



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

AD INFEROS

Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci





N. 02

La collana intende raccogliere i contributi presentati nel contesto delle iniziative organizzate dall'Associazione Culturale Rodopis - Experience Ancient History, da anni impegnata a promuovere lo studio dell'antichità classica grazie ad attività di disseminazione, divulgazione e public engagement rivolte di volta in volta a un pubblico specializzato e generalista, in Italia e all'estero. I volumi hanno per oggetto studi e ricerche relative all'antichità classica e al vicino oriente antico, con un approccio multi- e interdisciplinare, dando spazio tanto ai contributi di giovani ricercatori quanto a quelli di studiosi affermati, italiani e stranieri.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO



AD INFEROS
Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci

AD INFEROS. Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di Caterina Pentericci

Comitato editoriale

Anna Busetto, Fiorella Fiocca, Marta Fogagnolo, Alessandro Magnani, Lorenza Natale,
Fabio Sassella Sergenti

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

PRINT ISBN 9788831205849

PDF ISBN 9788831205825

EPUB ISBN 9788831205832

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2024

© Urbino University Press per la presente edizione

Publicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche
e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

9

PREFAZIONE

Caterina Pentericci

15

**MORTI, COPROFAGI E MASSACRATORI:
I DEMONI TRA ALDILÀ E VITA QUOTIDIANA
NELLA RELIGIONE EGIZIANA**

Gabriele Mario Conte

31

L'ADE E IL CRONOTOPO IN ARISTOFANE

Francesco Morosi

45

**I TERREMOTI COME VIA PER GLI INFERI:
OMERO, L'EPICA LATINA E LUCREZIO**

Leonardo Galli

59

**CLAUDIO LO "ZUCCONE" ED ENCOLPIO *SCHOLASTICUS*:
CATABASI COMICHE NEL MONDO ROMANO**

Elisa Migliore

75

**L'ULTIMO INCONTRO DI ENEA E DIDONE:
VIRGILIO E BUSENELLO A CONFRONTO**

Rosanna Capiello

89

**DISCESA AL PARADISO:
L'ORFEO EPICUREO DI COLUCCIO SALUTATI**

Enrico Piergiacomi

113

LA CATABASI DEGLI EROICI FURFANTI FOLENGHIANI

Chiara Cortese

133

SIENA CITTÀ INFERA IN *TRE CROCI* DI FEDERIGO TOZZI

Alberto Fraccacreta

147

UN'ERUDITA CATABASI DANTESCA:
IL RACCONTO ILLUSTRATO "PAPERDANTE" DI MACCHETTO,
PERISSINOTTO, CAGOL

Valentina Rovere

169

ALBERICH TRA PROTEO E ADE NEL *RHEINGOLD* DI WAGNER

Michele Napolitano

CLAUDIO LO “ZUCCONE” ED ENCOLPIO *SCHOLASTICUS*: CATABASI COMICHE NEL MONDO ROMANO

ELISA MIGLIORE

1. *Introduzione*

Del viaggio di un personaggio nell’Oltretomba, la catabasi, troviamo numerosi esempi all’interno della ricca tradizione dei testi classici greci e latini,¹ sia in forma di fugaci cenni sia di narrazioni più ampie. Particolare fortuna sembra essere toccata a questo *topos* nella produzione comica e parodica,² all’interno della quale spiccano, in ambito latino, i viaggi infernali dell’imperatore Claudio nell’*Apocolocyntosis* di Seneca e di Encolpio nel *Satyricon* di Petronio.

Ai loro lettori, che dovevano conoscere bene la tradizione (soprattutto epica) secondo cui l’Ade era un luogo minaccioso e orribile, Seneca e Petronio hanno offerto invece una rappresentazione del regno dei morti piena di elementi quotidiani.³ Proprio in questo risiede la comicità dell’Oltre-

1 Offro qui una panoramica della presenza del motivo della catabasi nella letteratura greca e latina, tralasciando al momento il genere comico-parodico (vd. *infra* n. 2). Nell’ambito della letteratura greca, il tema del viaggio oltremondano è presente nella produzione epica di Omero ed Esiodo (Hom. *Il.* 8, 366-369; *Od.* 11; 14, 1-204; Hes. *Th.* 311-313), lirica di Pindaro e Bacchilide (Pind. *O.* 9; B. *Ep.* 5, 56-79) e filosofica di Platone (Pl. *R.* 614b-621d); gli *Heraclea* di Pisandro (VI a. C.) e gli *Heracleia* di Paniassi (V a. C.) narravano verosimilmente la catabasi di Eracle. In letteratura latina riferimenti al *topos* della catabasi sono presenti in opere epiche di Virgilio, Ovidio, Lucano, Silio Italico (Verg. *Aen.* 6; Ov. *Met.* 10, 1-85; Luc. 6; Sil. 13, 381-614), filosofiche come il *De re publica* di Cicerone (6) e tragiche, come alcune opere di Seneca (*Herc. Fur.* 547-591). Per approfondire si vedano inoltre Pettenò 2004, pp. 2-5; Souza 2013; Cursaru 2015; Bernabé 2015.

2 Catabasi comiche in ambito greco ci restituiscono gli autori della commedia vecchia, Ferecrate, Cratino, Eupoli, Aristofane, la *véκρυα* di Menippo di Gadara, i Σίλλοι di Timone di Fliunte, e i dialoghi *Icaromenippus* e *Necyomanteia*, di Luciano di Samosata; a queste opere può forse essere accostato il riferimento alla catabasi di Eracle nella tragicomica *Alceste* di Euripide. Nella produzione latina, oltre all’*Apocolocyntosis* e al *Satyricon*, esempi di catabasi parodica si rintracciano in Orazio, nel *Culex* pseudovirgiliano, e nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Per il legame tra catabasi e comicità, cfr. Koch Pietre 2015, pp. 281-298; MacLachlan 2016, pp. 83-111.

