

FRANCISCO DE OLIVEIRA
PAOLO FEDELI
DELFIN LEÃO
Coordenadores

O ROMANCE ANTIGO

ORIGENS DE UM GÉNERO LITERÁRIO



Universidade de Coimbra



Università degli Studi di Bari

COIMBRA
2005

IL LABIRINTO NEL 'SATYRICON'

PAOLO FEDELI
Universidade de Bari

1. I romanzi greci – com'è noto – si fondano su uno schema che di norma si ripete in modo fortemente omogeneo: gli esiti narrativi, infatti, sono determinati dalle vicissitudini di una coppia di giovani, protagonisti di un amore ricco di contrasti che li obbliga a continue separazioni e a momentanei periodi di ricongiungimento; tutto ciò sino alla riunificazione definitiva della coppia, che segnerà la fine del racconto. Il tono della narrazione è serio, con scarse concessioni all'ironia, e in esso prevalgono gli elementi patetici; nonostante si tratti delle peripezie di giovani innamorati, non ha alcun rilievo l'aspetto erotico, che cede il passo a una casta presentazione degli amori: marginale, infine, o del tutto assente è il rapporto con la realtà contemporanea.

È innegabile che in Petronio s'incontrino marcate affinità con questo schema di base, perché anche nel *Satyricon* la trama è determinata dalle peripezie di una coppia d'innamorati e si sviluppa attraverso motivi convenzionali, quali il viaggio e la tempesta, il naufragio e il salvataggio prodigioso. Per di più anche nella ben piccola parte del *Satyricon* che ci è stata tramandata compare il motivo della separazione: anzi, persino quando i protagonisti sono insieme si ha l'impressione che si perdano continuamente di vista. Se queste sono le più rilevanti analogie fra i romanzi greci e il *Satyricon*, ugualmente rilevanti sono le differenze: nel *Satyricon*, infatti, sono Encolpio e il suo giovanissimo amasio Gitone a costituire la coppia, e il loro rapporto è tutt'altro che casto: anzi, a suscitare la maggior parte delle situazioni comiche è proprio l'aspetto erotico della vicenda. Tutt'altro

che marginale, poi, è il rapporto dei protagonisti e del narratore con il mondo che li circonda.

Se si considera un tale sistema di analogie e differenze, bisogna convenire che aveva visto giusto il celebre filologo tedesco Richard Heinze nelle pagine da lui dedicate nel 1899 al *Satyricon*, di cui individuò acutamente i saldi legami col romanzo greco. La sua analisi, però, era viziata non solo dall'errata datazione di romanzi greci che venivano posposti cronologicamente a quello petroniano, ma anche da un difetto d'origine: egli, infatti, privilegiò i contenuti, disinteressandosi delle strutture e delle tecniche del racconto, e considerò di conseguenza il *Satyricon* come una rappresentazione degradata e parodica delle situazioni tipiche del romanzo greco d'amore e d'avventura.

Ben diversa è la posizione della critica moderna, che considera sia la struttura sia la forma narrativa del romanzo petroniano molto più vicine ai modelli greci di quanto non apparissero ad Heinze. Al conseguimento di una più matura e convinta consapevolezza degli stretti rapporti fra Petronio e i modelli del genere hanno contribuito in modo decisivo le scoperte di frammenti papiracei di romanzi greci: in particolare, una analoga presenza di inserti poetici che, come nel *Satyricon*, fanno progredire l'azione, è stata rinvenuta nel cosiddetto 'romanzo di Iolao', che cronologicamente è anteriore a quello petroniano. Ma si è anche richiamata l'attenzione sulla presenza di citazioni poetiche, che hanno una chiara funzione narrativa, nel romanzo di Caritone (*Cherea e Calliroe*), che è del II sec. d.C.: in esso le frequenti citazioni omeriche inserite nella linea narrativa non vanno considerate come dotte intrusioni o come uno sfoggio di cultura, perché grazie ad esse la trama progredisce e il loro scopo è quello di rimpiazzare la voce del narratore in parti rilevanti della vicenda.

