace l'immediata giustapposizione del diretto di Quartilla: la replica piomba su Encolpio come una zampata.

Ancora un esempio è offerto dall'episodio in cui Ascilto si presenta in camera di Encolpio alla ricerca di Gitone. Encolpio, che ha nascosto Gitone sotto il letto, assale il rivale con una falsa preghiera (in stile diretto) e lo accusa di crudeli propositi vendicativi; la replica di Ascilto è in indiretto (97.9-10):

«scio te» inquam «Ascylte, ad occidendum me venisse. quo enim secures attulisti? itaque satia iracundiam tuam: praebeo ecce cervicem, funde sanguinem, quem sub praetextu quaestionis petisti». [10] amolitur Ascylos invidiam et se vero nihil aliud quam fugitivum suum dixit quaerere, nec mortem hominis concupisse [nec] supplicis, utique eius quem <etiam> post fatalem rixam habuisset carissimum²⁷.

Encolpio è in vantaggio. Nascosto Gitone, può recitare la sua patetica scena e mettere il rivale in una posizione disagevole, costringendolo a discolparsi proprio mentre era venuto a riprendersi il ragazzino. Si osservi la disparità di atteggiamento: Encolpio prega e accusa con fare melodrammatico; pacifici sono invece gli argomenti di Ascilto e interdetto il suo tono (lo stesso narratore osserva subito dopo *at non servus publicus tam languide agit*, 98.1). L'inganno di Encolpio è destinato a durare poco, tuttavia la frustrazione del protagonista in questo caso è rimandata: non Ascilto, ma Eumolpo scoprirà poco dopo dov'è nascosto Gitone (98.4-5). In questo scambio di battute Encolpio è dunque in posizione di forza. Ancora una volta la distribuzione del discorso diretto e indiretto aderisce alla relazione fra i dialoganti e la forma indiretta funziona da indicatore, riflette e denuncia la subalternità del perdente.

²⁷ Contro i molti interventi di emendazione accolti in questo passo da Müller si veda la quasi integrale difesa del testo tradiot operata da G.B. CONTE, *Tre congetture a Petronio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XLIII, 1999, 203-211: 203-205, che si limita a correggere *post in praeter* e legge dunque: *amolitur Ascylos invidiam et se vero nihil aliud quam fugitivum suum dixit quaerere, mortem nec hominis concupisse nec supplicis, utique eius quem praeter fatalem rixam habuit carissimum*.

III. Parola imposta, parola negata. L'episodio di Quartilla

L'episodio di Quartilla è un episodio di sopraffazione. Tra i personaggi in scena – da un lato i giovani protagonisti, dall'altro Quartilla e il suo gruppo – si creano rapporti di forza molto netti. La violenza esercitata sui giovani si traduce in primo luogo nelle sevizie sessuali cui sono sottoposti. Ma a guardar bene, lungo tutto il corso dell'episodio Quartilla opprime anche con altre armi: la parola, la voce. Bersaglio di essa, Encolpio riproduce la parola di Quartilla sempre in stile diretto. Al contrario i protagonisti sono spesso in silenzio – per incapacità o impedimento a parlare – e questo aspetto, ampiamente tematizzato fin dalla prima scena, è una manifestazione della loro sottomissione prima psicologica e poi fisica. Non a caso, a parte alcuni scoppi di disperazione, gli unici due interventi di Encolpio di un certo rilievo (la dichiarazione di disponibilità alle richieste della matrona, 18.2-3, e la protesta contro le *nuptiae* di Gitone, 25.3) sono discorsi indiretti: in entrambi lo stile indiretto funziona, lo si è appena visto, come un connotatore di inferiorità.

L'episodio del *forum* si è chiuso con le risa di soddisfazione dei protagonisti, convinti di aver gabbato gli avversari e recuperato il loro tesoro. Due versi coronano gioiosamente l'avventura: *nolo quod cupio statim tenere, / nec victoria mi placet parata* (15.9). Ma un repentino capovolgimento attende i giovani¹. Il nuovo episodio si apre con un colpo alla porta e una voce (16.1-3):

¹ Obliquamente prefigurato dallo stesso narratore proprio mentre rievoca quel momento di soddisfazione: *et recuperato, ut putabamus, thesauro in deversorium praecipites abimus praeclusisque foribus ridere acumen non minus cocionum quam calumniantium coepimus, quod nobis ingenti calliditate pecuniam reddidissent* (15.8). Che l'inciso *ut putabamus* anticipi successivi rivolgimenti osserva già V. CIAFFI, *Struttura del Satyricon*, Torino 1955, 37. Sullo stretto legame fra la conclusione dell'avventura del foro e l'episodio di Quartilla insiste, sulla linea del Ciaffi, Aragosti in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., 1-2.

[16.1] sed ut primum beneficio Gitonis praeparata nos implevimus cena,
ostium [non] satis audaci strepitu exsonuit impulsum ...²

[2] cum et ipsi ergo pallidi rogaremus quis esset, «aperi» inquit «iam scies». dumque loquimur, sera sua sponte delapsa cecidit reclusaeque subito fores admiserunt intrantem. [3] mulier autem erat operto capite [illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat] et «me derisisse» inquit «vos putabatis? [...].».

La periodizzazione binaria costituisce un meccanismo di funzionamento tipico del testo petroniano, che presenta la realtà romanzesca come un capillare susseguirsi di avvenimenti e fa del contrasto e della sorpresa la propria cifra. La narrazione crea strutture bipartite nelle quali il primo membro ha funzione preparatoria; punto di sfogo della tensione ritmico-sintattica accumulata, l'evento risulta così alla percezione del lettore tanto più rilevato.

Proprio nell'esordio dell'avventura di Quartilla, strutturato come una serie di avvenimenti che si susseguono senza stalli, il narratore fa un uso ripetuto di questa periodizzazione, che costituirà poi una vera e propria cellula generatrice dell'intero episodio. Il brano comincia con una temporale, cui segue nella proposizione principale l'evento: un deciso colpo alla porta³. Ugualmente subito dopo: all'intimorita domanda dei giovani, in stile indiretto e sintatticamente subordinata, risponde una voce, «apri e lo saprai», discorso diretto di forte impatto. E ancora, lo scambio di battute non si è esaurito che la porta *sua sponte* si apre, facendo spazio all'ospite⁴. Il meccanismo si ripropone ogni

² Bücheler, probabilmente a causa della successiva espressione *et ipsi*, poco perspicua, indicava qui una lacuna e annotava nell'apparato dell'*editio maior*: «metuentis, opinor, Gitonis mentio facta erat». L'ipotesi di lacuna non è accolta da tutti gli editori.

³ [non] *satis audaci strepitu*: la negazione era già espunta da Scaligero e sospettata da Tornesio. Bücheler manteneva il testo trādito, ma suggeriva in apparato la correzione *nostrum*. Quasi tutti gli editori moderni espungono; cfr. a sostegno dell'intervento Cosci in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., *ad loc.* La difesa del testo trādito operata da CIAFFI, Struttura cit., 36 nota 32, non pare convincente.

⁴ L'efficacia della struttura sintattica nel racconto del misterioso aprirsi della porta è osservata anche da Aragosti in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., 1-2: «la porta della camera [...], vigorosamente battuta, si apre spontaneamente, animandosi come per magia e stagliandosi in un *ductus* sintattico che l'accoglie come prota-

volta: subordinata e principale. Alla preparazione segue la sorpresa e la narrazione crea così l'impressione di una sbalorditiva sequenza di eventi.

Si osservi che per la domanda dei protagonisti (connotata dall'aggettivo *pallidi*⁵) la narrazione adotta l'imperfetto, il tempo della contemporaneità. La scelta non è casuale, come già si è visto: i vari passi di analoga struttura (una secondaria con *cum* e discorso indiretto, seguita da un discorso diretto) mostrano un'estrema cura del narratore nell'adottare l'imperfetto o il piuccheperfetto⁶. Si ha l'impressione che la domanda dei giovani sia scavalcata dal misterioso visitatore, la cui risposta è peraltro enigmaticamente elusiva.

M. Barchiesi notava che in questa prima scena «la porta riceve almeno due inquadrature, abbastanza lunghe» e, confrontando questa epifania con quella fulminea del *servus Agamemnonis* all'inizio della *Cena*, osservava un «rallentamento del tempo epifanico», che spiegava con una «giustificazione tematica complessiva. Nel seguente “notturno” di Quartilla sembra che i “piedi di vento” dello scrittore siano inceppati da una vischiosità che si rapprende in grumi di stanchezza e noia. [...]»⁷. L'impressione è innegabile, il racconto di questa epifania non è sintetico come quello che apre la *Cena*, ma scandito, cadenzato; la comparsa dell'ospite è preparata da una serie di eventi (il colpo alla porta, l'annuncio enigmatico, il cadere della serratura e l'aprirsi dei battenti) che l'io narrante rileva ad uno ad uno.

Non può tuttavia sfuggire l'intensa accelerazione che gli eventi subiscono e che la narrazione rende perfettamente⁸. Il colpo alla

gonista grammaticale del periodo (16.1 *sed ut [...] nos implevimus cena, ostium [...] exsouit; 16.2 sera sua sponte delapsa cecidit*)».

⁵ Cfr. 72.10 (Encolpio e Ascilto, nel tentativo di uscire di soppiatto dalla casa di Trimalchione, sono stati aggrediti da un cane e sono finiti in una vasca): *ceterum cum algentes uidque petissemus ab atriente ut nos extra ianuam emitteret*, «erras» inquit «si putas te exire hac posse qua venisti [...]».

⁶ Cfr. cap. II, 41 e nota 14. Un esempio con il piuccheperfetto è offerto dal passo citato alla nota precedente.

⁷ BARCHIESI, *L'orologio* cit., 126.

⁸ E. PARATORE, *Il Satyricon di Petronio*, Firenze 1933, II, 48 coglieva «una irruenza nervosa e rapida, l'accelerarsi improvviso del ritmo, secondo quella musicalità, cui abbiamo accennato come alla nota dominante del capitolo».

porta risuona ‘non appena’ – *ut primum* – i protagonisti hanno finito di cenare (primo periodo); i tre quasi non hanno finito di interrogarlo – *cum* e l'imperfetto – che l'ospite si annuncia (secondo periodo); ed è ‘durante’ questo scambio di battute – *dumque loquimur* – che la porta magicamente si apre (terzo periodo). Evento si aggiunge a evento e se, nel secondo periodo, un'azione pare sovrapporsi all'altra, il terzo addirittura riassume il precedente per scavalcarlo a sua volta. Il ritmo è vertiginoso, e la tensione non cessa di accumularsi fino al discorso della donna, introdotto in crescendo con *et*.

L'epifania dell'ospite è in primo luogo epifania di parole. È una misteriosa battuta a iniziare l'opera di soggiogamento ed è in un rapporto verbale che si definisce fin da subito la relazione psicologica fra le parti: piena di timorosa tensione e di attesa la domanda dei giovani; maliziosamente invitante, scaltramente elusiva la risposta del visitatore. Contribuisce al senso di mistero della scena il fatto che la battuta dell'ospite sia introdotta senza alcuna indicazione di soggetto, neppure indefinito; l'*inquit* rimane come sospeso, privo di un referente identificabile⁹.

La voce dietro la porta esorta i giovani ad aprire. Ma l'invito si trasforma di fatto nell'annuncio di un ingresso che avviene subito, senza attendere risposta, con fiabesco automatismo¹⁰. Colpisce, in tutto quest'avvio di episodio, la sistematicità con cui l'ospite inizialmente chiede, ma poi impone, senza lasciare ai protagonisti modo di replicare. Anche poco dopo l'ancella, con simulata cortesia, chiede ai giovani di acconsentire a un colloquio con la padrona; ma Quartilla fa ingresso senza attendere il loro assenso (17.1). Lo stato di impotente soggezione dei protagonisti è tanto più accentuato da queste ripetute richieste scavalcate dagli accadimenti.

La porta, come per suo volere, fa spazio alla figura che entra; *admiserunt intrantem* è espressione calcolatamente vaga¹¹: non c'è ancora alcuna specificazione, Encolpio coglie solo l'ingresso di

⁹ Anche Cosci in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., *ad loc.* suggerisce una lettura di questo tipo, ma la trova «un po' audace» e ipotizza che la lacuna indicata da Bücheler tra *impulsum* e *cum* potesse contenere una «designazione, seppur generica» del mancante soggetto di *inquit*.

¹⁰ Di atmosfera fiabesca parla BARCHIESI, *L'orologio* cit., 126 («l'imperioso potere che aveva spalancato fiabescamente la porta [...]»).

¹¹ Così anche Cosci in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., *ad loc.*

qualcuno. Ma d'un tratto il personaggio-narratore mette a fuoco l'ospite: *mulier autem erat operto capite [illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat] et «me derisisse» inquit «vos putabatis? [...]».*

Risale a Jacobs l'espunzione, probabilmente giusta, della frase da *illa a steterat*, quasi identica a quella di 14.5, quando, al foro, la donna che accompagna il contadino afferra il pallio dei protagonisti gridando al ladro¹². Si può osservare che a 16.3 ci si aspetterebbe semmai un riferimento più ‘aggiornato’ al ruolo svolto dalla *mulier* nell'episodio del foro: *quae cum rustico steterat* è perfettamente appropriato a 14.5 («la donna col capo velato che si era fermata col contadino», cfr. 12.3, *rusticus quidam familiaris oculis meis cum muliercula comite proprius accessit*), ma a 16.3 un rimando alla primissima apparizione della donna, anziché al suo diretto intervento nella vicenda del mantello, sembra del tutto inadeguato¹³.

¹² Il testo trādito a 14.5 è *cum primum ergo explicuimus mercem, mulier aperto capite quae cum rustico steterat inspectis diligentius signis iniecit utramque laciniae manum magna vociferatione latrones tenere clamavit*. Tutti gli editori (con l'eccezione di Müller a partire dalla terza edizione, cfr. nota seguente) accolgono qui l'emendamento *operto* per *aperto*, proposto da Wouweren proprio sulla base della ripresa di 16.3.

¹³ L'espunzione di Jacobs è sostenuta da H. FUCHS, *Verderbnisse im Petrontext*, in Id., *Studien zur Textgeschichte und Textkritik*, Köln-Opladen 1959, 57-82: 60; R.G.M. NISBET, rec. a PETRONII ARBITRI *Satyricon*, ed. K. Müller, München 1961, in «Journal of Roman Studies», LII, 1962, 227-232 (ora in Id., *Collected papers on latin literature*, Oxford 1995, 6-28): 227-228; è inoltre accolta da Müller (che tuttavia, a partire dalla terza edizione, espunge contemporaneamente anche l'inciso *quae cum rustico steterat* di 14.5, sulla base di una proposta avanzata da J. DELZ nella rec. a J.P. SULLIVAN, *The Satyricon of Petronius. A literary study*, London 1968, in «Gnomon», XLII, 1970, 31-36: 32-33); Giardina (PETRONII ARBITRI *Satyricon*, rec. et em. G.C. Giardina, R. Cuccioli Melloni, Torino 1995). Il testo trādito è invece conservato da Bücheler in tutte le edizioni; Ernout, che tuttavia in apparato si mostra dubbio; Pellegrino (PETRONII ARBITRI *Satyricon*, intr., ediz. critica e comm. di C. Pellegrino, Roma 1975). È inoltre difeso da CIAFFI, *Struttura* cit., 35-36; M. COCCIA, *Le interpolazioni in Petronio*, Roma 1973, 30-31; Aragosti in ARAGOSTI, COSCI, COTROZZI, *Petronio* cit., 15 nota 4 (nello stesso volume si veda la discussione del problema curata da Cosci, *ad loc.*) e in A. ARAGOSTI, *L'episodio petroniano del forum* (Sat. 12-15): *assimilazione dei codici nel racconto*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», III, 1979, 101-119: 101 nota 1. Vale la pena di far notare la somiglianza (già rilevata da Cosci in ARAGOSTI, COSCI, COTROZZI, *Petronio* cit., *ad loc.*) fra questa

Coloro che sostengono l'identificazione fra questa *mulier* e la donna del foro, con argomentazioni convincenti, conservano a 16.3 il testo trādito¹⁴; ma la stessa identificazione è sostenibile anche se si accoglie l'espunzione proposta da Jacobs. Il dettaglio del capo velato (sembra strano che due donne diverse a così breve distanza siano caratterizzate allo stesso modo) e soprattutto le prime parole della donna (*me derisisse vos putabatis?*) bastano a farla immediatamente riconoscere. L'uso del verbo *deridere* da parte della donna richiama fortemente al lettore il *ridere adoperato* poco prima dal narratore (*praeclusisque foribus ridere acumen non minus cocionum quam calumniantium coepimus*, 15.8)¹⁵.

È indubbio che, se la donna velata che si presenta ora è la stessa del *forum*, l'episodio guadagna intensità. I tre giovani hanno appena festeggiato la loro vittoria e deriso gli avversari gabbati, quando si ripresenta loro proprio la donna che poco prima li aveva pubblicamente accusati. L'epifania non è solo un avvenimento inaspettato, è la riapertura di un caso che i protagonisti consideravano vittoriosamente chiuso, il rovesciamento di una recentissima conquista.

Encolpio, dunque, ha appena il tempo di mettere a fuoco la nuova venuta, che la donna parla, facendosi riconoscere e svelando subito dopo la propria vera identità. Per dare risalto alle sue parole il narratore funzionalizza una periodizzazione binaria, in cui gioca un meccanismo di coordinazione (16.3-4):

[3] mulier autem erat operto capite [illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat] et «me derisisse» inquit «vos putabatis? ego sum ancilla Quartillae, cuius vos sacrum ante cryptam turbastis. [4] ecce ipsa venit ad stabulum

epifania e quella del *nauta*, con cui si apre l'episodio della nave: *adhuc loquebatur, cum crepuit ostium impulsum, stetitque in limine barbis horrentibus nauta et «moraris» inquit «Eumolpe, tamquam †propodium† ignores»* (99.5).

¹⁴ Cfr. Ciaffi, Coccia, Aragosti citati alla nota precedente.

¹⁵ Anche l'espressione *praeclusisque foribus* di 15.8 pare ripresa e rovesciata dal *reclusaque subito fores* di 16.2. Così suggerisce anche CIAFFI, *Struttura* cit., 36-37. Secondo Ciaffi *derisisse* si riferisce strettamente all'avventura del foro, appena conclusa. Aragosti in ARAGOSTI, COSCI, COTROZZI, *Petronio* cit., 15 nota 4 pensa invece che l'espressione *me derisisse* possa «alludere, con riverbero polemico che in sé comprende il riferimento a due diverse situazioni di offesa, sia all'avventura del *forum* che alla profanazione del *sacrum*; nel primo caso la *mulier* è interessata direttamente, nel secondo solo in quanto appartenente al clan di Quartilla».

petitque ut vobiscum loqui liceat. nolite perturbari. nec accusat errorem vestrum nec punit, immo potius miratur quis deus iuvenes tam urbanos in suam regionem detulerit».

Il ritmo con cui si susseguono gli eventi è intensissimo: al colpo segue la voce, poi il magico ingresso di una figura non ancora identificata, poi il riconoscimento, non appena la donna comincia a parlare (*me derisisse vos putabatis?*). Ma un'altra novità insospettata segue a ritmo serrato; dopo il riconoscimento, subito la nuova rivelazione, di cui possiamo immaginare l'effetto sui protagonisti: *ego sum ancilla Quartillae*.

L'ancella, che con studiata teatralità ha orchestrato la propria apparizione, modula ora toni e argomenti¹⁶. Storditi dalla rapidità degli eventi, disorientati dalle oscillazioni della donna – dapprima aggressiva, vagamente intimidatoria, poi affabile e rassicurante¹⁷ –, i protagonisti sono senza parole. Mentre tacciono, la matrona fa ingresso (17.1-2):

[17.1] tacentibus adhuc nobis et ad neutram partem assentationem flectentibus intravit ipsa, una comitata virgine, sedensque super torum meum diu flevit.
[2] ac ne tunc quidem nos ullum adiecimus verbum, sed attoniti expectavimus lacrimas ad ostentationem doloris paratas.

Si notino le rapidissime dinamiche della narrazione: la reazione attonita dei protagonisti al discorso dell'ancella è subordinata con struttura binaria all'epifania di Quartilla, che entra senza attendere risposta. Anche di fronte alle melodrammatiche manifestazioni della donna i giovani continuano a tacere. Il senso di uno sbigottimento ancora lucido, quasi distaccato è dato dai commenti che Encolpio insinua sugli affettati atteggiamenti di Quartilla (*lacrimas ad ostentationem doloris paratas* e subito dopo *tam ambitiosus [...] imber*; anche l'uso di *expectavimus* contribuisce a questa impressione)¹⁸.

¹⁶ C. PANAYOTAKIS, *Theatrum Arbitri. Theatrical elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden-New York-Köln 1995, 37-38, nel quadro di una lettura dell'episodio in chiave teatrale assimila il discorso dell'ancella a un prologo e ne confronta la struttura con quella di alcuni prologhi plautini.

¹⁷ Sulla continua «fluttuazione di toni emotivi» che caratterizza quest'avvio di episodio insiste Aragosti in ARAGOSTI, Cosci, Cotrozzi, Petronio cit., 2.

¹⁸ Una lettura simile dà PLAZA, *Laughter* cit., 22, secondo la quale le lacrime della

Comincia qui un tema di silenzio che tornerà ad affiorare significativamente nel corso dell'episodio. Sintomo, in questa prima fase, dello sconcerto attonito e della soggezione psicologica dei protagonisti¹⁹, poi di vero e proprio terrore (19.3), il loro silenzio diverrà infine, durante l'orgia, il segno di una completa sottomissione fisica e dell'impossibilità di reagire (21.1).

Dopo aver pianto a lungo Quartilla, formidabile parlatrice, si produce davanti alle sue vittime in un lungo, impressionante discorso (17.3-9):

[3] ut ergo tam ambitiosus detumuit imber, retexit superbū pallio caput et manibus inter se usque ad articulorum strepitum constrictis [4] «quaenam est» inquit «haec audacia, aut ubi fabulas etiam antecessura latrocinia didicistis? misereor mediusfidius vestri; neque enim impune quisquam quod non licuit adspexit. [5] utique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem invenire. [6] ac ne me putetis ultionis causa huc venisse, aetate magis vestra commoveor quam iniuria mea. imprudenes enim, ut adhuc puto, admisistis inexpiable scelus. [7] ipsa quidem illa nocte vexata tam pericoloso inhorui frigore ut tertianae etiam impetum timeam. et ideo medicinam somnio petii iussaque sum vos perquirere atque impetum morbi monstrata subtilitate lenire. [8] sed de remedio non tam valde labore; maior enim in praecordiis dolor saevit, qui me usque ad necessitatem mortis deducit, ne scilicet iuvenili impulsu licentia quod in sacello Priapi vidistis vulgetis deorumque consilia proferatis in populm. [9] protendo igitur ad genua vestra supinas manus petoque et oro ne nocturnas religiones iocum risumque faciatis neve traducere velitis tot annorum secreta, quae vix tres homines neverunt».

matrona «may have looked hypocritical at the time Encolpius the personage first saw them». Secondo E. COURTNEY (un cenno in *Two notes in Petronius*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XL, 1998, 205-207: 206) si tratta invece di informazioni dovute alla consapevolezza *ex post* dell'io narrante.

¹⁹ Diversa la lettura di CIAFFI, *Struttura* cit., 70, secondo il quale Encolpio in questa fase «è stato meno ingenuo del solito: non altrimenti che Ascilto, è rimasto in silenzio, senza dire né sì né no, dopo il discorsetto dell'ancella (XVII, 1) – lo stesso atteggiamento di attesa prudente ha poi mantenuto, quando nella camera è scoppiato il lungo pianto di Quartilla, non del tutto convinto da quell'*imber* di lagrime, che anche a lui sembrava preparato su commissione, più teatrale che sincero (XVII, 2)».

Il periodo che precede il discorso si dilata ad accogliere l'enfatica gestualità della matrona: introdotte per coordinazione con et dopo una prima struttura binaria, le parole di Quartilla sono ancora ritardate da un lungo inciso, che descrive lo spasmodico crocchiare delle sue mani. Il periodo si tende, la parola è spinta avanti. La forma diretta ripristina le pose e l'enfasi delle parole di Quartilla: l'esordio retorico, lo scaltro accostamento di argomenti intimidatori e supplichevoli, l'implorazione finale²⁰.

