

L'epilogo del *Satyricon* allo specchio: Modelli letterari e intersezioni di generi

The Epilogue of the *Satyrica*: Literary Models and Intersection of Genres

Enrico Simonetti

Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

enrico.simonetti@uniba.it

Abstract

The aim of this research is to clarify the similarities between Chrysis' speech to Polyaeos (Petr. 126) and the scene representing Palaestrio's deceit at Pyrgopolinices' expense in Plautus' *Miles gloriosus*. The comparison will help to outline more clearly the influence of comedy in a context in which it 'communicated' with other hypotexts, such as elegy and epic. This paper aims also to analyse the connection between epic and pseudo-epic models (Ov. *Met.* 14.320-396) in Petr. 127, a section of the Petronius' novel which is widely coloured with Homeric influences. The epic parody here reduces the strong claims of the protagonists – deeply rooted in their own evocative names – and reveals the comical and degrading foundation on which their love story is based.

Keywords

Plautus, Petronius, *Miles Gloriosus*, Ovid's *Metamorphoses*.

1. Introduzione

Ogni situazione è un'esca narrativa, suscettibile di sviluppi che la memoria scolastica si affretta a completare in accordo a modelli letterari sublimi. E così succede che ad un modello di sviluppo se ne associ un altro, come se la stessa situazione (romanzesca o declamatoria) sia passibile di sviluppi diversi: o quello grandiosamente epico, o quello drammatico della tragedia, o quello magniloquente della grande oratoria civile. Queste memorie illustri possono anche convergere e assommarsi, perché in fondo esse non sono più singoli testi distinti ma appartengono tutti insieme, e indistintamente, al grande testo della scuola¹.

Il paragrafo in epigrafe, tratto dal fondamentale saggio di Conte sul *Satyricon*, illustra nel migliore dei modi il principio narrativo strutturale che governa il segmento del testo petroniano qui analizzato: all'interno del romanzo, infatti, la feconda intersezione di ipotesti si configura sia come criterio fondamentale di costruzione delle vicende, sia come meccanismo narrativo capace di veicolare significati diversi da quelli dei testi di partenza². Principio cardine della composizione di ogni episodio, l'intreccio di modelli diversi può essere apprezzato soltanto da un lettore 'critico', in grado di decodificare le spie lessicali e le particolari movenze dei personaggi, senza lasciarsi irretire nella 'distorta' visione del narratore: Encolpio infatti, narratore 'mitomane'³, trasfigura continuamente le vicende – spesso meschine – nelle quali viene coinvolto secondo i modelli mitologici e letterari da lui appresi a scuola⁴. È proprio la sua cultura retorica e declamatoria a far sì che l'io-narrante plasmi il racconto di ogni scena secondo i testi e le categorie librescamente assimilati: mentre ripensa alle proprie vicende e scrive il proprio romanzo, il narratore si sforza di emulare – con l'ingenuità che lo contraddistingue, beninteso – i grandi scrittori di volta in volta evocati e allusi.

Un ottimo *specimen* di tale ingranaggio narrativo è costituito dai due capitoli iniziali della sezione crotoniate (Petr. 126-127), che per la continuità e la stretta connessione fra le scene possono ben considerarsi un 'dittico'. Oggetto degli appetiti erotici di una provocante e disinibita nobildonna locale, il protagonista viene adescato dalla sua giovane e faconda ancella, che per indurlo a cedere alle profferte della padrona sfoggia tutta la propria *sapientia* retorica⁵. Non sorprende, dunque, che, per il contenuto e per le istanze che lo caratterizzano, il *deverbium* fra Criside e Polieno sia connotato da movenze e lessico tipicamente elegiaci, la cui importanza non è sfuggita alla critica⁶. All'ipotesto elegiaco, percepibile in primo luogo a livello stilistico e retorico, si aggiunge un modello 'strutturale', quello, cioè, della *palliata*, che traspare con netta evidenza nella dinamica di un *servus* – in questo caso *serva*, in ossequio al ribaltamento comico vigente a Crotone⁷ – che intercede per acquisire in favore del padrone il

2 Il riconoscimento dell'importanza strutturale dell'intersezione di ipotesti risale al vetusto saggio di Collignon 1892; tra i contributi recenti, per la densità dell'analisi è opportuno ricordare Christesen – Torlone 2002. La moderna critica petroniana, sulla scorta dei recenti sviluppi degli studi di narratologia e dei progressi dell'indagine sui testi letterari, acquisisce sempre più consapevolezza della complessità e della densità semantica del dialogo tra i modelli: come emergerà dall'analisi di Petr. 126-127, la memoria e il riuso dei classici, frutto della cultura scolastica e dell'indole mitomane del narratore, sono pervasivi al punto da 'generare' costantemente il racconto.

3 Conte 1997, 31.

4 Non bisogna parlare, dunque, di degradazione dei modelli illustri, ma di un uso 'improprio' degli stessi, esperito da un narratore poco attendibile (cf. Conte 1997, 38).

5 Secondo George 1966, 344, il discorso della servetta si configura come «a triumph of the rhetorical art».

6 Oltre a Alfonsi 1960, concentratosi sull'epigramma finale del capitolo, molti studiosi hanno esaminato gli ipotesti elegiaci alla base di tale sequenza: tra gli altri, è utile ricordare Pacchiani 1976; Blickman 1988; Adamietz 1995; Dimundo 1998; 2007; Schmeling 2011, 471 e Antoniadis 2013.

7 Mi riferisco all'interpretazione della Crotone petroniana come un «mondo alla rovescia» (Fedeli 1987). Oltre che rimandare allo schiavo furbo di origine comica, il personaggio di Criside sembra modellato sulla *lena* mimico-elegiaca (si vedano il primo *Mimiambo* di Eronda, Prop. 4.5 e Ov. *Am.* 1.8) e sull'*ancilla conciliatrix* (che peraltro è definizione affibbiata anche a Milfidippa in *Mil.* 1410) di cui parla Ovidio nel dittico *Am.* 1.11-12.

bene o l'oggetto d'amore concupito⁸. A ben guardare, tuttavia, nella costruzione dei caratteri dei due attori in scena, l'autore ha probabilmente tratto ispirazione da una famosa commedia plautina, la cui trama – più delle altre – si basa sull'inganno: il *Miles gloriosus*. In virtù di precisi collegamenti fra Petr. 126 e la seconda scena dell'atto quarto di tale commedia la generica *facies* comica dell'episodio assume, dunque, una connotazione specifica⁹.

Dopo che la signora, emersa dal suo nascondiglio, è stata onorata di una *ekphrasis* che elogia la sua connaturata venustà, in contrasto con l'artefatta bellezza del *moechus* Polieno¹⁰, i due amanti fanno conoscenza e incominciano a rompere il ghiaccio e la tensione generata dal commercio erotico in cui sono invischiati¹¹. Gli stessi nomi dei protagonisti, che in Petronio non sono meri accessori ma generano essi stessi la vicenda¹², fanno sì che tra Polieno e Circe nasca subito l'irresistibile attrazione. Benché l'impalcatura del dialogo preliminare all'amplesso sia intessuta di puntuali rimandi a episodi omerici¹³, tanto iliadici quanto odissiaci, la dinamica dell'adescamento e i precisi collegamenti stilistico-retorici potrebbero far pensare a un altro ipotesto, che si aggiunge a quelli omerici, cioè l'incontro fra Pico e Circe nel XIV libro delle *Metamorfosi* ovidiane (vv. 320-396).

L'analisi di queste due scene, con la precisazione del significato che l'intersezione degli ipotesti assume nel loro contesto, permetterà forse di delineare meglio il senso dei primi sviluppi dell'avventura d'amore crotoniate e di apprezzare l'importanza del dialogo degli ipotesti anche in segmenti di testo di modesta estensione.

2. 'Superbi' allo specchio: l'influenza del *Miles gloriosus* in Petr. 126

All'interno della struttura dell'opera, come è stato anticipato, la sezione crotoniate esemplifica ed enfatizza i meccanismi narratologici che già nelle precedenti sequenze erano ben riconoscibili. Isolate

8 Per uno studio approfondito sulle costanti degli intrecci delle commedie plautine cf. Bettini 1982; 1991. Inoltre, non va dimenticato – come si dirà a breve – il fatto che l'ipotesto mimico-comico sostanzia l'intera sequenza crotoniate.

9 Anche Schmeling 2011, 472 menziona in maniera cursoria il *Miles gloriosus* tra gli ipotesti del capitolo 126.

10 Alla categoria dei *moechi* appartiene, per sua esplicita ammissione, anche Pirgopolinice (*Mil.* 1436 *Si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet*, "Se si facesse così con gli altri donnaiuoli, ve ne sarebbero meno sulla terra" [le traduzioni del *Miles Gloriosus* sono di Scandola 1980]).

11 Tra gli attori di questa commedia l'ancella sembra essere quella più a suo agio e, nel pieno rispetto dell'*ethos* del *servus callidus*, a fronte della passività della coppia di spasimanti funge da regista della storia d'amore. È Criside, infatti, che trascina letteralmente la padrona dalle quinte sulla scena (Petr. 126.13 [sc. *Chrysis*] *Nec diu morata dominam producit e latebris laterique meo applicat mulierem omnibus simulacris emendatiorem*, «Fattasi attendere brevemente, fa comparire dal suo nascondiglio la padrona e mi piazza a lato una donna più perfetta di tutti i ritratti del mondo» [le traduzioni del *Satyricon* sono di Aragosti 2011¹⁶]), mentre Polieno sarà a breve colpito da una forma ben più imbarazzante di 'paralisi'; a sua volta, Criside sarà anche fautrice dello scambio di *epistolia* (Petr. 129.11 «*Rescribe modo blandius dominae animumque eius candida humanitate restitue*», «Tu limitati a scrivere in risposta alla mia padrona parole melate e cerca di riconquistare il suo cuore con la schiettezza e gentilezza dei modi»).

12 La puntualizzazione, avanzata da Fedeli 1988a, sarà decisiva quando si analizzerà il cap. 127. La studiattissima strategia di assegnazione dei nomi è stata oggetto di importanti contributi: cf. Barchiesi 1984 e Labate 1986.