3 Una rappresentazione dell’Ade piena di elementi familiari si trova nelle *Rane* di Aristofane, una delle più celebri elaborazioni in chiave parodica del *topos*. Cfr. Policastro 2004, p. 12; Santamaría Álvarez

tomba descritto nei due testi: la parodia e la deformazione delle peculiarità e delle scene tipiche della catabasi privano il regno dei morti del suo fascino sinistro, che risulta così terribilmente simile alla contemporaneità di Roma.

2. *Apocolocyntosis*: la catabasi di una zucca

Con l'*Apocolocyntosis* Seneca dava libero sfogo al suo risentimento nei confronti dell'imperatore Claudio, che aveva decretato il suo esilio nel 41 d.C. e che tanto aveva contrastato le sue fortune. Mettendone alla berlina i difetti⁴ e la scarsa abilità politica, Seneca immagina che all'imperatore defunto (54 d.C.) gli dèi dell'Olimpo neghino l'apoteosi, la divinizzazione *post mortem*, e ordinino la sua cacciata dal cielo. Rifiutato dal consesso divino, Claudio viene dunque condannato a scendere negli Inferi, luogo in cui dimorerà per sempre.

Quando un eroe si appresta alla discesa negli Inferi è solitamente aiutato, e spesso accompagnato, da un personaggio che ha il compito di fornirgli le giuste indicazioni per raggiungere il luogo; come nella migliore delle catabasi, anche nel viaggio narrato nell'*Apocolocyntosis* Claudio ha una guida, il dio Mercurio.⁵

Se non sorprende che sia questa divinità, in virtù della sua funzione di Psicopompo, ad accompagnare l'anima dell'imperatore, sorprende invece il compito cui il dio è destinato all'interno del progetto parodico di Seneca. Mercurio assume infatti il ruolo di detonatore della burla nei confronti di Claudio, non solo in alcune scene caratterizzate da una mimica piuttosto marcata (per ben due volte il dio afferra Claudio per trascinarlo via, la prima *collo obtorto* decretando l'inizio della catabasi in *Apocol.* 11, 6, la seconda con una *manus iniectio*⁶ in *Apocol.* 13, 1), ma anche, in quanto dio dell'astuzia, dell'ingegnosità e della facondia, come *pendant* autorevo-

2015, pp. 122-132.

4 Vd. *infra* p. 61 n. 8.

5 Il dio compare già all'inizio della satira (Sen. *Apocol.* 3, 1) impegnato a convincere le Parche a recidere il filo della vita di Claudio in quanto era un suo protetto.

6 La *manus iniectio*, istituto del diritto romano secondo il quale il creditore trascinava a forza il debitore davanti al magistrato e alla sua presenza gli imponeva le mani pronunciando la formula tradizionale, nell'*Apocolocyntosis* viene privato del significato tradizionale e assume una valenza comica.

le di un imperatore di cui ci si faceva beffe per la scarsa intelligenza⁷ e l'*obscuritas* dell'eloquio.⁸

L'itinerario della *descensio ad Inferos* di Claudio si sviluppa attraverso una «struttura a tre piani»: ⁹ esso ha inizio sull'Olimpo, prosegue poi sulla Terra e si conclude negli Inferi. L'architettura di questa catabasi in tre movimenti rappresenta quasi un *unicum* nella letteratura antica: generalmente la struttura della catabasi prevede che sia la Terra il punto di partenza e il regno dei morti la destinazione finale. L'*Apocolocyntosis* costituisce invece l'unico esempio in cui la Terra è solo un punto di passaggio che si frappone tra cielo e inferi, che risultano quindi non solo intimamente connessi, ma anche parte di uno stesso percorso.¹⁰

Abbandonato l'Olimpo, Claudio e il dio Mercurio approdano sulla Terra. Il viaggio verso l'oltretomba, il cui ingresso è collocato all'interno di Roma (*Apocol. 12: Dum descendunt per viam Sacram*),¹¹ comincia nella *Via Sacra*,¹² la via principale del Foro, in cui si svolgevano le processioni che accompagnavano le feste religiose, i trionfi, i funerali solenni dei cittadini illustri nel periodo repubblicano e degli imperatori durante il principato.¹³

La catabasi prosegue poi attraverso il Campo Marzio e la Via Coperta, nelle vicinanze del Tevere (*Apocol. 13: et trahit per campum Martium, et inter Tiberim et viam tectam descendit ad inferos*): si credeva infatti che nella parte nord-orientale del Campo Marzio esistesse un passaggio, detto *Tarentum*¹⁴ secondo Festo,¹⁵ che fungeva da ingresso al mondo dei morti, e all'interno del quale esalava fumo dal terreno senza che si vedesse la

7 Bonandini 2010, p. 435.

8 Sen. *Apocol. 5: respondisse nescio quid perturbato sono et voce confusa; non intellegere se linguam eius ... vocem nullius terrestris animalis sed qualis esse marinis beluis solet, raucam et implicatam; Apocol. 6: Quid diceret, nemo intellegebat.*

9 Bachtin 1968, p. 151. Con questa espressione lo studioso fa riferimento non solo allo sviluppo dell'azione ma anche alle "sincrisi dialogiche", cioè il confronto tra opinioni diverse di carattere etico-filosofico, che si spostano dalla Terra all'Olimpo e negli Inferi.

10 Cfr. Paschalis 2009, p. 201.

11 Il testo dell'*Apocolocyntosis* è citato secondo Roncali 1990.

12 Claudio era giunto sull'Olimpo attraverso la *via Appia* (Sen. *Apocol. 1, 2*), di cui la *via Sacra* costituiva il tratto iniziale.

