

Exemplaria



Collana di autori e testi latini

Petronio e Apuleio

Avventura e trasgressione nel romanzo a Roma



Giulia Colomba Sannia

Exemplaria



Collana di autori e testi latini

Petronio e Apuleio

Avventura e trasgressione nel romanzo a Roma

Copyright © 2006 Esselibri S.p.A.
Via F. Russo 33/D
80123 Napoli

Azienda con sistema qualità certificato ISO 14001: 2003

Tutti i diritti riservati
È vietata la riproduzione anche parziale
e con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione
scritta dell'editore.

Per citazioni e illustrazioni di competenza altrui, riprodotte in questo libro,
l'editore è a disposizione degli aventi diritto. L'editore provvederà, altresì, alle
opportune correzioni nel caso di errori e/o omissioni a seguito della segnalazione
degli interessati.

Prima edizione: Gennaio 2006
S191
ISBN 88-244-7986-3

Ristampe

8 7 6 5 4 3 2 1 2006 2007 2008 2009

Questo volume è stato stampato presso
Arti Grafiche Italo Cernia
Via Capri, n. 67 - Casoria (NA)



Coordinamento redazionale: Grazia Sammartino

Grafica e copertina:  curvilinee

Impaginazione: Grafica Elettronica

Premessa

In un bell'articolo del 1983, intitolato *Il Latino che serve*, attualissimo nella disarmante sincerità con cui è scritto, lo scrittore Luigi Compagnone affermava: «Io ho amato e amo il Latino... Se ho amato e amo il Latino non è per merito mio. Il merito è della fortuna che come primo insegnante di materie letterarie mi dette un professore che si chiamava Raffaele Martini... La sua lezione era un colloquio vivo, un modo chiaro e aperto di farci capire il Latino che per noi non fu mai una lingua morta. Perché lui sapeva rendere vivo tutto il vivo che è nel Latino. E nessuno non può non amare le cose vive che recarono luce alla sua adolescenza [...]. In una società in cui le parole di maggior consumo sono immediatezza, praticità, concretezza, utilitarismo, la caratteristica del Latino è costituita dal “non servire” a nessunissima applicazione immediata, pratica, concreta, utilitaria... [Il Latino] fa intravedere che al di là delle nozioni utili c'è il mondo delle idee e delle immagini. Fa intuire che *al di là della tecnica e della scienza applicata, c'è la sapienza che conta molto di più perché insegna l'armonia del vivere e del morire*. È una disciplina dell'intelligenza, che direttamente non serve a nulla, ma aiuta a capire tutte le cose che servono e a dominarle e a non lasciarsi mai asservire ad esse [...]. La disgrazia più inqualificabile [per gli studenti] è essere stati inclusi negli studi classici senza averne tratto nessun vantaggio intellettuale, la vera disgrazia è aver fatto gli studi classici ritenendoli e mal sopportandoli come il più grave dei pesi... [perché] al tempo della scuola tutto si è odiato, [...] tutto è stato condanna e sbadiglio».

Come dare, dunque, ai ragazzi un *Latino che serve* ed evitare che il suo studio sia noia e peso, un esercizio poco proficuo, un bagaglio di conoscenze sterili, di cui liberarsi presto, non appena si lascia la scuola, se non addirittura, subito dopo la valutazione?

C'è una sola via che conduce all'amore per il Latino e quella via è costituita dalla lettura dei testi in lingua originale, ma di quei testi che nei secoli hanno resistito alla selezione e in tutte le epoche sono apparsi imprescindibili. Non possiamo illuderci che la biografia di un autore, un contesto storico, una pagina critica, un frammento di Nevio, un brano di Ammiano Marcellino possano avere lo stesso valore e la stessa funzione di una pagina di Lucrezio o di Tacito, di Catullo o di Cicerone. Quella *sapienza che insegna l'armonia del vivere e del morire*, la quale costituisce il portato più alto della cultura classica, passa d'obbligo attraverso la lettura di testi di altissima qualità. È la lingua latina, con la perfezione geometrica della sua struttura, con l'armonia delle sue assonanze, con la raffinatezza dei suoi accorgimenti retorici, a comunicare emozione e rigore logico, senso del bello e razionalità, accendendo l'interesse dell'adolescente posto di fronte ai grandi interrogativi della vita.

Aver studiato il Latino, significherà, perciò, per i ragazzi, non tanto aver imparato la biografia di Cicerone o di Plauto o di Ovidio, o il contesto storico in cui essi hanno vissuto, ma aver meditato sulle loro parole. In tutte le epoche le loro opere sono state lette e rilette,

ricercate dagli umanisti in tutte le biblioteche d'Europa, riportate all'esatta *lectio filologica*, preservate dall'oblio dai monaci medioevali perché ricopiate con amore.

Ci sono saperi che soltanto la scuola può dare, chiavi di lettura che solo da adolescenti si ricevono e che, una volta perduti o ignorati, non si recupereranno mai più. Uno studente, che non abbia letto nella lingua originale Virgilio o Lucrezio o Agostino o Tacito (come se non avrà letto Dante, Boccaccio e Ariosto), che non abbia acquisito sensibilità di lettore attraverso la consuetudine con le analisi testuali, mai più potrà provare il brivido di emozione che la parola poetica comunica. Forse nel tempo, se e quando un'arricchita sensibilità adulta gli farà avvertire il bisogno di tornare al passato, ricercherà in traduzione italiana qualche autore particolarmente amato, come Seneca o Catullo. Ma, perché si manifesti questo desiderio, la scuola dovrà aver trasmesso almeno il senso dello studio del latino, focalizzando l'attenzione su quello che è grande ed essenziale, evitando di far disperdere energie ed interesse sull'inutile.

Ci piace citare, a sostegno di quanto si è detto, le parole di Nuccio Ordine.

Nel Convegno tenutosi a Roma dal 17 al 19 marzo 2005 sul tema «Il liceo per l'Europa della conoscenza», promosso da EWHUM (*European Humanism in the World*), Nuccio Ordine ha usato parole che confermano, senza saperlo, quanto andiamo sostenendo da anni sulla didattica del Latino e che sentiamo il dovere di riportare per la profondità e la chiarezza del pensiero espresso:

«Conoscere significa “imparare con il cuore”. E ha ragione Steiner a ricordarci che [...] presuppone un coinvolgimento molto forte della nostra interiorità. In assenza del testo, nessuna pagina critica potrà suscitarcì quell'emozione necessaria che solo può scaturire dall'incontro diretto con l'opera. [...]. Nel Rinascimento (i professori) si chiamavano “lettori”, [...] perché il loro compito era soprattutto quello di leggere e spiegare i classici. [...] Chi ricorderà a professori e studenti che la conoscenza va perseguita di per sé, in maniera gratuita e indipendentemente da illusori profitti? Che qualsiasi atto cognitivo presuppone uno sforzo e proprio questo sforzo che compiamo è il prezzo da pagare per il diritto alla parola? Che senza i classici sarà difficile rispondere ai grandi interrogativi che danno senso alla vita umana? [...]. Non è improbabile che le stesse biblioteche – quei grandi “granai pubblici”, come ricordava l'Adriano della Yourcenar, in grado di “ammassare riserve contro un inverno dello spirito che da molti indizi mio malgrado vedo venire”, – finiranno a poco a poco, per trasformarsi in polverosi musei. E lungo questa strada in discesa, chi sarà più in grado di accogliere l'invito di Rilke a “sentire le cose cantare, nella speranza di non farle diventare rigide e mute”? “Io temo tanto la parola degli uomini./Dicono sempre tutto così chiaro:/ questo si chiama cane e quello casa,/ e qui è l'inizio e là è la fine/ [...] Vorrei ammonirli: state lontani./ A me piace sentire le cose cantare./Voi le toccate: diventano rigide e mute./ Voi mi uccidete le cose”».

Sulla base di questi presupposti teorici nasce l'antologia latina in fascicoli della collana **Exemplaria** che comprende autori e temi di tutta la letteratura latina. Ogni singolo volume costituisce l'ossatura della storia letteraria e al tempo stesso una sorta di passaggio obbligato della cultura, perché tutta la letteratura posteriore e tutta la cultura occidentale hanno avuto come fermo punto di riferimento questi autori. Ed essi sono diventati *exemplaria* appunto (da cui il titolo della collana), perché modelli da accettare o rifiutare, ma comunque con i quali necessariamente confrontarsi per capire il presente.

La scelta dei **testi** è stata guidata, quindi, dall'esigenza di focalizzare l'attenzione degli studenti sia sulla personalità dell'autore, sulla sua poetica, sul genere letterario privilegiato


e sia, soprattutto, dal desiderio di suscitare l'amore per una lettura che aiuti a capire se stessi e la vita.

È importante capire bene la struttura dei volumetti per poterla utilizzare al meglio. Ogni autore è introdotto dal paragrafo **Perché leggerlo?**, che consiste nella spiegazione, in sintesi, delle qualità per le quali quell'autore è diventato famoso e merita lo studio.

La **vita** e il contenuto delle opere hanno, poi, un piccolo spazio in quanto sono solo funzionali alla migliore ricezione dei testi. Non manca un paragrafo sul **genere di appartenenza** o sul tema topico relativo.

