

Labirinti 128



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 128

Direttore: Pietro Taravacci

Segreteria di redazione: Lia Coen

© Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Palazzo Verdi - Piazza Venezia, 41 - 38122 TRENTO

Tel. 0461-281777-281753 Fax 0461 281751

<http://www.lett.unitn.it/editoria/>

e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-361-9

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010

presso la Tipografia Alcione (Trento)

Le Immagini nel Testo,
il Testo nelle Immagini.
Rapporti fra parola e visualità
nella tradizione greco-latina

a cura di Luigi Belloni - Alice Bonandini - Giorgio Ieranò -
Gabriella Moretti

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO
Pietro Taravacci (coordinatore)
Università di Trento

Andrea Comboni
Università di Trento

Antonella Degli'Innocenti
Università di Trento

Alain Deremetz
Université de Lille

Maurizio Giangiulio
Università di Trento

Philippe Rousseau
Université Charles de Gaulle - Lille 3

SOMMARIO

INTRODUZIONE	VII
IMMAGINI CON SCRITTURA	
MARIA LUISA CATONI, Immagini e canti nel simposio greco: alcuni esempi	1
MARIETTE DE VOS, <i>Quisquis ades, Baias tu facis hic animo. Venus et vinum nel sinus Baianus</i> in parole e immagini	77
IL TEATRO ALL'INCROCIO FRA TESTO E VISIONE	
MARTA FRASSONI, La fine di Serse. Il modello eschileo e un cratere del V secolo	101
GIUSEPPINA BASTA DONZELLI, La Parodo dello <i>Ione</i> di Euripide o della funzione dell' 'immagine' in un testo teatrale	141
ONOFRIO VOX, Meleagro in interno. La scena tragica e l'immagine su cratere apulo, Napoli Mus. Arch. Naz. 80854	169
ROBERTA SEVIERI, La forma del dolore: le immagini vascolari apule relative al mito di Niobe	197
GIORGIO IERANÒ, «Bella come in un dipinto»: la pittura nella tragedia greca	241
IL LIBRO FRA ARTE E LETTERATURA	
ADELE TERESA COZZOLI, Teocrito: arte e letteratura	269

LUIGI BELLONI, Un secchio di legno ed un cratere di Prassitele. Citazioni metaletterarie nel V idillio di Teocrito (Theocr. V, 104-15) 309

GABRIELLA MORETTI, *Xenia* e *Apophoreta* di Marziale fra *ekphrasis* retorica e tradizione iconografica della 'natura morta' 327

MARIA CANNATÀ FERA, Tra letteratura e arti figurative: le *Imagines* dei due Filostrati 373

**PRESENZA E TRASFORMAZIONI DELLE IMMAGINI
NEL TESTO**

CLAUDIO MELIADÒ, L'agone fatale fra Muse e Sirene 397

HANS JÜRGEN TSCHIEDEL, Immagini travisate. L'arte della deformazione in Lucano 409

ALICE BONANDINI, I disegni del Fato. La rappresentazione delle Parche nell'*Apocolocyntosis* e in Petronio 425

LA FORTUNA DEL CLASSICI FRA TESTO E IMMAGINE

CATERINA MORDEGLIA, Leoni 'di carta': ascendenze letterarie e scritturali delle raffigurazioni degli animali esotici delle favole di origine fedriana nel ms. Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, *Voss. lat.* 8° 15 453

ELISABETTA VILLARI, La fortuna cinquecentesca dell'*amphibolia* dipinta di Polignoto di Taso nel trattato *De sculptura* di Pomponio Gaurico 489

ALICE BONANDINI

I DISEGNI DEL FATO.
LA RAPPRESENTAZIONE DELLE PARCHE
NELL'*APOCOLOCYNTOSIS* E IN PETRONIO

La descrizione di opere d'arte, tradizionale pezzo di bravura della retorica antica, è elemento piuttosto comune nel romanzo greco,¹ che Petronio riprende più volte, con consapevole richiamo al suo significato convenzionale: basti pensare al complesso gioco di rimandi intertestuali messo in atto nella nota scena della pinacoteca (Petron. 83).²

Data la scaltrita tecnica allusiva con la quale è costruito il *Satyricon*, tale tematica sembra meritare un approfondimento esegetico particolare, poiché nelle descrizioni di opere d'arte la consueta presenza di ipotesti letterari viene ad intrecciarsi con materiale iconografico attinto dalla tradizione delle arti figurative, cosicché il già sottile gioco dei rimandi allusivi e delle sfumature parodiche è reso ancor più complesso dal continuo sovrapporsi dei piani della parola che diviene immagine, e dell'immagine che diviene parola.

Anche la decifrazione del breve passo dedicato alla descrizione degli affreschi che adornano il portico della casa di Trimalchione, dunque, potrà essere tanto più approfondita quanto più si sapranno mettere a confronto sia i *loci paralleli* letterari – quale l'*Apocolocyntosis* di Seneca, che con il *Satyricon* condivide livello letterario e contesto storico-culturale – sia quelli iconografici.

¹ Cfr. S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989; B. Zimmermann, *Poetische Bilder. Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman*, «Poetica», 31 (1999), pp. 61-79.

² Su questa scena ed il suo ipotesto virgiliano cfr. G. B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del "Satyricon"*, Bologna 1997, Pisa 2007², pp. 22-29.

All'arrivo nella dimora di Trimalchione, l'attenzione di Encolpio viene immediatamente catturata dal ciclo di affreschi che, dipanandosi sulle pareti del portico della *domus*, descrive l'inarrestabile ascesa sociale del padrone di casa, minuziosamente dipinta e chiosata, in una maldestra accozzaglia di realismo e tratti aulici,³ da un *curiosus pictor* (Petron. 29, 4).

Dopo la rappresentazione dell'arrivo in Italia del giovane schiavo Trimalchione e della sua iniziazione alle attività amministrative e commerciali, l'affresco culmina in un quadro che celebra l'apogeo della vita del liberto (Petron. 29, 5s.):

In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. Praesto erat Fortuna cornu abundanti copiosa et tres Parcae aurea pensa torquentes.

Il riferimento al *tribunal* appare una chiara allusione al momento di massimo successo di Trimalchione, il quale aveva ottenuto l'onore di essere nominato – lui, liberto e per giunta di origine asiatica – *sevir Augustalis*. Il richiamo a tale carica si inserisce perfettamente nel generale tono di ostentazione che caratterizza l'apparato decorativo degli ambienti di accesso alla *domus* di Trimalchione, dal momento che ad essa verrà fatto riferimento anche nell'iscrizione infissa sulla porta del triclinio (Petron. 30, 2) così come nell'epitaffio del monumento funebre che lo stesso Trimalchione sta progettando per sé (Petron. 71, 12).

Allo stesso tempo, tuttavia, la scelta iconografica operata dal *curiosus pictor* trascende la misura strettamente terrena e politica, trasfigurandosi sulla base di una simbologia che strizza l'occhio a quella delle apoteosi imperiali.⁴ La presenza contemporanea di

³ Sulla rozzezza dell'arte del *curiosus pictor* cfr. G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, p. 170; C. Pellegrino, *Un particolare dell'apoteosi di Trimalchione: Satyr. 29, 6*, «AFLPer», 23 (1985-1986), pp. 81-87; L. Bocciolini Palagi, *L'ingresso trionfale di Trimalchione (Petr. Sat. 29, 3)*, «Maia», 50 (1998), pp. 465-74; Ead., *L'"apoteosi" di Trimalchione e l'"arte plebea" del curiosus pictor (Petr. Sat. 29, 5-6)*, «QCTC», 12 (1994), pp. 99-109, che ravvisa nella scarsa raffinatezza degli affreschi della *porticus* un preciso *pendant* iconografico dei volgarismi che, a livello linguistico, caratterizzano i protagonisti della *Cena*.

⁴ E. Campanile, *Interpretazioni petroniane*, «Studi e saggi linguistici» (suppl. a «L'Italia dialettale»), 4 (1964), pp. 123-26, paragona la scena petroniana con l'iconografia tradizionale dell'apoteosi di Alessandro Magno, mentre A. Borghini, *...Minervaque ducente Romam intrabat: nota a Petr. sat. XXIX 3*,

Fortuna e delle Parche che tessono un filo d'oro, di per sé poco coerente con il contesto politico del *seviratus*, esprime infatti la volontà dello zelante artista di accumulare dettagli atti a prefigurare il destino glorioso che attende il committente anche nell'aldilà. L'assunzione *in excelsum*, Fortuna con la sua cornucopia, le Parche e l'oro appaiono infatti come quattro distinti elementi che inseriscono questo dipinto all'interno della simbologia tipica della retorica encomiastica imperiale, sulla base di un'enfasi celebrativa che si direbbe degna di miglior causa, e che appare quindi parodicamente sproporzionata in riferimento ad un liberto.

