



UnissResearch



Lupinu, Giovanni (1990) *Piero Chiara e il Satyricon di Petronio*.
Sandalion, Vol. 12-13 (1989-90 pubbl. 1990), p. 245-260.

<http://eprints.uniss.it/5249/>

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

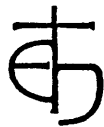
12 = 13

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Pubblicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna



Ordinazioni presso:

HERDER EDITTRICE E LIBRERIA
00186 ROMA, Piazza Montecitorio 120
Telefono 6794628 6795304

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battegazzore, Ferruccio Bertini e Pietro Meloni

MARIA MAŚLANKA SORO, La legge del *pathei mathos* nel *Prometeo incatenato* di Eschilo □ WALTER LAPINI, Crizia tiranno e il lemma di Polluce: analisi di RA 3, 6-7 □ PIER ANGELO PEROTTI, La I orazione di Lisia fu mai pronunciata? □ ANTONIO M. BATTEGAZZORE, Nuove spigolature su Teofrasto, *De igne* 4-6 □ ANTONIO PIRAS, Criteri e limiti di accertabilità della perifrasi con *sum* e il participio presente: dalle origini a Lucifero di Cagliari □ MARIA GIOVANNA PINTUS, Il bestiario del diavolo. L'esegesi biblica nelle *Formulae spiritualis intellegentiae* di Eucherio di Lione □ SILVIO CURLETTO, Temi e trasformazioni nella favola del leone malato e del lupo scorticato □ ARMANDO BISANTI, L'*ornatus* in funzione didascalica nel Prologo di Gualtiero Anglico □ ANTONIO PLACANICA, La donna nel matrimonio secondo alcuni teologi scolastici □ LUIGINA QUARTINO, *Domum in modum basilicae factam super hominem mortuum* □ ANDREA DESSÌ FULGHERI, Aspetti verbali e metrici dell'imitazione virgiliana in Maffeo Vegio □ ENZO CADONI, Formule proverbiali latine nei *Sonetti* di G.G. Belli □ GIOVANNI LUPINU, Piero Chiara e il *Satyricon* di Petronio □ Recensioni, schede e cronache.

Direzione

Prof. Antonio Mario Battezzore
Prof. Ferruccio Bertini
Mons. Pietro Meloni

Redazione

Prof. Enzo Cadoni
Prof. Luciano Cicu
Prof. Silvana Fasce
Dott. Paola Busdraghi
Dott. Anna Maria Mesturini

Segreteria di redazione

Dott. Giovanna Pintus
Dott. Anna Maria Piredda

Via Baracca, 3 - 07100 Sassari

GIOVANNI LUPINU

PIERO CHIARA E IL SATYRICON DI PETRONIO

Nella sua raccolta di racconti *Viva Migliavacca!* ⁽¹⁾, proprio nella *pièce* che dà il titolo all'opera ⁽²⁾, Piero Chiara crea come un'eco attualizzata e rivissuta di uno dei testi più originali e vivaci della latinità, il *Satyricon* di Petronio o, meglio, di quella che oggi ci appare come la sua parte centrale, la famosissima *Cena Trimalchionis* ⁽³⁾.

Si tratta, ed è bene precisarlo subito, non di un riflesso condizionato di natura letteraria, ossia dell'inevitabile tributo che un precedente eccezionale esige, all'interno di un sistema di testi organico, nella trattazione di determinati soggetti, ma di una volontaria e raffinata opera di recupero tematico, il prodotto maturo di una frequentazione assidua del testo petroniano ⁽⁴⁾. L'analisi di tutta una serie di corrispondenze, disposte in parallelo nelle due opere, concernenti la costruzione di personaggi e l'architettura di singoli episodi e sottoepisodi, ma soprattutto l'evidenza comparativa che scaturisce da scelte linguistiche facilmente rilevabili, persuaderanno in tal senso.

Preliminarmente è opportuno soltanto sottolineare che siamo in presenza di due testi distanziati tra loro, oltre che dal solco dei secoli, dall'appartenenza a generi letterari differenti. Da un lato, infatti, abbiamo

(1) P. CHIARA, *Viva Migliavacca! e altri 12 racconti*, Milano 1982.

(2) *ibid.*, pp. 213-258.

(3) PETRONIO, *Satyricon* 26, 7-78. Fra le moderne edizioni del *Satyricon* mi sono servito in particolare di quella del Ciaffi, pregevole per l'ampia introduzione e la brillante traduzione (PETRONIO, *Satyricon* a cura di V. Ciaffi, Torino 1967).

