

MIMO E MIMESI CULINARIA NELLA CENA DI TRIMALCHIONE (con un'esegesi di Satyr. 70)

Mai la gastronomia è stata arte come nella *Cena di Trimalchione*, teatro del suo trionfo. Proprietà della gastronomia è il poter realizzarsi in qualcosa di più di un modo empirico asservito all'istinto di sopravvivenza: la gastronomia, in quanto τέχνη/ars contrapposta a φύσις/natura, se sollecitata da forti istanze culturali, può produrre strumenti utili per intervenire sulla realtà, interpretandola, e quindi dominandola, può produrre un articolato codice comunicativo. Ed è questo il caso della *Cena di Trimalchione*.

A prima vista si potrebbe considerare scontato che l'arte culinaria celebri il suo trionfo nel racconto di un banchetto: un campo di battaglia troppo favorevole. Ma, in realtà, la letteratura simposiale antica poneva in primo piano la parola pensata, lasciando l'aspetto gastronomico in secondo piano – questo a partire dal grande modello del *Simposio* platonico, fino alle *Questioni simposiali* di Plutarco¹. La *Cena*, dunque, è teatro di una battaglia che la gastronomia combatte su terreno avverso: il *ius cenae*² proclamato da Trimalchione è un 'diritto' di belligerante. Questo identifica la *Cena* ai nostri occhi come qualcosa di ben più complesso rispetto alla ripetizione di una forma letteraria meramente parodistica quale il banchetto comico-satirico, in cui le forze basse del cibo e della volgarità tengono il campo senza che ad esse si opponga resistenza. In realtà, nella *Cena* le forme dell'intrattenimento conviviale, la tradizione del convito come momento sociale in cui vengono attuati i modelli culturali della *paideia* classica, resistono caparbia-

1) Tra gli interventi più recenti posso rimandare alla trattazione, non priva però di qualche eccessiva sottigliezza, di F. Dupont, *Le plaisir et la loi: du Banquet de Platon au Satyricon*, Paris 1977 (cf. anche M. Jeanneret, *Des Mets et des Mots*, Paris 1987, 146–151: ma cf. infra n. 3 per altra bibl.). Identificante della letteratura comico-satirica (in generale 'bassa') è la rappresentazione del cibo: sull'argomento si veda E. Gowers, *The Loaded Table*, Oxford 1993.

2) Mi riferisco ovviamente all'emblematica battuta di Trimalchione (35,7). Sul testo non c'è da dubitare: cf. T. Avery, *Cena Trimalchionis* 35.7: hoc est ius cenae, CPh 55, 1960, 115–118.

mente all'azione del ceto dei *liberti*, emulativa, e al tempo stesso disgregante ('assimilatrice', diremmo: esiste anche una 'pepsi' di modelli socio-culturali)³. E le tracce lasciate da questa resistenza sono indelebili, per quanto essa sia destinata a dimostrarsi vana nei fatti. Troppo formidabile, almeno nella logica satirico-paradossale del *Satyricon*, è l'arma che le forze nuove impersonate da Trimalchione possiedono per intervenire sulla *natura* preesistente (sul 'fenomeno', anche sociale): l'*ars* della cucina, τέχνη mimetica, capace di imitare e al tempo stesso di trasformare la *natura*, di 'conoscerla' e quindi di dominarla. È qui, come vedremo, il punto di forza dell'invenzione petroniana.

Non abbiamo terminato di elencare le forze in campo. La grande risorsa dei *liberti*, l'arte culinaria, ha un alleato: è la 'teatralità', intesa più come 'modo' di espressione, come generico codice comunicativo, che come riferimento a specifici testi drammatici⁴. È implicito che questo codice comunicativo – per poter servire all'espressione dei *liberti* – si presenterà nella varietà più volgare, massificata: il mimo, grande protagonista della scena neroniana, e, del resto, elemento importante in tutta la tessitura del *Satyricon*. È, questo, una dato acquisito dalla critica petroniana⁵. Ma quello che qui ci interessa analizzare è la maniera in cui il mimo, e il 'modo' della 'teatralità' più in generale, interagiscono con la gastronomia per aggredire i grandi modelli, anche comportamentali e sociali, della cultura 'alta'.

3) Che Trimalchione con i suoi infelici sfoggi di erudizione pretenda di atteggiarsi a dotto erede della tradizione simposiale è cosa nota: si può partire da un accenno di J. Martin, *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn 1931, 24; ma si veda È. Courtney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, *Philologus* 106, 1962, 86–100, spec. 97; e soprattutto G. N. Sandy, *Petronius and the Tradition of the Interpolated Narrative*, *TAPhA* 101, 1970, 463–476, spec. 471–473 (per altra bibl. rinvio a F. Bessone, *Discorsi dei liberti e parodia del «Simposio» platonico nella «Cena Trimalchionis»*, *MD* 30, 1993, 63–86, spec. 64 n. 2). Da tener presente come oggetto di emulazione per i *liberti* è anche la tradizione del convito aristocratico romano, con i suoi *carmina convivialia* (tradizione di storicità dubbia, come è noto, ma affermatasi già almeno a partire da Catone il Vecchio): cf. *Cic. Brut.* 75; *Tusc.* 1,3; 4,3; *Val. Max.* 2,1,10. È, questa, un'osservazione suggerita da Gianpiero Rosati, che ringrazio.