Prima ancora della violenza fisica, Encolpio e Ascilto subiscono così una violenza psicologica esercitata attraverso la parola. Quartilla conclude il suo discorso con un nuovo pianto dirotto. È a questo punto che Encolpio si decide a parlare (18.1-3):

[18.1] secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit gemitusque largis concussa tota facie ac pectore torum meum pressit. [2] ego eodem tempore et misericordia turbatus et metu bonum animum habere eam iussi et de utroque esse securam: [3] nam neque sacra quemquam vulgaturum, et si quod praeterea aliud remedium ad tertianam deus illi monstrasset, adiuvaturos nos divinam prudentiam vel periculo nostro.

Il protagonista è in uno stato di turbamento. Se qualche più scaltro commento era stato possibile prima che Quartilla parlasse, dopo le sue parole Encolpio si limita a registrarne i gesti. Le interpretazioni psicologiche date a questo discorso sono assai diverse: chi vede un Encolpio impaurito, a disagio²¹, e chi invece lo sente baldanzoso,

²⁰ È soprattutto PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., a insistere sull'«histrionic talent» di Quartilla (32), evidente nel suo discorso come nella gestualità che lo accompagna: «many elements in the description of Quartilla's actions and speech indicate so clearly the histrionic behaviour she adopts, that the hypocrisy of the expression of her feelings is beyond doubt» (38).

²¹ Secondo CONTE, *L'autore* cit., 114-115 «la reazione dei giovani non può che essere di paura. L'idea del sacrilegio li paralizza (*ego eodem tempore et misericordia turbatus et metu*, 18, 2). È evidente che dal personaggio di Quartilla non ci si possa aspettare una religiosità da vestale [...]; ma le pose che la matrona offesa assume sono di tale alta drammaticità da incutere rispetto e disagio in Encolpio e compagni. La recita di Quartilla non risparmia gli effetti teatrali dell'*indignatio* e della *deprecatio* [...]. Encolpio non può che essere fortemente impressionato dalle pose tragiche di Quartilla; la sua ingenua propensione alla gesticolazione patetica lo spinge nella rete;

sicuro o addirittura sarcastico²². In realtà nessun elemento del racconto suggerisce che vi sia in Encolpio una tale sicurezza; la narrazione identifica invece molto limpidamente due altri sentimenti, paura e pietà, la cui compresenza basta a spiegare la risposta affermativa di Encolpio a entrambe le richieste di Quartilla (relative ai *secreta religiosi* e al *remedium tertianae*) e l'enfasi perfino eccessiva della sua dichiarazione di disponibilità (*vel periculo nostro*).

Per questa replica la narrazione adotta significativamente, come già si è visto, lo stile indiretto²³. Consapevole della disparità di forze fra il protagonista e la sacerdotessa e dell'esito degli eventi, che vedranno Encolpio brutalmente sottomesso, l'io narrante usa lo stile indiretto come un segnale. Senza togliere alle parole del protagonista autonomia né rilievo sintattico (si noti che il discorso è introdotto da un primo membro participiale: *eodem tempore ... metu*), le pone tuttavia su un piano diverso, abbassato. Nel contrasto fra la forma diminuita dello stile indiretto e quella rilevata del diretto di Quartilla la narrazione fa percepire al lettore l'impari rapporto fra i due dialoganti²⁴.

cerimoniosamente si dichiara pronto a rimediare all'errore e a soddisfare le richieste della donna». Sulla stessa linea PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., 39.

²² Molto discutibile la lettura di PARATORE, *Il Satyricon* cit., 55, che coglieva in Encolpio, accanto alla compassione e al timore, la canzonatura, e considerava le parole da *si quod praeterea a periculo nostro* una «ironica ritorsione della frase di Quartilla nel capitolo precedente» (*tam pericoloso inhorru frigore ut tertianae etiam impetum timeam*), ritorsione dal «sarcastico significato osceno, volutamente reticente». Da parte sua CIAFFI, *Struttura* cit., trova nelle parole di Encolpio una «sicurezza un po' pretenziosa alle dichiarazioni umili e alle lagrime di Quartilla» (35), peraltro destinata a cadere ben presto. Secondo lo studioso «*misericordia e metus* si mescolano in lui a un terzo sentimento che direttamente egli non confessa, ma che risulta assai chiaro dal tono protettivo della sua risposta: una candida fiducia in se stesso come possibile salvatore, un certo donchisciottismo di fronte alla persona indifesa e minacciata dalla terzana – anche a rischio della vita, se altro rimedio il dio consigliasse, egli è pronto in una con l'amico (che assai meno ingenuo continua però a tacere) a venire in aiuto della divina provvidenza (XVIII, 2 sg.)» (70-71).

²³ Si veda cap. II, § 4.

²⁴ Già PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., 39, sebbene in un'ottica diversa da quella qui adottata, pare cogliere una funzionalità contrastiva nell'uso dello stile indiretto per la replica di Encolpio: «the dramatic aspect of her [scil. di Quartilla] lengthy monologue (17.4-9) is underlined by the fact that the narrator prefers to report it in

La reazione di Quartilla è un repentino mutamento d'umore (18.4-19.1):

[4] hilior post hanc pollicitationem facta mulier basiavit me spissius et ex lacrimis in risum mota descendentes ab aure capillos meos lenta manu duxit et [5] «facio» inquit «indutias vobiscum et a constituta lite dimitto. quod si non adnussetis de hac medicina quam peto, iam parata erat in crastinum turba quae et iniuriam meam vindicaret et dignitatem:

[6] contemni turpe est, legem donare superbum:
hoc amo, quod possum qua libet ire via.
nam sane et sapiens contemptus iurgia nectit,
et qui non iugulat, victor abire solet»

*

[7] complosis deinde manibus in tantum repente risum effusa est ut timeremus. idem ex altera parte et ancilla fecit quae prior venerat, idem virguncula quae una intraverat. [19.1] omnia mimico risu exsonuerant, cum interim nos, quae tam repentina esset mutatio animorum facta, ignoraremus ac modo nosmet ipsos modo mulieres intueremur *

Compare a partire da questo brano un tema – quello del riso – che punteggerà quasi ossessivamente il seguito dell'episodio e che, a giudicare dalla porzione di testo meno lacunosa, sarà affiancato nell'orgia da un più generale motivo di rumore. In effetti risa, canti, suoni di strumenti, rumori e battiti di mani sembrano costituire – assieme alla parola vera e propria – un fattore non secondario del martellante tormento inflitto ai protagonisti²⁵. Si tornerà fra breve su questo punto. Si notino, nel brano riportato, il battito di mani di Quartilla e i successivi scoppi di risa della stessa Quartilla e delle altre donne, che il narratore rileva ad uno ad uno (*idem..., idem...*), rievocando infine il risuonare di tutto l'ambiente.

direct speech while he chooses to express his emotional confusion in indirect speech (18.2-3)».

²⁵ Oltre naturalmente a rientrare nel generale carattere mimico dell'episodio (cfr. le parole dello stesso narratore a 19.1: *omnia mimico risu exsonuerant*). Tale carattere mimico è tema assai battuto dalla critica; si veda da ultimo PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., § 2.II. In particolare sul riso nell'episodio di Quartilla si veda PLAZA, *Laughter* cit., § 3.1.6. Anche Plaza sottolinea la funzione oppressiva degli scoppi di risa nell'episodio e, in riferimento a 18.4 e a 18.7-19.1, il carattere aggressivo delle risate di Quartilla e delle altre donne.

Prima che cominci la serie di frammentazioni testuali che deturpano i capitoli dell'orgia, un ultimo brano abbastanza lungo sviluppa ancora la linea tematica del contrasto fra parola e silenzio. Dopo una lacuna probabilmente di piccola entità il testo riprende con le parole di Quartilla, in stile diretto, seguite dalle reazioni di sbigottimento di Ascilto ed Encolpio (19.2-5):

[2] «ideo vetui hodie in hoc devensorio quemquam mortalium admitti, ut remedium tertianae sine ulla interpellatione a vobis acciperem». [3] ut haec dixit Quartilla, Ascylos quidem paulisper obstupuit, ego autem frigidior hieme Gallica factus nullum potui verbum emittere. [4] sed ne quid tristius expectarem, comitatus faciebat. tres enim erant mulierculae, si quid vellent conari, infirmissimae scilicet; contra nos, si nihil aliud, virilis sexus. [5] sed et praecincti certe altius eramus. immo ego sic iam paria composueram, ut si depugnandum foret, ipse cum Quartilla considerem, Ascylos cum ancilla, Giton cum virginे *

Di nuovo Encolpio sottolinea il proprio silenzio; si tratta, anzi, non più solo di un tacere allibito, ma della dichiarata incapacità di parlare. Per la verità il protagonista, finalmente resosi conto della situazione, immagina un eventuale piano di difesa. Queste preoccupate riflessioni non sono rese né in stile diretto²⁶ né in indiretto: la narrazione adotta una forma ancor meno rilevata, assimilabile allo stile indiretto libero (*tres enim ... eramus*)²⁷. Attraverso la voce del narratore parla quella del personaggio²⁸. Si osservi la viva affettività di tutto il brano: il diminutivo-spregiativo *mulierculae*; il superlativo *infirmissimae* nel nesso con *scilicet* che la splendida interpunkzione proposta da Fraenkel restituisc²⁹; l'immediato aggregarsi di un pensiero all'altro³⁰.

²⁶ Come talvolta avviene: cfr. per es. 100.1; 125.3-4.

²⁷ Si tratta di pensieri del protagonista, riferiti dall'io narrante senza verbo dichiarativo e senza subordinazione, ma con le trasposizioni temporali che il passaggio dalla forma diretta comporta.

²⁸ Cfr. GENETTE, *Figure* cit., 219-220.

²⁹ Si deve infatti a una proposta di Fraenkel l'interpunzione fra *scilicet* e *contra* (con attribuzione di valore avverbiale a *contra*).

³⁰ Si noti comunque che la soluzione testuale del periodo da *contra* a *eramus* è assai dubbia. Müller accoglie, in modo poco convincente, il testo *sed et*, segnalato da Pithou con «al.» nella *varietas lectionum*, contro *esset et* di rpt e *esset at* di I. Bücheler

Di qui in avanti, per un lungo tratto, il testo è ridotto a brandelli. S'intuisce che Encolpio e Ascilto sono sottoposti a varie sevizie e, fin dal primo frammento (20.1), è evidente il raggiungimento di uno stato di esasperazione³¹. È in uno di questi brevissimi *excerpta* che il tema del silenzio riaffiora (21.1):

[1] volebamus miseri exclamare, sed nec in auxilio erat quisquam, et hinc Psyche acu comatoria cupienti mihi invocare Quiritum fidem malas pungebat, illinc puella penicillo, quod et ipsum satyrio tinxerat, Ascyton opprimebat *

La parola è diventata grido di disperazione, richiesta d'aiuto, appello alla *fides Quiritum*, e la sua negazione è il segno dell'impotenza, del soggiogamento senza scampo cui i protagonisti sono sottoposti.

stampava invece *tres enim erant mulierculae, si quid vellent conari, infirmissimae, scilicet contra nos, <quibus> si nihil aliud, virilis sexus esset. et praecincti certe altius eramus* (dove *quibus* è integrazione del Douza). Identico a quello di Bücheler il testo di Ernout, tranne che per la scelta dell'avversativa *at* (del testimone I) a introduzione dell'ultima frase. Si veda la trattazione del problema curata da Cotrozzi in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., *ad loc.* (con rimandi bibliografici). Sull'ellissi come tratto affettivo si veda J.B. HOFMANN, *La lingua d'uso latina*, ediz. it. a cura di L. Ricottilli, Bologna 1985², 160-162. L'indiretto libero è un fatto sintattico-stilistico d'interpretazione estremamente sottile e delicata. Esistono forse casi confrontabili nel *Satyricon*: un'analogia interpretazione si potrebbe per esempio dare, nell'episodio del foro, della frase *plane is ipse erat* (12.5), leggibile come esclamazione interiore del personaggio (per LAIRD, Powers cit., 106-107 un esempio di indiretto libero è anche a 73.1). La bibliografia sull'indiretto libero, molto vasta per le lingue moderne, è ben più povera per il latino; anche in questo caso rinvio a quella fornita da LAIRD cit.; segnalo anche J. BAYET, *Le style indirect libre en latin*, in «Revue de Philologie», V, 1931, 327-342 e VI, 1932, 5-23.

³¹ Impossibile ricostruire l'andamento dell'orgia e particolarmente difficile immaginare l'esatta contestualizzazione del frammento 20.5-7, dove il clima sembra più disteso e temporaneamente più lieve la condizione di Encolpio e Ascilto, che paiono condividere attivamente il clima orgiastico, cfr. Cotrozzi in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., *ad loc.* Si tratta per alcuni di un vero e proprio banchetto (così per es. P. Cosci, *Quartilla e l'iniziazione ai misteri di Priapo* (Sat. 20, 4), in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», IV, 1980, 199-201); CIAFFI, *Struttura* cit., 72 parla invece di una momentanea, «assurda e niente più che meccanica letizia» dovuta al satirio.

Il testo riprende a partire da 21.4 con maggiore continuità. I giovani sono ora ospiti di un lauto banchetto (21.4-6)³²; non fanno in tempo a scivolare nel sonno, che Quartilla li richiama al *pervigilium* dovuto. Dopo un'altra lacuna, li ritroviamo finalmente appena addormentati, insieme a tutta la *familia* (22). Ma di nuovo un rumoroso incidente interviene a rompere la quiete e Quartilla fa riprendere il banchetto. Le sevizie sessuali ricominciano e l'episodio si chiude, allo stato attuale del testo, con un lungo brano, conservato senza tagli, in cui si racconta l'unione tra Gitone e la bambina Pannichide (25-26).

Le condizioni del testo non impediscono di cogliere alcuni motivi conduttori. Colpisce, come si è anticipato, l'importanza tematica assunta in tutto l'episodio dal fattore sonoro. La vicenda ha preso avvio da un forte colpo alla porta; tutto il racconto sottolinea continuamente scoppi di risa³³ o di pianto e più volte i personaggi battono o fanno crocchiare le mani.

Si consideri la scena in cui, quando finalmente i protagonisti paiono assaporare un po' di sonno, li sveglia il frastuono della rissa fra due schiavi (22.2-5):

[2] iam ego etiam tot malis fatigatus minimum veluti gustum hauseram somni; idem et tota intra forisque familia fecerat, atque alii circa pedes discubentium sparsi iacebant, alii parietibus appliciti, quidam in ipso limine coniunctis marcebant capitibus; [3] lucernae quoque umore defectae tenue et extrellum lumen spargebant: cum duo Syri expilaturi [lagoenam] triclinium intraverunt, dumque inter argentum avidius rixantur, diductam fregerunt lagoenam. [4] cecidit etiam mensa cum argento, et ancillae super torum marcenti excussum forte altius poculum caput fregit. ad quem ictum exclamavit illa pariterque et fures prodidit et partem ebriorum excitavit. [5] [Syri] illi qui venerant ad praedam postquam se deprehensos intellexerunt,

³² Secondo CIAFFI, *Struttura* cit., 31-34 e 72-73, l'avventura di Quartilla si articola in due distinti episodi, il secondo dei quali comincia appunto a 21.4 e si svolge in un luogo diverso dal precedente. Pensano invece a un episodio unitario Cotrozzi in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., 85-86 e Aragosti, *ibid.*, 8, che nota come la seconda fase (da 21.4) sembri «caratterizzata da un'atmosfera corale (oltre i *palestriae* ci saranno i servi e le donne in processione nella scena delle *nuptiae*)».

³³ Lo stesso Gitone ride due volte, una per i baci della *virguncula*, 20.8, l'altra per lo spettacolo dei compagni tormentati dal cinedo, 24.5. Anche il riso di Gitone, che fino all'unione con Pannichide sembra rimanere intatto dall'orgia, rientra fra le cause di oppressione dei protagonisti. Cfr. PLAZA, *Laughter* cit., 78-79.

pariter secundum lectum conciderunt, ut putares hoc convenisse, et stertere tamquam olim dormientes coeperunt.

Nel descrivere estesamente un'atmosfera di sonnolento languore, la narrazione perde il suo consueto scatto, si fa lenta, pesante³⁴. La prima parte del lungo periodo iniziale – introdotto da *iam* e culminante con un *cum inversum* – si dilata: l'occhio si sofferma stancamente sul sonno di Encolpio, poi sul resto della *familia*, sui servi sparsi per terra, appoggiati alle pareti, sulla soglia; sulla luce ormai debole delle lucerne. Quando interviene il chiassoso disturbo il narratore non ha bisogno di notare in modo esplicito il frastuono, il lettore immagina vividamente il rumore della bottiglia rotta e soprattutto del rovesciarsi della mensa con tutta l'argenteria. Subito dopo l'ancella colpita da una tazza getta un grido.

Prosegue il testo (22.6-23.1):

[6] iam et triclinarches experrectus lucernis occidentibus oleum infuderat, et pueri detersis paulisper oculis redierant ad ministerium, cum intrans cymbalistria et concrepans aera omnes excitavit. [23.1] refectum igitur est convivium et rursus Quartilla ad bibendum revocavit. adiuvit hilaritatem comissantis cymbalistria<e cantus> *

Un'atmosfera di lento risveglio viene, di nuovo, bruscamente rotta da un forte suono. Il movimento sintattico è lo stesso del brano precedente; alla frase introdotta da *iam*, che descrive il pigro risveglio della servitù, segue un *cum inversum* e con esso il nuovo disturbo: la *cymbalistria* fa ingresso suonando i suoi piatti di bronzo e il narratore gioca perfino con un'allitterazione onomatopeica (*intrans cymbalistria et concrepans aera*).

Nel racconto dell'orgia anche le voci sembrano acquistare un rilievo sonoro particolarmente intenso. Sempre di tono vivacemente esclamativo o interrogativo, in questa fase della vicenda la parola di Quartilla è acuta, penetrante, pungente³⁵. Quando, per la prima volta,

³⁴ Si addice particolarmente bene a questo brano il commento già citato di Barichiesi (si veda 55): nel «“notturno” di Quartilla sembra che i “piedi di vento” dello scrittore siano inceppati da una vischiosità che si rapprende in grumi di stanchezza e noia».

³⁵ Rientra nel quadro della parola come tormento anche il *carmen* recitato dal cinedo (23.3). Aragosti in ARAGOSTI, Cosci, Cotrozzi, Petronio cit., 109-110 sotto-

i protagonisti stanno scivolando nel sonno, è la voce improvvisa di Quartilla a richiamarli, con sarcastico rimprovero, ai doveri verso Priapo (21.6-7):

[6] iussi ergo discubuimus, et gustatione mirifica initiati vino etiam Falerno inundamur. [7] excepti etiam pluribus ferculis cum laberemur in somnum, «itane est?» inquit Quartilla «etiam dormire vobis in mente est, cum sciatis Priapi genio pervigilium deberi?»

Alla subordinata con *cum* segue direttamente l'intervento di Quartilla: l'attacco, *itane est?*, è una stilettata improvvisa, fastidiosamente squillante. E in molti degli interventi di Quartilla durante l'orgia colpisce l'ossessiva ricorrenza, in esordio, di *ita*, vero e proprio tic espressivo³⁶, che contribuisce non poco a creare un senso di nauseante tormento.

Nel corso dell'orgia il protagonista parla assai poco e in questi casi si tratta sempre di scatti estremi e incontenibili di insofferenza o di preghiere di liberazione. La narrazione adotta per essi lo stile diretto e, ancora, la connotazione intonativa degli interventi è spiccata. Dopo essere stato a lungo tormentato dal cinedo, Encolpio sente di non poter resistere oltre (24.1-4):

[1] non tenui ego diutius lacrimas, sed ad ultimam perductus tristitiam «quaeso» inquam «domina, certe embasicoetan iusseras dari». [2] complosit illa tenerius manus et «o» inquit «hominem acutum atque urbanitatis vern<ac>ulae fontem. quid? tu non intellexeras cinaedum embasicoetan vocari?». [3] deinde ut contubernali meo melius succederet, «per fidem» inquam «[nostram] Ascylos in hoc triclinio solus ferias agit?». [4] «ita» inquit Quartilla «et Ascylo embasicoetas detur». ab hac voce equum cinaedus mutavit [...].

linea la «condanna estetica» di questi versi da parte dell'*io narrante*, presumibile già nella «formula introduttiva» (*eiusmodi carmina effudit*) ed evidente nella ripresa della narrazione (*consumptis versibus suis immundissimo me basio conspuit*, con efficace uso metaforico del verbo *consumere*).

³⁶ A partire da 20.7, cinque degli otto discorsi diretti di Quartilla si aprono con *ita* o *itane* (20.7; 21.7; 24.4; 25.1; 25.4). L'esistenza di tic verbali nel linguaggio dei personaggi del *Satyricon* è ben nota: cfr. già E. THOMAS, *Pétrone*, Paris 1902², 125.

Encolpio stesso presenta la sua prima richiesta come uno scoppio irresistibile di disperazione. La replica beffarda di Quartilla si apre con una petulante interiezione e la successiva battuta di Encolpio, che richiama l'attenzione su Ascilto, non è che un sussulto di ribellione e un estremo tentativo di liberarsi.

Stessa connotazione disperatamente esclamativa ha l'altro intervento del protagonista, quando, già nel primo frammento dell'orgia, implora la morte piuttosto che una prosecuzione dei tormenti: «*rogō inquam «domina, si quid tristius paras, celerius confice; neque enim tam magnum facinus admisimus ut debeamus torti perire»* (20.1). E, paradossalmente, anche nell'intervento mancato di 21.1 (*volebamus miseri exclamare*) risuona, negata, l'acutezza di un grido. Le formule *rogō* e *quaeso* che aprono le due preghiere di Encolpio (20.1 e 24.1) hanno toni affettivamente molto carichi: vi trovano sfogo un'urgenza e una tensione estreme³⁷.

L'ultima parte dell'episodio è occupata dalle *nuptiae* di Gitone e Pannichide. Conduce a questa imprevista trovata orgiastica un dialogo fra Encolpio e Quartilla (24.5-25.2):

[5] stabat inter haec Giton et risu dissoluebat ilia sua. itaque conspicata eum Quartilla, cuius esset puer, diligentissima sciscitatione quaesivit. [6] cum ego fratrem meum esse dixisset, «quare ergo» inquit «me non basiavit?» vocatumque ad se in osculum applicuit. [7] mox manum etiam demisit in sinum et pertractato vasculo tam rudi «haec» inquit «belle cras in promulside libidinis nostrae militabit; hodie enim post asellum diaria non sumo». [25.1] cum haec diceret, ad aurem eius Psyche ridens accessit, et cum dixisset nescio quid, «ita, ita» inquit Quartilla «bene admonuisti. cur non, quia bellissima occasio est, devirginatur Pannychis nostra?» [2] continuoque producta est puella satis bella et quae non plus quam septem annos habere videbatur [et ea ipsa quae primum cum Quartilla in cellam venerat nostram].

³⁷ Un po' diversa l'interpretazione di Aragosti in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., 113, secondo il quale «lo sfogo, a lungo rattenuto, di Encolpio non pro rompe con una decisa protesta per la sorpresa del *cinaedus* al posto dell'*embasicoetas* previsto, ma si tempera, in tono di esibito rispetto (*quaeso ... domina*, per cui cfr. 20,1 *rogō, inquam, domina*) con un invito marcato (*certe ... iusseras*) alla memoria di Quartilla, responsabile dello 'scambio'). Sulle *Bittformeln* *quaeso* e *rogō* e sul loro impiego in Petronio si veda HOFMANN, *La lingua* cit., 282-285 (con le relative note della curatrice).

L'architettura sintattica dell'intero brano è esemplare. Il suo andamento si dipana per moltiplicazione della fondamentale cellula ritmica binaria, organizzandosi in strutture funzionali al massimo rilievo dei tre discorsi diretti di Quartilla. Si osservi, nel primo scambio dialogico, l'efficacissima gestione della sequenza domanda-risposta, con la risposta di Encolpio sintatticamente e stilisticamente subordinata alla successiva, fulminante reazione di Quartilla³⁸. Qui, come poi dopo il terzo discorso diretto di Quartilla, una coda sintattica introdotta da *-que* chiude in decrescendo (*vocatumque* etc.; *continuoque* etc.).