(4) Chiara lesse il *Satyricon* all'età di ventiquattro anni, per poi curarne egli stesso la traduzione (PETRONIO ARBITRO, *Satiricon* con trad. di P. Chiara, Milano 1969, rist. 1988). Sulla vita e sull'opera di Chiara cfr. E. GHIDETTI, *Invito alla lettura di Chiara*, Milano 1977, rist. 1983.

il romanzo di Petronio, un romanzo *sui generis* a dire il vero, sulla cui estensione siamo scarsamente informati ma che, questo almeno appare certo, inglobava la *cena* come un capitolo compiuto, dotato di una spiccata individualità artistica e concepito come proscenio per la gustosa esibizione di Trimalchione. Dall'altro lato sta invece la novella di Chiara, che, riprendendo e attualizzando personaggi e atmosfere di quella parte del *Satyricon*, attua una sorta di transcodificazione narratologica, un recupero tematico nell'ambito delle peculiarità formali di un genere letterario diverso.

Se, però, si vogliono affrontare notazioni più puntuali, si può osservare per prima cosa che tra il protagonista della *cena* petroniana e quello del racconto di Chiara intercorrono analogie sorprendenti.

Trimalchione rappresenta nel *Satyricon* l'espressione matura di un fenomeno che, iniziato fin dal principato di Augusto, alterava sensibilmente, nel corso del primo secolo d.C., equilibri sociali e politici ormai radicati da secoli: la comparsa di un apparato burocratico composto essenzialmente da liberti legati alla *domus regia*, i quali, in specie sotto Claudio (?), raggiunsero anche posizioni di assoluto prestigio. Un tale fenomeno comportava, in ultima analisi, l'esautorazione della vecchia *nobilitas* repubblicana, confinata non di rado a cariche svuotate di ogni reale spessore politico, e un frenetico movimento di capitali a tutto vantaggio dei nuovi ceti emergenti.

In questo clima trova la sua sostanza storica il personaggio di Trimalchione: è il classico esempio del *parvenu*, dell'uomo capace di realizzare una carriera meteorica sfruttando con tempismo le opportunità economiche che in quel confuso frangente si offrivano in gran copia.

Quanto invece allo spessore artistico del personaggio, Petronio ha voluto giocare sull'ironia che nasce dal contrasto, sempre presente, tra l'immagine grandiosa e solenne che il liberto si affanna a dare di sé mediante una coreografia fastosa e l'immediata percezione, così dell'autore come del lettore, dell'immenso cattivo gusto che traspare da ogni sua parola o gesto.

(?) Nella *Apokolokyntosis* Seneca raffigura Claudio agli inferi sotto le dipendenze del liberto Menandro, a conferma di come già i contemporanei avvertissero la novità introdotta nella pubblica amministrazione soprattutto da questo imperatore.

Anche nel racconto di Chiara campeggia la figura di un *parvenu*, Paride Migliavacca, che ha saputo trarre il massimo profitto dai vasti spazi che si aprirono nell'economia dell'Italia del secondo dopoguerra, paradossalmente accostata alla Roma imperiale dei liberti. Nell'uno come nell'altro caso, dunque, siamo di fronte a figure emblematiche di più vasti processi storici che, se pure molto diversi tra loro, ebbero la comune caratteristica di determinare profondi mutamenti nella mappa sociale del tempo.

Chiara ugualmente mostra di porsi sulla scia dell'arte petroniana quando sottolinea in chiave ironica lo iato che si crea fra la sconvolgente volgarità di Migliavacca, retaggio di un'imbarazzante condizione originaria, e il suo tentativo di conquistare una dignità esteriore confacente alla posizione ricoperta nella gerarchia sociale. Occorre però rilevare che la fondamentale valenza polemica dell'ironia petroniana, quale espressione di un risoluto dissenso estetico nei confronti del processo storico in atto ai suoi tempi ⁽⁶⁾, è solo un pallido riflesso nel racconto di Chiara, ove la ripresa di spunti tematici e risorse artistiche del *Satyricon* è puro gioco letterario, nella totale assenza delle persuasioni che costituiscono l'intima sostanza dell'opera latina.

Ma l'analogia più curiosa fra i protagonisti delle due narrazioni mi pare di scorgerla proprio nei nomi. *Trimalchio* è composto formato da *tri*, prefisso intensivo, e *Malchio*, *cognomen* riconducibile a *Malchus*, corrispondente al greco Μάλχος, nome connesso alla radice semitica *melek*, «re» ⁽⁷⁾. Se si considera inoltre che *Trimalchio* ricorre unicamente nel *Satyricon*, apparirà evidente come Petronio abbia voluto creare già nel nome un'eco ironico-iperbolica della potenza di cui il liberto cerca di ammantarsi agli occhi dei suoi convitati.

Quanto a *Migliavacca*, variante di *Magnavacca*, si tratta, come sug-

⁽⁶⁾ È con Domiziano che «i liberti cominciarono ad essere rimpiazzati, nei posti importanti, dai cavalieri» (M. MAZZA, *La burocrazia imperiale ed il «consilium principis»*, in *Lineamenti di storia del diritto romano*, sotto la direzione di M. Talamanca, Milano 1979, p. 527).

