

2018.2 . Ano xxxv . Número 36

# CALÍOPE

## Presença Clássica

*separata 5*

2018.2 . Ano xxxv . Número 36

# CALÍOPE

## Presença Clássica

ISSN 2447-875X

*separata 5*

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas  
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
REITOR Roberto Leher

Centro de Letras e Artes  
DECANA Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras  
DIRETORA Sonia Cristina Reis

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas  
COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira  
VICE-COORDENADORA Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas  
CHEFE Fábio Frohwein de Salles Moniz  
SUBCHEFE Rainer Guggenberger

Organizadores  
Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Fernanda Lemos de Lima  
Rainer Guggenberger

Conselho Editorial  
Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basílio Vieira  
Anderson de Araujo Martins Esteves  
Arlete José Mota Auto Lyra Teixeira  
Ricardo de Souza Nogueira Tania Martins Santos

Conselho Consultivo  
Alfred Dunshirn (Universität Wien)  
David Konstan (New York University)  
Edith Hall (King's College London)  
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)  
Gabriele Cornelli (UnB)  
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Isabella Tardin (Unicamp)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
Jean-Michel Carrié (EHESS)  
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)  
Martin Dinter (King's College London)  
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)  
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoração  
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão de texto  
Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda

Revisão técnica  
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ  
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ  
[www.lettras.ufrj.br/pgclassicas](http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas) – [pgclassicas@lettras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@lettras.ufrj.br)

# Petronio in moviola: riscritture della *Cena Trimalchionis* a confronto.

Andrea Musio

## ABSTRACT

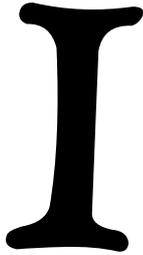
Il contributo è incentrato su un importante capitolo della ricezione di Petronio nell'ambito della cultura italiana, quello offerto, nel 1969, dalle due trasposizioni cinematografiche del *Satyricon*, dirette rispettivamente da Polidoro e Fellini. Si effettuerà, in particolare, un'analisi comparata fra le riscritture della *Cena Trimalchionis*, dato anche il carattere di finzione scenica intrinseco all'episodio specifico, che rende ancor più interessante l'analisi della traduzione intersemiotica. L'obiettivo finale è dimostrare come la narrazione dell'autore latino abbia inciso l'attività e l'immaginario di cineasti così diversi tra loro, ma le cui letture dell'opera - in modo del tutto indipendente l'una dall'altra - hanno assorbito con altrettanta evidenza il *Leitmotiv* petroniano della morte, che nel segmento della *Cena* raggiunge l'apice della sua pervasività.

## PAROLE-CHIAVE

Petronio; *Satyricon*; ricezione; *Fortleben*; Intertestualità; Traduzione intersemiotica; Fellini; Sonego; Polidoro.

SUBMISSÃO 26 out. 2018 | APROVAÇÃO 29 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 08 jan. 2019

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.23001>



Il 1969 segna uno spartiacque per il *Nachleben der Antike* all'interno della cinematografia italiana e, soprattutto, per la fortuna specifica di Petronio sulla nostra scena culturale. Lo stesso anno vede infatti la distribuzione nelle sale di due riscritture filmiche del *Satyricon*, a sei mesi di distanza l'una dall'altra. A siglare la prima, in ordine cronologico, è la prestigiosa firma di Rodolfo Sonego, il quale – estimatore del romanzo petroniano già in età giovanile<sup>1</sup> – vede concretizzarsi un progetto concepito da diversi anni, forte di un precedente avallo di Pasolini nonché del supporto definitivo di Alfredo Bini come produttore e di Angelo Rizzoli per la distribuzione. La sceneggiatura di Sonego è affidata, dopo alterne vicende, alla regia di Gian Luigi Polidoro, ratificando un sodalizio artistico già ampiamente consolidato (tra i cui brillanti risultati basterà ricordare il successo internazionale de *Il diavolo* con Alberto Sordi, Orso d'Oro al *Berlin Film Festival* del '63 e Golden Globe per l'interpretazione del protagonista). Il secondo lavoro è il celeberrimo *Fellini Satyricon*, il cui titolo, per ragioni abbastanza ovvie data l'omonimia con la prima pellicola - semplicemente *Satyricon* - reca il nome del regista romagnolo, autore anche della sceneggiatura insieme a Bernardino Zapponi (con la consulenza linguistica e letteraria di Luca Canali).

A legare le due pellicole è una storia segnata, sin dalla fase della realizzazione, da una serie di azioni legali<sup>2</sup> (come quelle reciproche tra Bini e Fellini per i diritti sul soggetto) e di rancori mai sopiti (come attestano, ad esempio, le recriminazioni di Ugo Tognazzi verso il cineasta riminese,<sup>3</sup> che lo inducono ad accettare senza indugi il ruolo di Trimalchione – del quale, tra l'altro, regala un'interpretazione memorabile - nel film diretto da Polidoro). Al di là di questo, a partire dalla prima proiezione in sala, le due trasposizioni cinematografiche del *Satyricon* imboccano, sotto ogni aspetto, due binari paralleli. Di segno diametralmente opposto, infatti, si rivelano le loro sorti: ciò è vero innanzitutto a livello di circolazione, se si considera che, dopo solo tre giorni di

permanenza nelle sale – in cui, peraltro, raggiunge l'incasso record di quasi 300 milioni – la pellicola di Polidoro è sequestrata per pornografia, denunciata per oscenità e sfruttamento del lavoro minorile (dato l'alto numero di attori minorenni impiegati, primo tra tutti il quattordicenne Francesco Pau nel ruolo di Gitone) e poi, a distanza di tre settimane, si ritrova al centro di una pesante accusa di pedofilia (che interessa in particolare Franco Fabrizi, interprete di Ascilto). Il divario tra la fortuna dell'uno e dell'altro film si riscontra anche nella storia degli studi, come attesta la sconfinata bibliografia su *Fellini Satyricon* (e soprattutto sui suoi rapporti con il testo petroniano)<sup>4</sup> a fronte dell'assenza pressoché totale di pubblicazioni scientifiche sulla riscrittura di Polidoro<sup>5</sup> (nonostante l'autorevolezza delle voci che ne hanno riconosciuto il valore artistico).<sup>6</sup>

Diversissima è anche la natura delle due trasposizioni, delle 'poetiche cinematografiche' a queste sottese. La restituzione frammentaria del romanzo e il linguaggio immaginifico del suo autore non possono che sedurre ed entusiasmare Fellini,<sup>7</sup> il quale proprio sulla frammentazione narrativa e su una visionarietà spesso stralunata e onirica – già in sé così congeniali a una parte non indifferente della sua filmografia – impernia la propria personale<sup>8</sup> riscrittura del *Satyricon*; Sonogo gioca invece a improvvisarsi, per sua stessa ammissione, autore antico, scrittore a quattro mani al fianco di Petronio o – meglio ancora – un suo ideale coadiuvante, pronto a ricostruire con acribia e slancio intellettuale gli spazi vuoti tra i vari frammenti.<sup>9</sup> E il frammento che meglio si presta a un'analisi comparativa delle due riscritture è senza ombra di dubbio quello della *Cena Trimalchionis*, non solo perché costituisce il più lungo del testo petroniano pervenutoci, né semplicemente per la sua indiscussa centralità nell'economia generale del romanzo (che ne fa, in effetti, un'ottimale 'cartina al tornasole' per lo studio delle relative rese intersemiotiche); in realtà, l'episodio stesso si configura come un microcosmo a sé stante, una sorta di sceneggiatura perfettamente ordita e compiuta, in cui gli sguardi – ora divertiti, ora attoniti – di Encolpio (anche 'voce fuori campo') e Ascilto rappresentano la duplice lente di

un'ipotetica macchina da presa, mentre Trimalchione lo scaltro e onnisciente regista che detiene, a scapito dei suoi attori (i convitati tutti), le redini di quella «vasta farsa conviviale»<sup>10</sup> che si consuma fra le mura del suo *triclinium*: il lettore non può che abbandonarsi al proprio ruolo di *spectator* di un copione al cui interno «nulla è casuale; anche le coincidenze apparentemente caotiche (sino al finale veramente impreveduto e liberatore) si rivelano preordinate e si integrano nel conchiuso mondo trimalcionico».<sup>11</sup>

In seguito agli inevitabili processi selettivi su un ipotesto che, per il solo frammento della *Cena*, si snoda lungo un arco di ben cinquantadue capitoli, gli sceneggiatori di ogni pellicola ne hanno trasposto porzioni più o meno ampie, le cui scelte non coincidono necessariamente tra i due script; per motivi facilmente intuibili, dunque, l'analisi procederà confrontando per lo più momenti nei quali i due lavori riscrivono le medesime sezioni dell'opera petroniana.

I segmenti narrativi della *Cena Trimalchionis* di entrambe le sceneggiature rivelano, sin dal principio, due fondamentali variazioni che sembrano accomunarle rispetto al romanzo. La prima è la presenza, tra i protagonisti, di Eumolpo, il cui ingresso sulla scena del *Satyricon*, com'è noto, Petronio colloca ben oltre l'episodio del banchetto, lasciandogli incontrare Encolpio nella pinacoteca presso cui egli si reca per distrarsi dopo l'abbandono di Gitone (*Sat.* 83, 7). Le motivazioni alla base di questa comune difformità rispetto al modello risultano, però, notevolmente diverse: se, come risconteremo tra breve, nella pellicola di Polidoro si tratta soprattutto di una scelta pragmatica – per cui Eumolpo assurge al ruolo di catalizzatore dei caratteri distintivi di due importanti personaggi espunti (il retore Agamennone e il liberto Ermerote) – la versione felliniana opera, per dirla con Genette, una valorizzazione secondaria del personaggio:<sup>12</sup> l'anziano poeta perde quei connotati di opportunismo, subdola adulazione e perenne malafede che in Petronio ne veicolano costantemente la condotta (e restituiti, invece, alla perfezione nella riscrittura di Sonogo), per trasformarsi – come pure, in parte, è stato notato<sup>13</sup> – in una sorta di piccolo eroe intellettuale, di ironico, pungente, finanche

romantico contrappunto al personaggio di Trimalchione, l'unico ospite in grado di tenergli testa e, addirittura, di opporglisi.

La seconda differenza risiede nello slittamento dell'incontro con il convitante al suo ingresso in lettiga *coram populo*, laddove Petronio, ben cinque capitoli prima, lo attesta sin dal passaggio nel *balneum* dei protagonisti, la cui attenzione è prepotentemente attirata dalla vista di un vecchio calvo vestito di rosso e intento a giocare con dei giovinetti, servito da uno schiavo che gli raccoglie la palla ogni volta che cade e da un eunuco che gli regge un vaso da notte argenteo per l'espletamento dei bisogni fisiologici (*Sat.* 27, 1 ss.).

Né l'una né l'altra riscrittura trascurano comunque la porzione narrativa incentrata sull'attesa di Trimalchione da parte degli ospiti.

La pellicola di Polidoro conduce lo spettatore, *ex abrupto*, all'interno del *triclinium*, fra cori di bambini vestiti e acconciati da putti, affidando poi a uno sboccato e laconico commento di Eumolpo la motivazione della momentanea assenza del padrone di casa.

Non comporta grosse criticità, in questo caso, l'analisi dei processi traspositivi della relativa sezione petroniana (*Sat.* 31, 3 ss.):

*Tandem ergo discubimus, pueris Alexandrinis aquam in manus nivatam infundentibus, aliisque insequentibus ad pedes ac paronychia cum ingenti subtilitate tollentibus. Ac ne in hoc quidem tam molesto tacebant officio, sed obiter cantabant. [...] Pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes. Allata est tamen gustatio valde lauta [...].*

La macchina da presa mostra in *master shot* (ma con rapide carrellate laterali per includere, di volta in volta, il personaggio che prende la parola ed estrometterne un altro) i protagonisti stesi a pancia in giù ai loro posti di commensali, immagine veicolata alla perfezione dal lapidario *discubimus* presente nel testo. È altresì mantenuto – anche se circoscritto all'interno di campi medi e lunghi che inframmezzano le interazioni verbali dei personaggi – lo stravagante dettaglio della 'pedicure' eseguita dagli schiavi sui

convitati mentre questi ultimi restano intenti a consumare i ghiotti antipasti. Come nel romanzo, ciò avviene con il sottofondo di un canto ininterrotto, tale da insinuare l'idea – per esecuzione, movenze, presentazione – più di *pantomimi chorum* che di *patris familiae triclinium* (ma, nella pellicola, la stessa, soverchiante messinscena è affidata ai piccoli cantori in costume più che ai servi vaganti per la sala e intenti alla cura degli ospiti, con un effetto scientemente artificioso, sinistro, surreale, come la narrazione petroniana mira a suggerire).<sup>14</sup>

Un elemento interessante è l'innesto, a questo punto della sequenza, della riscrittura di parte di un lungo discorso pronunciato dal liberto Ermerote alcune sezioni dopo (*Sat.* 38, *passim*),<sup>15</sup> nonché la sua attribuzione al personaggio di Eumolpo. La presenza di quest'ultimo con congruo anticipo rispetto all'ipotesto, pur legata a una certa volontà di valorizzazione secondaria come nella pellicola felliniana, è però quasi imposta a Sonogo dalla totale escissione della figura di Agamennone, che – in nome della studiata economia narrativa, della linearità e dell'estrema semplificazione perseguite dallo script e poco compatibili con una sovrabbondanza di personaggi – vede convergere i suoi tratti da intellettuale decadente e mestierante della parola nel ruolo del vecchio poeta, con cui, in fondo, sembra già dividerli all'interno del romanzo.