Attraverso questi simboli, infatti, alla celebrazione dei meriti passati di Trimalchione – l'ottenimento della carica di *sevir* – si sovrappongono gli auspici per il suo destino futuro, caratterizzato dalla buona sorte, dalla longevità e addirittura dalla prefigurazione di una possibile apoteosi, che all'augurio di longevità⁵ è tradizionalmente associata, in riferimento al *princeps*, nella misura in cui tale auspicio si configura per lo più come un auspicio a che l'imperatore ascenda *tardus* o *serus* al cielo; inoltre, attraverso l'associazione tra la cornucopia, le Parche e gli *aurea pensa*, l'immagine potrebbe forse riflettere anche il motivo, tipicamente encomiastico, del ritorno dell'età dell'oro.

A tale proposito, si rivelerà allora utile un confronto con il canto in esametri, contenuto nel quarto capitolo dell'*Apocolocyntosis*, noto con il nome di *Laudes Neronis*, che condivide con l'affresco petroniano, oltre che l'intento elogiativo,⁶ alcuni spunti simbolici,

«Aufidus», 6 (1988), pp. 43-53, ha proposto dell'intero ciclo di affreschi una lettura antropologica basata sul paradigma morfogenetico dell'eroe culturale, scandita dalle tappe della sanzione divina, dell'educazione-apprendimento e dell'apoteosi.

⁵ Per cui cfr. e.g. Verg. *georg.* 1, 498-501; Hor. *carm.* 1, 2, 45-52; Prop. 3, 11, 50; Ov. *met.* 15, 868-870; *trist.* 2, 1, 57s. e 5, 2, 51s.; Calp. 4, 138s.; Lucan. 1, 46; Stat. *silv.* 4, 3, 145-52.

⁶ La dizione fortemente enfatica che caratterizza l'elogio di Nerone contenuto in questi versi ha spinto alcuni studiosi – come ad esempio E. Courtney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, «Philologus», 106 (1962), pp. 86-100 (p. 91), G. Filandri, *Struttura dell'Apocolocyntosis di Seneca*, «AFLPer (class.)», 16 (1992-1993), pp. 15-57 (pp. 30-32), T. J. Robinson, *In the Court of Time: the Reckoning of a Monster in the Apocolocyntosis of Seneca*, «Arethusa», 38 (2005), pp. 223-57 (pp. 253s.) e in parte anche S. Wolf, *Die Augustusrede in Senecas Apocolocyntosis. Ein Beitrag zum Augustusbild der frühen Kaiserzeit*, (Beiträge zur klassischen Philologie) 170, Hain 1986 (pp. 129-33) – ad ipotizzare che essi avessero, in realtà, funzione

e che attesta tutti i vocaboli scelti da Petronio per descrivere il dettaglio delle Parche che tessono il filo d'oro (*Parcae, aureus, pensum, torquere*⁷).

All'indomani della morte di Claudio, l'annuncio del radioso destino che attende il suo giovane erede è sviluppato da Seneca facendo ricorso all'immagine delle Parche che, mentre recidono il filo della vita del vecchio imperatore, tessono invece per Nerone uno *stamen* luminoso e abbondante, che, in modo prodigioso, muta il suo colore in quello dell'oro (Sen. *apocol.* 4, 1 vv. 1-14):

Haec ait et turpi convolvens stamina fuso abruptit stolidae regalia tempora vitae.

At Lachesis redimita comas, ornata capillos,
Pieria crinem lauro frontemque coronans,
candida de niveo subtemina vellere sumit
felici moderanda manu, quae ducta colorem
assumpsere novum. Mirantur pensa sorores:
mutatur vilis pretioso lana metallo,
aurea formoso descendunt saecula filo.
Nec modus est illis; felicia vellera ducunt
et gaudent implere manus: sunt dulcia pensa.
Sponte sua festinat opus nulloque labore
mollia contorto descendunt stamina fuso.
Vincunt Tithoni, vincunt et Nestoris annos.

In Seneca è presente, in modo insistito ed esplicito attraverso il ricorso all'immagine della straordinaria mole del filato, quel riferimento alla longevità che in Petronio è solamente evocato in modo indiretto attraverso la scelta del sostantivo *pensa*, tecnicismo del

parodica. Anche senza contare il fatto che una troppo netta distinzione tra intenzione parodica e intenzione seria sembra estranea alla tecnica letteraria dello *σπουδαιογέλοιο*, la questione non sembra di rilievo in relazione al confronto con il *Satyricon*. Inoltre, l'ipertrofia dei tratti poetici riscontrabile nelle *Laudes* non sembra avere caratteristiche parodiche, in quanto non è finalizzata ad evidenziare l'inadeguatezza del protagonista, bensì piuttosto iperboliche, atte a rimarcare con più forza il contrasto tra Claudio e Nerone.

⁷ (*Con*)*torquere* è termine tecnico del lessico della filatura che indica la torsione esercitata dalle dita della tessitrice per filare il bioccolo (cfr. Catull. 64, 13; Iuv. 2, 54-56, *vos lanam trahitis calathisque peracta refertis / vellera, vos tenui praegnantem stamine fusum / Penelope melius, levius torquetis Arachne; eleg. in Maecen.* 1, 73).

lessico della filatura⁸ che indica la quantità di lana grezza da porre sul *colus* assegnata ad ogni schiava per un giorno di lavoro,⁹ che prima di Petronio è attestato, in riferimento all'operato delle Parche, solamente nella produzione di Seneca (tre volte nelle *Laudes*, ai vv. 7, 11 e 16, e in *Herc. f.* 181, dove ricorre la medesima clausola *pensa sorores* dell'*Apocolocyntosis*).¹⁰ Essendo etimologicamente connesso con *pendo* e *pondus*, infatti, tale vocabolo potrebbe richiamare l'attenzione sull'aspetto del peso del *vellus*, che, nella simbologia delle Parche, coincide con la durata della vita.¹¹

Ma, soprattutto, le *Laudes* senecane condividono con l'immagine petroniana l'elemento del colore aureo attribuito al filo tessuto: si tratta di un dettaglio importante perché inedito, che se ad un primo livello contribuisce alla genesi della complessiva atmosfera trionfale dei due passi, su un piano più specifico viene inevitabilmente a richiamare il motivo dell'età dell'oro. Quest'ultimo, infatti, risulta strettamente legato alla menzione delle Parche a partire dalla quarta egloga virgiliana (cfr. soprattutto i vv. 46s.), testo fondamentale per lo sviluppo della triplice associazione – assente nella poesia greca ma ben attestata in quella latina – tra funzione encomiastica, prefigurazione del ritorno dell'età dell'oro¹² e richiamo alle Parche.

⁸ La presenza, nei contesti dedicati alle Parche, del lessico specifico della filatura è attestata fin da Omero (cfr. *Il.* 24, 209), ma si diffonde particolarmente grazie al gusto per il bozzetto realistico che domina nel carme 64 di Catullo (cfr. soprattutto i versi 310-19), che viene poi imitato da Virgilio nella quarta egloga, e del quale Seneca sembra particolarmente debitore. A livello lessicale, Catullo condivide infatti con le *Laudes*, oltre al verbo (*con*)*torquere*, presente anche in Petronio, anche i termini *lana*, *filum*, *fuscus*, (*de*)*ducere*, *vellus*, *subtegmen*. Sul lessico della filatura cfr. H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 4 voll., Leipzig 1872-1887 (rist. Hildesheim 1969).

⁹ Cfr. Plaut. *Merc.* 396 s., *nihil opust nobis ancilla nisi quae texat, ... pensum faciat*; Prop. 3, 15, 15; Ov. *epist.* 3, 75.

¹⁰ Ma cfr. *epiced. Drusi* 239s., *Quondam ego tentavi Clothoque duasque sorores, / pollice quae certo pensa severa trahunt*, e Calp. *ecl.* 4, 139, per cui cfr. *infra*.

¹¹ Cfr. e.g. Stat. *silv.* 3, 3, 172, *iamque in fine dies, et inexorabile pensum / deficit*.

¹² Per la funzione celebrativa del *topos* del ritorno dell'età dell'oro si vedano, oltre alla quarta egloga, Verg. *Aen.* 1, 291ss., riecheggiato in Lucan. 1, 60-62; 6, 791ss.; Sen. *clem.* 2, 1, 3; *epist.* 90, 5; Calp. 1 e 4, 8; *buc. Eins.* 2, 21ss. Un rovesciamento satirico del motivo si ha nell'epigramma ostile a Tibe-

In virtù del loro canto profetico, infatti, le Parche risultano connesse a profezie benaugurali già nel primo testo latino dove esse vengono menzionate, il carme 64 di Catullo, dove per la prima volta si sviluppa quella connessione tra l'immagine della tessitura del filo della vita e gli auspici propizi intorno al destino di un personaggio¹³ che in Virgilio – e ancor più nella produzione encomiastica di età imperiale – si concretizza appunto come annuncio del ritorno dell'età dell'oro.

