

MONICA LONGOBARDI

«Alla traduzione animata vuoi un poeta». Metafore del *Satyricon*

«Si fanno più figure in un giorno di mercato
che in molte giornate di riunioni accademiche»
Du Marsais

01.

Sì, si fanno più metafore in un giorno di mercato che nel linguaggio della critica attuale. Questo è certo. La sentenza è calzante soprattutto oggi per la filologia, sempre più tecnica e asettica. Ricordo invece (perché le figure retoriche aiutano a ricordare) con incanto la definizione che G.I. Ascoli dava dello stile di Manzoni: «con l'infinita potenza di una mano che non pare avere nervi» o la fine violenta di una lingua (metaforicamente l'«assassino») data da Benvenuto Terracini come «un annottare senza crepuscolo»¹. Venendo al *Satyricon*, di cui ci occuperemo, in confronto alle capziose e talvolta sofistiche definizioni del romanzo², quella di Väänänen, «saporoso romanzo dei bassifondi»³, ha un gusto e una semplicità d'altri tempi, di cui non si può non avere nostalgia.

Ma è proprio leggendo un libro sul *Satyricon*, che esula non per caso dal genere accademico, che ho trovato tante «figure» in esilio, lì congregate. È un celebre volume che raccoglie le varie esperienze e competenze che collaborarono alla transcodifica dal soggetto al noto film di Fellini⁴.

Gran parte del parlar figurato⁵, potremmo arguire, sarà da accreditarsi al regista, alla sua statura di intellettuale e alla sua nota fantasia. Certamente, ma una prosa arguta e figurata è anche

¹ «Anche tra le lingue – scriveva B. Terracini – vi sono assassini [...] quando tale opposizione è radicale, e addirittura cosciente, il cambio è rapido, deciso, un annottare senza crepuscolo», TERRACINI (1955, 26). L'ottica del conflitto tra le lingue è servita a chi scrive per una rapida e didattica ricognizione sui conflitti tra le lingue romanze nel medioevo, cf. LONGOBARDI (2005-2006).

² Per questa fusione di generi e di stili del *Satyricon*, di controversa definizione, certi studiosi estrapolano proprio ciò che si dice in un passo a proposito del corinzio in quanto lega di metalli («Tutt'un miscuglio, né questo, né quello»), cf. CHRISTENSEN –TORLONE (2002).

³ VÄÄNÄNEN (1974, 56). Più diffuso il giudizio di Huysmans, *A rebours*, citato in GAGLIARDI (1993, 162s.): «Nella biblioteca, specchio delle sue predilezioni, [...] un posto di tutto rilievo detiene Petronio sul quale Huysmans scrive una pagina di grande spessore critico [...] “[...] Tranquillamente, senza partito preso [...] Petronio descriveva la vita di ogni giorno a Roma, fermava nei vivaci corti capitoli del *Satyricon* i costumi del tempo [...] la minuta vita del popolo con le sue peripezie, le sue bestialità, le sue foie. [...] i lupanari dove i clienti ti girano intorno a donne nude [...] ville di un lusso sfacciato [...] miserabili taverne [...] Osceni mariuoli [...] vecchi sporcaccioni dalla veste rimboccata [...] tutti passano schizzati nelle pagine, si vedono discorrere per le vie, palpeggiarsi nei bagni, caricarsi di botte come in una pantomima. E tutto questo raccontato in uno stile d'un colorito preciso, d'un brio indiavolato, in una lingua che attinge a tutti i dialetti, toglie in prestito modi di dire a tutti gli idiomi portati a spasso per Roma, in una sintassi [...] sciolta dalle pastoie del cosiddetto secolo d'oro».

⁴ ZANELLI (1969). Contributo recente: LAGO (2006). Vi si cita la commedia all'italiana di Polidoro (1968), evidenziando la differenza tra l'interpretazione di Ugo Tognazzi, un Trimalcione più comico del felliniano «Il Moro», oste nella vita, imperturbabile e statico Trimalcione. Interessante il collegamento, attraverso il medesimo interprete, a *La grande bouffe* di Ferreri (1973), e, a distanza di tempo, al film di P. Greenaway, *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989). STRATI (2000).

quella dello sceneggiatore, Bernardino Zapponi, nel suo contributo *Lo strano viaggio* (83-8). Di Fellini che vaglia le soluzioni filmiche, per esempio, egli dice: «se il discorso non concludeva, si ritraeva nell'indifferenza di un cacciatore che non ha colpito nulla», (84); mentre egli gira il film, è «pallido, vigile come un astronauta», (87) e finalmente: «Fellini, dopo la proiezione, ha l'aspetto esausto di un chirurgo dopo l'operazione», (87).

Naturalmente, è Fellini il mattatore in materia di arguzia, già dal relato del suo sceneggiatore: «Le facce sono l'ossessione di Fellini [...] «Guarda che bocca orrenda. Da batrace. E questo? È una palla di lardo [...] Guarda gli occhi [...] da serpe [...] È una bolla d'aria. Pare un pollo [...] Guarda che denti da squalo. Gli faccio fare l'imperatore», (85s.).

Ma il documento più interessante del volume è *Il trattamento* (107-45), riscrittura del *Satyricon*, a cura di Fellini, che precede la sceneggiatura vera e propria (149-273). Ci si vede proiettati nell'alta fantasia di Fellini che “metabolizza” a suo modo Petronio, insomma, come il regista “si figura” lo scrittore. E allora ci vengono incontro «Encolpio e Ascilto, due studenti metà vitelloni, metà capelloni» (108); un gesto: «Trimalcione agguanta lo scheletrino con la stessa grazia che se pescasse una sardina nell'olio»⁶ (123); uno scenario: «Si intravede la figura del giovane imperatore albino sott'acqua; è ancora vivo; tenta di riemergere, ma i colpi di remo lo raggiungono sulla testa; il mare è rosso sangue come per una cruenta strage di tonni», (132); «Ci sono dei malati come a Lourdes [...] Uno di questi è un mostro, lo si intuisce dalle gambe storte come una rana», (137).

Sintomatiche sono quelle che immaginiamo diventare istruzioni per la recitazione: «(Encolpio sotto l'effetto delle pozioni) “Cammina rigidamente, come un burattino”», (143). Questa, in particolare, ci ricorda le istruzioni di regia, alquanto vivide, che un altro grande regista, David Lynch, in una scena di *Mulholland Drive*, dette all'attrice, appena uscita da un incidente d'auto: «Devi camminare come una bambola rotta».

Felliniane, infine, quelle sue “dritte” magistrali che ci riferisce Luca Canali, chiamato quale esperto filologo: «Egli sa con fulminea trovata ingiungere a due attrici che si baciano in ciak: “come due lucertole, come due colombe, non come due lesbicone!”»⁷ (278).

⁵ Si assomma in questa espressione un po' desueta una congerie di figure (metafore, metonimie, personificazioni, similitudini e frasi idiomatiche in genere) che caratterizza spiccatamente la nostra versione del *Satyricon*. Non essendo il nostro compito quello 'scolastico' di classificarle, ma solo di esemplificarle in confronto ad altre traduzioni, si rimanderà ai più comuni manuali di retorica disponibili a chi legge, da LAUSBERG (1969); PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA (1989), cui si rifà espressamente MORTARA GARAVELLI (1988).

⁶ [XXXIV] *Laruam argenteam attulit seruus sic aptatam ut articuli eius uertebraeque luxatae in omnem partem flecterentur. Hanc cum super mensam semel iterumque abiesset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit*, «quando un servo porta una mortesecca d'argento, tutta dinoccolata nei suoi bravi ossicini. La scuote un po' sul tavolo, che, come una marionetta smidollata, assumesse varie pose e Trimalcione aggiunge parole alate», LONGOBARDI (2008, 47). I brani del *Satyricon* da me tradotto e qui citati hanno come edizione di base: GIARDINA – CUCCIOLI MELLONI (1995).

⁷ L. Canali “*Friderico profante*” e *i dialoghi latini*, in ZANELLI (1969, 277- 97).

«quasi papauere et sesamo sparsa»

02.

Il linguaggio metaforico del *Satyricon* di Petronio irrompe con quello che, nello stato frammentario dell'opera, funge di fatto per noi posteri da esordio vero e proprio: [I] *Num alio genere furiarum declamatores inquietantur, qui clamant*: «[...] Da quali altre Furie sono invasati i declamatori quando tuonano [...]»⁸.

Il motivo della corrotta eloquenza⁹, vi si lagna, è legato a refe doppio con la corruzione dei costumi e la colpa è dei cattivi maestri, in preda a furie (o le mitiche *Furiae*), corpi abitati da fantasmi irrequieti come quelli dei *vates* che predicono *per furorem*. In chiusura di quello stesso capitolo, inoltre, si ricorre ad altre immagini figurate che danno forma per la prima volta a un nesso metaforico tra eloquenza e «tutto quell'aglio di bassa cucina» – come dirà con immagine vivace Verlaine nella sua *Art poétique*¹⁰ –, che sarà paradigma del romanzo: [I] *sed mellitos uerborum globulos et omnia dicta factaque quasi papauere et sesamo sparsa*. [...] «e perle di retorica stucchevole e tutta quella caterva di memorabilia che sono, per così dire, drogati con sesamo e papavero».

Mellitos ... globulos: pillole indorate di parole, una cambusa di preparati retorici (*omnia dicta factaque*) guasti che cercano di mascherare il loro sentore di “andato a male” con una macinata di spezie o droghe che dir si voglia.

⁸ Per questo esordio, cf. LONGOBARDI (2008, 3). COSCI (1978), modello: le furie di Oreste e RIMELL (2002) in partic. *Rhetorical red herrings*, 18-31.

⁹ BARCHIESI et al. (1991, 126): «Per la prima età imperiale, una documentazione incomparabile è costituita dalla raccolta di brani declamatori, intervallati da considerazioni critiche personali, dovuta a Seneca padre [...]. Dall'opera di Seneca padre vediamo che gli esercizi più in voga erano essenzialmente di due tipi: le controversiae, consistenti nel dibattito, da posizioni contrapposte, di una causa fittizia; e le suasoriae, in cui il declamatore era chiamato a orientare l'azione di un personaggio famoso [...] di fronte a una situazione difficile o incerta. Dell'arte dei declamatori Seneca prende in considerazione soprattutto tre aspetti: le sententiae, cioè le formulazioni a effetto “concettistico” o paradossale; le divisiones (cioè gli elementi di analisi razionale della causa in base alla dottrina degli status); e i colores, le “colorazioni” date al caso dai diversi declamatori, il tentativo di illuminarlo di una luce particolare, la sua manipolazione al fine di trovare una base consistente per l'accusa o per la difesa. Lo stesso Seneca percepiva con acume il carattere di futilità di queste declamazioni. Nei suoi commenti personali, o riferendo opinioni di altri, egli insiste sulla loro lontananza dall'eloquenza reale, che ha nel foro il suo luogo d'elezione. Rievocando episodi di gustosa comicità, indica come le abitudini acquisite nelle scuole possano avere in un vero processo un effetto disastroso; mostrando alcuni tra i migliori declamatori “spaesati” in un tribunale, mette in risalto la totale superfluità dei loro esercizi [...] Seneca insiste sul carattere “degenerato” dello stile dei declamatori». Sulla scuola in epoca romana e i suoi metodi, cf. DEL CORSO – PECERE (2010).

¹⁰ Si fa riferimento al verso 20 dell'*Art poétique*: «Et tout cet ail de basse cuisine!», metafora culinaria che prende le mosse dal verso precedente: «Qui font pleurer les yeux de l'Azur». In quella strofa si ostracizza proprio «la Pointe assassine», mentre la strofa successiva si apre col verso famoso: «Prends l'éloquence et tords-lui son cou!».

Del resto, l'intersezione di campi tra il codice culinario¹¹ e il retorico era comunque già stata asseverata da Platone in avanti e così si rincara: «Per Trimalcione, cuochi e retori sono nati nel medesimo segno zodiacale»¹². Sì, secondo la sua bislacca astrologia, infatti: *in piscibus obsonatores et rhetores*. «Nei Pesci i cambusieri¹³ e i retori (XXXIX 55)», per la loro dote comune di irretire i “degustatori” con esche, quelli, e *blandimenta*, questi.

L'avvio del capitolo successivo confida questa convinzione di bassa cucina e scadente retorica alla forma (e alla forza di persuasione) di un detto o adagio: [II] *Qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant*. «Chi di questa roba si pasce non può avere gusto com'è vero che non può odorare di buono chi staziona in cucina»¹⁴, Longobardi (2008, 3).

E prosegue questa rampogna contro l'imperante cattivo gusto con scenari apocalittici (cap. II *ueluti pestilenti quodam sidere affluit*) degli effetti letteralmente “disastrosi”¹⁵ sul corpo del discorso, metafore incrociate tra l'ambito astronomico («*sidus* designa gli astri in quanto influenti sulle sorti umane») e quello della fisiologia medica¹⁷.

¹¹ AMAT (2007, 390-403). Costante il ricorso al “ricettario” nel confezionare arti poetiche anche moderne. Si prenda *Le Chien à la mandoline* di QUENEAU (1998, 1. 245-329): «Prenez un mot prenez-en deux Faites-les cuir' comme des œufs Prenez un petit bout de sens Puis un grand morceau d'innocence Faites chauffer à petit feu Au petit feu de la technique Versez la sauce énigmatique Saupoudrez de quelques étoiles Poivrez et puis mettez les voiles. Où voulez-vous en venir? A écrire Vraiment? à écrire??» (la nostra traduzione in versi è: «Una parola, anzi due prendete Come fossero uova le cuocete Di senso una presina, quasi senza. Una bella manciata d'innocenza. Fate il tutto scaldare alla fiammella Dell'eloquenza (e il fuoco non s'alza) Di un po' d'enigmi versate una salsa Cospargete di polvere di stelle Del pepe, vele e [...] salpate con quelle. Per arrivare dove? Sii sincero. A scrivere davvero? Per davvero??»).

¹² «Platone aveva proposto un'analogia tra l'arte culinaria e la retorica ingannevole dei sofisti [...] a 1, 3 la decadenza della retorica è descritta adottando l'immagine di “bocconcini zuccherosi di parole”», GRAVERINI – KEULEN – BARCHIESI (2006, 143). E. Narducci (voce a cura di), *Oratoria e retorica* in BARCHIESI et al. (1991, 95-143): «Ad Asinio Pollione è attribuita l'introduzione della pratica delle pubbliche *recitationes* di brani di opere letterarie: ciò contribuì a conferire alla letteratura alcuni caratteri di spettacolarità quasi teatrale, ed agevolò la sua invasione da parte della retorica. [...] Contemporaneamente si assiste anche a una “teatralizzazione” della retorica: le diverse, e abbastanza numerose scuole, in certi giorni aprivano al pubblico e il maestro offriva un saggio di eloquenza “declamando” insieme ai suoi allievi su argomenti diversi [...] Acquisendo una sorta di autonomia in quanto prodotto quasi letterario, le *declamationes* prendevano con decisione le distanze dalla propria origine come esercizi preparatori in vista dell'attività oratoria» in partic. 125ss. Seneca padre e le declamazioni.