13 F. Coarelli in *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Quasar IV (1999), pp. 223-228 s.v. *Sacra via*. Si veda inoltre Eden 1984, p. 128 n. 12, 1; Vannini 2008, p. 51 n. 95.

14 F. Coarelli in *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Quasar V (2000), pp. 20-22 s.v. *Tarentum*.

15 Fest. p. 440 Lindsay.

fiamma.¹⁶ Questo luogo, detto *campus ignifer*, accoglieva un'ara *Ditis patris et Proserpinae* in cui venivano celebrati i *ludi tarentini* o *saeculari*.¹⁷ Della *via Tecta*, che doveva il nome alla presenza di porticati lungo il suo percorso, non si conosce con esattezza la collocazione. È possibile che essa partisse dal *pons Neronianus* per giungere alla *porta Carmentalis*, e debba quindi essere identificata con la *via Triumphalis* e con le *Porticus Maximae*, che collegavano verosimilmente il centro di Roma con il *Tarentum*, attraverso il Campo Marzio, oppure con il percorso che collegava il *pons Neronianus* con la *via Flaminia*.¹⁸

Claudio e Mercurio giungono infine alla *ianua Ditis*, l'ingresso di Dite, sorvegliato da Cerbero, il cane infernale¹⁹ (*Apocol.* 13, 3: *ubi iacebat Cerberus vel ut ait Horatius "belua centiceps". Pusillum perturbatur ... ut illum vidit canem nigrum, villosum, sane non quem velis tibi in tenebris occurrere*) e al cospetto del giudice Eaco²⁰ (*Apocol.* 14: *Ducit illum ad tribunal Aeaci*).

Nei pressi della porta di Dite, si affaccia quindi una vecchia conoscenza di Claudio, il liberto Narcisso (*Apocol.* 13, 2-3). Costui, che attendeva l'imperatore per annunciarne l'arrivo, era giunto negli Inferi prima del padrone grazie a una scorciatoia (*Apocol.* 13, 2: *Antecesserat iam compendiaris Narcissus libertus ad patronum excipiendum*) poiché, spinto al suicidio poco dopo la morte dell'imperatore da Agrippina,²¹ moglie di Claudio, non gli erano stati concessi onori funebri.²²

Giungono poi gli abitanti dell'Oltretomba, una folla di ombre²³ apparentemente gioiosa che si avvicina all'imperatore *cum plausu... cantantes*:

16 Cfr. Val. Max. 2, 4, 5.

17 La celebrazione di questi *ludi* era stata ripresa proprio per volere Claudio in una data non bene identificata.

18 Per approfondire cfr. J. R. Patterson in *Lexicon topographicum urbis Romae. Addenda et corrigenda*, Roma, Quasar V (1999), pp. 145-146 s.v. *Tecta Via*. È verosimile che la *via Tecta* debba essere identificata con la *via fornicata* di cui parla Livio (22, 36, 8), per cui si veda F. Coarelli in *Lexicon topographicum urbis Romae. Addenda et corrigenda*, Roma, Quasar V (1999), pp. 137-138 s.v. *via fornicata*.

19 Cerbero viene chiamato da Seneca "cane a cento teste", sulla scia di Hor. C. 2, 13, 34; questa caratterizzazione del cane infernale segue una tradizione isolata, la cui unica testimonianza è costituita dal fr. 249b di Pindaro. Cfr. Roncali 1969, pp. 408-409; Arias 2014, pp. 45-46.

20 Eaco condanna l'imperatore, amante del gioco, a giocare con un bussolotto sfondato, e ad essere schiavo dei liberti, della cui causa era stato fautore.

21 Cfr. Tac. *Ann.* 13, 1, 3; D.C. 60, 34, 4.

22 Cfr. Eden 1984, p. 137. Anche Narcisso è quindi protagonista di una celere e sommaria catabasi che tocca al lettore ricostruire e immaginare.

23 Il motivo della schiera di anime che si affacciano per conoscere il nuovo arrivato è tipico della satira menippea; tuttavia, Seneca introduce un elemento di novità in quanto è Claudio a interrogare le anime sulla loro presenza nell'Ade.

‘εὐρήκαμεν, συγχαίρομεν’.²⁴ La lista dei dannati comprende numerose vecchie conoscenze di Claudio, uomini politici, pantomimi e liberti, *amici Caesaris*, i consiglieri ufficiosi dell’imperatore, e alcuni membri della famiglia.²⁵ Queste anime, tutte vittime, come scoprirà Claudio, della sua giustizia sommaria, amplificano i vizi e le brutture di cui l’imperatore si è macchiato in vita.

L’Oltretomba qui descritto da Seneca risulta quindi sprovvisto di due fattori, la ricostruzione geografica dettagliata, e la tradizionale rappresentazione come mondo tenebroso e oscuro, che avrebbero potuto adombrare la vena comica dell’opera. Pochissime e vaghe sono infatti le informazioni sull’aspetto del mondo infernale che vengono aggiunte alle già stringate indicazioni topografiche su Roma; l’immagine del luogo che esse ci restituiscono non è per niente cupa e tetra: il regno dei morti è infatti caratterizzato da dolci pendii, la cui discesa risulta agevole (*Apocol. 13, 3: Dicto citius Narcissus evolat: omnia proclivia sunt, facile descenditur*). Inoltre, la rappresentazione degli uomini cui Claudio è legato da “fatti di sangue” risulta non solo funzionale alla creazione di una ambientazione infera a misura del protagonista, ma anche alla critica sul defunto Claudio e sul suo operato, e rende manifesta la crisi sociale e politica in cui Roma versava. Claudio, come Catilina nel libro VIII dell’*Eneide*,²⁶ era un criminale che minacciava la sopravvivenza dello Stato, e la cui morte doveva essere accolta con gioia.