In Seneca l'aggettivo *aureus*, che in Petronio è attribuito di *pensa*, è grammaticalmente concordato con *saecula* (v. 9), e solo per ipallage è riferibile al *filum*, venendone ad indicare l'effettiva trasformazione nel prezioso metallo; la *iunctura aurea saecula* viene così a ricalcare una tipica denominazione dell'età dell'oro,¹⁴ traduzione del *χρύσεον γένος* esiodeo (*Op.* 109), e rende così esplicita la connessione tra il filo d'oro tessuto dalle Parche e il motivo dell'età dell'oro. Lo *stamen* della vita di Nerone, inoltre, viene tessuto in modo abbondante, senza fatica e spontaneamente (v. 12), con chiaro richiamo al proliferare naturale e copioso che caratterizza tale età,¹⁵ anche a questo proposito, del resto, il motivo della straordinaria abbondanza propria dell'età dell'oro sembra la-

rio riportato in Svet. *Tib.* 59, *aurea mutasti Saturni saecula, Caesar: / incolumi nam te ferrea semper erunt.*

¹³ In Catullo, l'inserimento delle Parche è consentito dal racconto delle nozze di Peleo e Teti. Proprio il matrimonio, rappresentando una tappa saliente della vita umana, era infatti avvertito come ambito d'azione peculiare delle Moire, accanto alla nascita e alla morte. Il legame con questo episodio mitologico, del resto, è attestato già da quella che, secondo W. H. Roscher, *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie* II 2, col. 3094, è la più antica testimonianza delle Moire nelle arti figurative, quella contenuta nel cratere François conservato a Firenze: cfr. *LIMC* VI, 1 p. 641 n° 24s.; cfr. VI, 2 p. 376 n° 24.

¹⁴ Cfr. e.g. Sen. *epist.* 115, 13, *quod optimum videri volunt saeculum aureum appellant*, dove è detto non senza ironia; vd. *ultra* ThLL 2 p. 1490.13ss.

¹⁵ Il sintagma *sponte sua*, impiegato nelle *Laudes* al v. 12, è caratteristico delle descrizioni latine dell'età dell'oro (cfr. Verg. *ecl.* 4, 45; Ov. *met.* 1, 90; Germ. 118), dove traduce l'*αὐτομάτη* esiodeo (*Op.* 118). Esso viene di norma a descrivere la produzione spontanea di frutti da parte della terra, che, nell'età dell'oro, non necessita di essere coltivata, e appare dunque come una sovrapposizione mitica al concetto dell'originaria condizione semiferina dell'umanità, ancora incorrotta e incapace di plasmare la natura secondo le proprie necessità (cfr. Lucr 5, 937s., *quod sol atque imbres dederant, quod terra crearat / sponte sua, satis id placabat pectora donum*).

sciare una traccia nascosta nell'affresco di Trimalchione, dove accanto alle Parche viene raffigurata la cornucopia di Fortuna.

Inoltre, la presenza di un richiamo al motivo dell'età dell'oro all'interno dell'affresco di Trimalchione, pur presentando tracce piuttosto labili a livello lessicale e testuale, è resa più probabile dalla forte diffusione che questo tema ebbe all'interno della letteratura cortigiana dell'epoca, dove il principato neroniano viene sistematicamente presentato come una nuova età dell'oro, nell'ambito del genere bucolico (cfr. Calp. *ecl.* 1, 33ss., che rappresenta una vera e propria profezia su modello di quella virgiliana; ma cfr. anche 4, 6s.; 7, 74s.; *buc. Eins.* 2, 21-23), ma anche dallo stesso Seneca, *clem.* 2, 1, 3s.¹⁶ Particolarmente significativo appare il fatto che Calpurnio Siculo (*ecl.* 4, 138-140), sempre all'interno di un auspicio di lunga vita per un sovrano (probabilmente lo stesso Nerone), riprenda non solo il concetto dello *stamen* d'oro, ma addirittura l'immagine del mutamento di materia del filo delle Parche: *[Di], post longa reducite vitae / tempora vel potius mortale resolvite pensum / et date perpetuo caelestia fila metallo*. Nella bucolica, la menzione del *metallum* serve a passare dal motivo della straordinaria longevità accordata all'imperatore a quello della prefigurazione della sua futura apoteosi; la trasformazione della materia dalla lana al metallo viene dunque a simboleggiare una metamorfosi dalla natura umana a quella divina.

Anche senza giungere a ipotizzare una dipendenza diretta di Calpurnio da Seneca,¹⁷ la notevole somiglianza tra i due testi porta a pensare ad una diffusa presenza del motivo all'interno della retorica imperiale, per cui l'associazione tra il filo d'oro delle Parche, la longevità del dedicatario e la sua futura apoteosi potrebbe presentarsi come una combinazione convenzionale, e pertanto facilmente decifrabile per il fruitore anche nelle intenzioni del *curiosus pictor* petroniano, desideroso di assicurare alla propria opera il grado di piaggeria auspicato dal committente.

¹⁶ L'affermazione del *De clementia* verrà amaramente rovesciata nell'*Octavia* (vv. 390-95), dove l'anonimo autore farà pronunciare allo stesso Seneca la previsione che il regno di Nerone costituirà lo stadio di massima decadenza prima della *caeli ruina* attraverso la quale il mondo sarà purificato, rigenerandosi finalmente in una nuova età dell'oro.

¹⁷ Cfr. R. R. Nauta, *Seneca's Apocolocyntosis as Saturnalian Literature*, «Mnemosyne», 40 (1987), pp. 69-96 (p. 77 nota 28); E. Courtney, *The 'Nachleben' of the Apocolocyntosis*, «RhM», 147 (2004), pp. 426-28 (p. 426).

Nella prospettiva della tecnica allusiva petroniana, dunque, tale combinazione si presenterebbe come vera e propria marca di un' enfasi celebrativa sovradimensionata, dal momento che, a differenza degli altri destinatari associati in letteratura al filo d'oro delle Parche, Trimalchione non è un imperatore, bensì un liberto.

Il confronto con le *Laudes Neronis* e con Calpurnio appare ancor più significativo se si tiene conto di come il personaggio di Trimalchione sia stato da più parti letto come una caricatura dello stesso Nerone, della cui personalità il personaggio petroniano adombra numerosi tratti peculiari.¹⁸

Dato che il *Satyricon* nasce con ogni probabilità all'interno dell'ambito storico e culturale dell'età neroniana, la retorica encomiastica che fiorì a vantaggio di questo imperatore – della quale le *Laudes* rappresentano il primo esempio, essendo state probabilmente composte all'indomani della sua ascesa al trono – appare evidentemente come il modello a cui l'apparato celebrativo messo in piedi da Trimalchione si ispira,¹⁹ e rispetto al quale è quindi possibile individuare una serie di rimandi allusivi che hanno l'evidente obiettivo satirico di mettere in luce la volgarità dell'esibita *grandeur* del liberto, ma che potrebbero forse celare anche una critica nei confronti della predilezione dimostrata dallo stesso Nerone verso toni propagandistici.

Ma i punti di contatto tra la breve descrizione petroniana e l'*Apocolocyntosis* non si limitano al filo dorato delle Parche. In entrambi i casi, infatti, un ruolo centrale è giocato dal dio Mercurio.

¹⁸ Cfr. J. P. Sullivan, *Petronius' 'Satyricon' and its Neronian Context*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* vol. II 32.3, Berlin – New York 1985, pp. 1666-86 (p. 1671); N. W. Slater, *From arena to cena: Trimalchio's capis (sat. 52.1 – 3)*, «CQ», 44 (1994), pp. 549-51; H. Petersmann, *Religion, Superstition and Parody in Petronius' Cena Trimalchionis*, in H. Hofmann (hrsg.), *Groningen Colloquia on the Novel* 6, Groningen 1995, pp. 75-85 (pp. 83s.).

¹⁹ E. Courtney, *A Companion to Petronius*, Oxford 2001, p. 76 n. 10 sottolineata, in proposito, che «this should not be taken to mean that we are to see a caricature of Nero in Trimalchio. It is better to understand it in a metatextual way, as if Trimalchio has read Seneca's flattery of Nero and was assimilating himself to the imperial destiny; thus there is a side-swipe at Seneca too».

Nell'ascendere al *tribunal excelsum*, infatti, Trimalchione è rapito da Mercurio, che lo solleva per il mento.²⁰ La notazione *levatum mento*, che risulta dissonante rispetto al generale contesto celebrativo della rappresentazione, ha disturbato i critici, che si sono a lungo interrogati sul suo significato, non esimendosi neppure dal tentativo di chiarire il senso del testo emendandolo, seppur con fortuna modesta.²¹

Attualmente, le due linee esegetiche prevalenti sembrano individuabili in quella, proposta da Campanile²² e segnalata anche nel commento di Marmorale,²³ per cui il participio avrebbe valore riflessivo, e tutta l'espressione non significherebbe 'sollevatolo per il mento', bensì 'a testa alta', accordandosi così al tono trionfale della rappresentazione (un'interpretazione che sembra però difficilmente sostenibile dal punto di vista linguistico), e in quella, contenuta nel *Dizionario delle sentenze latine e greche* di Renzo Tosi (n° 1302) e ripresa da P. B. Corbett e da G. Sommariva,²⁴ secondo la quale il gesto di *mento supponere manum*, cui qui si alluderebbe, indicherebbe, in modo metaforico e con un possibile richiamo all'iconografia popolare degli *ex voto*, il salvataggio di Trimalchione dal naufragio della schiavitù²⁵ operato da Mercurio.²⁶ Più recentemente, C. Battistella ha proposto che tale notazione – a suo parere da emendare in *levato eum mento* – vada intesa come

²⁰ Seguo qui l'interpretazione più comune, per cui cfr. e.g. la traduzione di M. Scarsi, *Petronio. Satyricon*, Firenze 1996.