4) Contro interpretazioni 'riduttive' è anche G. Rosati, *Trimalchione in scena*, *Maia* 35, 1983, 213–227 (si veda spec. 214), al quale rimando per l'analisi dei mille modi in cui si esprime la passione di Trimalchione e degli altri *liberti* per il mimo, il canto, la danza etc.

5) Più di recente, cf. C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden/New York/Köln 1995, spec. xix–xxv (a cui rimando per la ricca bibl.).

Che l'arte culinaria, alla tavola di Trimalchione *mimetica* come non mai, si associ al mimo, genere teatrale *mimetico* per eccellenza ($\mu\acute{\iota}\mu\omicron\varsigma < \mu\mu\epsilon\acute{\iota}\theta\alpha\iota$ ⁶), non è solo una combinazione di parole. Allo stesso modo in cui la cucina, nella sua forma più raffinata, più *luxuriosa*, 'inganna' i sensi, arrivando a rendere irri-conoscibile il cibo (basti ricordare lo 'slogan' di Apicio: *nemo agnoscet quid manducet* [4,2,12]), così anche il mimo inganna lo spettatore, ricreando per via di finzione la realtà: quando, come nella *Cena Trimalchionis*, manchi la cornice convenzionale del palcoscenico, allora l'illusione, e l'inganno, potranno esser completi.

È vero che una certa componente scenica è spesso presente pure nei conviti più raffinati. Ma tutto sta nel modo e nella misura. All'interno della tradizione simposiale 'alta' è facile, quindi, che lo spazio del convito e quello del teatro si pongano in contrapposizione. Uno dei personaggi di Plutarco, ad esempio, dichiara di non apprezzare chi, in qualità di simposiarca, trasforma in un teatro il suo simposio (Quaest. conv. 1,4,3, 621BC). Si tratta, dunque, di una questione di misura e sensibilità. Non si può neppure avvicinare l'abitudine di un intellettuale raffinato come Plinio il Giovane, ad esempio, che amava durante il banchetto sentir leggere, tra le altre cose, brani di commedia⁷, al modo in cui durante la *Cena* il teatro, il mimo, 'tengono la scena'. In continuazione lo spazio del convito si interseca con quello del teatro, in continuazione la *Cena* assume l'aspetto di una grande rappresentazione teatrale, con personaggi, comparse e protagonisti, in continuazione la cucina stessa è resa spettacolo: viene mostrata non solo la preparazione delle vivande, ma addirittura il momento in cui gli alimenti vengono sottratti allo stato di natura, con la caccia, ad esempio (si veda il cap. 40).

Ma c'è un luogo della *Cena* in cui a mio parere restano ancora da chiarire le modalità in cui teatro (mimo) e cucina interagiscono. Mi riferisco al cap. 70.

6) Sul mimo come $\mu\acute{\iota}\mu\omicron\varsigma \beta\acute{\iota}\omicron\upsilon\varsigma$ /*imitatio vitae* ricchi materiali in F. Giaccotti, *Mimo e gnomo*. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro, Messina/Firenze 1967, spec. 26–31; e Panayotakis (come n. 5) xii–xix.

7) I luoghi utili sono epist. 1,15,2 (con il relativo comm. di A. N. Sherwin-White, Oxford 1966, 121); 3,1,9; 5,3,2; 9,17,3; 36,4; 40,2. Una presenza frequente nel simposio era quella di $\theta\epsilon\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\alpha$ e $\acute{\alpha}\nu\theta\omicron\delta\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\alpha$, sulla quale, se fine e discreta, era difficile aver qualcosa da ridire: basti rimandare a Xenoph. Conv. 2,1s. (è Socrate a parlare); Plut. Quaest. Conv. 2, praef. 629C. Documentazione sugli intrattenimenti conviviali in G. Rosati, *Antecedenti latini: la letteratura a cena*, in: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del conv. di Pienza, Roma 1993, 29–50.

Un mimo culinario: il canto delle lumache
(cap. 70)

Il cap. 70 si apre con una sorta di 'aretalogia' dello chef: è lo stesso Trimalchione a recitarla. Grande è la genialità metamorfica del *cocus*, capace di fare di una *vulva* di scrofa un pesce, di un pezzo di lardo un colombo, di un prosciutto una tortora ... (70,1s.). Non solo, dunque, la mimesi della *natura*, ma anche la tecnica di manipolarla, di ricrearla, è propria dell'arte culinaria. Al *cocus* viene così riconosciuta la più solenne delle investiture: *et ideo ingenio meo impositum est illi nomen bellissimum; nam Daedalus vocatur* (70,2)⁸.