Anche il personaggio del liberto, del resto, è sacrificato nella versione di Polidoro, ma il suo attento sceneggiatore traspone gli elementi distintivi della padronanza dell'ambiente, della spigliata confidenza con Trimalchione che caratterizzano Ermerote – il più attivo fra tutti i liberti presenti al banchetto – sempre nella figura di Eumolpo. Se questi, nella sequenza precedente, si è rivelato il tramite per la partecipazione dei protagonisti al nutrito consesso e, in seguito, interagirà con il padrone di casa più di tutti gli altri ospiti (anticipando poi agli amici ignari l'evolversi della serata), ora, sulla falsariga dell'Ermerote petroniano, addita spudoratamente una serie di commensali, la cui acquisizione dello *status* di liberti ne ha prodigiosamente ribaltato le sorti (55' 40''):

Ragazzi, guardate quello laggiù: fino a due anni fa vendeva stracci, oggi vale tre milioni di sesterzi. E quello laggiù alla nostra sinistra è Ganimede: costruisce palazzi che crollano alla prima tramontana! Accanto a lui c'è suo fratello, grosso proprietario terriero, e quella donna è sua sorella, ex-parrucchiera... Quell'altro là ha una grossa fabbrica di salse piccanti: esporta in tutto il mondo, ha quattrini a palate. Erano tutti schiavi; e oggi sono ricchi da far schifo.

E anche il suo discorso, come quello di Ermerote, è repentinamente interrotto da Trimalchione.<sup>16</sup>

Una singola battuta che, in seno allo stesso passo, il calamo autoriale dell'ipotesto assegna sempre a Ermerote – e Polidoro ignora – è pronunciata, in modo quanto mai evidente, da Eumolpo in *Fellini Satyricon*, durante un piccolo blocco narrativo aggiunto in sceneggiatura che vede i protagonisti scarpinare, in direzione della villa di Trimalchione, lungo un buio sentiero di campagna, tra vacche al pascolo, signori in lettiga e altri viandanti non meglio identificati. Trascorsi alcuni istanti di silenzio, irrompe *d'emblée*, appunto, la voce fuori campo del poeta (che individuiamo con certezza grazie a una carrellata laterale culminante, dopo pochi secondi, in un suo primo piano): «Tutto gli nasce in casa: lana, limoni, pepe... Vai cercando latte di gallina? E da lui lo trovi» (23' 48": il 'lui' in questione è – naturalmente – Trimalchione). Lascia poco spazio a dubbi di sorta la sovrapposizione con le parole che, nel romanzo, aprono il lungo intervento del liberto, prodigo di informazioni sulla casa, il padrone e i suoi commensali verso uno spaesato e curioso Encolpio: «... *Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper; lacte gallinaceum si quaesieris, invenies*» (*Sat.* 38, 1). È doveroso segnalare, a scanso di equivoci, che questa trasposizione verbale da un personaggio all'altro non riveste il valore pragmatico riscontrato nel primo film, poiché la sceneggiatura felliniana non sacrifica la figura di Ermerote e, di conseguenza, non vi sarebbe stato alcun motivo di ascriverne pensieri, condotte, caratteri a un'altra che potesse, pur in parte, dividerli (anche perché, come già segnalato, l'Eumolpo riscritto da Fellini si distingue nettamente sia da quello petroniano sia dalla

sua più fedele rappresentazione nella pellicola di Polidoro). L'anticipazione dell'appunto sulla spropositata autosufficienza delle proprietà di Trimalchione mantiene certamente lo scopo di renderne con immediatezza un tratto distintivo per introdurre il personaggio a chi si ritrova suo ospite per la prima volta; ma l'attribuzione a Eumolpo si iscrive in una serie di estemporanee riflessioni consecutive che definiscono preliminarmente il suo rapporto con il convitante, persino prima che il semplice nome di quest'ultimo si affacci sulla scena. Le parole che seguono infrangono in modo brusco e sprezzante – o, meglio, stroncano sul nascere – ogni possibile senso di ammirazione da parte dell'interlocutore per l'opulenza del padrone di casa: «E prima che cos'era? Con rispetto parlando, un pezzo di pane dalle mani sue non l'avresti mai accettato... Adesso è talmente ricco che non sa nemmeno lui quello che possiede». Dopodiché, l'imperdonabile aggravante: «E in più si crede un poeta! Eppure nei suoi versi non troveresti una sola goccia di poesia. Ma intanto questo bastardo lo sai come mi chiama? “Collega”, “fratello”!». Lo sdegno e la frustrazione di Eumolpo scaturiscono proprio dall'integerrima fedeltà ai suoi ideali, che non gli consentono – a differenza della massa – di riconoscere servilmente a Trimalchione qualità poetiche in lui del tutto assenti, assecondandone l'ego smisurato solo in virtù della sua ricchezza. Queste fugaci ma pregnanti rimostranze racchiudono l'incubazione di uno scontro che, nell'inesorabile degenerazione della cena, si farà apicale e violento: Eumolpo non perdonerà al liberto l'infida autoattribuzione di versi lucreziani, il secondo non perdonerà all'anziano poeta il suo scatto di temeraria dignità intellettuale; gli implacabili rapporti di forza condanneranno il vecchio (già pesantemente umiliato dagli ospiti dopo una sua breve esibizione poetica) a subire, nelle cucine, terribili sevizie da parte degli schiavi di Trimalchione, pronti a spingerlo in un'immensa fornace che, con le sue fiamme crepitanti attorno a uno spiedo di interiora, sembrerà quasi un sigillo allegorico dell'irreversibile discesa agli inferi di Eumolpo e dei suoi compagni di avventura .

Dopo l'estensione contenutistica ambientata sul viale verso la villa - e ferma restando, come nel film di Polidoro, la totale assenza del padrone di casa prima dell'arrivo in lettiga - la riscrittura felliniana dilata la sequenza dell'attesa da parte degli ospiti con un'intera scena di quasi due minuti ambientata alle terme (a partire da 24' 40"), attestandosi, in questo frangente, più vicina all'ipotesto latino (*Sat. 27 s.*) in confronto alla decurtazione operata da Sonogo. I medesimi trattamenti che il protagonista, fra le righe del romanzo, scorge riservare a Trimalchione durante la sosta nel *balneum* - con particolare riferimento alle notazioni ... *unguento perfusus tergebatur* (*Sat. 28, 2*) e ... *involtus ... lecticae impositus est* (*ibid.*, 4), oltre ai massaggi ricevuti - sono eseguiti ora su attempati ospiti senza nome, e al netto della cura nei dettagli di cui il liberto è destinatario privilegiato nel testo petroniano (dagli accappatoi di lana morbidissima, al posto dei canovacci di tela, per asciugarlo, alla coperta scarlatta impiegata per adagiarlo sulla lettiga, fino al seguito di servetti e musicanti vari). In questo breve segmento, la sceneggiatura trova il modo di strizzare fuggevolmente l'occhio ai lettori di Petronio più smaliziati, come per un arguto e virtuosistico *divertissiment*: un rapidissimo piano americano di Eumolpo (25' 12") lo restituisce nell'atto di trastullarsi con due giovinetti, mentre (chiosando di sicuro un discorso precedente che allo spettatore non è dato conoscere) pronuncia la battuta: «E che fa? Anche Venere teneva l'occhietto storto!». Al di là del chiaro rinvio alla nostra locuzione adesgota così inflazionata - e indicante il *surplus* di attrattiva infuso allo sguardo da una minima deviazione oculare (come probabilmente nel caso di uno dei fanciulli di spalle, accarezzato da Eumolpo) - il poeta sembrerebbe anticipare il riferimento allo strabismo affidato, in Petronio, alla bocca di Trimalchione, il quale, nella sua colorita rassegna delle peculiarità dei segni zodiacali, attribuisce quella in esame al Sagittario: *in sagittario (scil. nascuntur) strabones, qui holera spectant, lardum tollunt* (*Sat. 39, 11*).

Il derisorio rilievo del liberto, oltre a evidenziare un sottile gusto petroniano per il dettaglio erudito - difficile cogliere l'allusione al difetto fisico senza un'approfondita conoscenza

dell'astrologia antica, anche nel suo apparato iconografico<sup>17</sup> – offre lo spunto per un'ulteriore lettura dell'operazione traspositiva compiuta nello script di Fellini (giustificabile, però, solo con il decisivo apporto di Canali, che il cineasta lascia intervenire attivamente per tutta la fase della stesura e, magari, di Paratore, ai cui suggerimenti ha comunque il privilegio di affidarsi).<sup>18</sup> Si voglia o meno dar credito a un'interpretazione degli scolasti antichi di Lucano,<sup>19</sup> per cui l'*obliquum sidus* proemiale nella *Pharsalia*<sup>20</sup> costituirebbe il beffardo richiamo a un presunto strabismo di Nerone,<sup>21</sup> non può che tentare l'idea di associare la caratterizzazione così *tranchante* di chi, per colpa degli occhi storti, 'punta la verdura ma pesca il lardo' proprio al *princeps* (sicuramente nato sotto il segno del Sagittario<sup>22</sup> e in più, durante gli anni della redazione del romanzo, talmente obnubilato nei suoi deliri quotidiani da eliminare gli avversari condannandoli – 'alla cieca', potremmo aggiungere - per lesa maestà, al solo fine di accaparrarsene i beni e rimpinguare le casse statali, da lui del tutto depauperate).<sup>23</sup> Il declassamento di un sostrato ironico così penetrante e ardimentoso a un effimero e decontestualizzato appello allo strabismo di Venere insinua istintivamente il sospetto di quella pratica ipertestuale che Genette definisce 'devalorizzazione'<sup>24</sup> e che, in tal caso, risulterebbe finanche irriguardosa verso il modello petroniano. In realtà, però, ciascuna delle due scritture traspone in un dettaglio all'apparenza irrilevante uno stralcio di universo autoriale (in qualche modo, l'universo delle ossessioni che vivificano le rispettive opere): per Petronio, è l'urgenza di riferimenti alla drammaticità di un quotidiano da esorcizzare e schermare con la mordace arma del sarcasmo; per Fellini, è l'ennesimo tassello di quel campionario decadente di umanità alla deriva intrinseco al suo cinema e connesso allo sguardo compiaciuto su carni e anime avvizzite, incancrenite, corrotte<sup>25</sup> (e, nonostante la globale risemantizzazione del personaggio di Eumolpo come figura di intellettuale, intatta nella sua purezza, l'immagine del vecchio che scherza con due ragazzini in quell'ambiente segnato da una cupa lascivia sembrerebbe quasi il perfetto manifesto di tale poetica filmica). A fronte della scelta,

operata da Fellini, di 'rubare' all'ipotesto un sentore del mondo petroniano per rimpiazzarlo con un frammento del suo, sarebbe forse più opportuno riconoscere un processo di 'transmotivazione'.<sup>26</sup>

La sequenza dell'arrivo di Trimalchione, come si accennava, accentua il distacco tra le due riscritture, ciascuna delle quali opera un intervento ben diverso sul testo petroniano (di 'amputazione narrativa'<sup>27</sup> l'una, di condensazione l'altra).