È a questo punto che Encolpio tenta finalmente di intervenire (25.3-7):

[3] plaudentibus ergo universis et postulantibus nuptias [fecerunt] obstupui
ego et nec Gitona, verecundissimum puerum, sufficere huic petulantiae
affirmavi, nec puellam eius aetatis esse, ut muliebris patientiae legem
posset accipere. [4] «ita» inquit Quartilla «minor est ista quam ego fui, cum
primum virum passa sum? Iunonem meam iratam habeam, si umquam me
meminerim virginem fuisse. [5] nam et infans cum paribus inquinata sum, et
subinde procedentibus annis maioribus me pueris applicui, donec ad [hanc]
aetatem perveni. [6] hinc etiam puto proverbium natum illud, [ut dicatur]
posse taurum tollere, qui vitulum sustulerit». [7] igitur ne maiores iniuriam
in secreto frater acciperet, consurrexi ad officium nuptiale.

Ancora con andamento binario è sottolineato il contrapporsi del protagonista, solo, al gruppo dei festanti. Come già prima, lo stile indiretto è un segnale offerto alla percezione del lettore: nella forma

³⁸ Si confronti lo scambio di battute fra Encolpio e il *miles* (82.3), di cui si è detto al cap. II, 46. Notevole la complessità di implicazioni del discorso diretto di Quartilla («quare ergo me non basiavit?»). Non solo la donna si approprià senza ceremonie di Gitone. Nel far questo, implicitamente e brutalmente ribadisce anche il proprio potere su Encolpio: *quare ergo* significa che se Gitone appartiene a Encolpio, proprio per questo la donna potrà liberamente disporre di lui. L'affermazione di proprietà da parte del protagonista gli viene così rivoltata contro, trasformata da Quartilla in una ragione più che valida per appropriarsi a sua volta di Gitone. Anche Aragosti in ARAGOSTI, Cosci, COTROZZI, Petronio cit., *ad loc.* osserva il «gratuito e bizzarro sillogismo» operato da Quartilla. Lo stesso studioso parla anche, a proposito della *diligentissima sciscitatio* di Quartilla, di «frenetica curiosità».

abbassata delle sue parole la narrazione riflette la condizione perdente di Encolpio. La fulminea replica di Quartilla è naturalmente in stile diretto e si noti l'efficacia della sua immediata giustapposizione (con *inquit* intercalato) al discorso di Encolpio.

La misura dell'impotenza del protagonista è data dalla mancanza di qualunque tentativo di replica: con le sue parole perentorie la matrona ha tagliato ogni altra possibilità di opposizione. Nell'*igitur* che apre l'ultimo periodo suona un vago, autoironico compatimento³⁹. Encolpio, come sempre sconfitto, si avvia ad assistere allo spettacolo.

³⁹ Non è questo l'unico caso in cui si scorge in una congiunzione consecutiva un intento ironico del narratore. Un esempio lo ha individuato BARCHIESI, *L'orologio* cit., 122-123 nell'*ergo* di 26.10 («quell'*ergo* è ironico. Si ricorderà come, nell'introdurre la sequenza, io abbia avvertito che il nesso di causalità vi appariva singolarmente deformato, o comunque trasfigurato: la forza sillogistica dell'*ergo* ribadisce ironicamente la validità di quella logica straniata, e la consapevolezza del narratore»). Di un altro *ergo* (30.9) e di un *itaque* con probabile sfumatura autoironica (105.4) si dirà ai capp. IV e V.

IV. Fenomenologia del discorso nella Cena

1. La parola di Trimalchione: stile indiretto, distanziamento e ironia

La parola di Trimalchione (come quella degli altri liberti), che in molte parti della *Cena* invade il racconto al punto da costituirne quasi l'oggetto per eccellenza, è, praticamente senza eccezione, discorso diretto. Ma proprio i rarissimi casi in cui essa è in stile indiretto testimoniano un uso sensibilissimo di questo duttile strumento stilistico¹.

Tutti gli esempi si trovano in zone della *Cena* in cui il personaggio-narratore manifesta un atteggiamento critico o addirittura di disgusto². Negando alle parole di Trimalchione la riproduzione diretta, l'io

¹ Si fa naturalmente riferimento solo ai casi in cui l'adozione dello stile indiretto produce effetti particolari e sensibili, lasciando da parte brevi battute come quella di 28.3 e vari interventi resi con *iussit* e l'infinito (34.3; 47.11 etc.) o (con più forte narrativizzazione) con *potestatem fecit* (34.1; 70.3). Alla domanda posta da Trimalchione ad Abinna a 65.8, dove l'uso dell'indiretto si riconduce alla consueta strategia di gestione dello scambio domanda-risposta, si è già fatto cenno, cfr. cap. II, § 3 e nota 18.

² È bene ribadire che in questo studio si assume, con CONTE, *L'autore cit.*, la sostanziale «unitarietà del personaggio-narratore, dell'«io agente» e dell'«io narrante»» (20 nota 11), unitarietà occasionalmente messa sotto tensione da incursioni della prospettiva o delle informazioni del narratore *ex post*. Cfr. 7-8 nota 1. Di Conte si accoglie anche, sullo sfondo dell'analisi qui condotta, l'interpretazione generale della *Cena* (*ibid.*, 123-135 e cap. VI), della posizione che vi occupano gli *scholastici* e del loro rapporto con i liberti. Scrive Conte che «la *Cena* propone un paradosso. Nelle intenzioni degli *scholastici* quella è soltanto un'occasione per soddisfare grazie al loro prestigio esigenze alimentari; per il padrone di casa è invece l'occasione buona per esibire le spiritose e sorprendenti trovate del suo ingegno. [...] Il disgusto che progressivamente si fa strada in Encolpio e nella narrazione è il disgusto provato da chi non riesce a dominare il meccanismo che governa la cena: [...] è solo un sottoprodotto

narrante evita deliberatamente di farle *accadere* nel racconto; attraverso l'uso dello stile indiretto le *distanzia*, sotponendole alla propria percezione critica. In questi casi all'effetto di distanziamento prodotto dallo stile si associa una manifestazione esplicita del punto di vista del narratore. Nel ricco quadro della strumentazione stilistica petroniana il discorso indiretto mostra così di saper assolvere una ulteriore funzione e diviene mezzo di una riproposizione orientata della parola.

Una presa di distanza da Trimalchione e dal suo banchetto emerge in Encolpio gradualmente e si fa scoperta soprattutto a partire dall'episodio degli acrobati (53.11-54.5)³. Fin dal principio del brano Encolpio distribuisce segnali eloquenti: l'acrobata è un *baro insulsissimus*, Trimalchione è l'unico ad apprezzare lo spettacolo (*mirabatur haec solus Trimalchio*). Al momento dell'incidente, quando il piccolo acrobata precipita addosso a Trimalchione e i servi e i convitati, insieme, gettano un grido, Encolpio commenta con sarcasmo la loro ipocrisia (*conclamavit familia, nec minus convivae, non propter hominem tam putidum, cuius etiam cervices fractas libenter vidissent, sed propter malum exitum cenae, ne necesse haberent alienum mortuum plorare*). Si ha il senso di una disposizione critica, venata di scetticismo e di fastidio, lontana da quello *stupor* ingenuo che ha per lo più dominato il protagonista fino a questo punto.

La scena prosegue con l'accorrere dei medici, le grida disperate di Fortunata, le implorazioni di perdono dello schiavo precipitato. Ma il protagonista non partecipa all'animazione generale e osserva distaccato (54.3-5):

pessime mihi erat, ne his precibus per <rid>iculum aliquid catastropha quaereretur. nec enim adhuc exciderat cocus ille qui oblitus fuerat porcum exinterare. [4] itaque totum circumspicere triclinium coepi, ne per parietem

delle pretese intellettuali di un ospite che non sa parlare se non attraverso il cibo» (125-126, corsivo dell'autore).

³ In R. BECK, *Encolpius at the Cena*, in «Phoenix», XXIX, 1975, 271-283 si trova fra l'altro (275-276 nota 8) una carrellata dei principali passi in cui Encolpio manifesta noia, disgusto e disapprovazione (proprio a proposito dei commenti di Encolpio sull'ipocrisia dei convitati a 54.1, la distinzione che Beck presuppone fra io narrante e io agente lo porta a un'interpretazione eccessivamente sottile). Un'analogia raccolta di passi è in CONTE, *L'autore* cit., 130-131 nota 32.

automatum aliquod exiret, utique postquam servus verberari coepit, qui bracchium domini contusum alba potius quam conchyliata involverat lana. [5] nec longe aberravit suspicio mea; in vicem enim poenae venit decretum Trimalchionis quo puerum iussit liberum esse, ne quis posset dicere tantum virum esse a servo vulneratum.

Avvertito dal precedente episodio del maiale, Encolpio sospetta con fastidio (*pessime mihi erat*) che tutto questo implorare preluda a uno dei soliti colpi di scena e non si fa incantare dalla punizione inflitta allo schiavo che ha fasciato il braccio del padrone di lana bianca anziché porporina. La disarmata *admiratio* della prima fase della Cena ha lasciato il posto a un atteggiamento sospettoso. Così, quando finalmente Trimalchione, padrone di sé anche di fronte all'imprevisto⁴, risolve l'incidente con una *boutade* degna del suo stile, l'esito è per Encolpio prevedibile e insulso. L'uso dello stile indiretto corrisponde esattamente al sentire di Encolpio. Rendendole in forma indiretta, e sintatticamente non autonoma, l'io narrante nega alle parole di Trimalchione il rilievo di un *coup de théâtre*: nel racconto l'ennesima trovata trimalchionesca si sgonfia ed Encolpio sembra respingere la sé con un senso di noia e sufficienza.

Racconta Encolpio di quando, in una fase ormai inoltrata del banchetto, viene servita l'ennesima portata (65.1-2):

[65.1] hanc humanitatem insecurae sunt mattae, quarum etiam recordatio me, si qua est dicenti fides, offendit. [2] singulae enim gallinae altiles pro turdis circumlatae sunt et ova anserina pilleata, quae ut comessemus, ambitiosissime <a> nobis Trimalchio petuit dicens exossatas esse gallinas.

Il brano citato giunge al termine di una lunga sezione in cui l'io narrante ha sparso segnali eloquenti. Si pensi al commento sull'esibizione musicale di Plocamo (*nescio quid taetrum exsibilavit*, 64.5), alla descrizione del *puer* Creso e della sua cagnetta (64.6), al racconto della rissa grottesca fra i cani (64.9-10). Si coglie un'ironia nell'espressione *hanc humanitatem* (dopo che Trimalchione ha fatto versare da bere agli schiavi *adiecta exceptione*: «*si quis inquit noluerit accipere, caput illi perfunde [...]»*, 64.13); e ancor più esplicita è la ripugnanza del protagonista di fronte alle *mattae*. Riferendo in

⁴ Cfr. CONTE, *L'autore* cit., 133.

stile indiretto le parole di Trimalchione, l'io narrante le sottopone alla propria prospettiva nauseata: *ambitiosissime* ne sottolinea la spiacevolezza e la freddura del padrone di casa (*dicens exossatas esse gallinas*), relegata in una frase participiale, si connota di un senso di irritante insulsaggine. Ancora una volta lo stile indiretto è strumento di sarcasmo e di condanna.

Un ultimo esempio è offerto dalle parole di Trimalchione nel *balneum* (73.2):

[...] balneum intravimus, angusto scilicet et cisternae frigidariae simile, in quo Trimalchio rectus stabat. ac ne sic quidem putidissimam eius iactationem licuit effugere; nam nihil melius esse dicebat quam sine turba lavari, et eo ipso loco aliquando pistrinum fuisse.

Lo stato di Encolpio e dei suoi compagni nella fase finale dell'episodio è di fortissimo disagio. Giunti nel bagno dopo un fallimentare tentativo di fuga, i giovani assistono a una scena squallida. È palese la loro insofferenza (*ne sic quidem ... licuit effugere*), vivamente connotato l'atteggiamento di Trimalchione (*putidissimam eius iactationem*). Lo stile indiretto, adottato in un contesto già fortemente orientato, si presta a restituire il senso di disgusto di Encolpio. Il discorso di Trimalchione è non soltanto privato di autonomia sintattica, ma anche funzionalmente manipolato dall'io narrante, che, coordinando con *et i* due argomenti del tutto sconnessi di Trimalchione, sottolinea la vacua desultorietà del suo ciarlare.

Si deve aggiungere a questi passi un caso in cui le parole di Trimalchione ricevono un trattamento narrativo molto singolare. Si tratta del brano in cui il padrone di casa fa portare nel triclinio il suo cane (64.5-7):

nec non Trimalchio ipse cum tubicines esset imitatus, ad delicias suas respexit, quem Croesum appellabat. [6] puer autem lippus, sordidissimis dentibus, catellam nigram atque indecenter pinguem prasina involvebat fascia panemque semesum ponebat supra torum [atque] ac nausea recusantem saginabat. [7] quo admonitus officio Trimalchio Scylacem iussit adduci «praesidium domus familiaeque». nec mora, ingentis formae adductus est canis catena vinctus, admonitusque ostiarii calce ut cubaret, ante mensam se posuit.

Molti, come si è già in parte osservato, i segnali del disgusto di Encolpio: la narrazione sottolinea il ridicolo contrasto tra il

soprannome del ragazzino e il suo aspetto, lo stato indecoroso e pietoso della cagnetta. Ma interessa soprattutto il procedimento con cui il narratore incastona un frammento del linguaggio di Trimalchione – la definizione del cane come *praesidium domus familiaeque* – nella propria enunciazione.

La definizione appartiene a Trimalchione: lo dicono lo stile altisonante, l'enfasi, la sproporzione fra il tono e l'oggetto. Ma non si tratta di discorso diretto: l'enunciazione appartiene al narratore, il quale tuttavia *si appropria* delle parole di Trimalchione e, per così dire, gli fa il verso. Non vale insomma, in questo passo, la convenzione narrativa per cui il narratore *cede la parola* al personaggio, di cui il lettore sente così direttamente la voce. Piuttosto, due voci si mescolano: quella del narratore *imita ironicamente* quella del personaggio e il lettore è chiamato a cogliere e interpretare la frizione straniante che si genera. Si noti la collocazione molto rilevata, in conclusione di periodo, delle parole *praesidium domus familiaeque* (coda inattesa dopo una clausola forte, cretico + trocheo). Chi leggesse ad alta voce qui dovrebbe fingere una voce diversa, caricare il tono⁵.

Il procedimento messo in atto nel caso appena visto si chiarifica se, dopo le parole in questione, s'immagina di integrare una frase come *ut ipse dicebat*⁶. Vale la pena di richiamare un passo in parte analogo, in cui il narratore allude ironicamente alle parole di

⁵ Si può dire che un simile fenomeno di riproduzione delle parole di un personaggio (pur nell'estrema limitatezza del procedimento, che non interessa neppure un intero periodo, ma soltanto una clausola apposittiva) costituisce una forma germinale di stile indiretto libero. Scriveva A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, trad. it. Milano 1960, 237-238: «[Lo stile indiretto libero] prima di divenire una forma grammaticale, è un'intonazione. Se un soldato chiede una licenza per la comunione della sorella, le stesse parole, differenti solo nell'intonazione, esprimeranno in bocca al sergente-maggiore sia lo stile diretto sia lo stile indiretto libero: "Sua sorella fa la prima comunione". Nel caso di stile indiretto libero, la sola intonazione sottintenderà il preambolo: "Quest'imbroglio pretende di aver diritto a una licenza perché...". [...] Nella lingua parlata, imitata in questo dal linguaggio drammatico [...], lo stile indiretto libero non va oltre la pura e semplice ripetizione. [...] Scrivere significa stabilire un contatto con la lingua parlata, caricarsi della sua elettricità [...]. Lo stesso Thibaudet sottolinea anche la natura di procedimento sottilmente illogico e intuitivo dello stile indiretto libero e il suo carattere di *dissonanza* (*ibid.*, 239).

⁶ Si osservi che può essere un po' fuorviante in questo caso l'uso dello stesso tipo

un personaggio. Si tratta del brano in cui Enotea, che fino a poco prima aveva minacciato a Encolpio conseguenze gravissime per l'uccisione dell'oca, finalmente pacatasi di fronte a un risarcimento in denaro, prepara al protagonista un lauto pasto (137.12): *immo, ne quod vestigium sceleris superesset, totum anserem laceratum veribus confixit epulasque etiam lautas paulo ante, ut ipsa dicebat, perituro paravit [...]*⁷. Più che fare il verso alla donna, in questo caso l'io narrante ne richiama ironicamente le affermazioni. La differenza rispetto al passo di Scylax è che qui l'allusione è segnalata dal narratore (*ut ipsa dicebat*); nell'altro caso, invece, non vi è alcun indicatore esplicito del gioco ironico: sta alla sensibilità del lettore di coglierlo (e, in una lettura ad alta voce, di enfatizzarlo).

2. I discorsi degli scholastici: domande di Encolpio

Durante la *Cena* i giovani *scholastici* parlano pochissimo. Si contano complessivamente sette brevi interventi di Encolpio, uno di Ascilto e alcune preghiere rivolte all'unisono da Encolpio, Ascilto e Gitone al *dispensator* e all'*atriensis*. Questo esiguo insieme si suddivide agevolmente in alcuni gruppi omogenei. Il primo è formato dalla serie di domande che, nella fase iniziale della cena, Encolpio rivolge

di virgolette adottate per il discorso diretto, invalso in tutte le edizioni moderne. Bücheler, editore sensibilissimo, pur stampandole, annotava in apparato: «iubentis haec Trimalchionis verba puta», dove «puta» sembra alludere appunto allo statuto particolare di quelle parole, che non sono pura narrazione ma neppure discorso diretto. Mantenere le virgolette senza alcuna nota esplicativa, come fanno tutti gli editori successivi, significa a rigore presentare le parole *praesidium domus familiaeque* come un qualunque discorso diretto, rischiando di annullare la complessità e la sfumatura ironica del testo e appiattendo il gioco narrativo. La soluzione migliore è probabilmente stampare una semplice virgola prima di *praesidium*, tale da marcare lo stacco fra l'apposizione e quanto precede; sta naturalmente al lettore di cogliere e gustare lo scarto intonativo.

⁷ Il passo è commentato da CONTE, *L'autore* cit., 112 nota 6: «l'indicazione *paulo ante* si riferisce al primo momento (il momento dell'indignazione religiosa: Encolpio era "poco prima" degno di morte per l'imperdonabile sacrilegio commesso); *ut ipsa dicebat* diventa quasi un segnale ironico di citazione: vengono ricordate le parole di aspra condanna che la sacerdotessa aveva pronunciato prima (137, 1-3)».

all'*atriensis* e al libero Ermerote sotto la spinta della curiosità (29.9; 36.7 e 37.1; 41.2). Nel secondo si contano gli unici due interventi, fra loro molto simili, fatti da Encolpio nel seguito del banchetto, prima dell'episodio della fuga: commenti sprezzanti sulle bizzarrie dello spettacolo trimalchionico (49.7 e 69.9). Un ultimo gruppo è concentrato infine nell'episodio della fuga: dalla confabulazione fra Encolpio e Ascilto, quando i due decidono di andarsene (72.5-6), alle preghiere rivolte all'*atriensis*, prima per uscire e poi, essendo loro negata questa possibilità, per andare nel *balneum* (72.10 e 73.2)⁸.

Nella fase iniziale della Cena Encolpio è spettatore attentissimo e il suo sembra spesso un osservare ingenuo, candidamente sbalordito, molto curioso. Il protagonista si concede sporadicamente commenti acidi e punte sarcastiche (si veda 28.4; 31.6-7; 35.6) e non trattiene qualche risatina (32.1; 47.7). Ma poi torna a un'*admiratio* e a uno *stupor* ben poco smaliziati e si butta con soddisfazione sulle golosità offerte, ancora lontano da quel disgusto che più avanti gli renderà il banchetto insopportabile. Tutto sembra fargli effetto e il senso di superiorità dell'intellettuale non è certo una dominante, ché anzi Encolpio si rivela in genere del tutto disarmato⁹ di fronte ai giochetti e alle stranezze trimalchioniche e finisce addirittura per subire lo sprezzo di Ermerote, infastidito dalla sua ingenuità (41.3-5, si veda *infra*)¹⁰.

In questa fase Encolpio interviene con alcune domande. Tutte in

⁸ Secondo LAIRD, *Powers* cit., 216-217, 220-221, 228, il fatto che nella Cena il narratore Encolpio riporti le proprie parole per lo più in stile indiretto, adottando invece il diretto per gli altri personaggi, dipenderebbe dal carattere di ‘transparent narrator’ che egli assume in questa sezione del romanzo («the Encolpius of the Cena [...] is more a channel for the presentation of other characters than an object of scrutiny himself», 228). Senza mettere in dubbio la preminenza della rappresentazione del mondo dei liberti nell’economia della Cena, qui è bene sottolineare che la posizione degli *scholastici* nel corso dell’episodio, per quanto meno preponderante che in altre parti del romanzo, non si perde di vista né manca di coerenza, ma anzi si evolve significativamente tra l’inizio e la fine del banchetto. Nelle pagine che seguono si vorrebbe appunto mostrare il modo in cui la posizione di Encolpio e compagni rispetto ai liberti si riflette nel trattamento narrativo dei loro discorsi.

⁹ Il termine è di CIAFFI, *Struttura* cit., 80.

¹⁰ BECK, *Encolpius* cit., fornisce elenchi dei passi relativi alla tematica del *videre* e dell’*admiratio* (275 nota 7) e di quelli in cui Encolpio si mostra del tutto sprovvveduto e si lascia ingannare dalle trovate di Trimalchione (277-278).

stile indiretto e seguite da risposte in stile diretto, esse costituiscono come un microsistema nel quale la posizione del protagonista al principio del banchetto – il suo atteggiamento verso lo spettacolo trimalchionico e il suo rapporto psicologico con l'*entourage* dell'ospite – si rispecchia perfettamente. Nel ruolo dell'intervistatore curioso, ma anche disorientato, il giovane *scholasticus* assiste con attenzione a uno spettacolo per lui inedito. Dapprima piuttosto disinvolto, chiede informazioni all'*atriensis* e si permette di sollecitare il vicino di tavola Ermerote a parlare; ma poi proprio la sua estraneità al mondo in cui è immesso finisce per procurargli imbarazzo e addirittura vergogna.

Di fronte ai suoi occhi ingenui si definiscono, attraverso le loro parole, due figure diverse e parimenti emblematiche; l'*atriensis* e il libero Ermerote rispondono sicuri, forti dell'appartenenza a una realtà cui invece lo studente è estraneo; talvolta contenti di esibirsi, altrove secchi e perfino infastiditi. Secondo la consueta gerarchia stilistica la narrazione abbassa le domande di Encolpio, in stile indiretto, per dare invece il massimo rilievo alle risposte¹¹. Le parole dei suoi interlocutori colpiscono il protagonista e ne fomentano la curiosità, fino a che l'ultima, brusca replica del libero non lo fa vergognare della propria sprovvedutezza. La gerarchia fra le parti è netta e, rispetto al modello letterario e ideale della satira di Nasidieno, rovesciata: lo *scholasticus* è sovrastato dal libero¹².

Encolpio pone la sua prima domanda nell'atrio, di fronte alle pitture che adornano il porticato (29.9):

[9] interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent.
«Iliada et Odyssian» inquit «ac Laenatis gladiatorium munus». non licebat
†multaciam† considerare ...

¹¹ Si veda cap. II, § 3.

¹² Il rapporto intertestuale fra la *Cena* e la satira oraziana di Nasidieno (2, 8) è ben noto. Si veda da ultimo CONTE, *L'autore cit.*, specialmente 126-134 (con bibliografia). Secondo Conte Encolpio vorrebbe «assumere il ruolo di Fundanio, la voce narrante della cena di Nasidieno» (130), vorrebbe cioè affrontare i liberti con la superiorità dell'intellettuale, ma «Encolpio e i suoi compagni non sono comparabili al gruppo di Mecenate» (127) e la loro illusione viene presto frustrata. Anche il rapporto con l'intertesto oraziano concorre così a mostrare «quanto sia fallimentare la cultura degli *scholastici* quando essi pretendono di saper affrontare il mondo reale con la forza della loro istruzione» (131).