⁽⁷⁾ cfr. G. PERIN, *Onomasticon*, tom. II, pp. 184-185, s.v. *Malchus*. La conferma dell'etimologia qui proposta viene da un passo di EUNAPIO (*Eunapii Vitae Sophistarum*, recensuit G. Giangrande, Romae 1956, IV, 4): Μάλχος δὲ κατὰ τὴν Σύρων πόλιν ὁ Πορφύριος ἐκαλεῖτο τὰ πρῶτα (τοῦτο δὲ δύναται βασιλεῦα λέγειν). Per il prefisso *tri* cfr. AEG. FORCELLINI, *Lexicon totius Latinitatis*, tom. IV, p. 789, s.v. *tres*.

gerisce il De Felice ⁽⁸⁾, di un cognome frequente in Lombardia, la cui origine è da connettere al «soprannome scherzoso o spregiativo *Mangia-vacca* o *Magnavacca*, formato da *mangia-* o *magna-*, deverbale di *mangiare* o *magnare*, e *vacca*... *Migliavacca* è un'alterazione, e un adattamento ipercorretto all'italiano, della forma lombarda *maiavacca*». Anche in questo caso, dunque, la scelta del nome non è casuale ma dotata di una precisa funzionalità nella caratterizzazione del personaggio, evidenziando in particolare tutto il grottesco di cui esso si colora nel corso del racconto.

Attorno a Trimalchione ruota nella *cena* tutta una serie di personaggi minori, delle comparse, che hanno la duplice funzione di conferire dinamicità al ritmo narrativo e arricchire di vivaci presenze il formicolante panorama umano del *Satyricon*. La figura femminile che meglio si caratterizza nell'ampio compasso della narrazione petroniana è Fortunata, la moglie del potente liberto. Il suo ritratto si inserisce perfettamente nella galleria degli affreschi del *Satyricon*, in quanto è condotto secondo la consueta tecnica che privilegia il momento dinamico della psicologia, ovvero il suo estrinsecarsi nell'azione, rispetto a un approccio statico ed essenzialmente descrittivo al carattere del personaggio.

Petronio ha delineato la figura di Fortunata con lo scopo precipuo di creare, affiancandola a quella di Trimalchione, l'immagine di un conubio in cui, assente la dimensione affettiva, emerge una comune volontà di conquista del benessere materiale, inteso come il simbolo di un'orgogliosa rivalsa sociale. Un tempo umile schiava ⁽⁹⁾, la donna ha fornito un apporto fondamentale al consorte nel momento critico della sua scalata verso la ricchezza ⁽¹⁰⁾, per poi trasformarsi in una perfetta massaia e in un'oculatissima amministratrice, la vera *topanta* di Trimalchione ⁽¹¹⁾.

Anche in questo personaggio femminile l'*arbiter elegantiae* ha voluto imprimere i tratti della propria condanna estetica nei confronti della chiassosa ondata di cattivo gusto portata dai «nuovi ricchi» nella società

⁽⁸⁾ E. DE FELICE, *Dizionario dei cognomi italiani*, Milano 1978, p. 157, s.v. *Magnavacca*.

⁽⁹⁾ PETR. 74, 13.

⁽¹⁰⁾ PETR. 76, 7.

⁽¹¹⁾ PETR. 37, 4.

romana del primo secolo d.C. È così che Fortunata appare al centro di due episodi ⁽¹²⁾ in cui svela appieno il suo animo rozzo, dapprima esibendo i propri gioielli in gara d'ostentazione con un'amica, quindi abbandonandosi a un teatrale sfogo di gelosia.

Il racconto di Chiara si presta a interessanti rilievi. La moglie di Migliavacca, Amabile, ricalca infatti con assoluta fedeltà le linee fondamentali del personaggio petroniano: proviene da un'umile condizione sociale ⁽¹³⁾, ha fornito un impulso decisivo alla carriera del marito ⁽¹⁴⁾, e, una volta raggiunta la ricchezza, si è data a sfoggiarne i segni esteriori ⁽¹⁵⁾. Persino i due episodi in cui la padrona di casa fa mostra dei propri preziosi e dà luogo a una scenata di gelosia sono puntualmente ripresi nella narrazione di Chiara ⁽¹⁶⁾.

Se sul piano della costruzione dei personaggi si può, dunque, evidenziare un costante riferimento al testo latino, come si rileverà più avanti anche a proposito di altre figure minori, va ora sottolineato che un'ulteriore prova del recupero tematico la si scorge nell'architettura delle due opere.

Conviene anzitutto notare che il racconto di Chiara accoglie nella sua struttura, come un capitolo autonomo, l'episodio del pranzo ⁽¹⁷⁾. La differenza più vistosa rispetto all'omologo passo petroniano va ricercata nel fatto che la *cena* è nel *Satyricon* l'unico contesto nel quale Trimalchione fa registrare la sua chiassosa presenza, mentre invece Migliavacca domina in tutto il racconto. Ma ciò, come si accennava inizialmente, è dovuto alle peculiarità formali della novella, genere breve per statuto, che richiede, per un'efficace caratterizzazione del protagonista, una sua costante presenza in scena. Una delle risorse artistiche che Petronio sfrutta maggiormente nel dipingere l'affresco della sua *cena* è l'utilizzazione di segmenti narrativi. L'episodio, in altre parole, non si configura come un blocco compatto, monolitico, ma dimostra di esse-

(12) PETR. 67, 6-10 e 74, 9-12.