²¹ Nessuna congettura, infatti, è accolta nell'apparato dell'edizione del 1995 di K. Müller. Per uno *status quaestionis* cfr. G. Neumann, E. Simon, *Petron, Satyrica c. 29, 5*, «WJA», 23 (1999), pp. 115-22 (pp. 115s.), che a loro volta propongono di leggere *levatum momento*.

²² Campanile, *Interpretazioni petroniane...*

²³ E. V. Marmorale, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Firenze 1961².

²⁴ P. B. Corbett, *Petroniana*, «CPh», 62 (1967), pp. 260-16 (p. 260); G. Sommariva, *Petronio nell'«Anthologia Latina»*. Parte prima. *I carmi parodici della poesia didascalica*, Sarzana 2004, p. 40 n. 55.

²⁵ J. Bodel, *Trimalchio's Underworld*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore – London 1994, pp. 237-59 (p. 251), riporta un passo di Nonio Marcello (p. 848 Lindsay) dove si attesta un diffuso paragone tra affrancamento e salvezza da un naufragio.

²⁶ Particolarmente significativa al riguardo risulta l'espressione idiomatica *illius mentum sustulit* di Petron. 43, 4, che significa "risollevarsi".

un'allusione al modello iconografico dell'assunzione al cielo di Ganimede.²⁷

A prescindere dall'interpretazione scelta, tuttavia, il testo tradito viene inevitabilmente a denunciare l'estrema goffaggine del pittore, che, per un eccesso di zelo nel voler raffigurare in modo glorioso il proprio committente e nella frenesia di un evidente *horror vacui*, finisce per presentare il proprio mentore in una posizione assai poco decorosa, secondo quella continua commistione di elementi aulici e dettagli sordidi che è uno dei tratti stilistici più tipici dell'intera *Cena*; il tutto con un'attenzione all'aspetto gestuale e concreto dell'agire di Mercurio che trova un parallelo proprio nell'*Apocolocyntosis*, dove il percorso di Claudio verso gli Inferi è associato ad una ben precisa (e altrettanto poco dignitosa) mimica: Mercurio trascina infatti Claudio *collo obtorto* (*apocol.* 11, 6) e *capite obvoluto*, dopo averlo fatto oggetto di *manus iniectio* (*apocol.* 13,1). Allo stesso modo, anche Luciano – nei cui dialoghi di impianto menippeo Hermes è non di rado rivestito di prerogative analoghe a quelle del Mercurio senecano – rappresenta, nel finale dell'*Icaromenippo*, il dio che, per dar seguito ad un decreto di Zeus, trascina Menippo via dall'Olimpo sollevandolo per l'orecchio destro (*Lucian. Icaromen.* 34).

Nel *Satyricon* come nell'*Apocolocyntosis*, inoltre, la salita al cielo del protagonista conduce in un luogo ove elementi olimpici e tratti della vita politica romana si mischiano: l'ascesa di Trimalchione, infatti, dovrebbe rappresentarne semplicemente l'elezione al rango di sevir, ma, attraverso i termini *rapiebat*²⁸ ed *excelsum*, finisce per assomigliare più che altro ad un'assunzione al consesso olimpico, nell'ambito di una raffigurazione fortemente iperbolica;²⁹ la satira senecana (*apocol.* 8-11), invece, sviluppa il medesimo spunto secondo un opposto vettore, rappresentando, al contra-

²⁷ C. Battistella, *Trimalchio's 'Kidnapping': Mythological and Iconographic Memory in Petr. sat. 29.5*, «Mnemosyne», 59 (2006), pp. 427-33; vd. *ultra* J. Kwapisz, *Petronius Satyricon 29.5 smoothed*, «Mnemosyne», 61 (2008), pp. 303-305.

²⁸ Per un simile impiego del verbo *rapere*, Pieter Burman, nella sua edizione del 1743, segnala il paragone con *Priap.* 3, 3, *raptus ab alite sacra*, detto di Ganimede.

²⁹ Lo stesso termine *tribunal*, pur riferibile al *sevir Augustalis* in quanto *editor ludorum* e tenuto a presenziare ai banchetti (cfr. L. Friedländer, *Petronii Cena Trimalchionis*, Leipzig 1906², *ad loc.*), sembra quasi rivestire tale carica (per cui cfr. Neumann, RE II.2 col. 2357s.) della dignità di una magistratura.

rio, un *concilium deorum* che si riunisce in una *curia* (*apocol.* 8, 1 e 9, 1) e che si esprime con le medesime formule (e le medesime logiche) del Senato romano.³⁰ Se dunque in Petronio abbiamo un'istituzione politica rappresentata come un consesso olimpico, in Seneca, al contrario, è il *concilium deorum* ad essere travestito da assemblea umana.

La stessa presenza di Mercurio, del resto, sembra influenzata, in entrambi i contesti, dal ruolo di araldo divino e di psicopompo attribuito al dio dalla tradizione: il Mercurio dell'*Apocolocyntosis* ha infatti il compito di guidare Claudio fino nell'Ade, eseguendo così il mandato di Giove; nel *Satyricon*, invece, egli accompagna l'ascesa / apoteosi di Trimalchione. Si tratta di un ruolo piuttosto sorprendente, dal momento che Mercurio, di norma, accompagna i defunti nell'Ade, e non ne ratifica l'apoteosi; tale ruolo, tuttavia, sembra trovare una facile giustificazione nello stretto legame con l'assemblea olimpica che deriva al dio dal suo ruolo di araldo.³¹ Tuttavia, la comune presenza di Mercurio è resa più significativa dal fatto che, in altre sezioni del *Satyricon* così come dell'*Apocolocyntosis*, il dio manifesta una particolare predilezione sia per Trimalchione, sia per Claudio.

Nell'*Apocolocyntosis*, infatti, Mercurio fa una sua prima comparsa – non a caso all'interno della medesima sezione narrativa entro la quale si collocano le già citate *Laudes Neronis* – quando prende l'iniziativa di intercedere presso le Parche per accelerare il difficoltoso e sofferto decesso di Claudio. Nell'economia complessiva della satira senecana, dunque, le due apparizioni di Mercurio sono legate in un caso alla presenza delle Parche, viste come tessitrici del filo della vita, nell'altro al *concilium deorum*, destinazione naturale di un (fallito) processo di divinizzazione: due elementi che ritorneranno combinati tra loro proprio nell'affresco del *curiosus pictor* petroniano.

La motivazione dell'interessamento per la sorte di Claudio viene ascritta da Seneca al fatto che Mercurio *semper ingenio eius delectatus esset* (*apocol.* 3, 1). Dal momento che la notizia della predilezione di Mercurio per Claudio non sembra rispecchiare, stando

³⁰ Basti notare l'abbreviazione *p.c.* per *patres conscripti*, che ricorre cinque volte in questi capitoli.

³¹ Così accade infatti in *Apul. met.* 6, 23, dove Mercurio, che per tutto l'episodio di Amore e Psiche ha svolto il ruolo di banditore, conduce Psiche in cielo.

alle fonti storiografiche, una particolare devozione dimostrata dall'imperatore, risulta necessario ricercarne un'interpretazione satirica, che dev'essere probabilmente individuata in un riferimento κατ'ἀντίφρασιν ad una delle numerose peculiarità di Claudio schernite da Seneca: la sua lentezza fisica e mentale (laddove invece Mercurio, già a partire dall'inno pseudoomerico, è dio rapido e scaltro, protettore dei ladri e messaggero olimpico), la produzione di opere letterarie a carattere erudito oppure l'*obscuritas* del suo eloquio, che si pone in antitesi rispetto alle prerogative del dio neoplatonico della parola,³² protettore delle lettere e votato all'ermeneutica a partire dalla paretimologia del suo stesso nome.

Più facile, invece, è comprendere i motivi delle numerose espressioni di devozione a Mercurio pronunciate da Trimalchione: il liberto, infatti, non solo si fa rappresentare, nel primo affresco del ciclo della *porticus*, con il caduceo in mano, mentre ancor giovane giunge al mercato degli schiavi accompagnato da Minerva, nell'ambito di una scena di *adventus* che, ancora una volta, sembra riecheggiare stili e motivi della propaganda imperiale,³³ ma alla protezione del dio, cui consacra un millesimo dei propri guadagni (Petron. 67, 7), ascrive anche il successo ottenuto nell'accrescimento del proprio patrimonio (Petron. 77, 4). Il patronato dei commerci è infatti la più spiccatamente romana tra le prerogative di Mercurio, il cui stesso nome appare etimologicamente connesso al termine *merx*.³⁴

Attraverso la devozione e l'appropriazione del simbolo del caduceo, dunque, Trimalchione presenta Mercurio come una sorta di «sosa incoronante»,³⁵ che, in base ad un meccanismo antropologico di trasferimento di prerogative, prefigura e in qualche modo

³² L'importanza di Mercurio come dio della parola è stata messa in luce, per quanto riguarda Orazio, da J. Rüpke, *Merkur am Ende: Horaz, carmen 1,30, «Hermes»*, 126 (1998), pp. 435-53, soprattutto pp. 445-49.