A differenza di quanto si riscontrerà tra breve per *Fellini Satyricon*, la soppressione *tout court*, nel film di Polidoro, dell'intero blocco ambientato nel *balneum*, comporta paradossalmente una rinnovata conformità al modello nella sequenza successiva, che si apre con l'ingresso del padrone di casa in pompa magna. Così lo descrive Petronio (*Sat.* 32, 1 ss.):

*In his eramus lautitiis, cum Trimalchio ad symphoniam allatus est, positusque inter cervicalia minutissima expressit imprudentibus risum. Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput, circaque oneratas veste cervices laticlaviam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus. Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo vero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi videbatur, totum aureum, sed plane ferreis veluti stellis ferruminatum. Et ne has tantum ostenderet divitias, dextrum nudavit lacertum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.*

E così si dipana la scena davanti allo sguardo dello spettatore (da 57' 55"). Il dato uditivo della *symphonia* è restituito dal coro di fanciulli che cantano «Gloria, gloria a Trimalchione», con l'accompagnamento musicale di tre *lyrae* e due *tubae* suonate da cinque di loro; la lettiga su cui è trasportato il bislacco convivante viene deposta, mentre il servo visibilmente più massiccio tra gli otto che la conducevano provvede a sollevare il liberto e ad adagiarlo su un mare di cuscini sgargianti e rigonfi. È un particolare niente affatto trascurabile l'inerzia con cui Trimalchione abbandona il suo corpo, a peso morto, tra le braccia del servitore, con il capo leggermente reclinato sul collo e il braccio penzoloni:

l'impressione – forte e del tutto legittima – è che Sonogo abbia voluto preservare e trasporre in un simile dettaglio (ma, in generale, nell'intera architettura della scena) quel senso di marcata passività trasmessa, nel testo petroniano, dalla descrizione dell'accompagnamento del liberto da parte del suo corteo, all'interno del segmento narrativo nel *balneum* escisso dallo script. La postura di Trimalchione e le cure di cui, nel romanzo, è oggetto il suo corpo – dall'avvolgimento nel mantello alla sistemazione in lettiga, dal trasporto in spalla alla composizione del seguito di cursori, efebi e servitù varia (*Sat.* 28, 4 ss.) – delineano un'immagine da processione funebre su piccola scala, in cui la salma trasportata è, appunto, quella del padrone di casa: non è un caso che Gagliardi, in un breve contributo dedicato proprio alla sequenza petroniana del corteo in questione,<sup>28</sup> vi individui un ritaglio narrativo prolettico di quel *Leitmotiv* della morte che nutre l'ossatura dell'intero episodio e raggiunge la sua acme nelle finte esequie finali. Sia per la sapienza registica sia per l'efficacia e la ponderata duplicità semantica della scrittura, sembrano ben attagliarsi alla scena del film in esame le parole riferite dallo studioso – peraltro con pregnante lessico cinematografico<sup>29</sup> – al segmento petroniano che essa sommessamente, a nostro giudizio, richiama: «Perfetta l'inquadratura, frutto d'una scaltrita regia che allinea in uno stupendo montaggio narrativo le diverse sequenze venate di comicità. E tuttavia un'interpretazione in chiave puramente comica, ancorché sia legittima, risulterebbe forse alquanto riduttiva».<sup>30</sup>

A d e s t a r e il *risus* degli invitati, all'arrivo di Tognazzi/Trimalchione, non è tanto lo strambo spettacolo del convivante *positus inter cervicalia minutissima*, quanto una fragorosa emissione ventrale da lui sprigionata nell'esatto istante del sollevamento dalla lettiga. Si tratta dell'unica differenziazione rispetto al testo fino a questo momento della sequenza, oltre alla mancanza del *pallium coccineum* e della *laticlavia mappa*, effettivamente inutile – quest'ultima – considerando che, nella pellicola, l'elemento pendente non è dato da *fimbriae*, bensì da grappoli d'uva aurei, in impeccabile tono con i vistosi monili, tra

anelli in vista e bracciali esibiti scoprendo e dondolando vezzosamente *dextrum lacertum*.

Come nell'apertura del capitolo successivo, Trimalchione prende la parola dichiarando una teorica indisposizione a partecipare al banchetto, su cui hanno prevalso, all'ultimo, i dettami dell'ospitalità; l'incombenza non è però rappresentata dalla conclusione di una partita a scacchi, ma da incresciosi disturbi intestinali. Ciò a cui lo spettatore più avveduto assiste a questo punto è l'innesto di un intervento di Trimalchione che nel romanzo si colloca a diversi capitoli di distanza, dopo il suo rientro seguito a un'improvvisa urgenza fisiologica (*Sat.* 47, 1 ss.):

*Eiusmodi tabulae vibrabant, cum Trimalchio intravit et detersa fronte unguento manus lavit; spatique minimo interposito: «Ignoscite mihi, inquit, amici, multis iam diebus venter mihi non respondit. Nec medici se inveniunt. Profuit mihi tamen maleicorium et taeda ex aceto. Spero tamen, iam veterem pudorem sibi imponet. Alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum. Itaque si quis vestrum voluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur. Nemo nostrum solide natus est. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere. Hoc solum vetare ne Iovis potest. (...) Nec tamen in triclinio ullum vetuo facere quod se iuvet, et medici vetant continere. Vel si quid plus venit, omnia foras parata sunt: aqua, lasani et cetera minutalia. Credite mihi, anathymiasis si in cerebrum it, et in toto corpore fluctum facit. Multos scio periisse, dum nolunt sibi verum dicere» (...).*<sup>31</sup>

Così Trimalchione interpretato da Tognazzi (58' 15''):

Scusate, ma da un po' di giorni ho la pancia gonfia, e ci metto una quantità di tempo a 'scaricarmi'. (*Si arresta momentaneamente per asciugarsi la fronte e riprendere spatio minimo interposito, proprio come recitano le ultime parole prima del discorso diretto nel testo petroniano*). «Un momento... Che cosa vi stavo dicendo? Non mi ricordo più... Ah, sì! Che la mia pancia mi sta facendo dei brutti scherzi. I dottori mi hanno ordinato degli infusi, mah... Speriamo bene. Altrimenti da un momento all'altro voi qui sentirete un gran tamburellare, come un temporale!». (*Interrotto da una sonora*

*risata generale, ribatte e argomenta*). «Beh? Non c'è niente di male in quello che ho detto: tutti, tutti abbiamo un po' d'aria nella pancia, e qualche pertugio! E può essere pericoloso, specie se l'aria va al cervello. Credete a me: so di molti che sono crepati per non aver 'parlato chiaro'. Perciò, se qualcuno ha qualche necessità, qualche bisogno, per carità, senza complimenti, faccia pure!».

Nella sua minuta precisione, la resa intersemiotica non lascia spazio a equivoci di sorta sulla pertinenza rispetto al modello; un dubbio legittimo lo desta semmai in merito alla convenienza di riscrivere integralmente (e trattare con tale riguardo nella pratica ipertestuale) una divagazione che suscita nel lettore un senso di gratuità quasi disturbante e che, nella fitta intelaiatura diegetica e nel complesso tenore stilistico dell'episodio petroniano – quella 'binocularità' così acutamente descritta da Barchiesi<sup>32</sup> – trova comunque una sua *ratio* incontestabile: è lecito però chiedersi quanto lo stesso discorso sia congruo per un testo audiovisivo, con le sue esigenze di concisione e che, per giunta, per anticipare e traslare chirurgicamente questo intervento sacrifica una sezione abbastanza rappresentativa del personaggio centrale. In *Sat.* 33 si assiste, infatti, prima alla fase finale della partita a scacchi con strumenti di gioco lussuosi oltremisura e con il sottofondo del continuo turpiloquio per bocca del liberto, poi alla sua beffa a dir poco sgradevole su un'acrobazia gastronomica del cuoco, con cui si insinua negli ignari ospiti il sospetto che le uova appena servite possano custodire pulcini di neoformazione (e il cibo, come si ricorderà a breve, costituisce un altro motivo portante dell'intero episodio).

In realtà, lo sgangherato - ma solo apparentemente - sproloquio su sbalzi e crepiti intestinali è uno di quelli che, nell'arco della *Cena*, meglio identificano il liberto e la critica petroniana sottesa alla sua figura. Da una parte, si assiste alla rappresentazione di un *corpus* senza sostanza, gonfio di aria e in balia di quest'ultima, del tutto privo di controllo e stabilità:<sup>33</sup> è un'idea che – estesa ai convitati tutti - trova anche un parziale riscontro, ad alcuni capitoli di distanza, nelle parole del liberto

Seleuco, il quale deplora una sorte collettiva da *utres inflati*, fluttuanti nella precarietà più totale, e destinati a restare *non pluris ... quam bullae* (42, 4). D'altra parte Trimalchione, concedendo ai suoi ospiti – in un impeto di ostentata generosità ai limiti del risibile – l'eventuale, libero abbandono a qualsivoglia impulso intestinale, si qualifica come una macchiettistica *imago principis*, un contrappunto parodico dell'autorità imperiale, non solo nell'atteggiamento, ma anche nei contenuti: basti pensare al resoconto svetoniano, che, dopo aver menzionato la predisposizione di Claudio a spinosi problemi legati all'apparato digerente (*Claud. 31, 1: ... princeps prospera usus est excepto stomachi dolore, quo se correptum etiam de consciscenda morte cogitasse dixit*), registra le voci su un suo editto con cui avrebbe concesso libere emissioni di aria ventrale durante i banchetti, in seguito ai gravi malesseri di un suo ospite trattenutosi per decoro (*ibid., 32, 5: dicitur ... meditatus edictum, quo veniam daret flatum crepitumque ventris in convivio emittendi, cum periclitatum quendam prae pudore ex continentia repperisset*).<sup>34</sup>

Lo script felliniano, dal canto suo, anticipa l'arrivo della lettiga di Trimalchione fra gli ospiti alla sequenza nei bagni, che il regista lascia percorrere scrupolosamente da un'atmosfera misticeggiante e onirica, ma dominata altresì da una fitta tessitura di sentori mortiferi: ciò traspare anche dalla preziosa analisi di Eileen Hughes - redatta sulla scorta di una permanenza di sei mesi sul set al fianco del regista – che, in merito alla scena in questione, evidenzia come le trentacinque lettighe inquadrare «look like sarcophagi» e come, in questo esterno notte, l'enorme piscina e ogni elemento che la circonda, insieme ai convitati, siano avvolti da un surreale «blood-red sky». <sup>35</sup> E neppure lo spettatore meno scaltro può esimersi dal notare dettagli come la densità dei cupi vapori esalati dalla piscina e, soprattutto, i movimenti innaturali – quasi gravati da una forza soverchiante ma insondabile – degli ospiti che abbandonano le lettighe per accalcarsi gli uni sugli altri nella stessa inquadratura, fissare la macchina da presa e saltellare ritmicamente gridando all'unisono «Ave Gail» (da 25' 32"): sono corpi e sguardi allucinati, che rendono gli astanti simili ad automi, a *zombie*

restituiti da una dimensione infernale. Nemmeno Fellini rinuncia a propagare, sin dall'incontro iniziale con Trimalchione, le prime spie di quel  $\mu\alpha\sigma\mu\alpha$  mortifero destinato a espandersi gradatamente e informare di sé l'intero svolgimento del banchetto: se nella pellicola di Polidoro gli elementi suggestivi erano affidati alla sceneggiatura, alla strutturazione stessa della scena, ora sono scelte meramente registiche a veicolarli.

Non è casuale che il successivo momento del romanzo reso oggetto di una comune riscrittura, densa di convergenze ancor più forti tra i due copioni, insista – e ne inauguri altresì l'esplicita penetrazione all'interno dell'episodio – sul pattern tematico della morte, scrivendo al contempo una pagina esemplare di *lusus* metaletterario di marca petroniana: si tratta dell'ingresso, per mano di uno schiavo, dello scheletro d'argento, che offre al padrone di casa il pretesto per una breve ed estemporanea performance in versi sulla labilità della vita. Lo scheletro e il minuscolo componimento si configurano, in realtà, come due gravi, sbilenchi paradigmi - rispettivamente sul piano materiale e poetico - del *memento mori* di oraziana memoria, disseminato, nel modello, tra moniti ed espressioni di valenza quintessenziale come *iam te premet nox* (Hor. *carm.* 1, 4, 16), *immortalia ne speres* (*ibid.* 4, 7, 9), l'apostrofe all'amico Dello con un epiteto – *moriture* – che coinvolge ineluttabilmente l'intero genere umano (*ibid.* 2, 3, 4), il rimando alla *indomita mors* che nemmeno la *pietas* individuale è in grado di procrastinare (*ibid.* 2, 14, 4): la programmatica, evidente degradazione espressiva<sup>36</sup> del pensiero originario trova riscontro in un volgare e macabro burattino snodato – sensibile alla minima sollecitazione che gli fa muovere grottescamente ossa e giunture – e in una goffa accozzaglia di versi metricamente scorretti<sup>37</sup> e ineleganti, che pure nel contenuto – per nulla originale ma in sé non privo di una propria ragion d'essere – non recano traccia della grazia e della profondità di quelli oraziani. Di seguito, il segmento testuale in questione (*Sat.* 34, 8 ss.):

*Potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus  
larvam argenteam attulit servus sic aptatam ut articuli eius  
vertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur. Hanc*

*cum super mensam semel iterumque abiecisset, et catenatio  
mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit:  
«Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!  
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.  
Ergo vivamus, dum licet esse bene».*<sup>38</sup>

Se comune è la scelta della resa intersemiotica di questi capoversi, ben diverse si rivelano le strategie e le dinamiche della sua attuazione.