Nel descrivere in forma di parodia la discesa agli Inferi di Claudio, la narrazione di Seneca si apre a numerosi inserti e citazioni di autori classici, Omero, Orazio ma soprattutto Virgilio. È infatti la catabasi del libro VI dell’*Eneide* a costituire uno dei più importanti modelli letterari di riferimento.

Come è noto, l’apprezzamento di Seneca per la poesia virgiliana è profondo e manifesto, ed emerge non solo nella ricca raccolta di citazioni dirette ma anche nell’insieme di allusioni e reminiscenze che caratteriz-

24 Sen. *Apocol. 13, 3*. Si tratta delle formule sacre utilizzate nei riti isiaci per annunciare il ritrovamento di Osiride nella veste del nuovo bue Apis. Queste parole sono state tramandate, in relazione a questi riti, dalla *Legatio pro Christianis* (22) di Atenagora, dal *De errore* (2, 9) di Firmico Materno e da uno scolio a Giovenale (8, 29-30). Si veda inoltre Russo 1948, p. 119; Eden 1984, pp. 138-139; Roncali 1990, p. 95 n. 74.

25 Per l’identità della folla di anime, cfr. Eden 1984, pp. 137-140.

26 Per una interpretazione politica dell’*Apocolocyntosis* si veda Binder 1974-1975, pp. 80-87 (in particolare pp. 83-87).

zano l'opera senecana.²⁷ Come di consueto, in Seneca la citazione non è un vano sfoggio di erudizione, ma si pone in sintonia con il significato del testo che la accoglie. Nel caso dell'*Apocolocyntosis* la citazione e l'allusione a versi ed episodi virgiliani è dunque volutamente finalizzata al ridicolo e all'enfasi della frizione tra il modello epico e la cifra comica della satira senecana.

Il primo saggio della maniera in cui Seneca ricorre al modello virgiliano è offerto dall'ingresso in scena di Narcisso grondante d'acqua (*Apocol.* 13, 2: *et venienti nitidus, ut erat a balineo*), che ricorda il virgiliano Palinuro,²⁸ del quale sembra essere il *pendant* comico. Il nocchiero di Enea è infatti la prima ombra con cui il Troiano parla nell'Averno, e gli appare completamente bagnato (*Aen.* 6, 337-383, ma in particolare 337-339: *Ecce gubernator sese Palinurus agebat, / ... exciderat puppi mediis effusus in undis*; e 359: *madida cum veste gravatum*), esattamente come Narcisso è la prima creatura oltremondana con la quale Claudio dialoga.

La matrice virgiliana emerge ancora più chiaramente, come è stato ampiamente notato,²⁹ in un altro passo della discesa di Narcisso verso la profondità degli Inferi. Una libera riproduzione dei versi 126-127 dell'*Eneide* (*facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis*), le parole con cui la Sibilla rassicura Enea sulla discesa nell'Averno, impresa agevole, e sulla porta di Dite, spalancata giorno e notte, si riverbera infatti nelle parole *omnia proclivia sunt, facile descenditur* di *Apocol.* 13, 3, che fanno da sfondo al grottesco viaggio di Narcisso che vola, nonostante la podagra, ad annunciare l'arrivo di Claudio.

Rintracciamo un'altra eco all'episodio di Palinuro nelle parole che Claudio rivolge alle anime dannate: nella richiesta di quale fosse il modo in cui esse erano giunte negli Inferi (*Apocol.* 13, 6: *Quos cum vidisset Claudius, exclamat πάντα φίλων πλήρη quomodo huc venistis vos?*) possiamo forse leggere una allusione alle parole usate da Enea nel chiedere al suo nocchiero quale dio avesse causato la sua morte (*Aen.* 6, 341-342: *sic prior adloquitur: 'quis te, Palinure, deorum / eripuit nobis medioque sub aequore mersit?'*). Con pungente ironia Seneca sembra quindi alludere al fatto

27 Sul rapporto tra Seneca e Virgilio, si veda Mazzoli 1970, pp. 217-230; Rossignoli 1999, pp. 25-35; Petrone 1987, pp. 131-142; Gladhill 2020, pp. 153-171.

28 Cfr. Paschalis 2009, p. 214.

29 Cfr. Russo 1948, p. 118 *ad loc.*; Eden 1984, p. 130 *ad loc.*; Roncali 1990, p. 91 n. 73.

che Claudio, sebbene la divinizzazione gli sia stata negata, consideri se stesso come un dio, forse a causa delle grida di giubilo dei dannati che lo hanno spinto a pensare di essere davvero un Osiride redivivo.³⁰

I casi esaminati costituiscono alcune delle più celebri stoccate di Seneca nei confronti del tanto odiato *princeps*. Attraverso la parodia, emerge come Seneca abbia recuperato l'*Eneide* con intento fortemente critico: se Virgilio aveva descritto l'incontro di Enea con contemporanei, parenti e con i futuri re di Alba, Romolo e i primi sovrani di Roma, con l'intento di esaltare Roma e i suoi governanti, Seneca ha narrato la catabasi di Claudio con un fine ideologico opposto, criticare l'Urbe e il suo defunto imperatore, un criminale degno di subire pene nell'Ade.

3. *Novi generis labyrinthus*: l'Oltretomba nel *Satyricon*

È all'interno della *Coena Trimalchionis* del *Satyricon* di Petronio che si svolge la seconda catabasi in esame.