³³ La presenza di Minerva in questa sezione dell'affresco è di solito interpretata come un'allusione all'astuzia e all'accortezza che hanno fatto la fortuna di Trimalchione; F. Magi, *L'adventus di Trimalchione e il fregio A della cancelleria*, «Archeologia classica», 23 (1971), pp. 88-91, tuttavia, ipotizza che la presenza di Minerva sia invece un elemento iconografico tradizionale delle scene di *adventus*.

³⁴ Cfr. Fest. p. 111, 10s. Lindsay; W. Kroll, RE 15, 1 coll. 977s.

³⁵ Riprendo qui la definizione coniata – a partire da quella bachtiniana di «sosa scoronizzante» – da G. Mazzoli, *L'Apocolocyntosis di Seneca: un 'monde à l'envers'*, «Vichiana», 11 (1982), pp. 193-211 (p. 209 n. 61), per definire il rapporto intercorrente, nelle *Laudes*, tra Apollo e Nerone.

giustifica l'apoteosi con la quale il ciclo del portico si concluderà, rivestendo di un'aura divina il ben più terreno processo di arricchimento e di affrancamento che ha caratterizzato la biografia di Trimalchione.

Mercurio, del resto, oltre ad attrarre naturalmente la devozione dei liberti arricchitisi con il commercio, presenta connessioni anche con la realtà servile.³⁶ Particolarmente significativa in proposito risulta la testimonianza dell'*Amphitruo* di Plauto, dove Mercurio si trova coinvolto in un meccanismo di rovesciamento gerarchico che, coerentemente con lo spirito carnevalesco proprio del genere comico,³⁷ ne sovrappone e confonde l'identità con quella di uno schiavo, con un processo simile a quello messo in atto proprio nel *Satyricon*, dove Trimalchione, ex schiavo, si fa rappresentare con il caduceo e prefigura per sé una sorta di apoteosi, elevandosi dunque ad un rango quasi divino. Ma la particolare devozione dimostrata per Mercurio dagli schiavi e dai liberti è ben testimoniata dai numerosi ritrovamenti di statuette votive avvenuti a Pompei.³⁸

Anche le ragioni della predilezione nei confronti di Claudio manifestata da Mercurio nell'*Apocolocyntosis*, dunque, potrebbero forse essere individuate nel costante ribaltamento di ruoli con i propri liberti che ne caratterizzò il principato, e che nell'Ade fa sì che il *princeps* percorra un *iter* simmetrico e contrario rispetto a quello di Trimalchione, divenendo infine, da sovrano divinizzato, un liberto sottomesso al volere di un altro liberto. Mercurio, del resto, è anche il mitico inventore degli astragali, il gioco d'azzardo che a Roma diviene simbolo stesso dei Saturnali,³⁹ e del quale

³⁶ Cfr. W. Hübner, *Trimalchio Mercurialis*, in D. Accorinti, P. Chuvin, *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria 2003, pp. 75-94 (p. 86) con la bibliografia indicata alle nn. 64s.

³⁷ Del resto Hermes, in quanto divinità legata al mondo pastorale, era connesso in molti luoghi della Grecia a festività di tipo saturnalizio: cfr. A. Ley, *Saturnalienartige Hermesfeste*, NP 5, coll. 429 s.

³⁸ Devo questa osservazione alla dott.ssa Maria Luisa Catoni che ringrazio.

³⁹ I Saturnali rappresentavano infatti l'unico momento dell'anno durante il quale veniva concessa una moratoria all'antico divieto al gioco d'azzardo (per il quale cfr. Plaut. *Mil.* 164, *lex alearia*; Cic. *Phil.* 2, 56; Hor. *carm.* 3, 24, 58; Ovid. *trist.* 2, 471s., *alea... ad nostros non leve crimen avos*; Ulp. *dig.* 11, 5, 2), come appare chiaro dagli epigrammi di Marziale, dove i dadi divengono il contrassegno distintivo della festa stessa: *blanda vagus alea December / incertis sonat hinc et hinc fritillis / et ludit tropa nequiore talo* (Mart. 4, 14, 7-9; cfr. anche Mart. 5, 84, 3-6; 11, 6, 1s.; 14, 1, 3).

Claudio era appassionato⁴⁰ al punto tale che Seneca concepisce per lui un'eterna condanna a giocare a dadi con un bossolo bucato.⁴¹

Ma i due elementi salienti ricavabili dal confronto tra l'affresco descritto da Petronio e l'*Apocolocyntosis* – ovvero la presenza delle Parche che tessono un filo d'oro e quella di Mercurio – acquistano un maggior significato se messi in relazione tra loro. La combinazione tra le Parche e Mercurio, presente in entrambi i testi, è infatti assai meno usuale di quanto si potrebbe pensare.

La figura di Mercurio non compare in nessuno dei testi incentrati sul ruolo celebrativo delle Parche citati in precedenza, ed appare pertanto dissociata dalla funzione simbolica che queste rivestono come profetesse di longevità o di un destino glorioso. Mercurio, del resto, è divinità scarsamente legata al tema dell'apoteosi e della celebrazione imperiale; non a caso, nell'*Apocolocyntosis*, benché sia Mercurio ad esortare le Parche a recidere il filo della vita di Claudio, è poi invece Apollo che, all'interno delle *Laudes*, le affianca nel prefigurare il radioso avvenire di Nerone.⁴²

⁴⁰ Cfr. Svet. *Cl.* 33, 2; cfr. anche 5 e 39, 1; *Vit.* 4.

⁴¹ Sen. *apocol.* 14, 4 – 15, 1: *Tum Aeacus iubet illum alea ludere pertuso fritillo. Et iam coeperat fugientes semper tesseras quaerere et nihil proficere.*

*Nam quotiens missurus erat resonante fritillo,
utraque subducto fugiebat tessera fundo.
Cumque recollectos auderet mittere talos,
lusuro similis semper semperque petenti,
decepere fidem: refugit digitosque per ipsos
fallax assiduo dilabatur alea furto.
Sic cum iam summi tanguntur culmina montis,
irrita Sisyphio volvuntur pondera collo.*

⁴² La distinzione di ruoli tra Mercurio ed Apollo, anzi, sembra rispecchiare l'analoga distinzione tra Claudio e Nerone (nei confronti dei quali, rispettivamente, le due divinità manifestano la propria predilezione), e trova corrispondenza anche nella separazione di compiti attribuita da Seneca a due delle Parche, Cloto (cui spetta il compito di recidere il filo dell'esistenza di Claudio) e Lachesi (nominata nelle *Laudes* quando viene descritto il *formosum filum* della vita di Nerone). Il capitolo 3 e le *Laudes* sembrano dunque contrapporsi sulla base di un duplice binario simbolico, intorno al quale vengono a condensarsi due serie di personaggi e tratti stilistici simmetrici: da un lato si hanno Mercurio, Cloto e Claudio, il cui agire è descritto in prosa e che si esprimono con una lingua vicina all'*Umgangssprache*; dall'altro si hanno invece Apollo, Lachesi e Nerone, il cui agire è descritto in esametri e che si esprimono – basti pensare al lungo discorso di Apollo ai vv. 20-32 – con un registro elevato e solenne. A dispetto della sua natura divina, infatti, Cloto pronuncia parole che si inseriscono in un registro colloquiale, quando non addirittura volgare (cfr.

Se dunque la presenza di Mercurio appare inconsueta in connessione con le Parche come divinità in grado di conferire longevità, successo e persino l'apoteosi – prerogative alle quali il *curiosus pictor* intende evidentemente fare richiamo – essa lo è meno all'interno dell'altro ambito tradizionalmente frequentato dalle divinità del destino: quello degli inferi e della morte, al quale le connette la prerogativa di troncare il filo della vita, ed entro il quale il dio psicopompo trova la sua più naturale collocazione.