Ogni singolo brano quindi è introdotto da una **presentazione** più o meno breve, per fornire immediatamente agli studenti le informazioni sul contenuto, seguito dalle **note** al testo, che propongono sempre la traduzione e commenti di carattere morfosintattico, mitologico e storico-culturale, e dall'**analisi testuale** che permette di cogliere il messaggio poetico dell'autore, attraverso le strutture formali, stilistiche e letterarie, sia in rapporto ai generi che alle connessioni intertestuali e intersegniche.

A conclusione di ogni percorso didattico i **Laboratori** prevedono prove di verifica delle abilità e delle competenze acquisite sul modello della tipologia A (Analisi testuale) della prima prova (italiano) all'Esame di Stato, con la scansione consueta del Ministero, in *comprensione, analisi, approfondimento*. Poiché si tratta di lingua latina, l'analisi si divide in *analisi morfosintattica* sulle concordanze, sui casi ecc. e *analisi semantica*, sullo stile e sul linguaggio. L'*approfondimento*, talvolta, fa riferimento anche alla tipologia B o D dell'Esame di Stato (saggio breve o trattazione generale). Lo scopo è stato quello di abituare gli studenti a un metodo che sappia distinguere le fasi del lavoro: comprendere, analizzare, sintetizzare, approfondire ecc. Non si è voluto rinunciare a momenti di creatività: si vedano gli esercizi "dare un titolo", o "creare uno schema", i confronti "intersegnici" ecc. Questo tipo di esercizi nella prassi didattica si è sempre rilevato molto gradito agli studenti e utilissimo a stimolare la loro capacità di osservazione e la loro creatività.

Una **coppa circondata da una coroncina di alloro**  contraddistingue alcuni testi e prove di verifica di particolare complessità, che possono essere riservati a quegli alunni che mostrano il desiderio di approfondire o ampliare lo studio dell'argomento e vogliono perseguire l'**eccellenza**.

Non mancano le **Pagine critiche** che offrono le interpretazioni di noti studiosi su aspetti e tematiche riguardanti l'autore e la sua opera.

I brani antologici sono accompagnati talvolta dai confronti intertestuali e intersegnici e dalla rubrica **Incontro tra autori** in cui si confrontano due autori su differenti versioni di un mito o differenti interpretazioni di un personaggio storico. Personaggi *storici*, come Cesare, Bruto, Catilina, o *mitici*, come Orfeo, Medea, Cassandra, tanto per fare solo qualche nome molto noto, oppure alcuni episodi famosi, ritornano nelle opere di autori diversi ed ogni autore li "legge" diversamente, secondo la sua sensibilità e il suo intento poetico. Il titolo della rubrica richiama una terminologia che si dice *ucronica*, da *oúk* + *krónos* («senza tempo»), cioè come se essi potessero, per assurdo, incontrarsi al di là delle loro epoche storiche e del contesto in cui vissero, per esprimere ciascuno di loro, nell'opera letteraria, il proprio pensiero sullo stesso tema.

Chiude ogni singolo fascicolo il **Vocabolario dei termini tecnici**.

Indice

Premessa	p.	3
Introduzione	»	10
Petronio	»	12
1. Perché leggerlo?	»	12
2. La vita	»	12
3. La trama del Satyricon	»	13
T1 Satyricon, 34, 8-10: <i>Lo scheletro d'argento</i>	»	13
Pagine critiche: <i>Lo sguardo distaccato di Petronio</i> (L. Canali)	»	15
T2 Satyricon, 37, 2-7: <i>Fortunata</i>	»	16
Pagine critiche: <i>Il realismo degradato: il brutto e il ridicolo</i> (S. d'Elia)	»	18
<i>Il rapporto narratore-autore nel Satyricon</i> (G.B. Conte)	»	19
<i>Il banchetto di Trimalcione</i> (P. Fossataro)	»	20
Laboratorio	»	22
Prova di verifica 1 - Satyricon, cap. 41, 9-12: <i>L'ubriacone</i>	»	22
Prova di verifica 2 - Satyricon, cap. 67, 1-8: <i>Fortunata</i>	»	23
Prova di verifica 3 - Satyricon, cap. 74, <i>Il canto del gallo</i>	»	25
T3 Satyricon, 62, 3-14: <i>Il lupo mannaro</i>	»	27
C1 Confronto intertestuale tra <i>Satyricon</i> , 62, e <i>Il racconto del lupo mannaro</i> di Tommaso Landolfi: <i>L'ironica percezione del male</i>	»	31
Pagine critiche: <i>Il lupo mannaro</i> (G. Scaraffia)	»	34
Laboratorio	»	36
Prova di verifica 1 - Confronto intertestuale: <i>Il lupo mannaro in Petronio, Cesare Pavese, Carlo Levi</i>	»	36
Prova di verifica 2 - Satyricon, cap. 63: <i>Le streghe</i>	»	39
T4 Satyricon, 111, 1-6: <i>La matrona di Efeso</i>	»	41
Pagine critiche: <i>Il suicidio per inedia</i> (I. D'Ambrosio)	»	44
Laboratorio	»	45
Prova di verifica 1 - Confronto intertestuale: <i>La vedova in Petronio e in Giovanni Boccaccio</i>	»	45
Prova di verifica 2 - Satyricon, cap. 79: <i>La felicità di Encolpio</i>	»	49
Prova di verifica 3 - Confronto intertestuale: <i>Il cannibalismo in Petronio e in Giovenale</i>	»	50

Apuleio

1. Perché leggerlo?	p.	52
2. La vita	»	52
3. La trama de <i>Le Metamorfosi</i>	»	53
T1 <i>Le Metamorfosi V, 22-23: Amore e Psiche</i>	»	53
C1 Confronto intertestuale tra <i>Le Metamorfosi V, 22-23</i> , e <i>Poemi di Psyche di Giovanni Pascoli: Amore e Psiche</i>	»	59
C2 Confronto intersegnico tra <i>Le Metamorfosi V, 22-23</i> , e <i>L'opera grafica di Max Klinger</i>	»	66
Pagine critiche: <i>Marino e Basile di fronte ad Apuleio</i> (G. Segà)	»	71
<i>Il simbolismo di Amore e Psiche</i> (J.J. Bachofen)	»	72
Laboratorio	»	73
Prova di verifica 1 - <i>Le Metamorfosi I, 1: L'incipit del romanzo</i>	»	73
Prova di verifica 2 - <i>Le Metamorfosi VI, cap. 24-25: La festa degli dei e il matrimonio di Psiche</i>	»	74
Prova di verifica 3 - Confronto intersegnico: <i>Amore e Psiche in Apuleio e in Canova</i>	»	76
Prova di verifica 4 - Confronto intertestuale: <i>Amore e Psiche in Apuleio e in Savioli</i>	»	77
T2 <i>Le Metamorfosi XI, 2: Preghiera a Iside</i>	»	81
C3 Confronto intertestuale tra <i>Le Metamorfosi XI, 2</i> , e <i>Paradiso XXXIII, 1-39: La preghiera alla divinità</i>	»	84
Incontro tra autori: Lucrezio e Apuleio: <i>La preghiera</i> (<i>De rerum natura I, 1-43</i>)	»	87
Pagine critiche: <i>Iside ultima dea</i> (P. Citati)	»	91
<i>La «vocazione» divina di Apuleio</i> (A.D. Nock)	»	94
Laboratorio	»	95
Prova di verifica 1 - <i>Le Metamorfosi III, 24: La metamorfosi di Lucio in asino</i>	»	95
Prova di verifica 2 - Confronto intertestuale: <i>La luna in Apuleio e in Vincenzo Bellini</i>	»	96
Prova di verifica 3 - <i>Le Metamorfosi IX, 40: L'ortolano</i>	»	97
Prova di verifica 4 - <i>Le Metamorfosi I, 24, 9-25, 1-6: Lucio al mercato</i>	»	99
Vocabolario dei termini tecnici	»	102

Legenda:

T = testo con analisi

C = confronto intertestuale o intersegnico



= testi o verifiche di particolare complessità per l'eccellenza



-
- Petronio
 - Apuleio





Avventura e trasgressione nel romanzo a Roma

Introduzione

Il romanzo nasce in Grecia tra il I e il IV secolo d.C. e presenta una trama tipica: i due protagonisti si amano e, dopo una serie di ostacoli e di disavventure, si sposano. A Roma esistono solo due romanzi: il *Satyricon* di Petronio e *Le Metamorfosi* di Apuleio, molto diversi tra loro.

Il romanzo, comunque, resta fino all'Ottocento un genere minore, assimilato alla *Trivial Litteratur*, alla letteratura di evasione; infatti, è dal romanticismo in poi che nascerà il romanzo in senso moderno.

Nel Novecento l'interesse per il romanzo ha determinato la nascita della narratologia (intorno agli anni Settanta), per cui sono ora estremamente articolate e sofisticate tutte le proposte di analisi dei testi narrativi.

Per facilitare l'approccio ad essi, si danno in sintesi alcuni aspetti di cui tener conto nella lettura del testo.

Innanzitutto, bisogna considerare il rapporto tra *fabula* e *intreccio*: cioè i fatti intesi in ordine cronologico (*fabula*) e la loro organizzazione non cronologica nel testo (*intreccio*). Possono coincidere, oppure i fatti possono essere narrati in analepsi o flashback e in tal caso è il lettore a ricostruire la trama.