2. Al romanzo petroniano è stato rivolto in più d'una occasione il rimprovero della poca coerenza fra gli episodi e dell'assenza di saldi legami logici fra le parti: si è cercato di spiegare questo presunto difetto rinviando alla funzione del romanzo quale opera di puro intrattenimento e alla dipendenza dei fatti romanzeschi dalle leggi stravaganti del caso e della fortuna: forse sarebbe stata preferibile una semplice riflessione sullo stato disperatamente frammentario del *Satyricon*. Si può essere d'accordo sul fatto che il racconto si sviluppi per blocchi distinti (la *Graeca urbs* prima della cena, la casa di Trimalchione, la *Graeca urbs* dopo la cena, la nave di Lica e Trifena, Crotone), blocchi che, per di più, sembrano diversi addirittura per le norme antropologi-

che a cui sottostanno e per le consuetudini di vita che ad essi sovrintendono: però appare evidente che fra un blocco narrativo e l'altro esistono linee di continuità, talora sottili ma sempre ben precise; al lettore spetta il compito di individuarle. Basterà dare un esempio: il travestimento sulla nave di Lica, disperato e fallimentare tentativo da parte di Encolpio e di Gitone di nascondere la propria identità al *gubernator* della nave con la trasformazione in anonimi schiavi, anticipa l'analogo travestimento degli stessi protagonisti in schiavi di Eumolpo a Crotone e il carattere mimico dell'episodio crotoniate.

Se ne deduce, allora, che non sono solo i personaggi, ma anche i percorsi narrativi a perdersi per poi ritrovarsi: in tal modo motivi che apparentemente sembravano avere esaurito la loro funzione, improvvisamente ricompaiono in sezioni diverse dell'opera. Ad esempio, il racconto dell'avventura erotica crotoniate del vecchio Eumolpo con la giovanissima figlia di una vedova a cui dovrebbe impartire un'educazione filosofica, è costruito su una densa trama di richiami alle novelle dell'efebo di Pergamo e della vedova di Efeso, che lo stesso Eumolpo aveva narrato, la prima nella pinacoteca della *Graeca urbs*, la seconda sulla nave di Lica. Nella stessa sezione conclusiva del *Satyricon* a noi tramandato, la caratterizzazione degli abitanti di Crotone riprende quella di Trimalchione nella sezione della *Graeca urbs*: anch'egli, infatti, deve la sua fortuna all'attività di cacciatore di testamenti, allo stesso modo dei Crotoniati (Trimalchione, infatti, ha fedelmente servito un *dominus* privo di discendenza, che morendo l'ha nominato erede universale dei suoi beni); ma anche Trimalchione, come i Crotoniati che rifuggono dall'aver figli, non può assicurare la trasmissione dei propri beni a una discendenza (egli, infatti, non ha figli, e molto se ne duole incolpando la moglie Fortunata).

In più d'una occasione, poi, Petronio ricorre a un complesso sistema di segnali per anticipare al lettore colto e attento gli esiti narrativi. Un tale sistema di dotti richiami con funzione di segnale afferisce alla sfera dell'arte allusiva petroniana: in tal modo egli mette alla prova l'intelligenza del lettore, la sua capacità di prevedere gli sviluppi della trama; quanto più il lettore saprà intendere tali segnali, tanto prima giungerà a comprendere il senso vero del contesto.

Non meno significativi sono i segnali di natura linguistica: quando nel foro della *Graeca urbs* scoppia una furibonda contesa di carattere giudiziario fra Encolpio ed Ascilto da una parte e un contadino dall'altra, per il possesso di un mantello apparentemente di nes-

sun valore, ma in realtà pieno di monete d'oro, il linguaggio giuridico non si limita a caratterizzare la fase della disputa, ma fa la sua apparizione ancor prima che la contesa vera e propria abbia inizio. Che, poi, l'intero episodio di Crotone abbia il carattere di una vera e propria rappresentazione scenica è messo in rilievo sia dai molteplici rinvii a situazioni teatrali, sia dall'uso di una serie di termini scenici nella sua parte introduttiva.