La sceneggiatura firmata da Sonego rimaneggia i versi trimalchioniani mediante un processo di 'prosicizzazione', nella sua valenza – opportunamente individuata da Genette<sup>39</sup> – di pratica culturale, oltre che ipertestuale: la finalità è dunque quella di garantirne la massima fruizione possibile a un pubblico di non 'addetti ai lavori' pur mantenendone per lo più intatto il messaggio. Nella scena in esame, il segretario, in piedi davanti a una colonna portante, dopo un suono di *cornu* annuncia solennemente che in quel preciso istante è scoccata la quinta ora dal mezzogiorno, offrendo al padrone di casa il pretesto per rimarcare ai convitati l'inclemente fuga di quell'ora ulteriore, una in meno da vivere per tutti loro (ma la vacuità dell'appunto è sottolineata dal caustico, irriverente commento che Eumolpo indirizza sottovoce ai due protagonisti: «Lo sapevo, le solite fregnacce»). Il liberto prosegue deplorando l'ingiustizia del principio per cui la vita debba scorrere veloce per lui – ricco – come per gli schiavi, «quei cani, che non hanno nemmeno un'anima» e invitando gli ospiti ad ascoltare la sua laconica verità: «La morte è sempre pronta in agguato e potrebbe arrivare da un momento all'altro». È a questo punto che, dall'ingresso principale, viene condotto lo scheletro (1h 03' 26"), che la macchina da presa cattura - assecondandone l'avanzamento tramite un'efficace carrellata a precedere - in un primo piano inframmezzato da altre rapidissime inquadrature analoghe di singoli astanti, le quali ne ritraggono incisivamente le svariate reazioni (l'inquieto stupore del liberto Seleuco la cui bocca – inchiodata sul bordo del calice - cessa di deglutire il vino, il gesto di scongiuro di Encolpio, un altro gesto ancor più colorito da parte di Eumolpo). Dopodiché, una carrellata laterale mostra

l'attraversamento della sala da parte dei servi che trasportano lo scheletro, e si ferma quando l'inquadratura abbraccia il giaciglio ricolmo di sfarzosi cuscini da cui, fino a un istante prima, pontificava Trimalchione, ora misteriosamente dileguatosi; dopo qualche secondo, però, la sua testa sbuca fra i guanciali nella parte posteriore ed egli, guardandosi attorno con aria circospetta e al contempo sorniona, può fittiziamente sospirare: «Meno male, anche questa volta la morte è passata e non mi ha visto... Però non facciamoci illusioni: domani sera potrebbe essere la volta buona». Gli ulteriori, dovuti segni scaramantici da parte di Seleuco e della sua signora (alla quale si deve quello più contenuto di lanciare il sale alle proprie spalle) sanciscono la fine della destabilizzante interruzione, una cui *summa* però Trimalchione tiene a esporre nel suo invito alla ripresa delle gozzoviglie (1h 04' 00"):

Ora, amici cari, mangiamo, beviamo, godiamo il più intensamente possibile: potrebbe essere l'ultimo giorno della vostra vita. E se per caso domani, risvegliandoci, dovessimo accorgerci che siamo ancora al mondo, ebbene ringraziamo gli dei per averci dato un'altra giornata. Questo è ragionare da romano, e io romano sono... E mangio.

Fatto salvo il senso globale dell'ipotesto poetico - l'incombente della morte e l'invito (simil-)epicureo a godere della vita *dum licet esse bene* - la grossolanità del suo autore non è più trasmessa dalla forma sgraziata e dall'ignoranza metrica (elementi che difficilmente lo spettatore medio sarebbe stato in grado di cogliere e apprezzare appieno), ma è traslata sul piano etico, attraverso una logica spicciola, gretta, stoltamente riduttiva che fa del soddisfacimento dei piaceri del ventre un fattore fondante della condizione di *civis romanus* (conquistata e ora rivendicata da Trimalchione), del suo valore identitario e del suo stesso significato. La strategia di Sonogo, oltre che trasporre in prosa l'epigramma del liberto, si esplica dunque in una sorta di prossimizzazione socio-culturale, che restituisce appieno il sostrato sarcastico impresso dal calamo petroniano.

Su ben altra lunghezza d'onda si attesta la riscrittura, per mano di Fellini e Zapponi, della stessa scena (e, soprattutto, del brevissimo componimento di Trimalchione). È da segnalare, intanto, il suo rinvio a una fase di gran lunga successiva, poco prima del vivace battibecco con Fortunata legato alla gelosia di entrambi i coniugi (corrispondente a Petr. *Sat.* 74, 9 ss. e restituito nel film da 39' 05"), quasi a voler sancire il ruolo della morte come protagonista silenziosa dell'episodio attraverso l'accorpamento della sequenza in esame a quella del banchetto funebre, che sottrae un tassello *in itinere* alla climax tematica in favore della dirompenza del suo epilogo.

Trimalchione perpetra le sue recriminazioni nei riguardi della sposa, sciolta in un pianto isterico, cogliendo il pretesto – nella rivendicazione del suo ruolo di fautore unico della fortuna della consorte, da misero schiavo che era – per l'ennesimo *excursus*, rapido ma intriso di patetica megalomania, sulla propria ascesa sociale; a chiuderlo, è un aforistico «Così è la vita», parole che il liberto fa seguire dall'ordine perentorio, rivolto al servo Stico, di condurre paramenti e unguento per la sua cerimonia funebre, oltre a un assaggio del vino con cui vuole che si lavino le ossa del suo cadavere<sup>40</sup> (40' 22"). Prima che lo schiavo trovi il tempo di esaudirlo, un altro ne irrompe nell'inquadratura, avanzando in controluce e poggiando davanti a Trimalchione il piccolo scheletro d'argento. È indicando quest'ultimo che il padrone di casa delizia i convitati con la sua ennesima *γνώμη*: «La vita passa come un'ombra, e prima o poi tutti diventeremo così». E, se in Petronio egli si limitava a *adicere* i suoi versi alla bizzarra visione senza bisogno di annunciarli, nella pellicola invita i suoi ospiti all'ascolto di un componimento di ispirazione estemporanea: «Sulla scena è una compagnia che rappresenta un mimo: / un attore fa il padre, un altro fa il figlio, un altro fa il ricco. / Ma appena la commedia è finita / scompare il volto finto, ritorna quello vero» (40' 43"). Confidando in un prevedibile quanto immeritato elogio della sua arte poetica e con tono quasi supponente, Trimalchione chiede al 'collega' Eumolpo (gli si rivolge appellandolo, appunto, 'poeta'), un giudizio sui suoi versi: del tutto spiazzante la reazione

dell'interlocutore che – come accennato in precedenza - gli contesta la matrice lucreziana delle sue parole, destando l'ira del liberto e decretando per il malcapitato una punizione esemplare.

Che il riferimento a Lucrezio sia o meno ascrivibile alla preziosa supervisione di Luca Canali,<sup>41</sup> di sicuro gli sceneggiatori operano un gioco traspositivo intrecciato di singolari audacia e raffinatezza. Difatti, per esprimerci sempre in termini genettiani, interviene innanzitutto una sorta di 'transfocalizzazione'<sup>42</sup> – o meglio ancora, in questo caso, una transvocalizzazione - dalla voce del narratore Encolpio a quella del liberto; il primo, in una sequenza di poco successiva alla fuga dal banchetto, sfoga in versi il suo amaro disappunto per l'inaspettata decisione di Gitone (posto di fronte alla scelta del partner con cui proseguire il viaggio, dopo l'ennesima lite tra i due rivali in amore) e, soprattutto, per il tradimento dell'amico (Petr. *Sat.* 80, 9):

*Nomen amicitiae, sic, quatenus expedit, haeret;  
calculus in tabula mobile ducit opus.  
Dum fortuna manet, vultum servatis, amici;  
cum cecidit, turpi certitis ora fuga.  
Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,  
filius hic, nomen divitis ille tenet.  
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,  
vera redit facies, adsimulata perit.*

Suona quasi pleonastico il rilievo sulla sovrapposibilità, sia contenutistica sia lessicale, tra la seconda metà dell'epigramma di Encolpio e i versi di Trimalchione nel film (una cui sintesi delle parole che effettivamente gli attribuisce Petronio è forse ravvisabile nel pensiero che introduce la *performance* – «la vita passa come un'ombra, e prima o poi tutti diventeremo così» - e che, nella sua icasticità, assicura anche a questa versione una traccia di memoria oraziana, del lapidario e disarmante *pulvis et umbra sumus*).<sup>43</sup> Lo script sfrutta il chiaro comun denominatore concettuale, di stampo gnoseologico e più genericamente filosofico, del contrasto tra δόξα e ἀλήθεια, tra εἶδος e ἄλη, tra forma e sostanza, abbinato all'immagine metaletteraria della

maschera teatrale, che, venuta meno, disvela sia al suo fruitore sia al pubblico illusioni e autoinganni. E l'accusa che gli sceneggiatori scelgono di ascrivere alla bocca di Eumolpo è tutt'altro che aleatoria: come è stato opportunamente evidenziato,<sup>44</sup> l'intero componimento di Eumolpo sull'amicizia calpestata riecheggia non poco – con riguardo sia alla volubilità della sorte, sia allo smascheramento della reale natura dell'individuo nelle situazioni più critiche - Lucr. 3, 55 ss.:

*Quo magis in dubiis hominem spectare periculis  
convenit adversisque in rebus noscere qui sit;  
nam verae voces tum demum pectore ab imo  
eliciuntur «et eripitur persona, manet res.*

La rispondenza tra *vera redit facies, adsimulata perit e eripitur persona, manet res* evidenzia una climax di assorbimento del modello letterario che, nel finale, si fa solida identità di pensiero e, finanche, di costruzione retorica.<sup>45</sup>

Ma ciò che rende quasi sbalorditivo l'intervento dei cineasti sull'ipotesto è l'aggiunta di una trasposizione motivazionale da cui la vitalità della presenza lucreziana esce addirittura rafforzata: a differenza, infatti, dei moventi circostanziali ed emotivi che generano la riflessione lirica di Encolpio (legati, come si è accennato, allo svilimento di un rapporto di amicizia e dei sentimenti a questo connessi), i contesti tematici dei versi del terzo proemio del *De rerum natura* e del raffazzonato componimento del Trimalchione filmico vengono prodigiosamente a coincidere: nel poema lucreziano,<sup>46</sup> la realtà schiusa dalla caduta della *persona* illumina la vanagloriosa ipocrisia di quanti, pur dichiarandosi scevri da ogni paura verso la morte, si affrettano compulsivamente a tributare riti funebri e sacrifici a defunti e divinità infernali, non appena la fortuna volta loro le spalle costringendoli a sperimentare il disonore, l'esilio e pene analogamente – e apparentemente – insostenibili (che scatenano l'improvvisa e febbricitante ansia della morte proprio perché ne lasciano percepire la vicinanza).<sup>47</sup> È sempre la cornice mortifera, dunque, a determinare il distacco della maschera e a incombere come una spada di Damocle sia sui

nevrotici attori della vita reale sapientemente immortalati dai versi lucreziani sia su quelli del mimo goffamente menzionati da Trimalchione (ma anche – e soprattutto – sulla *lautitiae* della sua cena), in una performance poetica che, per quanto irrisoria, scaturisce dallo stesso *Grundthema*.

A rappresentarne un'altra declinazione è la *libido moriendi* della Sibilla Cumana, oggetto da una parte dell'ennesimo svarione letterario di Trimalchione, ma dall'altra di un *transfer* emotivo che – pur in tutta la grossolana inadeguatezza del riferimento – regala forse al lettore il primo e unico istante di *συμπικθεια* verso il personaggio del liberto: l'idea della morte è motivo di sollievo per entrambi, stanchi di sostenere il peso, rispettivamente, di una vecchiaia senza fine e del *taedium vitae* che il lusso e il benessere portano spesso con sé.<sup>48</sup> Uno scambio con il retore Agamennone offre al convitante lo spunto per sciorinare la sua cultura nel campo delle *litterae* (*Sat.* 48, 4: *ego autem si causas non ago, in domusionem tamen litteras didici*) attraverso un florilegio di presunti rimandi omerici (*ibid.*, 7: *solebam haec ego puer apud Homerum legere*), l'ultimo dei quali riguarda, appunto, la veneranda Sibilla che, sospesa in una bottiglia,<sup>49</sup> brama la cessazione dell'alienante eternità richiesta (e ottenuta) in dono ad Apollo<sup>50</sup> (*ibid.*, 8): *nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: "σιβυλλα, τι θέλεις;" respondebat illa: "πιποθανενυ θέλω"*.