(13) P. CHIARA, *Viva Migliavacca!*, cit., p. 214.

(14) *ibid.*, p. 214 e p. 224.

(15) *ibid.*, p. 216.

(16) *ibid.*, p. 225 e p. 227.

(17) *ibid.*, pp. 223-228.

re stato concepito secondo un disegno che privilegia la mobilità delle prospettive, l'assemblaggio di una serie di sequenze, dotate tutte di una marcata vivacità, finalizzato alla realizzazione di un ritmo narrativo estremamente vario. Un tale espediente comporta la presenza, nel nucleo narrativo centrale, di un gran numero di sottopisodi.

A una rapida lettura comparata apparirà evidente che Chiara ha ricavato dal modello petroniano, nel concepire lo schema del pranzo che pure è presente nella sua novella, non soltanto la tipica tecnica dei segmenti narrativi, ma anche la disposizione complessiva e le tematiche che tali segmenti caratterizzano.

La *cena* è introdotta nella narrazione petroniana mediante un passaggio narrativo che porta subito *in medias res*, segnando una cesura profonda fra l'episodio di Quartilla ⁽¹⁸⁾ e quello di Trimalchione: *Venerat iam tertius dies...* ⁽¹⁹⁾.

Il racconto di Chiara, in singolare corrispondenza, mostra una formula di transizione che, mediante una notazione temporale, introduce bruscamente la scena del pranzo e produce un distacco netto dalla vicenda precedente: «Qualche giorno dopo ...» ⁽²⁰⁾. La conferma della non casualità del riscontro è offerta dalla traduzione di questo passo che Chiara fornisce nella versione del *Satyricon* da lui stesso curata: «Dopo tre giorni ...».

Anche il modo in cui i padroni di casa si presentano ai convitati rivela strette analogie. Trimalchione compare con indosso un *pallium coccineum* e una *laticlavio mappa circa cervices* ⁽²¹⁾, cioè un mantello scarlatto e un tovagliolo orlato di porpora intorno al collo: in ciò manifesta subito una propria fissazione-ossessione, uno spettro che, evocando, cerca di esorcizzare, ossia il colore rosso, simbolo di uno *status*, quello senatoriale, a lui precluso.

Migliavacca, dal canto suo, è descritto «col tovagliolo al collo», «mezzo sdraiato sulla sua poltrona rossa» ⁽²²⁾: vengono dunque recuperati i due particolari del fazzoletto intorno al collo e del colore rosso.

⁽¹⁸⁾ PETR. 16-26, 6.

⁽¹⁹⁾ PETR. 26, 7.

⁽²⁰⁾ P. CHIARA, *op. cit.*, p. 223.

⁽²¹⁾ PETR. 32, 2.

⁽²²⁾ P. CHIARA, *op. cit.*, p. 223.

E, anche questa volta, che Chiara dipenda dal suo modello latino lo si evince dal fatto che il rosso-porpora ha un ben preciso significato se rapportato a Trimalchione, ma non più se riferito a Migliavacca, ch  il rosso, nel secondo dopoguerra,   evocatore di simboli che mal si addicono al personaggio borghese di Chiara.

L'evidenza comparativa diventa assoluta nell'episodio del vino. In esso Trimalchione, dopo aver offerto del *Falernum Opimianum annorum centorum* ⁽²³⁾, si abbandona a una desolata considerazione filosofica sulla caducit  della vita umana, condensata nell'apoftegma *diutius vivit vinum quam homuncio* ⁽²⁴⁾. Conclude infine il suo intervento con queste parole: *Verum Opimianum praesto. Heri non tam bonum posui, et multo honestiores cenabant* ⁽²⁵⁾.

L'allusione a quanto avveniva in Petronio   palmare nel racconto di Chiara, laddove Migliavacca, al suo esordio verbale nel pranzo, dice: «Amici, questo   un Barolo del 1889! Ahim ! Il vino vive pi  a lungo degli uomini. Ieri, che avevo a tavola gente meglio di voi, non ho sfoderato un vino simile!» ⁽²⁶⁾. Anche in questo caso, dunque, la comparsa di un vino d'annata offre lo spunto al padrone di casa per meditare sulla fragilit  dell'uomo e per invitare i commensali, in un brusco risveglio di zotichezza che contrasta col precedente slancio filosofico, a valutare adeguatamente la munificenza del gesto.

Nella *cena* petroniana viene poi l'episodio della conversazione, fra Encolpio e un commensale, che ha come oggetto Fortunata: *Uxor Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere ... haec lupatria providet omnia...* ⁽²⁷⁾.

La sequenza narrativa   ripresa da Chiara non soltanto nelle linee esteriori, ossia riportando le considerazioni poco cortesi di due commensali circa la padrona di casa, ma anche nella sostanza delle notizie che da un tale discorso si ricavano. In particolare, come si   in precedenza no-

⁽²³⁾ PETR. 34, 6.