Oltre che per il tono altezzoso, la battuta dell'*atriensis* colpisce per la giustapposizione di soggetti mitico-eroici e soggetti gladiatori¹³: vi ha compiuta espressione il motivo dell'incultura e insieme dell'esibizionismo di Trimalchione, che attraverserà poi tutta la Cena¹⁴. Si adatta molto bene a questa risposta il metodo di «saggiare ogni battuta come espressione di un carattere e di una situazione» che M. Barchiesi proponeva di applicare al *Satyricon*¹⁵.

I due successivi scambi domanda-risposta seguono alla scenetta del «*carpe! carpe!*». Encolpio, stupito dal ripetuto richiamo con cui Trimalchione incita lo scisor a tagliare la pietanza, azzarda una domanda al libero suo vicino e subito dopo, spinto dalla curiosità, lo induce a parlare ancora (36.7-37.2):

ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam vocem pertinere,
non erubui eum qui supra me accumbebat hoc ipsum interrogare. [8] at ille,
qui saepius eiusmodi ludos spectaverat, «*vides illum*» inquit «*qui obsonium
carpit: Carpus vocatur. ita quotienscumque dicit “Carpe”, eodem verbo et
vocat et imperat.*».

[37.1] non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam
plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset
mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. [2] «*uxor*» inquit «*Trimalchionis,
Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. [...]*»

Per due volte viene attivata la sequenza di stile indiretto e stile diretto. La prima risposta di Ermerote ha sullo *scholasticus* un grande effetto; il secondo intervento di Encolpio ha il solo scopo di indurre l'interlocutore a parlare ancora¹⁶. L'ingenua beatitudine del protagonista nell'esser condotto dentro un mondo tanto lontano dal proprio traspare eloquentemente dal suo successivo commento,

¹³ Cfr. PARATORE, *Il Satyricon* cit., 94; inoltre Smith in PETRONII ARBITRI *Cena Trimalchionis*, ed. by M.S. Smith, Oxford 1975, *ad loc.*

¹⁴ Così anche Aragosti in PETRONIO ARBITRO, *Satyricon*, intr., trad. e note di A. Aragosti, Milano 1995, *ad loc.*

¹⁵ *L'orologio* cit., 116.

¹⁶ *ut quam plurima exciperem:* cfr. *longum erat singula excipere*, 28.1 e *non licebat †multaciam† considerare*, 30.1. L'incredibile quantità di *res novae* (l'espressione è a 27.3) sembra nella prima fase della Cena generare in Encolpio quasi un affanno di spettatore, un'ansia di registrare ogni particolare, più volte frustrata dalla fretta.

quando un intervento di Trimalchione costringe Ermerote a tacere: *interpellavit tam dulces fabulas Trimalchio* (39.1).

Si notino i deittici con cui il personaggio che parla fa riferimento a figure segnalate in un punto relativamente lontano o addirittura non richiamate affatto dalla diegesi. Ciò avviene non solo nel discorso diretto (*vides illum*), ma anche nell'indiretto (*quaes esset mulier illa*). L'effetto è particolarmente suggestivo nel caso di Fortunata, che evidentemente va su e giù per la stanza già da un po', ma di cui si apprende la presenza per la prima volta qui, attraverso le parole di Encolpio; la scena del triclinio si compone man mano agli occhi del lettore attraverso le parole dei personaggi stessi, secondo la forte tendenza dello stile petroniano a intensificare la portata informativa del discorso dei personaggi rispetto a quella della diegesi. La valorizzazione dei deittici comporta anche, come già si è osservato, un potenziamento della componente mimica del discorso riferito (particolarmente notevole nel caso si tratti di discorso indiretto)¹⁷.

L'uso dell'espressione *non erubui* sembra una lieve intrusione della consapevolezza *ex post* dell'io narrante: in questo momento della cena il protagonista è ancora piuttosto disinvolto¹⁸, ma già poco dopo la necessità di chiedere delucidazioni lo imbarazzerà alquanto (41.2) e quando Ermerote gli dimostrerà il proprio fastidio quest'imbarazzo si tramuterà in vergogna.

È di fronte alla scenetta dell'*aper pilleatus* che Encolpio pone la sua ultima domanda (41.1-5):

[1] interim ego, qui privatum habebam secessum, in multas cogitationes diductus sum, quare aper pilleatus intrasset. [2] postquam itaque omnis bacalusias consumpsi, duravi interrogare illum interpretem meum, quod me torqueret. [3] at ille: «plane etiam hoc servus tuus indicare potest; non enim aenigma est, sed res aperta. [4] hic aper, cum heri summa cena eum vindicasset, a convivis dimissus <est>; itaque hodie tamquam libertus in convivium revertitur». [5] damnavi ego stuporem meum et nihil amplius interrogavi, ne viderer numquam inter honestos cenasse.

¹⁷ Su tutto ciò si veda il cap. I.

¹⁸ Anche poco prima Encolpio, avendo sentito che la servitù canta mentre lavora, non si trattiene dal chiedere da bere per soddisfare una propria curiosità: *ego experiri volui an tota familia cantaret, itaque potionem poposci. paratissimus puer non minus me acido cantico exceperit, et quisquis aliquid rogatus erat ut daret* (31.5-6).

L'io narrante si fa autoironico: di fronte al cinghiale col pilleo il dubbio di Encolpio è addirittura tormentoso (*torqueret*) e nel suo racconto Ermerote diviene, con solennità volutamente sproporzionata, un *interpres*. Evidente anche l'imbarazzo di Encolpio, che prima di decidersi a chiedere cerca ogni soluzione all'enigma¹⁹. Esitazione giustificata: questa volta l'infastidita risposta di Ermerote lo fredda²⁰.

¹⁹ Molte le interpretazioni etimologiche tentate per l'*hapax 'bacalusias'*, quasi tutte convergenti nell'intendere il termine nel senso di 'congettura astruse', 'supposizioni assurde'. Cfr. R.M. NEWTON, Bacalusias: a transitional hapax in Petronius Satyricon 41,2, in «Classical Philology», LXXXVII, 1992, 246-249.

²⁰ La prima frase della risposta di Ermerote ha ricevuto interpretazioni diverse. Friedländer (PETRONII *Cena Trimalchionis*, mit deutscher Übersetzung und erklärenden Anmerkungen von L. Friedländer, Leipzig 1906² [rist. Amsterdam 1960], *ad loc.*) pensava che con *servus tuus* Ermerote alludesse a se stesso e attribuiva quindi alle sue parole un tono cortese. Sulla stessa linea si pongono Smith (PETRONII ARBITRI *Cena* cit., *ad loc.*), B. Boyce (*The language of the freedmen in Petronius' Cena Trimalchionis*, Leiden-New York-København-Köln 1991, 91-92) e, fra i traduttori, ad esempio Ehlers («auch das, immer zu Diensten, kann ich dir genau sagen»). Un'interpretazione diversa offrono, oltre a Burman (*Titi Petronii Arbitri Satyricôn quae supersunt, cum integris Doctorum Virorum Commentariis*, Curante P. Burmanno, Amstelaedami 1743² [rist. Hildesheim 1974], I, *ad loc.*), Ernout, Aragosti in PETRONIO ARBITRO, *Satyricon* cit., *ad loc.* e altri, secondo i quali Ermerote, con tono piuttosto secco e sprezzante, fa notare a Encolpio che una cosa così facile gliela saprebbe spiegare anche il suo schiavo. Questo secondo indirizzo di lettura sembra preferibile: si noti che Ermerote prosegue sottolineando la semplicità della questione (*non enim aenigma est, sed res aperta*); inoltre la reazione di Encolpio (*damnavi ego stuporem meum et nihil amplius interrogavi, ne viderer numquam inter honestos cenasse*) fa pensare che egli rimanga mortificato dalla risposta ricevuta (si consideri anche che, se è vero che l'atteggiamento di Ermerote fin qui è stato neutro, sarà proprio questo libero a mostrarsi più infastidito, aggressivo e sarcastico nei confronti degli *scholastici*, cfr. capp. 57-58). In quest'ottica un'espressione ceremoniosa da parte di Ermerote sembra improbabile (a meno che non la si voglia, al limite, interpretare come ironica). L'attacco di Ermerote si potrebbe dunque rendere «ma anche questo te lo saprebbe spiegare il tuo schiavo!»; non è forse necessario forzare la sintassi del testo traducendo «questo persino il tuo servo te lo saprebbe spiegare» (così Aragosti cit. *supra*; analoghe le traduzioni di Ernout e di Ciaffi in PETRONIO, *Satyricon*, a cura di V. Ciaffi, Torino 1967²), giacché l'*etiam*, riferito a *hoc*, può ben intendersi in relazione alle due richieste di spiegazioni che Encolpio ha già fatto a Ermerote (si pensi in

Mortificato, Encolpio decide di non far più domande²¹. Gli ideali rapporti gerarchici fra intellettuali e *parvenus* si sono rovesciati.

Si potrebbe dire che, in questa prima parte della *Cena*, Encolpio assolve, con i suoi interventi, un ruolo di *induzione* dell'evento. Da una posizione marginale e subordinata il protagonista spinge altri a parlare e le risposte che riceve sono altrettanti eventi ai suoi occhi e punti di forza della narrazione. La sua parola *fa da spalla* a quella altrui.

Il meccanismo è lo stesso nell'unico altro intervento degli *scholastici* nei capitoli iniziali della *Cena*. Qui non si tratta di una domanda, ma della preghiera rivolta al *dispensator* quando un *servus*, colpevole di aver perduto delle vesti, implora i protagonisti di intercedere per lui. Vale la pena di ripercorrere l'intero episodio (30.5-31.1):

particolare a quella relativa a Carpus, 36.7). Vale comunque la pena di ricordare che Bücheler annotò nell'apparato dell'*editio maior* «*praestat hoc etiam*». Rimane inoltre la legittima perplessità suscitata dall'assenza di un *verbum dicendi*, in un testo in cui l'ellissi del dichiarativo nell'introduzione di un discorso diretto è fenomeno molto raro, cfr. 18-19 nota 19. La forma d'introduzione del discorso diretto *at ille/at illa*, ellittica del *verbum dicendi*, ha dei paralleli sia in prosa che in poesia (cfr. e.g. Cic. Phil. 12.11.27, Apul. Met. 1.5, Verg. Georg. 4, 446, Ov. Met. 11, 622), ma nessuno nel *Satyricon*; Petronio introduce sette discorsi diretti con *at ille/-a*, sempre con *verbum dicendi* espresso (8.2; 36.8; 52.5; 86.7; 87.4; 131.7; 137.1; in genere fra *ille/-a* e l'inizio del discorso diretto c'è un ulteriore elemento sintattico, come a 8.2 *at ille deficiens «si scires» inquit etc.*; ma in un caso questo manca: 52.5 *at ille «quid me» inquit etc.*). Per *plane* in principio di discorso diretto cfr. 49.7 «*plane*» *inquit* «*hic debet servus esse nequissimus [...]»* e 69.1 «*plane*» *inquit* «*non omnia articia servi nequam narras [...]»*: in entrambi i casi l'avverbio è seguito da *inquit*.

²¹ *damnavi ego stuporem meum*. Nella prima fase della *Cena* la sfera semantica di *stupeo/stupor* è tematica e compare, sempre in riferimento agli *scholastici*, in un'istruttiva molteplicità di declinazioni (al di fuori della *Cena* si trova nel *Satyricon* solo una occorrenza di *stupeo*, a 137.5, e nessuna di *stupor*). *Stupeo* indica nei capitoli iniziali l'ingenua reazione di Encolpio nella casa di Trimalchione (29.1, 31.1). *Stupor* compare poi, come si è visto, quando proprio di questa ingenuità il protagonista si vergogna (41.5). Infine *stupeo* è usato per due volte da Ermerote nei suoi discorsi contro Ascilto e Gitone (57.11; 58.9), quando il liberto si prende la soddisfazione di additare l'imbarazzo e l'incapacità di reazione dei giovani intellettuali di fronte alla sua eloquenza.

[5] his repleti voluptatibus cum conaremur in triclinium intrare, exclamavit unus ex pueris, qui supra hoc officium erat positus: «dextro pede». [6] sine dubio paulisper trepidavimus, ne contra praeceptum aliquis nostrum limen transiret. [7] ceterum ut pariter movimus [dextros] gressus, servus nobis despoliatus procubuit ad pedes ac rogare coepit, ut se poenae eriperemus: nec magnum esse peccatum suum, propter quod periclitaretur; [8] subducta enim sibi vestimenta dispensatoris in balneo, quae vix fuissent decem sestertiorum. [9] rettulimus ergo dextros pedes dispensatoremque in oecario aureos numerantem deprecati sumus, ut servo remitteret poenam. [10] superbus ille sustulit vultum et «non tam iactura me movet» inquit «quam neglegentia nequissimi servi. [11] vestimenta mea cubitoria perdidit, quae mihi natali meo cliens quidam donaverat, Tyria sine dubio, sed iam semel lota. quid ergo est? dono vobis eum».

[31.1] obligati tam grandi beneficio cum intrassemus triclinium [...].

Sembra probabile che tutta la scenetta sia «montata ad arte, un po' per costringere quei tipi aristocratici a sottostare due volte alla regola del piede destro, un po' per far loro toccare con mano che clemenza e sprezzo del denaro sono le regole fondamentali della casa»²². Anche qui il discorso diretto del *dispensator*, suscitato da un intervento (in stile indiretto) dei protagonisti, costituisce il *clou* narrativo: ma stavolta gli *scholastici* sono stati a loro volta *indotti*, con studiato meccanismo, a sollecitarlo (e quindi a subirlo). I giovani si lasciano incastrare nell'ingranaggio predisposto: si osservino la loro immediata disponibilità a intercedere per lo schiavo e la rigidità da manichini con cui, dopo avere avanzato, secondo l'ingiunzione ricevuta, il piede destro, lo ritraggono (nell'ergo con cui il racconto riprende dopo l'implorazione del *servus* si coglie una vena autoironica).

Di fronte al loro interlocutore essi appaiono privi di qualunque autorità (notevole quell'*aureos numerantem*, tratto dimostrativo della scenografia trimalchionica e forse sottilmente intimidatorio). Alla superba risposta del *dispensator* è dato il massimo rilievo: si noti che in vista di questo apice la narrazione opacizza, con l'uso dello stile indiretto, non solo la preghiera degli *scholastici*, ma anche il precedente discorso dello schiavo²³. L'ironia che risuona alla ripresa

²² Così CIAFFI, *Struttura* cit., 44. Pensa a una messinscena anche PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., 62-63.

²³ La funzionalità stilistica dell'indiretto rispetto al diretto in questo passo è stata

del racconto – *obligati tam grandi beneficio* – non modifica l'impressione di soggezione dei tre *scholastici*²⁴.

3. I discorsi degli scholastici: discorso diretto e frustrazione

Ma alla curiosità, alla sprovvedutezza e all'intimorimento si affiancano in Encolpio – altra faccia della stessa medaglia – punte di disprezzo o ironia, momenti in cui lo *scholasticus* giudica e critica, in cui la sua estraneità al mondo trimalchionico non si traduce in uno *stupor* ingenuo ma in un atteggiamento di superiorità e di sarcasmo. Si è visto nella prima parte di questo capitolo come ciò possa riflettersi in un'adozione mirata dello stile indiretto per le parole di Trimalchione; si osservi ora che, se dopo l'ultima risposta di Ermerote Encolpio non osa chiedere altro, i suoi unici due interventi da qui al momento della fuga sono commenti sprezzanti su altrettanti episodi del banchetto.

Si tratta di due battute in stile diretto, molto affini per carattere e per gestione narrativa. In queste occasioni Encolpio ostenta sicurezza: alza la testa e si permette il tono petulante di chi la sa lunga. Ma si

colta da più di un lettore. P. PERROCHAT, Pétrone, *Le festin de Trimalcion*, Paris 1962, *ad loc.* osservava: «le passage au style direct, après le style indirect des §§ 7-8, va mettre en pleine lumière la réponse du trésorier; c'est encore un procédé de style de Pétrone d'avoir rejeté au second plan par le style indirect les paroles de l'esclave (§§ 7-8)». Si veda inoltre il commento di PARATORE, *Il Satyricon* cit., 99: «egli [scil. Petronio] per giunta, tutto proteso in questa analisi penetrante, trascura i personaggi che, come appunto il servo punito, vi contribuiscono solo indirettamente: si noti per esempio come, mentre ci ha scolpito il carattere di Cinnamo, mediante il discorso da lui stesso pronunciato, riferisca le suppliche del servo solo con poche frasi in discorso indiretto, quasi, starei per dire, per timore che l'udire la voce di questo personaggio ce lo renda più vivo e palpitante».

²⁴ Sulla figura del *dispensator* si veda R. BEDON, Pétrone, *Satyricon*, XXX: le *dispensator Cinnamus*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 1996, 151-166. A proposito della reazione degli *scholastici* in questo brano Bedon osserva «que les visiteurs interprètent immédiatement ce comportement comme une marque de pouvoir dans la *domus* de leur hôte, et qu'ils se gardent bien d'offenser un personnage si important en réagissant à cette *superbia*. Tout au plus le narrateur évite-t-il de perdre complètement la face, par une flèche moqueuse décochée, mais seulement *in petto*, au début du chapitre suivant: *obligati tam grandi beneficio*» (156).

badi: la sua sicumera va incontro in entrambi i casi a un'immediata frustrazione. Perfettamente funzionale l'adozione del discorso diretto. Anziché raccontare parole altrui, Encolpio racconta le proprie. L'adozione dello stile diretto obbedisce a un'efficace strategia: innalza il diagramma narrativo dando risalto ai due interventi e imponendoli all'attenzione del lettore. Tanto più sensibile (e risibile) risulta perciò la sua successiva frustrazione.

Il primo di questi discorsi diretti si trova quando nel triclinio viene portato un grande maiale, apparentemente cotto a puntino: Trimalchione si accorge però che il maiale non è eviscerato e costringe il cuoco a confessare pubblicamente la sua imperdonabile dimenticanza. Encolpio sembra non aver capito che in casa di Trimalchione ogni incidente è accuratamente preparato in vista di un colpo di scena (49.7-10):

[7] ego, crudelissimae severitatis, non potui me tenere, sed inclinatus ad aurem Agamemonis «plane» inquam «hic debet servus esse nequissimus; aliquis obliteretur porcum exinterare? non mehercules illi ignoscerem, si piscem praeterisset». [8] at non Trimalchio, qui relaxato in hilaritatem vultu «ergo» inquit «quia tam malae memoriae es, palam nobis illum exintera». [9] recepta cocus tunica cultrum arripuit porcique ventrem hinc atque illinc timida manu secuit. [10] nec mora, ex plagis ponderis inclinatione crescentibus thumatula cum botulis effusa sunt.

Ciò cui il protagonista non resiste (*non potui me tenere*) non è più la curiosità, ma la voglia di fare un commento acido sul povero cuoco. Si osservi peraltro che la disinvoltura di Encolpio è relativa: il protagonista si guarda bene dal parlare apertamente e dal rivolgersi a Ermerote, che l'ultima volta lo ha liquidato con sufficienza; fa invece il suo commento all'orecchio di Agamennone, il retore, uno insomma del suo stesso mondo, con cui può intendersi e non è in imbarazzo. Ma la scenetta del maiale era una trappola²⁵ in cui Encolpio è caduto proprio come il più inesperto fra i convitati, imitando l'atteggiamento

²⁵ Si noti che la scenetta del maiale (49.3-6), evidentemente montata ad arte, è tutta giocata su corrispondenze e parallelismi: *deinde magis magisque Trimalchio intuens eum «quid? quid?» inquit «porcus hic non est exinteratus? non mehercules est. voca, voca cocum in medio».* *cum constitisset ad mensam cocus tristis et diceret se oblitum esse exinterare, «quid? oblitus?» Trimalchio exclamat «putes illum piper et cuminum non coniecssisse. despolia».* *non fit mora, despoliatur cocus atque inter duos tortores maestus consistit.* Per

aspro (*crudelissimae severitatis*) che Trimalchione ha assunto da buon attore (del padrone di casa Encolpio imita perfino le parole: *mehercules*, adoperato immediatamente prima da Trimalchione (49.4), non ricorre altrove sulla bocca di Encolpio).

Rendendolo in stile diretto, la narrazione ha dato spicco all'intervento di Encolpio e ha così preparato l'effetto della successiva smentita. L'incauto *scholasticus* ne esce ridicolizzato. Naturalmente un simile procedimento stilistico genera un effetto ironico. Dando pieno risalto all'intervento poi frustrato dell'io agente, l'io narrante gioca alle sue spalle: narratore abilissimo, Encolpio si fa «testimone del proprio insuccesso»²⁶. Anche la strategia stilistica concorre mirabilmente a costituire la fisionomia di un protagonista perdente.

Strettamente parallelo è il commento di Encolpio di fronte al *fer[i]culum longe monstrosius*. Quando viene servita una pietanza che all'aspetto sembra un'oca attorniata da pesci e uccelli, Trimalchione così la presenta: «<amici> inquit Trimalchio <quicquid videtis hic positum, de uno corpore est factum> (69.8). Encolpio interviene convinto, per una volta, di aver capito il gioco (69.9-70.2):

[9] ego, scilicet homo prudentissimus, statim intellexi quid esset, et respiciens Agamemnonem «mirabor» inquam «nisi omnia ista de <cera> facta sunt aut certe de luto. vidi Romae Saturnalibus eiusmodi cenarum imaginem fieri». [70.1] necdum finieram sermonem, cum Trimalchio ait: «ita crescam patrimonio, non corpore, ut ista cocus meus de porco fecit. [2] non potest esse pretiosior homo. volueris, de vulva faciet piscem, de lardo palumbum, de perna turturem, de colepio gallinam. [...]».

Colpisce la somiglianza del movimento iniziale: *ego scilicet homo prudentissimus* come sopra *ego crudelissimae severitatis* (nel secondo caso *scilicet* sottolinea l'ironia del superlativo). Interlocutore di Encolpio è ancora Agamennone e, come prima, un intervento di Trimalchione subito lo smentisce²⁷.

due volte Trimalchione apre i suoi interventi con un'esclamazione di adirato stupore («*quid? quid?*»; «*quid? oblitus?*») e li termina con un tirannico imperativo («*voca, voca cocum in medio*»; «*despolia*»); per due volte il cuoco, prima *tristis*, poi *maestus*, si ferma di fronte al tiranno (*constitisset; consistit*).

²⁶ Sono parole adoperate da CONTE, *L'autore* cit., 131 in senso più generale a proposito della Cena.

²⁷ Encolpio si illudeva di poter interpretare la strana portata come riproposizione

4. I discorsi degli scholastici: l'episodio della fuga

L'ultima serie di interventi dei protagonisti nella *Cena* è nell'episodio della fuga. Nel corso del banchetto la condizione degli *scholastici* si è sensibilmente evoluta: un senso di nausea si è fatto strada, dapprima affacciandosi in modo saltuario, poi facendosi quasi continuo. Nel momento in cui Trimalchione invita gli ospiti nel *balneum* e tutti i convitati si alzano, Encolpio consulta il compagno (72.5-6):

[5] ego respiciens ad Ascylton «quid cogitas?» inquam «ego enim si videro balneum, statim expirabo». [6] «assentemur» ait ille «et dum illi balneum petunt, nos in turba exeamus».