13 Un'approfondita analisi dell'influenza omerica in Petr. 126-127 è stata condotta da Fedeli 1988b.

anche dal punto di vista diegetico¹⁴ dal contesto precedente, le avventure 'agite' nell'antica e decaduta colonia calabra presentano un totale e sistematico ribaltamento delle corrette norme del vivere civile. A Crotone, però, nel collaudato sistema di illusioni e fallimenti che sorregge tutte le peripezie dei protagonisti si registra una novità. La brigata, orba di Ascilto¹⁵, è ora costituita dall'inseparabile coppia Encolpio / Gitone, cui si sono aggiunti, da 83.7, il poetaastro Eumolpo – personaggio versatile e vero regista dell'ultima parte a noi pervenuta del *Satyricon* – e il suo *mercennarius* Corace, che, epigono dei κωφὰ πρόσωπα di tradizione comica, svolge presumibilmente¹⁶ la funzione insperata di ago della bilancia dell'insuccesso del *mimus* crotoniate. In contrasto con quanto è avvenuto finora, il gruppo di avventurieri non si trova a subire, suo malgrado, le insidie dei *captatores* di eredità¹⁷, ma, eloquentemente ammaestrata da un *vilicus*¹⁸, sceglie spontaneamente di sopperire alla penuria di risorse che li affligge attraverso una grandiosa messinscena, con la quale turlupinare i cittadini avidi e creduloni dell'antica colonia magnogreca.

Prudentior Eumolpus convertit ad novitatem rei mentem genusque divitationis [Müller divinationis] sibi non displicere confessus est. locari ego senem poetica levitate credebam, cum ille «Utinam quidem sufficeret largior scaena, id est vestis humanior, instrumentum lautius quod praebet mendacio fidem: non mehercules rapinam istam differrem, sed continuo vos ad magnas opes ducerem. Atquin promitto» [...] quicquid exigeret, dummodo placeret vestis, rapinae comes, et quicquid Lycurgi villa grassantibus praeberisset. Nam nummos in praesentem usum deum matrem pro fide sua reddituram [...] «Quid ergo» inquit Eumolpus «cessamus mimum componere? Facite ergo me dominum, si negotiatio placet» (Petr. 117.1-4)¹⁹.

Eumolpo, più accorto, focalizzò l'attenzione sulla nuova evenienza e dichiarò che quel modo di fare soldi non gli dispiaceva. Io pensavo che il vecchio volesse scherzare, col tono svagato un po' tipico dei poeti, ma lui di rincalzo: «Magari potessi disporre di una messinscena più sfarzosa, voglio dire un abbigliamento più raffinato e un arredo scenico più sontuoso, che potessero dare credibilità alla finzione: per Ercole, non rimanderei questo colpo a domani, ma vi condurrei difilato incontro alla grande ricchezza». [...] Nonostante le sue riserve, io gli prometto di soddisfare tutte le sue esigenze, purché gli andasse a genio l'abito che avevamo portato con noi durante la rapina e quant'altro

- 14 Come si ribadirà anche a breve, la recita del *Bellum civile* può essere considerata un interludio tra gli antefatti (il prologo del *vilicus* e l'organizzazione della messinscena) e l'avventura in terra calabra.
- 15 Ascilto è uscito di scena nella *Graeca urbs*; nella sua ultima apparizione, con la promessa di una ricompensa di mille sesterzi egli va in cerca di Gitone, schiavetto smarrito (cap. 97).
- 16 La prudenza è d'obbligo, dato lo stato lacunoso del testo ai capitoli 125-141. Sulla base delle suggestioni insite nel nome, Labate 1986 ha postulato che fosse una delazione di Corace a mandare a monte la *fallacia* imbastita a Crotone; d'altra parte, tale nefasta eventualità è presagita anche da Polieno nel soliloquio del cap. 125 (125.3 *Quid, si etiam mercennarius praesenti felicitate lassus indicium ad amicos detulerit totamque fallaciam invidiosa prodicione detexerit?*, «Che succederà – va valutato anche questo – se il servitore di Eumolpo, allentata la guardia per il benessere attuale, si sbottonerà con gli amici e con proditoria diffamazione svelerà l'intero inganno?»).
- 17 Tema squisitamente satirico – a esso Orazio dedica S. 2.5 –, la *captatio hereditatum* si configura in Petronio quale mero spunto comico, senza alcun interesse per i risvolti sociali. Bodel 2003, 5 fa notare che, prima di Orazio, l'argomento viene trattato da Periplectomeno (*Mil.* 705-715), un collegamento tanto più significativo se si pensa ai contatti fra Petr. 126 e il *Miles* (vd. *infra*).
- 18 Il discorso del *vilicus*, prologo – come detto – della commedia, si legge nel capitolo 116. La magniloquenza con cui il contadino presenta i degradati *mores* della colonia magnogreca si configura come prima spia del ribaltamento cui a Crotone sono sottoposti tutti i normali criteri che regolano il vivere civile.
- 19 Riproduco, laddove non diversamente indicato, il testo edito da Müller 2003⁴.

L'epilogo del *Satyricon* allo specchio: Modelli letterari e intersezioni di generi

avesse fruttato la villa di Licurgo, quando venne svaligiata. Quanto al denaro liquido per i bisogni del momento, ce lo avrebbe fatto trovare la madre degli dei. [...] «Che aspettiamo, dunque,» disse Eumolpo «a mettere in scena la farsa? Fate allora di me il vostro padrone, se l'affare vi va a genio» [trad. di Aragosti, con leggeri adattamenti].

I paragrafi, non così lacunosi da compromettere l'intelligibilità del testo²⁰, prefigurano la messa in scena recitata in seguito dai protagonisti a Crotone. I riferimenti lessicali appaiono tanto numerosi e precisi da non lasciare dubbio sulla reale natura del prossimo episodio: il narratore, infatti, non esita a manifestare il proprio stupore²¹ di fronte alle parole del suo anziano e truffaldino compagno, che pensa voglia, come al solito, «prendersi gioco» (*iocari*²²) della faciloneria dei compagni, per la sua «frivolezza da poeta» (*poetica levitas*²³). Il vecchio, tuttavia, ha intenzioni 'serie', al punto da elencare tutti gli elementi necessari a imbastire una messa in scena in piena regola: il poeta, infatti, rimpiange di non poter disporre di un «apparato scenico più ricco» (*largior scaena*²⁴), cioè di «costumi più decorosi» (*vestis humanior*²⁵), presupposto essenziale per la buona riuscita di una farsa, e di un «arredo più sontuoso» (*instrumentum lautius*²⁶), che renda credibile la «menzogna» (*mendacium*); vi fossero tutti questi elementi, non rimanderebbe il «furto» (*rapina*) e riuscirebbe ad arricchire enormemente i compagni; l'esplicita menzione del *mimus*, infine, conferisce una precisa connotazione farsesca all'avventura che sta per andare in scena, di cui egli sarà l'indiscusso *dominus*²⁷.

Pertanto, su suggerimento di Eumolpo, controfigura del poeta comico e – si può dire con uguale fondatezza – dell'autore 'nascosto', i componenti della combriccola stabiliscono di inscenare un gran-

20 Due sono i punti critici, sui quali la critica si è divisa; diversamente da Müller e da Pellegrino 1975, che dopo *atquin promitto* accolgono la lacuna postulata da Schmid 1951, 179, n. 9; Ernout 1922; Bücheler 1963⁸ e Aragosti 2011¹⁶ stampano un testo continuo e assegnano al narratore, com'è ovvio, le parole successive ad *atquin*; solo Ernout, invece, non pone a testo la lacuna dopo *reddituram* proposta dal Bücheler, poiché considera discorso diretto di Polieno le parole: *Nam nummos... reddituram*; la critica è divisa anche sulla corretta interpretazione del riferimento alla *deum mater* Cibele-Iside; su tale questione si rinvia al sempre utile saggio di Ciaffi 1955, 15; sul testo preso in analisi cf. anche il recente commento di Habermehl 2020.

21 Il *cum inversum* (*cum ille ...*), infatti, chiarisce che l'incredulità e la sorpresa di Polieno sono conseguenza della proposta di Eumolpo.

22 Il verbo *iocor* è usato nell'accezione di «ridendi, irridendi causa sermonem facere» (*TLL* vol. VII 2.82 sgg.).

23 La verbosità poetica di Eumolpo rende inverosimili le sue parole a giudizio del narratore, ormai avvezzo all'indole del compagno e diffidente nei confronti dei suoi discorsi, spesso del tutto dissimili dal modo di agire.

24 Eumolpo adopera il termine *scaena* nel significato di «platform on which actors, etc., perform, stage» (*OLD* s.u. "scaena" [2]): che cosa egli intenda con tale sostantivo è immediatamente reso evidente dai termini *vestis* e *instrumentum*, introdotti dal nesso *id est*.

25 In questo contesto l'aggettivo *humanus* pertiene «ad decorem, commoditatem, iucunditatem» (*TLL* vol. VI.3.3093.30 sgg.).

26 Sulla precisa valenza scenico-teatrale del termine *instrumentum* si è soffermato già Fedeli 1988a, 10.

27 Alla luce degli elementi lessicali sopra analizzati non esitiamo a leggere nel termine un esplicito riferimento alla figura del *dominus gregis*.

dioso *mimus*²⁸: Polieno, Gitone e Corace, più giovani, si fingeranno schiavi di un ricco *dominus* africano – impersonato, manco a dirlo, dal poeta, regista e primo attore della commedia – che ha fatto naufragio sulle coste calabre; la sventura, tuttavia, lo ha privato solo di una minima parte del suo patrimonio, che del resto – aspetto fondamentale per la buona riuscita della truffa – egli non potrà lasciare in eredità ad alcun discendente, a causa della morte prematura dell'unico figlio (Petr. 117.4-10). Assegnate le parti e stabilito minuziosamente il comportamento da tenere durante l'incursione nella città di Pitagora, la compagnia si dirige alla volta di Crotona. Ad allietare, per così dire, il tragitto, Eumolpo pensa bene di approfondire i suoi duecentonovantacinque esametri in perfetto stile lucaneo sulla guerra civile cesariana, che si frappongono, quasi un ἐμβόλιμον di aristotelica memoria²⁹, fra l'antefatto e il primo atto della commedia³⁰.