⁽²⁴⁾ PETR. 34, 7.

⁽²⁵⁾ *ibid.*

⁽²⁶⁾ P. CHIARA, *op. cit.*, p. 224.

⁽²⁷⁾ PETR. 37, 2 ss.

tato, viene ribadita l'importanza della donna, Amabile, nell'ascesa economica del consorte e la sua modestissima estrazione sociale: «Vede tutto e conta tutta. È stata lei a pilotarlo verso la fortuna. Da giovane faceva la puttana» (28).

Ancora, nel prosieguo della *cena*, Petronio introduce la figura di un *libitinarius*, uno dei tanti personaggi minori che, quasi di passaggio, si affacciano nel *Satyricon* e concorrono a meglio caratterizzare l'ambiente sociale nel quale l'opera si colloca. Di lui veniamo a sapere, dal vario discorrere che si consuma alla mensa di Trimalchione, che *sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit* (29): un rappresentante della folta schiera dei liberti che fecero fortuna nel primo periodo della Roma imperiale, una meteora che illuminò il firmamento sociale del tempo per un breve attimo e poi scomparve. Riguardo a questo personaggio occorre rilevare principalmente che compare un istante nella narrazione petroniana, vede rievocata la propria vicenda di grandezza e di declino e poi esce definitivamente di scena.

Anche in questo caso il parallelo nel racconto di Chiara è evidente, laddove si accenna a un convitato, tale commendator Corda Fustacchi: «Lo vede quello là con la cravatta bianca? Ebbene, solo dieci anni fa aveva più soldi del Migliavacca. Poi è crollato» (30). L'analogia con l'episodio petroniano è molteplice, coinvolgendo:

a) la caratterizzazione del personaggio, nei tratti dell'uomo che ha vissuto una breve stagione di ricchezza e poi è fallito; b) la tecnica mediante la quale questa comparsa è introdotta nella narrazione, che sfrutta l'approccio indiretto costituito dalla conversazione di due commensali; c) il ruolo da essa svolto nel racconto, marginale e comunque limitato soltanto a questo contesto.

La lettura comparata delle due opere offre ben presto la possibilità di ulteriori riscontri. In una fase già avanzata della *cena* giunge al triclinio di Trimalchione il *lapidarius* Abinna accompagnato dalla moglie Scintilla (31). Fortunata raggiunge la nuova arrivata e *applicat se illi toro, in*

(28) P. CHIARA, *op. cit.*, p. 224.

(29) PETR. 38, 12.

(30) P. CHIARA, *op. cit.*, p. 224.

(31) PETR. 65, 3-5.

quo *Scintilla Habinnae discumbibat uxor, osculataque plaudentem* «Est te -inquit- videre?»⁽³²⁾. Le due donne, quindi, si mostrano reciprocamente i gioielli, in una sorta di gara nella quale si inserisce lo stesso Trimalchione, facendo sfoggio di un'*armilla* di peso considerevole⁽³³⁾.

Chiara ha ricalcato ancora una volta l'episodio petroniano con estrema evidenza nelle sue linee fondamentali: «Verso la fine del pranzo arrivarono altri amici, fra i quali ... lo scultore Triacca con la moglie Sara ... Sara andò ad abbracciare la moglie del Migliavacca, che se la fece sedere vicino. Cominciarono subito a mostrarsi i gioielli, a soppesarli e a stimarseli vicendevolmente...»⁽³⁴⁾.

Non si può fare a meno di rilevare come in questo caso trae conferma un'impressione che va ben oltre l'idea del semplice riscontro tematico, in quanto assistiamo alla ripresa di particolari anche minuti del testo latino. Non soltanto, cioè, si ritrova il motivo dell'arrivo di nuovi ospiti o l'episodio dello sfoggio dei gioielli, ma si nota altresì che è identico il mestiere esercitato da Abinna e da Triacca, ed è pure riproposta da Chiara la descrizione delle affettuosità che le donne si scambiano nel sedersi vicino. Anche il particolare di Amabile e Sara che «soppesano» i loro preziosi, che parrebbe di non scorgere nel testo petroniano, a una lettura più attenta appare desunto dal luogo in cui è Trimalchione stesso a far pesare il proprio braccialetto: l'episodio del *Satyricon*, dunque, se pure non recuperato in via diretta, è evocato in chiave allusiva.

Segue poi la gustosa scena degli schiavi e del testamento. Trimalchione, in un impeto di filantropia, ammette la sua *familia* alla mensa, commentando che *et servi homines sunt et aequae unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit*⁽³⁵⁾. Né la generosità del liberto si limita soltanto a questa concessione, prevedendo anche una serie di liberalità, indicate nel testamento, da concedersi agli schiavi alla sua morte⁽³⁶⁾.

L'episodio parallelo che Chiara dispone nel suo racconto ripropone tanto il tema del personale domestico accolto nel convito del padrone

(32) PETR. 67, 5.

(33) PETR. 67, 6-8.

(34) P. CHIARA, *op. cit.*, p. 225.