3. In una visione del mondo sottoposto al dominio del caso, qual è quella del romanzo petroniano, ci si attende che i personaggi finiscano per trovarsi in sua totale balia. In realtà ci si accorge che non è così, perché solo apparentemente essi subiscono gli scherzi del destino o ad esso vanno incontro passivamente: anzi, sono proprio loro a determinarlo, perché sia gli schemi sia i modelli che hanno alle loro spalle finiscono fatalmente per dare origine all'intreccio e per determinarne gli esiti. Se, infatti, Encolpio a Crotone vorrà adottare un nuovo nome, quello di Polieno, che dell'Odisseo omerico è l'epiteto, non solo finirà per incontrarsi come Odisseo con una matrona di nome Circe, ma diverrà ugualmente fatale che con lei abbia un'esperienza erotica, proprio perché così è accaduto al *polyainos* Odisseo.

Il protagonista del romanzo petroniano, però, può essere solo un eroe imperfetto, perché è giusto che così sia il protagonista del romanzo a confronto col protagonista dell'epos: di conseguenza le sue azioni continueranno ad essere condizionate da quelle del modello, ma gli esiti delle vicende parallele verranno puntualmente ribaltati. L'Encolpio petroniano, ad esempio, si sforzerà di essere – come Odisseo – un accorto narratore di storie inventate, che però avranno la pretesa di sembrare vere; tuttavia l'epiteto che a Crotone ha scelto quale suo nuovo nome (Polieno) lo obbliga a subire l'evento (l'incontro con Circe), e il fallimento amoroso lo sconvolge a tal punto da fare di lui l'esatto opposto di Odisseo e da costringerlo a un modo di narrare tumultuoso e avventato, che si colloca in chiara antitesi nei confronti dell'accortezza e dell'astuzia che avevano contrassegnato le azioni e le parole del modello epico.

Da un lato, dunque, l'immagine di Encolpio costretto a vagare per una colpa grave, perseguitato dall'ira di Priapo, ripropone quella di Odisseo costretto a vagare per la persecuzione di Poseidone; dall'altro, però, la degradazione non consiste solo nel coinvolgimento dell'eroe del romanzo in situazioni paradossali e buffonesche, ma è un'ovvia conseguenza dell'assenza in Encolpio della dote tipica di Odisseo: la *polytropia* (la multiformità, l'abilità nell'adattarsi accortamente alle

situazioni più diverse). Encolpio, invece, si comporta sempre in modo ingenuo, incapace com'è di riflettere, e finisce per scegliere sempre con stupefacente candore e con decisa avventatezza la soluzione che si rivelerà sbagliata. In definitiva, se a caratterizzare l'Odisseo omerico erano state da un lato la capacità di superare con coraggio e abilità le molte prove, dall'altro la perizia nel saperle raccontare, la moderna proiezione romanzesca dell'eroe omerico non sarà capace d'interpretare sino in fondo né l'uno né l'altro ruolo: come tutti gli uomini, Encolpio non riuscirà ad essere che un Odisseo imperfetto.

Non c'è alcun dubbio, quindi, che in grandezza eroica l'eroe dell'epos sovrasti decisamente quello del romanzo; quest'ultimo, però, riconquista quello che perde in grandezza eroica proprio grazie alle caratteristiche negative della sua *humanitas*, che sono espressione di un'epoca diversa e di un diverso sistema di valori. L'eroe del romanzo, dunque, subisce un processo di umanizzazione, che è evidente già nel diverso modo di narrare: nell'*Odissea* il narratore è estraneo alle vicende che racconta, anche se sente continuamente l'esigenza di farle rivivere grazie alla voce del suo protagonista; nel *Satyricon*, invece, l'identificazione fra il narratore e il protagonista è totale.