I lavori di riscrittura non fanno che corroborare ulteriormente la valenza appena individuata nelle parole di Trimalchione: per entrambe le pellicole si assiste a un intervento traspositivo doppio, perché coinvolge sia il piano cronologico sia quello della vocalizzazione, attribuendo il richiamo alla Sibilla ogni volta a un personaggio diverso. Nel caso della sceneggiatura di Sonogo, si tratta di Eumolpo, ma ancor più rilevante è il momento nevralgico oggetto della posticipazione: la pseudo-cerimonia funebre di Trimalchione – che Petronio colloca a ben trenta capitoli di distanza (*Sat.* 78) – è ormai all'acme della sua messinscena (1h 16' 30") e, fra corali e iperboliche grida femminili di pianto, al capezzale del liberto prende la parola l'anziano poeta:

«Il giorno passa come in un lampo, non puoi girarti dall'altra parte che è già notte. E tu, Trimalcione, che eri uso ogni giorno passare dal letto al triclinio, stasera sei passato dal triclinio al letto... di morte». Dopo un primissimo piano del sospirante (ma muto) interlocutore, Eumolpo chiosa: «A Cuma ho visto l'immortale Sibilla sospesa in una bottiglia di vetro. Ho chiesto alla Sibilla: "Che vuoi?". E la Sibilla rispose: "Voglio morire" (...)». Non potendo restituire, per ovvie ragioni di opportunità, il contesto di riferimenti omerici smaccatamente erronei all'interno del quale Petronio incardina l'aneddoto della Sibilla,<sup>51</sup> Sonogo sceglie di posporlo fino al segmento narrativo in cui quella 'grammatica della morte', che – pur nel suo studiato parossismo parodico - permea la scrittura petroniana dell'intero episodio, raggiunge il suo diapason; il tono caricaturale del narratore, poi, trova un perfetto contrappunto in quello della voce di Eumolpo, segnata dall'ebbrezza e dall'exasperazione.

La figura della Sibilla deve aver colpito in misura nettamente inferiore l'immaginario felliniano, dal momento che la relativa battuta, presente nello script originario di *Fellini Satyricon*, è stata poi misteriosamente espunta dal montaggio finale, con il brevissimo frammento in cui era pronunciato.<sup>52</sup> Non sarà inutile rilevare, ciononostante, come la battuta in questione («A Cuma ho visto la Sibilla, sospesa dentro un'ampolla. I ragazzi le chiedevano: "Che vuoi, Sibilla?"». E lei rispondeva: "Voglio morire"») sia attribuita a un anonimo commensale in un momento che, stavolta, si inquadra poco prima rispetto a quello corrispondente del romanzo e poco dopo la mesta considerazione sulla caducità della vita umana<sup>53</sup> pronunciata, nel film, da un altro personaggio in primo piano i cui disturbanti tratti funerei - nell'abbigliamento e soprattutto nella fisicità (magrezza estrema, colorito surreale, venature livide in viso e sul collo) – lasciano poco spazio a ulteriori caratterizzazioni contestuali (28' 57").

Il capitolo successivo del romanzo è imperniato su una delle più impressionanti acrobazie gastronomiche tra tutte quelle che percorrono l'episodio, nonché il secondo dei due finti sventramenti di carcasse suine che, al posto delle interiora

dell'animale squartato, sprigionano prodigiosamente carni di ben altro tipo, morte o vive. A introdurre la nuova portata è un compiaciuto *ludus* orchestrato ai danni dei convitati, in una sorta di piccola *togata* già in scena, a onor del vero, sin dalla scelta del padrone di casa sul maiale da servire fra i tre condotti dinanzi a lui – *maximus natu* – e dal successivo ordine al cuoco per la sua preparazione (*Sat.* 47, 11). Trimalchione non riesce a terminare il suo farneticamento letterario su Omero che già *sus ingens* è servito all'interno della sala, fra lo stupore generale, cotto alla perfezione (*Sat.* 49, 1). Lo sguardo del liberto si adombra, però, una volta appuntatosi su quella terza portata, mancante, all'apparenza, di un'operazione fondamentale: “*Quid? quid? (...) Porcus hic non est exinteratus? Non mehercules est. Voca, voca cocum in medio*” (*ibid.*, 4). Al cuoco, mortificato, non resta che fare ammenda e confessare la sua dimenticanza, su cui, tuttavia, il padrone non sembra disposto a soprassedere: “*Quid, oblitus? (...) Putes illum piper et cuminum non coniecisse! Despolia!*” (*ibid.*, 5). Ma, prima ancora che gli aguzzini procedano alla punizione fisica del malcapitato, gli ospiti tutti – come un pubblico di *munera gladiatoria* rivolto al suo *princeps* e ben disposto, dagli spalti, verso il guerriero sconfitto – intercedono all'unisono per la sua salvezza: “*Solet fieri; rogamus, mittas; postea si fecerit, nemo nostrum pro illo rogabit*” (*ibid.*, 6). Invitando il cuoco a rimediare alla sua scarsa memoria e a sventrare dunque il maiale all'istante, davanti a tutti (*ibid.*, 8), l'*artifex* della beffa apre la strada al suo disvelamento: dagli squarci cadono, come straripando, *tomacula cum botulis* (*ibid.*, 10).

La precisione pedissequa con cui la riscrittura felliniana traspone nel codice audiovisivo la scena appena esposta (a partire da 30' 36") ne rende pressoché superflua, in questo frangente, ogni forma di analisi; basterà segnalare, sul finale, l'aggiunta del commento vocale di un servo, dal tono stupefatto e plaudente, per sottolineare in modo inequivocabile la natura di quella massa di carni incandescenti che piovono dal ventre dell'animale («Ventriglie di uccelli! ... Salicce! ... Fegato incappucciato! ... Prosciutto, coratella!»).

La medesima valutazione sulla resa transcodificativa è applicabile alla sequenza della pellicola di Polidoro che riscrive l'altra scena di sventramento – trascurando quella poc'anzi riscontrata nello script felliniano – relativa alla seconda portata.

La burla del maiale ripieno di salsicce e sanguinacci è preceduta, nell'ipotesto, da una pantomima incentrata sulla caccia al cinghiale, che si apre con un improvviso frastuono proveniente dall'esterno del *triclinium* e alimentato dai latrati di segugi della Laconia i quali *etiam circa mensam discurrere coeperunt* (*Sat.* 40, 2). Gli ospiti, destabilizzati, non associano quella confusione ai tappeti raffiguranti scene venatorie e introdotti in sala poco prima, finché non arriva un enorme vassoio con all'interno *primae magnitudinis aper* contorniato da decorazioni varie, commestibili e non (*ibid.*, 3 s.); per squarciarne le carni, si fa strada un uomo corpulento con un coltello da cacciatore in mano, il quale, con un solo fendente, fa sì che il ventre del suino possa sprigionare l'ennesima sorpresa, uno stormo di tordi che si librano svolazzando qua e là per il *triclinium*, prima di essere catturati da abili uccellatori (*ibid.*, 6).

Come nel caso della scenografia di Fellini e Zapponi, anche quella firmata da Sonego per Polidoro ricostruisce puntualmente la scena del romanzo (a partire da 1h 01' 27"; l'unica, irrisoria variazione è rappresentata dall'inserimento – contestualmente all'arrivo dei cani - di un'ulteriore piccola beffa di Trimalchione, che, dopo aver messo gli ospiti in allarme per una presunta fuga di cinghiali, finge un fugace malore).

Un dato risulta particolarmente significativo a tal riguardo: dal marasma di bizzarrie, giochi, virtuosismi e stravolgimenti culinari che nel romanzo sostanziano e amplificano l'orizzonte macrotematico relativo al cibo,<sup>54</sup> le riscritture in esame selezionano autonomamente uno dei due sventramenti descritti da Petronio per poi trasporlo con un notevole margine di fedeltà (senza contemplare forme di riduzione – né, a maggior ragione, di escissione - connaturate ai tempi della resa audiovisiva e applicate invece per tutte le altre sequenze dell'ipotesto riconducibili allo stesso argomento).

Non è, forse, propriamente un caso che, di tutto il materiale distribuito dal calamo autoriale nell'analisi delle diverse portate, gli sceneggiatori scelgano di riscrivere scrupolosamente quello maggiormente intriso di una memoria metaletteraria che getta luce sul reale significato sotteso alla semantica del cibo all'interno dell'opera.

È già stato rilevato<sup>55</sup> il forte ascendente esercitato sull'immaginario petroniano – tanto più all'interno di scene come quelle appena menzionate - dalla satira, non solo in riferimento a logiche e dinamiche riconducibili allo statuto stesso del genere letterario, ma anche a ben noti precedenti specifici: difficile non associare gli squarci nelle carcasse suine e i pezzi di carne distribuiti tra gli ospiti ai *discerpta membra* serviti in un bacile nella *cena Nasidieni* oraziana (Hor. sat. 2, 8, 86 s.) insieme a vari fegati ripieni di fichi e a spalle e muscoli appositamente strappati dal resto dei corpi (con l'accompagnamento costante di ridondanti descrizioni e commenti pseudo-eziologici da parte del padrone di casa): tanto la cornice situazionale quanto i singoli, truculenti dettagli sembrano predisposti dall'arte di Orazio per rammentare al lettore come tutto lo sfarzo esibito si traduca, di fatto, nella consumazione di cadaveri dissezionati alla mensa di un convitante esibizionista e privo – anch'egli - di ogni buongusto.

Ma la violenta azione esercitata sui corpi animali, nonché i suoi effetti immediati, non possono che ricondurre a un ulteriore piano intertestuale, quello che restituisce alla memoria letteraria i più cupi degli *σπαράγμοι*, naturalmente inquadrabili nell'alveo della tragedia classica. È innegabile, intanto, l'affinità semantica tra i verbi indicanti la lacerazione delle carni nelle due scene petroniane – *scindo*, *lacero* in 40, 5, *seco* in 49, 9 – e quelli che, nelle *Baccanti* di Euripide, individuano lo strazio del corpo di Penteo (ἄποσπαράσσω, ἄφνυμι, διαφροῶ, διαλαγχῶ).<sup>56</sup> Per di più, *scindo*, *lacero* e *seco*<sup>57</sup> sono esattamente gli stessi verbi che nel *Tieste* senecano<sup>58</sup> descrivono la barbarie perpetrata da Atreo sulle membra dei nipoti. In questo caso, però, l'analogia procede oltre il dato lessicale: ai fendenti da brutale macellaio segue l'estrazione delle viscere, di cui Seneca evidenzia, profusamente e con assoluta

precisione, i due tratti distintivi della vitalità (Sen. *Thy.* 755 s.: *erepta vivis exta pectoribus tremunt / spirantque venae corque adhuc pavidum salit*) e del calore (*ibid.*, 757 s.: *at ille fibras tractat ac fata inspicit / et adhuc calentes viscerum venas notat*). Si tratta, come si è avuto modo di appurare, delle medesime caratteristiche del contenuto, rispettivamente, delle carcasse squarciate del cinghiale (vivi sono i *turdi* di *Sat.* 40, 6) e del maiale (interiora calde, perché appena cucinate, fuoriescono dal ventre del suino in *Sat.* 49, 10).