Ma può nella *Cena* una magnificazione della gastronomia non richiamare l'altro codice comunicativo, quello della teatralità, in particolare del mimo? Appena Trimalchione ha mostrato agli ospiti gli strumenti di lavoro del demiurgo Dedalo (dei coltelli fatti di ferro Norico: 70,3), l'attenzione generale è repentinamente attratta da una scena concitata: *subito intraverunt duo servi, tanquam qui rixam ad lacum fecissent; certe in collo adhuc amphoras habebant. cum ergo Trimalchio ius inter litigantes diceret, neuter sententiam tulit decernentis, sed alterius amphoram fuste percussit. consternati nos insolentia ebriorum intentavimus oculos in proeliantes, notavimusque ostrea pectinesque e gastris labentia, quae collecta puer lance circumtulit* (70,4-6). La finzione dei due servi, vera coppia comica, ha tutte le caratteristiche di uno sketch da mimo⁹. Proprio la sua verosimiglianza (*μῖμος ἔστιν μῖμῆσις βίου*), e

8) La rivelazione del nome del *cocus*-demiurgo, e dei suoi 'poteri', getta luce retrospettiva sulle trovate illusionistico-gastronomiche che hanno caratterizzato la *Cena*: ricordo, ad es., le finte uova covate da una *gallina lignea*, contenenti una *pinguissima ficedula* (33,3-8: siamo all'inizio della *Cena* - un inizio davvero programmatico! - e Encolpio è ingannato dal trucco); i finti porcellini posti all'intorno dell'*aper pilleatus* (essi hanno il compito di indicare [*significare*] che in realtà si tratta di una scrofa: cf. 40,4); la dimostrazione di potenza data dal *cocus* di Trimalchione - si tratta della prima, ancora anonima apparizione di Dedalo -, capace di cucinare in un battibaleno un grosso *porcus*, e tutta la scenetta conseguente (cf. 47,8-13; 49,1-50,1). Il nome di Dedalo si collega ad uno dei temi guida della *Cena*, quello del labirinto (cf. 73,1: *quid faciamus homines miserimi et novi generis labyrintho inclusi?*), come ha mostrato P. Fedeli, Petronio: il viaggio, il labirinto, MD 6, 1981, 91-117, spec. 104s.

9) Lo notava già J. Révay, *Zwei Liviusreminiszenzen bei Petron*, PhW 43, 1923, cc. 406-408, spec. c. 408, ma in connessione ad una ipotetica ripresa di Liv. 1,40,5-7. (un luogo interessante, ma che difficilmente può essere riconosciuto di diretta pertinenza); cf. anche Panayotakis (come n. 5) 103 e n. 129. Forse il testo stesso, con l'uso della 'didascalia' *tanquam qui rixam ad lacum fecissent*, segnala la

l'assenza di qualunque segno convenzionale utile a discernere la finzione dalla realtà, producono un effetto di illusione sui convitati (*consternati nos insolentia ebriorum*). Mimo e gastronomia sono due forze così nuove e dirimpenti che, seppure alleate, esse entrano in competizione: anche il mimo vuole dimostrare di essere, appunto, un'arte mimetica, e quindi ingannatrice, esattamente come la cucina, di cui appena prima, nella persona di Dedalo, si erano magnificate le capacità demiurgiche e illusionistiche (*de vulva faciet pisces, de lardo palumbum . . .*). Ma le due forze non si dissociano: tutta la scenetta non è altro in sostanza che un modo particolarmente inconsueto di servire ostriche e frutti di mare, un vero e proprio 'mimo culinario'¹⁰.

A questo punto Dedalo, il grande artista della cena, l'*ingeniosus cocus*, si rende conto che è il momento di entrare di nuovo in scena: deve mostrare di non essere da meno: *has lautitias aequavit ingeniosus cocus; in craticula enim argentea cochleas attulit et tremula taeterrimaque voce cantavit* (70,7). Dunque, l'intervento di Dedalo ristabilisce tra le due forze l'equilibrio (*aequavit*). Ma in che modo Dedalo 'eguaglia la raffinatezza' della scenetta dei due servi, dimostrando così quanto egli sia *ingeniosus*? A prima vista non si può dire che nella sua trovata ci sia qualcosa di particolarmente 'ingegnoso', qualcosa di paragonabile alla allegria carnevalesca sprigionata dall'infrangersi a sorpresa di quei vasi colmi di ghiottonerie – questo, almeno, per il lettore che, all'altezza del cap. 70, conosce bene il tenore delle *lautitiae* trimalchionesche. Le *cochleae*, a meno che siano di varietà rara, non sono in sé evidentemente un piatto particolarmente ricercato¹¹; l'argento non può che

presenza di una tipologia predefinita nella quale la scenetta si iscriverebbe. A che pensare se non al repertorio del mimo?

10) Analogo il caso degli *Homeristae*, che hanno la funzione di offrire una ambientazione consona alle gesta di uno *scissor* travestito da *Aiix furens* (vittima un enorme *vitulus elixus*: cf. 59,2-7). Se per ostriche e pettini l'accompagnamento mimico più adatto è comico (lo sketch dei due *litigantes*), il bovino, cibo degli eroi epici, animale che nella scala delle grandezze culinarie occupa il livello più alto, richiede nientemeno che i ripetitori di scene omeriche, gli *Homeristae*. Anche il principio del *decorum*, alla base della sistemazione letteraria antica, viene nella *Cena* assimilato e traslitterato secondo la logica gastronomica.

