

Sofia Castagna

«De porco aves piscesque fecerat». Spunti per un grottesco culinario nella *Cena Trimalchionis*

*Abstract: This contribution aims to analyze the possibility of the presence of a «grotesque food» in the *Cena Trimalchionis* by Petronius. First of all, I will examine some theories of the grotesque with a general overview of different and yet similar positions on this artistic and literary category. After that, I will investigate the presence of the grotesque in the *Cena's* courses by suggesting some characteristic properties of the grotesque which can be identified in these foods. An attempt of interpretation about «grotesque food» in Petronius will follow in the conclusions.*

Parole chiave: grottesco, cibo, Petronio, Satyricon, Cena Trimalchionis

Del *Satyricon* di Petronio tutto, o quasi tutto, è già stato detto: nell'approcciarsi a tale capolavoro non si possono non sottoscrivere le parole di Eugenia Salza Prina Ricotti, che evidenzia come «tutto quello che c'è stato da dire è stato detto: Trimalcione è stato rivoltato di dentro e di fuori».¹ Lo spirito con cui mi accingo a questa analisi deriva perciò da questa constatazione:² senza nessuna presunzione di esaustività o di completezza – né tantomeno di risoluzione di quei problemi fondamentali che da sempre vessano o deliziano la critica petroniana –³ cercherò di identificare le ragioni per cui è possibile parlare di un cibo grottesco all'interno della *Cena Trimalchionis*.

È necessario premettere che una formulazione di questo tipo («cibo grottesco») non si propone di agire in senso strettamente delimitante su una vastità di piatti diversi, classificando e immettendo l'uno o l'altro, a colpo sicuro, nell'area chiusa e rigidamente recintata del grottesco: una ridotta pretesa definitoria, pur perdendo terreno nel campo della sicurezza, ha il pregio di essere euristicamente produttiva,⁴ e cioè, in questo caso, funzionale alla volontà di esaminare passi, estremamente frequentati, da una nuova angolatura.

Se anche sarà passibile di una messa in discussione (come tutto ciò che non si configura nel senso del monolitico e dell'inflessibilmente circoscritto), un tentativo di formulazione, per

¹ RICOTTI 1993, 117.

² *Ivi*, 118: «[...] molto umilmente perciò, prendendo atto dell'immensa raccolta di studi sull'argomento e consci di non far altro che ripetere cose già dette e certamente meglio esposte [...]».

³ Gran parte dei quali derivano dalla nostra conoscenza incompleta del testo e dell'autore, come evidenzia GIANOTTI 2013, 9: «Come è noto, noi conosciamo il testo del *Satyricon* (anzi, dei *Satyricon libri*) di Petronio in maniera ridotta [...]. Dunque, le nostre conoscenze sono parziali e decisamente limitate, nè sono mancati talora dubbi sull'identità stessa dell'autore: il che ha alimentato sfide esegetiche nel tempo e no ha mai fatto venir meno interesse e curiosità [...]». Il commentario di Gianotti contiene anche, nella sua parte introduttiva, un prospetto riassuntivo della tradizione manoscritta dell'opera (31-37) oltre che un elenco aggiornato al 2012 di edizioni, traduzioni e commenti relativi (41-52).

⁴ Su questo tema WITGENSTEIN 1980 ha speso numerose e illuminanti parole. Tra tutte qui può essere utile confrontare con p. 49: «Frege paragona il concetto a un'area e dice: un'area non chiaramente delimitata non può neppure chiamarsi un'area. Questo vuol dire, forse, che non possiamo farne nulla. – Ma è privo di senso il dire: "Fermati più o meno lì"? Immagina che io mi fermi con un'altra persona in un certo posto e lo dica. Dicendolo non tratterò nessun confine, ma forse farò un movimento indicatore con la mano – come per indicargli un punto determinato».

quanto lasco e tramite esempi,⁵ di cosa sia un «cibo grottesco» nel contesto della *Cena* permetterà, credo, di evidenziare qualcosa di inedito – o se, come assai probabile, di non totalmente inedito, almeno di ragionativamente interessante.

Prima di tutto, bisogna comprendere quali siano le caratteristiche salienti del grottesco da un punto di vista generale e teorico. In seguito, si procederà a evidenziare le portate che, nel corso della *Cena*, possiedono delle peculiarità tali da poter essere (quantomeno) additate⁶ come grottesche: si noteranno, cioè, quelle che più paiono avvicinarsi al prototipo di cibo grottesco.⁷ Infine, si concluderà esprimendo qualche considerazione finale.

Il grottesco: un breve sguardo teorico

Quando, alla fine del Quindicesimo secolo, vennero riportati alla luce i resti della *Domus Aurea* neroniana (le cui rovine Traiano aveva utilizzato come supporto per le sue terme),⁸ questi diedero ai loro scopritori rinascimentali l'impressione di grotte o sotterranei: a partire dall'italiano «grotta» («grottesca», «grottesco»), si utilizzò il termine «grotteschi» per indicare le decorazioni fantastiche che ornavano queste «grotte», testimonianza di una grandiosa realizzazione architettonica ormai scomparsa sotto la massa delle terme traianee.⁹ In particolare si intendeva descrivere uno stile pittorico le cui figure violavano l'ordine naturale tramite l'unione di disparati elementi provenienti dal mondo botanico, animale, umano e artificiale formando in tal modo un'immagine continuativa, «in a manner that could be both playful and sinister».¹⁰ Lo stile entrò così a far parte di una nuova moda che determinò una rilevante rivoluzione artistica¹¹ ben rappresentata dall'uso che ne fece Raffaello nel decorare i pilastri della Loggia papale nel 1515;¹² fu poi Giorgio Vasari (1550) a inserire il lemma nel comune vocabolario del sapere artistico, derivandone appunto l'etimologia «from the cave-like (grottesche) nature of excavated rooms»¹³ e sostenendo che

Le grottesche sono una specie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte dagli antichi per ornamenti [...]; per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru et infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente.¹⁴

⁵ Sull'importanza dell'esempio in WITTGENSTEIN 1980, centrale è p. 48: «Come faremo allora a spiegare a qualcuno che cos'è un giuoco? Io credo che gli descriveremo alcuni *giuochi*, e poi potremmo aggiungere: «questa, e simili cose, si chiamano 'giuochi'».

⁶ In senso wittgensteiniano: cfr nota 4.

⁷ Di teoria dei prototipi, cioè elementi che fungono da modello per le nostre costruzioni classificatorie, si è occupata ROSCH 1975.

⁸ Prima ancora di Traiano, fu Tito a voler costruire delle terme all'epoca dell'inaugurazione del Colosseo, nell'80. Cfr. BAKHTIN 1984, 31-32: «These ornaments were brought to light during the excavation of Titus' baths and were called grottesca from the Italian word grotta».

⁹ CALLEBAT 1998, 101. *Inter alia*, anche PIETROPAOLO 2020, 12: «[...] Nero's Domus Aurea, the excavation of which had a grotto-like appearance», HARPHAM 1982, 29-30: «At the time of its disinterment the very place was an architectural palimpsest, an optical jumble much like objects we have learned to call grotesque [...]. The style consisted of graceful fantasies, symmetrical anatomical impossibilities, small beasts, human heads, and delicate, indeterminate vegetables, all presented as ornament with a faintly mythological character imparted by representations of fauns, nymphs, satyrs, and centaurs». HARPHAM *ibidem* cita anche il nome dell'artista che avrebbe eseguito gli affreschi (Fabullus), rifacendosi a Plinio (*nat.* 35, 120).

¹⁰ PIETROPAOLO 2020, *ibidem*.

¹¹ CALLEBAT 1998, *ibidem*.

¹² PIETROPAOLO 2020, *ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ VASARI, cap. XXVII. L'edizione di riferimento è VASARI 1986, 97.