Proprio questo, infatti, è, come si è visto, il contesto entro il quale avviene il contatto tra Mercurio e le Parche nell'*Apocolocyntosis*, quando Mercurio esorta Cloto a porre fine alle sofferenze terrene di Claudio; e all'interno di un'ambientazione infera i personaggi di Hermes e della medesima parca, Cloto, si trovano associati anche in un'altra opera di ispirazione menippea, il *Cataplus* di Luciano,⁴³ dove i due condividono il compito di caricare i defunti sulla barca di Caronte - un compito che doveva essere abituale per questi due personaggi, dal momento che Luciano vi allude anche in *Charon* 13s.⁴⁴ L'associazione delle Moire con l'Ade è del resto attestata da Luciano anche nello *Philopseudes* (par. 25), dove esse

e.g. mehercules, apocol. 3, 3), mentre di Lachesi viene sottolineata la bellezza, che la trasfigura quasi in una musa (cfr. i vv. 3 s. delle *Laudes Neronis*). Vd. A. Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca* (Labirinti 130), Trento 2010, *ad loc.*

⁴³ I parallelismi tra il *Cataplus* e l'*Apocolocyntosis* sono troppo significativi per essere casuali, ed andranno ricondotti all'esistenza di un fascio di motivi di carattere antitirannico diffuso all'interno della tradizione menippea. Al di là dell'associazione Cloto – Mercurio e della loro connotazione infera, infatti, essi coinvolgono la stessa concezione delle Parche che, in quanto divinità inferi, sono rappresentate da Cloto e mai da Lachesi, mentre Cloto stessa si dimostra restia a spezzare il filo di una vita (*apocol. 3, 3; catapl. 7*). Forti analogie si riscontrano inoltre nella rappresentazione del tiranno, del quale vengono stigmatizzate la dipendenza dai propri sottoposti (*apocol. passim; catapl. 11*), l'arbitrarietà dell'amministrazione della giustizia, che non risparmia nemmeno gli intimi (*apocol. passim; catapl. 26*), e la gioia suscitata dalla morte (*apocol. 12, 1; catapl. 11*). Temi comuni appaiono anche la morte del tiranno, che è lenta e difficoltosa (*apocol. 3; catapl. 14*) tanto che, anche durante la catabasi, egli si dimostra riluttante e deve essere quasi trascinato da Mercurio (cfr. *apocol. 13, 1; catapl. 4*); infine la descrizione del tribunale infero, cui sovrintende Eaco (*apocol. 14 s.; catapl. 4*), che rovescia la sorte della quale il tiranno aveva goduto in vita (*apocol. 15; catapl. 13, 15, 19 e 24*) e inventa una nuova pena adeguata alla sua crudeltà, modellata su quella dei dannati mitologici (*apocol. 14, 14, 3 s.; catapl. 28*).

⁴⁴ Cfr. anche Lucian. *Charon* 16.

presenziano al tribunale infero davanti al quale un personaggio racconta di essere stato condotto da «un giovane bellissimo, vestito di un mantello bianco»,⁴⁵ che non viene nominato, ma che, data la funzione di psicopompo, potremmo forse identificare proprio con Hermes.

Le testimonianze offerte da Seneca e da Luciano, dunque, attestano per le Parche un'associazione forte con la dimensione infera, inserendole, accanto allo stesso Mercurio, nel novero delle figure divine che tradizionalmente popolano l'Ade.

Dal momento che questo passo petroniano rappresenta la descrizione di un'opera d'arte, ogni valutazione relativa al significato simbolico ed allusivo in esso veicolato dalla presenza delle Parche non può prescindere dall'analisi delle attestazioni offerte in proposito dalle arti figurative. Se infatti nella letteratura della prima età imperiale il legame tra le Parche e l'ambito della celebrazione appare saldamente radicato, nelle arti figurative l'iconografia delle Parche appare invece connessa in modo più univoco al contesto funerario.⁴⁶

A differenza di quanto accade nell'arte greca, dove la presenza delle Moire è testimoniata entro ambiti artistici ed architettonici eterogenei (immagini votive, vasi, statue di culto, fregi di templi etc.),⁴⁷ all'interno dell'arte romana – fors'anche in virtù della selezione materiale subita dalle testimonianze iconografiche – la presenza delle Parche è attestata in modo esclusivo nell'ambito dell'arte funeraria, prevalentemente su alcuni bassorilievi sepolcrali,⁴⁸ e, in due casi, in pitture parietali appartenenti a tombe (*LIMC* VI, 1, p. 643 nn. 33s.; cfr. VI, 2 p. 377 nn. 33s.).

⁴⁵ Lucian. *Philopseud.* 25: τότε οὖν ἐφίσταται μοι νεανίας ἐγρηγορότι πάγκαλος λευκὸν ἱμάτιον περιβεβλημένος, εἶτα ἀναστήσας ἄγει διὰ τινος χάσματος εἰς τὸν Ἄϊδην, ὡς αὐτίκα ἐγνώρισα Τάνταλον ἰδὼν καὶ Τιτυὸν καὶ Σίσυφον.

⁴⁶ Un confronto tra il ciclo di affreschi del portico di Trimalchione e le attestazioni archeologiche è effettuato da Bodel, *Trimalchio's Underworld*. A prescindere dalla poco condivisibile interpretazione complessiva in chiave sociologica proposta da Bodel, l'articolo si presenta come uno degli studi più interessanti relativi a questo passo petroniano.

⁴⁷ Cfr. *LIMC* VI, 1 pp. 639-42; cfr. VI, 2 pp. 375-80; cfr. *ultra* W. H. Roscher, *LIMC* II, 2, coll. 3094s.

⁴⁸ Cfr. S. De Angeli, *Moirai*, in *LIMC* VI, 1, pp. 636-48; vd. *ultra* Id., *Problemi di iconografia romana: dalle Moire alle Parche*, «MEFRA», 103

Tale collocazione esprime evidentemente una funzione etica, dal momento che la presenza delle Parche, scandendo, nell'ambito dei cosiddetti sarcofagi biografici, le prime tappe della vita del defunto, rappresenta una sorta di *memento mori* per tutti coloro che si trovino ad osservare il sepolcro stesso. La loro raffigurazione, oltretutto, non trova mai una reale giustificazione narrativa – unica eccezione i sepolcri mitologici dedicati alla morte di Meleagro, che fu effettivamente profetizzata dalle Moire – ma assume piuttosto valenza simbolica, come richiamo, convenzionalmente funerario, al destino di morte che attende ogni uomo: a tale proposito, si noti anche come le Parche siano spesso nominate nell'ambito di iscrizioni funerarie.⁴⁹

E ad ambientazioni inferi si lega, anche per quanto riguarda l'arte figurativa, la presenza associata delle Parche e di Mercurio:⁵⁰ in due sarcofagi del II sec. d.C. (*LIMC* VI, 1, p. 643 n. 36s.; cfr. IV, 2, p. 225 n. 162; VI, 2, p. 378 n. 37 – **figure 1 e 2**), infatti, le Parche e Mercurio circondano, insieme con Ade e Persefone, una coppia di defunti; nel secondo sarcofago, conservato ai Musei Capitolini, la scena è inoltre arricchita, nella sua connotazione infera, dalla presenza di Cerbero. Particolarmente interessante è il fatto che, in quest'ultimo caso, le Parche siano rappresentate con alcuni dei loro attributi tradizionali,⁵¹ e che, accanto al fuso, alla bilancia e al *volumen*, sia presente la cornucopia: quello stesso oggetto che

(1991), pp. 105-28. La maggior parte delle testimonianze presentate è databile alla seconda metà del II sec. d. C.

⁴⁹ Così De Angeli, *LIMC* VI, 1, p. 647: «l'analisi delle testimonianze iconografiche di età romana delle Moire, o meglio Parche, nome con cui queste erano solitamente indicate all'interno del mondo romano, mette in evidenza come esse siano quasi esclusivamente limitate a contesti funerari come quelli dei sarcofagi e, più raramente, delle pitture sepolcrali, a cui corrisponde la frequente attestazione delle Parche all'interno di iscrizioni funerarie latine». Sulla presenza delle Parche nelle iscrizioni funerarie cfr. *ultra* A. Brelich, *Aspetti della morte sulle iscrizioni sepolcrali dell'Impero romano*, Leipzig 1937, pp. 27-29.

⁵⁰ Un'eccezione a questo riguardo è rappresentata, nell'ambito dell'arte greca, dal già citato cratere François, dove le Moire – eccezionalmente quattro, e riconoscibili soltanto per la presenza di una didascalia – affiancano Hermes e Maia nel corteo divino che accompagna le nozze di Peleo e Teti.

⁵¹ Come osserva De Angeli, *Problemi di iconografia romana...*, in età romana gli attributi connessi alle Parche subiscono una notevole estensione rispetto a quello tradizionale del fuso, venendo ad includere oggetti legati alla scrittura e all'interrogazione del futuro, come il *volumen* e il globo, ma anche elementi tradizionalmente connessi ad altre divinità, come ad esempio la ruota.

anche il *curiosus pictor* petroniano associa alle Parche, pur attraverso la presenza mediatrice di Fortuna, e che allude evidentemente alla riflessione moralistica, tanto comune in ambito funerario e ricordata anche da uno degli inserti metrici recitati da Trimalchione nel corso della cena,⁵² sulla natura effimera e caduca dei beni materiali concessi dalla sorte, o dal destino. Anche la cornucopia, che, nelle intenzioni del pittore, doveva apparire come un palese simbolo di esaltazione della ricchezza di Trimalchione (e del resto l'associazione con Fortuna, nume tutelare dei trasporti, è ben attestata, a livello iconografico, per Mercurio dio dei commerci),⁵³ finisce dunque per tramutarsi nell'ennesimo *memento mori*.

All'influenza dell'iconografia neoplatonica sembra invece dovuta la raffigurazione delle Parche e, più frequentemente, di Mercurio sui sarcofagi mitologici, risalenti al terzo al quarto secolo d.C., raffiguranti la creazione dell'uomo da parte di Prometeo (*LIMC* VI, 1, p. 645 nn. 54-57). Secondo De Angeli,⁵⁴ anche in questo caso la presenza delle Parche, che non ha diretta attinenza con l'episodio mitico narrato, verrebbe ad assumere una valenza prettamente simbolica, in connessione con la destinazione funeraria del bassorilievo.