Aristotele, nella *Poetica*, individua quattro elementi strutturali della tragedia che possono essere validi anche per la narrativa, particolarmente per Apuleio:

- l'*esordio*: rottura dell'equilibrio iniziale e preparazione di cambiamenti significativi;
- le *complicazioni*: cambiamenti che si verificano e producono modifiche rispetto alla situazione iniziale, creando tensione tra i personaggi e dando il via alle peripezie;
- le *peripezie*: avventure che i protagonisti affrontano;
- la *catastrofe*: conclusione della vicenda con l'equilibrio ricostituito.

Fondamentale, poi, è il *punto di vista del narratore*, che può essere: *onnisciente* o *esterno* se il narratore racconta i fatti mostrando di sapere più dei personaggi; *interno fisso*, se egli assume il punto di vista di uno dei personaggi; *interno mobile*, se assume, di volta in volta, punti di vista diversi. Il significato e il messaggio dell'opera sono fittamente legati alla prospettiva creata dalla voce narrante.

Altri elementi di cui tenere conto sono lo *spazio* e il *tempo*.

Lo **spazio**, cioè il luogo dove si svolge la vicenda, ha sempre un valore semantico aggiunto e, spesso, poiché si tratta di spazio tipico (caverna, giardino, montagna ecc.) acquista anche un significato simbolico riconosciuto. La caverna o la grotta, ad esempio, sono il simbolo della sessualità, il giardino rappresenta, invece, la felicità e il benessere, mentre





il mare è l'avventura positiva, la selva e la foresta simboleggiano il rischio, lo stato selvaggio la montagna il bene e così via.

Il **tempo** interno al racconto subisce, in genere, accelerazione quando si tratta di episodi o fatti irrilevanti che solitamente vengono liquidati in poche righe, mentre acquista un rallentamento notevole quando l'episodio ha particolare importanza nell'economia del racconto. Si pensi alla cena di Trimalchione o alla *bella fabella* di Amore e Psiche, che non sono digressioni rispetto alla narrazione principale, ma ne intensificano il messaggio globale.

Anche le stagioni o le fasi del giorno sono significative come ha dimostrato lo studioso N. Frye. Il mattino, la primavera indicano una disposizione ottimistica, ricca di speranza. Il mezzogiorno e l'estate esprimono pienezza di godimento; la sera e l'autunno sono intrisi di malinconia e di struggimento; l'inverno e la notte alludono alla morte e alla fine. Infine V. Propp in *Morfologia della fiaba* (v. *fiaba* in vocabolario dei termini tecnici) ha dato altri modelli interpretativi della narrazione collegabili con le "funzioni" fisse dei personaggi.

Un'analisi attenta deve concentrarsi, poi, sui **personaggi**, che secondo lo scrittore inglese Edward Forster (1879-1970), si distinguono in: «piatti», se restano sempre uguali a se stessi nel corso del racconto; «a tutto tondo» se cambiano per migliorare o peggiorare nel corso della vicenda. In genere il personaggio piatto esprime un'idea, un simbolo; ad esempio, Enea è il *pius*, così come Ulisse è il *multiforme ingegno*, Ettore è l'*eroe perdente* ecc. Quello a *tutto tondo* si trova nel *Bildung Roman* («Romanzo di educazione»), il cui protagonista migliora dopo le esperienze di vita, si educa, appunto, attraverso di esse.

Infine, il **linguaggio**, come è naturale, deve riflettere lo stato e la psicologia dei personaggi, per cui a Roma non esiste un vero e proprio stile del romanzo latino, ma vi domina una sorta di sperimentalismo, o di plurilinguismo, che riecheggia i linguaggi del romanzo greco, della commedia, della satira menippea.

A parte la mescolanza di prosa e poesia, perciò, che compare nel *Satyricon* di Petronio, occorre notare nel romanzo latino la compresenza del *sermo cotidianus* e del *sermo vulgaris*, di lessico tecnico e di grecismi, di ritmo poetico e di ridondanza barocca.

Per *Le Metamorfosi* è lo stesso Apuleio che, nell'incipit, spiega il suo stile parlando di *exotici ac forensis sermonis* (lingua originale, esotica e popolare), di *desultoriae scientiae stilo* (abilità a cambiare di continuo vicenda e, quindi, stile) e di sé come un'acrobata che passa di corsa da un cavallo ad un altro. Acrobata della parola, perciò, Apuleio vuole produrre il piacere della lettura, e questo piacere nasce non solo dalla ricchezza delle avventure, ma, soprattutto, dalla vivacità del suo linguaggio.





Avventura e trasgressione nel romanzo a Roma

Petronio



1. Perché leggerlo?

Di questo misterioso scrittore, di cui conosciamo solo le notizie che ci dà Tacito (*Annales* XVI, 18-19) che lo descrive come un personaggio eccentrico, un esteta, un decadente *ante litteram*, ci resta un'unica opera, il romanzo *Satyricon*. All'eleganza, alla raffinatezza sofisticata e trasgressiva dell'autore (dormiva di giorno, stava sveglio di notte, consigliava Nerone nelle sue scelte estetiche, giocò con la morte aprendosi e chiudendosi le vene, quando ricevette l'ordine del suicidio), fanno da contrasto inquietante la volgarità grossolana e l'oscenità dei comportamenti delle figure del romanzo.

Nel *Satyricon* tutto quello che è materia del racconto diventa il rovesciamento completo dei modelli culturali «alti»: alla coppia di innamorati si sostituisce la coppia di omosessuali con il loro viaggio per mare (altro *tópos*, si pensi ad Ulisse), con le loro avventure erotiche e i loro incontri straordinari; ai valori tipicamente romani della *pudicitia*, dell'*honestum*, della *modestia*, della *parsimonia*, si sostituiscono la *libido*, l'*avaritia*, la *gula*, in un'orgia continua di sesso e di piacere, con la *Coena* del liberto arricchito Trimalchione che rappresenta il culmine della volgare ostentazione di ricchezza e di cibo, fino alla città degli *heredipetae* («cercatori di eredità»), Crotone, in cui sesso e morte, impotenza e cannibalismo, si intrecciano fittamente.

Eppure l'arte del narrare in Petronio è così alta che le vicende scorrono sotto gli occhi del lettore senza un attimo di sosta, con una tecnica «a schidionata» che «infilà» un episodio sull'altro, con una specie di procedimento circolare, per cui si ha l'impressione di un percorso labirintico. Anche se lo scrittore è distante da queste vicende, che fa narrare in prima persona al protagonista Encolpio, attraverso il crudo realismo delle storie si avverte come un'elegante ironia. Traspare, quindi, un disprezzo sottile per questo mondo grossolano, brutto, di liberti e di esseri senza più valori, né etici né, soprattutto, estetici. Il continuo riferimento parodistico alla letteratura alta, a Omero, a Virgilio, a Seneca specialmente, ci dice che Petronio non crede più nel messaggio di cui quegli autori si facevano portatori, e, pertanto, ne addita al lettore l'inutilità, senza esprimere assolutamente alcun giudizio morale sull'irrimediabile e irreversibile decadenza dell'età neroniana: si parla infatti di amoralità di Petronio.

2. La vita

Non abbiamo notizie certe su Petronio: si ritiene con molta sicurezza di poterlo identificare col *Petronius arbiter* di cui parla Tacito, in un breve e straordinario ritratto (*Annales* XVI, 18,19). Osserva Concetto Marchesi che «se si dovesse immaginare un ideale profilo biografi-

co dell'autore del *Satyricon* nessuno potrebbe riuscire più adatto di questo tacitano».

Tacito dice che lo stile di vita di Petronio era «o voleva apparire vizioso», improntato alla massima libertà e raffinatezza. «Dedito ai piaceri e alle necessità della vita di notte» aveva una istintiva





eleganza per cui divenne «arbitro del buon gusto» e nulla faceva Nerone senza la sua approvazione. Nominato proconsole e poi console in Bitinia, diede prova di «energia e capacità». Ma, scoperta la congiura di Pisone contro Nerone, molti intellettuali furono costretti al suicidio e Tigellino, il potente prefetto del Pretorio, lo accusò di far parte dei congiurati. Petronio, che era in viaggio verso la Campania, per incontrarsi con Nerone, giunto a Cuma ricevette l'ordine di fermarsi e, comprendendo di essere ormai perduto, si diede la morte, perché «non tollero gli indugi del timore e della speranza». E anche

morendo si comportò in modo lieve e scherzoso con gli amici e infine spezzò il sigillo dell'anello perché non fosse usato per falsificare documenti e mandare altri a morte.

Tacito parla di «codicilli» che egli volle mandare all'imperatore: probabilmente si tratta del suo romanzo il *Satyricon* che ci è giunto mutilo delle pagine finali. Ignoriamo la trama completa, perché non è possibile ricostruire le parti perdute. L'opera in prosa, con versi inseriti nel racconto, rispecchia la realtà sociale dell'epoca neroniana, specialmente nell'episodio più noto e lungo che è la *Cena di Trimalcione*.

3. La trama del *Satyricon*

La coppia di omosessuali Encolpio, che è anche la voce narrante, e Gitone si avventura in viaggio su una nave. La presenza del bel Ascilto crea gelosie e risse finché la matrona Quartilla li calma facendo compiere un rito in onore di Priapo il dio della sessualità. Poco dopo i tre, sbarcati in una *Graeca urbs* vengono invitati al banchetto in casa del ricchissimo liberto Trimalchione. In seguito Encolpio, che si ritrova solo perché Gitone lo lascia dopo un litigio andandosene con Ascilto, entra in una pinacoteca dove conosce il poeta fallito Eumolpo che per il resto del romanzo reciterà sempre di tanto in tanto le sue composizioni poetiche. Dopo altre avventure Encolpio ritrova Gitone e si forma di nuovo un terzetto, questa volta con Eumolpo. Si imbarcano di nuovo sulla nave ed Eumolpo narra la storia della matrona di Efeso per rallegrare i compagni. Dopo poco la nave affonda e i tre Encolpio, Eumolpo e Gitone, si ritrovano nei pressi della città di Crotone, la città degli *heredipetae*, dei cacciatori di eredità, che aspettano solo la morte altrui per arricchirsi.