Vengono così a configurarsi due referenti metaletterari che, al di là della fondamentale componente diegetica dello *σπαράγμ*, trovano altresì un comun denominatore nel rovesciamento irreversibile di ogni legge naturale, brutalmente trascesa sia dal truce sacrificio rituale per mano di una madre invasata, sia dalla mutilazione e dalla cottura di carne umana, sia dal divoramento dei corpi dei propri figli; i *monstra* etici sottesi a queste immagini, filtrati dal macabro umorismo petroniano, divengono *monstra* estetici al servizio della vista e del gusto dei convitati: anche il cinghiale e il maiale, con i loro ripieni perturbanti e invadenti, rappresentano delle chiare trasgressioni alla norma<sup>59</sup> – contro natura per eccellenza risulterebbe qualunque volatile o insaccato contenuto in un suino - e, nel loro fitto sostrato di intertestualità, conferiscono alla cena i tratti di un banchetto cannibalico.<sup>60</sup>

Ma questo rapporto referenziale con il linguaggio della tragedia tradisce anche il sostrato di spiccata teatralità che emerge prepotentemente plasmando l'episodio della *cena* in modo via via più pervasivo, all'interno un percorso di percezione e consapevolezza intrapreso dalla voce narrante all'ingresso nel triclinio, proseguito dopo la prima mensa e ratificato dalla richiesta di spiegazioni al vicino di letto sul presunto *ludus* che si dipana dinanzi agli occhi del protagonista.<sup>61</sup> La stessa aura di artificiosità, di *spectaculum* entra nella sua fase apicale proprio con lo squartamento della bestia (Fellini, inquadrando il volto dell'ennesimo ospite anonimo, che fissa la macchina da presa come un comune *spectator* durante l'accumulo delle frattaglie cadute dallo squarcio, firma una trovata registica strepitosa per veicolare

l'effetto sotteso alla pagina scritta). E, come si è già avuto modo di osservare, il vero e proprio culmine della messinscena ludico-culinaria è dato dalla finta cerimonia funebre di Trimalchione.

Le due riscritture traspongono il delirante finale della cena, prima della fuga dei protagonisti, in modo ben diverso: basterà segnalare che la sceneggiatura di Sonogo – con una chiara preferenza per la pratica dell'escissione funzionale piuttosto che per la condensazione – sacrifica *in toto* il personaggio di Abinna (e, naturalmente, tutte le interazioni, le situazioni e le divagazioni a questo connesse),<sup>62</sup> mentre Fellini trasla l'intero segmento conclusivo, a partire dalla descrizione della tomba di Trimalchione (*Petr. Sat.* 71, 5 ss.), dal *triclinium* all'imponente mausoleo del liberto, nel romanzo null'altro che un luogo raccontato, 'virtuale', ancora *in fieri*; non possiamo che ascrivere tale scelta – con un margine di dubbio davvero esiguo – a un saggio e lungimirante rifiuto, da parte del regista, di transcodificare la lunga sezione descrittiva tramite un unico piano sequenza (soluzione che, pur garantendo un rispetto fedele dell'ipotesto, avrebbe restituito una staticità assai poco congeniale alla resa audiovisiva). Le macroscopiche divergenze strutturali – soprattutto perché dettate da preferenze meramente connesse alla sensibilità individuale dei cineasti coinvolti – impongono una focalizzazione dell'analisi su quanto accomuna le riscritture, più che su quanto le distanzia.

Non si tratta, invero, di semplice vicinanza, bensì di sostanziale sovrapposibilità, che interessa nuovamente un *locus* petroniano la cui scelta è tutt'altro che casuale: “*Fingite me (...) mortuum esse. Dicite aliquid belli*” (78, 5) sono gli inviti che Trimalchione, in vesti mortuarie, rivolge ai convitati dalla sua fittizia bara di cuscini, e che le due pellicole (a 1h 14' 20" quella di Polidoro, a 43' 32" quella felliniana) riprendono testualmente. La richiesta di intonare una bella musica, di 'dire qualcosa di bello' in proprio suffragio – congiunta a una certa esigenza di *inspicere* reazioni e condotte dei conoscenti al momento della propria stessa morte – incarna la quintessenza della personalità trimalchioniana e dell'inarrivabile egocentrismo a cui essa è votata.

Ancora una volta, il bacino intertestuale più immediato in rapporto alla caratterizzazione del personaggio del liberto riconduce a Seneca, nella fattispecie al ritratto – così come tracciato nell’arco della sua intera produzione filosofica - di chi si rivela al contempo *timidus mortis* e *inscius vitae*,<sup>63</sup> lasciandosi intorpidire nella perenne e prostrante incapacità di instaurare un rapporto sereno, equilibrato, razionale sia con il passato sia con il futuro; a inficiarlo inesorabilmente è, nel primo caso, l’oblio volontario in cui si sceglie di affogare le proprie miserie quotidiane<sup>64</sup> (proprio come quello indotto in Trimalchione dalla sua volontaria *ebrietas turpissima*), nel secondo caso lo stato di inquietudine costante generato dalla vorace *cupiditas* con cui si protende l’animo verso il domani<sup>65</sup> (anche, magari, con la chimerica finalità di penetrare l’arcano imperscrutabile del proprio trapasso): per un’identica dinamica, nella *Cena*, le più scomposte attestazioni di vitalità conviviale cedono d’improvviso il posto alla diffusione dei sentori mortiferi del nardo che ungerà il cadavere del convivante, nonché alla lugubre prefigurazione dei suoi *parentalia*. È ancor meno casuale, del resto, che a rappresentare un vivido manifesto senecano di questo rapporto malato con le dimensioni temporali della propria esistenza e, contestualmente, una forma di impeccabile *simillimus* di Trimalchione sia la figura di Pacuvio, il governatore della Siria che al termine delle sue gozzoviglie dava quotidianamente luogo all’esecuzione delle sue esequie, inscenando una pantomima in piena regola con tanto di coro degli amasii.<sup>66</sup>

Il percorso sinora delineato rivela come la traccia, viva e palpabile, della ricezione di Petronio nella cultura cinematografica italiana vada a rifrangersi in due prospettive assai distinte tra loro, ma pronte a ricomporsi nell’assorbimento del *fil rouge* sottile e indissolubile dell’*exitus* – ora latente rimando apotropaico, ora perturbante sentore che fagocita, all’improvviso, ogni forma di precario vitalismo dei personaggi. Si è ampiamente ricordato come nella *Cena Trimalchionis* esso raggiunga il massimo livello di pervasività: nel riscrivere l’episodio, entrambe le trasposizioni (pur nella netta diversità dei toni e delle strategie intertestuali) ne restituiscono il denso ricamo di presagi mortiferi dall’arrivo del

padrone di casa – corpo inerme trasportato su una bara di cuscini o salutato da una massa indistinta di figure spettrali – sino all'epilogo, in cui l'invito a inscenare la morte stessa sancisce la prima e unica riconciliazione formale tra le due pellicole, nel segno comune del dettato petroniano. Ecco che le rese intersemiotiche di un singolo episodio consacrano il ruolo del medium cinematografico come efficace alleato dell'ermeneutica del testo classico; travalicando spazio e tempo autoriali, la macchina da presa – similmente a ciò che Vertov definirebbe *kinoglaz* ('cineocchio') – cattura il calamo di Petronio, e riporta sullo schermo ciò che la lettera del testo o la nudità dell'immagine celerebbero al lettore e allo spettatore meno avveduti. Si tratta, in questo caso, della reale dimensione in cui i protagonisti del romanzo si ritrovano loro malgrado catapultati, vale a dire un consesso di individui che alla morte sono legati a doppio filo: in quanto liberi – come è stato opportunamente evidenziato<sup>67</sup> – iniziano a esistere quando la morte del loro padrone rende effettive le sue volontà testamentarie, mentre solo il loro stesso *exitus* può decretarne la reale riabilitazione. Ciò che resta tra la morte degli uni e degli altri e a cui assiste tanto il lettore della Roma neroniana quanto lo spettatore attuale, insieme a Encolpio e Ascilto, è un estenuante spettacolo di abbondanza e decadenza, un continuo disfacimento delle carni, il tragicomico trionfo di una corporalità che, ben lungi dall'identificarsi con la vita, si configura, in definitiva, come la sua esatta negazione.

ABSTRACT

The essay focuses on an important chapter of Petronius' reception within Italian culture, offered by the two cinematic rewrites of *Satyricon* in 1969, directed respectively by Polidoro and Fellini. Specifically, a comparative analysis will be carried out between the filmic transpositions of the *Cena Trimalchionis*, also given the intrinsic stage fiction nature of the specific episode, which makes the study of the intersemiotic rendering even more intriguing. The ultimate objective is to demonstrate how the Latin writer's narration affected the activity and the imagination of two filmmakers who, while very different from each other, interpreted the work - in a completely independent way - and absorbed Petronius' *Leitmotiv* of death, which reached its apex in the *Cena*.

KEYWORDS

Petronius; *Satyricon*; Reception; *Fortleben*; Intertextuality; Intersemiotic translation; Fellini; Sonego; Polidoro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCHIESI, M. L'orologio di Trimalcione (struttura e tempo narrativo in Petronio). In: \_\_\_\_\_. **I moderni alla ricerca di Enea**. Roma: Bulzoni, 1981. p. 109-146.
- BAUMAN, R.A. ***Impietas in principem***: a Study of Treason against the Roman Emperor with Special Reference to the First Century A.D. München: Beck, 1974.
- BECHET, F. La Cena Trimalchionis: spettacolo implicito ed esplicito. **Maia** n. 58/3, 2006, pp. 491-495.
- BELDON, G. Lucanus anceps. **RCCM** 14/2 (1972), pp. 132-145.
- BOCCHI, G. Dal banchetto di Tieste alla cena di Trimalchione: dissociazione del *monstrum* tra Seneca, Persio e Petronio. In: MANZONI, G.; VALVO, A. (curr.). **Analecta Brixiana**: Contributi dell'Istituto di Filologia e storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Milano: Vita e Pensiero, 2004. p. 233-254.
- BONA, I. Ancora una nota su oclopeta (Petr. Satyr. 35, 4). **RCCM** n. 33/2 (1991), p. 185-191.
- BORGHINI, A. Il desiderio della Sibylla pendens nel contesto interno e in un contesto analogico: il rito dell'AIΩPA. **SCO** n. 46/2, 1998, p. 659-679.
- CAMERON, H.D. The Sibyl in the Satyricon. **CJ** 65 n.8, 1970, p. 337-339.
- CIAFFI, V. (ed.). **Petronio**: Satyricon. Torino: Einaudi, 1967.
- CONTE, G.B. **L'autore nascosto**: un'interpretazione del Satyricon. Bologna: Il Mulino, 1997.
- CUCCHIARELLI, A. Mimo e mimesi culinaria nella Cena di Trimalchione (con un'esegesi di Satyr. 70). **RhM** n. 142, 1999, p. 176-188.
- CUGUSI, P. Nota petroniana (*Sat.* 93, 2, v. 4). **RCCM** n. 9, 1967, p. 86-94.
- DE BERTI, R. et al. (curr.), **Fellini-Satyricon**: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee. I Giornata di studio, Milano, 6 marzo 2007. Milano: Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2009. p. 19-42.
- EIGLER, U. Zwei Wege in die Antike? Fellini-Satyricon und Ein Kampf um Rom. In: KUSSEL, R. (cur.). **Alte Texte**: neue Wege. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 2004. p. 73-101.
- ENDT, J. (ed.). **Adnotationes super Lucanum**. Stuttgart: Teubner, 1969.<sup>2</sup>
- FARRINGTON, B. The Meaning of persona in De Rerum Natura III. 58. **Hermathena** n. 85 (1955), p. 3-12.

- FOCARDI, G. Claudio e Trimalchione: due personaggi a confronto?. **InvLuc** n. 21, 1999, p. 149-166.
- GAGLIARDI, D. Il corteo di Trimalchione. **RFIC** n. 112, 1984, p. 285-287.
- \_\_\_\_\_. **Lucano poeta della libertà**. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1970.<sup>2</sup>
- GENETTE, G. **Palinsesti**: la letteratura di secondo grado. Torino: Einaudi, 1997.
- GIANOTTI, G.F. Petronio e gli altri nel 'Satyricon' di Federico Fellini. **Lexis** n. 30, 2012, p. 565-583.
- HIGHET, G. Whose 'Satyricon'? Petronius' or Fellini's? **Horizon** n. 12, 1970, p. 42-47.
- HUGES, H. **On the Set of Fellini Satyricon**: a Behind-the-scenes Diary. New York: Morrow, 1971.
- KEZICH, T. **Federico Fellini**: la vita e i film. Milano: Feltrinelli, 2002.
- KLEBS, E. Zur Komposition von Petronius' Satirae. **Philologus** n. 47, 1889, p. 623-635.
- LABATE, M. Petronio, «Satyricon» 80- 81. **MD** n. 35, 1995, p. 165-175.
- LAGO, P. Alcune osservazioni sul tempo narrativo: da Petronio a Petrolio attraverso il Fellini-Satyricon. **Aufidus** n. 46, 2002, p. 101-116.
- \_\_\_\_\_. Trimalchione al cinema. **Aufidus** n. 59, 2006, p. 57-63.
- LATEINER, D. Evoking Disgust in the Latin Novels of Petronius and Apuleius. In: LATEINER, D. – SPATHARAS, D., **The Ancient Emotion of Disgust**, Oxford / New York: Oxford University Press, pp. 203-234.
- LAUDIZI, G. **Lucio Anneo Seneca, Lettere a Lucilio**: libro terzo, epp. 22-29. Testo, introduzione, traduzione e commento. Napoli : Loffredo, 2003.
- MARCHESI, C. **Petronio**. Milano: Bietti, 1940.<sup>2</sup>
- MEDEIROS W. DE. Do desencanto à alegria: o 'Satyricon' de Petrónio e o 'Satyricon' de Fellini. **Humanitas (Coimbra)** 49, 1997, 169-175.
- PAGE, N. Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon*. In: DE BERTI, R. *et al.* (curr.), **Fellini-Satyricon**: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee. I Giornata di studio, Milano, 6 marzo 2007. Milano: Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2009, p. 43-58.
- \_\_\_\_\_. La doppia lente. Petronio attraverso Fellini, ovvero Fellini attraverso Petronio. In: DE BERTI, R. *et al.* (curr.), **Fellini-Satyricon**: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle

arti contemporanee. I Giornata di studio, Milano, 6 marzo 2007. Milano : Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2009, p. 19-42.