¹³ CAVALCA (2001, 115-7): «“chi fa provviste di cibo” [...] specialmente di pesci [...] secondo Pellegrino [...] il binomio si costituisce sulla base dell'idea di “irretire” [...] Metaforicamente del resto anche i maestri sono pescatori che con la loro parola adescano [...] *Sat.* 3, 4».

¹⁴ Da valorizzare in traduzione in quanto ‘detto’ veritiero, cf. OTTO (1971, 100, nr. 474). Infatti, ERNOUT (1990, 2): «Un cuisinier sent toujours le grailon».

¹⁵ DE MEO (1986, 247): «Isidoro (orig. 10.13) spiega *astrosus* con *quasi malo sidere natus* [...] l'italiano [...] ‘disastroso’».

¹⁶ DE MEO (1986, 245).

¹⁷ Precede questo passo: *excitando effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet*. «Avete snervato il corpo del discorso fino al collasso». E segue: *Nuper uentosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit animosque iuuenum ad magna surgentes ueluti pestilenti quodam sidere affluit, semelque corrupta eloquentiae regula ... stetit et obmutuit*. «È da non molto che questo vano e sfrenato scilinguagnolo si è diffuso dall'Asia ad Atene, e le menti delle giovani promesse ne hanno subito il pestifero influsso astrale, cosicché, una volta contaminati i principî, l'eloquenza si è come paralizzata ed ha perso la favella», LONGOBARDI (2008, 5).

E del resto, non sarà un caso che la peste che affetta anche la pittura, la riprovata arte compendiaria, venga dall'Egitto (*Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium inuenit*, Longobardi [2008, 5] dove si credeva avesse avuto origine all'inizio la peste, Mazzini [1997, 312]).

Gli strali contro tale pestilenza precipitano poi su un parafulmine molto comune, una sentenza moralistica che coglie a doppio taglio la retorica e, in virtù del genere grammaticale, la femmina corrotta e imbellettata, che grazie al trucco copre le magagne di un colorito malsano:

[II] *Grandis et ut ita dicam pudica oratio non est maculosa nec turgida ... ne carmen quidem sani coloris enituit.*

L'oratoria grande e – per così dire – onesta non reca tracce di maquillage né di turgori sospetti [...] Ma neppure la poesia ha più esibito un bel colorito¹⁸ (Longobardi [2008, 5]).

Il capitolo IV, ultimo del blocco esordiale (che noi abbiamo intitolato *Elogio del rigore*), individua nei genitori altri responsabili di tale declino, situazione che merita ancora una “tirata” di oratoria sostenuta¹⁹. Nella nostra traduzione, l'una espressione, *seuera lege*, viene ancora attratta nella sfera medica («medicina amara»), l'altra richiama, oltre alle *Furiae* dell'esordio, un altro mostro mitologico, simbolo di perniciose e altrettanto tempestose illusioni, la Chimera:

[IV] *qui nolunt liberos suos seuera lege proficere. Primum enim sic ut omnia, spes quoque suas ambitioni donant.*

[...] perché non vogliono che i loro rampolli facciano progressi con una medicina amara. Tanto per cominciare consacrano tutto, ivi incluse le proprie aspettative, alla chimera del successo (Longobardi [2008, 7]).

Insomma, pervade tutto il *Satyricon*, esala dai bassifondi, un che «di sentina. / Di lavatoio. Latrina» per usare il fiuto con cui Caproni percepisce in *Litania* la sua *urbs* portuale, Genova; analogo tanfo che il *maquillage* della retorica o le spezie della cucina cercano invano di camuffare.

«voli di fantasia [...] *ambages pulcerrimae*, e tutto quel *velame de li versi strani*»

03.

Dunque, la tintura metaforica del *Satyricon* è tanto *foncée*, che, anche dopo vari lavaggi, molto rimane ancora da fare nel tradurre Petronio. Prova ne sia la tirata retorica iniziale che, per quanto

¹⁸ MAZZINI (1997, II, 311), «*Peste o malattie contagiose* [...] Circa le malattie che colpiscono contemporaneamente più persone, la medicina è sostanzialmente ferma sul concetto ippocratico per cui la loro origine va ricercata nell'elemento comune a tutti i malati ed esterno a essi. Nel caso in cui il male investa una sola regione o trasmigri da una regione all'altra e sia transclassista, può essere solo l'aria [...] la responsabile»; (313) i sintomi; (214-6) i nervi.

¹⁹ PECERE (2010, 219s.).

attinta dall'attenzione degli esegeti, serba riserve di impliciti da passare al pettine fitto. Analoga necessità si coglie nella retorica dell'osceno, certo non secondaria in un romanzo erotico quale il *Satyricon*, sovente ancora ridotta in traduzione ad una trivialità che tradisce l'elegante (e indolente) "sprezzatura" di Petronio, la sua castità stilistica da più di un critico riconosciuta («non come due lesbicone!»)²⁰.

Nonostante le prove di latinisti e scrittori²¹, tuttavia, ancora copiose sono le strade non imboccate, le sfide non raccolte (la traduzione intralinguistica e multilingue, la traduzione a citazione²² e quella paremiologica del proverbio)²³. Come continuare a tradurre?²⁴

Non si tratta di comprimere gli opposti stili di traduzione tra Scilla e Cariddi: «alla traduzione animata vuoi un poeta», predicava Foscolo, ma non vorremmo neppure relegare la «traduzione cadaverica» allo scomodo dominio del "grammatico" o del filologo²⁵. Piuttosto, ci piacerebbe che l'acribia del linguista, profusa sovente solo nel paratesto, facesse da bussola ad una traduzione orientata, marcata, incisa dal coltello del chirurgo, ma ancora viva, "animata".

Comunque sia, la sesta sentenza di un libro di Calvino recita: «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire»²⁶. È questo il lasciapassare verso un ennesimo esercizio di stile sul testo del *Satyricon*; l'auspicio, però, è che per il potenziale metaforico della sua lingua, sia almeno scongiurato il luttuoso bilancio di una traduzione – per attingere proprio alle metafore già enucleate – scialba, insipida, o deperita.

Di un parlar figurato si predica nella vera e propria *Ars poetica*, quella del cap. CXVIII. Vi si possono trovare dettami che, per quanto avvampati da un'enfasi che anticipa in specie l'*impetus* del *Bellum civile*²⁷, potrebbero indicarci, fatta la tara, proprio una via metaforica alla poesia e quindi una guida alla traduzione letteraria. Tuttavia, bisogna abbracciare le riserve espresse da Aragosti, tra due letture, l'una che vede nell'*Ars poetica* espressa lì da Eumolpo la voce di Petronio, l'altra che

²⁰ LONGOBARDI (2007). LONGOBARDI (2010). *Dal pianeta Roma*, in ZANELLI (1969, 49-51): «"Petronio, o della castità e della morte" è l'eloquente titolo che Canali ha dato ad un suo saggio di cui ci piace qui riprodurre la parte iniziale [...]. "Non v'è scena in esso, per quanto torbida e greve, che non sia levitata dall'acutezza dell'osservazione, dello spirito, della beffa; Petronio non è un lussurioso, di quelli "che la ragion sommettono al talento" [...] «[...] l'atteggiamento di Petronio è stato definito con la bella parola rinascimentale di "sprezzatura"» (50s.).

²¹ Le traduzioni italiane prese in esame sono ARAGOSTI (1995) (AA). CIAFFI (2003) (VC). CANALI (1992) (LC). CESAREO – TERZAGHI (1983) (NT). CHIARA (1991) (PC).

²² MAGNONI (2004).

²³ LONGOBARDI (2008, LXXXIV-XCIX). Cf. anche JARILLA BRAVO (2008) e FIORELLINO (2008). VANNINI (2010b).

²⁴ LONGOBARDI (2009b).

²⁵ SANGUINETI (2006); sulla problematica qui accennata, vi si veda in particolare F. Condello, *Il «fantasma della traduzione»: Sanguineti e il teatro antico* (pp. 301-10).

²⁶ CALVINO (1991, 13).

²⁷ «Di tono decisamente aulico (qui Petronio scrive in proprio, prendendo in prestito Eumolpo, e forse volendosi misurare, sullo stesso argomento, ma con stile più sobrio, con la *Pharsalia* di Lucano) l'inizio del *Bellum Civile*», CANALI (1986, 74).

legge il decalogo alla luce della consapevolezza ch'egli è pur sempre presentato come un poetaastro inaffidabile²⁸. Ma andiamo per gradi.

Intanto, vi si comincia col riprovare la concezione un po' dilettantesca di chi, da professioni forensi, si rifugia con una certa faciloneria nella poesia²⁹. Altro quindi è l'arsenale retorico e altro è la poesia. Non è la prima volta, del resto, che Petronio, tramite la voce dei suoi retori, reclama alla formazione culturale serietà di studio e stigmatizza, anche nelle altre arti liberali, tra cui la pittura (cf. sopra), il ricorso a "scorciatoie" di vario genere³⁰.

Si passa quindi a rivendicare ai parti dell'ingegno (*edere partum mens*) ispirazione fecondata (come il concepimento fisiologico dal fiotto dello sperma) dal limo della letteratura (*ingenti flumine litterarum inundata*):

[CXVIII] *Ceterum neque generosior spiritus sanitatem³¹ amat, neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata³². Refugiendum est ab omni uerborum, ut ita dicam, uilitate et sumendae uoces a plebe semotae, ut fiat "odi profanum uulgus et arceo"*.

Ma né un vero temperamento ama il senso comune, né l'ingegno è in grado di concepire e produrre i suoi frutti, se non inondato dal grande fiume delle lettere. Bisogna rifuggire da quelle, come dire? trivialità del lessico, e andare a scegliere le voci più ricercate, in modo da mettere in pratica il famoso principio: *Odi profanum vulgus et arceo*³³ (Longobardi [2008, 209]).

Se si auspica quindi per un genere aulico come l'epos un lessico insolito ed aristocratico, vi si cerca tuttavia di moderare l'esuberanza squilibrata del concettismo (*praeterea curandum est ne*

²⁸ AA (450, n. 336). Prova ne sia la satira del nostro poeta, intento a terminare il suo poema, nonostante l'imminenza del naufragio (cap. CXV), per cui si veda PECERE (2010, 83s.).

²⁹ [CXVIII] *'Multos', inquit Eumolpus, 'o iuuenes, carmen decepit. Nam ut quisque uersum pedibus instruxit sensumque teneriore uerborum ambitu intexuit, putauit se continuo in Heliconem uenisse. Sic forensibus ministeriis exercitati frequenter ad carminis tranquillitatem tanquam ad portum feliciorum refugerunt, credentes facilius poema extrui posse, quam controuersiam sententiolis uibrantibus pictam'*. «Quanti, cari miei giovanotti, ne ha illusi la poesia! Basta che il primo venuto metta uno dopo l'altro i piedi di un verso e rabberci un po' di tenerume in un giro di frase costruita ad arte, che già s'illude di essere assunto all'Elicon. Ed è per questo che certa gente di toga, logorata dalla professione forense, si rifugia nella serenità della poesia come in un porto più tranquillo, convinta che sia più facile poetare che costruire una controversia colorata con pennellate retoriche», LONGOBARDI (2008, 209).

³⁰ L'accento ad un'arte compendiaria, se genericamente si può riferire a qualsiasi 'scorciatoia' tecnica che, grazie a schematismi stilistici, accorci l'iter della formazione accademica, può trovare contestualizzazione nel cosiddetto terzo stile pompeiano (20-63 d.C.), ispirato a motivi ornamentali di sapore 'egittizzante'. In un globale *Ubi sunt* di tutte le arti liberali, svalutate dall' 'odore dei soldi', seguendo concettualmente al capitolo della pinacoteca [LXXXIII], ci si lamenta ancora della decadenza della pittura: *Noli ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus dis hominibusque formosior uideatur massa auri, quam quicquid Apelles Phidiasque, Graeculi delirantes, fecerunt*, [LXXXVIII], LONGOBARDI (2008, 141). HABERMEHL (2006, 147s.).

³¹ Come si osserva in apparato (GIARDINA – CUCCIOLI MELLONI [1995, 126]) la scelta di *sanitatem* è minoritaria rispetto a *vanitatem* o *inanitatem*, ma si senta CONTE (1997, 72): «L'affermazione di Eumolpo, *neque generosior spiritus sanitatem amat*, si attaglia, senza volere, alla caricatura che Orazio schizzava del *poeta vesanus*, o meglio di coloro che per sentirsi davvero poeti ispirati assumono la posa del *poeta vesanus*».

³² COURTNEY (1991) Overall Aspects. *Mens ingenti flumine litterarum inundata*, pp. 214-22. Alla medesima immagine del fiume di lettere, per esempio, si ricorre nel cap. V. dove Agamennone condensa in versi la sua opinione moralistica ed estetica sul nerbo degli studi: [V] *His animum succinge bonis: sic flumine largo / plenus Pierio defundes pectore uerba* «Munisciti così: così inondato, / voci di Muse verserai dal petto», LONGOBARDI (2008, 9).

³³ Orazio, *Carm.* III I, I.

*sententiae emineant extra corpus orationis expressae*³⁴), che crei “goffrature” (per continuare la metafora tessile) importune nel testo, bensì *intexto uestibus colore niteant*.

Da questo passo cruciale, quindi, se cerchiamo di distillare quanto immediatamente ci serve, noteremo intanto la connessione metaforica tra quelli che si chiamano colori retorici e i colori pittorici *stricto sensu*. Dal riprovato *pointillisme* retorico (*sententiolis uibrantibus pictam*) dei *busillis* avvocatizi, alle “marezzature” troppo sgargianti del testo-tessuto. La metafora fisiologica del colore/colorito del discorso, del resto, intonava già la tirata retorica d’esordio, prescrivendo (e con gli stessi predicati: *niteant*, qui / *enituit*, là) che esso non debba essere spatolato a chiazze (*maculosa*), ma che la luce si soffonda ovunque, come la salute da tutti i pori (*Ac ne carmen quidem sani coloris enituit*).

Indi il discorso verte decisamente sull’epica, nei riguardi della quale si introduce un distinguo tra il modo che gli storici hanno di trattare le *res gestae*, e il *quid* che deve distinguere lo stile della poesia d’interesse storico:

Ecce belli ciuilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae uersibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum †tormentum†³⁵ praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi uaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides.

Per esempio, prendete un soggetto impegnativo come la guerra civile: se qualcuno volesse affrontarlo senza essere equipaggiato da solidi studi, rimarrebbe travolto sotto il peso stesso della materia. La questione non è infatti tanto quella di trattare in versi una successione di eventi (modo questo in cui gli storici riescono di gran lunga meglio), quanto piuttosto quello di librarsi in voli di fantasia attraverso quelle *ambages pulcerrimae*, e tutto quel *velame de li versi strani* in modo che il risultato conservi la passione furente di un vaticinio, piuttosto che la cronistoria scrupolosa sulla scorta di testimonianze fededegne (Longobardi [2008, 209]).