Encolpio si esprime con la perentorietà propria dell'esasperazione;

di una 'specialità' tipica dei Saturnali. Sul tema dei Saturnali nella *Cena* si veda M. GRONDONA, *Il modello dei Saturnali nella 'Cena di Trimalchione'* (ed il testo di 58,2), in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», I, 1978, 209-213, che segnala nella *Cena* numerosi riferimenti a questa festa e individua in essa uno dei modelli di Trimalchione per il suo banchetto; inoltre PLAZA, *Laughter* cit., 87-88. Secondo Plaza l'atmosfera da Saturnali che si respira durante la *Cena*, al di fuori del periodo dei veri Saturnali romani (cfr. 58,2), «is caused by the fact that the freedmen, with Trimalchio their king [...], set up the inverted order as the norm» (87, corsivo dell'autrice). Il sistema di valori e codici elaborato dai liberti costituisce insomma per molti aspetti un'inversione della norma quale la cultura tradizionale romana la intende e in questo senso presenta un'affinità con quel che accade nei Saturnali, la festa in cui ogni ribaltamento è temporaneamente concesso. Così, a 69,9, Encolpio crede di trovare una chiave per interpretare e dominare lo *spectaculum* trimalchionario proprio riducendolo alla «temporary inversion of the Saturnalia» (88). Ma per i liberti il loro è un sistema di vita valido e serio, non certo un gioco. Ermerote, rimproverando Gitone che ha osato ridere del padrone di casa, gli ricorda appunto che «questi non sono i Saturnali»: «tu autem» inquit «etiam tu rides, cepa cirrata? io Saturnalia, rogo, mensis december est? [...]» (58,2, dove *cirrata* è correzione di Reinesius del trādito *pirrata*; GRONDONA, *Il modello* cit., propone di correggere in *caepa pilleata*, con riferimento al pilleo che simboleggiava la libertà degli schiavi al momento dell'affrancamento e che tutti gli schiavi, anche i non affrancati, indossavano festosamente proprio nei Saturnali: sarebbe insomma da parte di Ermerote un modo di rimarcare il fatto che Gitone è uno schiavo, e non ancora affrancato; sulla questione si veda M.G. CAVALCA, *I grecismi nel Satyricon di Petronio*, Bologna 2001, 58-60, con bibliografia completa).

da parte sua Ascilto risponde sicuro. Alquanto goffa e tardiva, questa potrebbe tuttavia essere finalmente la riscossa degli intellettuali che, disgustati, se ne vanno. Ma la fuga, misera riproposizione di quella narrata dal Fundanio oraziano, avrà un esito catastrofico. Di nuovo lo stile diretto, che rileva le parole dei due protagonisti, mostra la propria funzionalità nel meccanismo di illusione e frustrazione.

Terrorizzati da un cane (grottesca ripetizione di quanto era avvenuto all'ingresso, cfr. 29.1), Encolpio e Ascilto precipitano in una vasca da dove li ripesca l'*atriensis* (*servavit nos tamen atriensis, qui interventu suo et canem placavit et nos trementes extraxit in siccum*, 72.8²⁸). Ma le cattive sorprese non sono terminate. Sfiniti e infreddoliti, i tre si vedono ora negare l'uscita (72.10-73.1):

[10] ceterum cum algentes udique petissemus ab atriense ut nos extra ianuam emitteret, «erras» inquit «si putas te exire hac posse qua venisti. nemo umquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt». [73.1] quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi, quibus lavari iam cooperat votum esse?

Stilisticamente subalterna, la preghiera è anche sintatticamente subordinata, mentre la risposta riceve nella periodizzazione binaria pieno risalto. I due aggettivi *algentes udique* connotano la preghiera di un senso di dipendenza mortificante, mentre la cesura prodotta dal *verbum dicendi* dopo *erras* accentua l'impressione della sentenziosità dell'*atriensis*.

Ed ecco allora i protagonisti ridotti a chiedere proprio quel bagno che poco prima avevano dichiarato di non voler nemmeno vedere (73.2):

[2] ulti ergo rogavimus ut nos ad balneum duceret, proiectisque vestimentis, quae Giton in aditu siccare coepit, balneum intravimus, angustum scilicet et cisternae frigidariae simile [...].

Si coglie un tono di commiserazione autoironica; il rovesciamento

²⁸ Sia la figura del cane che quella dell'*atriensis* compaiono nella *Cena* sia all'ingresso che all'uscita. Sul cane si veda BARCHIESI, *L'orologio* cit., 137 nota 9 (nota del curatore). Ulteriori rimandi bibliografici in PLAZA, *Laughter* cit., 101 nota 297. Questa scena di fuga è dunque caratterizzata dal riproporsi beffardo di vari elementi della scena iniziale.

dell'intertesto oraziano, dove gli intellettuali fuggono sdegnosamente «per vendetta» (*ulti*, v. 93), è qui più che mai sensibile. La preghiera dei poveri protagonisti di essere condotti nel bagno è in stile indiretto (*ultra* sottolinea il lato paradossale della vicenda); la precedente, decisa dichiarazione dei giovani, che il bagno non volevano neppure vederlo, ha qui l'esito più beffardo e mortificante²⁹.

²⁹ I protagonisti si sentono *labyrintho inclusi*. Sul motivo del labirinto nel *Satyricon*, e particolarmente nella *Cena*, si veda P. FEDELI, Petronio: *il viaggio, il labirinto*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», VI, 1981, 91-117, secondo il quale «tutta la cena va interpretata *sub specie labyrinthi*» (102; questa affermazione sembra francamente eccessiva) e la «chiave d'interpretazione» (108), data alla fine dell'episodio, sta appunto nella frase di Encolpio *quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi*.

V. La parola in scena. L'atto della nave

1. *Lica, Trifena, Eumolpo, Hesus: dinamiche dialogiche*

[104.1] [Lichas] «videbatur mihi secundum quietem Priapus dicere: “Encolpion quod quaeris, scito a me in navem tuam esse perductum”». [2] exhorruit Tryphaena et «putes» inquit «una nos dormisse; nam et mihi simulacrum Neptuni, quod Bais <in> tetrastylo notaveram, videbatur dicere: “in nave Lichae Gitona invenies”». [3] «hinc scies» inquit Eumolpus «Epicurum hominem esse divinum, qui eiusmodi ludibria facetissima ratione condemnat» ...

[4] ceterum Lichas ut Tryphaenae somnium expiavit, «quis» inquit «prohibet navigium scrutari, ne videamur divinae mentis opera damnare?» ...

[5] is qui nocte miserorum furtum deprehenderat, Hesus nomine, subito proclamat: «ergo illi [qui] sunt, qui nocte ad lunam radebantur pessimo medius fidius exemplo? audio enim non licere cuiquam mortalium in nave neque unguis neque capillos deponere nisi cum pelago ventus irascitur». [105.1] excanduit Lichas hoc sermone turbatus et «itane» inquit «capillos aliquis in nave praecidit, et hoc nocte intempesta? attrahite ocios nocentes in medium, ut sciam quorum capitibus debeat navigium lustrari». [2] «ego» inquit Eumolpus «hoc iussi. nec in eodem futurus navigio auspicium mihi feci, sed quia [nocentes] horridos longosque habebant capillos, ne viderer de nave carcerem facere, iussi squalorem damnatis auferri; simul ut notae quoque litterarum non obumbratae comarum praesidio totae ad oculos legentium acciderent. [3] inter cetera apud communem amicam consumpserunt pecuniam meam, a qua illos proxima nocte extraxi mero unguentisque perfusos. ad summam, adhuc patrimonii mei reliquias olenit» ...

[4] itaque ut tutela navis expiaretur, placuit quadragenias utrique plagas imponi.

Subito prima del brano riportato (104.1-105.4) Encolpio e Gitone, nel cuore della notte, si sono fatti radere il capo e camuffare da schiavi fuggitivi. Un passeggero insonne ha casualmente assistito alle loro operazioni furtive e, turbato da quella malaugurante rasatura notturna,

na (*quod imitaretur naufragorum ultimum votum*), è corso a rintanarsi nella sua cuccetta. Il resto della notte si è consumato per i protagonisti in un sonno agitato (103.3-6).

Dopo una lacuna di entità difficilmente valutabile¹, la narrazione riprende in un clima di palpante tensione nel mezzo di un dialogo. Lica e Trifena scoprono di aver avuto sogni premonitori gemelli. Come già si è avuto modo di notare², l'efficacia narrativa dell'iniziale discorso diretto di Lica è fortemente depotenziata dalla lacuna che lo precede, che priva il lettore del contesto, soprattutto di un'introduzione sintattica e della spinta narrativa con cui l'io narrante preparava l'evento verbale.

Si apprezza comunque il clima denso creato dallo scambio di battute fra Lica e Trifena, fatto di fremiti religiosi, di implicazioni inespresse (il riproporsi delle antiche coppie, Lica ed Encolpio da un lato, Trifena e Gitone dall'altro; il desiderio di vendetta nei confronti dei due giovani, coesistente tuttavia con una pulsione sensuale non ancora spenta³). Si noti che all'interno dei due discorsi diretti è riproposto lo stesso meccanismo di funzionamento della parola costantemente attivato dall'io narrante Encolpio nel proprio racconto: Lica e Trifena riproducono in forma diretta le impressionanti parole divine; la loro viva emozione traspare con intensità⁴.

¹ Secondo CIAFFI, *Struttura* cit., 60-61 le dimensioni di questa lacuna non sono trascurabili: l'inserimento di Eumolpo nel dialogo fra Lica e Trifena a 104.3 sarebbe infatti troppo improvviso e si deve quindi supporre che Eumolpo si sia introdotto nella conversazione già da prima, appunto nella parte di testo perduta.

² Si veda cap. I, 24-25.

³ Con riferimento alle antiche teorie sui sogni, P. KRAGELUND, *Epicurus, Priapus and the dreams in Petronius*, in «Classical Quarterly», XXXIX, 1989, 436-450 interpreta i sogni di Lica e Trifena come appartenenti «to the type in which the dreamer finds fulfilment of his innermost needs» (438). Secondo Kragelund ne è prova in particolare l'uso di *quaero* e *invenio*, verbi ricorrenti in diversi brani latini in cui si parla di sogni di questo tipo. Non sembra però condivisibile la convinzione di Kragelund che la ragione dei sogni di Lica e Trifena sia esclusivamente di ordine erotico (439-440). Si ricava da 100.4 che in questo momento della storia Lica e Trifena nutrono verso Encolpio e Gitone rancore e desiderio di vendetta. Che nello stesso tempo resistano in entrambi tracce delle antiche attrazioni è pure vero, e dimostrato dal seguito degli eventi. Cfr. al proposito le varie osservazioni di CIAFFI, *Struttura* cit., 6-10.

⁴ PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., 150 osserva: «the message is clear and is delivered in direct speech which makes it more dramatic and livelier».

La sapienza di costruzione del brano dialogico iniziale culmina nella battuta di Eumolpo (104.3). Le sue parole non sono in alcun modo introdotte dal narratore, ma direttamente giustapposte a quelle di Lica. La narrazione restituisce così sensibilmente le dinamiche discorsive in atto: si ha il senso che Eumolpo prenda la parola in modo immediato, frapponendosi al precipitare degli eventi e cercando di deviarne il corso.

Eumolpo vuole distogliere Lica e Trifena dal presagio che li ha turbati e deviarne l'attenzione. Il suo intervento è estroso, pieno di spirito; singolare e brillante l'argomentazione. Eumolpo non dice: «i sogni sono vani, quindi state pur certi che Encolpio e Gitone non sono sulla nave»; dà invece per assunto che i due giovani non ci siano (*hinc scies*, l'implicazione è già tutta nell'*hinc* iniziale). Dissimula il suo intento e i suoi timori e formula l'intervento come se i sogni di Lica e Trifena non fossero che uno spunto per il tema su cui cerca di dirottare l'attenzione, la divina acutezza di Epicuro.

Tutti gli editori moderni segnano lacuna dopo *condemnat*. I sospetti sull'integrità del testo trādito sono pienamente giustificati: ci si aspetterebbe infatti che Eumolpo si diffondesse molto di più, in ragione sia della sua immoderata loquacità, sia soprattutto della situazione contingente⁵. Lo scopo di Eumolpo è distogliere Lica dai suoi sospetti. Più Eumolpo parla, maggiore è l'effetto che può sperare di ottenere e l'impressione che il suo discorso sia troppo breve sembra confermata poco più avanti dal suo secondo intervento (105.2-3), dove lo scopo è quello di allontanare Lica dal suo proposito ed Eumolpo si diffonde a lungo, improvvisando gli argomenti più vari. Anche nel primo caso è verosimile che Eumolpo si dilungasse: dopo essere riuscito a inserirsi nella conversazione, egli ha infatti tutto l'interesse a sfruttare il vantaggio tenendo banco. La lacuna segnata da tutti gli editori moderni è dunque molto probabile⁶.

⁵ Così anche PARATORE, *Il Satyricon* cit., II, 335 e Aragosti in PETRONIO ARBITRO, *Satyricon* cit., *ad loc.*

⁶ Si noti tuttavia che tutti gli editori moderni segnano la lacuna dopo la chiusura delle virgolette. Bücheler, che per primo indicò lacuna, annotava nell'apparato dell'*editio maior* «enarravit Encolpius facetissimam illam rationem nescio an versibus; itaque huc Bourdelotus rettulit carmen de somniis quod in appendice feci fr. XXX». Nella sua edizione petroniana, infatti, J. Bourdelot (citato da Burman in *Titi Petronii Arbitri Satyricōn quae supersunt* cit., *ad loc.*) aveva proposto l'inserimento dopo *condemnat* del frammento XXX Bücheler (= XXXXIII Müller⁵), brano in esametri

Ma se è vero che il discorso di Eumolpo doveva essere ben più lungo, è evidente che la sensibilità del passo è condizionata, nel lettore moderno, dallo stato attuale del testo. La successiva battuta di Lica

sul tema epicureo e lucreziano della vanità dei sogni, annotando «ante postremas Editiones retrahebam fugitivum Epigramma pene puer: an sit Eumolpi, quidam forte dubitant; an rei conveniat, nemo». Nel segnalare l'ipotesi del Bourdelot, Bücheler sembra attribuire l'eventuale brano mancante al narratore Encolpio (a meno che nel suo apparato «Encolpius» non sia solo un refuso per «Eumolpus»). Ma, come si è detto, ciò di cui si sente la mancanza in questo punto del testo è piuttosto un prolungamento del discorso di Eumolpo ed è questa l'ottica in cui in genere gli studiosi hanno dibattuto l'ipotesi del Bourdelot. L'inserimento del frammento sui sogni (già accolto nel testo dal Burman) ha incontrato molti consensi: lo sostengono A. COLLIGNON, *Étude sur Pétrone*, Paris 1892, 366; PARATORE, *Il Satyricon* cit., II, 334-335; CIAFFI, *Struttura* cit., 61 nota 60; SULLIVAN, *The Satyricon* cit., 63 nota 2; H. VAN THIEL, *Petron*. *Überlieferung und Rekonstruktion*, Leiden 1971, 46; E. COURTNEY, *The poems of Petronius*, Atlanta 1991, 64-65 (solo alcuni sono esplicativi nell'attribuire la poesia a Eumolpo, altri ne sostengono solo l'opportunità nel contesto). Tuttavia gli editori moderni stampano il frammento separatamente dal testo. Molto scettico sull'inserzione del frammento è KRAGELUND, *Epicurus* cit., soprattutto perché «the poem dilutes rather than clarifies Eumolpus' point. Would we not expect, rather than a catalogue, a comment on the philosopher's wit or stronger emphasis on the importance of wish-fulfilments?» (444). Sul sogno come «wish-fulfilment» cfr. 94, nota 3. Decisamente contrario all'inserimento del frammento in questo punto è poi M. DEUFERT, *Das Traumgedicht des Petron: Überlegungen zu Text und Kontext von A.L. 651 (Petron frg. 30 Müller)*, in «Hermes», CXXIV, 1996, 76-87, con ulteriore bibliografia. Secondo Deufert, se è vero che i sogni di Lica e Trifena appartengono alla categoria del «wish-fulfilment», il contenuto del frammento poetico non si accorda con il contesto: non di sogni in cui vengono appagati i desideri parla infatti la poesia, ma molto più in generale di sogni derivati dalle esperienze vissute durante il giorno. La posizione di Deufert è forse troppo radicale. Lo stesso Kragelund non nega *tout court* la presenza, nel carme, di un tema di appagamento dei desideri; da parte sua Courtney, *The poems* cit., parla esplicitamente di «wish-fulfilment» a proposito dei vv. 11, 14 del frammento. La questione è stata recentemente discussa da G. SOMMARIVA, *Petrone nell'«Anthologia latina»*. Parte prima: *I carmi parodici della poesia didascalica*, Sarzana (La Spezia) 2004, capp. 1-3; la Sommariva, oltre a sostenere l'opportunità della collocazione dopo 104.3 del fr. XXX Bücheler, propone di allegare ad esso anche il fr. XXVII Bücheler (= XXVIII Müller⁵, una polemica di stampo epicureo-lucreziano contro la *religio*), a formare un dittico poetico pronunciato da Eumolpo.

acquista un senso e un colore ben precisi se pensata in relazione a un precedente lungo intervento di argomento razionalistico. Rispetto all'indole ferrea che s'impara a conoscere in Lica fin da poco dopo, la battuta *quis prohibet etc.* suona singolarmente priva di risolutezza. Certo l'intervento di Eumolpo non sortisce l'effetto sperato: in effetti Lica espia il sogno di Trifena⁷ e poi decide di ispezionare la nave. Eppure la proposta dell'ispezione non è formulata in modo reciso; le parole di Lica implicano un equilibrio sottile tra il forte condizionamento della superstizione e l'effetto del discorso di Eumolpo: effetto labile, destinato a essere spazzato via dal successivo intervento di Jesus, e tuttavia tale che sul momento Lica esprime il suo proposito più come un atto cautelativo che come un'autoritaria presa di posizione⁸. Il tono del suo intervento successivo, quando, turbato dalla notizia del sacrilegio commesso sulla sua nave, ordinerà che gli siano portati i colpevoli, sarà completamente diverso.

La precaria condizione psicologica generata in Lica dall'intervento di Eumolpo si manifesta compiutamente nelle sue parole e soltanto in esse. La diegesi interviene in modo minimale, limitandosi a suggerire discretamente il senso oppositivo dell'atteggiamento di Lica rispetto a Eumolpo con l'avverbio *ceterum*. Naturalmente già l'atto dell'*expiare somnium* si pone in contrasto rispetto agli argomenti di Eumolpo; tuttavia esso è narrato in modo del tutto neutro, mentre la stessa strutturazione binaria del periodo convoglia l'interesse sulle parole di Lica.

⁷ Il testo trādito è *ceterum Lichas ut Tryphaenae somnium expiavit*. Va ricordato che quest'atto di espiazione ha suscitato fortissimi dubbi e varie proposte d'intervento sul testo: si vedano NISBET, recensione cit., 231 (*ut Tryphaenae somnium expiaret*); J. DELZ, *Drei Konjekturen zum Petrontext*, in «Museum Helveticum», XXXVIII, 1981, 63 (*ut Tryphaenae somnium expavit*); F. JONES, *Two notes on Petronius*, in «Acta Clas-sica», XXVII, 1984, 136-137 (*ceterum Lichas [ut] Tryphaenae somnium exp[i]avit <et> [...] inquit*). Da parte sua VAN THIEL, *Petron* cit., 46 nota, ipotizza addirittura che sia spuria l'intera subordinata *ut Tryphaenae somnium expiavit*, come anche poco più avanti *ut tutela navis expiaretur* (105.4).

⁸ Secondo KRAGELUND, *Epicurus* cit., 438 la proposta di Lica «has a despondent ring». Diversa la lettura di PARATORE, *Il Satyricon* cit., 335, secondo cui Lica ha assistito al discorso di Eumolpo con «disattenzione annoiata» (come risulterebbe dal *ceterum* con cui la narrazione riprende a 104.4) e riprende subito dopo «il filo delle sue idee, come se nulla fosse stato», con «un moto sprezzante di fastidio e d'im-pazienza».

In un brano come questo la narrazione petroniana piega ogni mezzo alla centralità della parola e all'ottimizzazione delle sue capacità di senso. Qualunque narratore, si può immaginare, per rendere l'esatta natura delle tensioni che man mano si sviluppano fra i personaggi in scena, si sarebbe aiutato con gli strumenti della diegesi. La narrazione petroniana riduce invece drasticamente il contributo diegetico e carica la parola dei personaggi di un concentrato di senso. Il lettore assiste così a una realtà complessa, continuamente mutevole, non squadrabile, e d'altra parte non *enarrata*, ed è chiamato ad apprezzare autonomamente il progressivo dipanarsi delle situazioni, degli stati psicologici, delle relazioni interpersonali. Anche per questo aspetto il *Satyricon* richiede dunque un lettore responsabile: i meccanismi stessi di funzionamento del testo petroniano lo invitano costantemente a comprendere e interpretare la realtà narrata, integrando una messe di informazioni che il discorso dei personaggi implica e irradia.

Il racconto procede con l'inopinato intervento di Hesus. L'inizio di 104.5 (*is qui nocte*) sembra piuttosto brusco e pare difficile non concordare con Bücheler nell'ipotesi di una piccola lacuna (l'editore annotava nella *maior* «non nulla periisse arbitrò»)⁹. Il discorso di Hesus piomba comunque nella situazione in modo improvviso (spinge in questa direzione l'avverbio *subito*) e scaturisce dall'insieme di circostanze che si è venuto a creare, così come il testo ce lo conserva. Hesus ha assistito con turbamento alla malaugurante rasatura di Encolpio e Gitone. Ora sente Lica parlare di due clandestini a bordo (per di più in un cupo clima di timori religiosi): in un baleno nella sua mente si compie l'associazione fra l'evento notturno e i discorsi appena uditi, ed Hesus interviene, a tutti inatteso, per gridare che i ricercati devono essere proprio quei due che si sono fatti radere al chiaro di luna¹⁰. Tutti i nessi e i presupposti da cui la battuta di Hesus

⁹ Non indicano lacuna Ernout, Pellegrino in PETRONII ARBITRI *Satyricon* cit., Aragosti in PETRONIO ARBITRO, *Satyricon* cit. Contro l'ipotesi di lacuna anche VAN THIEL, *Petron* cit., 46.

¹⁰ Sembra da condividere l'espunzione del primo *qui* nel discorso di Hesus, proposta da J. SEGEBADE (*Observationes grammaticae et criticae in Petronium*, in «Dissertationes philologicae Halenses», IV, 1877, 291-344: 301 nota 8; lo studioso scriveva soltanto: «illud *qui* quid sibi velit non video. [...] Fortasse errore ex posteriore *qui* natum et eiciendum est»). Si consideri l'uso petroniano di *ergo*: all'inizio di discorso diretto *ergo*, quando non sia usato nelle formule interrogative *quid ergo?* o *quid ergo*

scaturisce, anziché esplicitati dalla diegesi, sono lasciati all'espressione del personaggio e concentrati nell'*ergo* iniziale.

Ma ciò che davvero preme a un superstizioso come Hesus, più ancora dell'identificazione dei due ricercati, è il fatto stesso che sulla nave sia stata compiuta un'azione sacrilega. Questo soprattutto lo sconvolge ed è su questo che vuole richiamare l'attenzione. In tal senso, a differenza di quanto fanno comunemente gli editori, sembra opportuno interpungere dopo *radebantur* (*ergo illi [qui] sunt, qui nocte ad lunam radebantur, pessimo medius fidius exemplo!*): l'espressione *pessimo medius fidius exemplo* costituisce un'aggiunta, un'imprecazione con cui Hesus arriva a quello che per lui è il cuore del problema, come chiarisce subito dopo l'esplicativa con *enim*.

L'effetto dell'intervento di Hesus su Lica non potrebbe essere più forte. Sulla scena del romanzo continuano ad attivarsi (e a manifestarsi tramite la parola) dinamiche psicologiche complesse: incredibilmente (eppure in modo del tutto verosimile e coerente con la sua personalità) Lica perde di vista il problema originario, la presenza di Encolpio e Gitone sulla nave. Dell'associazione, pur fatta apertamente da Hesus, tra i due clandestini indicati in sogno e gli autori della rasatura notturna, Lica sembra dimenticarsi. La sola idea del sacrilegio lo manda su tutte le furie: qualcuno, dice, ha commesso un atto

est? o *quare ergo?* oppure con imperativi (per esempio «*vide ergo*», 47.13), compare in frasi di carattere esclamativo (deduzioni o constatazioni, come «*eheu inquit ergo diutius vivit vinum quam homuncio*», 34.7; «*ergo amor etiam deos tangit*», 83.4) o interrogativo-esclamativo (come *ergo me non ruina terra potuit haurire?*, 81.3 o *ergo me derisit?*, 100.3: affermazioni molto affettive piuttosto che vere interrogative) o interrogativo retorico (cfr. «*ergo inquit cum sciamus non morituros esse, quare non vivamus?*», 72.2): mai dunque con autentiche domande. Anche Müller espunge, nel discorso di Hesus, il primo *qui*, ma la sua interpretazione del passo (K. MÜLLER, rec. a VAN THIEL, Petron cit., in «Gnomon», L, 1978, 747-755: 753-754) è diversa da quella che si è proposta in questa sede. Secondo Müller, infatti, nella parte di testo perduta Encolpio e Gitone venivano trovati e portati di fronte a Lica, che tuttavia ancora non li riconosceva; a questo punto Hesus li additava come autori di una rasatura notturna. Nella lettura di Müller, quindi, *illi* si riferisce deitticamente a due figure presenti, che Hesus segna a dito. Contro la ricostruzione di Müller, e contro la stessa ipotesi di lacuna dopo *damnare*, si è espresso Aragosti in PETRONIO ARBITRO, Satyricon cit., *ad loc.*, pur manifestando qualche incertezza dovuta al carattere così brusco dell'attacco *is qui nocte*.

simile? E vuole subito vedere in faccia i colpevoli. Nella sua reazione si manifesta tutto lo sconvolgimento dell'uomo superstizioso.