11) Non è un caso che compaiano nel sobrio menu proposto da Plinio ai suoi ospiti, come lo stesso Plinio scrive con scherzoso rimprovero ad un amico che sembra aver preferito, in casa di uno sconosciuto, ostriche, frutti di mare, ed altre leccornie: *paratae erant lactucae singulae, cochleae ternae, ova bina . . . at tu apud nescio quem ostrea, vulvas, echinos Gaditanas maluisti* (epist. 1,15,2s.). È vero che *de gustibus . . .*, ma sembra che anche Marziale consideri le *cochleae* un piatto con il quale si può solo *perdere famem*: cf. Mart. 13,53. Dal punto di vista gastronomico

apparire banale ormai alla tavola di Trimalchione (cf. 29,8; 31,11 [si tratta proprio di una *craticula*]; 33,1; 34,3; 35,6; 50,1; ed anche, a seguire, 70,8; 73,5; la dichiarazione esplicita del padrone di casa: *in argento plane studiosus sum* [52,1]); e anche il fatto di servire le vivande ancora in fase di cottura, o simulandone la cottura – come la presenza della *craticula* vuole suggerire – non può di certo sorprendere¹²: si pensi a 31,11, luogo su cui tra breve torneremo; o al cap. 40, quando viene inscenata addirittura la fase ‘preculinaria’ della *venatio*. E, per concludere, non è sicuramente la prima volta nella cena che il servizio viene accompagnato dal canto (si pensi solo al commento esasperato di Encolpio: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes* [31,7]). In che consiste, dunque, la *lautitia* della trovata di Dedalo? Non bisogna sottovalutare alla tavola di Trimalchione l’inventiva gastronomica: lo dice il padrone di casa stesso ai suoi ospiti: *rogo, me putatis illa cena esse contentum, quam in theca repositorii videratis? ‘sic notus Ulixes?’* (39,3). Credo che molto si possa comprendere guardando a quella capacità mimetica che accomuna il mimo alla gastronomia.

Il forte effetto fonosimbolico – imitativo, appunto – cercato dal testo (*attulit et tremula taeterrimaque voce cantavit*), giocato sull’uso della dentale -t- e della rotata -r-, vuole suggerire lo stridore acuto del canto del *cocus*, ponendone il disturbo acustico al di sopra di quello prodotto da qualunque altro servitore di Trimalchione (cf. 31,5s.; 35,6). Perché? Credo che quel canto voglia essere la mimesi del rumore emesso dalle lumache durante la cottura alla griglia (la *craticula*), e che poteva far pensare proprio ad uno stridulo canto! – un dato di realtà, che per il mondo antico ci è testimoniato da una favoletta esopica: γεωργού παῖς κοχλίας ὄπτα· ἀκούσας δὲ αὐτῶν τριζόντων ἔφη· ‘ὦ κάκιστα ζῷα, τῶν οἰκιῶν ὑμῶν ἐμπιπραμένων, αὐτοὶ ἄδετε;’ (214 Halm = 173 Ch. = 54 Hausr.)¹³.

non si può dire, dunque, che il piatto servito da Dedalo ‘eguali’ le *lautitiae* precedenti (cioè *ostrea pectinesque*). Esso, però, potrebbe avere una funzione corroborante, particolarmente preziosa in questa fase finale della *Cena*, quando la sazietà è superata solo dall’ebbrezza (si pensi all’euforia mostrata da Fortunata e Scintilla subito dopo, a 70,10, e a quella di Trimalchione a 73,6). Andrebbe in questo caso presupposta la nozione per noi testimoniata da Hor. sat. 2,4,58s.: *tostis marcentem squillis recreabis et Afra / potorem coclea*.

12) Una delle trovate della *luxuria* culinaria è quella di inscenare anche quanto precede il servizio e la consumazione della vivanda: caso limite è la morte del *mullus* in Sen. nat. 3,17,2; Rosati (come n. 4) 222; S. Citroni Marchetti, Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano, Pisa 1991, spec. 164–167. Il paradosso del ‘realismo finto’, come lo chiama Rosati, 223, è un principio fondante della *Cena*, e, in generale, dell’ ‘estetica’ gastronomica.

13) Più consoni ad una sostanza che viene bruciata, soprattutto se essa è

Dedalo, dunque, sembra come ‘amplificare’ il suono stridulo che le lumache, abbrustolendosi, dovevano emettere: il suo canto, eseguito con *tremula taeterrimaque voce*, suggerisce appunto quello sfrigolio (il greco usa un verbo onomatopeico, τριζειν, che sfrutta anch’esso l’incontro dentale-rotata).

Nella fase della *gustatio* erano prugne e chicchi di melagrana sottoposti ad una *craticula argentea*, raffiguranti il rosso della brace viva, a simulare la cottura: *fuertunt et thumatula ferventia supra craticulam argenteam posita, et infra craticulam Syriaca pruna cum granis Punici mali* (31,11). Ma ora c’è di più: è Dedalo stesso, con la sua arte imitativa vocale oltre che culinaria, a simulare (o ‘amplificare’) quel suono così tipico dell’abbrustolirsi delle *cochleae*.

Ad un grado estremo, dunque, Dedalo impersona la capacità che la cucina possiede di imitare, assimilare, dominare i fenomeni: non può stupire che, quando nella prosecuzione del banchetto Trimalchione sarà preso da scrupoli superstiziosi, egli stesso, vero demiurgo, si assumerà il compito sacerdotale di cucinare l’ominoso galletto (*laceratus* [scil. *gallus*] *igitur ab illo doctissimo coco, qui paulo ante de porco aves piscesque fecerat* [74,5]). Ed ecco dunque perché Encolpio può davvero dire che il *cocus* ha ‘egualizzato la raffinatezza’ della scena di mimo che ha preceduto il suo exploit (*has lautitias aequavit cocus*); il nesso tra le due trovate è nella capacità mimetica, condivisa dalla gastronomia e dal mimo. Le due forze di cui i liberti dispongono sono entrambe molto reattive: ma qui esse sono colte nella stabilità dell’equilibrio.