Ma ancor prima che venisse utilizzato in età neroniana, questo stile era già amato, nel mondo romano, durante il periodo cesariano e augusteo (mentre gli ultimi esempi conosciuti sembrano essere relativi alla Villa Adriana e al Caseggiato di Bacco e Arianna ad Ostia);¹⁵ il grottesco era ben rappresentato in diversi campi artistici, con gran dispiacere di Vitruvio, che nel *De Architectura* non lesina giudizi severi:

Ma questi soggetti figurativi, che erano desunti come copie a partire da elementi reali, ai nostri giorni meritano disapprovazione per colpa del diffondersi di una moda depravata. Sugli intonaci si dipingono infatti mostruosità piuttosto che immagini precise conformi a oggetti definiti (*nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae*): al posto delle colonne, cioè, si dispongono calami, al posto dei frontoni motivi ornamentali con foglie arricciate e volute, e poi candelabri che reggono immagini di tempietti, con teneri fiori che spuntano sopra i frontoni di questi ultimi come da radici in mezzo alle volute, con all'interno, senza una spiegazione razionale, figurine sedute, ed ancora piccoli steli che recano figurine divise in due metà, una a testa umana l'altra a testa animale. Ma queste figure non esistono, non possono esistere, non sono mai esistite. [...] Insomma, le nuove mode si sono imposte a tal punto che [...] gli spiriti ottennebrati da questi giudizi inconsistenti non hanno la forza di apprezzare ciò che può esistere con autorevolezza e secondi i principii della convenienza.¹⁶

Gli artisti, sostiene Vitruvio, sembrano insomma aver perso il senso della verosimiglianza e della razionalità: prediligono la rappresentazione di temi innaturali, che, oltre a violare i principi del gusto classico,¹⁷ non potrebbero esistere nel mondo reale.

Il fatto che vi siano «figurine divise in due metà, una a testa umana l'altra a testa animale» (*dimidiata sigilla [...] alia humanis alia bestiarum capitibus*) è ai fini di questo articolo particolarmente interessante. Il concetto di ibridismo è infatti fondamentale nella definizione dello statuto del grottesco a partire da Orazio, che in *ars.* 3-4 mette in guardia dagli ibridi irrazionali e inartistici, eseguiti senza abilità: *undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne*. L'ibridismo è una metafora biologica che indica la coesistenza di due o più oggetti in una relazione dialettica:¹⁸ la tipica entità ibrida è formata da due esseri che abitano il medesimo corpo, ma nulla impedisce all'artista di moltiplicare il numero delle componenti. Orazio, nella sua *Ars poetica*, suggerisce di evitare questo tipo di pratica, se eseguito senz'arte: nel caso in cui, cioè, la combinazione per così dire meccanica o automatica delle immagini non conduca a un senso di unità logico e artistico. Se mancasse di tale unità, la raffigurazione dell'ibrido apparirebbe ridicola e susciterebbe la risata (*spectatum admissi, risum teneatis, amici?*).¹⁹ Dato che vira verso il bizzarro, si potrebbe pensare che il grottesco abbia le sue fondamenta nell'irrazionale, ma non è così:

Because it leans towards the outlandish, the grotesque may appear to be grounded in irrationality but is instead informed by a concept of logic that is not limited by contradiction because it incorporates the juxtaposition of contraries.²⁰

Benché poi il riso, cui fa riferimento Orazio nell'*Ars poetica*, sia da intendere nell'ottica della sorpresa e della derisione, conviene già da ora sottolineare che la risata scaturita dal grottesco

¹⁵ Cfr. PIETROPAOLO 2020, 9, e CALLEBAT 1998, 101-102: «Ces motifs fantastiques, dont un catalogue d'exemples a été dressé, pour la Grèce et pour l'Asie Mineure, depuis le IV^e siècle av. J.-C., ont été identifiés, dans l'art romain, entre 50 av. J.-C. et le règne d'Hadrien – les derniers exemples connus semblant être ceux des vouîtes stuquées de la Villa Hadriana et de la mosaïque du Caseggiato di Bacco e Ariana, à Ostie. Éléments privilégiés du système décoratif néronien, mais déjà caractéristiques e l'art césarien, les motifs grotesques ont pu être retrouvés en différentes maisons romaines [...]».

¹⁶ Vitruvio, *de arch.* 7, 5, 3-4. La traduzione è di Antonio Corso e Elisa Romano per i Millenni Einaudi, 1997.

¹⁷ PIETROPAOLO 2020, 10.

¹⁸ La formulazione e la trattazione successiva, per quanto riguarda Orazio, sono di PIETROPAOLO 2020, *ibidem*.

¹⁹ Orazio, *ars.* 5.

²⁰ PIETROPAOLO 2020, *ibidem*.

non rientra necessariamente nell'ambito del mero divertimento: disagio, inquietudine e talvolta paura vi sono largamente associate,²¹ come dimostra l'ottava satira del primo libro dello stesso Orazio, nel cui finale (vv. 40-50) il dio Priapo sotto le spoglie di statua di fico pone fine, grazie all'emissione di una fragorosa flatulenza, alle terrificanti pratiche magiche di due fattucchiere che si affaccendano tra i cadaveri.²²

Tornando all'ibridismo e alla modernità, il termine grottesco entra nella «literary scholarship»²³ grazie a Montaigne, che lo utilizza per descrivere lo stile eterogeneo dei suoi *Essais*, pubblicati nel 1580. Come osserva Kayser,²⁴ la concezione di Montaigne lascia intendere che fosse già presente un concetto generale di grottesco applicabile sia all'arte che alla letteratura. Citando esplicitamente il passo di Orazio, Montaigne si chiede che cosa siano, in effetti, i suoi saggi, se non grottesche e corpi mostruosi:

Que sont-ce ici aussi à la vérité que crottesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite?

*Desinit in piscem mulier formosa superne.*²⁵

Montaigne ne sta denotando esplicitamente il lavoro nel senso di un essere con membra diseguali, formato da componenti differenti: è l'analogo verbale di una creatura ibrida, in cui coesistono più forme.

Ma è nel XIX secolo, e in particolare con Victor Hugo (nella Prefazione del dramma *Cromwell*, 1827), che il grottesco viene incorporato nel vocabolario della teoria letteraria,²⁶ come forma estetica «nuova», implica il concetto fondamentale di trasgressione di un ordine naturale e l'effetto insolito ad esso connesso si realizza tramite una doppia oscillazione: tra il reale e l'assurdo, tra il risibile e l'orrorifico.²⁷ «D'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon»:²⁸ è interessante notare come Hugo visualizzi il grottesco come «un torrent qui a rompu sa digue», e lo riconduca «en naissant» ad alcuni autori latini più tardi (Persio, Petronio, Giovenale e Apuleio: «la littérature latine qui se meur»). Da qui sarebbe poi dilagato nell'immaginazione dei popoli nuovi che, al tempo di Hugo, stavano ricostruendo l'Europa.²⁹

²¹ CALLEBAT 1998, 103.

²² CALLEBAT 1998, *ibidem*: «[...] la scène de sorcellerie nocture du livre I des *Satires*, scène dont le finale grand-guignolesque rassemble plusieurs composantes essentielles du grotesque».

²³ PIETROPAOLO 2020, 12.

²⁴ Secondo STEIG 1970, 253, Wolfgang Kayser è stato l'autore del più completo studio sul grottesco: «The most comprehensive of all studies of the grotesque is Wolfgang Kayser's *The grotesque in art and literature*. Both a historical survey and an attempt at definition, Kayser's book takes the fundamental attribute of the grotesque to be power of evoking in audience or reader a sense of the radical alienness of the world, its "estrangement" from man, its essential absurdity». Sempre secondo STEIG 1970 *ivi*, 254, la formulazione di Kayser è problematica: «The central weakness of Kayser's study is that it does not follow through on the psychological implications of his approach [...]. Further, the role of the comic is left unclear and [...] Kayser tends to overemphasize the role of terror». PIETROPAOLO 2020, 16, riassume così il grottesco per Kayser: «In his final assessment, the grotesque appears in all cases as an attempt to summon and to control the demonic forces of nature, an attempt that often manifests itself to the reader as mockery on the surface and terror on reflection. Understood thus, the grotesque is discernible in monsters, hybrids, strange plants and animals, insane behaviour, and the like». L'osservazione di Kayser su Montaigne è in KAYSER 1957, 25, e viene ripresa in PIETROPAOLO 2020, 12-13.