I tre decidono di scambiarsi i ruoli: Eumolpo si fingerà un ricco signore senza eredi, Gitone ed Encolpio si fingeranno suoi schiavi, e così vivranno sulle spalle dei cacciatori di eredità. Intanto perseguitato dal dio Priapo, per avergli mancato di rispetto Encolpio diventa impotente, mentre il vecchio Eumolpo acquista una particolare potenza sessuale e comunica che lascerà la sua eredità a coloro che mangeranno il suo cadavere. Poiché il testo ci è giunto lacunoso nelle ultime pagine, non sappiamo come si concludeva il racconto.

T1 *Satyricon*, 34, 8-10: Lo scheletro d'argento

Durante la cena, dopo che Trimalchione ha offerto agli ospiti del buon vino Falerno, un servo getta sulla tavola uno scheletro d'argento.

Già Erodoto aveva narrato (2, 78) che, dopo il banchetto, nelle case dei ricchi si usava mostrare un cadavere di legno dipinto per ricordare la morte anche tra i piaceri della vita.

[8] Potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur.

8. Potantibus...flecterentur: «Dunque, mentre noi stavamo bevendo e stavamo ammirando con grandissima attenzione tutta quell'abbondanza, un servo portò uno sche-

letro d'argento, fatto in modo che le sue articolazioni e le vertebre snodate si potessero flettere in ogni direzione».





[9] Hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit:

[10] «Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Ergo vivamus dum licet esse bene».

Potantibus...mirantibus nobis: ablativo assoluto con i participi presenti di *poto* e di *miror*, sta ad indicare la contemporaneità dell'azione; *lautitias*: accusativo plurale, da *lautitia* (da *lautus*) «suntuosità», «abbondanza»; *ut flecterentur*: consecutiva; *laxatae*: concordato con *vertebrae*, letteralmente «vertebre rilassate».

9. *Hanc...adiecit*: «Avendolo gettato più di una volta sulla mensa e avendo la struttura mobile assunto diverse posizioni, Trimalchio buttò là».

Hanc: si riferisce a *larvam*; *semel iterumque*: «una volta sola e un'altra volta»; *figuras*: indica le forme diverse che il cadave-

rino assumeva; *cum abiecisset...exprimeret*: temporale; *abiecisset*: piuccheperfetto di *abicio*, da *ab+iacio*, «lanciare».

10. *Eheu...bene*: «"Ohimè noi infelici, che nullità è tutto l'essere umano! Così saremo noi tutti dopo che l'Orco ci porterà via. Dunque viviamo finché è possibile stare bene"».

Nos miseros: accusativo esclamativo; *homuncio*: nominativo, diminutivo di *homo*; *nil*: sta per *nihil*; *auferet*: da *ab+fero*, «portare via»; *Orcus*: Plutone, il dio dell'Averno, è una metafora per indicare la morte; *vivamus*: congiuntivo esortativo che riecheggia il famoso *vivamus atque amemus* di Catullo; *dum*: temporale, «finché», «mentre»; *esse bene*: «stare bene».

Analisi testuale

T1 Satyricon, 34, 8-10: Lo scheletro d'argento

Il testo è costituito da due sequenze: la prima è quella in cui il servo, proprio nel momento più importante del banchetto, lancia lo scheletro d'argento sulla tavola; la seconda è quella dell'esibizione poetica di Trimalchione sullo spunto offerto dall'oggetto. La prima è in prosa, la seconda in versi e, tuttavia, pur essendo così diverse le due parti sono speculari: all'epifania grottesca della morte, costituita dal suo simbolo più noto, lo scheletro, corrisponde la riflessione filosofica, altrettanto grottesca. Entrambe, infatti, conservano il segno degradato, carnevalesco, «rovesciato» dei valori «alti» della cultura latina. Per pensare la morte, per riflettere su di essa, serve l'oggetto concreto, il cadaverino d'argento che offre una mescolanza di sfarzo, l'argento, e di orrore, le articolazioni snodate, quasi conservassero guizzi di vitalità, ancora una volta a conferma del cattivo gusto e della volgarità del liberto arricchito. Spie semantiche indicative di questo rovesciamento carnevalesco sono le *laxatae vertebrae* e *Orcus*: quelle membra dinoccolate che si piegano da ogni parte in modo quasi scomposto (*flecterentur*), danno all'oggetto macabro un tocco di comicità, come di marionetta fremente di vita a dispetto della sua immagine. La sua collocazione sulla mensa esprime anche un provocatorio contrasto tra l'immagine della morte che evoca e il senso della vita che emana dalla tavola col cibo e col vino. *Orcus*, poi, è lessema molto banale del mondo fiabesco infantile e denuncia un pensiero limitato, elementare, per il quale la morte è come uno «spauracchio». Le esibizioni poetiche di Trimalchione, infatti, nella loro ridondanza espressiva ripetono, banalizzandolo e involgarendolo, un concetto tipicamente oraziano, quale è quello del *carpe diem* e riecheggiano il *vivamus atque amemus* di Catullo. Egli si addentra, maldestro e superficiale, nel territorio complesso che è quello della riflessione sulla morte, per far mostra della sua grossolana e volgare saggezza. Ne deriva il ritmo fratto del verso con il contrasto dei codici espressivi (*homuncio/miseros*) e dell'andamento ritmico (gli spondei nel terzo verso producono un effetto epigrafico, secco).

Dopo poco Trimalchione chiederà di vedere il proprio funerale e si stenderà su un cataletto. La morte, così, passa dallo spazio della meditazione filosofica a quello realistico dei «segni», si fa spettacolo, gioco visionario e triviale volto a stupire, un rituale solo esteriore, svuotato di ogni sacralità e di ogni dignità.





In tal modo il mondo dei liberti della corte neroniana appare espresso ancora una volta attraverso la raffinata ironia di Petronio, che mette in evidenza soprattutto il degrado del buon gusto e della misurata eleganza.

pagine critiche

Lo sguardo distaccato di Petronio

Luca Canali analizza l'aristocratico atteggiamento distaccato di Petronio nei confronti della materia narrata.

Il mondo del *Satyricon* è carnevalesco, policromo, ruotante intorno a un centro motore priapeo; perciò, per fenomeno ottico delle rapide combinazioni di colori, esso risulta nero, buio, una terra senza cielo e senza dio, anzi senza dèi. Uniche entità numinose, ne sono il danaro (o il potere che viene dalla ricchezza), il sesso, la morte. [...]

La ricchezza è procurata talvolta dalla rapina, dal furto, o da un vitalismo imprenditoriale alfine autodistruttivo: Trimalchione, l'eroe centrale del romanzo, vede i suoi immensi beni quasi finalizzati alla costruzione d'un faraonico monumento funebre. E getta sulla tavola imbandita un piccolo scheletro d'argento sul quale recita una sua funebre poesiola sulla miseria che è la vita dell'"omicciattolo".

Nel *Satyricon* non v'è gioia che non sia greve carnalità, grottesco gioco di passioni o di sanguigni piaceri senza affetti. Sono ben lontane la pura corruzione di Catullo, l'amorosa furia (contro l'amore) di Lucrezio; la vibrante malinconia di Tibullo, la cupa concentrazione erotica di Propertio, la lieve, sorridente e un po' cinica sensualità di Ovidio. L'autore che Petronio precorre, pur lontanissimo da lui nello spirito e nello stile, è semmai l'apocalittico Giovenale. Ma, mentre Giovenale affronta il tetro mondo che egli giudica spietatamente con implacabile indignazione, Petronio scandaglia il sottobosco umano senza condannarlo. Gli infimi livelli sociali ai quali egli discende, gli individui subumani che descrive facendoli rivivere con un potente realismo, sono pur sempre, per lui, esseri emergenti,

remoti dall'aristocrazia del censo e dell'intelletto, che è invece in inarrestabile discesa, una catabasi di fantasmi animati solo da una frustrante nostalgia di nobili ideali tramontati o, forse, da sempre ipocriti, a schermo del privilegio.

Da questa "discesa agli inferi", Petronio riemerge e trionfa, tuttavia, con il magistero del suo stile, e così l'evocazione degli unici due personaggi del romanzo che egli sente forse vicini a sé, "superiori" agli altri, ma proprio perciò incapaci di vivere nella beata brutalità vincente di quasi tutti gli altri: Encolpio, il "chierico vagante", ed Eumolpo, il retore e poeta, goffo e astuto, predicatore e grande corruttore.

Petronio, è noto, non giudica, non condanna. La sua "superiorità" e la sua straordinaria abilità di narratore è tutta nel disincanto partecipe esplicito nella capacità sintetica dell'osservazione e nella mimesi inarrivabile dello stile, lessico, sintassi, ritmo narrativo; egli sa di appartenere alla sfera dei vinti, ma la sua rivincita è appunto in tale consapevolezza di poter imprigionare e poi liberare i vincitori con il suo mirabile intreccio di parole. [...]