4. Tutti i personaggi del *Satyricon* agiscono avendo alle spalle personaggi e motivi appartenenti alla memoria letteraria: compito del moderno interprete è proprio quello di ricostruire un tale rapporto e di stabilirne il senso. Facciamo l'esempio di Trimalchione: è chiaro che nella sua raffigurazione l'elemento caratterizzante è costituito dall'ambiguità. Trimalchione è ambiguo quando presenta ai commensali cibi a sorpresa, quando li spinge di continuo a formulare soluzioni che si riveleranno sempre sbagliate, quando nei loro confronti si comporta in modo incoerente, passando rapidamente dalla blandizia all'insulto, dalla funebre querimonia all'esortazione a godere delle gioie della vita; è ambiguo addirittura nel modo di trattare gli schiavi, con una alternanza di immotivata crudeltà e di ingiustificato lassismo.

Se si isola l'aspetto dell'ambiguità di Trimalchione e in esso s'individua il motivo fondamentale nella caratterizzazione del personaggio, si compie un progresso decisivo ai fini della comprensione della *cena*: la categoria dell'ambiguità, infatti, consente di considerare in modo diverso e ben più complesso un contesto oscuro della *cena*. I commensali si sono trovati di fronte a una portata apparentemente poco commestibile, che rappresenta i segni dello zodiaco; si tratta, ovviamente, di una portata a due livelli, che nella parte superiore pre-

senta i segni zodiacali, ma in quella inferiore nasconde una quantità di cibi succulenti. Trimalchione, poi, farà sfoggio di filologia, e interpreterà a modo suo il significato dei segni dello zodiaco, introducendo la sua spiegazione con una interrogativa (39,3 *sic notus Vlixes?*). Si tratta di un emistichio dell'*Eneide* (2,44), pronunciato a Troia da Laocoonte, che – conoscendo bene e temendo l'astuzia di Ulisse – invano cerca di impedire che il cavallo sia introdotto all'interno delle mura. Anche Laocoonte, dunque, è in presenza di un oggetto a due livelli, che nasconde all'interno la sua vera natura. Non è un caso, dunque, che Trimalchione citi Ulisse e con lui s'identifichi: egli vede, infatti, in Ulisse la sua stessa ambiguità e di lui esalta proprio quella *polytropia* che per Encolpio, invece, costituisce un ideale irraggiungibile. Nell'ambito del racconto della *cena* è questo un momento fondamentale, perché ora Trimalchione fa intendere a chi è in grado di capirlo chi sia veramente: è questo il momento in cui egli dichiara la sua intenzionale ambiguità e proclama al tempo stesso la sua superiorità sugli altri commensali; superiorità non solo in quanto raffinato organizzatore di una cena caratterizzata da straordinarie sorprese, ma anche in quanto raffinato interprete – come egli crede di essere – di filosofia e di filologia; mentre tutti i commensali, anche quelli colti come Encolpio, pensano solo a mangiare, proprio l'incolto Trimalchione li ammonisce e ricorda loro che bisogna fare sfoggio di dottrina e di filologia anche durante la cena.

Trimalchione in persona si preoccupa d'introdurre in modo accorto gli elementi tipici dell'inganno e della sorpresa, che invariabilmente portano fuori strada i suoi commensali: i protagonisti ritengono di aver trovato la soluzione giusta e, quindi, la via d'uscita, ma debbono rendersi conto in ogni occasione di essere finiti in un labirinto dal quale è impossibile uscire. I tipi di ambiguità, poi, sono diversi: il più singolare è quello dell'ambiguità semantica, che si concretizza in arditi giochi di parole. A 36,6 è a prima vista incomprensibile che Trimalchione si rivolga a uno schiavo ripetendo la parola *carpe*: verremo poi a sapere che quello schiavo si chiama *Carpus* e ha il compito di trinciare (in latino *carpere*) le vivande; la polivalenza del termine serve, dunque, a Trimalchione a fare economia di tempo, perché con *carpe*, inteso sia come vocativo di *Carpus* sia come imperativo di *carpere*, egli chiama lo schiavo e contemporaneamente gli dà l'ordine di fare a pezzi le vivande.