Il preludeo, dunque, promette al lettore un'avventura tutta comica, in cui la farsa messa in scena ai danni degli *heredipetae* costituirà il *Leitmotiv* di ogni azione dei protagonisti. Ciononostante, gli estratti che compongono l'ultima parte del romanzo sembrano essere focalizzati esclusivamente sulla tormentata tresca fra il protagonista e una procace gentildonna di nome Circe. Sfuggono, purtroppo, gli sviluppi del *mendacium* ordito ai danni dei cacciatori di eredità; l'inganno, che è andato a buon fine e ha assicurato ai truffatori per qualche tempo un certo benessere³¹, procede in parallelo con la storia d'amore fino a un punto di rottura, che può essere scorta probabilmente nel cap. 141, dove un personaggio – Polieno, con ogni probabilità – palesa le sue ansie per le sempre meno generose elargizioni

28 Alla luce dei collegamenti che intercorrono tra la farsa del *Satyricon* e l'architettura del *Miles*, risulta interessante rilevare la somiglianza tra il conciliabolo tenuto dai membri della brigata guidata da Eumolpo e la riunione tra Palestrione, Periplectomeno e Pleusicle (atto terzo, scena prima), nella quale il *servus* ordisce l'inganno ai danni di Pircopolinice.

29 Arist. *Po.* 1456A.29. Corposa è la bibliografia sul *Bellum civile* petroniano: per un resoconto critico aggiornato al 2005 si rimanda a Vannini 2007, 288-294.

30 Lo scarto diegetico fra l'ideazione del *mendacium* e il suo inizio – colmato dall'effluvio poetico di Eumolpo – doveva configurarsi, con ogni probabilità, come un espediente narrativo finalizzato a far crescere nel lettore-ascoltatore l'aspettativa per la prossima avventura. Orazio era invece contrario al canto avulso dall'azione scenica durante gli intervalli: [*chorus*] *neu quid medios intercinat actus, / quod non proposito conducat et haereat apte*, «Il coro negli intervalli non deve cantare cose che non si riferiscono all'argomento e non sono strettamente legate ad esso» [trad. di L. Paolicchi 1993] (*Ars* 194-195).

31 Lo si può inferire da Petr. 125.1-2 *Dum haec magno tempore Crotona aguntur <...> et Eumolpus felicitate plenus prioris fortunae esset oblitus [statum] adeo ut [suis] iactaret neminem gratiae suae ibi posse resistere impuneque suos, si quid deliquissent [in ea urbe], beneficio amicorum laturos. Ceterum ego, etsi quotidie magis magisque superfluentibus bonis saginatum corpus impleveram putabamque a custodia mei removisse vultum Fortunam, tamen saepius tam consuetudinem meam cogitabam quam causam*. «Mentre questo era da un bel po' l'andamento degli eventi a Crotona [...] e poiché Eumolpo, inebriato dal successo, aveva dimenticato la vita ingrata condotta in precedenza, al punto da vantarsi coi suoi accoliti che nessuno in quella città poteva tener testa alla sua influenza e che le sue conoscenze garantivano l'impunità ai suoi protetti, nel caso avessero combinato qualche guaio in quella città. Venendo a me, per quanto il quotidiano incremento del bendidio che ci pioveva addosso avesse rimpinzato la mia pancia facendomi acquistare peso in eccesso e cominciassi a convincermi che la Fortuna avesse distolto i suoi occhi dalla serrata vigilanza su di me, tuttavia i miei pensieri andavano di frequente sia alla mia situazione sia agli eventi che l'avevano prodotta».

dei Crotoniati, che incominciano, evidentemente, a nutrire seri dubbi sulle millantate ricchezze dei loro ospiti³².

Se, dunque, il lettore-ascoltatore si troverà di fronte a un carnevalesco mondo in cui ogni regola è ribaltata, l'*incipit* della sezione, tuttavia, sembra prefigurare eventi finalmente soddisfacenti per il protagonista³³: fintosi schiavo e mutato il proprio nome in Polieno, indice a un tempo della propria indole 'mitomane' e del proprio obiettivo di emulare la capacità menzognera di Ulisse dopo il suo ritorno a Itaca, in linea col clima farsesco creato dal *mendacium*³⁴, all'inizio della sezione crotoniate il protagonista è coinvolto in una schermaglia verbale con una ancella di nome Criside³⁵.

[*Chrysis ancilla Circes ad Polyaeum*] «Quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas. Quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia, nisi quod formam prostituisti ut vendas? Vides me: nec auguria novi nec mathematicorum caelum curare soleo, ex vultibus tamen hominum mores colligo, et cum spatiantem vidi, quid cogitet scio. Sive ergo nobis vendis quod peto, mercator paratus est, sive, quod humanius est, commodas, effice ut beneficium debeamus. Nam quod servum te et humilem fateris, accendis desiderium aestuantis. Quaedam enim feminae sordibus calent, nec libidinem concitant, nisi aut servos viderint aut statores altius cinctos. Harena aliquas accendit aut perfusus pulvere mulio aut histrio scaenae ostentatione traductus. Ex hac nota domina est mea: usque ab orchestra quattuordecim transilit et in extrema plebe quaerit quod diligit» (Petr. 126.1-7).

[Criside, ancella di Circe, a Polieno] «Poiché sai di essere carino, ti dai delle arie e i tuoi abbracci, invece di dispensarli, li fai pagare. A che cosa mirano, infatti, le onde dei tuoi capelli ottenute a colpi di pettine, il volto tutto spalmato di trucco e, come se non bastasse, il molle richiamo del tuo sguardo, l'andatura studiata attentamente e il passo che non permette al piede di travalicare il modulo programmato, se non al fatto che tu prostituisci la tua bellezza per attirare acquirenti? Tu mi vedi, io non so di presagi, né ho l'abitudine di prestare attenzione al cielo degli astrologi; tuttavia so dedurre il carattere di una persona dalla sua faccia e, dopo aver visto qualcuno camminare, evinco i suoi pensieri. Pertanto, nel caso tu sia disposto a vendere quanto chiedo è pronto l'acquirente; nel caso invece – e sarebbe più galante – tu me lo offra gratis, consentici di rimanertene obbligate. Tieni conto che il tuo schermirti, dicendo che sei uno schiavo, e di basso livello, non fa che dare esca al fuoco di chi brucia dal desiderio. Ci sono, infatti, delle femmine che vanno in calore per il popolino e non si eccitano

- 32 Petr. 141.1 «*Ex Africa navis, ut promiseras, cum pecunia tua et familia non venit. Captatores iam exhausti liberalitatem imminuerunt. Itaque aut fallor aut fortuna communis coepit redire ad paenitentiam suam*», «La nave proveniente dall'Africa, come avevi promesso, carica dei tuoi soldi e dei tuoi schiavi, non è arrivata. I cacciatori di eredità, ormai a secco, hanno cominciato a ridurre le elargizioni. Perciò o mi sbaglio io, oppure la fortuna, nell'impresa che ci accomuna, ha cominciato a fare una marcia indietro di pentimento».
- 33 Il pubblico, reso edotto dagli ormai consueti rovesci di fortuna che inesorabilmente perseguitano Encolpio, già pregusta l'imminente contrappasso: «lo *hypsos*, – nota Conte 1997, 18 – per l'improprietà stessa della situazione reale, è costitutivamente (pregiudizialmente) insidiato dal rischio della caduta. Ogni volta basterà poco perché l'alto volo di Icaro precipiti rovinando in basso».
- 34 Sono osservazioni di Fedeli contenute nel suo articolo (*Encolpio-Polieno...*, art. cit.) dedicato al nome fittizio scelto da Encolpio nel contesto della farsa crotoniate: epiteto riservato dalle Sirene a Ulisse (*Od.* 12.184), *Polyaenos* assume nel *Satyricon* l'accezione di *μυθολόγος, φλύαρος* (cf. anche Barchiesi 1984, 171) e ha una forte valenza strutturale, perché – continua Fedeli – è in grado di generare i successivi sviluppi della vicenda.
- 35 Dei nomi dei dialoganti siamo informati grazie a una delle didascalie (la prima figura in 85.1) che, negli *excerpta longiora* (= L), precedono vari frammenti dell'ultima parte del *Satyricon*. Della scena in questione sono ignote le battute iniziali: da quanto è possibile ricavare dai riferimenti interni al testo, Criside ha abbordato il bel giovane e gli ha avanzato, in un tono – si può presumere – decisamente più carezzevole di quello adoperato in 126.1-7, la profferta amorosa, che Polieno deve aver declinato, causando, così, la contro-risposta sdegnata della propria interlocutrice.

se non dopo aver occhieggiato un qualche schiavo o corriere con la veste trattenuta in vita. C'è chi viene eccitata dall'ambiente del circo, o da un polveroso mulattiere, ovvero da un teatrante, esposto allo sguardo di tutti per l'esibizione cui il mestiere lo costringe. Di questa pasta è la mia padrona: lei, partendo dall'orchestra, fa un salto di quattordici file e va a cercare nei posti più bassi, dove sta il popolino, il suo materiale erotico».

La scena con cui si apre la sequenza crotoniate presenta un'architettura spiccatamente comica: risulta ben evidente – com'è stato sottolineato – lo schema triadico di 1) un *servus* che intercede per conquistare 2) il bene concupito 3) dal suo padrone, sebbene i ruoli siano invertiti, secondo il meccanismo del ribaltamento vigente a Crotona: benché abbia tutte le caratteristiche di una *meretrix*, qui è un ragazzo a costituire l'oggetto del desiderio, mentre le donne hanno il compito di spingerlo, dietro pagamento o gratuitamente, a concedersi all'amore.

Eppure sembra che i rimandi al generico modello della *palliata*, che agiscono scopertamente nella costruzione della prima parte dell'episodio, possano essere messi a confronto con una situazione scenica realmente 'agita' sulle scene di Roma: proprio la centralità dell'inganno, che nella sezione crotoniate si sovrappone alla richiesta galante, e l'*ethos* degli ingannati instradano il pubblico a un confronto puntuale con la seconda scena dell'atto quarto del *Miles* plautino.