La poetica petroniana, cioè la matrice psicologica ed ideologica del romanzo, potrebbe definirsi "realismo del distacco", la forte sintesi espressiva che disegna i personaggi a tratti rapidi ed essenziali, con realismo dinamico — cioè mai con descrizioni particolareggiate, ma con la registrazione oggettiva degli eventi e dei discorsi attraverso cui i caratteri e i sentimenti si rivelano "in atto" e in trasformazione —, è non al-

tro che il risultato di un'osservazione distaccata, "neutrale", che non consente giudizi di condanna, né di pietà. Petronio osserva e registra, impassibile. I suoi "valori" sono quelli della tradizione ormai vanificata; ma egli non disprezza i "vincitori", cioè i liberti, gli imprenditori, i capitalisti e latifondisti venuti dal nulla. Né prova ripugnanza per la loro triviale carnalità: perciò può evocare con allucinante maestria questo sottomondo che sta ormai diventando il mondo, con cui egli non si vuol confondere, ma che l'affascina proprio per la sua strepitosa e invadente vitalità.

Petronio può in parte immedesimarsi con Encolpio, intellettuale sensibile e dolente, ma partecipa fino in fondo dei meccanismi canaglieschi e anche criminali dei suoi grossolani ospiti o compagni di viaggio. Cristo è già nato, ma né per Petronio né per i suoi "eroi", possenti e vitali, ma continuamente ossessionati dal pensiero della morte, v'è altra luce che quella ormai tenue della nostalgia, o, all'opposto, quella d'un presente vissuto intensamente e brutalmente giorno per giorno, come un ultimo giorno (già l'aveva scritto Orazio più di mezzo secolo prima, e Trimalchione ha talora grossolani accenti oraziani). Il mondo latino-pagano avrebbe dovuto percorrere un lungo tragitto — attraverso iniziazioni misteriche e pratiche magiche — prima di perdere l'ultima battaglia contro il cristianesimo e la letteratura cristiana. [...]

Il tema della morte, sempre presente nel romanzo, ritengo debba considerarsi la proiezione di un sentimento





funesto che forse assilla l'animo di questo raffinato *arbiter elegantiae*: presentimento personale e insieme interpretazione d'una irreversibile decomposizione del suo ceto e d'una intera classe dirigente. [...] Il tema del ses-

so, o, se si preferisce, l'"oscurità" di numerose situazioni del romanzo, non sono altro che varianti priapree dello stesso sentimento di una decadenza che è insieme agonia di ogni valore della tradizione catoniana e quiritaria,

e dell'assenza, ancora, di altri valori che non siano quelli di una sfrenata rincorsa al profitto e al piacere.

(L. Canali, *Introduzione al Satyricon*, Bompiani, Milano, 1990)

T2 Satyricon, 37, 2-7: Fortunata

Al banchetto di Trimalchione, Encolpio chiede ad uno dei commensali chi sia quella donna che corre avanti e indietro. Inizia così la descrizione della moglie del padrone.

[2] «Uxor», inquit, «Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. [3] Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. [4] Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. [5] Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. [6] Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia, et ubi non putes. [7] Est sicca, sobria, bonorum consiliorum: tantum auri vides. Est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat [...].»

2-3. Uxor...accipere: «È la moglie di Trimalchione, disse, si chiama Fortunata è una che i soldi li misura a palate, e fino a poco tempo fa, chi era? Il tuo genio mi perdonerà, ma tu non avresti voluto accettare dalla sua mano un tozzo di pane». *Fortunata:* i latini dicevano *nomen-omen* (il nome è un augurio) e infatti dal discorso che segue questa donna appare davvero molto "fortunata"; *metitur modio:* frase idiomatica, come in italiano «a palate»; *modio:* ablativo di mezzo, il *modius* era un'antica unità di misura corrispondente circa ad un terzo di ettaro; *nummos:* da *nummus*, detto anche «sesterzio» era la moneta d'argento di Roma; *modo modo:* «ora ora», geminazione; *quid:* «che cosa», notare l'uso del neutro per la persona, infatti, anziché dire *quis fuit*, l'autore dice *quid fuit*; *ignoscet...genius:* frase idiomatica, in cui l'uso del futuro invece del congiuntivo dimostra un'arroganza volgare, al di là dell'apparente formula di cortesia; il *genius* era il nume tutelare che accompagnava ogni uomo dalla nascita

alla morte (dalla radice di *gigno*, «generare»); *noluisse:* piuccheperfecto congiuntivo potenziale; *illius:* genitivo femminile, riferito a Fortunata.

4-5. Nunc...credet: «Ora, senza perché né per come, è salita in cielo ed è il tuttofare di Trimalchione. Insomma, se in pieno mezzogiorno gli dirà che è notte, lui ci crederà».

Nec quid nec quare: altra espressione idiomatica del parlato, fortemente allitterata; *in caelum abiit:* corrisponde al nostro «essere al settimo cielo», in cui l'aggiunta «settimo» è di matrice biblica, oppure «toccare il cielo con un dito»; *topanta:* sta per *tapanta* (= *hápax legómenon*, dal greco *tá+pánta* (= «tutte le cose»); *si dixerit...credet:* periodo ipotetico della realtà; *mero meridie:* allitterazione; *illi:* dativo, «a Trimalchione», notare l'immagine iperbolica che è anche un *adynaton*.

6-7. Ipse nescit...non amat: «Lui stesso non sa che cosa possiede, tanto è ricco sfondato; ma questa lupaccia pensa a tutto e anche quanto tu non immagini.

È astemia, sobria, di buone idee: è tutto oro quello che vedi. Tuttavia è una mala lingua, una gazza da letto: chi ama, ama, chi non ama, non ama».

Ipse: si riferisce a Trimalchione; *quid habeat:* interrogativa indiretta; *saplutus:* significa «ricco sfondato», *hápax legómenon*, da Pluto dio della ricchezza; *lupatria:* *hápax legómenon* da *lupa* (= «prostituta»), è termine volgare e anche in italiano si usano metafore tratte dal mondo animale per indicare un comportamento da prostituta; *providet:* con l'accusativo significa «prevedere» e regge *omnia; ubi non putes:* frase idiomatica; *sicca, sobria:* sono sinonimi; *siccus:* «assetato», «secco» e per metonimia «astemio»: significa che la moglie non beve vino ed è sempre lucida; *bonorum consiliorum:* genitivo di qualità; *tantum:* regge il genitivo partitivo *auri*, frase idiomatica; *malae linguae:* genitivo di qualità; *pica:* «gazza»; *pulvinaris:* «da letto», perché *pulvinar* è il «cuscino» e, per metonimia, «letto». L'espressione «gazza da letto» è un po' volgare ed è in corrispondenza semantica con *lupatria*.

Analisi testuale



T2 Satyricon, 37, 2-7: Fortunata

La descrizione di Fortunata avviene col sistema così detto della scatola cinese, perché il compagno di tavola racconta ad Encolpio che, a sua volta, racconta. Il





personaggio non è, perciò, presentato direttamente, ma è filtrato attraverso l'ottica di chi lo sta guardando (Encolpio) e di chi lo conosce (il commensale) che è il portavoce della cultura dei liberti. Di qui la valutazione che egli dà della donna, volta particolarmente al suo rapporto col denaro.

Fortunata, infatti, con il suo passato di miseria e il suo presente di riccona, rappresenta quel sovvertimento sociale che stava avvenendo ai tempi di Petronio, di cui il servo ricchissimo (*saphutus*) Trimalchione è l'espressione più evidente. Una donna volgarissima, ma astuta, intelligente, che amministra il denaro del marito (*providet omnia*), lo tiene completamente in suo dominio «gli potrebbe far credere che è notte, quando è mezzogiorno», perché è «donna da letto» (*pica pulvinaris*), con la lingua lunga (*malae linguae*).

Non ha molti scrupoli e va a letto con chi le pare: *quem amat amat, quem non amat non amat*.

Osserva su di lei Marchesi¹ «Sempre affaccendata, sempre vigile, essa è il tipo della borghese pettegola, economica, presuntuosa, bramosa di apparire una buona signora, mentre ha solo la stoffa di una buona sguattera. In mezzo a grandi ricchezze essa mantiene le pitoccherie sollecite della serve e non comparisce nel triclinio, se prima non ha riposto e distribuiti gli avanzi ai garzoni di casa. Si presenta con la veste fermata in alto da un cinturino giallo, in modo che si vedano giù insieme con la tunica color ciliegia le giarrettiere e i calzari dorati: e si asciuga le mani col fazzoletto che ha in collo».

In questo testo le frasi fatte, banali, il ritmo da filastrocca (*amat...non amat*) e le iperboli che sono tipiche del linguaggio parlato, più che altrove si adattano al personaggio: tutto è *iperbolico* in lei e al tempo stesso è *banale*.

Troppo ricca (*nummos modio metitur*) e un tempo *troppo* povera (*noluisses accipere panem*), *troppo* astemia (*sicca, sobria*), *troppo* furba (*providet omnia*) e *troppo* libera nei costumi (*lupatria, pica pulvinaris*), anche fisicamente altrove appare connotata da eccessi.