²⁵ MONTAIGNE 2012, 330-331.

²⁶ PIETROPAOLO 2020, 13.

²⁷ CALLEBAT 1998, 102-103.

²⁸ Riporto la citazione in francese dal testo di PIETROPAOLO *ibidem*, che cita a sua volta Hugo.

²⁹ CALLEBAT 1998, 103. Cito da qui le parole in francese di Hugo.

Dunque, sembra fondamentale evidenziare³⁰ che, se anche la letteratura latina non ha conosciuto un termine corrispondente al «grottesco» strettamente inteso e teorizzato, essa sembra comunque rivelare, in molteplici realizzazioni, le caratteristiche fondamentali di quest'ultimo.³¹

A metà Ottocento John Ruskin compie ulteriori sforzi di chiarificazione sulla tematica³² nelle sue due opere fondamentali, *Modern painters* (1843) e *The stones of Venice* (1853). Nella prima, evidenzia ulteriormente come «in the most successful aesthetic expressions of the grotesque, we cannot fail to note the author's audacity in combining elements of disparate nature into a single and unified configuration».³³ Per usare cioè le parole di Ruskin, in una composizione grottesca questi elementi sono combinati insieme («in bold and fearless connection»); ma la loro configurazione finale in una singola struttura appare sempre incompleta perché la *ratio* della loro combinazione non viene esplicitata o mostrata apertamente: la logica della combinazione, così si esprime Ruskin, «is left for the beholder to work out for himself». In *The stones of Venice* egli precisa che il grottesco si sostanzia in due elementi, «one ludicrous, the other fearful» e che dunque può ricadere in due categorie, «sportive grotesque and terrible grotesque», anche se generalmente questi tipi non si trovano isolati e sono anzi combinati in qualche modo.³⁴ Benché Ruskin si riferisca all'arte di tipo visuale, la sua argomentazione non ha in sé nulla che la renda incompatibile con l'arte letteraria.³⁵

Da Ruskin prende spunto, circa un centinaio di anni dopo, Lee Byron Jennings, soprattutto per quanto riguarda il grottesco inteso come combinazione di terribile e ridicolo.³⁶ Jennings sviluppa dei principi fondamentali,³⁷ riassumibili in tre punti distinti:³⁸

1. The grotesque object always display a *combination of fearsome and ludicrous qualities* – or, to be more precise, it simultaneously arouses reactions of fear and amusement in the observer³⁹;
2. These seemingly contradictory tendencies are combined in the phenomenon itself and [...] the mechanism of their combination is the key to its understanding⁴⁰;
3. In the view of the disturbing nature of the fear current and the well-know capacity of the playful, comic tendency for providing relief [...] it seems reasonable to suppose that [...] there is a *disarming mechanism at work*. The formation of fear images is intercepted, at its very onset, by the comic tendency, and the resulting object reflects this interation of opposing forces.⁴¹

³⁰ Sulla scorta sempre di CALLEBAT 1998 *ibidem*.

³¹ *Ibidem*. Per Hugo però gli esempi dell'antichità sono espressioni relativamente deboli del grottesco, se comparati a quelli della cultura post-classica dove l'estetica grottesca raggiunge il suo massimo perché è posta accanto al sublime, che è il suo opposto (PIETROPAOLO 2020 *ibidem*).

³² Su queste opere di Ruskin e la loro attinenza con la teoria del grottesco cfr. anche STEIG 1970, 254-255.

³³ PIETROPAOLO 2020, 14. Le citazioni successive di Ruskin sono riportate in lingua originale da PIETROPAOLO *ibidem*.

³⁴ STEIG 1970, 254.

³⁵ Come nota PIETROPAOLO *ibidem* infatti, essa può essere applicata anche alle «verbal arts, in which visualization takes the place of vision. It can be extended with profit to the aesthetic reading of grotesque imagery in poetry»: in tal senso Ruskin tornerà utile a Pietropaolo per l'analisi di quest'ultima relativa al grottesco elegiaco.

³⁶ STEIG 1970, 255. Per Steig Jennings è «the first modern theorist [...] to approach the required concreteness of analysis».

³⁷ JENNINGS 1963, 10-15.

³⁸ Riprendo la divisione per punti effettuata da STEIG 1970 sul testo di Jennings, *ibidem*.

³⁹ JENNINGS 1963, 10. Tutti i corsivi sono dell'autore.

⁴⁰ *Ivi*, 11.

⁴¹ *Ivi*, 15.

Tra gli ultimi apporti teorici che è necessario citare non può mancare il fondamentale testo di Bakhtin (relativo all'opera di Rabelais, ma di portata concettuale più ampia)⁴² che analizza il grottesco come genere letterario e il carnevale come pratica sociale.⁴³ Di particolare interesse ai fini di questa trattazione è il concetto bakhtiniano di realismo grottesco⁴⁴ che riguarda le funzioni più materiali e biologiche del corpo umano, ovvero «images of the human body with its food, drink, defecation, and sexual life».⁴⁵ Tutto ciò che è corporeo diventa enorme, esagerato, incommensurato e iperbolico:⁴⁶ il principio essenziale del realismo grottesco è lo svilimento o degradazione,⁴⁷ ovvero l'abbassamento di ciò che è elevato, spirituale, ideale e astratto; in breve, il trasferimento dell'oggetto a un livello materiale. La risata legata al realismo grottesco degrada e materializza:⁴⁸ e la degradazione, che significa un ritorno al materico, produce un contatto con la terra intesa come elemento che inghiotte, ma parimenti partorisce. Questo abbassamento mette in contatto con gli strati più bassi del corpo, con la vita dello stomaco e degli organi riproduttivi: perciò ha a che fare con la defecazione, la copulazione, il concepimento, la gravidanza.⁴⁹

The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growth and becoming. The relation to time is one determining trait of the grotesque image. The other indispensable trait is ambivalence. For in this image we find both poles of transformation, the old and the new, le, the beginning and the end of the metamorphosis.⁵⁰

La nascita si mescola in tal modo alla morte, in una continua e indistinta trasformazione. L'ambivalenza è inoltre fondante per l'importantissima definizione di Geoffrey Galt Harpham, che, tornando all'idea di ibridismo, identifica il senso del grottesco come «the perception that something is illegitimately present in something else».⁵¹ Da ciò deriva un conflitto tra le due entità incompatibili che occupano il medesimo corpo: il senso di disorientamento che sprigiona dal grottesco sorge quando il punto di vista dell'osservatore è collocato tra i due oggetti in competizione, in un luogo in cui entrambi sono ben visibili. L'indagine di Harpham si focalizza sul concetto di «in-betweenness», che si configura come *condicio sine qua non* di ogni formulazione grottesca:

In-betweenness is what simultaneously separates and unites ideal and degenerate forms, the top and bottom parts of a hierarchy, and the margin from the centre.⁵²

⁴² Anche se è comunque giusto sottolineare, secondo le parole di PIETROPAOLO 2020, 18-19, che «In citing the relevance of Bakhtin theory [...] we must respect the limitations imposed on it by the textual base from which it was developed. Miller argues that, while the carnivalesque concept of the grotesque includes both degradation and regeneration, it is possible to develop a theory of the grotesque without the regenerative function». In questo senso Pietropaolo utilizzerà infatti il realismo grottesco di Bakhtin per esaminare l'elegia latina, senza considerarne la funzione rigenerativa ma focalizzandosi unicamente su quella punitiva, denigratoria e distanziante (PIETROPAOLO 2020, 19).

⁴³ BAKHTIN 1984.

⁴⁴ Come evidenzia anche PIETROPAOLO 2020, 17 alla nota 47, «As described by Bakhtin, grotesque realism flourishes in the culture of the marketplace, which is abusive and regenerative at the same time».