(35) PETR. 71, 1.

(36) PETR. 71, 1-2.

di casa ⁽³⁷⁾, quanto quello della menzione dei servitori nel testamento ⁽³⁸⁾. È interessante anche notare come il senso delle considerazioni che Petronio faceva esprimere a Trimalchione riguardo agli schiavi sia pienamente rispettato nelle parole che Chiara pone sulle labbra di Migliavacca: «Questi per me non sono dei dipendenti, dei servitori: sono degli amici ... Potevo essere uno di loro ...» ⁽³⁹⁾. Vi è in questo discorso, resa ancora più esplicita da quel «potevo essere uno di loro», l'eco dell'atteggiamento di sincera comprensione del liberto nei confronti di chi si trova in una condizione che in passato egli stesso ha sperimentato.

E ancora, nella *cena* segue il brano ⁽⁴⁰⁾ in cui Trimalchione chiede al marmista Abinna ragguagli circa il monumento funebre commissionatogli e, dopo aver fornito istruzioni riguardo alle sue caratteristiche costruttive, predispone adeguate misure affinché una volta morto non si rechi oltraggio alla sua tomba: *Praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodiae causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat* ⁽⁴¹⁾. Stabilisce inoltre che la statua della moglie dovrà essere affiancata alla propria ⁽⁴²⁾ e indica quella che sarà la sua epigrafe funeraria: «*C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. Huic seviratus absentis decretus est. Cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. Pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit, sestertium reliquit trecenties, nec unquam philosophum audivit. Vale. - Et tu*» ⁽⁴³⁾.

Migliavacca, in perfetta corrispondenza nella narrazione di Chiara, dà allo scultore Triacca l'incarico di scolpirgli un monumento da erigersi in piazza, e ne indica le misure ⁽⁴⁴⁾; vuole che un tale monumento sia cinto da una cancellata «... perché il popolo non venga a pisciarmi addosso» ⁽⁴⁵⁾, che ai suoi piedi venga posta la statua della moglie,

⁽³⁷⁾ P. CHIARA, *op. cit.*, p. 225.

⁽³⁸⁾ *ibid.*, p. 226.

⁽³⁹⁾ *ibid.*, p. 225.

⁽⁴⁰⁾ PETR. 71, 5 ss.

⁽⁴¹⁾ PETR. 71, 8.

⁽⁴²⁾ PETR. 71, 11.

⁽⁴³⁾ PETR. 71, 12.

⁽⁴⁴⁾ P. CHIARA, *op. cit.*, p. 226.

⁽⁴⁵⁾ *ibid.*

quando questa morrà, e che su di esso compaia il seguente epitaffio. «PA-RIDE MIGLIAVACCA / Cavaliere del Lavoro / Dottore.honoris causa / Intelligente, forte, onesto. / Creò dal nulla un impero di lavoro e di benessere / per la patria, per l'umanità» (46).

Anche questo segmento narrativo è stato recuperato da Chiara dal *Satyricon* e assemblato nel nuovo contesto del suo racconto. In particolare occorre rilevare la straordinaria convergenza delle immagini che i due personaggi intendono creare di sé mediante le epigrafi, in entrambi i casi il ritratto dell'uomo che si è fatto dal nulla, che ha saputo costruire un'immensa fortuna contando unicamente sulle sue capacità e sulla sua intelligenza e che, nel momento della morte, cerca di rendere meno transitoria la propria grandezza terrena affidandola a un monumento da custodire gelosamente.

Le due opere proseguono ancora parallele nel descrivere il pianto generale suscitato da quell'accenno alle tombe (47).

A chiudere l'uno e l'altro banchetto, l'episodio dell'alterco, per ragioni di gelosia, tra marito e moglie. Essendo entrato nel triclinio un *puer non inspeciosus*, ... *invasit eum Trimalchio et osculari diutius coepit* (48). Fortunata, sentendosi oltraggiata nelle sue prerogative di moglie, inveisce contro il consorte, il quale, per tutta risposta, le scaglia un calice in faccia (49). In lacrime, la donna cerca rifugio presso l'amica Scintilla, che *trepidantem sinu suo textit* (50). Esplose Trimalchione: *Quid enim, ambubaia non meminit de se? De machina illam sustuli, hominem inter homines feci ...* (51); poi rivolto al marmista: *Habinna, nolo statuam eius in monumento meo ponas, ne mortuus quidem lites habeam* (52). Il liberto cerca quindi di giustificarsi, affermando di aver baciato il ragazzo *non propter formam, sed quia frugi est* (53), spinto cioè

(46) *ibid.*

(47) PETR. 72, 1, cfr. P. CHIARA, *op. cit.*, p. 227.

(48) PETR. 74, 8.

(49) PETR. 74, 9-10.

(50) PETR. 74, 12.

(51) PETR. 74, 13.

(52) PETR. 74, 17.

(53) PETR. 75, 4.

non da pulsione erotica, ma da un sentimento di tenero affetto nei confronti di quel *puer* così diligente.