Accettato l'invito a cena da parte di Trimalcione, Encolpio, il protagonista, accompagnato da Ascilto e Gitone, si reca al banchetto organizzato nella villa del liberto. Lo scenario entro il quale si svolge l'esperienza infernale di Encolpio è quindi un luogo non tradizionale, ma "metaforico": l'identificazione simbolica del mondo dei morti con lo spazio della *Coena Trimalchionis* poggia sulla percezione del protagonista, copiosamente nutrita di cultura letteraria, che legge le sue esperienze nella villa attraverso il *topos* del viaggio nell'oltretomba.

Il percorso di Encolpio si snoda attraverso gli ambienti della villa: dal *balneum*, luogo in cui erano stati accolti, i tre personaggi si spostano verso l'ingresso, cui si accede tramite una porta (28, 1-9). Giunti nel porticato, scorgono sulla parete di sinistra un ciclo di affreschi (29, 1-7) che si estende lungo tutta la parete: ogni quadro riproduce le cinque tappe più importanti della vita di Trimalcione (il suo periodo da schiavo, l'arrivo a Roma, l'apprendimento dell'attività di cassiere, il rapimento al cielo da parte di Mercurio) ed è completato da una didascalia, come nei monumenti funebri,

30 Roncali 1969, p. 411.

affinché le immagini non vengano fraintese³¹ (29, 4: *omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*).

Encolpio, Ascilto e Gitone giungono poi nel triclinio in cui si svolge il banchetto, dal quale cercano invano di fuggire. L'invito di Trimalcione agli ospiti di recarsi al *balneum* rappresenta la giusta occasione: dalla sala del banchetto, i tre tornano indietro e raggiungono nuovamente il portico attraverso l'ingresso. Tuttavia, il materializzarsi davanti a loro di un *canis catenarius* che abbaia ferocemente impedisce la fuga; i giovani, terrorizzati, cadono dentro ad una fontana. Salvati dal portinaio, vengono riaccompagnati prima al bagno e poi in un altro triclinio (72).

La suggestiva elaborazione parodica del *Satyricon*, a differenza di quanto avviene nell'*Apocolocyntosis* di Seneca, non offre alcun indizio diretto ma lascia al lettore il compito di rintracciare l'Oltretomba attraverso l'interpretazione dei segni nascosti nella narrazione. I luoghi descritti, il *balneum*, l'*aditus*, la *porticus* e il *triclinium*, sono infatti parte di uno spazio domestico tradizionale che assume la fisionomia del regno dei morti solo nella percezione del protagonista, che vede la sua esperienza come un incubo infernale.

La natura infera della villa viene infatti svelata gradualmente. Sulla porta d'ingresso campeggia la scritta *Quisquis servus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum* (28, 7: *et cum Agamemnone ad ianuam pervenimus, in cuius poste libellus erat cum hac inscriptione fixus: 'quisquis servus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum'*)³², un messaggio senza dubbio minaccioso, che suggerisce al protagonista che si sta per accedere in un luogo sinistro; in effetti, chi accede al porticato scorge, tra gli affreschi, sulla parete di sinistra un enorme cane tenuto alla catena, sopra al quale era scritto *Cave canem* (29, 1: *non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vincus, in pariete erat pictus superque quadrata*

31 Tra i soggetti rappresentati spicca il quadro in cui Trimalcione appare accompagnato da Mercurio, dalla Fortuna e dalle Parche. Questa immagine utilizza la simbologia tipica di scene di apoteosi (cfr. Bonandini 2010, p. 426 n. 4): la presenza della Fortuna e delle Parche rinvia alla gloria destinata al liberto nell'aldilà, il dio Mercurio è invece rappresentato mentre accompagna e rapisce al cielo Trimalcione *levatum mento* (la mimica ricorda quella di Claudio in Sen. *Apocol.* 11, 6). La presenza di Mercurio che accompagna il liberto sull'Olimpo, e non negli Inferi in quanto Psicopompo, si spiega sia con il suo ruolo di messaggero degli dèi sia con la sua predilezione per il liberto, che si era arricchito grazie ai commerci di cui Mercurio era il dio. Per approfondire la funzione di Mercurio nell'affresco in questione, cfr. Schwazer 2016, pp. 187-188.

32 Il testo del *Satyricon* è citato secondo Müller 1995.

littera scriptum). Il cane dipinto sull'intonaco del porticato non è, del resto, l'unico animale che Encolpio incontra: il suo tentativo di fuga infatti viene impedito da un altro *canis catenarius*, ora in carne e ossa, che, con il suo terribile abbaiare, atterrisce Encolpio e i suoi compagni.

L'animale, novello Cerbero,³³ ha posto alcuni problemi di interpretazione agli studiosi: secondo alcuni, si tratterebbe senza dubbio di *Scylax*, il cane a guardia della villa di Trimalcione;³⁴ esiste tuttavia la possibilità³⁵ che l'animale in questione non sia altro che una proiezione mentale di Encolpio. Il cane si materializza infatti davanti ad Encolpio subito dopo il banchetto, mentre il giovane si trova ancora in preda ai fumi dell'alcol, e soprattutto, sembra costituire il *pendant* di quello della pittura del porticato. Che i cani non siano due ma uno soltanto, quello dell'affresco,³⁶ potrebbe essere inoltre supportato dalle parole dell'*atriensis*: il tentativo di Encolpio e i suoi amici di raggiungere nuovamente il portico attraverso l'ingresso, spiega il portinaio, fallisce perché nella villa di Trimalcione non è possibile uscire da dove si è entrati. Dunque, se i tre stanno tentando la fuga attraverso la stessa porta da cui sono entrati, i due cani *catenari* sono collocati esattamente nella stessa posizione.