Tuttavia c'è un'immagine che rappresenta una vera e propria metonimia di Fortunata nel capitolo 67, 6. In queste pagine, infatti, dopo la presentazione di straordinarie pietanze, gli ospiti si chiedono come mai Fortunata non vada a sedersi a tavola. Abinna, un convitato, protesta: «Se non viene a tavola io me ne vado». Così tutti la chiamano a gran voce e lei arriva «con la tunica tenuta su da una cintura gialla, in modo che si vedeva sporgere sotto la sua sottoveste color ciliegia. In basso apparivano gli anelli che portava alle caviglie e le scarpette di pelle bianco-dorata. Pulendosi le mani con un fazzoletto che aveva al collo, si mise sullo stesso letto dove era sdraiata Scintilla, la moglie di Abinna» (*trad. it. di Piero Chiara, Mondadori, Milano, 1969*).

A questo punto: «dopo i convenevoli Fortunata tolse dalla sue braccia cicciose i braccialetti e li mostrò a Scintilla perché li ammirasse. Finì col togliersi anche gli anelli dalle caviglie e la reticella che aveva in capo, dicendo che era di oro puro» (*op. cit.*). La descrizione fisica di Fortunata, sensuale e grossolana, si congiunge in tal modo a quella del carattere e ne completa l'immagine. Ma è il commento del marito ad esprimere tutta la volgarità e la banalità dell'ambiente. Infatti, egli, prendendo i bracciali, dichiara compiaciuto: *Videtis muliere compedes sic nos barcalae despoliamur* («Ecco i ceppi delle donne e noi sciocchi ci lasciamo spogliare») (*op. cit.*). Questa mescolanza di volgarità e di ricchezza è la cifra di tutta la cena di Trimalchione.

¹ Marchesi C., *Storia della letteratura latina*, vol. II, Principato, Messina, 1958.





pagine critiche

Il realismo degradato: il brutto e il ridicolo

Lo studioso Salvatore d'Elia, mostra gli aspetti più volgari, degradati e tragicomici della Cena, mettendo in luce il pessimismo radicale di Petronio: la convinzione che al disfacimento morale e culturale del suo tempo non c'era più ormai alcuna salvezza.

Petronio attua nell'ambito della realtà contemporanea una selezione precisa di luoghi e ambienti sociali: a Pozzuoli non c'erano soltanto i liberti e i *peregrini* né solo l'enorme e brutta villa di Trimalchione, ma egli elimina accuratamente qualsiasi accenno che superi il quadro d'osservazione prescelto. Non basta. Di questa delimitata realtà egli ci offre una ricostruzione estremamente parziale e quindi deformante: il realismo descrittivo si esercita solo sui suoi aspetti degradati (*deformis, deformior*). Trimalchione, Fortunata, Lica ecc. sono fisicamente brutti, calvi, corti, ridicoli. Si pensi all'abbigliamento del flaccido Trimalchione: tunica e mantello rosso, tovagliolo bianco con l'orlo rosso, anelli d'oro al mignolo e all'ultima falange dell'anulare, bracciale di 6 libbre d'oro con cerchio d'avorio al braccio, e poi pitale dadi stuzzicadenti d'argento. Fortunata, bassa e grassoccia, non è da meno: reticella d'oro ai capelli, orecchini d'oro, tunica color ciliegia, sottoveste verde, cintura gialla, sandali bianchi con orlo d'oro, bracciali d'oro al braccio e alla caviglia e un pannolino al collo coi sudori e gli odori della cucina. Tutta la *Cena* è il trionfo del repellente: il padrone ne segna i tempi con minzioni ed evacuazioni; le ingurgitazioni di cibi sono vomitevoli; i servizi sono tutti a ritmo di musica e canto; i giudizi sui vari convitati sono fondati continuamente su accostamenti degli uomini ad animali o cose (pepe, mosche, bolle, gazze, rane, uova, ecc.). [...]

Trimalchione è vomitevole nella sua ostentazione volgare, ma ha anche le

confessioni della sua devota riconoscenza alla moglie, della sua ostinata audacia nel commercio, del rimpianto per non avere un erede, delle umiliazioni subite e ora ribaltate nella mania di grandezza. È anche lui un istrione, ma troppo grossolano per essere tragico, troppo fatuo marionettistico e ridicolo per essere comico. Resterebbe una grande maschera grottesca, più complessa e robusta ma sulla scia degli altri personaggi del romanzo, se Petronio — ed è qui la terza grande novità, la più geniale — non lo avesse posto, sullo sfondo del pantagruelico banchetto, musicato cantato e animato da un nugolo di comparse che diventano marionette, in stato d'ubriachezza, di fronte alla realtà del disfacimento senile e della morte. Anche in questo caso tutto diventa una pantomima gigantesca e repellente, recitata suonata e cantata, e «senza senso». Ma la paura è autentica e questo enorme gonfio poveruomo confessa, tra un pianto generale, ch'è un po' recita su ordinazione e un po' l'effetto dell'ebbrezza che sale, la sua desolata viltà di «pagliaccio» sgonfiato. Potente è la forza fantastica con cui Petronio costruisce la progressione delle atmosfere dominanti nel banchetto, dalle volgarità ostentate e sghignazzate e dalle chiacchiere più o meno banali e scombinare alle confessioni a bassa voce, alle paure del subcosciente fatte emergere dai racconti dei commensali sulle streghe i morti e i funerali del giorno fino alla lettura del testamento, alla descrizione del mausoleo, al bagno allucinante di ubriachi nudi che corrono tutti intorno al padrone

nudo che canta e rutta nel centro di «uno stretto camerone cisterna», al canto del gallo malaugurante, al litigio con la gelosa Fortunata e ai pianti che l'accompagnano, alle musiche del simulato accompagnamento funebre, all'arrivo catastrofico dei pompieri, che chiude l'episodio sul ritmo di un «prestissimo» riportandolo al suo livello comico-grottesco.

La *Cena* è caratterizzata da un *mixage* vorticoso di farsesco e di drammatico, di ridicolo e di repellente, di autentico e di recitato, di reale e di surreale, che sconvolge per la sua compattezza fantastica e la sua profonda coerenza. Le invenzioni del mausoleo vuoto, della Sibilla sotto vetro che vuol morire, del canto del gallo sono indubbiamente di un genio, e vale la pena di accostarle alle più innovative di Boccaccio o Rabelais per cogliere le diversità radicali fra capolavori spesso accostati per una certa parentela non più che generica e superficiale. Trimalchione è una delle più grandi figure dell'arte di tutti i tempi e di uno spessore umano e fantastico che tutt'al più ricorda e supera Gogol per quella tipica contraddizione tra tragico e comico coesistenti che i migliori studiosi hanno riconosciuto ne *Le anime morte*. C'è solo da stupirsi che di fronte ad una creazione di tale complessità e profondità perfino Auerbach sia rimasto inceppato da astratte formule storico-sociologiche. Le interpretazioni estetizzanti del romanzo rivelano proprio qui la loro completa insufficienza. [...]

Il mondo descritto da Petronio nel *Satyricon* è il mondo di questi nuovi





corrotti vincitori di coloro che avevano conquistato il mondo: i liberti, che dominavano ormai in Italia nelle scuole, nelle congreghe religiose, nella cultura ufficiale, nelle case, fino ad alzare le mani contro i padroni, e a corte dettavano legge e diventavano ascoltati consiglieri, padroni effettivi del governo, dominatori del senato e amanti dell'imperatore; gli orientali che avevano raggiunto il primato economico e commerciale e sovvertivano tutto per mutarlo, con la connivenza di imperatori folli, in egemonia anche politica e culturale; i Magnogreci e i Greci che Nerone idolatrava e i cui costumi di invertiti si sforzava di imitare, di ufficializzare e di introdurre nella capitale del mondo; gli schiavi di cui il principe indossava le vesti per le sue rapine notturne e che un

falso umanismismo da stoici ebbi intendeva liberare in massa e mutare in cittadini.

Nelle segrete profondità dell'*arbitraria elegantiae* di Nerone c'era, se non un manifesto rimpianto per l'antica civiltà italiana che scompariva sovrachiarata dalle province, un pessimismo radicale che Tacito ha compreso molto più di tanti critici moderni (*revolutus ad vitia seu vitiorum imitatione!*), una repulsione viscerale per un vasto gruppo etnico e sociale che ormai inquinava tutto, la convinzione di un rovesciamento umano senza scampo. Perciò il *Satyricon* lascia nel lettore come un senso di angoscia, l'impressione di un insopportabile disfacimento morale sociale e culturale contro cui non c'è più salvezza. Il continuatore più

autentico di Petronio non è Marziale (e tanto meno Apuleio) ma il Giovenale delle satire di Messalina e di Nevolo. E Petronio lo supera nettamente per genialità inventiva, coerenza morale, forza fantastica, profondità. Nonostante le apparenze brillanti e dissolute, il più grande scrittore dell'età neroniana è anche il più lucidamente e spietatamente amaro. E perciò è morto continuando a recitare da gaudente, ma punendo e premiando i suoi schiavi da vecchio padrone tradizionale; vomitando, da autentico romano, il suo odio profondo contro il principe incendiario e sovvertitore.

(S. d'Elia, *Discipline classiche e nuova secondaria*, Atlantica, Foggia, 1986)

Il rapporto narratore-autore nel *Satyricon*

Gian Biagio Conte analizza in queste pagine il sottile rapporto narratore-autore, Encolpio-Petronio, nel Satyricon. Interessante è come Petronio utilizzi l'ironia per mettere a nudo le illusioni di Encolpio, che racconta le vicende in prima persona.