Come nella scenetta dei due *servi litigantes*, così con Dedalo, cuoco canterino, le due forze continuano ad essere associate: il canto, infatti, viene percepito come caratteristica identificante dell’intrattenimento teatrale (si ricordi ancora il commento di Encolpio: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes* [31,7])¹⁴. E più avanti il *cocus* Dedalo mostrerà di nuovo le sue

quel che resta di un essere vivente, è il gemere, come nel caso di Ovid. met. 6,644–646: *vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra / dilaniant; pars inde cavis exultat aënis, / pars veribus stridunt* (si tratta di Iti); 8,513s.: *aut dedit aut visus gemitus est ille dedisse / stipes et invitis correptus ab ignibus arsit* (si tratta del tizzone a cui è legata la vita di Meleagro); Sen. Thyest. 770–772: *stridet in veribus iecur, / nec facile dicam corpora an flammae magis / gemuere* (con il comm. ad loc. di R. J. Tarrant, Atlanta 1985, 200s.).

14) Lo stesso vale, ovviamente, per l’imitazione di versi animali: come riferimento esterno alla *Cena* ricordo l’aneddoto fedriano dell’imitatore del verso del porcello (Phaedr. 5,5), che possiamo ricollegare alla testimonianza plutarchea su Parmenone, imitatore della *ύς* (De aud. poet. 18C). Forse la contaminazione nella

capacità mimetiche, nell'imitare il tragedo Efeso, un artista non a caso di teatro: *certe ego notavi super me positum cocum, qui de porco anserem fecerat, muria condimentisque fetentem. nec contentus fuit recumbere, sed continuo Ephesum tragoedum coepit imitari* (70,12s.). Non solo il mimo, anche la tragedia, il genere drammatico più elevato, rientra tra le competenze di Dedalo, che dimostra davvero di essere l'erede della figura del μάγειρος, così tradizionalmente a suo agio sulla scena (ma sulla scena, ovviamente, comica).

Cucina e mimo sono le due forze che il mondo dei liberti usa per aggredire la cultura degli *scholastici*: il prodotto vocale dell'arte mimetica di Dedalo che Encolpio trova così sgradevole, quel bombardamento continuo di scene tratte dal mimo, sono tra i segni minacciosi di una cultura nuova che avanza, rozza, ma vitale. La scelta che Petronio ha fatto di rappresentare nel contesto di un banchetto la 'Weltanschauung' dei nuovi ricchi è un pretesto satirico-narrativo che gli ha permesso di produrre una figurazione simbolica, attraverso i codici comunicativi della cucina e del mimo, di quella che è una caratteristica identificante del ceto emergente dei liberti: la capacità mimetica, capacità di imitare non solo i fenomeni della natura, ma anche i fenomeni sociali. Non è quindi solo la declinazione di un paradigma moralistico che le *divitiae* di Trimalchione siano tali da permettergli di realizzare una sorta di autarchia (soprattutto alimentare, ovviamente: *nec est quod putes illum quicquam emere. omnia domi nascuntur: lana, citrea, piper; lacte gallinaceum si quaesieris, invenies* [38,1]); non c'è solo la satira dell'arricchito con ambizioni latifondistiche nel desiderio di Trimalchione di giungere a possedere *fundi* fino in *Apulia* (77,3), o, addirittura, di acquistare terre in Sicilia per poter raggiungere l'Africa senza dover uscire dai propri *fines* (48,3). Per Petronio si tratta di mostrare per segni ed emblemi come la forza del nuovo

trovata di Dedalo tra gastronomia e mimo è ancor più pronunciata. È possibile, infatti, che non mancasse nel repertorio del mimo lo sketch del venditore di lumache, il *cochlearius*. Nel mimo erano molto comuni scenette di vita quotidiana, tratte in particolare dal mercato, e alcuni mimi letterari, come quelli di Decimo Laberio, avevano per protagonisti il *catularius*, il *centonarius*, il *colorator*, il *fullo*, il *piscator*. Nella stessa *Cena* un *puer* evoca il mimo del *laserpicarius*, il venditore di *laserpicium*: *circumferebat Aegyptius puer clibano argenteo panem *** atque ipse etiam taeterrima voce de Laserpicario mimo canticum extorsit* (35,6). Fa riflettere la concordanza di due particolari con il nostro luogo: il servizio con piatto di argento, la *taeterrima vox*. Forse dunque Dedalo ripropone anch'egli, come i due *servi litigantes*, una scenetta di mimo, quella del venditore di lumache? Non possiamo andare più in là di un'ipotesi. Può essere utile ricordare, seguendo il comm. ad loc. di A. Maiuri, Napoli 1945, 208, che una delle tipiche figure del mercato napoletano era il 'maruzzaro' (il venditore di lumache).

ceto sia nella capacità che ad esso è congenita di ricreare, imitando ed emulando, una cultura e società nuove: il *ius cenae* è il principio giuridico di questa imponente volontà di espansione, e il piatto astrologico, che traslitera l'intero zodiaco in termini gastronomici, ne è il più ambizioso manifesto (35–39)¹⁵.