La *cena* ha termine con una macabra messinscena in cui Trimalchione si finge morto e simula il proprio funerale ⁽⁵⁴⁾.

La sequenza narrativa, che pure è estremamente complessa e articolata, è identica nel racconto di Chiara. Migliavacca, sorpreso da Amabile in un momento di intimità con una ragazza del suo *entourage* di parassiti, reagisce alle percosse di quella lanciandole alcune palline di gelato in volto ⁽⁵⁵⁾; la donna, tradita e umiliata, scoppia in pianto e corre «a nascondere la faccia in seno a Sara» ⁽⁵⁶⁾. Sbraita Migliavacca: «Disgraziata! Quanto mai ti ho tolto dalla merda! ... Ho fatto di te una regina...» ⁽⁵⁷⁾; e rivolto allo scultore: «Triacca! Nel monumento ci sarà una figura sola: la mia, in piedi. Ti proibisco di ritrarre questa donna!» ⁽⁵⁸⁾. Anch'egli, come Trimalchione, cerca di giustificare il proprio comportamento, definendo le sue attenzioni per la ragazza «un gesto di affetto paterno» ⁽⁵⁹⁾, l'estrinsecazione di un sentimento che, lungi dal meritare biasimo, andrebbe casomai lodato. Esclude quindi la moglie dal testamento e si chiude nel più ostinato silenzio: «... sdraiato nella poltrona con le mani incrociate sul ventre come un morto, non ascoltava più nessuno» ⁽⁶⁰⁾. Proprio come Petronio, dunque, Chiara chiude l'episodio del pranzo lasciando del protagonista un'ultima immagine di morte.

Al termine di un'analisi di questo tipo, condotta sui segmenti narrativi e sulla loro disposizione complessiva, non si può fare a meno di ribadire la convinzione, che è ormai certezza, di una costante attenzione rivolta da Chiara al testo petroniano. Resta, però, ancora da esaminare uno degli aspetti attraverso i quali lo scrittore lombardo ha attuato la sua opera di recupero della *Cena Trimalchionis*, ed è quanto si tenterà di fare attraverso una serie di confronti linguistici.

⁽⁵⁴⁾ PETR. 78, 5.

⁽⁵⁵⁾ P. CHIARA, *op. cit.*, p. 227.

⁽⁵⁶⁾ *ibid.*

⁽⁵⁷⁾ *ibid.*

⁽⁵⁸⁾ *ibid.*, p. 228.

⁽⁵⁹⁾ *ibid.*

⁽⁶⁰⁾ *ibid.*

Si è già accennato ripetutamente all'importanza che riveste la differente misura narrativa delle due opere in esame nel condizionare le modalità della transcodificazione operata da Chiara nel suo accostarsi al testo latino, ma occorre introdurre a questo punto una distinzione, valida almeno in linea tendenziale.

Laddove il narratore fa uso, tanto nel *Satyricon* quanto in *Viva Migliavacca!*, del discorso indiretto, Chiara mantiene la proporzione che rapporta la novella al romanzo, riprendendo di scorcio, specie in chiave tematica, episodi e spunti che nella *cena* sono sviluppati più diffusamente. Laddove, invece, in parallelo nelle due opere ricorre il discorso diretto, si assiste spesso a una maggiore specularità delle narrazioni, nel senso di una più manifesta sovrapponibilità: è in queste circostanze soprattutto che lo scrittore lombardo attinge al *Satyricon* non soltanto in una prospettiva tematica ma anche linguistica. Lo dimostrano con estrema evidenza alcuni stringenti confronti tra l'opera di Petronio, la traduzione del *Satyricon* di Chiara e il testo narrativo dello stesso autore.

Petronio	Chiara '69	Chiara '82
a) <i>Eheu, ergo diutius vivit vinum quam homuncio!</i>	«Ahimè dunque il vino vive più a lungo dei miseri uomini!»	«Ahimè! Il vino vive più a lungo degli uomini» ⁽⁶¹⁾ .
b) <i>Heri non tam bonum posui, et multo honestiores cenabant.</i>	«Ieri, che avevo a tavola gente meglio di voi, non ho fatto servire un vino simile!»	«Ieri, che avevo a tavola gente meglio di voi, non ho sfoderato un vino simile!» ⁽⁶²⁾
c) <i>... metitur ... providet omnia...</i>	«...conta ... vede tutto ...»	«Vede tutto e conta tutto» ⁽⁶³⁾ .

⁽⁶¹⁾ PETR. 34, 7, cfr. P. CHIARA, *op. cit.*, p. 224.

⁽⁶²⁾ PETR. 34, 7, cfr. P. CHIARA, *op. cit.*, p. 224.

⁽⁶³⁾ PETR. 37, 2 ss., cfr. P. CHIARA, *op. cit.*, p. 224.