Il lettore previsto da Petronio interpreta il testo in aperta discordanza da come il personaggio narratore lo percepisce e lo racconta. L'autore nascosto ha scelto, per la sua regia esterna e invisibile, il modello del romanzo d'amore e d'avventura: su di questo ha costruito l'azione narrativa, gli episodi e la forma dei personaggi. Ma solo per parodiare, questo modello. Per il personaggio narratore egli ha scelto invece un altro regime: lo ha reso inconsapevole della trappola puramente romanzesca in cui l'ha chiuso e, facendolo ingenuo, ha lasciato che visse la sua vita chimerica di illusioni eroiche.

L'autore si rendeva conto (e per questo ha cercato una complicità attiva nel sorriso critico del suo lettore) che per certi aspetti non molta distanza

separava la grande epica e i modelli eroico-tragici dall'assetto narrativo dei romanzi, che volgarizzavano e degradavano appunto quei grandi modelli. Si era ormai costituito un genere letterario di grande popolarità, ampiamente apprezzato, forse talmente apprezzato da essere anche preferito agli stessi grandi modelli che liberamente esso riscriveva in forma di prosa: una *Trivialliteratur*, una letteratura di consumo, destinata a vari livelli sociali. L'evasione era il suo intento immediato: compiacere il lettore dandogli forti e facili emozioni, e produceva un effetto finale di consolazione. Due obiettivi, questi — l'evasione e la consolazione — pienamente garantiti dal moralismo banale che ogni volta sorregge la trama di eventi, peri-

pezze e soluzioni. È probabile che questo genere di letteratura debba essere giudicata come lo svago occasionale di lettori coltivati piuttosto che un prodotto destinato a consumatori di gusti bassi e privi di educazione. Ma, qualunque fosse la vera destinazione letteraria di questi romanzi, è evidente che Petronio rivolse ad essi un sorriso aristocratico di condiscendenza polemica. A lui, nostalgico dei grandi classici, il romanzo d'amore e d'avventura non poteva che apparire una moderna degradazione della grande letteratura del passato. Per di più, questo nuovo genere narrativo, proprio perché fortemente convenzionale e costruito per strutture stereotipizzate, doveva apparirgli particolarmente adatto al proprio gioco parodico.





Piccolo avventuriero spiantato, ladruncolo senza scrupoli e fors'anche malfattore, *scholasticus* velleitario con tutti i difetti della scuola, Encolpio è oggettivamente un personaggio (e quindi un narratore) squalificato. — lui lo strumento principale del rovesciamento parodico che Petronio opera nei confronti del romanzo d'amore e d'avventura in cui ha deciso di farlo muovere e vivere. Encolpio nelle mani dell'autore del *Satyricon* diventa l'antimodello dell'eroe del romanzo idealizzato: tanto casto è quello quanto Encolpio è debosciato, tanto è moralmente forte quello quanto Encolpio è debole e rotto ad ogni inganno. [...] L'operazione compiuta da Petronio è di grande raffinatezza letteraria: la parodia non è un gesto scoperto che monopolizza il senso del testo costruendolo come fosse *sic et simpliciter* un'antifrasi del romanzo greco d'amore e d'avventura. Il romanzo greco parodiato traspare dietro il *Satyricon* come un simulacro di senso appena percettibile, un fantasma che fa le sue apparizioni occasionali per poi svanire e lasciare spazio all'azione in sé. Il gioco parodico è condotto con grande leggerezza e per via di implicazioni molto più di quanto non sia reso scopertamente esplicito. Petronio è maestro nell'arte di evocare gli stereo-

tipi sfruttando la loro banalità stessa o di comunicare alle sue descrizioni un'aria di inautenticità sufficiente per provocare una lettura sdoppiata (umoristica), ma è anche abbastanza discreto per non distogliere l'attenzione del lettore dalla 'storia'.

Così il *Satyricon* non diventa un trattato di critica letteraria che costruisce il suo senso come un racconto allegorico polemico contro le strutture convenzionali e ripetitive della *Trivialliteratur* romanzesca; ma è esso stesso un racconto da leggere e da seguire in una sua propria e complessa autonomia di significati. Il tono parodico è sempre moderato da certi elementi di contesto che rendono anche 'verosimile' il racconto e adatto al fluire della storia. Il modo ironico si serve del genere romanzo ma non si esaurisce nella parodia di esso. Spieghiamoci meglio. La falsariga del genere romanzo cala il personaggio narratore in situazioni che sono larvate parodie della forma romanzesca. Ma il quadro si anima e si complica nel momento in cui il personaggio Encolpio, vittima chiusa nella trappola della banalità melodrammatica, si rivela un "narratore mitomane", privo del principio stesso di realtà e succube (così lo ha voluto l'autore ironico) delle sue illusioni di consumatore scolastico di testi lette-

rari sublimi. Si attiva così un dialogo tra l'autore e il lettore, o meglio una sorta di scambio, che è la sostanza dell'ironia del *Satyricon*.

[...] Va solo ricordato che l'ironia comica (non diversamente dall'ironia tragica) si fonda su una 'cattiva lettura': l'ironizzato è colui che legge erroneamente la situazione davanti a cui è posto; ma la sua lettura erronea viene corretta nel momento in cui essa è susunta sotto lo sguardo dell'ironizzante. Quello ironico è un procedimento che l'autore può solo impostare ma che deve essere completato dal lettore. L'autore infatti pone le basi di una lettura alternativa (fondandola su una conoscenza superiore); il lettore accetta la prospettiva dell'autore e raggiunge così quel superiore livello di conoscenza. Senza un lettore competente la strategia ironica è solo avviata, ma non trova ancora la sua piena attuazione. Se corrispondere alle strategie dell'autore è il compito di ogni lettore intelligente, il sorriso d'intesa (che rende il lettore complice dell'autore) sarà sempre il miglior compenso per un lettore ironico. Impariamo anche noi a sorridere con l'autore se vogliamo davvero leggere il *Satyricon*.

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

Il banchetto di Trimalcione

Questa pagina è molto interessante per l'assoluta chiarezza (nonostante sia passato quasi un secolo), con cui è data la descrizione/spiegazione del luogo della Cena di Trimalchione. L'autore è il professore Paolo Fossataro che nel 1910 tenne un corso di Letteratura latina sulla Cena Trimalchionis presso l'Università di Napoli, con lezioni pubblicate nel 1912 dall'editore Tommaso Pironti di Napoli, da cui è tratta la pagina qui riportata.

Il triclinio comune e quello di Trimalcione. Triclinium era il nome tanto della sala da pranzo (che si chiamava anche *cenatio*) quanto del complesso di tre letti intorno a tre lati di una mensa quadrata. Questo era il

triclinium comune. Ogni *lectus triclinaris* era basso, aveva la sponda rivolta alla mensa più rilevata di quella esterna, e una spalliera a capo. Questa parte superiore, dove era la spalliera, era detta *locus summus*, la

media locus medius e il posto alla estremità aperta *locus imus*. [...] I commensali si sdraiavano sui letti in posizione diagonale allo spazio occupato, in modo da tenere i piedi rivolti verso la sponda esterna, e appoggian-





dosi col gomito sinistro sopra cuscini, mentre il braccio destro rimaneva libero per prendere i cibi. I cuscini che servivano a chi occupava il *locus summus* d'un letto eran sostenuti dalla spalliera di questo, gli altri erano collocati fra un commensale e un altro. [...] Le donne, di regola, e dove si serbavano i costumi più corretti, non si sdraiavano sul letto, ma stavano a tavola sedute ai piedi di esso. [...] I commensali a tavola portavano le *soleae* (pianelle) le quali si toglievano sdraiandosi sui letti, e che erano custodite dallo schiavo [...]. Ciascuno portava con sé il proprio tovagliuolo (*mappa*). Si adoperavano coltelli (*cultri*) e cucchiari (*cochlearia*); ma si mangiava con le mani, e perciò, come al principio del pranzo, così ad ogni nuova portata (*ferculum*) si dava l'acqua alle mani. [...] Il banchetto di Trimalcione presenta varie differenze o deviazioni dall'uso comune attestatoci dalle fonti. Non v'è un'unica mensa, ma ciascun commensale ha un

proprio piccolo desco, probabilmente rotondo. Oltre a questi deschi, v'è una mensa più grande, su cui s'imbandiscono, o si espongono semplicemente, le vivande, e dalla quale si distribuiscono le porzioni ovvero si reca ai commensali ciò che essi desiderano.

Trimalcione poi, *nove more*, come dice Encolpio, non occupa il solito posto del padrone di casa nel *triclinium*, ma il primo posto del primo letto (*summus in summa*, o semplicemente *summus*); cioè quello che nel sigma era il primo posto d'onore e quindi neanche spettava al padrone di casa.

In quanto al numero dei commensali, quelli di Trimalcione, che fin da principio han preso posto a tavola sono quattordici [...] Fortunata, la moglie del padron di casa, da principio va su e giù accudendo al banchetto, ma non pare che vi prenda parte; solo verso la fine delle *primae mensae*, intervenuto Abinna che, come se viro in carica, si colloca al *locus praetorius*, Fortunata prende posto su di un letto

insieme con Scintilla, la moglie di quello. E allora il numero dei banchettanti sdraiati sui letti sale a 17, con due donne tra loro. Finalmente Trimalcione fa prender posto a tavola (*discumbere*) anche a una parte degli schiavi: sicché abbiamo fino ad oltre sei persone per letto, il che corrisponde alla grossolanità del convitante. La *comissatio* poi comincia non colle *secundae*, ma verso la fine delle *primae mensae*, quando (c. 60) vengono distribuite corone e fiale di profumi, che servivano, come abbiamo detto, per il trincare. Allora appunto intervengono *comissatores* nelle persone di Abinna e dei suoi. E allora, come inizio della *comissatio*, si fanno il sacrificio conviviale, le libazioni e la venerazione al Genio dell'Imperatore, ai Lari e al Genio del padron di casa, e si pronunzia la formula suddetta d'augurio.