Già Panayotakis 1995, 163 aveva individuato le somiglianze che intercorrono fra le due ancelle intermediarie, Milfidippa e Criside. Per riconquistare Filocomasia, fanciulla amata dal proprio padrone Pleusicle e rapita dal soldato spaccone Pìrgopolinice, il *servus callidus* Palestrione, con la complicità del vecchio, ma per niente austero Periplectomeno e di due cortigiane, Acroteleuzia e la sua ancella Milfidippa, escogita un grandioso inganno ai danni del borioso *miles*: Palestrione e Milfidippa gli recheranno la pseudo-ambasceria di una signora – Acroteleuzia – follemente innamorata di lui, che fingerranno sia la moglie del vicino Periplectomeno; Palestrione, che di Pìrgopolinice è diventato schiavo, lo indurrà a congedare Filocomasia e ad accettare la profferta della dama falsamente innamorata.

La scena che mostra più spiccate somiglianze con Petr. 126 è quella dell'ambasciata di Milfidippa a Pìrgopolinice³⁶. È possibile, infatti, scorgere dei punti di contatto anche fra il personaggio di Pìrgopolinice e quello di Polieno, che sembrano avvalorare l'affinità fra le due scene suggerita già da quella fra le *ancillae conciliatrices*.

Che il personaggio di Polieno, in certa misura, sia stato modellato secondo le fattezze dello spaccone plautino è un assunto che si basa su somiglianze sia esteriori che caratteriali. All'inizio della commedia Artotrogo cerca di lusingare il trionfante soldato e sfrutta la sua tendenza ad attribuirsi doti eccezionali; oltre al valore militare, il parassita fa leva sull'irresistibile fascino del padrone sulle donne: Pìrgopolinice, infatti, ha una capigliatura davvero straordinaria, e sono fortunate quante giacciono con lui (*Mil.* 64-65 *Vide caesaries*³⁷ *quam decet. / Ne illae sunt fortunatae quae cum isto cubant!*³⁸, "Guarda come gli sta bene

36 In un saggio recente Labate 2019 ha messo in luce l'influenza degli insegnamenti erotici ovidiani in tutta la sequenza qui presa in analisi.

37 Sul preciso significato di *caesaries* è utile leggere il commento di Hammond – Mack–Moskalev 1970, 83: «A full head of hair, which according to Roman standards was a mark of beauty».

38 Le citazioni tratte dal *Miles gloriosus* riproducono il testo di Lindsay 1905.

quella pettinatura! Son davvero fortunate le donne che vanno a letto con lui!”). Anche il finto-schiavo Polieno, che deve il suo *charme* a bellezze artatamente ostentate, è connotato da una bellissima capigliatura (Petr. 126.2 *Quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas. Quo enim spectant flexae pectine comae?*). Entrambi i bellimbusti, minuziosamente descritti dal punto di vista fisico, inoltre mostrano evidenti somiglianze con il tipo del *moechus*: se, infatti, Acroteleuzia si chiede chi in città non conosca quel donnaiolo di soldato borioso e riccioluto (*Mil.* 923-924 *Populi odium quidni noverim, magnidicum, cincinnatum, / moechum unguentatum?*, “Come potrei non conoscere quell’essere odioso a tutti, quel fanfarone riccioluto, quel donnaiuolo profumato”), Criside, dal canto suo, individua nel volto consunto dal belletto e nella accattivante malizia dello sguardo, oltre che in un’andatura accortamente studiata, i particolari che avvicinano Polieno a una *meretrix* (Petr. 126.2 *Quo [scil. spectant] facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia nisi quod formam prostituis ut vendas?*).

L'affinità maggiore fra i due spacconi deriva dalla loro indole: la *superbia*³⁹ infatti, connotato qualificante del soldato in quanto maschera comica⁴⁰, viene censurata anche in Polieno; inoltre, per definire in modo pregnante la tendenza dei baldanzosi giovani a respingere le richieste delle spasimanti, sia Plauto che Petronio adoperano il termine *fastidium*. Pìrgopolinice, infatti, *se habet carum* (*Mil.* 1041) e, anche se la *rogatio* della misteriosa gentildonna non gli è poi così sgradita (*Mil.* 972 *Cupio hercle equidem, si illa volt*, “Non chiedo di meglio – per Ercole! – se lei vuole”), da Palestrione viene ripetutamente esortato, tuttavia, a mostrarsi sdegnoso nei confronti della profferta (*Mil.* 1034-1035 *At scin quid tu facias? facito fastidi plenum, / quasi non lubeat*, “Ma sai quel che devi fare? Fa’ l’annoiato, come se la cosa non t’interessasse”); tale atteggiamento trova riscontro nel rifiuto opposto da Polieno alla prima richiesta amorosa, che scatena la risentita condanna di Criside. Già ‘schifiltosi’ per proprio statuto, i due giovanotti dimostrano altresì la loro venalità: come il protagonista del *Satyricon*, infatti, il *miles* non *commodat*, ma *vendit* i suoi amplessi (*Mil.* 1058-1060 *Audin tu, mulier? / Dixi hoc tibi dudum et nunc dico: nisi huic verri adfertur merces, / non hic suo seminio quemquam proculenam impertiturust*, “Hai sentito, donna? Te l’ho detto poco fa, e ora te lo ripeto: se questo verro non lo si paga, non v’è femmina con cui sia disposto a unirsi”; 1076 *Contra auro alii hanc vendere potuit operam*, “I suoi servigi avrebbe potuto venderli a un’altra a peso d’oro”). Che anche a Polieno possa essere imputato il vizio del *fastidium* è dimostrato dal primo scambio di battute con Circe: la donna, infatti, abborda la propria preda pregandola di non dimostrare *fastidium* nell’accogliere come ‘sorella’⁴¹ una donna avvenente ed esperta dell’amore da appena un anno (Petr. 127.1 «*Si non fastidis*» *inquit* «*feminam ornatam et hoc primum anno virum expertam, concilio tibi, o iuvenis, sororem*», “«Se non disdegni» disse «una donna distinta e

39 Nota Pichon 1902, 271 che «*superbi dicuntur qui amantes adroganter respuunt*».

40 Per una storia della tradizione del ‘soldato spaccone’ fra teatro greco e latino si rinvia a Mastromarco 2009.

41 All’inizio di Petr. 127 evidente è l’eufemismo sessuale con cui sono adoperati i termini *frater* e *soror* (cf. *OLD* s.u. “*frater*” [3b]; “*soror*” [1d]).

che ha provato l'uomo per la prima volta quest'anno, io ti posso fornire, bel giovane, una sorella»⁴²); il giovane, ancora inebebito dall'epifania di Circe, con accresciuta liberalità esorta la *domina* e *dea* a non disdegnare di ammetterlo, straniero com'è, fra gli adepti al suo culto (Petr. 127.3 «*Immo*» *inquam ego* «*per formam tuam te rogo ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere*», «Al contrario» le rispondo «sono io che ti prego, in nome della bellezza, di consentire ad accogliere uno straniero nella cerchia dei tuoi ammiratori»). Del resto come Circe anche Acroteleuzia, innamorata fittizia del *miles*, sostiene di temere che Pìrgopolinice possa mostrarsi *fastidiosus* nei suoi confronti (Mil. 1233 *Ergo iste metus me macerat, quod ille fastidiosus est*, «È proprio questo il timore che m'affligge: è schizzinoso»).

Belli sì, ma anche venali, vanesi e schizzinosi, i due protagonisti sono anche molto più ingenui dei personaggi che recitano al loro fianco, o meglio alle loro spalle. Ormai sicuri del successo delle loro tresche, Pìrgopolinice e Polieno decidono finalmente di incontrare le proprie rispettive spasimanti, non prima, però, di aver apprezzato la venustà delle ambasciatrici⁴³ (Mil. 1069-1070 *Iube eampse exire huc ad nos. / Dic me ei omnia quae volt facturum*, «Dille di venir qua da noi in persona; assicurala che farò tutto quel che vuole» ~ Petr. 126.12 *Procedentibus deinde longius iocis rogavi [ancillam] ut in platanona produceret* [Müller per-] *dominam. Placuit puellae consilium. Itaque collegit altius tunicam flexitque se in eum daphnona, qui ambulationi haerebat*, «Visto poi che i motteggi si prolungavano, la pregai di far comparire la sua padrona nel bosco di platani. La ragazza approvò la proposta. Pertanto si tirò un po' più su la veste e si insinuò nel bosco di lauro che costeggiava la passeggiata»⁴⁴).

Alla *superbia* dei due malcapitati schizzinosi, infine, è destinato il meritato contrappasso: infatti, attirato in casa di Periplectomeno dai tranelli di Acroteleuzia, Pìrgopolinice viene crudelmente bastonato dagli schiavi domestici del vecchio; dal canto suo Polieno, dopo che nel delirio di onnipotenza ha osato rivolgersi in maniera irrispettosa persino a Giove⁴⁵, fallisce sia il primo che il secondo 'rendez-

42 Come *fastosus*, corradicale di *fastidium*, è apostrofato Polieno da Criside in Petr. 131.3 «*Quid est,*» *inquit* «*fastose, ecquid bonam mentem habere coepisti?*», «Come va, bel tenebroso» disse «hai deciso di mettere la testa a posto?».

43 Mil. 988-989 *Edepol haec quidem / bellulast*, «Per Polluce! è belloccia anche questa!»; 999-1000 *Satin haec quoque me deperit? / Meam laudat speciem*, «Anche lei dev'essere innamorata cotta di me: sta esaltando la mia bellezza»; 1003-1004 *Tum autem illa ipsa est nimium lepida nimi'que nitida femina. / Hercle vero iam adlubescit primulum, Palaestrio*, «D'altra parte, è lei stessa una donna davvero graziosa e garbata. Per Ercole! comincio a invaghirmi di lei, Palestrione» ~ Petr. 126.8 *Itaque oratione blandissima plenus: «Rogo» inquam* «*numquid illa, quae me amat, tu es?*», «Colmo quindi delle allettantissime lusinghe che quel discorso conteneva, faccio: «Scusa, quella donna che mi ama sei per caso tu?».