Il passo, come si nota, forse per essere a sua volta evocativo, conserva una certa *obscuritas*, aggravata da una *crux* o almeno un controverso *tormentum/tomentum, argumentum, fermentum* etc.³⁶. Due sono gli importanti dettami dell’*Ars poetica*, predicati per la poesia epica, ma certo in parte adeguabili anche alla prosa d’arte: il suo andamento non sia *pedissequo*, ma un librarsi in voli

³⁴ «Bisogna poi evitare che i concetti esuberino troppo dal corpo del discorso, ma che risplendano del colore stesso del testo». Anche questo riferimento allo stile sentenzioso che prevarica la necessità della narrazione sembra una critica all’asianesimo della *Pharsalia*, cf. GUIDO (1976, 340).

³⁵ CONTE (1997, 75) difende *tormentum* quale: «il travaglio che costa lo sforzo di “espellere” lo spirito dell’ispirazione divina».

³⁶ Le traduzioni accentuano la prolissità del brano: AA «abbandonare l’ispirazione, a briglia sciolta, in mezzo a sentenze enigmatiche e intromissioni divine, in mezzo al contorcimento dei pensieri tipico delle leggende mitiche»; VC «precipitarsi, in piena libertà di ispirazione, attraverso oracoli e interventi divini e pensieri contorti e favolosi»; LC «avventarsi con libera ispirazione attraverso ambigui oracoli e interventi divini e favolose circonvoluzioni di concetti»; PC «La libera ispirazione deve saper approfittare di ogni pretesto, come per esempio l’intervento degli dei [...] attraverso risorse inventive ed eleganze stilistiche, arriverà a costruire macchine favolose dentro le quali si scorgeranno [...] profezie ed immagini».

di fantasia (*praecipitandus est liber spiritus*), in avvolgenti frasi sibilline, *ambages pulcerrimae*, affascinanti come un pronostico oracolare, quel *velame de li versi strani*, per citare il padre Dante. Questi dettami non possono non diventare prescrizioni per chi fa traduzione letteraria (la traduzione “animata”) e, quanto ai «voli di fantasia», poetica in specie.

«È appunto nella realtà inquieta di questo periodo che Petronio cala la propria sonda, e ne restituisce i chiaroscuri, le lacerazioni, la teatralità, i grotteschi: in sostanza tutto quell’insieme di morbosità e di dissonanze che alimentano il cosiddetto barocco imperiale»³⁷.

04.

Dalle vette del *Bellum civile* atterriamo di nuovo in un giorno di mercato, con le sue metafore, ma anche con i suoi gerghi e termini tecnici.

È proprio nel realismo di cui Petronio è padre riconosciuto e nell’uso artistico del parlato e della lingua d’uso³⁸, infatti, che le metafore si sprigionano naturali, come in un giorno di mercato, appunto³⁹. Ed è nella lingua d’arrivo delle traduzioni che spesso, come già nel gergo della critica lamentato in esordio, le metafore non si esprimono al meglio e non eguagliano neppure lontanamente la densità e l’esuberanza di Petronio.

³⁷ GAGLIARDI (1993, 9). «Il nuovo romanzo europeo d’avventure ha due fonti sostanzialmente diverse. Un tipo di romanzo d’avventure porta all’alto romanzo barocco di prove (è il tipo predominante di romanzo d’avventure), l’altro porta a Gil Blas [...] e più indietro a Lazzarino del Tormes [...] cioè legato al “romanzo picaresco”». Anche nell’antichità classica troviamo questi due tipi, rappresentati, da una parte, dal romanzo sofisticato, dall’altra da Petronio», BACHTIN (1979, 198). Il risultato trova l’analogo nell’estetica del potere neroniano, bulimico e onnicomprensivo, il *Satyricon* come «un’enciclopedia dei consumi culturali di un’epoca», BARCHIESI (1996, 203).

³⁸ Il cap. *I tre livelli stilistici del Satyricon*, in CANALI (1986, 69): «la lingua del narratore Encolpio è [...] il parlato-medio [...] i due livelli accessori sono il parlato-basso, e, agli antipodi, lo stile aulico, o in funzione parodistica, o in particolari contesti ‘seri’ del racconto» e poi egli limita gli ‘errori’ e le sgrammaticature a semplici anacoluti e ad improvvisi cambi di tempo; qualche congiuntivo sostituito con l’indicativo. Molto opportune le riserve di DÍAZ Y DÍAZ (1968-1969, LXXXVI), che non condizionano però la sostanza del giudizio sullo stile di Petronio: «Con todo, es necesario poner de relieve ciertas observaciones sorprendentes, a saber, al hecho de que en los lugares en que el texto ha sido conservado solamente por L u O no se encuentran, aún en boca de personajes iletrados, los mismos rasgos vulgares que cuando nos han sido transmitidos por H; y más todavía, en los pasajes en que conviene, ya en la Cena, el manuscrito H con otros testigos, resulta curioso comprobar que la lección de H es, con frecuencia, más vulgarizante y menos tradicional que la de los otros manuscritos. Por supuesto cabe pensar en una actitud normalizadora de los eruditos del XVI y XVII a quienes debemos la mayor parte de las copias que poseemos, pero eso sólo no lo explica todo». Ma «A pesar de todo lo anterior, no cabe duda de que Petronio ha sabido acumular, eso sí, y con novedad bien destacable, una serie de rasgos estilísticos – repeticiones, clisés, refranes o proverbios, cincunloquios, imágenes populares, pedanterías y crasos errores – en la expresión de sus personajes, hasta lograr en algunos casos una diferenciación efectista de éstos gracias a tales procedimientos. Pero se trata mejor de recursos ingeniosísimos de estilo que de auténticas documentaciones de carácter vulgarizante». Copiose le definizioni delle componenti molteplici del romanzo: secondo le riflessioni di Benveniste, esso è *Panoptikon* abbracciato dallo sguardo obliquo di Petronio, da *voyeur* di mondi culturali e letterari disparati che l’autore-*arbiter* scoperchia e osserva senza essere visto, cf. BARCHIESI (1996, 189-208 in partic. 202s.).

³⁹ LAKOFF – JOHNSON (2004).

Basti pensare che il suo sperimentalismo che contamina⁴⁰ i vari registri, da quello letterario aulico sino a sfiorare lo *stream of consciousness* nel «sottoparlato oniroide» dei liberti, è di fatti paragonato a Joyce (dall' Odissea dei diseredati all' *Ulysses*) o, per l'appetito pantagruelico per le parole, a Rabelais o al nostro Gadda⁴¹.

L'aspetto babelico che ne risulta è quello che anche Fellini volle che prevalesse nel suo film, per accentuare l'alterità con un mondo sconosciuto e non familiare. Molte volte lo asserisce il regista, in didascalie di sceneggiatura, nelle sue elucubrazioni gestatorie, più efficaci di tante definizioni di latinisti («qua e là si chiacchiera animatamente, in una strana lingua incomprensibile, che può sembrare alle nostre orecchie serbo-croato o tedesco: è invece latino, il latino corrotto della decadenza, parlato rapido, smozzicato, con cadenze dialettali»)⁴². Le corrobora un Luca Canali *bricoleur* nella sua partitura dei dialoghi latini, riferendo risposte ad interviste sul set (per esempio quella con Moravia)⁴³ o questa allo sceneggiatore: «Come parleranno i personaggi del film? In latino [...] una dura lingua diversa da quella del ginnasio: una specie di tedesco o di serbo-croato [...]» [150, n. 19]; Fellini quindi si servirà di un coacervo dialettale, che è del resto più adatto all'eloquio-Rabelais di Petronio⁴⁴.

In effetti, le traduzioni dei latinisti non intonano minimamente questa tavolozza colorata di «orribili favelle», specie se si raffrontano con la stridente polifonia del film. Insomma, solo quella di Fellini può definirsi una fatica mimetica da camaleonte: «è un film massacrante, questo *Satyricon* [...] Mi sento come il camaleonte, che deve continuamente sintonizzarsi sui colori che lo circondano» (Zanelli [1969, 65]). E forse la similitudine calza anche all'uomo di lettere che si accosti al *Satyricon* per comprenderlo a fondo e, abilità collegata, ma distinta, per tradurlo mimeticamente, come un camaleonte, appunto.

E questo linguaggio sconquassato è come quel sisma⁴⁵, se si ricorda l'esordio 'tellurico' del film di Fellini, che succede in quei bassifondi collabenti:

⁴⁰ «Il principio strutturale [...] è sistematicamente offerto dalla contaminazione. Non si tratta soltanto della proverbiale mescolanza degli stili, ma dell'impasto, in degrado, di qualunque possibile codice retorico disponibile, e schema topico, e nucleo formale», (VC. VI).

⁴¹ È insolita la testimonianza dello sceneggiatore di Fellini, circa la visita a casa dell'insigne latinista Ettore Paratore: «Parlò della suprema eleganza della lingua di Petronio, composita come in Rabelais o Gadda», ZANELLI (1969, 85).

⁴² ZANELLI (1969, 111).

⁴³ «M. In che lingua parleranno i personaggi? F. In latino. Questo accrescerà il senso di estraneità [...] Farò venire dalla Germania una trentina di attori per doppiare i miei interpreti con il latino quale lo si pronuncia in Germania, oggi, appunto alla maniera pietrosa e dura dei tedeschi», ZANELLI (1969, 70).

⁴⁴ «Quello che il regista vuole ottenere, col concorso del latinista, è un *pastiche* parlato [...] da accentuare nello spettatore un senso [...] di estraneità», ZANELLI (1969, 48).

⁴⁵ CANALI – CAVALLO (1998, 9s.): «Questa diffusa capacità di leggere e scrivere faceva del mondo romano cittadino un mondo di prodotti scritti diversissimi per tipologia e funzione: sono [...] libri di letteratura 'alta' o 'da intrattenimento', iscrizioni ufficiali o private [...] volantini, [...] calendari [...] È piuttosto da chiedersi: l'alfabeta "libero" può essere lettore anche di libri? E di quali libri? [...] alcuni erano almeno in grado di comprendere e recepire letture meno impegnative. Di qui l'insorgere in età imperiale di una letteratura 'di consumo' [...] poesia e prosa erotica, epica in parafrasi [...] trattatelli di culinaria, caccia e pesca, oroscopi, testi di narrativa costruiti su situazioni tipiche, psicologie

Il grande realismo nasce quasi certamente con lui; e così il *pastiche* linguistico, oltre che di generi, ma senza particolari programmi: il miscuglio di vocaboli latini dell'uso quotidiano con lessemi ibridi, greco-latini, o con semplici vocaboli greci, di cui il testo è zeppo, corrisponde semplicemente alla disinvolta mimesi d'un linguaggio esistente: quello degli intellettuali sradicati, dei vagabondi e dei liberti, in una sfera etnica e geografica italico-levantina.

Sanguineti, nel suo *Giuoco (jeu teatrale?) del Satyricon*, aggiunge almeno un altro eccipiente, una specie di *stream of consciousness*, appunto: «un *Satyricon* rivisitato, sciolto da ogni peso di pedantesca archeologia, e reso tutto immediato, e tutto godibile [...] un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide, [articolato] entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente»⁴⁶.

Naturalmente, in questa lingua da giorno di mercato, vivono varie figure, dai proverbi dell'uomo qualunque alle «trite parole» dell'«uso Cesira» come diceva Gadda. Ma è proprio in questo calderone che i goliardi sprofondano le traviate storie d'amore, rivedendole alla luce della loro «nostalgia del sublime»⁴⁷. Il dialogato dei liberti, invece, è un vero e proprio centone di modi di dire, proverbi e wellerismi, cui, tra gli altri, abbiamo già dedicato molta attenzione⁴⁸.

Mi sembra invece che nessuno si sia soffermato a rilevare (e quindi a tradurre adeguatamente) le trite parole, le *tournares* di grana meno macroscopica del nostro polpettone (qualcuno ha parlato di *pulp fiction*⁴⁹) romanzesco. Proviamo a cambiare calibro ed a pescarne alcune.

schematiche [...] Come i graffiti erano talora accompagnati da disegni e figure, così vi erano libri illustrati di livello piuttosto basso. Si tratta in certi casi di testi, magari anche di letteratura alta, ridotti, tagliati [...] E c'erano, ancora, testi di infimo livello linguistico e letterario, evidentemente destinati a individui d'istruzione medio-bassa. Si pensi, per esempio, a un *volumen* delle fatiche di Ercole illustrato, il quale può richiamare in qualche modo le nostre storie 'a fumetti'».

⁴⁶ SANGUINETI (1970, 204-6, cit. da 203) (citato come ES). «Qui ride la grazia non grave del puro parlato [...] Ma si trattava proprio di una riscrittura [...] e ci mette tutta l'adorante disinvoltura e l'egocentrica devozione [...] Il traduttore nostro contemporaneo [...] nostro contemporaneo, per dire le cose come stanno, non è già il classico, sepolto e sigillato nello splendido sarcofago della sua lingua morta, ma è il traduttore [...] e ci parla in maschera. È fingendosi tradizione, proprio, che la traduzione funziona come il cavallo di legno, in cui, insidiosamente occultati, gli eversori penetrano proditoriamente [...] Ed è in questa prospettiva [...] che un traduttore è un traditore. Non ci trasmette il passato, ma lo costruisce travagliosamente, proteso verso il nuovo». SANGUINETI (1993) (testo citato dalla postfazione). WEBER (2004).

⁴⁷ «È stato più volte messo in evidenza il ruolo che nella tessitura (narrativa e stilistica) del *Satyricon* giocano i rimandi alla letteratura greca e latina. Encolpio è proprio, secondo Conte, il narratore mitomane che governa i rapporti con la letteratura epico-eroica e la grande oratoria comunque appresa solo a scuola, in quanto «consumatore scolastico di testi letterari sublimi». Per questo Conte parla di 'nostalgia del sublime', perché esso resta, nella società degradata del romanzo, riferimento indiscusso per quanto inattinto», LONGOBARDI (2008, LVII-LVIII).

⁴⁸ LONGOBARDI (1999a) e LONGOBARDI (1999b). LONGOBARDI (2008, LXXXIV-XCIX).

⁴⁹ «Anche il *Satyricon* di Petronio è un testo a più livelli, nel quale un "autore nascosto" (secondo la terminologia di CONTE, 1996) fa in modo che il suo *alter ego* narrativo, che si muove in un mondo da *pulp fiction* fatto di sesso, iniziazioni fraudolente e relazioni inaffidabili, divenga la vittima inconsapevole delle proprie dotte e stravaganti illusioni letterarie. L'uso che Petronio fa delle citazioni colte crea infatti una sorta di diaframma deformante e ironico, che si interpone fra i protagonisti e gli avvenimenti narrati; il lettore diviene complice dell'autore non solo nel cogliere l'umorismo delle citazioni adattate a un nuovo e più volgare contesto, ma anche nel mettere a nudo la ridicola fiducia del protagonista, che crede veramente nella possibilità di applicare alle situazioni da lui vissute modelli di comportamento tratti dalle grandi opere della letteratura latina e greca» GRAVERINI – KEULEN – BARCHIESI (2006, 134).