Quale deduzione si può trarre da tutto ciò? Io credo che l'insistenza sull'ambiguità di Trimalchione non possa essere fine a se stessa, ma vada inquadrata in una tecnica espressiva che predilige

il ricorso alla pluralità di significato di vocaboli, frasi, episodi: l'ambiguità trimalchionica, dunque, deve costituire un aspetto di una tematica più profonda e limitata non soltanto al modo di agire di Trimalchione.

5. Sono passati più di vent'anni da quando ritenni d'individuare il motivo fondamentale del *Satyricon* nella tematica del viaggio inteso come un percorso labirintico, allo stesso modo di quanto accade ad Odisseo, che ancora una volta costituisce l'archetipo illustre: a quell'idea continuo a restare legato, e vorrei qui riproporla. L'indispensabile presupposto è che il motivo del labirinto costituisca realmente l'intelaiatura su cui l'autore tesse la trama della cena. Per i protagonisti che ancora portano le tracce delle sevizie sessuali di Quartilla l'invito a cena a casa di Trimalchione costituisce un'insperata salvezza: ma entrare nella lussuosa dimora, prima, e nel triclinio, poi, avviene solo a prezzo di reiterati tentativi, perché numerosi ostacoli, dalle porte agli schiavi guardiani, si oppongono al tentativo di trovare il giusto percorso. L'ambiguità che regna nella cena a causa del comportamento di Trimalchione diviene chiara solo poco a poco, alla luce dell'atteggiamento di superiorità del padrone di casa; essa spinge i protagonisti a formulare sulle cose che accadono e sui personaggi che incontrano ipotesi sempre sbagliate, che li costringono a ritornare indietro sui loro passi, alla ricerca della giusta interpretazione: proprio come avviene in un labirinto, i cui corridoi debbono essere percorsi gradualmente e con un calcolo razionale, alla ricerca dell'ordine originario. Anche la lunga serie di portate a sorpresa rappresenta una proiezione dello schema labirintico: come, infatti, chi entra in un labirinto è obbligato a ripercorrere i suoi passi se si accorge di avere imboccato un corridoio sbagliato, così i commensali – in particolare Encolpio, il protagonista-narratore – debbono ritornare sulle proprie idee ogni volta che si rendono conto di aver formulato un'ipotesi errata.

Tuttavia, se la presenza dello schema labirintico fosse limitata al solo episodio della cena, non avremmo alcun diritto di trarne deduzioni che coinvolgono l'insieme del romanzo petroniano e le nostre sarebbero solo conclusioni parziali: se, però, si prova a leggere il *Satyricon* con occhio diverso, ci si rende conto che lo stesso motivo percorre anche la parte che precede e, poi, quella che segue il grande episodio della cena. Il *Satyricon* che a noi è stato tramandato si apre con il contrasto fra Encolpio e il retore Agamennone nella scuola di retorica; allorché, finalmente, Encolpio riesce a lasciare l'ambiente della scuola

di retorica, gli si presenta la necessità di rintracciare Ascilto, che prima di lui se l'è svignata, per raggiungere insieme la locanda in cui soggiornano con Gitone, loro compagno di viaggi e d'avventure. Tuttavia quella *Graeca urbs* a lui sconosciuta assume subito l'aspetto di un labirinto inestricabile, di cui non è possibile trovare la via d'uscita; per di più, compiendo un errore imperdonabile a chi percorre un labirinto, Encolpio procede a caso, senza affidarsi a un ragionamento logico: quale ovvia conseguenza, egli finisce per ritrovarsi sempre nello stesso punto, che è poi quello di partenza. Per uscire da un labirinto è necessaria una Arianna: il degradato eroe del romanzo, però, potrà trovare solo un'Arianna a sua volta degradata, una vecchietta apparentemente in buona fede che si offre di accompagnarlo, ma lo conduce, invece, in un bordello. Il bordello stesso è un labirinto a due accessi: da una porta si entra, ma da un'altra si esce: Encolpio lo percorre rapidamente e, in segno di pudicizia, col capo coperto. All'uscita incontra finalmente Ascilto, che a sua volta gli racconta di avere affrontato analoghe peripezie labirintiche: anch'egli ha trovato una finta Arianna in un insospettabile padre di famiglia, che però ha cercato di abusare di lui. Insieme riprenderanno a vagare, sino a quando non scorgeranno Gitone, che è l'unico a conoscere il modo di raggiungere la locanda. Analoghe vicissitudini labirintiche i protagonisti dovranno affrontare quando, finalmente, potranno lasciare nel cuore della notte la casa di Trimalchione: ancora una volta riusciranno ad uscire dal labirinto grazie a Gitone che, archetipo del Pollicino della favola, ha segnato col gesso le pietre che consentiranno di ritrovare la via del *deversorium*.