44 La didascalia scenica, che in Petr. 126.12 introduce l'ingresso di Circe, appare densa di riferimenti comici: il clima gioviale e scherzoso che domina l'episodio, infatti, trapela dall'ablattivo assoluto *procedentibus deinde longius iocis*, mentre, con gesto tipico del *servus currens*, Criside solleva la sua tunica e si inoltra nel laureto, che cela la padrona.

45 Si fa riferimento ai tre distici elegiaci di *exprobratio Iovi* (Petr. 126.18), con i quali Polieno rimprovera Giove di non aver esperito una delle sue celebri metamorfosi per possedere Circe, che l'avrebbe meritato molto più di Europa, di Leda e di Danae (sul significato del carne cf. Sommariva 1996 e Setaioli 1999). Leggermente più modesto del protagonista del *Satyricon*, pur nell'enormità della sua affermazione, è Pìrgopolinice, che 'si accontenta' di vantarsi d'esser nato un giorno dopo che Giove nacque da Opi (Mil. 1082 *Postriduo natus sum ego, mulier, quam Iuppiter ex Ope natust*, «Io, donna, sono nato il giorno dopo che Giove è nato da Opi»).

vous' con il piacere (Petr. 128 e 132) e scatena pertanto la violenta indignazione della *domina*, che ordina alla servitù di percuotere il poveraccio⁴⁶.

In virtù dei precisi legami con una delle più celebri commedie plautine, la natura comico-farsesca della sequenza crotoniate, sebbene del tutto ignoti siano gli sviluppi del *mimus*, emerge anche in un episodio che può sembrare avulso dal *mendacium* ideato da Eumolpo. La storia d'amore fra Circe e Polieno, lungi dal configurarsi quale amena digressione dalla 'missione' dei protagonisti, dunque, instaura solidi legami con la struttura archetipica della macro-sezione diegetica e poteva essere raccontata soltanto a partire da un aggancio sicuro con la tradizione comica, che si interseca con altri modelli letterari.

3. Pervasività dell'ipotesto pseudo-epico (Ov. *Met.* 14.320-396) in Petr. 127

Il criterio compositivo dell'intersezione di generi veicola anche il capitolo successivo; l'ambasceria di Criside raggiunge il suo scopo e, dopo l'*ekphrasis* e il breve epigramma che commentano l'atteggiamento estasiato di Polieno, il dialogo preliminare può avere inizio.

Delectata illa risit tam blandum, ut videretur mihi plenum os extra nubem luna proferre. Mox digitis gubernantibus vocem «Si non fastidis» inquit «feminam ornatam et hoc primum anno virum expectam, concilio tibi, o iuvenis, sororem. Habes tu quidem [et] fratrem, neque enim me piguit inquirere, sed quid prohibet et sororem adoptare? Eodem gradu venio. Tu tantum dignare et meum osculum, cum libuerit, agnoscere» (Petr. 127.1-2).

Lusingata, ella sorrise con tale dolcezza che mi parve di vedere la luna quando fa sporgere da dietro una nuvola la sua faccia piena. Poi, marcando con gesti le parole, «Se non disdegni» disse «una donna distinta e che ha provato l'uomo per la prima volta quest'anno, io ti posso fornire, bel giovane, una sorella. Tu, è vero, hai già un fratello – non mi sono infatti fatta scrupolo a prendere informazioni –; ma cosa vieta di adottare anche una sorella? Mi presento al titolo del medesimo grado di parentela. Tu degnati soltanto di fare la conoscenza, quando ti piaccia, anche dei miei baci».

La *domina* si presenta in scena sorridente, lusingata o, meglio, divertita dalla situazione⁴⁷, e il suo volto ilare è paragonato a quello della luna piena con un parallelo aulico risalente a Saffo⁴⁸. Ben conscia

46 La duplice *débâcle* amorosa, che trova il suo archetipo in Ov. *Am.* 3.7, risulta per Polieno tanto più umiliante, se si pensa che Circe, a dispetto della millantata fama di donna morigerata con cui si presenta al proprio *partner*, a Crotona – lo desumiamo da una battuta di Proseleno – aveva fama di infallibile amatrice: «*Ad summam, qualem putas esse qui de Circes toro sine voluptate surrexit?*», «Per farla breve, che tipo pensi che sia uno che si è alzato dal letto di Circe senza aver goduto?» (Petr. 134.9).

47 Tra l'epigramma e l'inizio di Petr. 127 i codici segnalano una lacuna testuale, presumibilmente di modeste dimensioni. Non possiamo dire con certezza se Polieno abbia rivolto per primo alla donna il saluto che provoca la risata. *Delectari*, in questo contesto, è sinonimo di *laetor* e *gaudeo* (TLL vol. V 426.42 sgg.).

48 Cf. Sapph. 34 V. ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος / ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη / γᾶν, «Gli astri che attorniano la bella luna / ancora celano il lucente aspetto, / quando risplende nel suo colmo piena / [sopra] la terra», e 96.6-11 V. νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναῖ- / κέσσιν ὡς ποτ' ἀελίω / δύντος ἅ βροδοδάκτυλος <σελάννα> / πάντα περ<ρ>έχοισ' ἄστρα φάος δ' ἐπί- / σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν / ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις, «Ma ora risplende tra le donne lidie, / sì come quando, tramontato il sole, / la luna dalle dita di rosa / che tutti gli astri supera; e la luce / effonde sopra il mare salmastro / e così sui campi dai molti fiori». Per un ampio commento ai frammenti e alle testimonianze dei carmi di Saffo si rinvia al recente libro di Neri 2017, cui si deve la traduzione proposta.

dell'indole ingenua e melodrammatica del ragazzo, la donna sfodera l'arma seducente dell'innocenza quasi virginale: neofita dell'amore, Circe ha conosciuto l'uomo solo da un anno⁴⁹, né ardisce chiedere nulla di sconveniente: non ricusi, il giovane, di prenderla come sorella, né costituisca ostacolo alla loro unione il fatto che egli ha già un fratello; il ragazzo deve degnarsi soltanto, quando ne avrà voglia, di sperimentare i suoi baci.

A una tanto mirabile miscela di eloquio suadente e di altrettanto dolci sentimenti, il giovane non intende mostrarsi insensibile e, alla generosa proposta della sua interlocutrice – certo indecente, seppure sapientemente velata di pudiche intenzioni –, rilancia con una offerta ancor più clamorosamente liberale.

«Immo» inquam ego «per formam tuam te rogo ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. Invenies religiosum, si te adorari permiseris. Ac ne me iudices ad hoc templum [Amoris] gratis accedere, dono tibi fratrem meum». «Quid? tu» inquit illa «donas mihi eum sine quo non potes vivere, ex cuius osculo pendes, quem sic tu amas, quemadmodum ego te volo?» Haec ipsa cum diceret, tanta gratia conciliabat vocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aëra, ut putares inter auras canere Sirenum concordiam. (Petr. 127.3-5)

«Al contrario» le rispondo «sono io che ti prego, in nome della tua bellezza, di consentire ad accogliere uno straniero nella cerchia dei tuoi ammiratori. Potrai contare su un devoto cultore, se ti lascerai adorare. E perché tu non pensi che io acceda a questo tempio d'Amore a mani vuote, ti offro in dono il mio fratellino». «Ma come» ribatté quella «tu mi offri in dono la persona senza la quale non puoi vivere, dai cui baci pende il tuo cuore, che tu ami con quell'intensità con cui vorrei tu amassi me?» Mentre ella pronunciava queste parole, dalla sua voce promanava una tale grazia seduttiva, un suono così armonioso vibrava nell'aria carezzandola, che pareva risuonare nell'aura il coro delle Sirene.

Polieno prega Circe, assimilata a una dea⁵⁰, di ammettere lui, straniero, nella schiera dei suoi cultori, e le offre il fratellino Gitone come pegno di ammissione al tempio di Amore. La donna, sorpresa dell'eccessiva prodigalità del ragazzo, rammenta al proprio interlocutore sia l'importanza del *frater* sia il desiderio di essere amata come Gitone; della risposta della donna, tuttavia, il giovane protagonista, attento, a quanto pare, più alla forma che al contenuto, riesce a registrare soltanto la grazia ineffabile che promana dalla voce muliebre, tanto dolce e suadente da essere paragonata a quella delle Sirene. Il paragone ingenuo – eppure denso di significato – con le creature mitologiche – che tramano contro gli ignari naviganti – arricchisce il ritratto di Circe, già carico di ambiguità per la descrizione offerta da Criside e per il nome, che rievoca immagini di inganni e di morte. L'ironia deriva dal processo di 'rifunzionalizzazione' di un'immagine tipicamente negativa, utilizzata qui come termine di paragone positivo per esaltare l'idea di grazia ineffabile; tutt'altro che ininfluenza ai fini del racconto, tale riconversione è all'origine delle fallimentari 'performances' del protagonista.

49 Emerge qui una nota di crudo realismo dissimulata in un discorso segnatamente aulico: *virum experiri* è detto ovviamente "de muliere virum passa" (TLL vol. V 2.1675.33 sgg.).

50 La trasfigurazione di Circe in dea ha inizio già dall'*ekphrasis*, con l'accostamento ai *simulacra*, che tradizionalmente raffiguravano divinità (Petr. 126.13 *mulierem omnibus simulacris emendatiorem*, "una donna più perfetta di tutti i ritratti del mondo"); in seguito, la perfetta venustà del suo *osculum* è esplicitamente paragonata a quella della Diana di Prassitele (Petr. 126.16 *osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit*, "la boccuccia fatta come quella che doveva avere Diana, a giudizio di Prassitele"); anche nell'epigramma dell'*exprobratio Iovi* Circe è dichiarata pari o, addirittura, superiore a tre eroine mitiche possedute da Giove.

Nella sua semplicità, il giovane ardisce chiedere il nome della dea che ha di fronte.