Siamo in una tregua del rocambolesco triangolo che lega i protagonisti del *Satyricon*, Encolpio e Ascilto, che si contendono l'amasio Gitone, propellente di varie peripezie amorose (separazioni, drammi della gelosia coronati da suicidi fasulli e riappacificazioni). La metafora in clausola («voltammo pagina»), oltre a compiere meglio quest'ufficio, è appunto romanzesca (se non, *ut ita dicam*, fotoromanzesca): [X] *itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus* «Così, dall'ira più funesta, ci sciogliemmo in una risata liberatoria e voltammo pagina»⁵⁰ (Longobardi [2008, 13]).

Il blocco continua infilzando schidionate di metafore (i due rivali, entrambi “gente di penna”⁵¹, sono indotti a separarsi per non entrare «in rotta di collisione » cf. *collident*) sino al finale, coronato nella nostra versione da un proverbio ancora un po' mélo: « Domani [...] mi metterò in cerca di un altro cuore e di un'altra capanna» (*et habitationem mihi prospiciam et aliquem fratrem*).

Connotata, anche se in un'altra direzione, è la fraseologia del blocco XII (da noi intitolato *Le marché aux pouces*⁵²)-XV, ovvero l'episodio del *forum* quale mercato e *forum* quale risoluzione un po' “guascona” della controversia sul mantello rubato. Il *milieu* è di fatto un ricettacolo di merce dal dubbio *pedigree*, irregolarità in parte mascherata dall'ora del crepuscolo⁵³. Ecco dunque i due lestofanti agitare il lembo luccicante del mantello da spacciare, mossa un po' levantina che reclama, a proposito di metafore da mercato, la sua legittima frase idiomatica: «specchietto per le allodole» (*splendor uestis*): [XII] *in quodam angulo laciniam extremam concutere, si quem forte emptorem splendor uestis posset adducere*. «perché l'ornamento facesse da specchietto per le allodole per un eventuale acquirente» (Longobardi [2008, 15]).

Dopo, è tutto un rivendicare il corpo del reato, la refurtiva, adire a vie legali (*plane iure civili dimicandum*), giudice, sensali, incriminazione, ricorso, risarcimento, insomma un *forum* giudiziario un po' improvvisato e un po' losco, per il vero, dove esercitano tali equivoci soggetti (*cociones*) che, proprio alla luce dell'analisi del termine⁵⁴, ci hanno evocato il noto personaggio manzoniano:

[XV] *et nescio quis ex cocionibus, caluus, tuberosissimae frontis, qui solebat aliquando etiam causas agere [...]*.

⁵⁰ Le traduzioni di raffronto certo non errano a tradurre letteralmente (AA «Scoppiamo in una risata e più rilassati passiamo al resto»; LC «A sbrigare quanto rimaneva ancora da fare». Ma di fatto non si sta facendo né si ‘farà’ nulla (almeno nel relato); infatti l'avvio del blocco seguente è piuttosto una metabolica ricaduta su ripensamenti e rancori: *Rursus in memoriam reuocatus iniuriae* «Riaffiorate vecchie ruggini»).

⁵¹ Tale fraseologia ci ha offerto il destro per un divertente gioco di parole (l'espressione idiomatica “penna, carta e calamaio”) in [CII] *Eumolpus tamquam litterarum studiosus utique atramentum habet*. [...] Eumolpo, da uomo di penna, ha sicuramente con sé dell'inchiostro», LONGOBARDI (2008, 171). HABERMEHL (2006, 364) isola appunto «Die Junktur studiosus litterarum».

⁵² ARAGOSTI (1979).

⁵³ [XII] «Arriviamo sulla piazza del mercato in sul calar del sole, e lì vediamo esposto un grosso quantitativo di merce, tutta roba da battaglia, ma il favore delle tenebre poteva mascherare la dubbia tracciabilità del *pedigree*. Dopo tutto, anche noi avevamo da spacciare un mantello rubato», LONGOBARDI (2008, 15).

⁵⁴ PATIMO (2002). VANNINI (2008, 215s. *liberatus querella*). Sul cap. XIV, precedentemente, sulle pagine della stessa rivista, AMMANNATI (2006).

quando uno dei sensali non meglio identificato, uno pelato e con la fronte bitorzoluta, un azzecagarbugli della domenica⁵⁵» (Longobardi [2008, 19]).

Se, come abbiamo premesso, cogliamo in questa sede anche le microstrutture (cf. sopra i marcatori *quasi, veluti, ut ita dicam*), da commentare (e tradurre adeguatamente) sarà allora la volta di quel microscopico *nescio quis* che Lago, confrontando le occorrenze analoghe, asserisce essere «una sorta di segnale usato dall'autore per permettere al lettore di riconoscere una certa tipologia di personaggi»⁵⁶. Dunque, ecco il nostro «non meglio identificato» (un po' "questurino"), che fa il paio con la traduzione tendenziosa di AA «un tipo della cricca»; mentre meno marcate risultano nell'ordine LC «non so qual»; VC «un tale»⁵⁷.

Il realismo di Petronio – lo si sa – unisce al comico delle situazioni la lente ironica dell'autore nascosto, ovvero Encolpio, il goliardo incanaglito, voce narrante del romanzo. Da qui un uso ludico delle metafore, ricco di doppi sensi e distorti relati. Gli irridenti *clerici vagantes*, capitati nella Cena dei *parvenus*, liberano sovente contro i malcapitati il loro feroce snobismo. Si veda in traduzione la reazione divertita e derisoria (un Cicerone già guida turistica romana!)⁵⁸ al murale con l'ascesa di Trimalcione: [XXIX] *et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Mineruaque ducente Romam intrabat*. «e c'era un Trimalcione ancora capellone in mano la mazza di Mercurio, faceva il suo ingresso trionfale a Roma e Minerva gli faceva da Cicerone» (Longobardi [2008, 39]).

Ascoltando ancora una volta il suggerimento dei filologi (Perrochat [1939, 17]), se nel passo [XXXIII] *omnium textorum dicta ... consumit*, egli nota: «*Textor* pour désigner ici un artisan vulgaire», la traduzione del lessico "squisito" di Trimalcione nella foga degli scacchi sarà almeno «sgranava [...] il rosario dei camalli»⁵⁹ (Longobardi [2008, 45]).

Viene la volta del talento di Plocamo, il cantante fantasista, messo in dubbio obliquamente da Encolpio: [LXIV] *Oppositaque ad os manu nescio quid taetrum exhibilavit quod postea Graecum*

⁵⁵ Poco equivoche (e quasi legittimanti) le traduzioni AA «che solleva all'occasione anche discutere cause» LC «uno che certe volte s'immeschiava anche nei processi».

⁵⁶ LAGO (2004, 33): «Il personaggio in questione è introdotto dal nesso *nescio quis*, usato altre volte da Petronio per indicare appunto dei personaggi equivoci».

⁵⁷ I passi, già raccolti alla nota 12 di LAGO (2004) sono i seguenti: 57. 3 *larifuga nescio quis, nocturnus ...* «balordo senzafissadimora, 'figlio della notte'» (cf. LONGOBARDI [2008, 85] e 92.10 *nescio quis enim, eques Romanus ut aiebant infamis, sua ueste errantem circumdedit ac domum abduxit, credo, ut tam magna fortuna solus uteretur ...* «un passante, un cavaliere romano (a quanto dicono un tipo equivoco), lo prese al lazzo con la sua veste mentre ancora rodeava e se lo trascina a casa per godersi (*te cred*) da solo tutto quel ben di dio», (LONGOBARDI [2008, 151]).

⁵⁸ BORGHINI (1988). Neutre le traduzioni: «guidato da Minerva» LC; più allusivo in direzione comica «con la Minerva che gli faceva la guida» ES.

⁵⁹ QUARTU (1993, 372): «parlare come uno scaricatore di porto»; bene LC «consuma tutto il lessico dei carrettieri»; meno immediato AA «l'intero repertorio di parolacce dei filandieri».

esse affirmabat. «Si mette una mano a conca alla bocca e ti espettora⁶⁰ un rantolo che lui lo sdogana a posteriori come roba greca» (Longobardi [2008, 97]).

Da confrontare con le traduzioni scolastiche o letterali (NT «zufolò non so che birbonata, e poi sostenne ch'era musica greca»; AA «tirò fuori un sibilo stridente e incomprensibile, che poi faceva passare per un pezzo greco») e quelle già più malandrine: LC «spernacchiò un suonaccio, che poi assicurò esser cosa greca»; VC «tirò fuori una specie di pernacchio, che poi spacciava per roba greca».

E, per restare nel campo delle prove letterarie, ecco la reazione fisica dell'intellettuale alla pedestre declamazione del celebre *Interea medium Aeneas iam classe tenebat* da parte di un servo:

[LXVIII] ... *nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos uersus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit.*

E a parte il frullato di lunghe e di brevi (lo fanno tutti i forestieri)⁶¹, ci infarciva anche versi dell'Atellana, il che, cosa nuova, mi mandava di traverso anche Virgilio (Longobardi [2008, 105])⁶².

Siamo alle ultime battute della Cena: il dramma della gelosia fra Trimalcione e Fortunata, ex sciantosa ed ex qualche altra cosa ([LXXIV])⁶³; l'orgogliosa rievocazione del self made man dall'ascesa ([LXXV]) sino al punto in cui – *rien ne va plus* – Trimalcione esce dall'agone affaristico e, diventando imprenditore, si arena un poco. Ed ecco entrare in scena l'astrologo che opera sull'"uomo di panza" una ricognizione predittiva nel basso-corporeo: il santone vi legge... i residui del pasto. Come tradurre in modo adeguato e all'un tempo efficace? Il volgarismo distinto *intestinas*⁶⁴ ci scorta inevitabilmente ad un basso «budella», se non addirittura a «trippe», ma non certo agli anodini «intestino» VC o «interiora» LC.

Le "parole alate" finali, dunque, coronano di necessità un periodare degno di tale *détour*:

⁶⁰ Cf. l'analogo modo di definire l'interminabile e involuto pezzo di bravura quale il *Bellum civile*, estruso da Eumolpo: [CXXIV] *Cum haec Eumolpos ingenti uolubilitate uerborum effudisset*. «E quando Eumolpo ebbe espettorato questo serpentone di parole», LONGOBARDI (2008, 227).

⁶¹ cf. VÄÄNÄNEN (1974, parr. 42-5): «I primi indizi della scomparsa del ritmo quantitativo si scoprono a Pompei».

⁶² Alquanto pedante e prolisso: AA «oltre a sconvolgere il ritmo prosodico, con lunghe e brevi pronunciate fuori posto, come fanno gli stranieri incolti [...] mi risultò sgradevole anche Virgilio»; VC «a parte gli errori, come i barbari fanno, nel pronunziare o le lunghe o le brevi [...] anche Virgilio mi sembrò uno strazio». LC «mi diede il voltastomaco».

⁶³ [LXXIV] *Contra Trimalchio 'Quid enim?', inquit, 'ambubaia non meminit se? De machina illam sustuli, hominem inter homines feci. ...* «Ma Trimalcione incrudeliva: "Embè? La sciantosa non si ricorda chi era? O che l'ho tirata via dall'asta pubblica e l'ho restituita alla condizione umana?», LONGOBARDI (2008, 117). Per *ambubaia*, cf. CAVALCA (2001, 72 n. 129): «è lessema proveniente dalla Siria [...] che vale suonatrice di *ambüb*, "flauto", e prostituta». GUIRAUD (1978, 133): «ambubage, ambubaye (XVIe s.)». Anche Nerone per i suoi banchetti pubblici si avvaleva di tali intrattenitrici: *inter scortorum totius urbis et ambubaiarum ministeria* (LANCIOTTI – DESSÌ [1982, 596]).

⁶⁴ PERROCHAT (1939, 116): «class. *intestina, orum*; confusion vulgaire du neutre avec le féminin». Alcune delle *tabellae defixionum*, testi di maledizione, elencano gli organi da colpire per via di magia nera, incorrendo in analoghi metaplasmi (tra cui *itestinas*): *Malcio Nicones oculos, manus, dicitos, bracias, uncis, capilo, caput, pedes, femus, venter, natis, umlicus, pectus, mamilas, collus, os, bucas, dentes, labias, mentus, oclos fronte, supercili, scaplas, umerum, nervias, ossu, merilas, venter, mentula, crus. Quastu, lucru, valetudines defico in as tabelas e ... Dii iferi, uobis comedo ilius memra colore ficura caput capilla umbra cerebru frunte supe[rcil]ia os nasu metu bucas ... iocur umeros cor fulmones itestinas ...*», ILIESCU – SLUSANSKI (1991, 43s.).

[LXXVI] *Serapa nomine, consiliator deorum. Hic mihi dixit etiam ea quae oblitus eram; ab acia et acu mi omnia exposuit; intestinas meas nouerat; tantum quod mihi non dixerat quid pridie cenaueram. Putasses illum semper mecum habitasse.*

Un certo Serapa, ne sapeva una più del diavolo! Mi seppe ridire anche quello che m'ero scordato, tutto mi spiegò dalla A alla Zeta. Conosceva di me anche le budella; manca poco mi dice anche cos'avevo mangiato la sera a cena; si pareva culo e camicia (Longobardi [2008, 121]).

Quindi, un conseguente «si pareva culo e camicia», piuttosto che un formale e non fraseologico «sembrava avesse diuturnamente dimorato con me» LC.

E del resto, di un'arte divinaria anch'essa degradata a bassa cucina («culti semidecomposti della fertilità» detta con Bachtin)⁶⁵ parla chiaramente anche uno degli ultimi capitoli del romanzo, dove la fattucchiera Enotea fa un'*extispicina* in piena regola sul fegato di un'oca, la quale sembra proprio ricordare (parodia della storia dei Quiriti), una di quelle oche guardiane dell'Arce. Mi pare impossibile, tra l'altro, che non si sia colta l'intersezione tra il piano sacrale e quello gastronomico (il *foie gras*)⁶⁶ del rito sul fegato steatosico, dato che l'aggettivo *fartissimum* non può non evocare il noto quanto barbaro uso di ingrassare le oche coi fichi, da cui il nome romanzo⁶⁷. E l'aggettivo non rimane certo solo a suffragare tale metafora gastronomica, in quanto, di lì a poco, l'oca tutta è ridotta in tòcchi da spiedo e inaffiata da gotti di vino ben poco liturgico:

[CXXXVII] *Recluso pectore extraxit fartissimum iecur et inde mihi futura praedixit. Immo, ne quod uestigium sceleris superesset, totum anserem laceratum uerubus confixit, epulasque etiam lautas paulo ante, ut ipsa dicebat, perituro parauit... Volabant inter haec potiones meracae [...].*

Ti sventra l'oca e tira fuori il *foie gras* per l'*extispicina*. Anzi, per occultare del tutto il corpo del reato, la fa a pezzi tutta quell'oca, infilza i tòcchi su spiedi, e ti confeziona un banchetto coi fiocchi per – come mi chiamava lei – il perituro miracolato. Intanto fischiavano certe bevute di vino puro che lèvati (Longobardi [2008, 259]).