Nella parte del viaggio per mare, poi, anche la nave, in cui i protagonisti si nascondono senza sapere che il *gubernator* è l'odiato Lica, ha le caratteristiche di un labirinto, in cui non c'è distinzione fra entrata e uscita. L'unica apertura è a poppa: ma lì, proiezione del mitico Minotauro, sta di guardia un marinaio, che impedisce qualsiasi tentativo di fuga di giorno e di notte. Anche in questo caso il fatto che Petronio insista sulla difficoltà di trovare la via d'uscita e che i protagonisti riflettano a lungo sul modo migliore di tentare la fuga ci fa capire che quello del labirinto non è un motivo episodico, ma che esso coinvolge il romanzo nel suo insieme. D'altronde per l'eroe del romanzo sia il mondo a lui avverso che deve affrontare sia le prove che necessariamente deve superare per raggiungere un esito felice costituiscono una proiezione del tema del labirinto che Petronio, per primo, ha caratterizzato in modo tanto chiaro. Tutto ciò, poi, diviene esplicito allorché, nella parte conclusiva della *cena*, i protagonisti tenteranno di

trovare la via d'uscita da quel labirinto che è la dimora di Trimalchione: sarà proprio allora che il narratore pronuncerà la parola chiave, che verrà a confermare i tanti 'segnali' che il lettore accorto sarà stato in grado di individuare (79,4 *quid faciamus, homines miserimi et novi generis labyrintho inclusi?*). Di conseguenza anche il perdersi e il ritrovarsi dei personaggi, la fiducia con cui penetrano in luoghi all'apparenza ospitali (la casa di Trimalchione, la locanda, la nave), per essere poi costretti a fuggire, vanno considerati alla luce dello stesso modo di procedere labirintico.

6. Quello del labirinto, però, non è solo un motivo letterario, ma – com'è noto – esso percorre le epoche e le culture più diverse: un classico, nella bibliografia in questo campo, è costituito dalle *Labyrinth-Studien* di Karl Kerényi, dedicate a Jung; ma sul versante antropologico il discorso rischierebbe di farsi troppo lungo e di prendere altre direzioni. Basterà qui ricordare che un elemento costante accomuna le formulazioni più diverse dello schema labirintico, ed esso risiede nel suo carattere di modello iniziatico: sempre il labirinto presenta i motivi della prova e della iniziazione, perché è legato all'idea della morte e del transito ad una nuova vita. Due sono gli archetipi classici di una tale tradizione: il primo è costituito dal sacrificio dei giovani ateniesi al Minotauro e dall'impresa di Teseo, il secondo dalla rappresentazione del labirinto cretese sulla porta di accesso all'antro della Sibilla Cumana, che Enea deve oltrepassare per poter raggiungere il mondo dell'Ade nel VI dell'*Eneide*. Al motivo del labirinto si associano l'idea della selezione, perché solo a pochi è consentito percorrerlo con esito felice, e quella del viaggio lungo e tortuoso, condizione necessaria per raggiungere una nuova consapevolezza della vita e dei suoi valori (il viaggio di Odisseo e quello di Enea o, in epoca medioevale, il viaggio lungo e difficile in Terra Santa, ricostruito simbolicamente nei pavimenti delle chiese).