⁴⁵ *Ivi*, 18.

⁴⁶ *Ivi*, 19. Tutto il quinto capitolo della trattazione bakhtiniana («The grotesque image of the body and its sources») è dedicato al tema: «Exaggeration, hyperbolism, excessiveness are generally considered fundamental attributes of the grotesque style» (BAKHTIN 1984, 303)

⁴⁷ Tradotto in inglese in BAKHTIN 1984, *ivi* come «degradation».

⁴⁸ *Ivi*, 20.

⁴⁹ *Ivi*, 21: In breve: «Degradation digs a bodily grave for a new birth».

⁵⁰ *Ivi*, 24.

⁵¹ HARPHAM 1982, 13.

⁵² PIETROPAOLO 2020, 17. Pietropaolo utilizza il concetto di Harpham per analizzare la figura di Cinzia in Properzio 4, 7 ed effettuare una disanima del v.9, punto in cui la metafora viene momentaneamente letteralizz-

Anche Philip Thomson⁵³ include il senso di incompatibilità derivante da immagini sovrapposte nella sua definizione di grottesco: la disarmonia è anzi «the most consistently distinguished characteristic of the grotesque, whether this is referred to as conflict, clash, mixture of the heterogeneous, or conflation of disparate».⁵⁴ L'incompatibilità necessita di essere risolta, e spesso lo è tramite la risata. In termini più generali, questo principio si applica a tutte le immagini che celano al loro interno una figura più piccola e ridicola, tale da suscitare lo scherno: in una reazione di questo tipo, la risata generata dalla figura ridicola rappresenta la modalità che utilizziamo per manifestare il desiderio di tenerci lontani dall'oscurità dell'altra figura, dalla quale però ci sentiamo, nonostante tutto, attratti.⁵⁵

Ed è proprio con la fascinazione mista a repulsione che infondono in noi gli oggetti orrendi o terribili, secondo la «theory of abjection» di Julia Kristeva,⁵⁶ che si conclude questa correlata teorica sul grottesco. L'abietto è una categoria che per Kristeva include i cadaveri, gli aspetti rivoltanti del corpo in vita, le ferite aperte, il tanfo, oltre che i feti abortiti e tutte le forme di sessualità aberrante; possiede inoltre una qualità peculiare, ovvero da un lato fa sì che si aborrisca il contatto con l'oggetto in questione, mentre dall'altro spinge irresistibilmente ad avvicinarsi ad esso. È significativo che Kristeva, pur non entrando in modo attivo nella discussione sul grottesco strettamente inteso,⁵⁷ osservi che «abjection is resorbed in the grotesque»:⁵⁸ come a dire che può essere inteso come facente parte della più ampia classe teorica del grottesco. Inoltre «it is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order»: ancora una volta, «the in-between, the ambiguous, the composite».⁵⁹

Ma il punto in assoluto più interessante ai fini di questa trattazione – e che consente un immediato ritorno a Petronio e alla sua *Cena* – è che, per Kristeva, la forma più arcaica e più elementare di «abjection» è il «food loathing»: il disgusto relativo al cibo; e ciò che protegge dall'assunzione di un cibo che stomaca è la nausea, lo spasmo, il vomito.⁶⁰

Il cibo grottesco: i piatti della *Cena Trimalchionis*

Nonostante la frammentarietà della trasmissione testuale dell'opera, i capitoli 26.7-78.8 del *Satyricon* hanno avuto la fortuna di venire conservati in maniera fondamentalmente compatta da un codice umanistico di origine fiorentina, ritrovato in Dalmazia verso la metà del Seicento:⁶¹ si tratta proprio dei capitoli della *Cena Trimalchionis*,⁶² affresco grandioso e caleidoscopico della brigata a banchetto dal ricchissimo liberto Trimalchione. Dato che, per riprendere la giustissima osservazione di Ricotti, «è più facile elencare chi non si è ancora pronunciato su di lui [...] che coloro che lo hanno fatto»⁶³ conviene sin da subito focalizzare l'atten-

zata e il grottesco appare in piena vista (PIETROPAOLO *ibidem*): seguendo Harpam infatti, quando due entità per loro natura incompatibili abitano la stessa forma, il nostro punto di osservazione si localizza nello spazio liminare tra due immagini (area in cui la metafora si letteralizza ed emerge completamente il grottesco).

⁵³ THOMSON 1972.

⁵⁴ THOMSON 1972, 20.

⁵⁵ PIETROPAOLO 2020, 18: «[...] the principle applies to all images that conceal a smaller ludicrous image which elicits mockery. [...] the laughter generated by a ludicrous image is the way we manifest our desire to stay clear of the the darkness in the other image, towards which we nonetheless feel emotionally drawn».

⁵⁶ KRISTEVA 1982.

⁵⁷ PIETROPAOLO 2020, *ibidem*.

⁵⁸ KRISTEVA 1982, 165.

⁵⁹ KRISTEVA *ivi*, 4.

⁶⁰ KRISTEVA *ivi*, 2: «Loathing an item of food, a piece of filth, waste, or dung. The spasms and vomiting that protect me [...]. Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection».

⁶¹ Cfr. GIANOTTI 2013, 9. Per una descrizione del cod. *Parisinus lat. 7989, olim Traguriensis*, ovvero H, *inter alia* cfr. *ivi*, 36; SMITH 1978, xxii-xxiii; SCHMELING 2013, xx.

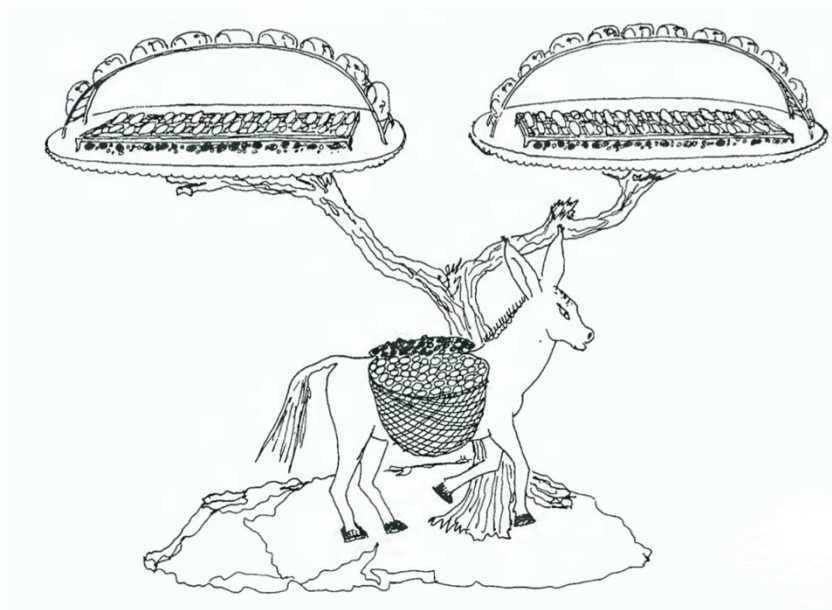
⁶² La mia edizione commentata di riferimento è SCHMELING 2013.

⁶³ RICOTTI 1993, 117.

zione sulla parte puramente gastronomica della *Cena*, evitando di ampliare ulteriormente il discorso con tematiche che potrebbero portare relativamente lontano dal punto principale della trattazione.