Il *Satyricon*, d'altronde, e la Cena in specie, è un mondo in miniatura dove non poteva mancare l'arena, vista nella sua dimensione traslata di una romana pugna. Il gusto di Petronio per i

⁶⁵ «Un tipo particolare e complesso è costituito dal *Satyricon* di Petronio. Nel romanzo il mangiare, il bere, le oscenità sessuali, la morte e il riso si trovano sostanzialmente sul piano quotidiano, ma questa vita quotidiana – soprattutto la vita dei bassi ceti declassati dell'impero – è pregna di reminiscenze e vestigia folcloriche, soprattutto nella sua parte d'avventure, e nonostante tutta l'estrema licenza e grossolanità, nonostante tutto il suo cinismo, da tale vita promana ancora il sentore dei culti semidecomposti della fertilità, del cinismo sacrale delle nozze, delle maschere parodiche buffonesche del defunto e dell'orgia sacrale nel corso dei funerali e dei conviti funebri», BACHTIN (1979, 369).

⁶⁶ Non colgono le implicazioni gastronomiche del fegato d'oca le varie traduzioni VC «un fegato più che robusto e con quello mi predisce il futuro»; AA «un fegato grassissimo»; LC «un robustissimo fegato».

⁶⁷ L'uso gastronomico è attestato per di più in Apicio, cf. ILIESCU – SLUSANSKI (1991, 97 n. 20): «L'emploi des mots *iecur*[...] et *ficatum* dans le texte d'Apicius nous font croire que le premier désignait encore le foie en général, tandis que le second avait le sens de "foie gras"». VÄÄNÄNEN (1974, par. 165). Dall'uso gastronomico viene la fortuna romanza unanime del termine fegato rispetto a *iecur*, in quanto farcito coi fichi (ἡπαρσυκωτόν), cf. rum. *ficat*, camp. *figau* o *ficatum*, sp. *hígado*, port. *figado*, fr. *foie*, prov. cat. *fetge*. L'uso gastronomico impone del resto nelle lingue romanze anche per esempio *cerebellum* (cap. 76) rispetto all'anatomico *cerebrum*. Un bel *ficato* glossa un sorpassato *iecore* ancora nel Corpus delle Glosse di Reichenau (VIII-IX sec.), ILIESCU – SLUSANSKI (1991, 288).

linguaggi tecnici, evocati metaforicamente in situazioni risibili, si attinge in un caso annidato nella compagine delle trovate («ludos») onomastiche “sorprendenti” («Lo vedi quello che taglia il companatico? “Trincia” si chiama. Così, come lo chiama, lo comanda pure») di cui Trimalcione si compiace⁶⁸:

[XXXVI] *Processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita lacerauit obsonium.*

Viene avanti all’istante «*Mani-di-forbice*» e a tempo di musica ti fa l’anatomia del companatico (Longobardi [2008, 49]).

Il nickname in traduzione, ispirato a un noto personaggio che come questo fondeva la sua fisicità (le sue dita-rasoi) con la sua funzione, sviluppa nel suo predicato («fare l’anatomia») gli impliciti filologici del *sermo gladiatorius* da cui proviene: *scissor*, infatti, è il «personaggio addetto a infierire sui cadaveri per accertarsi della realtà della loro morte»⁶⁹. Ed è proprio alla luce di questo *sermo* tecnico che rivelano la loro deludente genericità di semplice *nomen agentis* le traduzioni di AA «il tagliatore» o di LC «il trinciatore» (per il gusto di nomi “da battaglia”, cf. *infra*).

E del resto, sempre nell’alveo del *sermo gladiatorius*, il *gladius* stesso è dirottato a fungere da metafora oscena generosamente usata da Petronio. Analoga intersezione di campi di cui sopra (le oche dell’arce e il *foie gras*) avviene al cap. IX, dove si assiste a un volgare tentativo di stupro, perpetrato da Ascilto ai danni di Gitone con un’arma sicuramente “impropria” (*gladium strinxit*), paludato tramite l’aneddotica storico-leggendaria più augusta (Tarquinio che viola Lucrezia)⁷⁰. E

⁶⁸ «Una celebre trovata onomastica di valore vagamente predittivo nel *Satyricon* è il *nomen-omen* ‘Carpe’ (cap. XXXVI 7s.) affibbiato al servo addetto a trinciare le vivande (tradotto, appunto, ‘il Trincia’), grazie al quale il nome equivale al comando. Su di un’allusione mitologica conta a sua volta il soprannome ‘Daedalus’ (cap. 70, 2) per il cuoco illusionista (Ur-Arcimboldo), altra alzata d’ingegno di cui Trimalcione si compiace pubblicamente (*Et ideo ingenio meo impositum est illi nomen bellissimum*). Allo stesso genere di facezie onomastiche si ascrive l’equivoco ‘carpiato’ tra gli epiteti di Dioniso, impersonato da uno schiavetto e che, liberato dal magnanimo padrone (*‘Dionyse’, inquit, ‘liber esto’*), innesca un secondo *calembour* onomastico con Libero-Bacco (cap. XLI 7s.: *non negabit me ... habere Liberum patrem*), che a sua volta ricorda la comune condizione di ex-schiavi dei convitati». Analogo *calembour* onomastico lo si accampa al cap. 50 tra ‘Corinthea’, vasi di Corinto, rinomato luogo di artigianato e lega metallica, nei confronti del nome proprio dell’oscuro artigiano, fornitore di Trimalcione», cf. LONGOBARDI (2008, CXV-CXVI) e LONGOBARDI (2010b).

⁶⁹ La citazione è da MOSCI SASSI (1992, 170) che prosegue: «*Lact. inst.* 6, 20, 12-13: *quin etiam percussos iacentesque repeti iubent, et cadavera ictibus dissipari, ne quis illos simulata morte deludat*». Il linguaggio gladiatorio è molto presente in Petronio, cf. questi ess. tratti dal detto volume: 45.12 *ahibete* (ferrum) come incitamento della folla (72); 26.7 *cena libera* come cena dei gladiatori la sera prima dell’esibizione nell’arena e quindi, metaforicamente, ‘ultima’, (84s.); 45.11 *de lucerna equites*, (99); 36.6 *essedarius*, ‘combattente dal carro’, (101s.); 80.2 *gradus* posto assegnato, posizione da cui combattere, (108); 45.4 *lanisticus*, (128); 45.4 *munus*, (142); 45.4-6 *sine fuga*, combattimento sino al crollo di uno dei due contendenti, (172); 45.12 *thraex*, (178); 52.3 e 71.6 *Petraites*, (192). MAZZINI (2010, 43).

⁷⁰ [IX] *Gladium strinxit et “Si Lucretia es”, inquit, “Tarquinium inuenisti”*. «Snuda la spada e: “Se tu sei Lucrezia, hai trovato il tuo Tarquinio!”», LONGOBARDI (2008, 13). ADAMS (1996, 37s.), metafore delle armi (*gladius, mucro, capulus*). GUIRAUD (1978, 599): «*tirer sa dague “venir en érection” (XVIe s)*». TOSCAN (1978, 1751): «*spada, métaph. du phallus. Gladius*»; MONTERO CARTELLE (1991, 75, 54, 228, 246). Il lessico erotico al maschile è più nutrito di quello femminile, ma ancora contenuto, in confronto alla varietà disponibile (*arma, beta, cauda, caulis, cacumis, equus, fascinum, gladius, (h)olus, machaera, mentula, mutto, natrrix, nervus, palus, peculium, penis, radix, rigida, salaputtium, sceptrum, sicula, sopio, telum, tenta, trabs, turtur, verpa, vomer*), cf. MONTERO CARTELLE (1991, 220).

del resto, *gladiator obscene*, lo ricordiamo, è l'improprio che Encolpio destina ad Ascilto nell'immediata ritorsione del tentativo di stupro ai danni del conteso Gitone⁷¹.

Il gusto per i gerghi⁷² traslati per le situazioni farsesche attinge in Petronio anche l'onore militare. Una parodia del *sermo castrensis* si rivela, infatti, il passo dove Encolpio, in preda a furori di vendetta contro Ascilto, vagando per sfogare le sue pulsioni di morte e di sangue⁷³, incontra un tizio in uniforme (la scelta di questa semplice perifrasi per tradurre *miles* è perché – si sa – «l'abito non fa il monaco», cf. *infra*) che lo disarmava. Il titolo che ho dato a questo ridicolo incontro è proprio preso in prestito da Ungaretti, «Di che reggimento siete, fratelli?» incipit di *Fratelli*, appunto, ed il termine tecnico *commilito*⁷⁴ esprime proprio questa connotazione cameratesca:

[LXXXII] 'Quid tu', inquit, 'commilito, ex qua legione es aut cuius centuria?' Cum constantissime et centurionem et legionem essem ementitus, 'Age ergo', inquit ille, 'in exercitu uestro phaecasiati milites ambulant?'

Altolà camerata! Di che legione sei o chi comanda la tua centuria?». Siccome io, in perfetto aplomb, improvviso e il nome del centurione e la legione, quello ribatte: «E che reggimento sarebbe il vostro che i soldati circolano in sandalini bianchi? (Longobardi [2008, 131]).

L'allusione alla situazione truffaldina si addensa proprio dalla prima occhiata già bifocale (... *siue* ...) che Encolpio, nonostante ottenebrato dall'odio, posa sul *miles* (*miles, siue ille planus*⁷⁵ *fuit siue nocturnus grassator* «c'è lì uno in uniforme, (fosse un senzafissadimora o un delinquente comune)») insomma non proprio un sintomatico *nescio quis*, ma un equivoco *nocturnus* (cf. gli *advocati nocturni* del *forum*), un *nescio quis* più avanti rievocato cinicamente nell'aggettivo «milite ignoto»⁷⁶. Tanto che, nella nostra traduzione ironica, il dubbio alla fine resta tale, tramutandosi però in una pia bugia raccontata a se stesso (*et ... paulatimque temeritate laxata coepi grassatoris*

⁷¹ [IX] 'Non taces', inquit, 'gladiator obscene, quem †de ruina† harena dimisit? Non taces, nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnavisti, cuius eadem ratione in uiridario frater fui'. «E non taci tu, gladiatore da strapazzo, scampato al crollo del circo! Non taci tu, 'terrore della notte', che non sei riuscito a spuntarla su una donna in piena regola nemmeno quando ancora sparavi qualche cartuccia. Tu, di cui fui l'amichetto in camporella», LONGOBARDI (2008, 13). Compito al solito (col risultato prolisso) AA «nottambulo assassino che, neppure quando avresti avuto l'energia per farlo, hai mai intrapreso battaglie erotiche [...] del quale io sono stato, nel parco» = VC; un po' troppo gergo della malavita LC «Quando ancora ti si drizzava [...] il ganzo ai giardinetti». Quanto a *pugnavisti*, cf. ADAMS (1996, 201), tra le metafore della lotta (afr. *luitier* 'couvrir la brebis'; asp. *luchar* = *coïre*).

⁷² Fellini, nei numerosi interventi sul linguaggio del suo *Satyricon*, intercetta con le sue antenne un altro gergo: «La nave è piena di marinai [...] tutti stranieri giacché parlano una lingua incomprensibile – forse è solo un gergo marinaio –», *Il trattamento*, cf. ZANELLI (1969, 126). Per tale gergo, cf. DE MEO (1986, 5.4. *La lingua del mare e della navigazione*, 248-60).

⁷³ «Ma mentre son lì con l'occhio fisso e assassino, con pulsioni di morte e di sangue, mentre la mia mano corre sempre più spesso all'elsa ultrice, c'è lì uno in uniforme, (fosse un senzafissadimora o un delinquente comune) che mi nota e mi fa [...], LONGOBARDI (2008, 131). HABERMEHL (2006, 46-58).

⁷⁴ Per *Commilito*, cf. DE MEO (1986, 195): «La lingua militare», termine frequente in letteratura, anche se di stampo popolare. Suona più caldo e cordiale di *milites* (Cesare e Augusto).

⁷⁵ CAVALCA (2001, 137s.): «“ciarlatano”, “girovago”». HABERMEHL (2006, 49).

⁷⁶ Richiamato appunto anaforicamente come *miles ille*: [XCIV] ... *Profuit etiam Eumolpo miles ille, qui mihi abstulit gladium*; «gli disse bene al caro Eumolpo quel milite ignoto, lì, che mi aveva requisito la spada», LONGOBARDI (2008, 153).

audaciae gratias agere, «fino a provar riconoscenza verso la faccia tosta di quella guardia (o ladro)» (Longobardi [2008, 131]).

Di *milites* più o meno gladiatori (più o meno circensi) è pieno il *Satyricon*; una doppietta è proprio nei racconti di paura della *Cena*. In entrambi i casi noi abbiamo usato figure (figuranti) che evocassero, seguendo l'enfasi del narratore, una Roma pugnace di cartapesta, genere *peplum*: Marcantonio e Maciste.

E del resto, il narratore del racconto di licanthropia ha appena usato un'espressione, *per scutum per ocream egi aginaui*, che, per quanto *figée*, rimanda a quel mondo: «(langue militaire ou langue des gladiateurs) pour désigner des efforts capables de surmonter tous les obstacles»⁷⁷:

[LXII] *Forte dominus Capuae exierat ad scruta scita expedienda. Nactus ego occasionem persuadeo hospitem nostrum, ut mecum ad quintum miliarium ueniat. Erat autem miles, fortis tamquam Orcus. ... traiecit.*

Approfitto dell'occasione e ti invito un tizio che era con noi ad accompagnarmi per un cinque miglia. Era un "Marcantonio", un pezzo di diavolo che non finiva mai (Longobardi [2008, 93]).

Alla corrida ci ha portati, invece, il *poterat bouem iratum tollere* e quindi il *matador* della traduzione è proprio la figura che in quell'agone ammazza il toro con la spada, affondo destinato nel racconto alle streghe (*traiecit*):

[LXIII] *Habebamus tunc hominem Cappadocem, longum, ualde audaculum et qui ualebat: poterat bouem iratum tollere. Hic audacter stricto gladio extra ostium procucurrit.*

C'era tra noi uno della Cappadocia, un armadio, un Maciste, un *matador*. Quel cuor di leone lì afferra la spada e si precipita fuori (Longobardi [2008, 95]).

I veri gladiatori, inoltre, si fregiavano, come osserva Mazzini, di nomi di battaglia⁷⁸ che nella nostra traduzione⁷⁹ sono stati riplasmati in soprannomi. Oltre ai precedenti:

[XLV] *Occidit de lucerna equites; putares eos gallos gallinaceos; alter burdubasta⁸⁰, alter loripes, tertiarius mortuus pro mortuo, qui habe<ba>t neruia praecisa. Vnus alicuius flaturae fuit Thraex, qui et ipse ad dictata pugnavit.*

Mandò a morire dei cavalieri che sembravano le belle statuine, *pulaster* d'allevamento. Uno, un 'bandolerostanco'; l'altro, 'gambe di semolino'; la riserva del gladiatore, la controfigura di un

⁷⁷PERROCHAT (1939, 93).