Gli stessi ospiti della villa sembrano poi anime dannate: liberti, servi, cuochi, saltimbanchi e scultori, personaggi rozzi e arricchiti, corrono, mangiano, bevono e si affannano in un continuo e perpetuo chiacchiericcio e, con la loro cultura superficiale, l'attaccamento al denaro e l'ostentazione di un lusso sfrenato rivelano il proprio potere e mostrano cosa è diventata Roma. Al centro di questa folla si colloca Trimalcione, quasi un novello signore degli Inferi:³⁷ ossessionato dalla morte e dal suo funerale, il liberto, dapprima rivolgendosi al marmista Abinna, descrive con minuzia di particolari il suo monumento funerario, poi ubriaco fradicio, decide di mettere in scena il proprio funerale, facendosi adagiare

33 Sedgwick 1925, p. 128 n. 9; Walsh 1996, p. 180; Leary 2000, pp. 313-314.

34 Per approfondire, si veda Baldwin 1995, pp. 16-17; Courtney 2001, p. 116; Schmeling 2011, pp. 304-305.

35 La proposta di Hendry 1996 è stata poi ripresa da Schwazer 2018. Tuttavia, Gianotti 2013, p. 462 ritiene che questa ipotesi non sia verosimile: il comportamento del portiere, che placa il cane, e di Gitone, che offre resti di cibo, sembrano presupporre che l'animale sia reale.

36 Cfr. Schwazer 2018, pp. 1068-1070.

37 Sul tema della morte che incombe sulla *coena Trimalchionis*, si veda Bodel 1994, p. 238; Curado Ferrera 2019, pp. 229-235. Il susseguirsi di elementi macabri, come la fabula del lupo mannaro, cui fa da *pendant* quella delle streghe, la presenza al banchetto di una *larva convivialis* d'argento modellano gradualmente l'aspetto infernale della villa e del banchetto.

sul triclinio con vesti di porpora e imponendo ai musicisti di suonare una marcia funebre.³⁸

È solo alla fine del lunghissimo banchetto che la natura infera dell'episodio diviene chiaramente identificabile ed Encolpio svela il motivo per cui l'abitazione di Trimalcione ospita affreschi e abitanti inquietanti: l'esperienza della *coena* non è un semplice banchetto ma una vera e propria discesa agli Inferi,³⁹ e la villa del liberto, con le sue innumerevoli stanze e percorsi tortuosi, è un vero e proprio labirinto⁴⁰ in cui è difficile orientarsi (73: *quid faciamus homines miserimi et novi generis labyrintho inclusi?*).

La rappresentazione della villa di Trimalcione come un labirinto, che impone un lungo errare a chi vi accede, ricalca un motivo già presente nell'*Eneide* di Virgilio (*Aen.* 6, 29-30: *Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit, / caeca regens filo vestigia*). Il *Satyricon*, come già l'*Apolococytosis*, è infatti caratterizzato da un ingente debito e dialogo con la tradizione virgiliana, che assume una varietà di forme, dalla ripresa verbale a quella tematica, e si esplica in un continuo rovesciamento e degradamento del modello elevato.⁴¹

Un riferimento al poema virgiliano si rintraccia infatti nella descrizione degli affreschi della *porticus* (29: *In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. Praesto erat Fortuna <cum> cornu abundantia [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes*): l'*ekphrasis* sembra infatti richiamare la descrizione delle porte del tempio di Cuma⁴² (*Aen.* 6, 20-30: *in foribus letum Androgeo; tum pendere poenas / Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis / corpora natorum; stat ductis sortibus urna*) che segna l'inizio del viaggio oltremondano di Enea, e che dunque tanto nel *Satyricon* quanto nell'*Eneide* costituisce il movimento di avvio alla discesa nell'Oltretomba.

Un'altra allusione è presente nell'episodio dell'aggressione del cane ai tre giovani, in cui per distogliere l'attenzione dell'animale Gitone si ser-

38 Petr. 71; 78.

39 Cfr. Schwazer 2016, p. 189.

40 Il capitolo 72 del *Satyricon* allude alla descrizione virgiliana degli inferi contenuta nel libro VI dell'*Eneide* (cfr. O'Neal 1976, pp. 33-34; Courtney 1987, pp. 408-409). Sull'immagine del labirinto in Petronio si veda Fedeli 1981, pp. 102-107; Connors 1998, p. 36; Piselli 2016, pp. 72-73.

41 Cfr. Cugusi 2001, p. 132 n. 43. Inoltre, sui rapporti fra Virgilio e Petronio si veda Paschalis 2011.

42 Le porte del tempio di Cuma erano state decorate da Dedalo, che nel *Satyricon* è anche il nome del cuoco di Trimalcione (70, 3).

ve del medesimo stratagemma usato dalla Sibilla cumana per allontanare Cerbero da Enea. Come la sacerdotessa aveva gettato al cane infernale una focaccia drogata di erbe soporifere e miele (*Aen.* 6, 419-422: *cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatam et medicatis frugibus offam / obicit. ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam, atque immania terga resolvit*), così Gitone getta in pasto all'animale tutto ciò che Encolpio e Ascilto avevano raccolto durante la cena (72: *quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, at ille avocatus cibo furorem suppresserat*), riuscendo a liberarsene. Le somiglianze tra la Sibilla e Gitone si estendono anche alla funzione di guida svolta dai due personaggi, che accompagnano rispettivamente Enea nel cammino verso il regno infero, e i compagni di gozzoviglie fuori dal triclinio nel primo tentativo di fuga.