Se per gioco provassimo a immaginare un Trimalchione che, all'inizio del convito, presenta ai suoi ospiti il menu di quello che avrebbero di lì a poco assaggiato – ma per gioco soltanto: la sorpresa e l'inaspettato sono cifre caratteristiche dell'esperienza spettacolarizzata⁶⁴ della *Cena*, e il padrone di casa non avrebbe mai presentato un menu ai convitati –, la struttura di tale menu sarebbe quella di seguito descritta.⁶⁵

Si inizia con la *gustatio*, l'antipasto, che è diviso in due differenti portate: la prima (31, 8-11) è composta da un vassoio su cui è collocato un *asellus* (asinello) di bronzo corinzio che reca una bisaccia a due tasche, piene l'una di olive verdi e l'altra di olive nere; il somarello è coperto da due grandi vassoi d'argento con incisi il nome di Trimalchione e il peso dell'argento; su questi piatti sono saldate due impalcature a ponticello che sostengono ghiri cosparsi di miele e coperti di semi di papavero. Più in basso sono posizionate delle salsicce, che paiono friggere su una griglia d'argento posta sopra prugne secche e chicchi di melograno, a simulare, raffigurandolo con i loro colori, il fuoco che dovrebbe ardere sotto la graticola.⁶⁶ L'asinello sul vassoio prefigura «the remarkable and visually incongruous culinary [...] displays in the *Cena*, the first instance of an “artificial” creature presented as part of a food dish, but one which is meant to be consumed by the eyes rather than the stomach».⁶⁷ Come abbiamo visto, l'incongruità e l'artificialità sono caratteristiche fondamentali del grottesco; l'assurdità architettonica delle impalcature a ponticello che sostengono i ghiri non può non ricordare le improbabili strutture tanto vituperate da Vitruvio e da Vasari.⁶⁸



Ferculum dell'asinello (ricostruzione da Petronio, *Satyricon*. 31)

⁶⁴ Sulla spettacolarizzazione cfr. CUCCHIARELLI 1999, 178: «in continuazione la *Cena* assume l'aspetto di una grande rappresentazione teatrale», e l'articolo di ROSATI 1983, in particolare p. 214: «La *cena* vera e propria [...] si sviluppa come una successione di performances [...]. Ogni evento di cui la *cena* si compone è dotato di una sua potenziale spettacolarità, come lo è già la figura di Trimalchione».

⁶⁵ L'elenco sintetico delle portate è ripreso da SCHMELING 2013, 127. Per la descrizione dei piatti, con eventuali illustrazioni, cfr. soprattutto RICOTTI 1993, 131 e seguenti (elenco sintetico 145-148).

⁶⁶ GIANOTTI 2013, 264, riporta l'ipotesi di Avery per cui il plurale di *prunum*, prugna, ovvero *pruna*, sia un gioco di parole per il sostantivo singolare *pruna* che significa carboni ardenti. Su questo antipasto, sul gioco di parole, sulle implicazioni simboliche degli ingredienti e le associazioni sessuali riguardanti l'*asellus*, cfr. MORDINE 2007, 103-112.

⁶⁷ MORDINE 2007, 104.

⁶⁸ Cfr. *supra*, 2-3.

La seconda portata della *gustatio* (33, 3-6) è un gran cesto sul quale una gallina di legno con le ali spalancate sembra stia covando: da sotto la paglia i servi tirano fuori delle uova di pavone⁶⁹ che distribuiscono ai convitati, assieme a cucchiari (*cochlearia*) d'argento pesante.⁷⁰ I gusci sono composti di crosta di pasticcio; rompendoli con la posata, i commensali inorridiscono, pronti a gettare la loro porzione, perché all'interno dell'uovo pare di intravedere il pulcino: in realtà, si tratta di un grosso beccafico affogato in salsa di tuorlo d'uovo pepato. Due punti sono particolarmente rilevanti. Innanzitutto, la reazione disgustata⁷¹ di Encolpio in riferimento a quello che gli viene servito: egli ci informa infatti che *ego [...] paene proieci partem meam*;⁷² ma subito dopo (ed è il secondo punto) si rende conto che ha tra le mani qualcosa che non è ciò che appare: si sta infatti apparecchiando a un cibo «disguised to look like something else»,⁷³ ovvero a un cibo che, grottescamente,⁷⁴ allontana e intimorisce, ma anche *atrae* (*hic nescioquid boni debet esse*, esclama subito un convitato più *abitué*, in riferimento all'uovo)⁷⁵ e quasi diverte con il suo effetto sorpresa. Tutto, qui, è frutto di artificio e imitazione: la gallina non è una vera gallina; le uova non sono né uova di gallina, né tantomeno vere uova; i pulcini non sono veri pulcini, ma beccafichi. E però, la beffa finale consiste nel fatto che, una volta che ci si è convinti che ogni componente della portata non sia ciò che è, e insomma ogni cosa stia al posto di altro,⁷⁶ il tuorlo sia in realtà un vero tuorlo, anche se pepato. Siamo di fronte ad una sorta di *mise en abyme* che confonde in continuazione l'osservatore e lo spinge a domandarsi cosa sia reale e cosa non lo sia, nell'incessante sovrapposizione dei due piani opposti che si fronteggiano nella nozione di grottesco, il naturale e l'artificiale.⁷⁷ Riassumendo:

Indeed, food in *Cena* is consistently represented as constructed, artificial, unreal [...]. The equation which Petronius repeatedly makes in the *Cena* is that foods are fictions, carefully crafted objects of artifice [...]. And so the foods [...] demonstrate a consistent “warping” of the simple and the natural (food ingredients) into the artificial, distorted and unnatural (food courses).⁷⁸

E infatti non è questo l'unico esempio. Nel corso della *Cena*, anzi, troviamo numerosi piatti «which turn out to be not quite what they had seemed»:⁷⁹ e in questo senso, Petronio sembra essere il più fulgido e completo esempio di un motivo ricorrente nella cucina romana,⁸⁰ rappresentato dalla massima di Apicio (famoso autore del *De re coquinaria* e massimo esperto di

⁶⁹ SMITH 1978, 71, riferisce che era pratica comune che le uova di pavone venissero covate da galline.

⁷⁰ GIANOTTI 2013, 268: «Cucchiari o “cucchiaini” con un'estremità appuntita e l'altra a conchiglia (di qui il nome) usati per ostriche e uova. Di solito il loro peso era minimo, ma in casa di Trimalchione tutto punta all'eccesso». RICOTTI 1993, 132: «posate [...] indubbiamente destinate a colpire gli invitati ed a far loro ammirare le ricchezze dell'anfitrione».

⁷¹ Il «food loathing» è tipico della categoria dell'«abjection», rientrando per Kristeva nella più ampia teorizzazione di grottesco, cfr. *supra*, 6.

⁷² Capitolo 33.7 della *Cena*.

⁷³ SCHMELING 2013, 118.

⁷⁴ Cfr. *supra*, 4-5, Ruskin; 5, Kristeva.

⁷⁵ Capitolo 33, 8.

⁷⁶ Immagini inaspettate al posto di quelle attese (e, perciò, razionali in un dato contesto) turbavano Vitruvio, concretizzandosi nel tema tipicamente grottesco dell'innaturale (cfr. *supra*, 2-3).

⁷⁷ In generale, come abbiamo visto (cfr. *supra*, 3), il grottesco non risulta limitato dalla contraddizione perché incorpora in sé la giustapposizione dei contrari.

⁷⁸ MORDINE 2007, 100-101. L'artificiale, l'innaturale, il distorto, sono tutti caratteri che abbiamo visto essere propri del grottesco (cfr. *supra*, per esempio, da p. 2).

⁷⁹ SMITH 1978, 71.