Così l'escogitazione di salvezza, la rasatura, si trasforma per i protagonisti nella causa primaria della rovina; prima ancora che come vecchi nemici, sono cercati e puniti come colpevoli di un atto irreligioso. È qui che Eumolpo fa un secondo tentativo di salvare i suoi protetti. Si osservi che di nuovo le sue parole non sono introdotte dal narratore ma seguono direttamente a quelle di Lica. Si ha l'impressione che Eumolpo s'interponga all'ordine dato da Lica senza il tempo di escogitare una linea, buttandosi nella conversazione e chiamando in causa direttamente se stesso. Nell'ego con cui si apre la sua battuta, su cui l'inciso *inquit Eumolpus* contribuisce a far cadere un'enfasi intonativa, si concentrano l'urgenza e lo spirito paladinesco con cui Eumolpo interviene.

Il suo discorso prosegue con un progressivo accumulo di argomenti escogitati sul momento. Eumolpo improvvisa da par suo, con estro, vivacità. Naturalmente non può negare il fatto, ma prova se non altro a sminuirne la gravità, assumendosene la responsabilità e giustificandolo con una preoccupazione di decoro. Ad argomenti pertinenti e ragionevoli (che senso avrebbe avuto gettare un cattivo auspicio sulla nave in cui lui stesso doveva viaggiare?) aggrega invenzioni brillanti (l'immagine dei due portati via madidi di vino e di profumo dall'incontro con l'amante, ancora esalanti l'odore dei soldi di Eumolpo), confonde le acque. Inutilmente¹¹.

L'indicazione di lacuna prima di *itaque*, comune a tutte le edizioni moderne, è congetturale¹². L'ipotesi di una piccola perdita non si può scartare con sicurezza¹³; tuttavia l'immediatezza con cui la decisione di Lica introdotta da *itaque* segue al discorso di Eumolpo rende in modo efficacissimo la natura delle relazioni in gioco: l'inefficacia degli argomenti di Eumolpo, l'irremovibilità di Lica. Quell'*itaque* è

¹¹ G. SOMMARIVA, *Petronio, Satyr. frr. 37 e 47 Ernout*, in *Disiecti membra poetae*, a cura di V. Tandoi, I, Foggia 1984, 117-145: 134-145 sostiene l'inserimento dopo *olent*, a completamento del discorso di Eumolpo, del fr. XXXXVII Ernout (= XXXVIII Müller⁵). La proposta era già avanzata con una certa convinzione da CIAFFI, *Struttura* cit., 60 nota 58; lo stesso studioso si mostra però molto più cauto in Petronio, *Satyricon*, Torino 1967², 396-397 nota 37.

¹² Cfr. VAN THIEL, *Petron* cit., 46 e l'apparato della terza edizione di Müller.

¹³ Secondo CIAFFI, *Struttura* cit., 59-60, si tratta di passaggio «di senso compiuto,

ironico; sottolinea, con lieve autocommisurazione dell'io narrante, l'aspetto tragicomico della situazione (si confronti, per la sfumatura autoironica della congiunzione consecutiva, l'*igitur* di 25.7¹⁴). Eumolpo non ottiene il minimo effetto; nonostante si sia attribuito la responsabilità della rasatura, non viene neppure coinvolto nell'ira di Lica per il sacrilegio commesso. Semplicemente viene ignorato. Si ordina la punizione dei due colpevoli.

2. Ricchezza del testo mimetico petroniano e ‘teatralizzazione’ del racconto

Si conclude qui una scena estremamente densa. Vi si intrecciano molti elementi di carattere tipicamente avventuroso e romanzesco: il tema del camuffamento e dell'agnizione; il ritrovarsi dei protagonisti in un luogo chiuso che non offre vie di scampo; il doppio sogno¹⁵; l'intervento divino. Ma, più ancora dell'intreccio avventuroso, richiama e assorbe l'attenzione del lettore la complessità dei caratteri coinvolti – si pensi a Eumolpo, paladinesco, eccessivo, con una vena di narcisistico protagonismo; a Lica, dominato dalla *religio*, ioso; neppure Hesus è una figura meramente funzionale – e delle dinamiche psicologiche che via via si dipanano: tensioni, condizionamenti, reazioni.

Questa vasta materia prende vita nel racconto esclusivamente attraverso la parola dei personaggi. Ritagliata alla diegesi una funzione ancillare, il testo petroniano potenzia la capacità di senso del discorso diretto. I discorsi dei personaggi creano una realtà che va ben oltre i contenuti direttamente esplicitati. Una realtà in cui s'intrecciano caratteri, manie personali; rapporti, intenti mascherati o palesi, reazioni impulsive o misurate, effetti cercati o casuali. L'impegno esegetico che la scena richiede, la quantità di parole che occorre spendere per fornirne una parafrasi esauriente, per comprendere i nessi fra gli accadimenti ed esplicitare quanto soggiace alla superficie degli interventi verbali: tutto questo dà la misura della ricchezza di situazione che il testo mimetico petroniano è in grado di creare.

cui manca forse soltanto a preparare l'*itaque* un gesto o una battuta irosa di Lica alle giustificazioni avanzate da Eumolpo».

¹⁴ Cfr. cap. III, 71 e nota 39.

¹⁵ Espediente narrativo frequente nel romanzo greco, come sottolinea KRAGELUND, *Epicurus* cit., 437-438.

Molto più che a una peripezia romanzesca, il lettore è posto di fronte a questa realtà complessa e irriducibile, fatta di persone e delle loro relazioni. Prendendo in prestito una felice formulazione pirandelliana - «non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma» - si potrebbe dire che la scena dialogata petroniana sembra presentare non personaggi pensati in funzione di una trama, ma piuttosto uno svolgimento di eventi che man mano scaturisce dall'interazione fra i personaggi, ed è primariamente questa interazione a costituire il materiale narrativo e a coinvolgere l'interesse del lettore¹⁶.

Al potenziamento della significatività del discorso diretto e al tendenziale eclissarsi della funzione diegetica si associa in questo brano (come in quello del dialogo fra Lica e Trifena, 105.11-106.4, e ancora nel processo, 107) una gestione molto particolare e sofisticata del punto di vista del protagonista-narratore. Encolpio è qui vittima degli eventi in prima persona, drammaticamente interessato e chiamato in causa dalle parole altrui, addirittura additato. È tuttavia escluso dall'azione: ridotto a una condizione di spettatore impotente, tace e assiste. La sua percezione è dunque, certo, una componente essenziale della situazione attivata: il lettore attento integra l'apprensione addirittura spasmodica del protagonista di fronte al procedere degli eventi. Essa costituisce tuttavia un fattore non espresso del testo, mentre in primo piano una realtà prende vita autonomamente attraverso il discorso diretto dei personaggi. Istruttivo un confronto con l'episodio di Quartilla, dove Encolpio è protagonista attivo sulla scena, bersaglio diretto di parole e atti,

¹⁶ La citazione è tratta da L. PIRANDELLO, *L'azione parlata*, in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano 1960, 1015-1018: 1016. Scrive Pirandello: «essi [cioè gli scrittori contemporanei con cui Pirandello polemizza] vedono in prima un dato *fatto* (quando lo vedono), una data situazione; hanno o credono di avere una certa osservazione che stimano originale su un dato sentimento o caso della vita, e pensano di trarne un dramma [...]. Concepito il *fatto*, pensano i personaggi, cercano i più idonei a dimostrarlo [...]. Così si fa. E nessuno pensa, o vuol pensare, che dovrebbe farsi proprio al contrario [...]» (*ibid.*, 1016). E più avanti, parlando dei caratteri: «ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno si mostrerà asservito [...] alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato, quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un suo proprio essere e, insieme, una concretà specialità» (*ibid.*, 1018).

sempre presente al lettore. Riprendendo la definizione genettiana del modo del racconto come combinazione di *distanza* e *prospettiva*¹⁷, si potrebbe dire che in un brano come questo la distanza è minima (perché massima è l'*impressione di mimesi* data dal discorso diretto), mentre la *focalizzazione* sull'io narrante Encolpio rimane implicita.

Proprio il fatto che la presenza di Encolpio sulla scena resti inespressa permette, alla fine del processo, un gioco di grande effetto. Il lungo dibattito – tutto in stile diretto¹⁸ – fra l'accusa (Lica) e la difesa (Eumolpo) si conclude quando Lica, spazientito e furibondo, interrompe Eumolpo e poi si rivolge direttamente a Encolpio (107.15):

[15] «quid» inquit Lichas «attinuit supplices radere? nisi forte miserabiliores calvi solent esse. quamquam quid attinet veritatem per interpretem quaerere? quid dicis tu, latro? quae [sola] salamandra supercilia tua exussit? cui deo crinem vovisti? pharmace, responde».

Encolpio è sempre stato lì, in un mortificante silenzio, terrorizzato. Che la sua presenza sia stata fino a questo punto taciuta accresce molto l'impatto dell'apostrofe di Lica. *Quid dicis tu, latro?*: è come se la figura di Encolpio sulla scena, rimasta in ombra, venisse d'un tratto investita di luce; il fatto che ciò avvenga non per via diegetica, ma direttamente attraverso le parole di un altro personaggio, potenzia suggestivamente l'effetto. Tutta la scena del processo si colora retrospettivamente del terrore dell'imputato che assiste impotente.

La funzione dominante assegnata alla parola converge, nella prima sezione dell'episodio della nave, fino al momento della pacificazione,

¹⁷ GENETTE, *Figure* cit.; cfr. 9 nota 3.

¹⁸ PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., 153 nota che «even in the Greek romances [...] the trial scene is conceived as a theatrical spectacle. The speech of the priest who was defending Clitophon in court against Thersander, is full of verbal and gesticulatory expressions [...]. Nei discorsi contrapposti di Lica ed Eumolpo è particolarmente marcato il fattore deittico e ciò comporta un forte potenziamento della componente mimica: cfr. soprattutto *in conspectu vestro supplices iacent iuvenes etc.* (107.5); *servitia ecce in frontibus cernitis* (107.6). Sulla mimicità della narrazione del *Satyricon* cfr. cap. I, in part. §§ 1 e 3. Sull'episodio del processo cfr. C. MAZZILLI, Petronio 101,7-103,2 e 107: *il discorso diretto e il discorso giudiziario tra intertestualità e teorie retoriche*, in «Aufidus», XLIII-XLIV, 2001, 137-164.

con un generale processo di ‘teatralizzazione’ del racconto. Quasi che nella visione creativa dell’autore le tavole della nave, spazio chiuso e ristretto, si fossero trasformate in un palco, la narrazione romanze-sca sembra descrivere lo svolgimento di un atto scenico. Ciò a cui si assiste sono soprattutto discorsi. Dove non riproduce discorsi, il narratore registra per lo più gesti e movimenti. Si considerino le due principali scene non dialogiche di questa sezione. Nella prima i protagonisti vengono aggrediti, frustati e riconosciuti (105.4-9):

nulla ergo fit mora: aggrediuntur nos furentes nautae cum funibus temptantque vilissimo sanguine tutelam placare. [5] et ego quidem tres plagas Spartana nobilitate concoxii. ceterum Giton semel ictus tam valde exclamavit, ut Tryphaenae aures notissima voce repleret. [6] non solum ergo <ea> turbata est, sed ancillae etiam omnes familiari sono inductae ad vapulantem decurrunt. [7] iam Giton mirabili forma exarmaverat nautas cooperatque etiam sine voce saevientes rogare, cum ancillae pariter proclamat: «Giton est, Giton, inhibete crudelissimas manus; Giton est, domina, succurre». [8] deflectit aures Tryphaena iam sua sponte credentes raptimque ad puerum devolat. [9] Lichas, qui me optime noverat, tamquam et ipse vocem audisset, accurrit et nec manus nec faciem meam consideravit, sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis movit officiosam manum et «salve» inquit «Encolpi».

Improvvisamente cessano le parole, di fronte allo spettatore i personaggi si muovono. La scena si popola di figure organizzate anche visivamente come su un palco, autonome o in gruppi compatti. Il brano somiglia al resoconto di una scena di teatro: il racconto rileva movimenti (l’aggressione dei marinai; l’accorrere delle ancelle; il precipitarsi di Trifena, poi di Lica), grida, silenzi (il tacere di Encolpio non è detto, ma lo si coglie sensibilmente in quel *concoxii*, tanto più nell’immediato contrasto con le urla di Gitone); mette via via a fuoco figure singole e gruppi, suddivide e articola lo spazio, termina con un’invenzione – *ad inguina mea luminibus deflexis movit officiosam manum et «salve» inquit «Encolpi»* – di grande vividezza mimica¹⁹ (si noti il successivo commento autoironico del narratore, 105.10, in cui

¹⁹ Si confronti la scena in cui Eumolpo, entrato nella stanza di Encolpio alla ricerca di Gitone, lo scopre nascosto sotto il letto: *genua ego perseverantis amplector, ne morientes vellet occidere, et «merito» inquam «excandesceres, si posses perditum ostendere. nunc inter turbam puer fugit, nec quo abierit suspicari possum. per fidem, Eumolpe, reduc*

la potenza d'effetto della battuta ha tempo di stemperarsi prima che la narrazione riprenda²⁰).

Nella scena del combattimento, alla fattura scenica comune all'intero episodio si associa il richiamo parodico di modelli epici e soprattutto storiografici²¹ (108.3-9):

[3] negat Eumolpus passurum se, ut quisquam ingenuos contra fas legemque contaminet, interpellatque saeuentium minas non solum voce sed etiam manibus. [4] aderat interpellanti mercennarius comes et unus alterque infirmissimus vector, solacia magis litis quam virium auxilia. [5] nec quicquam pro me deprecabar, sed intentans in oculos Tryphaenae manus usurum me viribus meis clara liberaque voce clamavi, ni abstineret a Gitone iniuriam

puerum et vel Ascylo redde. dum haec ego iam credenti persuadeo, Giton collectione spiritus plenus ter continuo ita sternutavit ut grabatum concuteret. ad quem motum Eumolpus conversus salvere Gitona iubet (98.3-5). I due episodi presentano un'analogia nel saluto sarcastico che annuncia l'agnizione. Nel caso di Lica il saluto costituisce l'apice della convulsa scena: in quel punto, in quel gesto e in quelle due parole approda il trambusto del riconoscimento e la tensione accumulata si scarica. La narrazione dà quindi ad esso, tramite lo stile diretto, un rilievo particolare. Diversamente, nel caso di Eumolpo il culmine della scena, e con esso l'uso del discorso diretto, arriva più avanti, nella battuta rivolta contro Encolpio («quid est» inquit «latro? [...]», 98.6). A proposito della battuta di Lica PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., 152 osserva che «this incident is presented in the way a mimic text would have parodied an instant of the Homeric saga».

²⁰ miretur nunc aliquis Ulixis nutricem post vicesimum annum cicatricem invenisse originis indicem, cum homo prudentissimus confusis omnibus corporis indiciorumque lineamentis ad unicum fugitivi argumentum tam docte pervenerit. Di queste considerazioni CONTE, *L'autore* cit., 57-58 suggerisce un'interpretazione alternativa: «sembra quasi che siano suoi [di Encolpio] pensieri nati sul momento, proprio mentre sta tremendo di paura davanti al terribile pirata [...]. Se l'impressione è giusta non potremmo fare a meno di sorridere con più gusto vedendo come perfino nel momento del pericolo il giovane *scholasticus* non riesca a liberarsi dall'opprimente fardello delle pedanti lezioni dei suoi maestri di letteratura: egli non solo ricorda i testi ma addirittura le note critiche».

²¹ Cfr. Pellegrino in PETRONII ARBITRI *Satyricon* cit., *ad loc.*; G. MASELLI, *Rissa a bordo: strategia narrativa in Petronio*, *Satyricon* 108, 2 – 109, 7, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari», s. III, VII, 1986, 283-297, che evidenzia soprattutto echi liviani.

mulier damnata et in toto navigio sola verberanda. [6] accenditur audacia mea iratior Lichas, indignaturque quod ego relicta mea causa tantum pro alio clamo. [7] nec minus Tryphaena contumelia saevit accensa totiusque navigii turbam diducit in partes. [8] hinc mercennarius [tonstor] ferramenta sua nobis et ipse armatus distribuit, illinc Tryphaenae familia nudas expedit manus, ac ne ancillarum quidem clamor aciem destituit, uno tantum gubernatore relicturum se navis ministerium denuntiante, si non desinat rabies libidine perditorum collecta. [9] nihilo minus tamen perseverat dimicantium furor, illis pro ultione, nobis pro vita pugnantibus. multi ergo utrimque sine morte labuntur, plures cruenti vulneribus referunt veluti ex proelio pedem, nec tamen cuiusquam ira laxatur.

Anche qui, dopo una sezione dialogica con pochi personaggi (il processo), improvvisamente il palco si riempie di figure. A partire dallo scatto di ribellione di Eumolpo, la narrazione procede allargando progressivamente il quadro: Eumolpo con il *mercennarius* e qualche passeggero, Encolpio scagliato contro Trifena, Lica contro Encolpio. La stessa Trifena organizza le schiere ed è esplicitamente sottolineato il suddividersi dello spazio scenico (*hinc ... illinc*²²).

Mentre i gruppi si affrontano, Gitone assume il ruolo della vittima eroica, seguito più goffamente da Encolpio (108.10-14):

[10] tunc fortissimus Giton ad virilia sua admovit novaculam infestam, minatus se abscisurum tot miseriarum causam, inhibitique Tryphaena tam grande facinus non dissimulata missione. [11] saepius ego cultrum tonsorium super iugulum meum posui, non magis me occisurus, quam Giton quod minabatur facturus. audacius tamen ille tragoediam implebat, quia sciebat se illam habere novaculam, qua iam sibi cervicem praeciderat. [12] stante ergo utraque acie, cum appareret futurum non tralaticium bellum, aegre expugnavit gubernator, ut caduceatoris more Tryphaena industias faceret. [13] data ergo acceptaque ex more patrio fide protendit ramum oleae a tutela navigii raptum, atque in colloquium venire ausa
[14] «quis furor» exclamat «pacem convertit in arma?
quid nostrae meruere manus? [...]».

²² PANAYOTAKIS, *Theatrum* cit., 154 osserva che «the theatrical structure of this fight is apparent even from the fact that the disposition of the enemies is symmetrically organized by Tryphaena (108.7-8), so that the whole thing resembles a spectacle in the amphitheatre, where the two factions came from opposite directions».

L'assetto finale della scena, con Trifena che si erge tra le schiere protendendo il ramo d'olivo, suggerisce quasi plasticamente l'impressione di una scenografia pensata per il teatro. In tutta questa sezione il discorso diretto è sacrificato in nome dell'effetto scenografico; la scena è concepita come uno scontro corale dal forte impatto visivo. L'autonomo spicco delle singole voci, pur distinte e rilevate ad una ad una, è subordinato all'impressione complessiva della battaglia. Emergono sulla scena l'indignazione di Eumolpo, le minacce di Encolpio, la gelosia iracunda di Lica, il furore battagliero di Trifena, le proteste del timoniere. Ma l'adozione dello stile indiretto evita un'eccessiva parcellizzazione e favorisce piuttosto nel lettore la visione integrale dello scontro²³. Solo la culminazione è affidata a un discorso diretto di grande impatto, seguito da una stasi.

3. Il dialogo fra Lica e Trifena a 105.11-106.4

Merita infine qualche osservazione lo scambio di battute fra Lica e Trifena che segue al riconoscimento dei due protagonisti (105.11-106.4):

[11] Tryphaena lacrimas effudit decepta supplicio – vera enim stigmata credebat captivorum frontibus impressa – sciscitarique submissius coepit, quod ergastulum intercepisset errantes, aut cuius tam crudeles manus in hoc supplicium durassent. meruisse quidem contumeliam aliquam fugitivos, quibus in odium bona sua venissent ...

[106.1] concitatus iracundia prosiliit Lichas et «o te» inquit «feminam simplicem, tamquam vulnera ferro praeparata litteras biberint. utinam quidem hac se inscriptione frontis maculassent: haberemus nos extrellum solacium. nunc mimicis artibus petiti sumus et adumbrata inscriptione derisi».

[2] volebat Tryphaena misereri, quia non totam voluptatem perdiderat, sed

²³ Secondo MASELLI, Rissa cit., 286-287 «il trattamento dei personaggi in questa sequenza è [...] caratterizzato da un livellamento espositivo: nessuno dei personaggi (o dei due gruppi) è meglio rilevato rispetto agli altri (o all'altro gruppo): l'iniziativa è presa quasi a turno da tutte le figure delle due fazioni, senza che nessuna fruisca di una messa a fuoco particolare; lo stesso protagonista-narratore compare solo come uno fra i tanti».

Lichas memor adhuc uxoris corruptae iniuriarumque, quas in Herculis porticu acceperat, turbato vehementius vultu proclamat: [3] «deos immortales rerum humanarum agere curam, puto, intellexisti, o Tryphaena. nam imprudentes noxios in nostrum induxere navigium, et quid fecissent admonuerunt pari somniorum consensu. ita vide ut possit illis ignosci, quos ad poenam ipse deus deduxit. quod ad me attinet, non sum crudelis, sed vereor ne quod remisero patiar». [4] tam superstitiosa oratione Tryphaena mutata negat se interpellare supplicium, immo accedere etiam iustissimae ultioni. nec se minus grandi vexatam iniuria quam Licham, cuius pudoris dignitas in contione proscripta sit *

L'entità dell'intervento del narratore nel racconto si misura qui non soltanto in notazioni di carattere esegetico come *quia non totam voluptatem perdiderat o memor adhuc uxoris corruptae iniuriarumque, quas in Herculis porticu acceperat* (106.2), con le quali si fa riferimento alle motivazioni personali e inespresse dei due personaggi, mettendo a nudo qualcosa di più profondo dei meccanismi dialogici in superficie. Più significativamente, la distribuzione dello stile diretto e indiretto si rivela una tecnica adottata consapevolmente dall'io narrante per suggerire il senso dei rapporti in gioco e la dinamica psicologica della conversazione²⁴.

Tema del dialogo è l'atteggiamento da tenere nei confronti di Encolpio e Gitone. La posizione di Lica è radicale e fermissima, vi si uniscono l'ira per essere stato ingannato e la convinzione che gli dei stessi abbiano chiaramente spinto i due colpevoli verso la punizione che meritano. Rigore, superstizione, senso di dignità derisa si fondono coerentemente in una posizione risoluta che non ammette mitigazioni. Del tutto diverso l'atteggiamento di Trifena, intimamente indecisa e quindi oscillante, capace di passioni forti ma anche molto influenzabile. Alle parole sommesse e indecise di Trifena va la forma abbassata dello stile indiretto, all'iroosità violenta di Lica quella rilevata del diretto. La distribuzione di stile diretto e stile indiretto aderisce dunque alla disparità fra i due dialoganti, creando per le loro parole piani distinti e facendosi segnale al lettore.

Il dialogo comincia con l'intervento di Trifena piangente, impiesposta dai marchi di schiavitù che crede autentici. Ma già il ricordo dello scarso rispetto, dell'ingratitudine ricevuta torna a farsi sentire:

²⁴ Si veda anche cap. II, § 4.

meruisse quidem contumeliam aliquam. Dopo *venissent* Bücheler segnava lacuna, ritenendo che il discorso di Trifena fosse in origine «*sine dubio paulo plenior*», e in apparato proponeva di integrare almeno qualcosa come *set non tam acerbam*. Il segno di lacuna torna in quasi tutte le edizioni moderne. Tuttavia il testo tradiuto non è indifendibile. Se è vero che «*quidem* non trova riscontro nel resto del periodo e il discorso ne risulta non concluso»²⁵, è vero anche che questo tipo di sospensione è un fenomeno comune nel parlato e che qui si adatterebbe perfettamente al tenore emotivo del discorso. Trifena è indecisa, vorrebbe esser pietosa ma in fondo non sa decidere che cosa sia giusto ed esita; si esprime senza una mira precisa, associa pensieri compresenti ma non sintetizza, rimane dubbiosa (nel testo riportato verrebbe quasi da leggere l'indicazione di lacuna piuttosto come puntini di sospensione)²⁶.