La sacerdotessa cumana sembra rivivere inoltre in un altro personaggio, il portinaio; costui, che per la sua funzione di custode dell'ingresso della villa può essere assimilato anche a Caronte, il guardiano degli Inferi, alla richiesta dei tre giovani di accompagnarli all'ingresso, risponde che a nessuno è permesso di uscire dalla stessa porta da cui si entra (72, 10: *'Erras' inquit 'si putas te exire hac posse qua venisti. Nemo unquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt'*). Questa frase allude senza dubbio alla costruzione dell'oltretomba virgiliano,⁴³ che la Sibilla aveva descritto come dotato di due porte (*Aen.* 6, 893-898: *Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur/ cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,/ altera candenti perfecta nitens elephanto,/ sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes*), le porte del Sonno, una di corno, dalla quale escono le *umbrae verae*, le immagini vere, e l'altra d'avorio, dalla quale escono i sogni fallaci, *falsa insomnia*. Poiché l'ingresso e l'uscita dal regno dei morti sono inflessibilmente distinti, Enea era destinato a entrare da una porta e uscire dall'altra; analogo era il percorso della catabasi di Encolpio, che prende le mosse da una via d'accesso prestabilita e termina con l'uscita attraverso una porta differente.⁴⁴ L'inizio e la fine del viaggio di Encolpio sono quindi concepiti come i poli estremi di una sequenza a struttura circolare, cosicché la scena finale dell'incontro con l'*atriensis* rievoca quella di ingresso.

43 A sua volta, Virgilio propone una riscrittura delle porte del Sonno descritte da Omero (*Od.* 19, 562-567).

44 Courtney 1987, p. 409.

A livello lessicale, infine, notiamo che il sostantivo che indica la fontana in cui Encolpio e Ascilto precipitano è *gorges*, il medesimo di cui si serve Virgilio per parlare dell'Acheronte⁴⁵ (*Aen.* 6, 295-296: *Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas./ Turbidus hic caeno uastaque uoragine gorges*).

4. Conclusioni

La comicità delle catabasi esaminate risiede quindi in due elementi principali: i protagonisti del viaggio e la descrizione di un Oltretomba dai tratti grotteschi.

Claudio ed Encolpio sono infatti anti-eroi, privi di alte qualità morali e coraggio, che rimangono facilmente impressionati o spaventati dal mondo infernale nel quale si addentrano. L'Ade descritto da Seneca e da Petronio è inoltre un luogo familiare, e molto corporeo, non solo per i personaggi, che vi riconoscono persone e luoghi noti – si pensi alle anime che Claudio incontra, o alla villa di Trimalcione che costituisce l'oltretomba del *Satyricon* –, ma anche per i lettori, i quali vengono sfidati a capire dove sia nascosta la parodia e quale testo famoso riguardi. Non sorprende quindi che la scelta del modello da rovesciare sia caduta sull'*Eneide*, che diventa così l'espediente che consente a Seneca e a Petronio di muovere critiche al contesto politico e al clima culturale nel quale operano,⁴⁶ diversamente da quanto aveva fatto Virgilio. Nella satira senecana, Claudio non è solo rappresentato come infantile e sciocco, ma anche come un uomo meschino, per il quale l'omicidio di parenti, amici e funzionari era diventato un affare quotidiano. Egli inoltre, come sovrano, aveva portato Roma sull'orlo della rovina e distrutto quanto Augusto aveva costruito, diventando così una figura ostile, un criminale che inveisce contro la sua stessa patria.⁴⁷ Anche l'incubo infero del *Satyricon* finisce per ospitare la denuncia sociale di Petronio: l'ossessione della morte da parte dei nuovi ricchi diviene uno dei bersagli polemi- ci dell'autore e, dunque, l'aldilà come paradigma letterario dell'incubo del narratore Encolpio finisce per fondersi con l'Oltretomba privo di qualsiasi letterarietà dell'immaginario, a tratti infantile, del protagonista Trimalcione.

45 Schwazer 2016, p. 186; 2018, pp. 1069-70.

46 Jaskova 2010, pp. 82-83.

47 Binder 1974-1975, pp. 85-87.

BIBLIOGRAFIA

- Arias 2014 = Pablo Federico Arias, *Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica*, «REC» 41 (2014), pp. 37-72.
- Bachtin 1968 = Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, 1968.
- Baldwin 1995 = Barry Baldwin, *Drunk 'n Dog*, «PSN» 25 (1995), pp. 16-17.
- Bernabé 2015 = Alberto Bernabé, *What is a κατάβασις? The descent into the Netherworld in Greece and the ancient Near East*, «LEC» 83/1-4 (2015), pp. 15-34.
- Binder 1974-1975 = Gerhard Binder, *Catilina und Kaiser Claudius als ewige Büsser in der Unterwelt. Eine typologische Verbindung zwischen Vergils Aeneis und Senecas Apocolocyntosis*, «ACD» 10-11 (1974-1975), pp. 75-93.
- Bodel 1994 = John Bodel, *Trimalchio's Underworld*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London, 1994, pp. 237-259.
- Bonandini 2010 = Alice Bonandini, *I disegni del Fato. La rappresentazione delle Parche nell'Apocolocyntosis e in Petronio*, «Labirinti» 128 (2010), pp. 425-449.
- Connors 1998 = Catherine M. Connors, *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge 1998.
- Courtney 1987 = Edward Courtney, *Petronius and the Underworld*, «AJPh» 108 (1987), pp. 408-410.
- Courtney 2001 = Edward Courtney, *A Companion to Petronius*, Oxford, 2001.
- Cugusi 2001 = Paolo Cugusi, *Modelli epici «rovesciati» in Petronio: osservazioni sul riuso di Odissea e Eneide nei Satyricon*, «Aufidus» 15/43-44 (2001), pp. 123-135.
- Curado Ferrera 2019 = Antonio Curado Ferrera, *Paisajes simbólicos de la muerte en el Satyricon*, «CFC(L)» 39/2 (2019), pp. 227-244.
- Cursaru 2015 = Gabriela Cursaru, *La catabase dans le monde grec entre son passé et son avenir*, «LEC» 83 (2015), pp. 3-13.
- Eden 1984 = Paul T. Eden (ed.), *Seneca, Apocolocyntosis*, Cambridge, 1984.
- Fedeli 1981 = Paolo Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, «MD» 6 (1981), pp. 91-117.
- Gianotti 2013 = Gian Franco Gianotti, *La Cena di Trimalchione. Dal Satyricon di Petronio*, Acireale-Roma, 2013.
- Gladhill 2020 = Bill Gladhill, *Mortem aliquid ultra est: Vergil's Underworld in Senecan Tragedy*, in B. Gladhill – M. Young Myers (edd.), *Walking through*