⁸⁰ SCHMELING 2013, 119: «Making one kind of food appear to be something else seems to be a motif in Roman cooking»; cfr. anche Marziale (9, 2, 3 e 11, 31).

gastronomia della Roma del basso impero), secondo cui *ad mensam nemo adgnoscet quid manducet*.⁸¹

Proseguendo, fa la sua comparsa la prima portata (*ferculum*) vera e propria (35-36):⁸² un enorme trionfo da tavola a forma di globo con i dodici segni zodiacali disposti in cerchio; su ogni segno il cuoco ha sistemato un cibo appropriato al referente: sull'Ariete un cece aretino, sopra il Toro del manzo, sopra i Gemelli testicoli e rognoni, sopra il Cancro una corona, sopra il Leone fichi africani, sopra la Vergine la vulva di una scrofa vergine, sopra la Bilancia una bilancia che porta su un piatto una focaccia salata e sull'altro una dolce,⁸³ sullo Scorpione un pesciolino di mare, sul Sagittario un totano,⁸⁴ sul Capricorno un'aragosta, sull'Acquario un'oca, sui Pesci due triglie.⁸⁵ Al centro del trionfo, vi è una zolla di terra erbosa che sostiene un favo.⁸⁶ Questo complicato sistema di simboli, però, è più per gli occhi che per lo stomaco:⁸⁷ è costituito da «cibi volgari e di poco prezzo»⁸⁸ e i convitati ne resterebbero delusi⁸⁹ se quattro ballerini al segnale di Trimalchione,⁹⁰ sollevando la parte superiore del trionfo, non scoprissero più in basso volatili e pancette di scrofa,⁹¹ e nel mezzo una lepre provvista di ali a imitazione di Pegaso. Ai lati quattro statuette di Marsia fanno scorrere da piccoli otri una salsa a base di *garum* e pepe su pesci posti in pose tali da sembrare nuotare in un canale artificiale:⁹² i convitati si buttano ridendo su tali prelibatezze.⁹³ Anche in questa portata⁹⁴ troviamo condensati molti dei tratti del grottesco visualizzati in

⁸¹ Apicio ne parla in riferimento alla preparazione della ricetta *patina de apua sine apua* (piatto di acciughe senza acciughe) 4, 2, 12. Se qualcuno volesse riprodurla, la ricetta è la seguente: «taglia a piccoli pezzi la polpa di pesce arrosto o lesso quanto basti per riempire una teglia. Trita il pepe e poca ruta, cospargi di salsa quanto basterà e di poco olio; mescola nella padella con la polpa insieme alle uova crude sbattute perché stiano bene insieme. accomoda sopra, poi, le ortiche di mare in modo che non si mescolino con le uova. Cuoci a vapore perché non si mescolino con le uova e quando il tutto sarà rappreso cospargi di pepe tritato e servi. A tavola nessuno riconoscerà ciò che mangia». La traduzione italiana è a cura di Clotilde Vesco, VESCO 1994, 37.

⁸² Il primo *ferculum*, si intende, ad esclusione degli antipasti sopra citati: SCHMELING 2013, 127: «The present course [...] seems [...] to be the first course (excluding *gustatio* [...])» e 131 «[...] this is the first course». RICOTTI 1993, 133 invece lo conta come «secondo fercolo», considerando la *gustatio* il primo.

⁸³ *Con scriblita* si identifica una focaccia al formaggio (salata), mentre con *placenta* al miele (dolce) (cfr. GIANOTTI 2013, 277).

⁸⁴ L'identificazione dell'animale è molto incerta: a titolo esemplificativo CIAFFI 1967, 270 preferisce «rimanere nel generico, interpretando *oclopeta*, in base al segno su cui l'animale è posto».

⁸⁵ «Il criterio delle corrispondenze si basa sul principio dell'analogia, ma non è sempre agevole stabilire le connessioni, anche perché dal punto di vista testuale l'intero brano dello Zodiaco *locus perturbatus videtur esse*» (GIANOTTI 2013, 276). Ad esempio, per la corona posta sopra il Cancro fornisce la spiegazione lo stesso Trimalchione: è il suo segno (39, 9). Sulla natura semiologica della Cena e sul trionfo dello zodiaco come sistema di segni, *inter alia*, cfr. MORDINE 2007, 113-120.

⁸⁶ Il significato anche qui è fornito da Trimalchione in 39, 14: *Terra mater est in medio quasi ovum corrotundata, et omnia bona in se habet, tamquam favis*.

⁸⁷ «Indeed, these “dishes” are not even edible», MORDINE 2007, 120.

⁸⁸ RICOTTI 1993, 134. Di parere opposto, ma non convincente (come sottolinea SCHMELING 2013, 131), Smith 1978, 76-77. Sul fatto che Trimalchione «attempted to provide his guests with a surprisingly cheap meal», SCHMELING 1970, 250.

⁸⁹ *Nos ut tristiores ad tam viles accessimus cibos* (35, 7).

⁹⁰ Il segnale è dato dalla famosissima battuta pronunciata dal padrone di casa a 35, 7: *Cenemus: hoc est ius cenae*. Il gioco di parole dipende dal doppio valore di *ius*, succo/salsa o legge (*inter alia* SCHMELING 2013, 131).

⁹¹ Letteralmente, «sow's udder», mammelle di scrofa. Erano considerate una delicatezza prelibata (*ivi*, 132).

⁹² La parola latina è *euripus*, che sta per *piscina longa*: «The Euripus is the strait separating Euboea from Boeotia; in Roma euripus is used to designate artificial channel of water» (SCHMELING 2013, 133).

⁹³ La risata (36,4) deriva dal sollievo di non dover mangiare unicamente i *tam viles [...] cibos* (35, 7) dello Zodiaco, ma anzi di essere sopresi da un nuovo insieme di *res electissimas* (36, 4). En passant, può essere interessante ricordare che nella trattazione di Jennings sul grottesco (per cui cfr. *supra*, 5) si parlava di un «disarming mechanism» relativo al sollievo della risata («comic tendency for providing relief») di fronte a una situazione poco gradevole.

⁹⁴ Riguardo al segmento testuale problematico (precisazione o glossa?) *scilicet in altero ferculo* (36, 2) segue GIANOTTI 2013, 287, secondo cui «[...] il ripristino è da valutare positivamente: i servi tolgono la parte superiore del *repositorium*, cioè il piatto-coperchio con i segni dello Zodiaco; al di sotto, in un altro piatto di portata (pre-

precedenza: la lepre alata è caratterizzata da un marcato ibridismo⁹⁵ (animale terrestre-uccello) al fine di imitare un essere mitologico esso stesso ibrido; la struttura pseudo architettonica dei quattro Marsia con gli otri sulle spalle (che pure richiamano la famosa statua del foro romano)⁹⁶ appare in tutta la sua bizzarra strutturale in quanto afferisce a un'inversione di proporzioni: se nella realtà la statua è più grande del pesce, qui è pari se non più piccola⁹⁷ rispetto all'animale su cui versa la salsa; infine, rilevantisima è la «in-betweenness»⁹⁸ vita-morte rappresentata dai pesci che *sembrano* nuotare come fossero vivi,⁹⁹ ma in realtà sono pronti per essere mangiati e dunque sono, con ogni evidenza, morti (come sottolinea il fatto che siano conditi). La commistione assume tratti ancora più grotteschi nel momento in cui ci rendiamo conto che la salsa con cui sono irrorati questi pesci, il *garum*, è essa stessa composta da pesci putrefatti.¹⁰⁰ L'ambivalenza si manifesta in tutta la sua ambiguità nella continua sovrapposizione di piani opposti.¹⁰¹

La portata seguente (40, 3-6) è preceduta da un affaccendarsi di servi, che decorano i letti triclinari con drappi su cui sono raffigurate reti, cacciatori appostati con spiedi, e ogni genere di arnesi venatori. Dietro un'abbaiante muta di cani¹⁰² viene un vassoio su cui è stato collocato un cinghiale: questo porta sulla testa il pileo, mentre dalle sue zanne pendono due panierini fatti di foglie di palma intrecciate, l'uno pieno di datteri freschi e l'altro di datteri secchi.¹⁰³ Intorno al cinghiale vi sono dei maialini di pasta dolce, che sembrano attaccarsi alle mammelle, facendo così capire che si tratta di una animale femmina. I cinghialetti vengono subito offerti agli invitati come *apophoreta*, cioè doni da portare a casa. Il cinghiale/cinghialessa viene sventrato con un coltello da caccia e dal suo fianco fuoriescono tordi vivi, che iniziano a svolazzare per la sala prima di essere catturati da servi attrezzati da uccellatori, e consegnati, legati, agli ospiti.