PECERE, O. **Petronio**: La novella della matrona di Efeso. Padova: Antenore, 1975.

PETRONE, G., Petrone, Petronio e la demistificazione della cultura del dolore e della morte. **Pan** n. 8, 1987, p. 95-103.

RATTI, E. **L'età di Nerone e la storia di Roma nell'opera di Petronio**. Bologna: Pàtron, 1978.

\_\_\_\_\_. Ricerche sul *luxus* alimentare romano fra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.. **RIL** n. 100, 1966, p. 157-204.

ROSATI, G. Trimalchione in scena. **Maia** n. 35, 1983, p. 213-227.

ROTONDI, A. Polidoro Satyricon: per una rivalutazione del *Satyricon* di Polidoro-Bini. **StudUrb(B)**, LXXVIII-LXXIX, 2008, p. 273-281.

SALANTRO, M. La città della Cena di Trimalchione e la seconda città campana del Satyricon. **A&R**, n.s. 37, 1992, p. 189-202.

SANGUINETI, T. **Il Cinema secondo Sonego**. Bologna: Transeuropa; Cineteca del Comune di Bologna. 2000.

STRATI, R. Tra Petronio 'Satyricon' e Fellini 'Satyricon' (riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico), **AUFL**, 1, 2000, p. 87-97.

STUCCHI, S. Esempi di sapienza oraziana nel Satyricon, tra svilimenti e rovesciamento. In: CASTAGNA, L.; VOGT-SPIRA, G. (edd.), **Perverttere**: Aesthetik der Verkehrung. Muenchen: G.K. Saur, 2002. p. 213-222.

SULLIVAN, J.P. **Il Satyricon di Petronio**: uno studio letterario. Firenze: La Nuova Italia, 1977.

\_\_\_\_\_. The Social Ambience in Petronius' Satyricon and Fellini Satyricon (1991). In: WINKLER, M.M. (cur.), **Classical Myth and Culture in the Cinema**, Oxford 2001, p. 258-271.

WEISS, Z. Artistic trends and contact between communities in Sepphoris of late antiquity: recent research. In: BANGERT, S.; GWYNN, D.M. (curr.). **Religious Diversity in Late Antiquity**. Leiden; Boston: Brill, 2010. p. 167-188.

ZANELLI, D. (cur.). **Fellini Satyricon di Federico Fellini**. Bologna: Cappelli, 1969.

ZAPPONI, B. **Il mio Fellini**: Massiccio e sparuto, furente e dolcissimo, vecchio e infantile: l'uomo e il regista nel racconto del suo sceneggiatore. Venezia: Marsilio, 1995.

- <sup>1</sup> È proprio il diretto interessato a dichiararlo, in seno ad alcune eloquenti considerazioni retrospettive riportate in SANGUINETI, 2000, pp. 101 s.
- <sup>2</sup> Cf. *ibid.*, p. 103 per un efficace resoconto da parte dello stesso Sonego.
- <sup>3</sup> Questo uno stralcio delle dichiarazioni dell'attore rilasciate in un'intervista sul *Messaggero* del 15 ottobre 1968 (intitolata emblematicamente *Tognazzi contro Fellini*): «Preferisco Polidoro a Fellini: lavoreremo in un clima più modesto ma più autentico. Chi è Fellini da permettersi di tenere in ballo decine di persone? Io ho perso un anno da cretino (il riferimento è alla mancata realizzazione del film *Il Viaggio di G. Mastorna, detto Fernet*, nato da un progetto felliniano più volte rimandato e per il quale Tognazzi era stato scritturato da tempo, N.d.R.). Un film non è un quadro! Un quadro ognuno può farselo da sé, non un film! È una storia molto ridicola. Fellini rimane ormai consegnato all'ipocrisia, all'enfasi».
- <sup>4</sup> È opportuno segnalare, intanto, l'imponente lavoro collettaneo costituito da DE BERTI *et al.*, 2009, pubblicato in occasione del primo quarantennio dall'uscita del film, sviluppato in seno alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano e che prende le mosse da una Giornata di Studio interdisciplinare tenutasi nella stessa sede due anni prima. La redazione della sceneggiatura originale di Fellini e Zapponi è confluita in ZANELLI, 1969. Tra gli altri contributi, si ricordano quelli di HIGHET, 1970; MEDEIROS, 1997; STRATI, 2000; SULLIVAN, 2001; LAGO, 2002; EIGLER, 2004; GIANOTTI, 2012.
- <sup>5</sup> Fanno eccezione i contributi di ROTONDI, 2008 (che comunque, nel suo confronto con la pellicola felliniana, finisce – per forza di cose – col riservare a quest'ultima una parte consistente della trattazione) e, parzialmente, LAGO, 2006 (che, pur affrontando solo *tout en passant* il Trimalchione di Polidoro nella sua carrellata di trasposizioni cinematografiche della figura del liberto, offre un'interessantissima e più ampia analisi del rapporto tra quest'ultimo e i personaggi de *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, sempre interpretato – tra l'altro – da Tognazzi negli indimenticabili panni dello chef Ugo).
- <sup>6</sup> Sarà utile ricordare le significative parole rivolte a Polidoro da Michelangelo Antonioni, e pubblicate nel 1969 su un'uscita della rivista *Cinema Nuovo* (anno XVIII, n. 202, p. 415): «Nel tuo film non c'è oscenità. Pornografia, si dice oggi. Ma anche se ci fosse, non tu andresti accusato, non gli autori che sono soltanto come Petronio Arbitro dei testimoni, ma coloro che provocano la pornografia, coloro che l'alimentano con il malcostume, la corruzione, la disonestà: sono loro i veri protagonisti. La licenziosità (direi che questa è l'esatta parola [...]), la licenziosità dilagante non solo qui ma in tutto il mondo non è che una ribellione, in un certo senso, nei confronti della realtà dei fatti. La pornografia mi annoia. Al tuo film mi sono divertito, ho riso come da tempo non mi accadeva al cinema. Certo, hai "cantato" la volgarità. E con questo? La volgarità è anche nel romanzo e questo ce l'hanno fatto studiare a scuola per istruirci sulla decadenza dell'epoca neroniana. (...) Tra l'altro è un film girato con notevole maestria».
- <sup>7</sup> In merito alla genesi e all'evoluzione del suo rapporto con il testo petroniano, cf. KEZICH, 2002, p. 280 ss.
- <sup>8</sup> Cf. *ibid.* per la discussione, tra le differenze rispetto a Petronio, della scelta felliniana di trasferire buona parte dell'azione dalla *Graeca urbs* del romanzo a Roma.
- <sup>9</sup> Si vedano ancora una volta, a tal riguardo, le affermazioni di Sonego riportate in SANGUINETI, 2000, p. 102.
- <sup>10</sup> Questa è la definizione che del banchetto offre MARCHESI (1940, p. 45).
- <sup>11</sup> BARCHIESI, 1981, p. 129.
- <sup>12</sup> Cf. GENETTE 1997, p. 408.
- <sup>13</sup> Cf. PACE 2009a, p. 36.
- <sup>14</sup> Sulla spettacolarità fine a se stessa che vivifica, con debordante impiego di uomini e mezzi, la cornice del banchetto sin dal suo principio, si vedano le osservazioni di ROSATI (1983, p. 216 s.).
- <sup>15</sup> *Ibid.*, 6 ss.: [...] *reliquos autem collibertos eius (scil. Trimalchionis) cave contempnas. Valde sucossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit: hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt — ego nihil scio, sed audivi — quom Incuboni pilleum rapuisset, et thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen sub alapa et non vult sibi male. Itaque proxime cum hoc titulo proscrispit: C. POMPEIVS DIOGENES EX KALENDIS IVLIIS*

*CENACVLVM LOCAT; IPSE ENIM DOMVM EMIT. Quid ille qui libertini loco iacet? Quam bene se habuit! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere. Nec mehercules sua culpa; ipso enim homo melior non est; sed liberti scelerati, qui omnia ad se fecerunt. Scito autem: sociorum olla male fervet, et ubi semel res inclinata est, amici de medio. Et quam honestam negotiationem exercuit, quod illum sic vides! Libitinaris fuit. Solebat sic cenare, quomodo rex: apros gausapatos, opera pistoria, avis, cocos, pistores. Plus vini sub mensa effundebatur, quam aliquis in cella habet. Phantasia, non homo [...].*

<sup>16</sup> Cf. Petr. Sat. 39, 1: *interpellavit tam dulces fabulas Trimalchio.*

<sup>17</sup> In aggiunta alla rappresentazione dello stesso segno, nell'iconografia astrologica babilonese ed egiziana, come un centauro bicefalo - i cui due occhi visibili nelle figure guardano in direzioni opposte suggerendone la deviazione (cf. il commento al *locus* in esame in CIAFFI, 1967, p. 271 e, in rapporto a un altro passo della *Cena Trimalchionis*, BONA 1991, p. 186) - si consideri, ad esempio, lo strabismo del Sagittario nei mosaici di matrice pagana della Sinagoga di Zippori (cf., in proposito, WEISS 2010, 180 ss. e in partic. 182) e, nondimeno, la testimonianza di Firmico Materno sul riscontro della medesima caratteristica in alcuni nati sempre sotto il segno in questione (Firm. *Math.* 8, 27, 11: *si vero in extrema linea Sagittarii, id est super caudam, fuerit inventus horoscopus, figuli nascentur: si vero infra caudam, erunt uniuoculi, strabi ...*).

<sup>18</sup> Per quanto il nome di Ettore Paratore non sia accreditato per la consulenza nei titoli di coda accanto a quello di Luca Canali, è proprio quest'ultimo a ricordarne il ruolo determinante in un'intervista sulla sua collaborazione con il regista riminese (PACE, 2009b, *passim*), e anche il co-sceneggiatore ZAPPONI (1995, 36 s.), nella sua memoria di Fellini come uomo e artista, offre un'eloquente e dettagliata testimonianza dello stesso incontro.

<sup>19</sup> Attestata in ENDT, 1969, p. 8.

<sup>20</sup> Luc. 1, 53 ss.: *sed neque in Arctoo sedem tibi legeris orbe / nec polus aversi calidus qua vergitur Austri, / unde tuam videas obliquo sidere Romam.*

<sup>21</sup> Tra i possibilisti a riguardo - comunque in posizione minoritaria - si segnalano GAGLIARDI (1970, p. 71) e, seppur meno convintamente, BELDON (1972, p. 147).

<sup>22</sup> Cf. Suet. *Ner.* 6, 1: *Nero natus est Anti post VIII. mensem quam Tiberius excessit, XVIII. Kal. Ian. tantum quod exoriente sole, paene ut radiis prius quam terra contingeretur.*

<sup>23</sup> Per un'esauriva documentazione su questo aspetto, cf. BAUMAN, 1974, 141 ss.

<sup>24</sup> GENETTE 1997, p. 419 ss. Più avanti, lo studioso impiega, ai fini di una maggiore chiarezza, il termine alternativo 'demoralizzazione', da intendersi come privazione, degradazione della valenza semantica profonda e della solida tessitura morale presenti nel modello.

<sup>25</sup> Emblematico, a tal proposito, un passaggio della recensione di Gianluigi Rondi, apparsa sul quotidiano *Il Tempo* del 5 settembre 1969: «[...] In ogni immagine - in ogni significato simbolico come in ogni colore o richiamo pittorico - Fellini, il mondo di Fellini, quello che egli ama o odia, quello in cui crede o ha creduto o in cui non crede più: e, soprattutto - con lo stesso terrore che scaturiva dalla crisi di impotenza creativa del protagonista di 8 ½ - l'angoscia di fronte all'impotenza di ogni tipo, che significa morte: l'angoscia della morte. La morte, la fine, l'annientamento sono la cifra del film, il suo messaggio estetico e drammatico: una nota sola, quella funebre, un colore solo, quello spettrale, un solo stato d'animo, quello del disfacimento».