Itaque miranti †et toto mihi caelo clarius nescio quid relucente libuit deae nomen quaerere. «Ita» inquit «non dixit tibi ancilla mea me Circen vocari? Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit; habeo tamen quod caelo imputem, si nos fata coniunxerint. Immo iam nescio quid tacitis cogitationibus deus agit. Nec sine causa Polyaeon Circe amat: semper inter haec nomina magna fax surgit. Sume ergo amplexum, si placet. Neque est quod curiosum aliquem extimescas: longe ab hoc loco frater est». (Petr. 127.5-8)

Allora, mentre io ascoltavo rapito, e il cielo, non si sa come, diventava per me in ogni sua parte più splendente, volli chiedere il nome della diva. «Ma come» rispose «non ti ha detto la mia ancella che mi chiamo Circe? Non sono, a onor del vero, progenie del Sole, né mia madre ha rattenuto, a suo piacere, il moto di rivoluzione celeste. Avrò tuttavia di che ascrivere all'intervento divino, se il fato vorrà unirli. Anzi, già ora, il misterioso influsso di un dio sta mettendo in atto qualcosa. Né è senza motivo che Circe ama Polieno: l'impatto di questi due nomi fa sempre accendere una gran scintilla. Fammi tua, dunque, se ti va. Né hai motivo di temere occhi indiscreti: il tuo fratellino si trova lontano da qui».

La domanda determina un intervento di Circe, che prende sempre più le distanze dall'aria di soave innocenza con cui l'avevamo conosciuta all'inizio di tale avventura e gradatamente assume i connotati di donna procace e avida di sordidi intrallazzi. La signora appare stupita che l'ancella non abbia indicato il suo nome, pur così evocativo⁵¹. Certo suo padre non è Apollo, né sua madre trattenne il moto della terra a suo piacimento, ma potrà ben ringraziare il cielo se il destino vorrà unirli; il dio, a suo avviso, già sta macchinando qualche sviluppo. Ciò detto, abbraccia il ragazzo, ormai in totale balia della donna, e lo trascina sul terreno erboso: l'occasione è propizia per un'altra effusione poetica, qui concepita in esametri, in cui il narratore instaura un paragone tra il suo amplesso con Circe e la scena d'amore, di ben altro tono, descritta da Omero nell'episodio della Διὸς ἀπάτη (Il. 14.153-353).

Dixit haec Circe, implicitumque me bracchiis mollioribus pluma deduxit in terram vario gramine indutam.

Idaeo qualis fudit de vertice flores
terra parens, cum se concesso iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammis:
emicuere rosae, violaeque et molle cyperon,
5 albaque de viridi riserunt lilia prato:
talis humus Venerem molles clamavit in herbas,
candidiorque dies secreto favit amori (Petr. 127.8-9.1-7)

Questo disse Circe e, avviluppandomi tra le sue braccia più morbide della piuma, mi fece scivolare a terra, rivestita di un manto d'erba dai vari colori.

Come quei fiori che sulla cima dell'Ida sparse la Terra madre, quando al suo legittimo amore si unì Giove e concepì una fiamma di desiderio che tutto gli pervadeva il petto: brillavano le rose, le viole e il molle cipero e il verde prato era tutto un sorriso di candidi gigli; così la terra invitava alle gioie di Venere sulla tenera erbetta, e più raggiante la luce del giorno favorì l'amore segreto.

51 Non è impossibile congetturare che il ritardo con cui il nome di Circe viene svelato sia stato attentamente studiato dalle due donne per far cadere le ultime resistenze del *superbus* Polieno.

Che le due scene siano poste esattamente sullo stesso piano è dimostrato in primo luogo a livello sintattico, mediante la correlazione di *qualis* (v. 1) e *talis* (v. 6). Rispetto all'archetipo omerico, tuttavia, i ruoli dei due amanti risultano capovolti: se nel poema è Giove, travolto dalla fiamma amorosa, a trascinare la moglie sul terreno trapuntato di fiori, nel romanzo è Circe che prende l'iniziativa e adagia l'inerte ragazzo su un terreno abbellito con un'erba variopinta⁵². L'epigramma, che apparentemente è finalizzato a mettere in parallelo le due vicende, pone in luce le evidenti differenze con il modello aulico e prepara così a un finale diverso da quello omerico; lo scarto sostanziale tra i due contesti è reso evidente dalle clausole dei versi 2 e 7, che sono direttamente connessi persino dall'*ordo verborum*: se, infatti, Giove (v. 2) *se concessio iunxit amori*, la luce diurna, più brillante del solito, propiziò l'amore furtivo di Polieno e Circe (v. 7 *candidiorque dies secreto favit amori*); afflitto da un'imbarazzante impotenza, inoltre, il ragazzo non riuscirà a compiere il suo compito e vedrà ritorcersi contro la tracotante accusa rivolta poco prima contro il padre degli dèi.

Non è senza significato che anche la scena di seduzione sia modellata su un archetipo improntato all'inganno: come Giunone si unisce al marito «ricorrendo all'inganno» (δολοφρονέουσα, *Il.* 14.197, 300, 329), infatti, anche Circe, che della moglie di Giove sembra voler emulare le movenze, prepara nel dettaglio la conquista amorosa del proprio partner ed escogita un piano che, malgrado la sua *superbia*, lo condurrà di certo fra le proprie braccia. In piena coerenza con l'atmosfera d'inganno che domina a Crotona, il tema del *mendacium* 'pervade', dunque, anche una situazione narrativa apparentemente ad esso estranea e connota anche la storia d'amore fra Circe e Polieno.

All'epica omerica si affianca un ipotesto meno esplicitamente evocato, quello cioè dell'incontro fra Circe e Pico narrato in *Met.* 14.320-396⁵³; la stretta relazione che intercorre tra personaggi e movenze epiche e lessico e *topoi* elegiaci, caratteristica precipua del poema ovidiano, ben si attaglia al tono e allo stile della scena petroniana.

La storia d'amore fra Pico e Circe, anch'essa con esito infausto, è inserita nel lungo racconto delle peregrinazioni di Enea contenuto nei libri tredicesimo e quattordicesimo dell'opera ovidiana⁵⁴. Giunti a Gaeta, gli esuli troiani trovano un vecchio compagno di Ulisse, Macareo di Nèrito; costui

52 Nell'enumerazione con scansione trimembre dei fiori il v. 4 richiama *Il.* 14.348; in generale, il contesto che descrive l'adagiarsi degli dèi sul tappeto floreale (*Il.* 14.346-351) è sapientemente riprodotto in Petr. 127.8-9. Sui significati evocati dalle erbe menzionate da Petronio è utile leggere Roncali 1986.

53 L'influenza del poema pseudo-epico ovidiano sui due capitoli presi in analisi è stata già da tempo acclarata da parte della critica petroniana: cf. Schmeling 2011, 478-479. L'*ekphrasis* del *simulacrum* Circe (126.13-17) presenta precisi richiami al ritratto di Dafne tracciato in *Met.* 1.495-502 (cf. Dimundo 1998). Agli ipotesti già messi in luce dagli studiosi, si può forse aggiungere quello della descrizione dell'arazzo di Aracne (*Met.* 6.103-128) nell'epigramma conclusivo del cap. 126: a supportare la relazione tra i due contesti letterari concorre la medesima tracotanza, espressa in tono dissacrante, con la quale Aracne e Polieno osano rivolgersi alle divinità: se però la donna riesce a sconfiggere Minerva nell'arte della tessitura, i rimproveri di Polieno a Giove risulteranno del tutto ingiustificati e ben presto si ritorceranno contro di lui.

54 Tale sezione è di solito qualificata dalla critica come 'Piccola Eneide' ovvero 'Eneide ovidiana'. Sui rapporti tra Virgilio e Ovidio in questa sezione delle *Metamorfosi* resta utile la lettura di Stitz 1962; interessanti sono le letture di Otis 1970² e di Galinsky 1976; per una riconsiderazione dell' 'Eneide' ovidiana cf. Ellsworth 1986; puntale è l'analisi di Casali 1995 (2006); densi di suggestioni sono i saggi di Baldo 1995 e di Hinds 1998; merita una menzione particolare il recente commento curato da Hardie 2015 per la Fondazione Lorenzo Valla.

informa Achemenide, Acheo dimenticato da Ulisse nella terra del Ciclope e unitosi ai Troiani (*Aen.* 3.588 sgg.), sulle peripezie dei Greci in seguito alla fuga dalla Sicilia. Dopo l'infausta apertura dell'otre dei venti donato da Eolo e la terrificante avventura fra i Lestrigoni, Macareo narra dell'approdo sull'isola di Circe, dove Ulisse e compagni dimorano per un anno. Qui, a Macareo incuriosito dalla visione della statua di un giovane con un picchio sulla testa, un'ancella⁵⁵ racconta la vendetta operata da Circe nei confronti di Pico, affinché egli conosca a pieno la potenza della sua padrona (*Met.* 14.318-319 «*Accipe*» ait, «*Macareu, dominaeque potentia quae sit / hinc quoque disce meae; tu dictis adice mentem*»), “Lei mi disse: «Ascolta, Macareo, e anche da qui ti farai un’idea di quanto potente sia la mia padrona. Senti che storia»” [le traduzioni delle *Metamorfosi* sono di P. Bernardini Marzolla 1994]); le analogie con i capitoli incipitari della sezione crotoniate sono evidenti: in primo luogo, a ispirare entrambi i racconti è un *simulacrum*, quello di Pico in Ovidio, quello di Circe in Petronio; inoltre, in ambedue i contesti la vicenda d’amore è mediata da un’ancella, che nelle *Metamorfosi* riveste il ruolo di narratore, nel *Satyricon* quello di regista della ‘liaison’ amorosa.

Pico⁵⁶, antico re laziale e nonno di Latino, aveva sposato la ninfa Canente, figlia di Giano e Venilia. Durante una battuta di caccia, l’uomo suscitò la passione di Circe, inoltratosi nei boschi in cerca di erbe per confezionare pozioni. Presa da violenta passione, la maga riesce ad adescare Pico, ad attirarlo nel folto della vegetazione, dove si celava, con la falsa parvenza di un cinghiale e a offrirsi a lui. Rifiutata dal re, Circe non esita a vendicarsi e trasforma lo sdegnoso e mancato amante in un picchio, che da Pico prende il nome.