L'adozione dello stile indiretto non priva il discorso di Trifena di autonomia e di importanza, non comporta una condensazione né una narrativizzazione radicale e anzi conserva le *nuances* originarie (si noti in particolare lo scarto emotivo corrispondente al *quidem*, dove Trifena, irresoluta, associa alla pietà per i giovani il ricordo del trattamento ricevuto). La funzione dello stile indiretto è piuttosto, nel rapporto contestuale con il diretto dei discorsi di Lica, quella di suggerire stilisticamente una disparità.

Contrariamente a Trifena Lica è solido, rigoroso. Scatta contro di lei, irritato dalla sua ingenuità, adirato per l'inganno subito. La capacità d'influenza di Trifena è nulla. A un suo ulteriore intervento il narratore si riferisce semplicemente con *volebat Tryphaena miseri*ri, formulazione sintetica e allo stesso tempo vaga che suggerisce un tono insicuro e un aggregarsi disarticolato di tentativi piuttosto che un vero e proprio discorso. E di nuovo Lica insorge, ancor più sconvolto dall'ira. L'esasperazione del personaggio traspare vividamente nel primo periodo, la cui struttura riflette una tensione estrema: la frase si protende dalla subordinata al verbo reggente, ritardato dall'inciso *puto*, e poi ancora al vocativo, enfatizzato, con sfumatura forse sarcastica, dall'interiezione *o*. Solo nel periodo successivo la sintassi si fa più regolare e argomentativa.

²⁵ Così Aragosti in PETRONIO ARBITRO, *Satyricon* cit., *ad loc.*

²⁶ Su diversi fenomeni di autointerruzione del discorso cfr. HOFMANN, *La lingua* cit., 172-174.

L'ultimo intervento di Trifena è di nuovo in stile indiretto. La superstizione è stata ancora determinante. Da un'istintiva propensione al perdono, già molto debolmente sostenuta, Trifena è repentinamente approdata alle posizioni di Lica. A questo punto argomenta il nuovo atteggiamento, fornisce ragioni. Come nel caso del primo intervento, l'adozione dello stile indiretto mantiene integra la fisionomia del discorso e ha il solo intento di riflettere la disparità di carattere e di autorità rispetto alle parole dell'interlocutore.

VI. La parola di Encolpio: discorso diretto ed emersione frustrata

Subito dopo aver ritrovato alle terme Gitone, che lo aveva abbandonato per Ascilto, Encolpio deve vedersela con un nuovo rivale, Eumolpo. I primi approcci del vecchio poeta sono tollerati dal protagonista con evidente irritazione. Ma quando l'affronto si fa più spudorato ed Eumolpo si offre come *paedagogus et custos* dell'efebo (94.2), Encolpio reagisce drasticamente (94.3-8):

[3] profuit etiam Eumolpo miles ille, qui mihi abstulit gladium; alioquin quem animum adversus Ascyton sumpseram, eum in Eumolpi sanguinem exercuisse. [4] nec fefellit hoc Gitona. itaque extra cellam processit tamquam aquam peteret, iramque meam prudenti absentia extinxit. [5] paululum ergo intepescente saevitia «Eumolpe» inquam «iam malo vel carminibus loquaris quam eiusmodi tibi vota proponas. et ego iracundus sum et tu libidinosus: vide quam non conveniat his moribus. [6] puta igitur me furiosum esse, cede insaniae, id est ocios foras exi». [7] confusus hac denuntiatione Eumolpus non quaeziit iracundiae causam, sed continuo limen egressus adduxit repente ostium cellae meque nihil tale expectantem inclusit, exemisque raptim clavem et ad Gitona investigandum cucurrit. [8] inclusus ego suspendio vitam finire constitu.

Quello a cui si assiste inizialmente è uno moto di rivalsa e d'imposizione del protagonista. Esasperato, Encolpio si ribella alla situazione, argomenta seccamente l'insostenibilità del rapporto, caccia il rivale. Ma l'esito è fallimentare. Eumolpo esce, sì, e senza neppure chiedere spiegazioni; ma chiude a chiave la porta e corre alla ricerca di Gitone, mentre al protagonista, sconfitto, non resta che scegliere la morte degna di un *amator*¹.

¹ Notevole il contributo della sintassi all'effetto del brano: tutte le azioni di Eumolpo sono fotografate in una precipitosa sequenza di coordinate; concluso questo lungo

Quel che ora importa rilevare è la strategia narrativa messa in atto nel brano. La dinamica dell'episodio è restituita nel modo più efficace. Allo scatto di volontà del protagonista la narrazione dà il massimo spicco, adottando per le sue parole lo stile diretto; con esso il diagramma narrativo sale, come se il ‘tasso di protagonismo’ di Encolpio nel racconto s’impennasse. In questo modo è preparato l’effetto della successiva frustrazione, che risulta tanto più potente.

Il brano citato mette in luce una situazione narrativa frequente, riconducibile al meccanismo di illusione e frustrazione che costituisce, nelle sue innumerevoli variazioni, la cifra fondamentale delle vicende di Encolpio². Nel romanzo accade più volte che Encolpio abbia un sussulto di imposizione, sugli eventi o sulle persone: può essere un moto di vendetta o di rivalsa, un guizzo decisionale, uno scatto di autopromozione eroica³, un’ostentazione di compiacimento o di superiorità o di dominio della situazione. Si tratta comunque di una forma di emersione sulla realtà, che va sempre incontro a una caduta. Regolarmente, in questi casi, la narrazione sottolinea il momento della caduta dando il massimo rilievo a quello dell’emersione e a questo fine adopera, per le parole di Encolpio, lo stile diretto.

Nell’esempio proposto, vale la pena di osservare che l’ira del protagonista ha avuto modo di sbollire (*paululum ergo intepescente saevitia; e subito prima Gitone extra cellam processit tamquam aquam peteret, iramque meam prudenti absentia extinxit*): il suo intervento non è quindi un dare in escandescenze (proprio per uno sfogo troppo acceso Encolpio è appena stato rimbrottato da Gitone, 93.3-4⁴), ma esprime

periodo, dopo una forte pausa sintattica la triste decisione di Encolpio s’inscrive in una frase breve, netta (*inclusus … constitui*).

² Si veda CIAFFI, *Struttura* cit., in particolare Parte prima, cap. II, che sottolineava il dipanarsi «ossessivo» e «volutamente meccanico» del romanzo come successione di trappole in cui Encolpio cade, allettato «a ben sperare e ad aver fiducia in sé e nella vita» e poi sempre frustrato.

³ Il termine è adoperato da CONTE, *L’autore* cit., 14, che ha messo in luce la natura mitomaniacale del protagonista del *Satyricon*, sempre pronto, non appena le circostanze offrano appigli analogici anche lievi, a identificare la propria situazione e se stesso con situazioni e personaggi eroico-mitici. La realtà immancabilmente «ha la sua facile, frustrante rivincita» (17).

⁴ Cfr. 118-119.

una determinazione risoluta, un voler prendere in mano la situazione con piglio autorevole⁵.

Mutate le circostanze, lo stesso meccanismo di emersione frustrata si era già osservato nella *Cena*⁶. Encolpio commenta con severità l'errore del *cocus* che non ha eviscerato il maiale ed ecco che dalla pancia dell'animale escono leccornie d'ogni sorta (49.7-10). Encolpio, baldanzoso, crede di risolvere l'indovinello del piatto *de uno corpore factum* e subito viene smentito (69.9-70.1). Infine, Encolpio dichiara perentorio di non poter tollerare l'idea di un bagno e poco dopo si ritrova a implorarlo (72.5-73.2). Per tutti questi interventi la narrazione adotta miratamente lo stile diretto.

Proprio la *Cena* offre, relativamente alla parola di Encolpio, un

⁵ Vale la pena di richiamare per un confronto due discorsi diretti che Encolpio rivolge ad Ascilto durante litigi. Il primo è a 10.4-5: *rursus in memoriam revocatus iniuria «Ascylte» inquam «intellego nobis convenire non posse. itaque communes sarcinulas partiamur ac paupertatem nostram privatis quaestibus temtemus expellere. et tu litteras scis et ego. ne quaestibus tuis obstem, aliquid aliud promittam; alioqui mille cause quotidie nos collident et per totem urbem rumoribus different»* (colpiscono alcune somiglianze con le parole rivolte a Eumolpo, in particolare l'uso del modulo correlativo *et tu... et ego*, oltre a quello del verbo *convenire*). Il secondo a 79.11: *Ascylton autem truci intuens vulnus «quoniam» inquam «fidem scelere violasti et communem amicitiam, res tuas ocius tolle et alium locum quem polluas quaere»*. Già numerosi critici hanno fatto notare il parallelismo tra l'episodio narrato nei capp. 10-11 e quello dei capp. 79-80. Nel primo Encolpio, offeso, propone risolutamente ad Ascilto di separarsi; Ascilto, pur chiedendo un rinvio della separazione, fa mostra di accettare, salvo poi piombare a tradimento nella camera dove Encolpio dorme con Gitone e prenderlo a frustate (questa lettura presuppone che, come in genere si ritiene, il cap. 11 costituisca la conclusione della vicenda narrata a 10.4-7, quale che sia l'ampiezza della lacuna che separa i due frammenti; la questione era ben discussa da CIAFFI, *Struttura* cit., 28-29). Nel secondo episodio la divisione dei beni voluta da Encolpio si svolge apparentemente *optima fide*, ma poi improvvisamente Ascilto rivolta contro Encolpio la sua stessa proposta («*age» inquit «nunc et puerum dividamus», 79.12») e lo scontro degenera in un duello dall'esito per Encolpio disastroso (80). Si riconosce in entrambi gli episodi il meccanismo di emersione (corrispondente al discorso diretto) e frustrazione del protagonista; in entrambi la frustrazione è dilazionata, preceduta da un apparente successo).*

⁶ Si veda cap. IV, § 3.

quadro istruttivo, che è opportuno riconsiderare brevemente⁷. Gli interventi di Encolpio nella *Cena* si riconducono agevolmente a due tipologie. Per la maggior parte si tratta di domande o preghiere: parola che assolve nel contesto un ruolo secondario e che fa da spalla a interventi più rilevanti. Ad essa la narrazione, secondo il regime di bilanciamento stilistico che la caratterizza intimamente, dà la forma indiretta. Accanto a queste richieste vi sono alcuni interventi aggressivi o decisionali, che giudicano, disprezzano o rifiutano e che vanno sempre incontro a un ridicolo disinganno. Anche l'opposta gestione stilistica di questa seconda serie di discorsi, cui si applica lo stile diretto, risponde a una precisa funzionalità narrativa.

Tornando al romanzo nel suo complesso, si osserva che i pur numerosi discorsi diretti di Encolpio non costituiscono che una piccola porzione del totale dei discorsi diretti e che d'altra parte una gran parte degli indiretti spetta proprio a Encolpio. Questa distribuzione riflette un tratto significativo del funzionamento del racconto. Romanzo in prima persona, e d'altra parte romanzo di un protagonista debole e tendenzialmente inetto all'azione⁸, il *Satyricon* è in primo luogo il racconto, da parte di Encolpio stesso, di ciò che gli è accaduto: racconto di fatti che lo hanno sconvolto, divertito, nauseato; racconto in cui l'evento non risiede tanto nella parola o nell'azione dello stesso Encolpio, quanto in quelle dei moltissimi altri personaggi, dai coprotagonisti alle comparse. Si comprende facilmente che in questa narrazione il discorso diretto come forma della ‘parola notevole’ – parola che l’io narrante riproduce in modo mimetico per restituirla tutto l’impatto – sia proprio in larghissima misura degli altri personaggi, né stupisce, per converso, che l’indiretto come forma della parola secondaria e ancillare appartenga in così gran parte al protagonista.

Relativamente ai discorsi diretti di Encolpio, in questa sede interessa mettere in luce come particolarmente ricorrente e caratteristico il fenomeno per cui il discorso diretto corrisponde a un moto d’emersione fallimentare del protagonista. L’applicazione dello stile diretto a questo tipo di interventi verbali è una strategia narrativa che l’io narrante consapevolmente adotta per dare rilievo ai propri fallimenti e comporta, lo si è ben visto a proposito della *Cena*, un effetto ironico.

⁷ L’argomento è trattato estesamente nel cap. IV, §§ 2-4.

⁸ Cfr. CONTE, *L’autore* cit., 14-15.

La distanza, in questi casi, fra io narrante e io agente si misura proprio nell'enfasi che l'uno dà agli evidenti fallimenti dell'altro.

Numerosi esempi potrebbero essere citati ad ulteriore illustrazione. I modi dell'emersione di Encolpio sono vari, così come sono varie le forme della sua frustrazione, che non sempre è immediata e palese come nei casi della *Cena*; ma rimane ferma la sostanza del meccanismo.

Si consideri il caso delle due false implorazioni rivolte da Encolpio ai suoi rivali dopo aver nascosto Gitone sotto il letto. Prima Ascilto, poi Eumolpo si presentano nella sua stanza alla ricerca dell'efebo. Con entrambi il protagonista finge di non sapere dove sia Gitone e assume pose altamente patetiche: carica i toni, implora, accusa. Qui l'emersione di Encolpio sta nel tentare di intervenire attivamente sul corso degli eventi, nel gioco d'astuzia, nella parte ben recitata. La forma diretta è adottata appunto per rendere nel modo più intenso l'impegno e l'enfasi falsificatrice del protagonista.

Entra dunque per primo Ascilto (97.9-98.1):

[9] ego ad genua Ascylii procubui et per memoriam amicitiae perque societatem miseriarum petii ut saltem ostenderet fratrem. immo ut fidem haberent fictae preces, «scio te» inquam «Ascylte, ad occidendum me venisse. quo enim secures attulisti? itaque satia iracundiam tuam: praebeo ecce cervicem, funde sanguinem, quem sub praetextu quaestioni petisti». [10] amolitur Ascylos invidiam et se vero nihil aliud quam fugitivum suum dixit querere, nec mortem hominis concupisse [nec] supplicis, utique eius quem <etiam> post fatalem rixam habuisset carissimum. [98.1] at non servus publicus tam languide agit, sed raptam cauponi harundinem subter lectum mittit omniaque etiam foramina parietum scrutatur. subducebat Giton ab ictu corpus et retento timidissime spiritu ipsos scinipes ore tangebat ...

In questo primo *round* Encolpio ha la meglio. Per la verità le sue *fictae preces* non impediscono al *servus publicus* una ricerca accurata. Ma certo mettono in difficoltà il rivale (come già si è visto, nella disparità formale fra lo stile diretto delle parole di Encolpio e l'indiretto della risposta di Ascilto la narrazione denuncia lo squilibrio di forze fra i due dialoganti⁹) e sta di fatto che Ascilto non trova Gitone: quando infatti, dopo la lacuna che segue *tangebat*, il testo riprende, si assiste

⁹ Si veda cap. II, § 4.

direttamente all'ingresso di Eumolpo, mentre Ascilto e il *servus publicus* sono evidentemente usciti di scena a mani vuote.

Questo primo successo illude Encolpio e quando Eumolpo irrompe dichiarando di sapere dov'è nascosto Gitone il protagonista torna alla carica con le sue false preghiere. Ma stavolta l'esito è ben diverso (98.3-6):

[3] genua ego perseverantis amplector, ne morientes vellet occidere, et «merito» inquam «excandesceres, si posses perditum ostendere. nunc inter turbam puer fugit, nec quo abierit suspicari possum. per fidem, Eumolpe, reduc puerum et vel Ascylo redde». [4] dum haec ego iam credenti persuadeo, Giton collectione spiritus plenus ter continuo ita sternutavit ut grabatum concuteret. [5] ad quem motum Eumolpus conversus salvare Gitona iubet. remota etiam culcita videt Ulixem, cui vel esuriens Cyclops potuisset parcere. [6] mox conversus ad me «quid est» inquit «latro? ne deprehensus quidem ausus es mihi verum dicere. immo ni deus quidam humanarum rerum arbiter pendentि puerō excussisset indicium, elusus circa popinas errarem» *

Esempi di altra natura offre l'episodio di Crotone. Il primo approccio compiuto da Criside per conto di Circe ha su Encolpio un grande effetto (126.8-11):

[8] itaque oratione blandissima plenus «rogo» inquam «numquid illa, quae me amat, tu es?» multum risit ancilla post tam frigidum schema et [9] «nolo» inquit «tibi tam valde placeas. ego adhuc servo numquam succubui, nec hoc dī sinant, ut amplexus meos in crucem mittam. [10] viderint matronae, quae flagellorum vestigia osculantur; ego etiam si ancilla sum, numquam tamen nisi in equestribus sedebo». [11] mirari equidem tam discordem libidinem coepi atque inter monstra numerare, quod ancilla haberet matronae superbiam et matrona ancillae humilitatem.

Lo stile diretto fa emergere in questo caso tutto il compiacimento di chi pensa di dominare la situazione (e di esserne al centro) e si permette una facezia. Tutto lusingato dal discorso di Criside (*oratione blandissima plenus*), Encolpio prende sicurezza e interviene con una «battuta semiseria [...], da uomo di mondo»¹⁰. A questa battuta

¹⁰ Sono parole di CIAFFI, *Struttura* cit., 138.

la narrazione dà pieno risalto, ed ecco, immediata, la frustrazione: di fronte al *frigidum schema* di Encolpio, Criside scoppia a ridere e poi replica con ironia (*nolo tibi tam valde placeas*) e con toni perfino offensivi nell'ostentato disprezzo per l'amore di un *servus*¹¹. Encolpio è stupefatto e ridicolizzato¹².

Ogni volta che il protagonista prova a issarsi sulle vicende, invariabilmente ricade. Dopo il primo appuntamento con Circe, Encolpio, umiliato dal fallimento e sottoposto a magiche cure, sembra finalmente guarito e incontra di nuovo la fanciulla (131.10-11):

[10] itaque ut me vidit, paululum erubuit, hesternae scilicet iniuriae memor; deinde ut remotis omnibus secundum invitantem consedi, ramum super oculos meos posuit, et quasi pariete interiecto audacior facta «quid est» inquit «paralytice? ecquid hodie totus venisti?» [11] «rogas» inquam ego «potius quam temptas?» totoque corpore in amplexum eius immissus non praecantatis usque ad satietatem osculis fruor *

La battuta di Circe è feroce, ma Encolpio replica invitante. Anche in questo caso il discorso diretto corrisponde a un impennarsi del

¹¹ Si tratta in effetti di uno scambio domanda-risposta in cui la narrazione, anziché abbassare la domanda in funzione del risalto della risposta, le dà spicco proprio per la sua ridicaggine (sulla gestione stilistica dello scambio domanda-risposta si veda cap. II, § 3). Il brano ricorda per certi versi un altro episodio, quando Encolpio, che non trova più la strada per il suo albergo, si rivolge a una vecchietta (6.4-7.2): *itaque quocumque ieram, eodem revertabar, donec et cursu fatigatus et sudore iam madens accedo aniculam quandam, quae agreste holus vendebat, et «rogo» inquam «mater, numquid scis ubi ego habitem?» delectata est illa urbanitate tam stulta et «quidni sciām?» inquit consur-rexitque et coepit me *praecedere*. divinam ego putabam [...]. Ridicola, come nel dialogo con Criside, la domanda di Encolpio – che dà sfogo alla sua frustrazione –, resa in stile diretto (si confrontino anche i commenti del narratore: *qui urbanitate tam stulta, come a 126.8 tam frigidum schema*).*

¹² Si noti come momenti di stupefazione o, in più gravi circostanze, addirittura di sbigottimento del protagonista siano spesso accompagnati, più che da parole pronunciate ad alta voce, da sue riflessioni interiori. Oltre che al caso appena visto, si pensi alle speculazioni di Encolpio su un eventuale combattimento con Quartilla (19.4-5, cfr. cap. III, 64) o al suo interrogarsi subito dopo il primo fallimento con Circe (128.5). CONTE, *L'autore* cit., 57-58 suggerisce che anche le ironiche riflessioni di 105.10 possano essere attribuite all'*io* agente (cfr. cap. V, 105 nota 20).

ruolo del protagonista, che ostenta pieno controllo e veste i panni dell'amatore sicuro di sé, malizioso. Non immediata, ma gravissima, l'ennesima frustrazione: le facoltà virili tradiranno Encolpio anche stavolta.

Un ultimo, singolare esempio. Si tratta della scena in cui Encolpio, che ha già avuto modo di sperimentare le conseguenze della mania versificatoria di Eumolpo (cfr. 90.1-6), di fronte alla sua ennesima improvvisazione poetica dà in escandescenze (93.3-4):

[3] «hoc est» inquam «quod promiseras, ne quem hodie versum faceres? per fidem, saltem nobis parce, qui te numquam lapidavimus. nam si aliquis ex is, qui in eodem synoecio potant, nomen poetae olfecerit, totam concitatib viciniam et nos omnes sub eadem causa obruet. miserere et aut pinacothecam aut balneum cogita». [4] sic me loquentem obiurgavit Giton, mitissimus puer, et negavit recte facere, quod seniori conviciarer simulque oblitus officii mensam, quam humanitate posuisse, contumelia tollerem, multaque alia moderationis verecundiaeque verba, quae formam eius egregie decebant *

Le parole di Encolpio sono un'aggressione pura e semplice, uno sfogo incontrollato in cui si deve probabilmente cogliere anche l'irritazione del protagonista per l'interesse già dimostrato da Eumolpo per Gitone. La frustrazione arriva subito nella replica proprio di Gitone, in quel rimbrotto assennato, pieno di *moderatio* e *verecundia* e in tutto degno di un così mite e bel fanciullo¹³. È sensibile nella percezione del lettore la contrapposizione fra l'esagitazione violenta di Encolpio e i modi posati di Gitone. Lo stile indiretto funziona qui come forma silenziosa: rispetto alla sfuriata di Encolpio, si ha il senso che con l'intervento di Gitone il tono della conversazione d'un tratto si abbassi. Non solo, ma per la sua stessa fisionomia sintattico-ritmica, più lenta e pesante, la forma indiretta sembra sottolineare la posatezza delle parole del fanciullo. Si coglie nei successivi commenti di Encolpio non solo la prospettiva del narratore *ex post*, ma l'immediata reazione dell'io agente, sempre succube dell'amato Gitone e pronto a elogiarne la saggezza (si veda poco prima, nella scena del ricongiungimento, la reazione di Encolpio al discorso di

¹³ S'insinua nel lettore il dubbio che Gitone, ben conscio della propria influenza sul compagno, ne approfitti sempre con un certo gusto, affettando il tono e godendosi poi l'effetto ottenuto (così anche a 9.2-5 o 91.8).

Gitone: *exosculatus pectus sapientia plenum*, 91.9). Il discorso diretto è qui addirittura rintuzzato dall'indiretto.

Conclusioni

Vivace racconto d'avventura, il *Satyricon* mira ad avvincere il lettore. Ma sceglie molto spesso una materia *sui generis*. È infatti la parola dei personaggi a tenere con eccezionale frequenza il luogo dell'evento. Battute e discorsi di ogni genere sembrano costituire un oggetto privilegiato del racconto di Encolpio: *eventi di parola* su cui l'interesse del lettore è capillarmente indirizzato dalla narrazione.

Dell'evento, il discorso diretto petroniano ha l'esplosività d'impatto nella situazione, la densità di implicazioni con i presupposti caratteriali dei personaggi, con i loro reciproci rapporti, con quanto è già successo e quanto potrebbe accadere. Naturalmente non si tratta quasi mai di avvenimenti sensazionali. Piuttosto è materia sottile: rinfacciamenti, ironie, insinuazioni, allettamenti, dichiarazioni d'amore o di guerra fra personaggi di misera levatura, episodi da cui l'io narrante è stato molto colpito e che ora, fedelmente, ripropone.