(P. Fossataro, *Lezioni di Letteratura latina sulla Cena Trimalchionis*, Pironti Editore, Napoli, 1912)



Laboratorio

Petronio



Prova di verifica 1

Cap. 41, 9-12: L'ubriacone

Dama è un liberto che si trova tra i convitati della cena di Trimalchione.

[9] Ab hoc ferculo Trimalchio ad lasanum surrexit. Nos libertatem sine tyranno nacti coepimus invitare... convivarum sermones. [10] Dama itaque primus cum pataracina poposcisset, «Dies» inquit «nihil est. Dum versas te, nox fit. Itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire. [11] Et mundum frigus habuimus. Vix me balneus calfecit. Tamen calda potio vestiarius est. [12] Staminatas duxi, et plane matus sum. Vinus mihi in cerebrum abiit».

Traduzione

[9] A questo punto Trimalchione si alzò per andare al cesso. Liberati da quel peso riappiccammo il discorso. [10] E primo fra tutti Dama dopo aver chiesto una gran coppa di vino disse: «Il giorno passa in un lampo. Non hai tempo di rigirarti che è già venuta la sera. Tirate le somme la meglio è andare di filato dal letto al triclinio. [11] Ed è stato un freddo birbone: me per esempio il bagno mi ha scaldato appena. Ad ogni modo il miglior ferrauiuolo è un bicchiere di vino caldo. [12] Io poi ho alzato il gomito e sono briaco fradicio. Il vino mi ha dato alla testa».

(trad. A. Cesareo - N. Terzaghi)

A. Comprensione

Riassumere in tre righe il contenuto del brano e dargli un titolo con sottotitolo.

B. Analisi morfosintattica

1. Che funzione ha il participio *nacti* e da quale verbo deriva? (p. 9)
2. Che tipo di proposizione è *cum... poposcisset*? (p. 10)
3. Qual è il secondo termine di paragone dipendente da *melius*? (p. 10)
4. Che complemento è in *cerebrum*? (p. 12)

C. Analisi semantica

1. Il gesto di Trimalchione in incipit che valore ha, nell'economia del brano?
2. Con l'aiuto del dizionario, elencare tutte le forme lessicali appartenenti al codice parlato e derivate dal greco.
3. La sintassi ha un grosso rilievo semantico per rappresentare il discorso dell'ubriaco: spiegare il rapporto significante - significato.





4. Elencare i gesti che il liberto mentalmente prevede di compiere e spiegarne la funzione.
5. Molte espressioni possono avere un valore gnomico. Quando, di solito, il soggetto nel parlare utilizza la forma proverbiale? Qui perché rappresentano una forma di carnevalesco?
6. Che significato assumono gli "errori" di Dama per cui i sostantivi maschili *balneus*, *vinus*, *vestiarius* vengono usati in luogo di *balneum*, *vinum*, *vestiarum* neutri?
7. Importantissime le metafore: cogliere tutte quelle presenti nel testo e spiegarne la funzione "comica".
8. Perché l'enunciato conclusivo può essere assunto come chiave di lettura del testo (metafora ed errore di genere grammaticale)?

D. Approfondimento

1. La figura dell'ubriaco in altri testi della letteratura latina (massimo venti righe).
2. Il carnevalesco nel testo in esame: elencare tutte le forme di rovesciamento "comico" dei valori alti, secondo la logica spiegata da Bachtin (massimo tre colonne di foglio protocollo).



Prova di verifica 2

Cap. 67, 1-8: Fortunata

[1] «Sed narra mihi, Gai, rogo, Fortunata quare non recumbit?» [2] «Quomodo nosti» inquit «illam» Trimalchio «nisi argentum composuerit, nisi reliquias pueris dividerit, aquam in os suum non coniciet.» [3] «Atqui» respondit Habinnas «nisi illa discumbit, ego me apoculo». Et coeperat surgere, nisi signo dato Fortunata quater amplius a tota familia esset vocata. [4] Venit ergo galbino succincta cingillo, ita ut infra cerasina appareret tunica et periscelides tortae phaecasiaeque inauratae. [5] Tunc sudario manus tergens, quod in collo habebat, applicat se illi toro, in quo Scintilla Habinnae discumbebat uxor, osculataque plaudentem «Est te» inquit «videre?» [6] Eo deinde perventum est, ut Fortunata armillas suas crassissimis detraheret lacertis Scintillaeque miranti ostenderet. Ultimo etiam periscelides resolvit et reticulum aureum, quem ex obrussa esse dicebat. [7] Notavit haec Trimalchio iussitque afferri omnia et «Videtis» inquit «mulieris compedes: sic nos barcalae despoliamur. Sex pondo et selibram debet habere. Et ipse nihilo minus habeo decem pondo armillam ex millesimis Mercurii factam». [8] Ultimo etiam, ne mentiri videretur, stateram iussit afferri et circumlatum approbari pondus.

Traduzione

[1] «Ma piuttosto, Gaio, dimmi un po' per favore perché Fortunata non sta anche lei sdraiata a tavola». [2] «La conosci bene quella», risponde Trimalchione «se non ha rimesso a posto l'argenteria, se non ha distribuito gli avanzi agli schiavetti, non mette in bocca neanche un gocciolo d'acqua». [3] «E allora», fa Abinna «se lei non viene a sdraiarsi a tavola, io alzo il culo e sloggior». E aveva cominciato ad alzarsi, senonché, a un segno del padrone, tutta la servitù chiamò Fortunata quattro volte e più. [4] E dunque lei arrivò, con la veste tenuta su da una cintura giallina, così che sotto le si vedeva la tunica color cerasa e i cerchietti a torciglione alle caviglie e le scarpine dorate. [5] Allora asciugandosi le mani a un fazzoletto che aveva intorno al collo, si adagia sullo stesso letto di Scintilla, la moglie di Abinna, e la sbaciucchia mentre quella batte le mani, e le dice: «Sei proprio te che vedo?». [6] Poi si arriva al dunque: Fortunata si sfilò i braccialetti dalle braccia grasse come lardi, e li mostra a Scintilla tutta in estasi. Alla fine si sfilò anche i cerchietti e la reticella d'oro, che diceva essere della meglio caratura.





[7] Trimalchione stette a osservare, poi si fece portare il tutto, e: «Vedete» commentò «le catene delle donne: e così noi babbei ci lasciamo spogliare. Sei libbre e mezzo ce ne deve avere. Però ce l'ho anch'io un bracciale di dieci libbre, fatto con l'uno per mille del mio Mercurio». [8] Poi, perché non si credesse che raccontava frottole, ordinò di portare una bilancia, e di farla girare fra i commensali perché controllassero il loro peso.

(trad. L. Canali)

A. Comprensione

1. Tradurre i par. 4 e 5 confrontando questa traduzione di Luca Canali con quella di Chiara a p. 17 (in *Analisi testuale*).
2. Riassumere il contenuto del testo in cinque righe, inserendovi le seguenti parole latine: *galbino cingillo, tunica cerasina periscelides, inauratae, armillas crassissimis lacertis, reticulum aureum obrussa, stateram, pondus*. Dargli un titolo che non sia il nome "Fortunata".

B. Analisi morfosintattica

1. Che tipo di periodo è *nisi...composuerit...nisi...diviserit ...non coniciet?* (p. 2)
2. Che tipo di periodo è *nisi...discumbit...apoculo?* (p. 3)
3. Qual è l'apodosi dipendente da *nisi esset vocata?* (p. 3)
4. Che tipo di periodo è *ita...ut appareret* e da quale verbo dipende? (p. 4)
5. Qual è il soggetto di *tergens?* Che caso è *manus?* (p. 5)
6. Qual è il soggetto di *discumbebat?* (p. 5)
7. Con quale termine concorda *osculata?* (p. 5)
8. Che tipo di proposizione introduce *perventum est?* (p. 6)
9. Che caso è *Scintillae* e da quale verbo dipende? (p. 6)
10. Che funzione ha il participio *miranti?* (p. 6)
11. Qual è il soggetto sottinteso di *debet habere?* (p. 7)
12. Con quale termine concorda *ex millesimis...factam?* (p. 7)
13. Qual è il soggetto di *approbari?* Con quale termine concorda *circulatum?* (p. 8)

C. Analisi semantica

1. Analizzare lo *spazio* e il *tempo* in cui si svolge la scena, facendo attenzione alle marche spaziali e temporali.
2. Esaminare i segni diretti e indiretti che spiegano *i personaggi*, creando una scheda, così:

FORTUNATA	TRIMALCHIONE	ABINNA	SCINTILLA
.....
.....

3. Analizzare le *microsequenze* narrative che segnano i cambiamenti di azione.
4. Elencare i lessemi tratti dal *linguaggio parlato* (con l'aiuto del vocabolario) e individuare il peso della loro presenza nel testo.
5. L'isotopia della *ricchezza*: elencare tutti i particolari del racconto che fanno rilevare questo tema.
6. La *volgarità*: elencare tutti i particolari del racconto che indicano volgarità.