È lecito chiedersi, dunque, se il motivo del labirinto non costituisca semplicemente una raffinata stravaganza dell'aristocratico autore del *Satyricon*, ma ci consenta di pervenire a una conoscenza dell'opera che va molto al di là del testo frammentario tramandato dall'antichità e di ricostruire un'immagine diversa e più complessa del romanzo petroniano. Forse proprio la metafora del labirinto serve a farci scoprire la presenza anche in Petronio di un motivo fondamentale sia nei romanzi greci d'amore e d'avventura sia in Apuleio: quello della purificazione e dell'iniziazione dell'eroe attraverso la prova. Credo, infatti, che il continuo vagare senza una meta precisa di Encol-

pio in luoghi labirintici sostituisca nel romanzo petroniano la serie di prove che l'eroe deve superare per essere affrancato dalle sue colpe e perdonato dagli dèi.

Allo stesso modo del lungo vagare di Odisseo, anche le continue peripezie di Encolpio equivalgono a una sofferta ricerca di verità, in un mondo in cui è tenue, in ogni situazione, il limite fra il vero e la parvenza del vero. Per questo motivo la via d'uscita, per quell'Odisseo moderno che è l'Encolpio petroniano, può essere solo il frutto di una progressiva conquista, proprio perché accidentato e labirintico è il cammino che conduce l'uomo al possesso della verità. Le trappole in cui Encolpio cade, non solo nel corso della cena, sono il riflesso delle tante trappole che l'uomo incontra nella vita, mentre il lungo vagare di Encolpio, la facilità con cui egli si caccia in situazioni prive di una via d'uscita scegliendo sempre la soluzione sbagliata, i suoi continui ritorni sui propri passi, la sua fiducia nei valori dell'amicizia e dell'amore che viene puntualmente ricambiata da continue disillusioni, ci consentono di cogliere il senso profondamente amaro del romanzo petroniano.

7. Ogni epoca ha conosciuto autori in anticipo sui tempi, che non s'inseriscono negli schemi convenzionali e non hanno termini di confronto. Basta pensare a Joyce o a Kafka, le cui opere al loro primo apparire hanno disorientato il pubblico dei lettori. Che ne sarebbe stato di loro e delle loro opere in un mondo privo di edizioni a stampa, in cui il futuro di un testo fosse affidato – come ai tempi di Petronio – a una tradizione manoscritta? È questa, probabilmente, la causa della perdita di quasi tutto il romanzo petroniano, piuttosto che l'intervento a fini moralistici di copisti pudichi, che però ci hanno tramandato, non si capisce perché, parti non propriamente pudiche dell'opera. A decretare la sfortuna e, poi, la perdita quasi totale del romanzo sarà stata proprio la novità del *Satyricon*, un'opera che introduceva un genere letterario, il romanzo, sconosciuto a Roma e per di più, sommo scandalo per i letterati e per i lettori convenzionali, attribuiva il loro idioma ai colti e ai liberti, ai letterati e alla plebaglia.

A conclusione del mio discorso vorrei tanto dare una mia sintetica caratterizzazione di Petronio; ma non sarei mai capace di offrirne una migliore del pur rapido ritratto che di lui ha lasciato Raymond Queneau, uno dei grandi esponenti della letteratura francese del XX secolo. L'uomo moderno, sostiene Queneau, l'uomo che vive in un mondo dominato dalla scienza e dalla tecnica, se studia in parallelo gli uomini dell'antichità e quelli del mondo contemporaneo si convince

che la ragione umana è sempre una, nonostante le infinite variazioni negli umani comportamenti. D'altronde, egli si chiede, se non fosse così, che necessità ci sarebbe di leggere i classici? E conclude con queste parole: «Di tutti gli autori dell'antichità greco-classica, non c'è nessuno più 'moderno' di Petronio. Potrebbe entrare, e col piede destro, nella letteratura contemporanea, e lo prenderemmo per uno dei nostri. Per dirla in breve, gli voglio bene come a un fratello, con fervore e sincerità. (...) Amo Petronio come Montaigne ama Parigi, "teneramente, anche nelle sue verruche e nelle sue macchie", con la differenza che io non gli trovo né macchie né verruche» (R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, trad. it., Torino 1981, 96).