⁷⁸ «*Mucro, Capreolus, Leo, Pardus*, nomi propri di gladiatore, come metonimia dell'arma (il 'pugnale') il primo, e metonimie di animali ('capretto', 'leone', 'leopardo') i secondi, a evidenziare, rispettivamente, le caratteristiche di agilità, di ferocia, di forza. Alludono al sangue *Purpurius* e *Filematius*», MAZZINI (2010, 43s.).

⁷⁹ AA «Ha mandato a morire dei cavalieri da lampada, che sembravano dei galletti; uno che andava bene per cavalcare un mulo, un altro coi piedi flosci, il rimpiazzo per il gladiatore morto già bell'e morto, con i tendini tagliati». Più colorita, invece, la traduzione di ES «Ne ha fatti morire a cavallo, che ci andavano bene per decorarci un candelabro, che ti sembravano dei polli pollini, ecco. Uno era da buttarlo sopra il mulo, e via. L'altro ci aveva il piede matto».

⁸⁰ STEFENELLI (1962, 91s.): «*Isid. Etym.* 12, 1, 61 "*burdo* ex equo et asina nascit"». La seconda parte del composto rimanda a 'bastone'.

morto che cammina. Quello che si difendeva meglio, un Trace, sembrava la sapesse a memoria (Longobardi [2008, 65]).

«e tutto il resto è letteratura»

05.

Lo stato frammentario del *Satyricon* ci consegna un testo a macchie o a quadri. Quello che segue al grande blocco della Cena, però, dopo la catabasi agl'Inferi, s'impenna distintamente verso uno stile più solenne e letterario⁸¹.

Il capitolo LXXIX, dunque, che avvia una *peregrinatio* dei nostri eroi⁸², mutua nella nostra versione il titolo di quel romanzo disorientante perché 'combinatorio' (potremmo dire anch'esso a lessie) che è *Se una notte d'inverno un viaggiatore*⁸³. Il resto della traduzione di questi frammenti letterari intensifica dunque la «traduzione a citazione» (che propugna, tra gli altri, Franco Buffoni)⁸⁴ di cui parlavamo all'inizio e in particolare, in questo "cieco vagare", i dantismi da selva oscura:

[LXXIX] *Itaque cum hora paene tota per omnes scrupos gastrarumque eminentium fragmenta traxissemus cruentos pedes, tandem expliciti ... sumus. ... quae lineamenta euicerunt spississimam noctem, et ... ostenderunt errantibus uiam. ...*

Così, dopo aver trascinato per quasi un'ora i nostri piedi ormai massacrati, selce dopo selce e tra "cocci aguzzi di bottiglia", alla fine *uscimmo a riveder le stelle* [...] penetrava *per l'aere nero e per la nebbia folta* a indicarci *la diritta via ch'era smarrita* (Longobardi [2008, 125]).

Il capitolo successivo vede la declamazione di Encolpio, prostrato dalla sentenza con cui Gitone, conteso, aveva scelto inopinatamente Ascilto, recitare un *proclamabam*: '*Ergo me non ruina terra potuit haurire?*'. La citazione letteraria reclutata nella nostra traduzione («Ahi dura

⁸¹ LABATE (1995, 165-75) e MAZZILLI (2006a, 51-82). È quest'ultima che intercetta nel passo [LXXXI] *collegi sarcinulas locumque secretum et proximum litori maestus condux* «raccolgo i miei stracci e con la coda tra le gambe (*maestus*) mi rifugio in un covo (*locumque secretum*) dalle parti della costa», a proposito del binomio *colligere sarcinulas* un «sapore giuridico» nell'ambito del divorzio dei coniugi (es. *res tuas tibi habeto*) (52, n. 5). Tra i modelli di Petronio in questa parodia dell'abbandono dell'amante, la Mazzilli individua piuttosto le *relictas* di Ovidio, *Heroides*, specie a proposito di una certa gestualità rituale, (75, n.); il passo interessato è *uerberabam aegrum planctibus pectus et inter tot altissimos gemitus frequenter etiam proclamabam: 'Ergo me non ruina terra potuit haurire?'* ... «così prendo a batterlo quel petto *attussecato*, e tra un gemito altissimo e l'altro esclamo '*Ahi dura terra, perché non t'apristi?*'», LONGOBARDI (2008, 129).

⁸² [LXXIX] *Neque fax ulla in praesidio erat, quae iter aperiret errantibus, nec silentium noctis iam mediae promittebat occurrentium lumen. Accedebat huc ebrietas et imprudentia locorum etiam interdum obscurorum*. «Ma né noi avevamo in aiuto una torcia che aprisse una via nel nostro cieco vagare, né il silenzio della notte ormai fonda lasciava sperare in un lume di un occasionale passante. E metteteci pure l'ebbrezza, tra posti sconosciuti ed equivoci anche in pieno giorno», LONGOBARDI (2008, 125). HABERMEHL (2006, 1-15).

⁸³ LONGOBARDI (2004, 49-81).

⁸⁴ «La traduzione non è che una lunga citazione. E questo nasce da un convincimento: che letteratura nasca da letteratura». Cf. BUFFONI (Intervista). Su questa scelta, cf. ancora BUFFONI (2001, 27-9) dove si afferma il concetto di traduzione come assorbimento e trasformazione di un altro testo: « [...] sub specie di calchi, prestiti, rifacimenti, citazioni». Nei termini analoghi espressi da Alfonso d'Agostino, filologo romanzo e fine traduttore, con la traduzione "a citazione" si decide di valorizzare la «filigrana linguistica» o la «memoria poetica» dei testi. Per queste problematiche, cf. LONGOBARDI (2009a).

terra, perché non t'apristi?»), un Ugolino disperato, è enfatica quanto richiesto da quel *proclamabam*, riconoscibile nel gergo tipico degli attori⁸⁵. Dopo una tirata sull'aleatorietà dell'amicizia (ma qui si tratta d'amore), così si passa al *coup de théâtre*:

[LXXX]

...

*Grex agit in scaena mimum: pater ille uocatur,
filius hic, nomen diuitis ille tenet.
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
uera redit facies, assimilata perit*⁸⁶.

Ecco la *troupe*: è un mimo, si recita a soggetto:
chi fa il padre, chi il figlio, chi quella del furbetto.
Ma quando dal copione, la commedia va in quinta,
torna la faccia vera, scolorisce la finta (Longobardi [2008, 129]).

Questa seconda quartina della poesia assevera infatti l'equazione vita = teatro, anzi vita = mimo («degrada il mito in mimo», Mazzilli [2006, nr. 59, 33]) attraverso i termini tecnici, tra gli altri, *grex*, *pagina*, *facies*. Per cercare una qualche coerenza d'ambito, si è deciso perciò di tradurre le parti poetiche che hanno a che fare col teatro (o che hanno movenze teatrali) usando i versi martelliani⁸⁷. Alla luce degli studi della Mazzilli, poi, i termini italiani che si sono scelti sono a loro volta tecnicismi teatrali: il francese *troupe*, il copione del suggeritore, la quinta, come *facies* non a vista quanto la ribalta ed, infine, la nota citazione del teatro pirandelliano.

Insomma, in questa galassia del *Satyricon* si respira aria di cultura e la traduzione reclama questa memoria poetica del testo. Il capitolo LXXXIII difatti vede Encolpio estasiato da un'altra Musa, l'arte nella pinacoteca, dov'egli ammira effigiate scene di amore a lieto fine. È proprio qui che, quasi colto da sindrome di Stendhal, Encolpio combatte sì, ma con i propri fantasmi amorosi ed è proprio qui, nel suo stato di obnubilamento, che fa la sua epifania il poeta Eumolpo. La situazione allucinata ci ha dunque richiamato una frase idiomatica già latina (*In auras tela iacere et sine hoste pugnare*)⁸⁸ e dopo un'immagine letteraria di una “morgana” analoga: Don Chisciotte che si scaglia contro i mulini a vento della sua Mancha, immaginandoli giganti smisurati:

[LXXXIII] *Ecce autem, ego dum cum uentis litigo, intrauit pinacothecam senex canus,
exercitati uultus et qui uideretur nescio quid magnum promittere.*

⁸⁵ MAZZILLI (2006b, 29).

⁸⁶ COURTNEY (1991, 23s.): «Sen. Ep. 76. 31 cum praesente populo lati incesserunt et coturnati ..., simul exierunt excalceantur et ad staturam suam redeunt».

⁸⁷ Cf. nostra Introduzione, CXXXII e in generale CXXV-CXXXVI *Le parti versificate*.

⁸⁸ OTTO (1971, 6, nr. 28). Equivalente in Claud. Mamert. 3, 16 ... *In auras tela iacere et sine hoste pugnare*. Poco perspicua la dimensione idiomatica, e men che meno allusione letteraria in: LC «[...] mentre io mi abbaruffo coi venti [...]»; VC «protestando al vento [...]»; AA «lancio le mie proteste al vento»; NT «mentre letico con l'aria».

Mentre ero lì a combattere contro i mulini a vento, entra nella pinacoteca *un vecchio, bianco per antico pelo*, un viso vissuto, e ad alte cose sembrava che accendesse (Longobardi [2008, 133]).

Il blocco dei capp. CVII-CIX vede un ennesimo travestimento stilistico di Petronio-Eumolpo. Verrebbe da definire anche il romanziere (come si è vista definita la fatica di Fellini nel simularlo) con l'epiteto colorito con cui Trimalcione appella Annibale: "il re dei camaleonti", in quanto metallurgico inventore della lega di corinzio⁸⁹. In quei capitoli, infatti, si costruisce un'interessante parodia del linguaggio forense («Das ganze Kapitel ist eine Gerichtsverhandlung *en miniature*»)⁹⁰ o semplicemente, come distingue Bettini⁹¹, la mimesi di una declamazione del medesimo stampo⁹².

Eumolpo, infatti, vi si improvvisa avvocato difensore di Encolpio e Gitone (il titolo assegnato a questo capitolo è *L'avvocato delle cause perse*⁹³); il CVIII, fallita la mediazione, inscena una

⁸⁹ [L] *Et ne me putetis nesapium esse, ualde bene scio, unde primum Corinthea nata sint. Cum Ilium captum est, Hannibal, homo uafet et magnus stelio, omnes statuas aeneas et aureas et argenteas in unum rogam congeffit et eas incendit; factae sunt in unum aera miscellanea. Ita ex hac massa fabri sustulerunt et fecerunt catilla et paropsides <et> statuncula. Sic Corinthea nata sunt, ex omnibus in unum, nec hoc nec illud.* «Comunque, non mi prendete per un nesci, la so bene l'origine del corinzio. Fu al tempo dell'assedio di Troia e quel dritto di Annibale, il re dei camaleonti, fece un unico rogo di statue di bronzo, d'oro e d'argento. Risultato: una lega di metalli. I fabbri presero questa loppa e attaccarono a farci chicchere, piattini e belle statuine. Tutt'un miscuglio, né solo quello né solo quell'altro e *bona lè* la roba di corinzio», LONGOBARDI (2008, 75).

⁹⁰ HABERMEHL (2006, 423-38), citato da 423. Capitolo che mostra una densità particolare di tecnicismi giuridici, simulando un processo, cf. PATIMO (2004, 178-211). Si veda CATTANI (2001) e MARIANI MARINI (2003). MORTARA GARAVELLI (2001). Nell'*Apocolocyntosis*, per esempio, si simula il processo a Claudio, esibendo terminologia e schemi processuali canonici del diritto, cf. MUGELLES (1996, 106-13, n. 142): «Il processo che Claudio si appresta a subire si svolge come nel tribunale romano ed è caratterizzato da un linguaggio giuridico preciso (la *postulatio*, la *nominis delatio*, la *subscriptio* e la *advocationis postulatio*)».

⁹¹ BETTINI (2000, 292s.) dove si comincia ad analizzare il concetto giuridico e retorico di *argumentum* (ad esso è dedicato tutto il capitolo), in quella nave che «si è trasformata in un'aula di tribunale – meglio, in una scuola di retorica».

⁹² Nella nostra traduzione si è cercato di accentuare quanto più i tecnicismi giuridici, benché *en travesti*: [CVII] «A me, ho ragione di credere, non un illustre sconosciuto, a me è stata data la procura del delicato compito di riconciliazione tra quelli che un tempo erano grandissimi amici. [...] Anche se, per dio, vi avessero distratto del denaro, o avessero tradito la vostra fiducia, potreste ritenervi risarciti da questa pena esemplare. L'infamia, ecco, si legge loro in fronte, e sui volti di razza la condanna cui si sono immolati *sua sponte*». Ma Lica la troncò di netto l'arringa del nostro difensore dicendo: «Non cambiare le carte in tavola, ma limitati ad esaminare la causa punto per punto. Tanto per cominciare, se sono venuti di loro spontanea volontà, per quale ragione rasarsi la testa? Fino a prova contraria, chi si cambia i connotati, ordisce un inganno, non pensa a riparare un torto. E poi, se eri tu il loro avvocato delle cause perse, tu perché hai fatto di tutto per nascondere i tuoi assistiti? *Ergo*, è giusto per un tiro mancino della sorte che i due rei sono finiti in trappola, e tu ti sei arrampicato sugli specchi pur di far loro schivare la nostra ira funesta. Quanto poi all'espedito di insinuare malignamente che questa qui sarebbe gente onorata, sta' attento che non ti si ritorca contro per eccesso di sicumera. Che cosa dovrebbe fare allora la parte lesa, quando il colpevole si va a costituire? E l'obiezione che sono stati nostri amici? è bensì un'aggravante, perché chi fa del male a uno sconosciuto merita il titolo di infame, ma chi lo fa agli amici è poco meno di un parricida». Eumolpo si mosse a confutare una requisitoria tanto serrata e disse: «Convengo che a questi due poveri giovani nuoce sommamente l'essersi tagliati i capelli nel cuore della notte, ma questo depone per la tesi che sulla nave costoro ci sono capitati e non già venuti [...]» LONGOBARDI (2008, 179s.). *Interpellauit deprecationem supplicis Lichas et 'Noli', inquit, 'causam confundere, sed impone singulis modum*; quanto alle tecniche per frenare per stazioni il ragionamento abusivo dell'avversario, CATTANI (2001, 46).