Il narratore Encolpio sceglie dunque spessissimo di raccontare parole. Narratore efficace e mai distaccato, riproduce nel modo più intenso gli eventi vissuti e le emozioni provate, funzionalizzando a questo scopo il discorso diretto: ne ottimizza le capacità mimetiche e organizza sapientemente la narrazione in modo da riattivare al massimo l'originario impatto, nella situazione, della parola pronunciata.

La narrazione di Encolpio è gestita in modo da ricreare le condizioni in cui questi eventi di parola si sono verificati. Non ne anticipa l'effetto né lo spiega. Posta la situazione, il narratore vi scocca il discorso diretto e lo mostra (riproduce in modo mimetico) esattamente come si è manifestato. Il lettore-ascoltatore è così chiamato a immedesimarsi nell'io narrante e a rivivere l'evento con (e come) lui.

D'altra parte, se è vero che la narrazione del *Satyricon* funziona in rapporto alla prospettiva di un io narrante direttamente coinvolto, prospettiva personale e molto parziale, è vero anche che proprio l'intensa mimeticità del racconto lascia spazio all'autonomo stagliarsi, attraverso i loro discorsi e dialoghi, di figure molto vivide e al definirsi

con esse di un universo di caratteri e di relazioni molto più complesso di quanto lo stesso io narrante sembri vedere. Così, in grande misura proprio tramite il discorso dei personaggi, nel racconto personale di Encolpio prende vita una realtà ricchissima, ben oltre la sua prospettiva e le sue intenzioni.

Le modalità d'introduzione del discorso diretto hanno una funzione importante nella sua valorizzazione come *clou* narrativo. In una narrazione che crea continui crescendo di tensione, in vetta ai quali colloca gli eventi, è significativo che il discorso diretto sia per lo più introdotto di slancio, al termine del periodo, come punto culminante della spinta sintattica accumulata. Sia che l'introduzione avvenga per via coordinativa, sia che avvenga per via subordinativa, il risultato è un ripetersi instancabile di crescendo e culminazioni, in cui proprio la parola dei personaggi è esaltata come punto nodale.

Insieme alla preparazione sintattica, gioca un ruolo essenziale il contesto narrativo in cui il discorso diretto è calato. La narrazione tende quasi costantemente ad aderire alla prospettiva dell'io agente e costruisce abilmente i contesti, ponendo i presupposti necessari alla comprensione dell'evento di parola ma evitando di anticiparne l'impatto, in modo da riattivare nel lettore le percezioni originarie del protagonista. Proprio laddove la preparazione narrativa del discorso diretto e la sua introduzione sintattica sono state inghiottite da una lacuna, la loro importanza ai fini dell'effetto del discorso stesso si percepisce con evidenza.

Qualche considerazione merita ancora il carattere mimetico del discorso diretto petroniano, e non solo per ribadirne una volta di più la natura di discorso 'in situazione', ricco di tratti dell'*Umgang*, vario per registro, per tono, individualmente caratterizzato (perfino con tic linguistici), sempre molto espressivo (notevolissima, fra l'altro, la carica deittica di molti discorsi diretti).

Basti qui accennare brevemente a una serie di fattori diversi, tutti funzionali all'intensità mimetica del racconto: la frequente associazione al discorso diretto di didascalie relative al carattere emotivo di un intervento verbale o alla gestualità che lo accompagna (piccoli ma essenziali puntelli diegetici con cui il narratore media fra il carattere mimetico del racconto, costantemente perseguito, e la sua ineludibile natura di narrazione scritta, inducendo il lettore a percepire vividamente la carica espressiva del discorso); la capacità del racconto petroniano di restituire la 'ritmica' del dialogo – il succedersi serrato o pacato, il sovrapporsi degli interventi – modulando funzionalmente

sia l’alternanza di stile diretto e indiretto, sia l’architettura sintattica dello scambio dialogico; a un livello più minuto, il modo sottilissimo in cui Petronio sfrutta il *verbum dicendi* intercalato (per lo più *inquam/inquit*) come un’incisione, una pausa espressiva, per suggerire le inflessioni, le curve intonative del discorso, o la particolare enfasi data ad alcune parole (quelle poste subito prima o subito dopo l’inciso).

Tutti questi elementi concorrono in vario modo alla potenza mimetica e mimica della narrazione petroniana: una narrazione che per questo aspetto appare concepita come una vera e propria *performance* narrativa e come tale richiede di essere letta. Se è vero che il testo letterario antico veniva letto (e anche composto) ad alta voce, con una sorta di *recitazione* che comportava una modulazione espressiva della voce e perfino un certo grado di gestualità, nella sensibilità del lettore il *Satyricon* somiglia proprio a un grande racconto ad alta voce, svolto in *praesentia* da un narratore vivace, per un pubblico che vede e che ascolta.

Si può dire che non c’è, nel *Satyricon*, un discorso diretto che non costituisca in qualche modo un evento; e d’altra parte il discorso diretto pervade (in alcune parti occupa interamente) il racconto. Questo ha indotto a interrogarsi sulle funzioni del discorso indiretto nella stessa narrazione. Ne è emersa la convinzione che sia possibile di volta in volta cogliere determinate ragioni stilistiche ed espressive che hanno suggerito al narratore l’adozione dello stile indiretto. E ciò in riferimento non solo a occorrenze singolari, ma anche (ciò che è parso più interessante) a serie di casi omogenei: fatti di stile che si ripetono nel testo con regolarità, che contribuiscono quindi in modo determinante alla fisionomia stessa della narrazione e che rivelano da parte dell’autore una sensibilità e una consapevolezza molto raffinate.

Che alcune caratteristiche dello stile indiretto lo rendano, in particolari circostanze, preferibile rispetto al diretto è ben noto. Come si sa, lo stile indiretto permette di rendere un discorso in forma condensata; di riferirlo estrapolandone i ‘sommi capi’; permette di dare ad esso minore evidenza; di ‘distanziarlo’, eventualmente con intenti ironici; di renderlo in una forma meno mimetica e più opaca rispetto al diretto (se ad esempio interessi riferirne soltanto i contenuti); dà la possibilità, a chi lo riferisce, di qualificarlo e connotarlo nel momento stesso in cui lo riferisce. Una lettura mirata dei più disparati testi narrativi (epici, storici, romanzeschi; antichi

e moderni) non solo conferma questi fatti, ma dà un'idea della varietà di sottili applicazioni che l'indiretto, strumento di incredibile duttilità, può avere.

A fronte del panorama della narrativa greco-latina, tuttavia, Petronio sembra avere nell'uso dello stile indiretto un tatto peculiare ed escogitare funzionalizzazioni particolarmente sofisticate di esso. In questo studio non si è inteso fornire una panoramica completa dello stile indiretto nel *Satyricon*, ma un quadro dettagliato dei fenomeni più frequenti e caratterizzanti.

Si è visto che stile diretto e stile indiretto possono funzionare, contestualmente, come due diversi pedali, sui quali il narratore preme alternativamente allo scopo di chiaroscurare la narrazione, calibrando il rilievo dei diversi discorsi o delle diverse parti di un discorso. Lo stile indiretto costituisce una forma abbassata, come un secondo piano, e agisce contrastivamente al diretto, forma di massima *enárgheia* del discorso.

Esistono per esempio discorsi all'interno dei quali si verifica uno scarto, si tratti di un mutamento improvviso del tono o di un'intensificazione del *pathos* o di altro: questo scarto corrisponde a un microevento e ad esso l'io narrante dà la massima enfasi. Per far questo adotta per la prima parte del discorso lo stile indiretto: poi guizza, in corrispondenza dello scarto, passando al diretto. Il passaggio allo stile diretto (che avviene in genere senza alcuna mediazione narrativa) sbalza d'un tratto la narrazione e accende su quelle ultime parole l'interesse dell'ascoltatore. Le pone in evidenza e ne riproduce l'impatto nel modo più fedele e intenso.

Questa è una forma particolare, molto caratteristica e riconoscibile, di alternanza stilistica all'interno di un discorso. Più in generale, se dell'intervento di un personaggio il narratore vuole porre in rilievo, per l'effetto particolare che hanno avuto su di lui, certe parti piuttosto che altre, modula corrispondentemente l'alternanza degli stili e usa l'indiretto come una sorta di grado zero rispetto al quale far risaltare il diretto. Si rivela così, nella gestione narrativa del discorso, una attentissima e capillare sensibilità per il diverso peso dei fattori di un contesto e un'estrema cura nel loro bilanciamento.

L'alternanza studiata di stile diretto e indiretto interessa non solo singoli discorsi, ma anche brani dialogici. Una circostanza particolare in cui gioca questo tipo di contrastività è la sequenza domanda-risposta. In scambi dialogici costituiti da una domanda in sé ovvia o banale o comunque priva di autonoma importanza e da una risposta

significativa, la narrazione adotta per la domanda l'indiretto, il diretto per la risposta. Corrispondentemente alla diversa rilevanza dei due interventi, il racconto opacizza il meno interessante, mentre riproduce fedelmente l'altro. Assai ricorrente nel testo, questo tipo di scambio dialogico è rivelatore.

Colpisce notare come, in un romanzo che non conosce ristagni e che propone instancabilmente microeventi, il gioco chiaroscuro fra discorso diretto e indiretto si integri nella pulsante ritmicità della narrazione e anzi ad essa concorra efficacemente. In questo senso è sembrato importante, nell'analizzare in concreto gli esempi di interazione fra i due stili, considerarne anche l'amministrazione sintattica. Si è così visto, per esempio, l'effetto raggiunto, nel racconto di uno scambio dialogico, collocando un intervento dimesso, reso in stile indiretto, in una subordinata seguita, nella principale, da una fulminante replica in stile diretto. L'architettura sintattica si sposa all'alternanza stilistica per raggiungere la massima efficacia.

Osservazioni più minute sono possibili a margine delle varie occorrenze. Qui più importa ricordare un altro, particolarissimo fenomeno di interrelazione contrastiva fra discorso diretto e indiretto. In un significativo numero di brani dialogici l'alternanza fra i due stili viene attivata non semplicemente per dare o togliere spicco a interventi diversi, ma per marcare una reale disparità di forze fra i personaggi dialoganti: nel contrasto verbale fra un personaggio debole e uno dominante, sono in stile indiretto le parole del primo, in stile diretto quelle del secondo. Pur lasciando ai discorsi del perdente tutto il loro peso nell'economia del dialogo, la narrazione volutamente li deprime. Non più usato come una *sordina* narrativa, l'indiretto viene così esibito alla sensibilità del lettore che lo percepisce (quasi tattilmente) come un indicatore di inferiorità.

Si è rivelato fecondo l'esame di alcune porzioni del testo continue e compatte (l'episodio di Quartilla, la *Cena*, l'episodio della nave), mirato a cogliervi le forme del trattamento della parola dei personaggi. Ne sono emersi quadri coerenti con i criteri generali fin qui esposti, ma anche differenziati fra loro. Episodi diversi hanno, anche dal punto di vista del trattamento della parola, peculiari fisionomie.

Nell'episodio di Quartilla – per l'io narrante la storia di una sopraffazione subita – la violenza sui protagonisti si esercita, ancor prima che fisicamente e per tutto il corso della vicenda, attraverso la parola e la voce: è l'ambiguo discorso d'ingresso dell'ancella, è la minacciosa

deprecatio di Quartilla, sono le aggressioni, le intimidazioni, le grida tormentose, le stilettate ironiche che si susseguono fino alla fine; è perfino l'insopportabile canto del cinedo. Si è mostrato come questi interventi, di cui l'io narrante è stato diretto bersaglio, siano resi, praticamente senza esclusioni, in stile diretto, e come la narrazione di Encolpio riesca a restituire le dinamiche psicologiche anche molto sottili della vicenda e a ricreare tutto l'impatto degli eventi di parola. È significativo che, a parte pochi scatti di disperazione, agli unici interventi di rilievo di Encolpio spetti lo stile indiretto (il modo del discorso sottomesso e perdente) ed è inoltre notevole che la narrazione tematizzi più volte – quale segno del soggiogamento delle vittime – il loro silenzio.

La *Cena* dà modo di cogliere una funzione ulteriore dello stile indiretto. Adottato in contesti già marcati dal sarcasmo o disgusto o disprezzo di Encolpio nei confronti di Trimalchione, l'indiretto serve infatti all'io narrante per distanziare e quasi respingere da sé le parole nauseabonde dell'anfitrione. Privando i discorsi di Trimalchione dello spicco che in genere ottengono dalla riproduzione diretta, la narrazione nega ad essi, in questi casi, lo statuto dell'evento e li relega nella posizione di ciò che è insulso, spiacevole.

Sempre in relazione alla *Cena*, è parso rilevante anche proporre un quadro integrale degli interventi degli *scholastici* (in particolare di Encolpio, che parla più degli altri). Si è così potuto mostrare come il trattamento narrativo delle parole dei protagonisti rifletta il mutare della loro condizione psicologica durante l'arco di tutto il banchetto: la fase di ingenuo interesse (cui corrisponde una serie di domande poste a schiavi o liberti, rese in stile indiretto e seguite da risposte in stile diretto), quella in cui prevale il senso di superiorità o il disgusto degli intellettuali nei confronti dei liberti (pochi interventi in stile diretto), quella di abbattimento e di depressa rassegnazione (la preghiera all'*atriensis* perché permetta ai giovani di andarsene e quella – vista l'impossibilità di fuggire – di accedere al *balneum*, entrambe in stile indiretto).

In questo quadro è particolarmente notevole l'uso dello stile diretto in corrispondenza di fasi di *emersione* del protagonista: momenti in cui Encolpio si fa sicuro di sé e commenta con superiorità, in cui crede di dominare la situazione, in cui si mostra deciso a non tollerare oltre. In tutti questi casi il protagonista va incontro a frustrazione. L'adozione del diretto in queste (e solo in queste) occasioni si rivela allora come una funzionale e autoironica strategia narrativa: dando

il massimo spicco a questi interventi di Encolpio, la narrazione rende tanto più sensibile il suo successivo fallimento.

Nella scena dialogica fra Lica, Trifena, Eumolpo ed Hesus (subito dopo l'episodio della rasatura notturna) si assiste al massimo potenziamento della densità di senso del discorso diretto in situazione. Snodo intricato della vicenda, fitto di colpi di scena, il brano ha tuttavia la sua materia più autentica nel sottile dipanarsi delle tensioni interpersonali, nell'esplosione dei caratteri l'uno a contatto con l'altro, nelle manie, nelle paure di ciascuno dei personaggi coinvolti. Scarso, nella narrazione di tutto questo, il portato della diegesi. È essenzialmente attraverso le parole dei personaggi che l'universo narrato prende forma e proprio la complessità di questo universo (praticamente irriducibile a qualunque parafrasi) dà un'idea esemplare della capacità di senso del racconto mimetico.

Si è anche osservato come, in questa zona del romanzo, un tale protagonismo del discorso concorra a una complessiva ‘teatralizzazione’ del racconto. Accanto a sezioni interamente (o quasi interamente) dialogiche, vi sono lunghi brani che somigliano alla sceneggiatura di un atto drammatico: il lettore segue gli spostamenti di singoli personaggi o di gruppi, le grida, i silenzi, l'articolarsi e il suddividersi dello spazio scenico, il risalto quasi plastico di alcune figure o gesti.

Si è infine proposta una riflessione sul trattamento della parola di Encolpio, protagonista e narratore del romanzo. Il *Satyricon* racconta soprattutto eventi *subiti*, eventi da cui l'io narrante è stato, in svariati modi, colpito. Se è vero che proprio il discorso costituisce spessissimo l'evento e che la forma dell'evento di parola è lo stile diretto - mentre l'indiretto spetta al discorso di secondo piano -, è coerente con tali presupposti (e a suo modo rivelatrice) la constatazione che a Encolpio appartiene una porzione relativamente ridotta dei discorsi diretti del romanzo e, di contro, un'alta percentuale degli indiretti.

C'è di più. Indefessamente Encolpio si issa sui suoi fallimenti e prova ad alzare la testa, destinato a un'immancabile ricaduta. È notevole allora che lo stile diretto di Encolpio corrisponda spessissimo proprio a questi momenti di emersione poi frustrata. Esempi molto chiari sono quelli offerti dalla *Cena*, cui si è accennato sopra. Ma nel testo situazioni di questo genere si ripetono con frequenza, anche in forme più dissimulate. La strategia narrativa è efficacissima e corrisponde a quel meccanismo di illusione e frustrazione che funziona come una matrice generativa di gran parte del romanzo. Attraverso lo stile di-

retto la narrazione dà alle parole di Encolpio il massimo rilievo: ne asseconda ed enfatizza l'illusorio protagonismo. In questo modo la successiva frustrazione risulta al lettore tanto più evidente. Il fallimentare protagonista del *Satyricon* si dimostra così, una volta di più, un eccellente raccontatore.

Indice dei passi petroniani citati

6.4-7.2	117 n. 11	19.1	63 n. 25
7.1	47 n. 23	19.2-5	64
7.4-8.2	43	19.3	60
8.1	20	19.4-5	117 n. 12
8.2	84 n. 20	20.1	65; 69 e n. 37
9.2-5	118 n. 13	20.5-7	65 n. 31
9.2-6	14; 42	20.6	19 n. 19; 22 n. 23
9.4-5	9; 10 n. 6	20.7	68 n. 36
10-11	113 n. 5	20.8	66 n. 33
10.1	19 n. 19	21.1	60; 65; 69
10.4-5	113 n. 5	21.4	66 e n. 32
10.4-7	113 n. 5	21.4-6	66
11.2-3	16	21.6-7	68
11.4	23 n. 26	21.7	41 n. 14; 68 n. 36
12.3	57	22	66
12.3-13.4	26	22.2-5	66
12.5	65 n. 30	22.6-23.1	67
14.5	57 e nn. 12 e 13	23.2	23
15.8	53 n. 1; 58 e n. 15	23.3	67 n. 35
15.9	53	24.1	18 n. 18; 21 n. 22; 69
16.1	55 n. 4	24.1-4	68
16.1-3	53	24.4	68 n. 36
16.2	9; 11 n. 7; 41 n. 14; 44; 47 n. 23; 55 n. 4; 58 n. 15	24.5	66 n. 33
16.3	18; 57 e n. 12; 58	24.5-6	46
16.3-4	58	24.5-25.2	69
17.1	56; 60 n. 19	24.6	37; 41 n. 14
17.1-2	59	25-26	66
17.2	60 n. 19	25.1	41 n. 14; 68 n. 36
17.3-9	60	25.3	53
17.4-9	62 n. 24	25.3-4	18 n. 17; 51
18.1-3	50; 61	25.3-7	70
18.2	61 n. 21	25.4	68 n. 36
18.2-3	53; 62 n. 22; 63 n. 24	25.7	101
18.4	63 n. 25	26.8	41 n. 14
18.4-19.1	63	26.10	71 n. 39
18.5	51	27.3	81 n. 16
18.5-6	16	27.4	11; 18; 41 n. 14
18.7-19.1	63 n. 25	28.1	81 n. 16
		28.3	73 n. 1
		28.4	79

29.1	84 n. 21; 90	62.10-12	28 n. 28
29.9	12; 45 n. 19; 79; 80	62.11	35 n. 8
30.1	81 n. 16	64.2	22 n. 23
30.5-31.1	84	64.5	75
30.7-8	86 n. 23	64.5-7	76
30.9	45 n. 19; 71 n. 39	64.6	75
30.9-11	12	64.9-10	75
31.1	84 n. 21	64.13	75
31.5-6	82 n. 18	65.1-2	75
31.6-7	79	65.8	73 n. 1
32.1	79	65.8-66.1	45 n. 18
33.1	21	67.1-3	18 n. 17
33.8	19 n. 19	68.2	21 n. 23
34.1	73 n. 1	69.1	84 n. 20
34.3	73 n. 1	69.8	88
34.7	99 n. 10	69.9	79; 89 n. 27
35.6	79	69.9-70.1	113
36.7	45 n. 19; 79; 84 n. 20	69.9-70.2	88
36.7-37.2	81	70.1	22 n. 23
36.8	84 n. 20	70.3	73 n. 1
37.1	45 n. 19; 79	70.10	22 n. 23
37.2-38.16	9	72.2	22 n. 23; 99 n. 10
39.1	82	72.5-6	79; 89
39.2	21	72.5-73.2	113
41.1-5	82	72.8	90
41.2	45 n. 19; 79; 82	72.10	45 n. 19; 55 n. 5; 79
41.3	19 n. 19	72.10-73.1	90
41.3-5	79	73.1	65 n. 30
41.5	84 n. 21	73.2	76; 79; 90
41.10-46.8	24 n. 27	77.1	19 n. 19
44.1	23	78.5	16
47.7	79	79-80	113 n. 5
47.11	18; 73 n. 1	79.11	113 n. 5
47.12	41 n. 14	79.12	21; 113 n. 5
47.13	99 n. 10	80	113 n. 5
48.1	20	80.3-4	27; 33
49.3-6	41; 87 n. 25	80.4	15
49.4	88	81.3	99 n. 10
49.4-5	46	82.2-4	46
49.7	79; 84 n. 20	82.3	70 n. 38
49.7-10	87; 113	83.4	99 n. 10
52.5	84 n. 20	86.7	84 n. 20
53.11-54.5	74	87.1-2	40
53.12-13	33	87.2	23 n. 25
54.1	74 n. 3	87.4	84 n. 20
54.3-5	74	87.4-5	28; 36
55.2	23 n. 25	87.10	23; 40 n. 12
57.11	84 n. 21	88.1-2	43
57-58	83 n. 20	90.1-6	118
58.2	89 n. 27	91.2	20
58.9	84 n. 21	91.8	118 n. 13
61.5	23 e n. 24	91.9	119

92.2	47 n. 23	107.6	103 n. 18
92.3	15	107.15	103
92.5	21 n. 22	108.3-9	105
92.5-7	37	108.7-8	106 n. 22
92.12	37 n. 10	108.10-14	106
93.3-4	112; 118	109.8	23 n. 26
94.2	111	110.8	22
94.3-8	111	111.8	39
94.5	21	111.9	39
94.10-11	15	112.6-7	29 n. 29; 39
95.1	40 n. 13	113.2	16
96.4-6	13	113.3	17
96.5-6	36	114.5	9; 20
97.1	23 n. 25	115.3-5	38
97.9	36	115.4	15
97.9-10	52	116.1-4	43
97.9-98.1	115	116.3	41 n. 14
98.1	52	116.3-4	42 n. 16
98.2	21	117.2	19 n. 19; 21; 22 n. 23
98.3-5	105 n. 19	117.11-12	34
98.3-6	116	118.1	19 n. 19
98.4-5	52	125.3-4	64 n. 26
98.6	105 n. 19	126.8	47 n. 23; 117 n. 11
99.2-3	31	126.8-11	116
99.3	19 n. 19	127.5-6	44
99.5	18; 58 n. 13	128.1	26
100.1	64 n. 26	128.5	117 n. 12
100.3	23 n. 26; 99 n. 10	129.10-11	16
100.3-4	25	131.2-3	40 n. 13
100.4	20; 94 n. 3	131.3	16 n. 15
100.5	45	131.5-7	14
100.6-7	16	131.7	84 n. 20
101.3-5	32; 38	131.10	16; 21 n. 22
101.6-7	38	131.10-11	117
101.7-103.2	24 n. 27	132.9	23 n. 26
101.9	24 n. 27	133.1-2	45
103.3-6	94	133.2	22
104.1	25	134.6-7	40
104.1-3	25	134.10	20
104.1-105.4	93	134.10-12	16
104.3	94 n. 1; 95; 96 n. 6	136.8-10	47
104.4	97 n. 8	136.10-11	27
104.5	98	136.11	35
105.1	20	136.11-137.3	46
105.2-3	95	136.14	41 n. 14
105.4	71 n. 39; 97 n. 7	137.1	84 n. 20
105.4-9	104	137.1-3	78 n. 7
105.10	104; 117 n. 12	137.5	84 n. 21
105.11-106.4	48; 102; 107	137.12	78
106.2	108	139.3	42 n. 15; 44
107	24 n. 27; 102	139.4	40 n. 13
107.5	103 n. 18		

- fr. XXVII
Bücheler =
XXVIII
Müller⁵ 96 n. 6
- fr. XXX
Bücheler =
XXXXIII
Müller⁵ 95-96 n. 6
- fr. XXXXVII
Ernout =
XXXIII
Müller⁵ 100 n. 11