Nell'analisi petroniana, anzi, la mimesi costituisce per i liberti una categoria mentale così univoca e totalizzante, che la loro stessa percezione estetica arriva addirittura a non distinguere tra realtà e finzione, non neutralizza la forza ingannatrice dell'immagine: non potrebbe essere altrimenti per un ceto che trova nella emulazione sociale la propria identità (quasi un contrappasso). Si comprende dunque come non ci sia semplicemente una velenosa satira del ricco ma indotto compratore d'arte nel giudizio paradossale che Petronio attribuisce a Trimalchione: *habeo scyphos urnales plus minus *** quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes* (52,1); nella precisazione di Trimalchione sui rilievi che dovranno adornare il suo *monumentum*: *... et amphoras copiosas gypsatas, ne effluent vinum* (71,11: come se fossero vere *amphorae*, contenenti del vero *vinum*!); e nella sua volontà, preso dal furore dell'ira, di escludere dal *monumentum* la consorte: *Habinna, nolo statuam eius [scil. Fortunatae] in monumento meo ponas, ne mortuus quidem lites habeam* (74,17: si noti, a riscontrare l'attenzione di Petronio alle idiosincrasie 'estetiche' di Trimalchione, l'analogo giro di frase con la finale negativa qui e in 71,11) – una decisione coerente con il presupposto che l'immagine permetta di sopravvivere (cf. 71,6 [Trimalchione ad Abinna]: *... ut mihi contingat tuo beneficio post mortem vivere*)¹⁶. È sempre la medesima inclinazione alla mimesi, nell'interpretazione petroniana così socialmente motivata, che porta i liberti ad apprezzare quasi con ossessività l'imitazione di animali e di altro¹⁷, come anche a

15) Un'applicazione del *ius cenae*, per fare un altro esempio, è nella liberazione del *puer*: egli si pone in capo il pilleo dopo averlo sottratto all'*aper pilleatus* (41,6–8). Anche il gesto sociale più delicato per i *liberti*, il tabù della liberazione, viene assorbito dal meccanismo della *Cena*.

16) Quanto la concezione che Trimalchione mostra del fatto artistico sia in effetti concordante con le linee fondamentali dell'arte popolare romana illustrava in alcune pagine ben note R. Bianchi Bandinelli, *Arte plebea*, DArch 1, 1967, 7–19, spec. 11–15 (ma cf. anche id., *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969 [ed. or. Paris 1969], spec. 60).

17) Si pensi alla performance di Plocamo (64,4s.), che è ripresa da Trimalchione stesso: *nec non Trimalchio ipse cum tubicines esset imitatus* eqs. (64,5). Cf. anche 69,4s. e 68,3, su cui Panayotakis (come n. 5) 98s. Anche all'"imitazione" iconografica di un soggetto animale (il cane da guardia) è richiesta grande verimiglianza, come Encolpio ha occasione di verificare: cf. 29,1 (forse l'effetto illusioni-

sceneggiare, coralmemente, grandi melodrammi, quali il funerale di Trimalchione: è lo stesso padrone di casa a dare, come un *archimimus*, il la: *'putate vos' ait 'ad parentalia mea invitatos esse'* (78,4). E l'elemento identificante della ricostruzione petroniana non va riconosciuto – come alle volte si è portati a fare – nell'*indignatio* satirica più aggressiva e intransigente.

C'è dunque una motivazione ben precisa per il fatto che la *Cena Trimalchionis* si sia guadagnata la fama nella letteratura latina di capolavoro della mimesi (o, più esattamente, della 'mimesis'). 'Mimesis' non qualifica solo la volontà autoriale, il progetto letterario di Petronio, ma anche la natura intrinseca della materia prescelta, il mondo dei liberti, e la visione che essi ne hanno – naturalmente, è ovvio, nell'interpretazione petroniana. Questa eccezione così grande nella letteratura latina alla regola del *decorum* letterario ha dunque precise motivazioni.

Torniamo ora alla figura del cuoco Dedalo, depositario delle arti imitative della cucina e del mimo, colui nel quale va riconosciuto il grande deuteragonista della *Cena Trimalchionis*. Se si vuole una conferma della sua cruciale importanza, essa è nel fatto che Dedalo, come Trimalchione, ha un 'doppio': il 'doppio' di Trimalchione è Abinna¹⁸, mentre il 'doppio' di Dedalo è, a buon diritto, il servo tuttofare di Abinna, Massa. Anche di Massa il padrone magnifica le capacità: e anche nel suo caso l'attitudine all'*imitatio* si esplica nella capacità mimica come nell'arte culinaria: *'num (quam) in)quit 'didicit, sed ego ad circulatores eum mittendo erudibam. itaque parem non habet, sive muliones volet sive circulatores imitari. desperatum valde ingeniosus est: idem sutor est, idem cocus, idem pistor, omnis musae mancipium'* (68,6s.). Anche Massa è *ingeniosus*, capace di *imitari* scene di strada (*muliones*, o *circulatores*), e, naturalmente, abile *cocus*: ci ricorda molto l'*inge-*

stico è studiatamente cercato, e non così sproporzionata è la reazione di Encolpio, se il motivo del cane da guardia è realizzato in un affresco parietale, piuttosto che nel più comune, e più prevedibile, mosaico pavimentale: cf. G. Bagnani, *The House of Trimalchio*, *AJPh* 75, 1954, 16–39, spec. 23). E sorprende meno, allora, che l'immagine si materializzi presto in realtà: cf. 57,6; 64,7s.; e, soprattutto, 72,7–9.