- Elysium Vergil's Underworld and the Poetics of Tradition*, Toronto, 2020, pp. 153-171.
- Hendry 1994 = Michael Hendry, *Trimalchio's Canis Catenarius. A Simple Solution?*, «PSN» 24 (1994), pp. 23-24.
- Hendry 1996 = Michael Hendry, *The Wrong End of the Stick, or caveat lector. A Reply to Barry*, «PSN» 26 (1996), pp. 11-13.
- Jaskova 2010 = Nina Jašková, *Parody and irony in the works of Petronius: Encolpius' wandering*, «SPFB(klas)» 15/2 (2010), pp. 81-90.
- Koch Piettre 2015 = Renée Koch Piettre, *Remonter d'une catabase burlesque à une ἄνοδος cosmique: à partir du jeu de mots d'Héraclite (fr. 15 D.-K.) sur Hadès et αἰδοῖα*, «LEC» 83 (2015), pp. 281-298.
- Leary 2000 = Timothy J. Leary, *Getting out of Hell. Petronius 72.5ff.*, «CQ» 50 (2000), pp. 313-314.
- MacLachlan 2016 = Bonnie MacLachlan, *Ritual katábasis and the comic*, «CEA» 53 (2016), pp. 83-111.
- Mazzoli 1970 = Giancarlo Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano, 1970.
- Müller 1995 = Konrad Müller (ed.), *Petronii Arbitri Satyricon Reliquiae*, Stuttgart-Leipzig, 1995.
- O'Neal 1976 = William J. O'Neal, *Vergil and Petronius. The underworld*, «CB» 52 (1976), pp. 33-34.
- Paschalis 2009 = Michael Paschalis, *The Afterlife of Emperor Claudius in Seneca's Apocolocyntosis*, «Numen» 56/2-3 (2009), pp. 198-216.
- Paschalis 2011 = Michael Paschalis, *Petronius and Virgil: contextual and intertextual readings*, in K. Doulamis (ed.), *Echoing Narratives: Studies of Intertextuality in Greek and Roman Prose Fiction*, Groningen, 2011, pp. 73-98.
- Petrone 1987 = Gianna Petrone, *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, in G. Aricò (ed.), *Atti del I seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo, 1987, pp. 131-142.
- Pettenò 2004 = Elena Pettenò, *Cruciamenta Acherunti. I dannati dell'Ade romano: una proposta interpretativa*, Roma, 2004.
- Piselli 2016 = Brenda Piselli, *Il labirinto: dimora iniziatica e letteraria*, «FuturAntico» 11 (2016), pp. 67-78.
- Policastro 2004 = Gilda Policastro, *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il topos drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» 33/3 (2004), pp. 11-27.
- Roncali 1969 = Renata Roncali, *Citazioni nell'Apocolocyntosis di Seneca*, «ALFB» 14 (1969), pp. 403-413.

- Roncali 1990 = Renata Roncali (ed.), *L. Annaei Senecae Apocolocyntosis*, Leipzig, 1990.
- Rossignoli 1999 = Cristiana Rossignoli, *Seneca e Virgilio*, «Schol(i)a: rivista quadrimestrale di letteratura greca e latina» 1 (1999), pp. 25-35.
- Russo 1948 = Carlo Ferdinando Russo (ed.), *Divi Claudii ΑΠΟΚΟΛΟΚΥΝΤΩΣΙΣ*, Firenze, 1948.
- Santamaría Álvarez 2015 = Marco Antonio Santamaría Álvarez, *The parody of the «katábasis»-motif in Aristophanes' «Frogs»*, «LEC» 83/1-4 (2015), pp. 117-136.
- Schmeling 2011 = Gareth Schmeling, *A Commentary on The Satyricon of Petronius*, Oxford, 2011.
- Schwazer 2016 = Oliver Schwazer, *Nihil sine ratione facio: Merkur in Trimalchios Wandmalereien (Petr. Sat. 29.3-6)*, «MH» 73/2 (2016), pp. 179-191.
- Schwazer 2018 = Oliver Schwazer, *Encolpius' κατάβασις, Trimalchio's Dog, and Vergil's Aeneid (Petr. Sat. 72.7-10)*, «Mnemosyne» 71 (2018), pp. 1067-1073.
- Sedgwick 1925 = Walter B. Sedgwick, *The Cena Trimalchionis of Petronius, together with Seneca's Apocolocyntosis and a selection of Pompeian Inscriptions*, Oxford, 1925.
- Souza 2013 = Eudoro de Souza, *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*, São Paulo, 2013.
- Vannini 2008 = Giulio Vannini (ed.), *Seneca, Apokolokyntosis*, Milano, 2008.
- Walsh 1996 = Peter G. Walsh, *Petronius: The Satyricon*, Oxford, 1996.