Tanto le Parche che Mercurio, infine, si trovano raffigurati, seppur in scene distinte, su un sarcofago biografico conservato a Villa Doria Pamphilj (*LIMC* VI, 1, p. 644 n. 44 – **figura 3**; cfr. VI, 2 p. 448 n. 283), decorato con diversi episodi della vita del bambino deceduto. Le Parche vi compaiono – secondo un'iconografia consolidata ed esclusiva nell'ambito di questa tipologia di sarcofago, della quale De Angeli individua sette esemplari⁵⁵ – all'interno della scena della presentazione del neonato alla madre dopo il bagno. Mercurio, invece, accompagna le tappe successive della vita del fanciullo, la sua educazione e la sua assunzione in cielo, a seguito di un precoce decesso: una rievocazione biografica, dunque, che,

⁵² Petron. 55, 3:

*Quod non expectes, ex transverso fit <ubique,
nostra> et supra nos Fortuna negotia curat.
Quare da nobis vina Falerna, puer*

⁵³ La cornucopia, del resto, è a volte associata anche a Mercurio come patrono dei commerci: vd. *LIMC* VI, 1 p. 535.

⁵⁴ De Angeli, *Problemi di iconografia romana*, p. 125.

⁵⁵ *LIMC* VI, 1 pp. 643s., n° 38-45. Cfr. anche Id., *Problemi di iconografia romana*, pp. 114-20.

nell'impostazione generale come nel finale, risulta particolarmente affine alla narrazione della vita di Trimalchione contenuta nel ciclo del portico.⁵⁶ Qui, però, non solo l'ascesa al cielo avviene, come è ragionevole, *post mortem*, ma le Parche trovano una più corretta collocazione in connessione con la nascita, e non con il momento dell'apoteosi: nascita, nozze e decesso sono infatti i momenti della vita tradizionalmente associati al campo d'azione delle Moire.

L'affinità tra l'affresco del portico e l'iconografia sepolcrale⁵⁷ è del resto confermata, all'interno del *Satyricon*, dalla descrizione del monumento funebre di Trimalchione. Vi emerge infatti lo stesso gusto confuso e sovrabbondante, desideroso di ostentare rendendo esplicito e ridondante ogni concetto, ma anche incapace di distinguere e sceverare i registri diversi – il simbolico ed il realistico, la preoccupazione spirituale di eternare il proprio ricordo e quella, tutta materiale, di evitare che la tomba sia insozzata⁵⁸ – che aveva caratterizzato lo 'stile pittorico' del *curiosus pictor*.⁵⁹ Sui bassorilievi di questo monumento, Trimalchione viene raffigurato

⁵⁶ L'affinità tra l'impianto di questo sarcofago ed il ciclo di affreschi che ornano il portico della *domus* di Trimalchione è sottolineata da Bodet, *Trimalchio's Underworld*, pp. 248s., che però si spinge probabilmente troppo oltre nell'individuare una precisa volontà metaforica nel parallelismo tra le tappe della vita del fanciullo defunto e quelle della schiavitù di Trimalchione, anche considerando che questo sarcofago, come gli altri appartenenti alla medesima serie, viene fatto risalire agli ultimi decenni del II sec. d. C.

⁵⁷ A questo proposito, si potrà rilevare anche come P. Desideri, *L'iscrizione del mietitore (C.I.L. VIII 11824): un aspetto della cultura maclaritana del III secolo*, in A. Mastino (a cura di), *L'Africa romana. Atti del IV convegno di studio (Sassari, 12-14 dicembre 1986)*, Sassari 1987, pp. 137-49, abbia istituito un raffronto tra l'impianto narrativo dell'affresco di Trimalchione e la breve biografia versificata incisa su un cippo funerario africano risalente alla seconda metà del III secolo.

⁵⁸ Questa commistione tra registro aulico e metaforico e sordido realismo non è evidentemente esclusiva del *Satyricon*, ma appartiene a larghi strati della produzione della Musa pedestre romana. Un interessante parallelo dell'associazione tra il tema della morte ed immagini escrementizie è offerto proprio dall'*Apocolocyntosis*, quando, riprendendo il *topos* delle estreme parole di un morituro, vengono descritti gli ultimi istanti della vita di Claudio: *Ultima vox eius haec inter homines audita est, cum maiorem sonitum emisisset illa parte, qua facilius loquebatur: "vae me, puto, concacavi me" (apocol. 4, 3)*.

⁵⁹ Per un'analisi iconografica del monumento funebre ed un suo confronto con la produzione artistica commissionata dal ceto sociale dei liberti, cfr. J. Whitehead, *The 'Cena Trimalchionis' and Biographical Narration in Roman Middle-Class Art*, in P. J. Holliday (ed.), *Narrative and Event in Ancient World*, Cambridge 1993, pp. 299-325.

assiso *in tribunali* e vestito con la *praetexta* del *sevir*, in un'immagine che è il perfetto *pendant* del Trimalchione rapito da Mercurio *in tribunal excelsum* rappresentato nell'affresco.

Dunque, il ciclo biografico del portico, con il suo marcato intento celebrativo, funge da elemento preparatorio del monumento funebre, così come l'iscrizione posta all'ingresso del triclinio (Petron. 30, 3) anticipa, nel richiamare ancora una volta la carica di *sevir*, l'epitaffio funebre che su di esso verrà inciso.

Mediante l'associazione tra Mercurio e le Parche così come attraverso la rievocazione del motivo dell'apoteosi, Petronio, richiamando contemporaneamente alla mente del lettore un'iconografia sepolcrale ed un apparato celebrativo poco adatto alla biografia di un privato cittadino ancora in vita, stigmatizza dunque la scarsa abilità del *curiosus pictor*, e, per questo tramite, il cattivo gusto del suo mecenate.⁶⁰ In virtù della consueta contaminazione tra modelli iconografici diversi e incoerenti, infatti, l'ingresso della dimora di Trimalchione, concepito per l'esaltazione del successo del padrone di casa, finisce per assomigliare ad una sorta di grottesco sepolcro, dove di ogni elemento è possibile una lettura ambigua, celebrativa e funebre allo stesso tempo: del resto, è soltanto dei morti che si può celebrare l'apoteosi.⁶¹

⁶⁰ Cfr. in proposito anche le conclusioni di B. Wesenberg, *Zur Wanddekoration im Hause des Trimalchio*, in L. Castagna, E. Lefèvre (hrsg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption / Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin – New York 2007, pp. 267-83.

⁶¹ L'ossessione per lo scorrere del tempo e la morte manifestata da Trimalchione, del resto, è dato ben noto, tanto che di tutta la *Cena* è stata autorevolmente proposta una lettura simbolica in chiave infera, che si connetterebbe alla generale struttura labirintica che caratterizza l'architettura del *Satyricon*. Tra i contributi più importanti in questo senso, vd., oltre a Bodel, *Trimalchio's Underworld*: A. M. Cameron, *Myth and Meaning in Petronius. Some Modern Comparisons*, «Latomus», 29 (1970), pp. 397-425, (p. 405s.); P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, «MD», 6 (1981), pp. 91-117 (p. 114); R. M. Newton, *Trimalchio's hellish bath*, «CJ», 77 (1982), pp. 315-19; E. Courtney, *Petronius and the Underworld*, «AJPh», 108 (1987), pp. 408-10; C. Saylor, *Funeral Games: The Significance of Games in the Cena Trimalchionis*, «Latomus», 46 (1987), pp. 593-602; D. Gagliardi, *Il tema della morte nella Cena petroniana*, «Orpheus», 10 (1989), pp. 13-25; R. Herzog, *Fest, Terror und Tod in Petrons Satyrice*, in W. Haug, R. Warning (hrsg.), *Das Fest*, München 1989, pp. 120-50; P. Lago, *Il viaggio e la dimensione "infernale" nel Satyricon*, «Aufidus», 52 (2004), pp. 29-50; per altra bibliografia e per la sua discussione, rimando alla recente rassegna di G. Vannini, *Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*, «Lustrum», 49 (2007), pp. 373-79.

Come nota Paolo Fedeli,⁶² dunque, l'ambiguità appare fin da subito l'elemento caratterizzante della personalità di Trimalchione: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes*, chiosa infatti Encolpio (Petron. 31, 7).

La distanza tra l'amplificazione retorica che caratterizza la rappresentazione e la ben meno gloriosa realtà (ma anche tra i vari livelli della rappresentazione stessa), così come, allo stesso tempo, la difficoltà a distinguere tra realtà e rappresentazione, appaiono, del resto, come il marchio rappresentativo della tecnica pittorica messa in opera nel portico di Trimalchione, che si presenta come un unico, grande *trompe-l'oeil*. Non solo, infatti, Encolpio può spaventarsi di fronte ad un cane che è soltanto dipinto,⁶³ e la raffigurazione di episodi tratti dall'*Iliade* e dall'*Odissea* viene contaminata con scene gladiatorie;⁶⁴ ma è lo stesso lettore che finisce per non riuscire a distinguere più, nella descrizione del portico, ciò che è concretamente presente da ciò che è solamente rappresentato. È il caso del *grex cursorum* che si allena sotto la guida di un *magister*, citato subito dopo il gruppo composto dalle Parche e da Fortuna: si deve ipotizzare che gli atleti ingombrassero davvero il portico, o si tratta invece dell'ennesimo dipinto?⁶⁵

⁶² Petronio..., p. 100.