18) Il ruolo di Abinna, da un punto di vista di tecnica narrativa, è quello di reduplicare e rilanciare i temi-guida della *Cena*: in questo egli è un analogo dell'Alcibiade platonico, che, giunto più tardi, rinnova la conversazione sull'eros. Sui rapporti tra la *Cena* e il *Simposio* di Platone cf. A. Cameron, *Petronius and Plato*, *CQ* n.s. 19, 1969, 367–370; Bessone (come n.3); A. Cucchiarelli, L'entrata di Abinna nella *Cena Trimalchionis* (*Petron. Satyr.* 65), *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* (in corso di stampa).

niosus cocus del cap. 70. Se Massa non ha l'occasione alla tavola di Trimalchione di mostrare le sue capacità di chef, egli non manca però di esibirsi in vari 'numeri' mimici: ... *lucernam de sinu fictilem protulit et amplius semihora tubicines imitatus est succinente Habinna et inferius labrum manu deprimente. ultimo etiam in medium processit et modo harundinibus quassis choraulas imitatus est, modo lacernatus cum flagello mulionum fata egit*, eqs. (69,4s.). È a questo punto, dopo le imitazioni di Massa, che l'attenzione si sposta sui capolavori culinari di Dedalo, dall'alto potenziale mimetico-illusionistico (cf. 69,6s.): non tarderanno ad arrivare le lodi di Dedalo stesso, e, poi, il suo exploit mimico con la *craticula* piena di lumache! – ciò da cui eravamo partiti.

Massa è davvero, dunque, il 'doppio' di Dedalo. Lo conferma anche il rapporto speculare che intercorre tra i loro nomi: se Dedalo è il demiurgo, Massa è la materia informe, in attesa dell'impronta creatrice (*massa*, ὄλη)¹⁹. Una prova in più di quanto definita sia l'intenzionalità di Petronio, nel congegnare il quadrilatero Trimalchione–Abinna–Dedalo–Massa. Così, nella *Cena* le forze della mimesi arrivano a produrre in serie. Poteva esserci per Petronio modo migliore di mostrare l'enorme capacità di riproduzione e di espansione propria del ceto dei liberti?

Quale sia il potenziale eversivo delle nuove forze mimetiche è dimostrato dal fatto che esse si situano agli antipodi rispetto ai principi fondanti dell'estetica di più alte aspirazioni, risalente al magistero platonico (estetica, sostanzialmente, di matrice aristocratica). Platone, nel terzo libro della *Repubblica*, considerava quanto mai deleteria per i 'custodi' della città ideale una eccessiva consuetudine con le attività imitative, collegate alle facoltà meno

19) Nella *Cena*, come nel resto del romanzo, la 'poetica dei nomi' è molto attiva. Ma quello che è più interessante è che essa viene gestita dai personaggi stessi, primo fra tutti, ovviamente, Trimalchione, molto fiero di aver escogitato il nome Dedalo, e inventore del gioco *Carpel/carpe*: cf. 36,6–8; cf. G. Petrone, *Nomen/omen: poetica e funzione dei nomi* (Plauto, Seneca, Petronio), MD 20/21, 1988, 33–70, spec. 67s. Il nome *Massa*, attestato anche epigraficamente, sembrerebbe latino, improprio si direbbe per uno schiavo che latino non è (forse, dunque, si percepisce qui quanto sia viva la volontà 'significante' di Petronio): cf. il comm. ad loc. di L. Friedlaender, Leipzig 1891, 304 (Hübner); e anche A. Collignon, *Étude sur Pétrone*, Paris 1892, 383. Altri hanno pensato a origine semitica, come E. Flores, *Un ebreo cappadocè nella «Cena Trimalchionis»*, RAAN 38, 1963, 45–69 spec. 57s. (cf. anche, recentemente, B. Boyce, *The Language of the Freedmen in Petronius' Cena Trimalchionis*, Leiden/New York/København/Köln 1991, 88s.). In un caso o nell'altro, resta non esclusa la possibilità di 'significance': cf. l'osservazione metodologica di M. Labate, *Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax «il delatore»?*, MD 16, 1986, 135–146, 138.

nobili dell'animo umano. Così Platone, stabilendo una contrapposizione netta tra arti mimetiche e arti non mimetiche, sanciva il rifiuto delle prime. Assolutamente da evitarsi, in particolare, l'imitazione di mestieri umili e di suoni della natura, in particolar modo di animali – quanto, cioè, è la passione dei liberti petroniani²⁰. Dedalo, Massa, Trimalchione, Abinna, imitatori di ciò che è umile come di ciò che è elevato, della realtà in tutta la sua estensione, dal regno animale al mondo degli uomini: in loro si possono riconoscere i 'custodi' di una nuova πολιτεία, che è negazione di qualunque utopia, ma anche, al tempo stesso, imitazione di una qualunque città reale.