Fra il capitolo petroniano e la sequenza ovidiana esistono non pochi punti di contatto, che sono riconducibili al tessuto retorico-stilistico, scenico e strutturale. In primo luogo, ad accomunare i due contesti narrativi è il modello omerico: nella sequenza finale delle *Metamorfosi*, il poeta ripercorre i vagabondaggi, che avevano costituito la materia dell’epopea omerica; l’ipotesto principale va scorto nei canti 9-12 dell’*Odissea*, contaminato poi con il riferimento a un celebre personaggio proto-latino, Pico, che nella sua vicenda mitologica ha incrociato la famosa maga.

Il ‘trait d’union’ fra le due scene è ovviamente il personaggio di Circe, o meglio il nome di Circe: la matrona crotoniate, infatti, ha sconfessato, a parole, ogni relazione di parentela con la sua

55 Secondo un modo di procedere tipico delle *Metamorfosi* ovidiane, i racconti sono incastonati l’uno nell’altro: la cornice è quella delle peregrinazioni di Enea, entro la quale si colloca il dialogo fra Macareo e Achemenide, che a sua volta contiene il racconto dell’ancella di Circe.

56 Il modello di riferimento nella costruzione di questa scena sono senza dubbio alcuni versi del settimo libro dell’*Eneide*: *Ipse Quirinali lituo parvaque sedebat / succinctus trabea laevaue ancile gerebat / Picus, equum domitor, quem capta cupidine coniunx / aurea percussum virga versumque venenis / fecit avem Circe sparsitque coloribus alas*, “Lui stesso, col quirinale lituo, e vestito di corta / trabea sedeva, e con la sinistra imbracciava un ancile: / Pico, che doma i cavalli; presa da brama nuziale, / con un colpo dell’aurea verga e con filtri mutandolo, / Circe lo rese un uccello e screziò di colori le ali” [la traduzione è di A. Fo 2012] (*Aen.* 7.187-191); cf. il commento di Horsfall 2000, *ad loc.* A partire dalla ‘iunctura’ *capta cupidine coniunx* (v. 189), Ovidio amplia i cenni essenziali contenuti nel modello. Anche in Virgilio, peraltro, Pico viene menzionato come statua: nel palazzo che egli costrui e che accoglie i cento ambasciatori troiani mandati da Enea, la sua immagine fa parte della schiera delle *effigies avorum*, “le effigi degli avi antichi” (v. 177).

mitica antecedente⁵⁷. Nonostante la netta presa di distanza, la Circe petroniana è modellata tanto sulla sua celebre antesignana, quanto sulla rilettura che ne diedero i poeti elegiaci, che influenza anche la costruzione del personaggio della Circe ovidiana⁵⁸. Una volta adescata la preda, la Circe ovidiana e quella petroniana si presentano agli uomini concupiti nelle vesti paradossali di *supplices et deae*; ma le donne, conscie del fascino che promana dalle loro figure, possono anche vantare – in maniera mediata dalla mitomania del narratore in Petronio – la loro natura sovranaturale (*Met.* 14.374 [forma] *quae facit ut supplex tibi sim dea*, “la bellezza, che mi riduce a supplicarti anche se son dea”).

Ai fini di una lettura sinottica dei due contesti letterari non è irrilevante sottolineare che l'unico precedente di una preghiera *per formam*, nella quale Polieno si effonde al cospetto dell'ineffabile bellezza di Circe, è presente proprio in *Met.* 14.372-376, in cui, però, è rivolta da Circe a Pico. A ostacolare i piani delle vogliose signore interviene la situazione sentimentale dei due uomini bramati: Pico è sposato alla bellissima ninfa Canente, Polieno è invischiato in una più o meno stabile relazione omoerotica con il *puer* Gitone⁵⁹. Di fronte alle profferte delle donne, i due protagonisti mostrano reazioni completamente opposte: Pico, progenie di illustri e austeri sovrani latini, esprime tutta la sua indignazione, rifiuta categoricamente le ‘avances’ della maga e le ricorda l'indissolubilità del proprio legame con Canente (*Met.* 14.377-381 *Dixerat; ille ferox ipsamque precesque relinquit / et «Quaecumque es» ait, «non sum tuus; altera captum / me tenet et teneat per longum, comprecor, aevum, / nec Venere externa socialia foedera laedam, / dum mihi Ianigenam servabunt fata Canentem»*), “Ma lui spietato respinge lei e le sue preghiere e dice: «Chiunque tu sia, non sono tuo. Già sono schiavo di un'altra e prego il cielo di restarlo per tutta una lunga vita. Finché il destino mi conserverà la figlia di Giano, Canente, mai violerò per un altro amore il patto che a lei mi lega»”); Polieno invece, giovanotto inge-

57 *«Ita» inquit «non dixit tibi ancilla mea me Circen vocari? Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit; habebō tamen quod caelo imputem, si nos fata coniunxerint»* (Petr. 127.6). Sono molti i personaggi del *Satyricon* a portare nomi di celebri eroi ed eroine del mito. Oltre al maestro di retorica Agamennone e al suo *antescholamus* Menelao, è importante ricordare il cuoco Dedalo, capace – sulla scorta delle straordinarie abilità tecniche del suo omonimo mitico – di dare forme nuove a qualsiasi pietanza (Petr. 70.2), e la matrona Filomela (Petr. 140), che, emula dell'eroina moglie di Tereo, ‘dà in pasto’ i propri figli al lussurioso Eumolpo.

58 Con la Circe omerica la matrona condivide una personalità fiera e la propensione predatrice nei confronti degli uomini (cf. Heubeck 1983, 229-230); personaggio sovente accostato a Medea, la Circe elegiaca presenta i connotati della maliarda, qualità che la Circe petroniana mette in luce durante l'incontro preliminare con Polieno (cf., ad esempio, Prop. 2.1.53-54 *Seu mihi Circaeο pereundum est gramine, sive / Colchis Iolciacis urat aena focis*, “Sia che debba perire per le erbe di Circe, sia che la donna della Colchide metta a bollire sul fuoco il paiolo di bronzo” [la traduzione è di L. Canali 1987], e Tib. 2.4.55-56 *Quidquid habet Circe, quidquid Medea veneni, / quidquid et herbarum Thessala terra gerit*, “Quanti veleni ha Circe, quanti Medea, / quante erbe produce la terra dei tessali” [la traduzione è di F. Della Corte 1980]).

59 La relazione sentimentale tra Encolpio e Gitone, pur nel generale ribaltamento dei ruoli e della normalità, continua anche a Crotone e non sfugge affatto a Circe (Petr. 127.2 *Habes tu quidem frater, neque enim me piguit inquirere*; 129.8 *Si vis sanus esse, Gitonem relega*, “Se vuoi guarire, allontana Gitone” [Aragosti, con adattamento al testo critico di Müller]). Sembra, tuttavia, che i medesimi problemi che Encolpio paleserà al cospetto della *domina* lo affliggano anche nel rapporto col *puer* (Petr. 128.7 [Giton] *«Itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. Non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lectulo iacuit»*, “Pertanto a questo titolo io ti ringrazio, visto che tu mi ami con l'ineccepibilità di un Socrate. Alcibiade non giacque intatto quanto me nel letto del suo precettore”); 129.1 [Encolpius ad Gitonem] *«Crede mihi, frater, non intellego me virum esse, non sentio. Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram»*, “[Encolpio a Gitone] «Credimi, fratellino, la ragione e i sensi negano la mia virilità. È morto e sepolto quel membro del mio corpo, con cui un tempo ero un Achille»”).

nuo e libidinoso, risponde alla più che generosa offerta della *domina* e le propone di non 'licenziare' il fanciullo amato (Petr. 127.3 «*Ac ne me iudices ad hoc templum [Amoris] gratis accedere, dono tibi fratrem meum*»), svenduto con inaudita facilità, soprattutto se si pensa alle scene esageratamente tragiche in cui viene raffigurato Encolpio e che commentano la scelta di Gitone di seguire Ascilto⁶⁰; ma, d'altro canto, a Crotona il mondo è regolato *per contrarium!*

Alle affinità stilistico-retoriche tra i due contesti letterari si aggiungono precisi richiami scenici. In Petronio il legame di Circe con la luna viene sancito subito dopo il suo ingresso in scena: il suo *ridere blandum*, infatti, finisce per assimilare il suo volto a quello della luna che fa capolino da una nube (Petr. 127.1 *Delectata illa risit tam blandum, ut videretur mihi plenum os extra nubem luna proferre*); in Ovidio, allo stesso modo, prima di dare inizio al proprio assalto amoroso, Circe recita il suo incantesimo con il quale riesce ad annebbiare il volto della nivea luna e a stendere una coltre di nubi dinanzi al viso del Sole, suo padre (*Met.* 14.365-368 *Concipit illa preces et verba precantia dicit / ignotosque deos ignoto carmine adorat, / quo solet et niveae vultum confundere lunae / et patrio capiti bibulas subtexere nubes*, "Circe si mette a recitare preghiere e pronuncia parole infernali e adora dèi misteriosi con una nenia misteriosa, una nenia con la quale suole annebbiare il volto della nivea luna e stendere una coltre di nuvole pregne d'acqua davanti al viso di suo padre"); l'ambientazione silvestre dei due incontri, infine, costituisce un ulteriore legame fra le scene prese in analisi: le donne, che hanno strategicamente atteso il momento opportuno per sferrare la propria offensiva (*Met.* 14.372 *Nacta locum tempusque*, "Trovato il luogo e il momento adatto"), emergono dal fitto della vegetazione, in cui hanno attirato – con lo spettro di un cinghiale l'una, con l'ambasceria dell'ancella l'altra – i propri amati: dietro un cespuglio, infatti, nasce l'amore di Circe per Pico (*Met.* 14.349 *iuvenem virgultis abdita vidit*, "Da dietro un cespuglio, essa vide il giovane") e nascosta nel fitto della vegetazione la potente maga ovidiana attende il suo amato adescato dall'*effigies* di un cinghiale (*Met.* 14.358-361 *Dixit, et effigiem nullo cum corpore falsi / finxit apri praeterque oculos transcurrere regis / iussit et in densum trabibus nemus ire videri, / plurima qua silva est et equo loca pervia non sunt*, "E detto questo, fece spuntare un fantasma a forma di cinghiale e lo fece passare a corsa davanti agli occhi del re e andarsi a rintanare (ma era solo apparenza) in un bosco fitto di tronchi, dove la vegetazione è più folta e un cavallo non può addentrarsi"); la matrona crotoniate ha atteso il buon esito dell'ambasceria di Criside rintanata in un laureto, e il suo primo incontro con Polieno ha luogo in un boschetto di platani (Petr. 126.12 *Rogavi [ancillam] ut in platanona produceret [Müller per-] dominam. [...] Itaque collegit altius tunicam flexitque se in eum daphnona, qui ambulationi haerebat*).