⁹³ La supplica di Eumolpo, da noi definito «avvocato delle cause perse», è un sostanziale accumulo di paralogismi o fallacie tipiche del ragionamento in malafede, per cui cf. AMOSSY (2000, 125). ROBRIEUX (1993, 167ss.): «La mauvaise foi et les limites de l'argumentation [...] Au chapitre de la mauvaise foi, les sophismes tiennent [...] une large place... Les buts de la sophistique. Cette pratique de la dialectique s'assigne pour tâche essentielle de faire tomber l'interlocuteur dans des pièges. [...] Des raisonnements en apparence sensés, mais faux. C'est en cela qu'on distingue les *sophismes des paralogismes*, ce second terme désignant toute forme de raisonnement erroné alors que le premier ne caractérise que des raisonnements volontairement faux». SCHOPENHAUER (1991, 15): «La *dialettica eristica* è l'arte di disputare, e precisamente l'arte di disputare in modo da ottenere *ragione*, dunque *per fas et nefas*», e prosegue: «alla

baruffa navale, comicamente composta da Trifena, ambasciatrice di pace (cf. titolo: *Guerra e pace*)⁹⁴; il cap. CIX vede infatti andare a segno tale mediazione diplomatica ed Eumolpo «suggella i termini di un trattato di tregua» (per titolo, il brocardo: *Cedant arma togae*)⁹⁵. In proposito si senta il giudizio di Canali: «Sembra davvero lo stile d'un negoziatore senatoriale, anche se l'argomento e le clausole del trattato sono d'una divertente frivolezza»⁹⁶.

Ma ecco che nel volgere del capitolo, frutto subitaneo della dea Concordia, Petronio si misura con un nuovo pezzo di grana letteraria, dove una «dionysischer Atmosphäre liegt in der Luft»⁹⁷, che noi abbiamo modulato su un'arietta alquanto leziosa: «Ed ecco la nave risuonare di canti per ogni dove e, siccome un'improvvisa bonaccia aveva sospeso la rotta, qual arpiona con la fiocina i pesci guizzanti dalle onde, qual altro sfila a fatica dalle esche tentatrici la preda che ancora si dibatte. Ed ecco pure sulle antenne posarsi augelli marini che un uccellatore esperto sfiora con le apposite canne, e quelli, impaniati nei retini, venivano calati a mano. La brezza intanto sollevava le piume in volo e un merletto di spuma avvolgeva le penne sul mare»⁹⁸.

Dopo la parentesi amena del racconto della matrona di Efeso, un chiaro incipit di scuola da "tempesta epica"⁹⁹ annuncia un nuovo pezzo di repertorio: [CXIV] *Inhorruit mare*, evento turbinoso della natura che predice per via di retorica la morte di Lica. Ecco l'incipit nella nostra versione:

[CXIV] ... *inhorruit mare nubesque undique adductae obruere tenebris diem. Discurrunt nautae ad officia trepidantes uelaeque tempestati subducunt. Sed nec certus fluctus uentus impulerat, nec quo destinaret cursum gubernator sciebat. †Siciliam modo uentus dabat†, saepissime [in oram] Italici litoris Aquilo possessor conuertebat huc illuc obnoxiam ratem, et quod omnibus procellis periculosius erat, tam spissae repente tenebrae lucem suppresserant*

stessa stregua del maestro di scherma, che non considera chi abbia effettivamente ragione nella contesa che ha dato origine al duello: colpire e parare, questo è quello che conta. Lo stesso vale anche nella dialettica, che è una scherma spirituale» (p. 25).

⁹⁴ [CVIII] «fu il timoniere a strappare a fatica che Trifena, in missione diplomatica, trattasse l'armistizio. Dato e ricevuto il giuramento, secondo la consuetudine dei nostri padri, ella protende un ramo d'olivo espiantato al dio protettore della nave, e con decisione si fa avanti a parlamentare», LONGOBARDI (2008, 185). HABERMEHL (2006, 439-58).

⁹⁵ ALBANESE (1993). HABERMEHL (2006, 459-79).

⁹⁶ CANALI (1986, 72); e altrove si riscontra: «Inoltre ti impegni a non pretendere dal ragazzo, qualora non sia pienamente consenziente, abbracci, baci o commercio carnale, pena il pagamento di un'ammenda di denari cento in contanti. *Item*, tu, Lica, secondo coscienza, ti impegni a non perseguitare Encolpio con espressioni ingiuriose o con sguardi sprezzanti, né cercherai di sapere dove dorma la notte, pena – in caso contrario – per ciascheduna delle suddette condizioni, di un'ammenda di denari duecento in contanti» (p. 187).

⁹⁷ NT p. 101, n.: «Questa descrizione graziosissima è un tratto di vera poesia, che indica quale artista fosse Petronio, cambiando il suo stile dal tragico all'epico, al comico al bucolico». HABERMEHL (2006, 465): «Ein Hauch dionysischer Atmosphäre liegt in der Luft».

⁹⁸ «Una scena di caccia che ha la grazia di una danza», CRISMANI (1997, 35-48, cit. p. 39).

⁹⁹ CONTE (1997, 54ss.) si individua la presenza di una cultura scolastica esemplata su antologie (*collectanea*, cf. 56); per *Satyricon* 114, il tema *inhorruit mare* già di Pacuvio, è indicato come esemplare da Cic. *De Or.* 3, 157 e comunque obbedisce allo stereotipo 'tempesta epica', che ha i suoi modelli in *Odissea* V 331ss. e *Aen.* I 84-6. «"Cestio Pio... (*Suas.* 3, 2), poneva in un suo *thema* – come spunto da sviluppare – la didascalica "describe nunc tempestatem"», CONTE (1997, 61). Sul tema cf. VANNINI (2010a); per aggiornamento bibliografico, cf. VANNINI (2007). Per la persistenza dei metodi dell'istruzione retorica anche in epoca post-classica, MURPHY (1983, 47s.) e BANNIARD (1994, 31-3).

ecco che si increspano le onde e nuvole lì dai quattro venti congregate obnubilarono il giorno. I marinai, allarmati, corrono ognuno ai propri posti e ammainano le vele davanti alla tempesta. Ma se il vento non spingeva la corrente in una data direzione, il timoniere non sapeva la rotta da seguire. [...] più spesso Aquilone, padrone incontrastato delle coste italiche, sbatteva la nave di qua e di là a capriccio e, pericolo sommo di ogni procella, *tenebrae factae sunt* (Longobardi [2008, 199]).

È un quadro retorico a tinte fosche, una sciagura di proporzioni bibliche sin nell'avverbio *undique* da noi coinvolto nel turbine dell'intera rosa dei venti: «lì dai quattro venti congregate », che ci hanno evocato la passione di Cristo (*tenebrae factae sunt ...*), mentre la composizione dell'annegato (prefigura Lica, *naufragus in litore eiectus*) a cura dell'*imprudens harena*, a sua volta, ci ha rievocato il male di vivere montaliano: una sabbia che seppellisce «in divina indifferenza». All'espletamento scolastico del *describe nunc tempestatem*, altre figure accorrono, che nella nostra traduzione¹⁰⁰ si sono giunte in una duplice metafora a sigillare il pezzo retorico: falchi e colombe:

[CXIV] *Procurrere piscatores paruulis expediti nauigiis ad praedam rapiendam. Deinde ut aliquos uiderunt qui suas opes defenderent, mutauerunt crudelitatem in auxilium.*

Accorsero dei pescatori su delle scialuppe agili per fare bottino. Poi, quando videro che c'era ancora qualcuno in grado di difendere la propria roba, da falchi si trasformarono in colombe (Longobardi [2008, 201]).

E in un crescendo ci stiamo approssimando all'inserito poetico più impegnativo. Parlare del *Bellum civile*, che tanto annunciato di lì a poco esordisce, e i colori retorici assorbirebbe molto tempo. Da questo poderoso esercizio di stile, però, spigolerò due soli esempi di traduzione. Questo il *tableau vivant* delle condizioni del popolino di Roma nel frangente della grande storia:

[CXIX 51s.]
*Praeterea gemino deprensam gurgite plebem
faenoris ingluuies ususque exederat aeris.*

La traduzione letterale è come sempre disponibile (VC «Chiusa in un doppio gorgo, la plebe era inoltre consunta / Dal tasso esorbitante e insieme dai debiti in uso»), ma tra Furie e Chimere, evocate nella sfuriata retorica iniziale, e *Aquilo* e Orse, per condensare in linguaggio figurato quel *gemino ... gurgite* ho invece simulato il percorso immaginifico (ed eziologico) con cui nell'Antichità (e non solo)¹⁰¹ si vedevano dèmoni abitare nei fenomeni naturali. Insomma, ho risvegliato anch'io due mitici mostri marini¹⁰²:

¹⁰⁰ Le altre traduzioni sono referenziali o ampollose nell'uso degli astratti: AA «mutarono la loro spietatezza in offerte di soccorso»; VC «da feroci si fecero soccorrevoli»; LC «mutarono la rapacità in soccorrevolezza».

¹⁰¹ Proprio di un altro *goufre*, quello di *Satalie*, una specie di versione della Gorgone in terre crociate, si narra l'eziologia in un noto testo scritto alla corte dei Plantageneti, cf. LATELLA (1990). Per tutti questi temi del fantastico medievale, cf. VÄRVARO (1994, 138ss.).

¹⁰² È interessante come questa metafora sia produttiva anche nel campo dell'argomentazione, in particolare delle dispute, quando, per imprigionare l'avversario nella morsa di un dilemma (e precludergli una terza via), lo si incastra 'tra Scilla e Cariddi', cf. LONGOBARDI (2003, 71-104. in partic. 79).

La plebe, chiusa tra Scilla e Cariddi,
erosa era dal tasso e dall'usura (Longobardi [2008, 213]).

Nella traduzione del secondo passo, invece, si è scelto, nell'apostrofe sanguinaria del padre Dite alla Sorte, tre varianti dello stesso campo semantico, legate al modo in cui una superficie si imbeve di un liquido¹⁰³:

[CXX 96-9]
*Iam pridem nullo perfundimus ora cruore,
nec mea Tisiphone sitientis perluit artus,
ex quo Sullanus bibit ensis et horrida tellus
extulit in lucem nutritas sanguine fruges.*

Da troppo non insanguino le labbra,
né Tisifone cara se ne idrata,
da che il brando sillano se ne imbevve
ed irrorata, biada orrenda crebbe (Longobardi [2008, 215]).

Ultimo blocco di esempi, occasione di metafore:

[CXXV] *Dum haec magno tempore Crotonae aguntur ... et Eumolpus felicitate plenus prioris fortunae esset oblitus [statum], ... Dii deaeque, quam male est extra legem uiuentibus: quicquid meruerunt, semper expectant.*

Era già un bel pezzo che le cose andavano come andavano¹⁰⁴ a Crotona, ed Eumolpo, al settimo cielo dalla felicità, aveva passato un colpo di spugna sulla sua condizione passata, [...] O dèi e dee, quant'è dura la vita del fuorigesce! Con la spada di Damocle dei delitti e delle pene loro (Longobardi [2008, 227-9]).

A proposito di *turnures* e microstrutture, quell'*oblitus* dell'esordio vale naturalmente LC «dimenticato» o VC «più non pensava», ma si può colorare con la frase idiomatica «passare un colpo di spugna», «romanzata» come quel «voltammo pagina» già commentata nel blocco iniziale.

Più elaborato il rinforzo della frase d'epilogo (la spada di Damocle!), ma intanto c'è un votarsi agli dèi e un sonoro esclamativo, e poi, come afferma Barchiesi: «In questo brano il narratore protagonista Encolpio arriva molto vicino [...] a enunciare una visione riassuntiva della

¹⁰³ VC «Ormai da troppo tempo non bagno le labbra nel sangue / Né Tisifone mia via lava le membra riarse / Da che il brando sillano saziò la sua sete e alla luce / Trasse la terra orrenda le biade nutrite di sangue».

¹⁰⁴ Il nostro capitolo si avvia con un classico *Dum haec ... aguntur*, ma quel *magno tempore* mi ha suggerito l'iterazione del predicato che dà l'idea di durata: "andavano come andavano" LAKOFF, JOHNSON (2004, 162): «Più forma vuol dire più contenuto [...] Un esempio [...] è l'iterazione "egli corse e corse e corse [...]" che indica più corsa del semplice "egli corse"». Un altro esempio di tale iterazione cui sono ricorsa in traduzione è l'insofferenza di Trimalcione verso i medici che gli impongono una dieta monotona [LVI] *etiam si illos odi pessime, quod mihi iubent saepe anatinam parari ...* «anche se li odio a morte perché seguitano a prescrivermi anatra, anatra e anatra», LONGOBARDI (2008, 83). MORTARA GARAVELLI (1988, 196): «Dopo aver trattato della *concatenazione* [...] Fontanier accenna a un tipo particolare di ripetizione, non censito, ordinariamente, dai retori. Di tale procedimento egli coglie con mano felice la caratteristica di presentare la cosa su cui verte come "senza limite e senza misura". Uno degli esempi è tratto da Voltaire [...]: Il *compilait, compilait, compilait*: / On le voyait sans cesse écrire, écrire [...]. FONTANIER (1977, 332): «Certain abbé pour lors avait la rage / d'être à Paris un petit personnage: / Au peu d'esprit que le bonhomme avait, / L'esprit d'autrui par supplément servait; / il entassait adage sur adage, / Il compilait, compilait, compilait: / On le voyait sans cesse écrire, écrire / Ce qu'il avait jadis entendu dire».

sua esperienza»¹⁰⁵. Inoltre, dato che si tratta di impostori che vivono nell'assillo di venir smascherati («rimuginavo: “Ma come la mettiamo se uno di questi sciacalli ha l'alzata d'ingegno di mandare un investigatore in Africa e scopre tutto l'ambaradan?”») e di pagarne le conseguenze («Allora sì che bisognerebbe di nuovo darci alla macchia – altra frase idiomatica per *rursus fugiendum erit* – e punto e accapo fronteggiare la miseria campando di carità»), mi sembrava che la traduzione letterale (VC «son sempre lì che aspettano quanto gli viene») scadesse proprio nell'uso Cesira di gaddiana memoria e di conseguenza, per incorniciare la vita spericolata del fuorilegge, ho convocato Damocle e Beccaria.

L'ultimo capitolo conservato si chiude, ironia della sorte, ancora sulla metafora gastronomica (il «saporoso romanzo»), per quanto macabra. Questo, se si aderisce alla lezione emendata *fames* invece che *fama*¹⁰⁶. Eumolpo, infatti, sta dettando le sue famose disposizioni testamentarie, condizionate al cannibalismo del proprio cadavere. I crotoniati sono disposti ad accettare le clausole («Gorgia era disposto a procedere») e ad affrontare così le resistenze antropologico-fisiologiche dello stomaco (*Accedit huc quod aliqua inuenimus blandimenta quibus saporem mutemus ...* «E poi, a tutto questo si aggiunge che si può sempre trovare qualcosa per indorare la pillola», Longobardi [2008, 269]).

Ed ecco dunque ripresentarsi la metafora dell'*auri sacra fames* (Verg. *Aen.* III 56), come già l'appetitoso (*formosior*) malloppo (*massa auri*) del cap. LXXXVIII, più potente della singola “fama di ricchezza”, perché incrocia sia il campo fisiologico della fame e della cecità sia quello psicologico della bramosia: [CXLI] *Excaecabat pecuniae ingens fames oculos animosque miserorum* «L'enorme appetito di ricchezza accecava gli occhi e le menti di quei poveracci», cf. 267.