Neppure in questo *ferculum* mancano elementi riconducibili al grottesco: in particolare, una spiccata indefinitezza o «in-betweenness»¹⁰⁴ tra elementi opposti facenti parte del medesimo corpo, e la conseguente sensazione che qualcosa sia illegittimamente presente in qualcos'altro.¹⁰⁵ Questa indeterminatezza grottesca, inquietante nella misura in cui caratterizza la composizione di un animale (questo *primae magnitudinis aper*) innaturale, fa parte di quelle «figure che», per citare Vitruvio,¹⁰⁶ «non esistono, non possono esistere, non sono mai esistite». L'indeterminatezza o confusione tra categorie investe diversi piani,¹⁰⁷ a cominciare dalla di-

cisazione e non glossa!) i commensali scoprono così altri cibi, per giunta cibi scelti [...]; al contrario per SMITH 1978, 77 è probabilmente una glossa esplicativa, anche se la sua rimozione causerebbe uno iato, e rimuoverebbe una doppia clausola cretica.

⁹⁵ Sull'ibridismo come carattere fondante del grottesco, da Orazio ad Harpham, cfr. *supra*, 3-5.

⁹⁶ Cfr. SMITH 1978, 77, che cita Orazio, *sat.*, 1, 6, 120. Per altro, «Water-spouts with figures on the ends were familiar in antiquity, with the water flowing from some convenient part of the body» (*ivi*, 78).

⁹⁷ SCHMELING 2013, 133, traduce «figurines of Marsyas».

⁹⁸ Utilizzo il lessico di Harpham (cfr. *supra*, 5): la «in-betweenness» vita-morte è considerata funzionale al grottesco nella raffigurazione di Cinzia in Prop. 4, 7 da PIETROPAOLO 2020, 61.

⁹⁹ Come evidenza bene RICOTTI 1993, 134: «[...] pesci posti in una canaletta in pose tali che sembra siano vivi e stiano nuotando in un euripo».

¹⁰⁰ Cfr. ANDRÉ 1981, 195: «La liqueur de poisson, garum, ou, à partir du premier siècle de notre ère, liquamen, est le produit terminal de la décompositio des chairs de poisson».

¹⁰¹ L'ambivalenza è un tratto fondamentale dell'immagine grottesca, come evidenziava Bakhtin (cfr. *supra*, 5).

¹⁰² Questo capitolo 40 ha uno spiccato carattere spettacolare, non diversamente però da altri momenti simili a rappresentazioni teatrali della *Cena*, come evidenzia CUCCHIARELLI 1999, 178: «viene mostrata non solo la preparazione delle vivande, ma addirittura il momento in cui gli alimenti vengono sottratti allo stato di natura, con la caccia, ad esempio». Per MORDINE 2007, 128, si può parlare di «fictional creation of a hunt, a creation manifested as the combination of varieties of fiction interacting with the “reality” of the sympotic setting».

¹⁰³ Per ulteriori specifiche sulle due varietà, cfr. GIANOTTI 2013, 314.

¹⁰⁴ Cfr. *supra*, 5.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Cfr. *supra*, 2-3.

¹⁰⁷ Cfr. MORDINE 2007, 126-127, che evidenzia queste confusioni categoriali: oltre a animale-umano, maschio-

stinzione animale-uomo (l'*aper* è *pilleatus*, porta cioè, pur essendo un animale, il berretto tipico dei liberti),¹⁰⁸ e maschio-femmina. Questo punto è particolarmente curioso: il cinghiale, presentato inizialmente come maschile (*aper*), viene poi identificato come femminile (*scrofam*) sia perché alle sue mammelle sono attaccati dei finti *porcelli* (i cosiddetti porcellini lattonzoli),¹⁰⁹ sia perché lo stormo di uccelli che esce dal suo fianco trafitto sembra simulare un parto impossibile (ulteriore elemento innaturalmente grottesco).¹¹⁰ E tuttavia, in seguito, «l'animale sarà sempre indicato al maschile», come *porcus silvaticus* da Trimalchione e come *aper* in uno scambio dialogico tra Encolpio e un altro invitato.¹¹¹ Lo sfasamento dei piani è, ancora una volta, ininterrotto. L'ultima contrapposizione, morte-vita,¹¹² risulta qui ancor più approfondita e caratterizzata in termini di grottesco rispetto al *ferculum* precedente: l'*aper* (morto) dal cui ventre fuoriescono i tordi (vivi) ricorda da vicino le parole di Bakhtin per cui nel grottesco la nascita si mescola alla morte, e il parto alla fine della vita; possiamo insomma trovare nella stessa immagine «both poles of transformation». ¹¹³ Paradossalmente – ma ricordiamo che il grottesco sembra, e sembra solamente, fondarsi sull'irrazionale, ma in realtà incorpora gli opposti –¹¹⁴ il gesto che è solito procurare la morte di un animale vivo, ovvero il pugnalarlo, fa in questo caso scaturire dall'animale già morto esseri vivi, nascosti al suo interno, come se mettesse in moto un processo di nascita o una sorta di innaturalissimo parto indotto. L'effetto è ancora più spiazzante e ambivalente se riflettiamo sul fatto che l'*aper/scrofa* sembra in realtà aver già partorito, in quanto i *porcelli* sono posizionati al di fuori del suo corpo, accostati ad esso come per essere allattati. Dallo squarcio, invece che ulteriori piccoli, emergono artificialmente degli uccelli, animali di specie ben diversa, che nulla hanno a che fare con una eventuale figliolanza dell'*aper/scrofa*. Il cinghiale è perciò un piatto farcito, che nella *Cena* acquista una sua specificità in quanto il ripieno è esplicitamente descritto come vivo: nel mondo romano ha comunque dei precedenti e costituisce una ricetta lussuosa, denominata *porcus troianus* «because the aper is stuffed with other animals, as the Trojan horse had been stuffed with warriors». ¹¹⁵ L'idea del parto, che porterebbe per così dire alla luce gli altri animali contenuti all'interno della pietanza, ritorna anche in Macrobio, che definisce *gravidus* il *porcus troianus*.¹¹⁶

La terza e la quarta portata (rispettivamente 49, 1 e 59, 6) presentano tratti simili, dal punto di vista di questa analisi, rispetto alla seconda portata appena descritta. Nel primo caso, dopo

femmina e vita-morte, egli sostiene che «A final, and fundamental, confusion of categories involves the scene as a whole where the real and the fictional are so interpenetrated as to become virtually symbiotic».

¹⁰⁸ Sul *pilleus*, cfr. SCHEMLING 2013, 157. La spiegazione del perché l'*aper* abbia il pileo è fornita in 41, 4: «Si tratta di un piatto che, servito la sera prima, era stato rimandato indietro intatto, liberato cioè, ponendo appunto sulla sua testa quel cappello» (RICOTTI 1993, 136).

¹⁰⁹ Cfr. GIANOTTI 2013, 315.

¹¹⁰ Come nota SMITH 1978, 94: «[...] boar purports both to be suckling pastry piglets and to be pregnant with live thrushes».

¹¹¹ GIANOTTI 2013, 315. Anche SMITH continua, *ibidem*: «Note, however, that despite the surprising pregnancy details Encolpius and his companion still refer to the animal as a male».

¹¹² «In the *Cena* [...] life and death, those most fundamental opposites, are not only juxtaposed but confused and confounded» (MORDINE 2007, 133).

¹¹³ Cfr. *supra*, 5.

¹¹⁴ Cfr. *supra*, 3.

¹¹⁵ SCHEMLING 2013, 158. Cfr. anche ANDRÉ 1981, 147.