- d) ... *male vacillavit*. «... poi andò a gambe all'aria ...» «Poi è crollato» ⁽⁶⁴⁾.
- e) *Pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit ...* «Pio, forte, fedele, benché venuto dal nulla...» «Intelligente, forte, onesto. Credè dal nulla un impero...» ⁽⁶⁵⁾
- f) ... *sinu ... texit*. «... coprirla col ... seno ...» «... nascondere ... in seno ...» ⁽⁶⁶⁾
- g) *De machina illam sustuli, hominem inter homines feci*. «L'ho raccolta fra gli schiavi e ne ho fatto una signora tra le signore.» «... ti ho tolto dalla merda! ... Ho fatto di te una regina ...» ⁽⁶⁷⁾

Dai brani messi a confronto si possono estrapolare alcune parole ed espressioni-spia del gusto con cui Chiara, nell'attingere al testo latino, abbia voluto mantenere nella novella l'effetto semantico presente nella sua stessa versione del *Satyricon*. In quest'ultima, in particolare, il singolare *homuncio* è reso col plurale «uomini»; è introdotta la sgrammaticatura «gente meglio di voi»; *providet* è ripreso in italiano col semplice «vede»; è presente l'avverbio «poi», di cui non è traccia nel testo latino; infine, il sintagma *ex parvo* è reso con «dal nulla». Tutte queste minute divergenze dall'originale latino sono presenti anche nei passi paralleli del racconto dello scrittore lombardo, a conferma dell'impressione che Chiara, accostandosi a Petronio, abbia fruito del tramite costituito dalla propria traduzione.

Laddove, invece, il valore semantico non può essere conservato, si assiste a un adattamento dei significati alla realtà odierna, attraverso un lavoro di interpretazione. È in questa prospettiva, per esempio, che a *pius* corrisponde «intelligente», o che l'espressione *de machina*, complice un vistoso allargamento semantico, diventa «dalla merda».

⁽⁶⁴⁾ PETR. 38, 12, cfr. P. CHIARA, *op.cit.*, p. 224.

⁽⁶⁵⁾ PETR. 71, 12, cfr. P. CHIARA, *op. cit.*, p. 226.

⁽⁶⁶⁾ PETR. 74, 12, cfr. P. CHIARA, *op. cit.*, p. 227.

⁽⁶⁷⁾ PETR. 74, 13, cfr. P. CHIARA, *op. cit.*, p. 227.

Queste ultime considerazioni, come pure tutte le precedenti, sono valse a porre in risalto i momenti attraverso i quali si svolge il recupero dell'*excerptum* narrativo petroniano nella novella di Chiara. A questo punto, però, è legittimo domandarsi quale sia il senso di una tale operazione e se esista la concreta possibilità di intenderlo, senza il rischio di scivolare nei tortuosi meandri delle motivazioni che condizionano le scelte di un autore. Fortunatamente è lo stesso Chiara a gettare un barlume di luce su questo problema; egli, infatti, in una brevissima prefazione alla sua versione dell'opera latina, scriveva: «Questa nuova traduzione del *Satiricon*, che mira a rendere leggibile come un romanzo di oggi il più illustre reperto narrativo dell'antichità, rispetta scrupolosamente il testo originale e lo spirito dell'opera» (68). In conformità a un tale intendimento, in questa traduzione non compariva testo latino a fronte né alcuna nota, ma anzi, per «decoagulare la narrazione petroniana» (69), veniva abolita la tradizionale divisione in capitoli per accoglierne «una più razionale» (70), e addirittura erano omessi i più lunghi inserti poetici, la *Troiae halosis* e il *Bellum civile*. Nella sua personalissima ottica, dunque, Chiara era animato dalla persuasione di poter «riscrivere e reinterpretare» (71) il *Satyricon*.

Una tale persuasione, possa essa apparire legittima o meno, è il *trait d'union* che lega idealmente quella traduzione alla successiva novella: la differenza più evidente consiste nel fatto che, in quest'ultima, lo scrittore lombardo ha potuto recuperare l'opera petroniana, così congeniale alla sua fantasia narrativa, senza il vincolo diretto del testo latino, il cui ossequio aveva già manifestato di non gradire troppo. Questa mi pare sia l'intima sostanza del rapporto fra il *Satyricon* e Chiara, che, iniziato da oltre quarant'anni, si evolveva continuamente in nuove forme.

Al di là di tutto ciò, resta un episodio, quasi un aneddoto, della moderna fortuna petroniana, significativo perchè evidenzia come lo sperimentalismo letterario di quest'autore antico, presente tanto nella for-

(68) PETRONIO ARBITRO, *Satiricon* con trad. di P. Chiara, *cit.*, p. 17.

(69) *ibid.*

(70) *ibid.*

(71) E. GHIDETTI, *Invito alla lettura di Chiara*, *cit.*, p. 28.

mula del «romanzo come genere aperto» ⁽⁷²⁾ quanto nell'adesione a un gusto realistico così anticlassico, incontri il favore delle idee estetiche attuali, a testimonianza, ancora una volta, del fatto che i naufragi o le riscoperte dei testi del passato sono sempre il frutto della sensibilità mutevole e faziosa dei posteri.

(72) PETRONIO, *Satyricon* a cura di V. Ciaffi, *cit.*, p. XXVIII.