Nell'associarsi, il mimo e la cucina rivelano quanto esse hanno in comune, e come possono essere elette a emblema dell'energia 'assimilatrice' che contraddistingue il nuovo cetto emergente. Ma il mimo e la cucina, nella *Cena Trimalchionis* e nel *Satyricon*, rivelano anche la natura della loro antagonista, quella cultura tradizionale, fatta in primo luogo di letteratura e di retorica, che è ormai decaduta, e che viene rappresentata da *scholastici* di bassa lega. È significativo che durante la *Cena Trimalchionis* la

20) Secondo Platone i φύλακες non debbono avere più di una attività imitativa, perché la stessa persona non può riuscire bene nell'imitazione di più di una cosa: e infatti, neppure gli attori sono gli stessi per le parti comiche e per quelle tragiche (3,395a: si pensi per contrasto alla poliedricità dei liberti e dei loro servi, a Massa, *omnis Musae mancipium*; a Dedalo, che sa spaziare dal mimo alla tragedia); l'esercizio della imitazione, se praticato fin da giovani, si trasforma in ἔθος e φύσις, ed è quindi particolarmente pericoloso per chi è destinato ad essere 'custode' della città (395d: invece proprio in questo consiste la 'paideia' dei liberti petroniani); assolutamente da evitarsi l'imitazione di mestieri umili (fabbri, rematori, e via discorrendo) e di suoni della natura, in special modo di animali (il nitrito del cavallo, il muggito del toro, il mormorio del fiume, il rombo del mare, e il tuono): giusto un uomo indegno imiterà quel che gli capita, e si metterà a riprodurre davanti alla gente (ἐναντίον πολλῶν) eventi atmosferici, ma anche il suono delle carrucole, delle trombe, dei flauti e di altri strumenti ancora, e, inoltre, il verso dei cani delle pecore e degli uccelli (396a–b; 397a; e cf. anche Leg. 2,669c–d: si pensi, per contrasto, a quanto amano Trimalchione e i suoi, esibendosi in pubblico, imitare suoni di ogni genere, e in particolare di animali). Ovviamente, nulla è più lontano dall'estetica platonica (e non solo platonica!), della confusione tra realtà e illusione che caratterizza la fruizione estetica di Trimalchione: basti rimandare a Rep. 10,596e–597a. Abbiamo utilizzato la dottrina di Platone solo come esempio normativo sommo e particolarmente memorabile di quella paideia classica che il cetto dei liberti vorrebbe sostituire con la propria (cf. Arist. Poet. 4,1448b24–27; 26, 1461b26–1462a4: ma competenze platoniche più precise non si possono escludere per Petronio. Si pensi al riuso che nel *Satyricon* vien fatto delle tesi che sono alla base del *Gorgia* (per il quale cf. G. B. Conte, Petronio, Sat. 141: una congettura e un'interpretazione, RFIC 120, 1992, 300–312, spec. 306–312), e alle varie allusioni al *Simposio* (cf. n. 18).

prova migliore di inventività linguistica sia affidata alla fantasia 'retorico-culinaria' degli *apophoreta* (cf. 56,7–10, significativamente a concludere le elucubrazioni letterario-filosofiche di Trimalchione).

La cultura tradizionale mostra la sua degradazione proprio perché essa si è così avvicinata alle forme drammatiche meno elevate, si è resa così analoga all'arte culinaria. La connessione tra la teatralità (il mimo) e l'arte retorica, abbastanza naturale, ma da tenere sotto controllo secondo la precettistica tradizionale²¹, diventa infatti nel *Satyricon* un vero e proprio principio identificatore della cultura dei personaggi. E allo stesso modo l'analogia tra la cucina e la retorica, risalente alla polemica condotta da Platone nel *Gorgia*, rappresenta un filone che attraversa nella sua interezza la porzione conservatasi del romanzo²². A concludere quel che resta del *Satyricon*, e a concludere forse la gigantesca truffa del 'mimo crotoniate' (si ricordi: '*quid ergo*' inquit *Eumolpus* '*cessamus mimum componere?*' [117,4]) è il discorso di un personaggio, Gorgia, che propone, con una τέχνη che si può solo definire ormai gastronomico-retorica, proprio un artificio culinario per vincere l'orrore del cannibalismo (*accedit huc quod aliqua inveniemus blandimenta, quibus saporem mutemus* [141,8]). Ancora insieme, dunque, mimo e cucina, a dettar legge in una πολιτεία alla rovescia, fatta tutta di topoi satirici e moralistici, ma perfettamente comprensibile.

Pisa

Andrea Cucchiarelli

21) È naturale che, soprattutto per quanto riguarda la *pronuntiatio*, il retore abbia molto da imparare dall'attore: per la documentazione rimando a S. F. Bonner, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool 1949, 21. Ma sulla necessità di tenere distinti i due ambiti insistono in vari luoghi sia Cicerone (de orat. 3,220; Brut. 203) che Quintiliano (inst. 11,3,57.181s.).

22) Cf. Conte (come n. 20) 306–312; id., *L'autore nascosto. Un'interpretazione del «Satyricon»*, Bologna 1997, spec. 135–142.