La traccia pseudo-epica in un capitolo dalle numerose suggestioni omeriche smaschera lo *hypsos* del lessico e delle movenze dei due giovani e palesa l'intento degradante sotteso alla scena dell'incontro preliminare fra Circe e Polieno. Il forte ridimensionamento delle pretese mitologiche del segmento narrativo, esibite fin dai nomi dei protagonisti, costituisce, a un tempo, un inquietante indizio sull'esito tragicomico di una 'liaison' allestita con toni aulici.

60 Per l'importanza di questa scena come *exemplum* che rivela l'indole mitomane del narratore e come *specimen* meccanismo narrativo alla base degli episodi del *Satyricon*, cf. Conte 1997, II sgg.

4. Conclusione

Il complesso mosaico di modelli operanti nell'epilogo del *Satyricon*, proiezione delle memorie letterarie di un narratore imbevuto di testi scolastici, sembra arricchirsi di due tasselli di diverso segno – comico e pseudoepico – che danno ancor più ragione dei rimandi dotti di cui il romanzo si sostanzia dal punto di vista narratologico e ideologico. Nel cap. 126, caratterizzato da non pochi riferimenti alla didascalica amorosa e alla *langue* elegiaca, grazie alla somiglianza con Pirgopolinice l'atteggiamento ritroso di Polieno acquista una precisa *nuance* comica pienamente coerente con il contesto mimico-farsesco in cui l'episodio è inserito; le reminiscenze pseudo-epiche nel cap. 127, inoltre, gettano un velo d'ambiguità sull'atmosfera paludata – creata dai palesi rimandi all'epica omerica – del primo incontro tra i protagonisti della *liaison*.

Il concorso di influssi di segno differente – *epos*, elegia, *palliata*, pseudoepica e altri ancora – vivifica la pagina petroniana, spesso a dispetto dei contenuti di basso profilo esibiti sulla scena della narrazione, e crea i presupposti per la ricca polisemia che soltanto un lettore 'dotto' è capace di decodificare correttamente. L'individuazione e lo studio dei diversi ipotesti, pertanto, lungi dal costituire operazioni di sterile erudizione, costituiscono il metro più sicuro di interpretazione dell'opera*.

Bibliografia

- Adamietz, J. "Circe in den Satyrica Petrons und das Wesen dieses Werkes", *Hermes* 123, 1995, 320-334.
- Alfonsi, L. "Topica erotico-elegiaca in Petronio", *Aevum* 34, 1960, 254-255.
- Antoniadis, Th. "Beyond Impotence. Some unexplored Ovidian dynamics in Petronius' sketch of the Croton episode (*Satyrica* 126, 1-140, 12)", *Trends in Classics* 5, 2013, 179-191.
- Aragosti, A. *Petronio Arbitro: Satyricon*. Milano, 2011¹⁶.
- Baldo, G. *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*. Padova, 1995.
- Barchiesi, A. "Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 12, 1984, 169-175.
- Bernardini Marzolla, P. P. *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*. Torino, 1994.
- Bettini, M. *Verso un'antropologia dell'intreccio: le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto*. Pisa, 1982.
- Bettini, M. *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*. Urbino, 1991.
- Blickman, D. "The Romance of Encolpius and Circe", *The Petronian Society newsletter* 17, 1987, 6-9 = *Atene e Roma* 33, 1988, 7-16.
- Bodel, J. "'Captatio' at Croton: Petronius and Horace", in Pucci, J. (ed.), *O qui complexus et gaudia quanta fuerunt*. Providence 2003, 1-15.
- Bücheler, F. *Petronii Saturae; adiectae sunt Varronis et Senecae Saturae similesque reliquiae*. Berlin, 1963⁸.

* Ringrazio gli organizzatori di In Flore Novo e gli anonimi revisori, i cui suggerimenti hanno molto migliorato il mio contributo.

- Canali, L. *Properzio. Elegie. Traduzione di L. Canali, introduzione di P. Fedeli, commento di R. Scarcia*. Milano, 1987.
- Casali, S. "Altre voci nell' "Eneide" di Ovidio", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 35, 1995, 59-76 (versione rivista e corretta in Knox, P. (ed.), *Oxford Readings in Ovid*. Oxford, 2006, 144-165).
- Christesen, P. – Torlone, Z. "Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: genre in Petronius", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 49, 2002, 135-172.
- Ciaffi, V. *La struttura del 'Satyricon'*. Torino, 1955.
- Collignon, A. *Étude sur Pétrone*. Paris, 1892.
- Conte, G. B. *L'autore nascosto. Un'interpretazione del «Satyricon»*. Bologna, 1997.
- Della Corte, F. *Tibullo. Le Elegie*. Milano, 1980.
- Dimundo, R. "L'episodio di Circe e Polieno alla luce dei modelli epico-elegiaci (Petr. 126)", *Euphrosyne* 26, 1998, 49-79.
- Dimundo, R. "Presenze elegiache nel *Satyricon*", in Castagna, L. – Lefèvre, E. (eds.) *Studien zu Petron und seiner Rezeption / Studi su Petronio e sulla sua fortuna*. Berlin – New York, 2007, 183-195.
- Ellsworth, J. D. "Ovid's "Aeneid" reconsidered (Met. 13.623-14.608)", *Vergilius* 32, 1986, 27-32.
- Ernout, A. *Pétrone, Le Satiricon*. Paris, 1922.
- Fedeli, P. "Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia", *Aufidus* 1, 1987, 1-34.
- Fedeli, P. "Encolpio-Polieno", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 21, 1988a, 9-32.
- Fedeli, P. "La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)", *Lexis* 1, 1988b, 67-80.
- Fo, A. *Publio Virgilio Marone. Eneide*. Torino, 2012.
- Galinsky, G. K. "L' "Eneide" di Ovidio (Met. 13.623-14.608) ed il carattere delle *Metamorfosi*", *Maia* 28, 1976, 3-18.
- George, P. "Style and Character in the *Satyricon*", *Arion* 5, 1966, 336-358.
- Habermehl, P. *Petronius, Satyrica*, Bd. 2: *Sat. 111–118. Ein philologisch-literarischer Kommentar*. Berlin, 2020.
- Hammond, M. – Mack, A. M. – Moskalev, W. (eds.) *T. Macci Plauti Miles Gloriosus*. Harvard, 1970.
- Hardie, P. *Ovidio, Metamorfosi*, vol. VI: Libri XIII-XV, traduzione di G. Chiarini. Milano, 2015.
- Heubeck, A. *Omero, Odissea*, vol. III. Milano, 1983.
- Hinds, S. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge, 1998.
- Horsfall, N. *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*. Leiden – Boston – Köln, 2000.
- Labate, M. "Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax 'il delatore'?", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 16, 1986, 135-146.
- Labate, M. "Ovidio *magister amoris* e le disavventure di Encolpio a Crotone", in Bessone, F. – Stroppa, S. (eds.) *Lettori italiani e latini di Ovidio*. Pisa – Roma 2019, 13-25.
- Lindsay, W. M. *T. Macci Plauti Comoediae*, vol. II. Oxford, 1905.
- Mastromarco, G. "La maschera del *miles gloriosus*", in Raffaelli, R. – Questa, C. (eds.) *Lecturae Plautinae Sarsinates XII: Miles Gloriosus*. Urbino 2009, 17-40.

-
- Müller, K. *Petronii Arbitri Satyricon Reliquiae*. Monachii – Lipsiae, 2003⁴.
- Neri, C. *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*. Ariccia, 2017.
- Otis, B. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge, 1970¹.
- Pacchiani, M. “Nota petroniana. L’episodio di Circe e Polieno (capp. 126-131; 134)”, *Bollettino di Studi Latini* 6, 1976, 79-90.
- Panayotakis, C. *‘Theatrum arbitri’. Theatrical Elements in the ‘Satyricon’ of Petronius*. Leiden-New York-Köln, 1995.
- Paolicchi, L. *Orazio. Tutte le opere*. Roma, 1993.
- Pellegrino, C. *Petronii Arbitri Satyricon*. Roma, 1975.
- Pichon, R. *Index verborum amatoriorum*. Paris, 1902.
- Roncali, R. “La cintura di Venere (Petronio, *Satyricon*, 126-131)”, *Studi italiani di filologia classica* 4, 1986, 106-110.
- Scandola, M. *Tito Maccio Plauto. Il soldato fanfarone, introduzione di C. Questa, traduzione di M. Scandola*. Milano, 1980.
- Schmeling, G. *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, with the collaboration of A. Setaioli. Oxford, 2011.
- Schmid, D. *Der Erbschleicher in der antiken Satire*. Tübingen, 1951.
- Setaioli, A. “La poesia in Petronio *Sat.* 127, 9”, *Prometheus* 25, 1999, 247-258.
- Sommariva, G. “Gli intermezzi metrici in rapporto alle parti narrative del *Satyricon* di Petronio”, *Atene e Roma* 41, 1996, 55-74.
- Stitz, M. *Ovid und Vergils Aeneis. Interpretationen Met. 13.623-14.608*. Friburgo, 1962
- Vannini, G. *Petronius, 1975-2005: un bilancio critico e nuove proposte (= Lustrum 49)*. Göttingen, 2007.