<sup>26</sup> Su questo concetto, cf. GENETTE 1997, p. 393 ss.

<sup>27</sup> Si tratta, come ricorda sempre GENETTE (1997, p. 273 s.) dell'escissione di un blocco narrativo unitario.

<sup>28</sup> GAGLIARDI, 1984.

<sup>29</sup> Non si tratta della prima associazione del campo terminologico della cinematografia al romanzo (e all'episodio della *Cena* in particolare), se si considera il diffuso impiego del lessico audiovisivo per descrivere la strategia narrativa petroniana all'interno del già menzionato contributo postumo di BARCHIESI (1981, *passim*).

<sup>30</sup> GAGLIARDI, 1984, p. 286.

<sup>31</sup> La trasposizione del medesimo intervento - peraltro mantenuta nello stesso punto dell'ipotesto - era anche presente, invero, nella sceneggiatura iniziale di Fellini e Zapponi, ma risulta inspiegabilmente assente dal montaggio conclusivo. In ZANELLI (1969, p. 179, inqq. 328 s.), tuttavia, la restituzione della scena

integrale consente la lettura dell'intervento originario: «Già da molti giorni ho il ventre che non funziona mica. Tuttavia mi ha giovato la scorza di melagrana e la resina con l'aceto. Mi brontola lo stomaco che pare el muggito d'un toro; anche voi, se avete un bisogno, fuori c'è tutto pronto: acqua, pitali, ogni cosa. Secondo me, non c'è tortura peggiore che trattenersi. Tu ridi, Fortunata! Ma de notte non mi fai dormire, non mi fai, per lo strepito. Credetemi, se il vento interiore raggiunge il cervello, si ammala ogni parte del corpo: so che molti ne sono morti».

<sup>32</sup> BARCHIESI, 1981, p. 145.

<sup>33</sup> Su questa valenza allegorica del motivo delle emissioni ventrali all'interno del *Satyricon*, cf. LATEINER, 2017, p. 208.

<sup>34</sup> Sull'accostamento dei tratti trimalchioniani a figure di *principes*, cf. SALANITRO 1992, p. 201 (ma si veda anche Rosati 1983, p. 226 e *passim*). Sulle specifiche analogie fra Trimalchione e Claudio (ma con particolare riferimento alla rappresentazione del *princeps* offerta dall'*Apocolocyntosis* senecana), cf. FOCARDI, 1999, *passim*. Si ricordi altresì la considerazione del Pieter Burman, nella *praefatio* alla sua storica edizione petroniana del 1709, secondo cui l'autore avrebbe assorbito alcuni tratti distintivi di Claudio pienamente coerenti con la rappresentazione della satira menippea del Cordovese (*plurima in Trimalchione Petronii deprehendi Claudio convenientissima*).

<sup>35</sup> HUGHES, 1971, p. 108.

<sup>36</sup> È in tal senso che si muove, a nostro giudizio, l'impiego petroniano dei versi di Orazio sulla tematica in esame, più che in quello di un vero e proprio rovesciamento, postulato da STUCCHI (2002, p. 215 s.) nel suo interessante confronto tra l'epigramma di Trimalchione e i versi oraziani dell'Ode 2, 14.

<sup>37</sup> Sull'incauto utilizzo del 'tristico' da parte del liberto, che ne mette a nudo l'estrazione popolare e la sostanziale ignoranza, cf. CUGUSI, 1967, p. 90.

<sup>38</sup> Al di là rimandi oraziani individuati finora, non possiamo esimerci dalla menzione del rilievo di GAGLIARDI (1989, p. 16, n. 16), per il quale questo terzo verso dell'epigramma di Trimalchione «è un invito di chiara matrice epicurea (sia pure d'un epicureismo spicciolo e godereccio), che può richiamare il carne 5 di Catullo».

<sup>39</sup> GENETTE, 1997, p. 236.

<sup>40</sup> Il comando a Stico trova una perfetta corrispondenza in Petr. *Sat.* 77, 7: *interim, Stiche, profer vitalia, in quibus volo me efferi. Profer et unguentum et ex illa amphora gustum, ex qua iubeo lavari ossa mea.*

<sup>41</sup> Una chiara smentita di questa eventualità, invero, è presente in PACE, 2009b, p. 45 n. 4.

<sup>42</sup> Cf. GENETTE, 1997, p. 347.

<sup>43</sup> Hor. *car.* 4, 7, 16, che convoglia e integra un accostamento metaforico – quello che vede nell'immagine dell'ombra l'emblema della precarietà dell'esistenza umana di fronte alla morte – ben radicato nella tragedia classica, specie sofoclea (cf. *Aj.* 126; *ibid.*, 144; El. 1159, la cui espressione  $\sigma\pi\omicron\delta\delta\upsilon\upsilon\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\kappa\iota\tau\upsilon\ \nu\upsilon\omicron\varphi\epsilon\lambda\iota$  offre una matrice pressoché perfetta di quella oraziana; fr. 13 R.) ma altresì presente, ancor prima, nella lirica arcaica (si ricordi, a titolo esemplificativo, la definizione pindarica dell'uomo come  $\sigma\kappa\iota\tau\iota\varsigma\ \epsilon\upsilon\lambda\alpha\omicron$  in *Pyth.* 8, 95).

<sup>44</sup> Si rinvia, per una rapida ma puntuale ed efficace analisi di questo aspetto, a LABATE, 1995, p. 172 s.

<sup>45</sup> Una ulteriore eco dell'ultimo verso lucreziano menzionato è altresì riscontrabile in Seneca (*ep.* 24, 13: *non hominibus tantum, sed rebus persona demenda est et reddenda facies sua*, pur col venir meno della pregnante antitesi asindetica). Per una opportuna contestualizzazione del *locus* senecano in questione, cf. LAUDIZI 2003, p. 129.

<sup>46</sup> Cf. Lucr. 3, 41 ss.: *nam quod saepe homines morbos magis esse timendos / infamemque ferunt vitam quam Tartara leti / et se scire animi naturam sanguinis esse, / aut etiam venti, si fert ita forte voluntas, / nec prosum quicquam nostrae rationis egere, / hinc licet advertas animum magis omnia laudis / iactari causa quam quod res ipsa probetur / Extorres idem patria longeque fugati / conspectu ex hominum, foedati crimine turpi, / omnibus aerumnis adfecti denique vivunt, / et quocumque tamen miseri venere parentant / et nigras mactant pecudes et manibus divis / inferias mittunt multoque in rebus acerbis / acrius advertunt animos ad religionem.*



πρὸν □ κῶνα διαλαχόν κῶνες (le carni straziate, in quest'ultimo caso, sono invero quelle di Atteone, con il cui sbranamento da parte delle cagne furiose si instaura un immediato parallelo).

<sup>57</sup> Sen. *Thy.* 277 s.: ... *liberos avidus pater / gaudensque laceret et suos artus edat*, *ibid.*, 760 ss.: *ipse divisum secat / in membra corpus, amputat trunco tenus / umeros patentis et lacertorum moras, / denudat artus durus atque ossa amputat*, *ibid.*, 1067 s.: *scidit ore natos impio, sed nesciens, / sed nescientes*.

<sup>58</sup> Per una prospettiva più generale sul rapporto tra Petronio e Seneca, cf. BOCCHI, 2004, *passim*.

<sup>59</sup> Rileva, a giusta ragione, CUCCHIARELLI (1999, p. 176 ss.) come l'intero episodio petroniano simboleggi quella *facies* della gastronomia che, «se sollecitata da forti istanze culturali, può produrre strumenti utili per intervenire sulla realtà, interpretandola, e quindi dominandola (...). Non solo (...) la mimesi della *natura*, ma anche la tecnica di manipolarla, di ricrearla, è propria dell'arte culinaria». Si rimanda altresì, in proposito, agli appunti sulla manipolazione della natura da parte di Trimalchione in ROSATI, 1983, 221 ss.

<sup>60</sup> Un punto di convergenza di un certo interesse con Seneca filosofo è dato dal riferimento alla pratica del vomito presente nel testo petroniano (*Sat.* 66, 5: *in prospectu habuimus ursinae frustum, de quo cum imprudens Scintilla gustasset, paene intestina sua vomuit*) e ripreso, in due momenti diversi, dalle trasposizioni filmiche. Fellini mantiene l'attribuzione delle stesse parole ad Abinna nel suo resoconto delle bislacche ghiottonerie consumate durante il banchetto funebre da cui proviene insieme alla moglie Scintilla (38' 00": «... E come piatto forte, orso con uova di papera incappucciate, che quella golosona della mia signora se n'è magnato tanto che poi ha dato di stomaco»). La pellicola di Polidoro, ignorando il personaggio di Abinna, colloca lo stesso, disturbante elemento dopo la breve disquisizione di Trimalchione sulla morte (culminante, come si è visto, con l'invito a mangiare a sazietà e seguita da un affastellarsi di primi piani di invitati intenti ad addentare e masticare carne in modo vorace e rumoroso), in una piccola stanza adiacente al triclinio dove gli ospiti satolli sono chini a vomitare (1h 04' 40"); tra questi, una giovane donna che invita Eumolpo – visibilmente nauseato – a fare lo stesso («Lo hai già fatto tu? Prova con due dita...»). Le riscritture fanno riferimento a due diverse cause di malessere: nel primo caso, il vomito è indotto non solo dalla quantità di cibo, ma anche – e soprattutto – dalla particolarità di difficile assimilazione dell'alimento ingerito (l'orso con uova di papera incappucciate, un piatto ricercato e a dir poco atipico), mentre nel secondo caso è evidente che i personaggi vomitano solo per indigestione e col chiaro fine di riprendere a ingozzarsi. Entrambe le eventualità sono oggetto della stigmatizzazione senecana, che si appunta sia sul malcostume del popolo romano, dedito agli eccessi e definito *ebrius ac vomitans* (*epist.* 18, 4) – contrapponendovi la morigeratezza figlia della forza morale – sia su prelibatezze alimentari ricercate quanto inutili (*epist.* 108, 15: *nec ... cibi sed oblectamenta*, in riferimento a ostriche e funghi), facili a scivolare nello stomaco come a risalire per esser vomitate (*facile descensura, facile reditura*).

<sup>61</sup> Si vedano, a tal proposito, le significative riflessioni di BECHET (2006, p. 494 s.): «Per trasmettere le sue intenzioni, Petronio ha scelto due bravi conoscitori del mondo del teatro, del circo e dell'anfiteatro: Trimalchione, quale organizzatore, ed Encolpio, quale destinatario e interprete della cena-spettacolo. E non a caso quest'ultimo è un non-iniziato in tali svaghi mondani. E questo perché l'autore doveva rendere accessibili anche al lettore le raffinatezze della cena e svelare i meccanismi della loro percezione. Così, all'inizio, Encolpio prova solo l'impressione di assistere ad uno spettacolo: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes* (31,7). In seguito fa delle associazioni involontarie con il mondo del circo e degli anfiteatri, suggerite dall'aspetto degli oggetti e dai gesti dei personaggi: *Subinde intrauerunt duo Aethiopes capillati qui pusillis utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt, uinumque dedere in manus* (34, 4); e, alla fine, nel momento in cui entra in scena lo *scissor-essedarius*, il dubbio di assistere ad uno spettacolo (*ludus*) con oggetti e personaggi simbolici diventa quasi una certezza, e a questo scopo si rivolge al suo compagno seduto sul letto vicino qui *saepius eiusmodi ludos spectauerat* (36, 8)».

<sup>62</sup> È comunque doveroso segnalare che, a partire da 1h 11' 40", la pellicola traspone (a differenza di quella felliniana) la lettura del finto testamento di Trimalchione (*Petr. Sat.* 71, 1 ss.), con il giusto risalto attribuito alla promessa di

liberazione degli schiavi.

<sup>63</sup> La doppia definizione è presente in Sen. *epist.* 22, 14.

<sup>64</sup> Cf. Sen. *brev. vit.* 10, 4.

<sup>65</sup> Cf. Sen. *epist.* 101, 8 s.: *nihil est miserius dubitatione venientium quorsus evadant; quantum sit illud quod restat aut quale sollicita mens inexplicabili formidine agitur. (...) Ille (...) ex futuro suspenditur cui inritum est praesens.*

<sup>66</sup> Cf. Sen. *epist.* 12, 8.

<sup>67</sup> Cf. PETRONE, 1987, p. 100.