⁶³ Petron. 29, 1: *Ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'cave canem'. Et collegae quidem mei riserunt, ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi.*

La tipologia iconografica di questo affresco richiama evidentemente i mosaici conservati a Pompei, nella Casa del poeta tragico come in quelle di Paquio Proculo e Cecilio Giocondo: cfr. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, p. 170 e tav. 35, 72. Ma si potrà forse notare, *en passant*, come, a livello letterario, l'esortazione "cave canem" sia attestata, prima che in Petronio, unicamente nelle *Menippeae* di Varrone, dove ricorre sia in un frammento (*men.* 143 B. = 117 C., *quod ea die mea erat praebitio, in ianuam "cave canem" inscribi iubeo*), sia in un titolo, e dove appare evidentemente come un'allusione a Menippo e all'ambito culturale della diatriba cinico-stoica. Questa traccia menippea risulta più significativa – pur senza volersi addentrare nella complessa questione del genere letterario del *Satyricon* – se si considera che l'uso del cane come simbolo della *parresia* cinica sembra essere impiegato dallo stesso Petronio nell'espressione «*linguam caninam comedi*» (Petron. 43, 3).

⁶⁴ Petron. 29, 9: *interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. 'Iliada et Odyssian' inquit 'ac Laenatis gladiatorium munus'.*

⁶⁵ Cfr. V. Rimell, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge 2002, p. 38.

Se da un lato l'effetto di realtà suscitato dall'affresco ricalca un diffuso giudizio di merito sull'efficacia realistica dell'arte antica (per il quale basterà citare il noto agone tra Zeusi e Parrasio,⁶⁶ ma il medesimo principio estetico è ricalcato dallo stesso Petronio nella scena della pinacoteca⁶⁷), dall'altro esso ha un risvolto inquietante che viene via via evidenziandosi nel corso della cena, dove le apparenze risultano sistematicamente smentite mano a mano che procede la *performance* delle diverse portate, venendo a ingenerare una dimensione anomica che cancella ogni regola di senso, poiché continuamente smentisce le attese e le inferenze che i commensali avevano creduto di poter sviluppare.

Questo sistematico annullamento della corrispondenza tra apparenza e realtà, tra vero e verosimile sembra denunciare un sovvertimento delle regole che si potrebbe forse definire saturnalizio,⁶⁸ e

⁶⁶ Plin. *nat.* 35, 65s.

⁶⁷ Petron. 83: *in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. Nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. Iam vero Apellis quem [Graeci] monocnemon appellant, etiam adoravi. Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam.*

⁶⁸ Suggestioni infere e rappresentazioni di un mondo alla rovescia, dove i liberti vengono innalzati ad alte cariche (come accade a Trimalchione) mentre gli imperatori finiscono assoggettati ai liberti come nel caso di Claudio, non mancano del resto né nella *Cena*, né nell'*Apocolocyntosis*, così come i richiami testuali ai Saturnali (cfr. Petron. 44, 3; 58, 2; 69, 9; Sen. *apocol.* 8, 2, dove Claudio è definito *Saturnalicus princeps*, e 12, 3). La bibliografia in proposito è ampia, anche se necessita di essere vagliata con attenzione. Per Petronio, cfr. e.g. H. Rankin, *Saturnalian Wordplay and Apophoreta in Satyricon* 56, «C&M», 33 (1962); M. Grondona, *Il modello dei Saturnali nella Cena Trimalchionis (ed il testo di 58, 2)*, «MD», 1 (1978), pp. 209-13; G. B. Bronzini, *La dimensione carnevalesca del Satyricon*, «SMSR», 20 (1996), pp. 65-74. Per l'*Apocolocyntosis*, cfr. S. K. Dickinson, *Claudius: Saturnalicus Princeps*, «Latomus», 36 (1977), pp. 634-47; Mazzoli, *L'Apocolocyntosis di Seneca...*; H. K. Riikonen, *Menippean Satire as a Literary Genre. With Special Reference to Seneca's Apocolocyntosis*, Helsinki 1987; Nauta, *Seneca's Apocolocyntosis...*, pp. 69-96; H. S. Versnel, *Two Carnevalesque Princes: Augustus and Claudius and the Ambiguity of Saturnalian Imagery*, in S. Döpp (hrsg.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachchristlichen Kulturen und Litteraturen*, Trier 1993, pp. 99-122; J. Cels Saint-Hilaire, *Histoire d'un Saturnalicus Princeps. Dieux et dépendants dans l'Apocolocyntose du divin Claude*, in J. Annequin, M. Garrido-Hory (éds.), *Religion et anthropologie de l'esclavage et des formes de dépendance. Actes du XX^e colloque du GIREA – Besançon (4-6 novembre 1993)*, Paris 1994, pp. 179-208.

che si colora quindi di una certa critica sociale nello stigmatizzare il delirio di onnipotenza che coglie Trimalchione. Senza rinnegare le proprie origini, ma anzi forte proprio del cammino percorso a partire da esse, infatti, il liberto, divenuto *lautissimus homo*,⁶⁹ non solo fa dipingere, mentre è ancora in vita, un ciclo di affreschi che, per il tono fortemente celebrativo, sarebbero risultati più adatti al sepolcro di un defunto, ma non esita nemmeno a farsi raffigurare secondo un'iconografia di apoteosi degna di un imperatore, nel segno di quel dio Mercurio con il quale Trimalchione, facendosi rappresentare con il caduceo in mano, finisce addirittura per identificarsi.

Trimalchione, che da liberto diviene dio, sembra dunque voler percorrere, nella distorsione celebrativa operata dagli artisti al suo soldo, un cammino inverso a quello che, nella distorsione satirica dell'*Apocolocyntosis*, percorre invece l'imperatore Claudio, il quale, dopo essere stato divinizzato, termina il suo viaggio oltremondano nell'Ade come liberto *a cognitionibus*.⁷⁰

In Petronio come in Seneca, la presenza delle Parche appare dunque come una sorta di *passe-partout* che, sulla base di un duplice statuto simbolico, celebrativo e sepolcrale insieme, segna il confine dell'ambiguo destino dei due protagonisti. Così, se al *divus* Claudio viene negata l'apoteosi, anche l'affresco che dovrebbe celebrare i successi di Trimalchione, a causa della goffaggine del *curiosus pictor*, finisce per apparire piuttosto come un'accozzaglia eterogenea di elementi celebrativi e dettagli funerari, dove la presenza delle Parche sembra tramutare il *tribunal excelsum* cui il protagonista si vede destinato nel *tribunal Aeaci* (il sintagma è di Sen. *apocol.* 14, 1) cui esse erano solite presiedere. Verso tale *tribunal*, infatti, il protagonista, piuttosto che condotto con sommo onore, sembra trascinato di malagrazia, dato che Mercurio lo solleva per il mento così come aveva trascinato Claudio *collo obtorto*

⁶⁹ Petron. 26, 9.

⁷⁰ Il percorso contro natura compiuto da Claudio è ben sottolineato da Seneca (*apocol.* 11, 6; il medesimo passo in cui è contenuta la notazione *collo obtorto* citata *supra*) attraverso il ricorso ad una citazione catulliana, *unde negant redire quemquam* (Catul. 3, 12), che se nel testo d'origine indicava tradizionalmente l'Ade, da cui nessun defunto può più tornare, in riferimento a Claudio viene invece ad indicare l'Olimpo, che a lui è ormai definitivamente precluso: vd. Bonandini, *Il contrasto menippeo...*, *ad loc.*

e *capite involuto*,⁷¹ con una fisicità che, come si è visto⁷², sembra dovere molto allo spirito dello *σπουδαιογέλοιον* menippeo.

Come dunque Claudio, a causa delle proprie mancanze, si vede negata una divinizzazione già decretatagli dal Senato, anche Trimalchione sconta il proprio *deficit* culturale, che lo porta a farsi mecenate di artisti pari a sé per imperizia, decretando così il sistematico fallimento dei propri tentativi di elevazione sociale, che inevitabilmente sfociano nel grottesco e nella parodia.

⁷¹ Tutta la scena è anzi persa a G. Focardi, *Claudio e Trimalchione: due personaggi a confronto?*, «InvLuc», 21 (1999), pp. 149-66 (p. 158), una vera e propria parodia del percorso compiuto da Claudio, nell'ambito di una teoria generale che vede nel personaggio di Trimalchione una caricatura del Claudio dell'*Apocolocyntosis*.

⁷² Cfr. infatti anche Lucian. *Icaromen*. 34, citato *supra*.



Fig. 1. Sarcophago, Museo Archeologico di Istanbul (II sec. d.C.) -
LIMC VI, 1, p. 643 n° 36 = IV, 2, p. 225 n° 162.



Fig. 2. Sarcophago, Musei Capitolini (II sec. d. C) -
LIMC VI, 1, p. 643 n° 37 = VI, 2, p. 378 n° 37.



Fig. 3. Sarcophago, Villa Doria Pamphilj (fine II sec. d.C.) -
LIMC VI, 1, p. 644 n° 44 = VI, 2, p. 448 n° 283.