E, in virtù di questo parallelismo casualissimo tra esordio e fine del *Satyricon*, tra l'eloquenza di bassa cucina e il voltastomaco dei corrotti *heredipetae* per la carne umana, ancorché ben condita da *blandimenta quibus saporem mutemus*, promuoverei la traduzione «qualche spezia con cui modificare il sapore» (AA). Modificare? No, drogare, drogare come l'eloquenza impestata dell'*incipit*, l'eloquenza andata a male, *quasi papauere et sesamo sparsa*.

Monica Longobardi

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44121 Ferrara

monica.longobardi@unife.it

¹⁰⁵ BARCHIESI (1996, 189-208): «[...] Il suo vivere *extra legem* sotto l'imperio della Fortuna è[...] la situazione di base che dà materia alla narrazione a noi nota come *Satyricon*», cf. p. 194.

¹⁰⁶ GIARDINA – CUCCIOLI MELLONI (1995, 162), *fames Boschius: fama* L (emendamento dell'erudito vissuto nel '600).

Riferimenti bibliografici

Adams, J.N. (1996) *Il vocabolario del sesso a Roma*. Lecce. Argo.

Albanese, U. (1993) *Massime, enunciazioni e formule giuridiche latine: traduzione, commento e riferimenti sistematici alla legislazione italiana*. Milano. U. Hoepli.

Amat, J. (2007) Des goûts et des saveurs à la table de Trimalchion. In *Latomus*. 66. 390-403.

Ammannati, G. (2006) Una nota a Petronio (*Sat.* 14, 7). In *MD*. 56. 207-9.

Amossy, R. (2000) *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*. Paris. Nathan.

Aragosti, A. (1979) L'episodio petroniano del *forum* (*Sat.* 12-15): assimilazione dei codici nel racconto. In *MD*. 3. 101-19.

Aragosti, A. (ed.) (1995) *Petronio Arbitro, Satyricon*. Milano. BUR.

Bachtin, M. (1979) *Estetica e romanzo*. Torino. Einaudi.

Banniard, M. (1994) *La genesi culturale dell'Europa. V-VIII secoli*. Roma-Bari. Laterza.

Barchiesi, A. et al. (1991) *La prosa latina: forme, autori, problemi*. A cura di F. Montanari. Roma. La Nuova Italia Scientifica.

Barchiesi, A. (1996) *Extra legem: consumo di letteratura in Petronio Arbitro*. In Pecere, O., Stramaglia, A. (a cura di) *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 14-17 settembre 1994). Cassino. Università degli studi di Cassino.

Bettini, M. (2000) *Le orecchie di Hermes*. Torino. Einaudi.

Borghini, A (1988) ... *Minervaque ducente Romam intrabat*: nota a Petr. *Sat.* XXIX 3. In *Aufidus*. 6. 43-53.

Buffoni, F. (intervista a), Cangiano, M., Nuzzo L., Santangelo, E. (a cura di). *Tabard, "Il secondo grado"*. Anno III. 7. In http://francobuffoni.com/intervista_tabard.aspx.

Buffoni, F. (2001) Le nuove frontiere della traduttologia. In Cammarota, M.G., Molinari M.V. (a cura di) *Testo medievale e traduzione*. Bergamo, 27-28 ottobre 2000). Bergamo. Bergamo University Press. 17-31.

Calvino, I. (1991) *Perché leggere i classici*. Milano. Arnoldo Mondadori Editore.

Canali, L. (1986) *L'erotico e il grottesco nel Satyricon*. Roma-Bari. Laterza.

Canali, L. (ed.) (1992) *Petronio Satyricon*. Milano. Bompiani.

Canali, L., Cavallo, G. (1998) *Graffiti latini*. Milano. Rizzoli.

Cattani, A. (2001) *Botta e risposta l'arte della replica*. Bologna. Il Mulino.

Cavalca, M.G. (2001) *I grecismi nel Satyricon di Petronio*. Bologna. Pàtron.

Cesareo, G.A., Terzaghi, N. (a cura di) (1983) *Petronio Arbitro. Il romanzo satirico*. Firenze. Sansoni.

Chiara, P. (ed.) (1991) *Petronio Satyricon*. Milano. Mondadori.

Christensen, P., Torlone, Z. (2002) *Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius*. In *MD*. 49. 135-72.

Ciaffi, V. (ed.) (2003) *Petronio. Satyricon*. Torino. Einaudi.

Conte, G.B. (1997) *L'autore nascosto: un'interpretazione del Satyricon*. Bologna. Il Mulino.

Cosci, P. (1978) Per una ricostruzione della scena iniziale del *Satyricon*. In *MD*. 1. 201-7.

Courtney, E. (1991) *The poems of Petronius*. Atlanta. Georgia (*American classical studies*. 25).

Crismani, D. (1997) Allegria di naufragi. I viaggi incantati del romanzo antico. In Sconocchia, S., Toneatto, L. (a cura di) *Atti del II Seminario internazionale sulla letteratura scientifica e tecnica greca e latina*. Trieste, 4-5 ottobre 1993. Bologna. Pàtron.

De Meo, C. (1986) *Lingue tecniche del latino*. Bologna. Pàtron.

Del Corso, L., Pecere, O. (a cura di) (2010) *Libri di scuola e pratiche didattiche: dall'Antichità al Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Cassino, 7-10 maggio 2008. Cassino. Edizioni Università di Cassino.

Díaz y Díaz, M.C. (ed.) (1968-1969) Petronio Arbitro. *Satiricón*. Barcelona. Alma Mater. 2 voll.

Ernout, A. (éd.) (1990) Pétrone. *Le Satiricon*. Paris. Les Belles Lettres.

Fiorellino, B. (2008) Tradurre Ricardo Palma: la negoziazione e la lettera. In *Critica del testo*. 11/1-2. *L'Europa dei proverbi*. 133-50.

Fontanier, P. (1977) *Les figures du discours*. Paris. Flammarion.

Gagliardi, D. (1993) *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*. Scandicci (FI). La Nuova Italia.

Giardina, I.C., Cuccioli Melloni, R. (edd.) (1995) *Petronii Arbitri Satyricon*. Augustae Taurinorum. in aedibus Io. Bapt. Paraviae et sociorum.

Graverini, L., Keulen, W., Barchiesi, A. (2006) *Il romanzo antico*. Roma. Carocci.

Guido, G. (1976) Petronio Arbitro, *Dal "Satyricon": il "Bellum Civile"*. Bologna. Pàtron.

Guiraud, P. (1978) *Dictionnaire érotique*. Paris. Payot.

Habermehl, P. (2006) *Petronius, Satyrica 79-141: ein philologisch-literarischer Kommentar*. Berlin. W. de Gruyter.

Iliescu, M., Slusanski, D. (1991) *Du latin aux langues romanes. Choix de textes traduits et commentés* (du IIe siècle avant J.C. jusqu'au X siècle après J.C.). Wilhelmsfeld. G. Egert.

Jarilla Bravo, S.M. (2008) Traducción de elementos paremiológicos: I Malavoglia *de Giovanni Verga*. In *Critica del testo*. 11/1-2. *L'Europa dei proverbi*. 119-32.

Labate, M. (1995) Petronio, "Satyricon" 80-81. In *MD*. 35. 165-75.

Lago, P. (2004) Il viaggio e la dimensione 'infernale' nel *Satyricon*. In *Aufidus*. 52. 29-50.

Lago, P. (2006) Trimalchione al cinema. In *Aufidus*. 59. 57-63.

Lakoff, G., Johnson, M. (2004) *Metafora e vita quotidiana*. Milano. Bompiani.

Lanciotti, S., Dessì, F. (a cura di) (1982) *Caio Svetonio Tranquillo. Le vite dei Cesari*. Milano. BUR. 2 voll.

Latella, F. (a cura di) (1990) *Walter Map. Svaghi di corte*. Parma. Pratiche. 2 voll.

Lausberg, H. (1969) *Elementi di retorica*. Bologna. Il Mulino.

Longobardi, M. (1999a) La traduzione non 'deperita': il lessico familiare della 'Cena di Trimalchione'. (Parte prima). In *Aufidus*. 36. 95-145.

Longobardi, M. (1999b) La traduzione non 'deperita': il lessico familiare della 'Cena di Trimalchione'. "Una certa possibilità di traduzione" (G. Contini, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*) (Parte seconda). In *Aufidus*. 37. 101-48.

Longobardi, M. (2003) Per partito preso: espedienti della retorica nelle dispute di Guiraut Riquier. In *Studi Mediolatini e Volgari*. 49. 71-104.

Longobardi, M. (2005-2006) Alterità linguistiche nel medioevo romanzo. In *Annali della Facoltà di Siena*. 26-27. 35-73.

Longobardi, M. (2007) Retorica dell'osceno e poetica dell'eufemismo nel *Satyricon*. In *La Parola del testo*. 2. 1-36.

Longobardi, M. (ed.) (2008) Petronio. *Satyricon*. Siena. Barbera.

Longobardi, M. (2009a) Tradurre i trovatori oggi. In *Studi Mediolatini e Volgari*. 55. 159-84.

Longobardi, M. (2009b) Sat. 81: "Ergo me non ruina terra potuit haurire?: Ahi dura terra, perché non t'apristi?" (*Inf.* XXXIII, 66). Tradurre il *Satyricon*. In *Testo a fronte*. 40/1. 87-130.

Longobardi, M. (2010a) La 'sprezzatura' di Petronio. In Catelli, N., Iacoli, G., Rinoldi, P. (a cura di) *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*. Bologna. Bononia University Press.

Longobardi, M. (2010b) «Solue me»: indovinelli e rebus nella Cena di Trimalchione. In *L'Immagine Riflessa*. N.s. XIX/1-2 (Gennaio-Dicembre) = Lecco, M. (a cura di) (2010) *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal medioevo all'età moderna*. Alessandria. Edizioni dell'Orso. 1-36.

Magnoni, A. (2004) Leggere Lucrezio con Dante. Il *De rerum Natura* tradotto da Giuliano Vanzolini. In Dionigi, I. (a cura di) *Poeti tradotti e traduttori poeti*. Bologna. Pàtron. 79-127.

- Mariani Marini, A. (a cura di) (2003) *Teoria e tecnica dell'argomentazione giuridica*. Milano. Giuffrè.
- Mazzilli, Cl. (2006a) Petronio, *Satyricon* 79-82: implicazioni metanarrative nello stereotipo della relicta. In *Aufidus*. 58. 51-82.
- Mazzilli, Cl. (2006b) *Vera redit facies, assimilata perit* (Sat. 80, 9 v. 8): intertestualità e critica del testo. In *Aufidus*. 59. 29-53.
- Mazzini, I. (1997) *La medicina dei greci e dei romani: letteratura, lingua, scienza*. Roma. Jouvence.
- Mazzini, I. (2010) *Storia della lingua latina e del suo contesto. II. Lingue socialmente marcate*. Roma. Salerno.
- Montero Cartelle, E. (1991) *El latin erótico: aspectos léxicos y literarios (hasta el s. I d. C.)*. Sevilla. Universidad de Sevilla.
- Mortara Garavelli, B. (1988) *Manuale di retorica*. Milano. Bompiani.
- Mortara Garavelli, B. (2001) *Le parole e la giustizia*. Torino. Einaudi.
- Mosci Sassi, M.G. (1992) *Il linguaggio gladiatorio*. Bologna. Pàtron.
- Mugellesi, R. (a cura di) (1996) *Lucio Anneo Seneca. Apocolocyntosis*. Milano. BUR.
- Murphy, J.J. (1983) *La retorica nel Medioevo: una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*. Napoli. Liguori.
- Otto, A. (1971) *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*. Hildesheim-Zürich-New York. Georg Olms Verlag.
- Patimo, V.M. (2002) Gli *advocati nocturni* di Petr.15, 2: poliziotti o predoni?. In *Aufidus*. 16. 7-35.
- Patimo, V.M. (2004) Eumolpo e la tradizione retorica ciceroniana: l'*exordium* della difesa nella controversia sulla nave di Lica (Petr. 107, 1-6). In *Aufidus*. 54. 178-211.
- Pecere, O. (2010) *Roma antica e il testo. Scritture d'autore e composizione letteraria*. Roma-Bari. Laterza.

Perelman, Ch., Olbrechts-Tyteca, L. (1989) *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*. Torino. Einaudi

Perrochat, P. (1939) *Pétrone, Le festin de Trimalcion*. Paris. Les Belles Lettres.

Quartu, B. M. (1993) *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano. BUR.

Queneau, R. (1998) *Œuvres complètes*. Paris. Gallimard.

Rimell, V. (2002) *Petronius and the anatomy of fiction*. Cambridge. Cambridge University Press.

Robrieux, J.J. (1993) *Eléments de Rhétorique et d'Argumentation*. Paris. Dunod.

Sanguineti, E. (1970) *Il giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio*. Torino, Einaudi.

Sanguineti, E. (1993) *Petronio, Satyricon*. Torino. Einaudi.

Sanguineti, E. (2006) *Teatro antico: traduzioni e ricordi*. A cura di F. Condello e C. Longhi. Milano. BUR.

Schopenhauer, A. (1991) *L'arte di ottenere ragione, esposta in 38 stratagemmi*. Milano. Adelphi.

Stefenelli, A. (1962) *Die Volkssprache im Werk des Petron im Hinblick auf die romanischen Sprachen*. Wien-Stuttgart. Braumüller.

Strati, R. (2000) Tra 'Petronio Satyricon' e Fellini Satyricon. Riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico. In *Annali dell'Università di Ferrara – sezione Lettere*. 1. 87-97.

Terracini, B. (1955) *Conflitti di lingua e di cultura*. Venezia. Neri Pozza.

Toscan, J. (1978) *Le carnaval du langage: le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV-XVII siècles)*. Lille. Université de Lille III.

Väänänen, V. (1974) *Introduzione al latino volgare*. Bologna. Pàtron.

Vannini, G. (2007) *Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*. Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht (= *Lustrum* 49).

Vannini, G. (2008) Nove note a Petronio. In *MD*. 59. 215-25.

Vannini, G. (a cura di) (2010a) *Petronii Arbitri Satyricon 100-115: edizione critica e commento*. Berlin-New York. De Gruyter.

Vannini, G. (2010b) La funzione stilistica e caratterizzante dei modi di dire nel *Satyricon*. In Lelli, E. (a cura di) *Paroimiakos. Il proverbio in Grecia e a Roma*. Introd. di R. Tosi, postf. di R. Di Donato. Roma. F. Serra Editore (= «Philologia Antiqua» II (2009) 61-82).

Vàrvaro, A. (1994) *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*. Bologna. Il mulino.

Weber, L. (2004) *Usando gli utensili di utopia: traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*. Bologna. Gedit.

Zanelli, D. (a cura di) (1969) *Fellini Satyricon di Federico Fellini*. Bologna. Cappelli.