¹¹⁶ Macr. *sat.* 3, 13, 13. Il piatto viene citato nel corso di un'orazione a sostegno della *lex Fannia* (una legge suntuaria, metà del II sec. AC). La citazione completa è: *Titius in suasionem legis Fanniae obicit saeculo suo quod porcum Troianum mensis inferant, quem illi ideo sic vocabant, quasi aliis inclusis animalibus gravidum, ut ille Troianus equus gravidus armatis fuit*. Apicio conosce una ricetta simile, il *porcellus hortolanus*, il cui ripieno comprende, tra altri ingredienti (come beccafichi, salsicce e datteri) anche dei tordi (8, 7, 14). GIANOTTI 2013, 316 riporta la menzione di un *porcus troianus* in Erasmo (Adagia, 4, 10, 70): *cui hoc nomen inditum est, quod ita varias animantium species utero tegetet*. Anche in questo caso, *utero* riporta all'idea della gravidanza. In nessuno di questi *loci* citati tuttavia il ripieno è esplicitamente connotato dal fatto di essere vivo, e la *Cena* sembra costituire un'eccezione da questo punto di vista.

che tre maiali vivi, bianchi, ornati di campanelli e museruole hanno sfilato davanti ai convitati, Trimalchione sceglie il più grosso, affinché questo venga cucinato espresso (47, 8-13); segue una breve scenetta in cui il padrone di casa accusa il cuoco di non aver sventrato l'animale, e lo obbliga a farlo sul momento: ma nello stupore generale e tra gli applausi, dal taglio inciso da parte a parte nel ventre rotolano fuori salsicce e sanguinacci. Siamo cioè di fronte a un nuovo *porcus troianus*,¹¹⁷ meno stupefacente e degno di nota del precedente (dal punto di vista del grottesco, s'intende) in quanto il suo ripieno è costituito con ogni probabilità dalla carne dell'animale stesso, già preparata e cotta in forma di insaccato.¹¹⁸ Si può in ogni caso notare anche qui una coesistenza impossibile nel medesimo corpo: all'interno del grosso maiale, che ancora conserva la forma esteriore che aveva in vita, non si trovano interiora corrispondenti a tale forma. Le salsicce e i sanguinacci sono sì, da un certo punto di vista, il maiale, ma il maiale a uno stadio di lavorazione artificiale e successiva: è come se, in breve, avessero qui rappresentazione il maiale animale e il maiale cibo, il prima e il dopo, l'uno contenuto dentro l'altro in una simultaneità grottesca. Per citare nuovamente Bakhtin, ritroviamo perfettamente incastrati l'inizio e la fine della metamorfosi, perché oltre all'ambivalenza, anche «the relation to time is one determining trait of the grotesque image».¹¹⁹

La quarta portata (che viene dopo la distribuzione di nuovi *apophoreta* in 56, 7)¹²⁰ è un vitello lessato da duecento libbre con un elmo in testa, seguito da un servitore travestito da Aiace che, armato di spada e imitando i gesti della pazzia incipiente, lo taglia a pezzi e lo distribuisce con la punta dell'arma ai commensali. In questa nuova pantomima,¹²¹ il vitello ha un elmo¹²² come in 40, 3 l'*aper* aveva un pileo: è «un altro animale acconciato con parti di abbigliamento umano»,¹²³ e valgono dunque le medesime considerazioni.

Finite le pietanze principali, siamo giunti a quelli che ai giorni d'oggi definiremmo dessert:¹²⁴ per primo appare (60, 4-7), in un trionfo contornato da focacce, un Priapo fatto di pasta dolce, che secondo l'iconografia consueta tiene in grembo frutta e grappoli: appena sfiorati, questi spargono intorno nuvole di zafferano che arrivano in faccia ai convitati.¹²⁵

Seguono le cosiddette *mattae*, cibi che dovrebbero risultare stuzzicanti ed aiutare a bere:¹²⁶ insomma, piccole ghiottonerie.¹²⁷ Si tratta di galline disossate, una per ciascun convitato,¹²⁸ e

¹¹⁷ Come sottolineano GIANOTTI 2013, 373, SCHMELING 2013, 209 e SMITH 1987, 134.

¹¹⁸ MORDINE 2007, 128-129, sostiene che le salsicce rappresentano gli intestini del maiale: dato che però sono esse stesse fatte di intestini «their purpose is to represent themselves, and so they are, in effect their own mimeses». Egli ne deduce che essendo sia rappresentazione della cosa reale, sia la cosa reale, «the sausages embody the virtual collapse of the distinctions between the categories of representation and reality in the *Cena*».

¹¹⁹ Cfr. *supra*, 5.

¹²⁰ La prima riguardava la distribuzione dei maialini di pasta dolce di 40, 5; in questo caso invece è una distribuzione per sorteggio di doni definiti enigmaticamente mediante giochi di parole (cfr. *inter alia* GIANOTTI 2013, 395).

¹²¹ *Ivi*, 415. «Prende corpo uno spettacolo movimentato, una vera e propria pantomima, con un finto Aiace che fa la parodia della strage di mandrie e greggi, eseguendo una sorta di danza della spada [...]».

¹²² *Ibidem* si nota che invece nel manoscritto H «l'elmo non toccherebbe al vitello, ma allo scalco che impersona Aiace». È però comunemente accettato che a indossare l'elmo sia il vitello, anche in parallelismo con il cinghiale *pilleatus*: entrambi hanno un ruolo nella scena che di cui sono parte (cfr. per es. SCHMELING 2013, 247).

¹²³ *Ivi*, 314.

¹²⁴ RICOTTI 1993, 142.

¹²⁵ Lo zafferano sembrerebbe «an annoyance here because the essence itself, not just the smell, is squirted into the face» (SCHMELING 2013, 249); dello stesso parere SMITH 1978, 167. MORDINE 2007, 108, vede nell'asinello di 31, 8-11 inteso come simbolo sessuale una anticipazione di questo Priapo: «The ass [...] anticipates the later dessert course of the pastry Priapus [...], whose lap is laden with fruits and grapes and which also operates like the male genitalia: the pastry squirts saffron into the faces of the guests when they touch it».

¹²⁶ Così in RICOTTI 1993, *ibidem*.

¹²⁷ SMITH 1978, 181, definisce le *mattae* «tit-bits served after the main course of a dinner; they were not placed on the tables but passed round among the guests»; SCHMELING 2013, 268, le definisce «dainties». GIANOTTI 2013, 440 ritiene che qui ghiottonerie sia da intendersi in senso ironico, a giudicare dal commento di Encolpio.

¹²⁸ Le galline vengono servite al posto dei tordi di prammatica: «thrushes are the expected delicacy» (SCHME-

uova d’oca incappucciate (60, 1-2).¹²⁹ Servite però in questo momento della cena sortiscono l’effetto opposto, limitandosi a disgustare i convitati ormai troppo sazi, tanto da far esclamare a Encolpio *etiam recordatio me, si qua est dicenti fides, offendit*, che potremmo efficacemente rendere con «il solo ricordo – se volete credermi – mi rivolta lo stomaco».¹³⁰ Non è la prima volta che appare un cenno alla difficoltà¹³¹ dovuta all’eccesso di cibo da ingerire e alla conseguente fatica: già in 47, 8, Encolpio si sente esausto, e il pasto ancora è ben lungi dalla sua conclusione: *nec adhuc sciebamur nos in medio lautitiarum, quod aiunt, clivo laborare* («e ancora non sapevamo di essere solo a metà della faticosa collina delle raffinatezze, come si suol dire»)¹³². È evidente che già a questo punto del convito gli ospiti risultano sfiniti dalla massa di portate proposta loro da Trimalchione: «[...] the relentless parade of food [...] quickly leads to a surfeit and than to nausea».¹³³

La dimensione corporea emerge dunque, nel corso della *Cena*, oltre che dall’ovvia azione dell’ingerimento dei cibi, anche dall’eventuale modalità della loro espulsione (qui, si intende, via bocca: non mancano comunque le altre possibilità);¹³⁴ tali riferimenti all’aspetto materico della vita dell’organismo intesa nei suoi processi più bassi non possono non richiamare parte della teorizzazione bakhtiniana sul realismo grottesco,¹³⁵ oltre al «food loathing» di Kristeva, in cui la nausea rappresenta una modalità di difesa nei confronti dell’assunzione di un cibo che disgusta.¹³⁶ Bisogna sottolineare che l’insofferenza non sembrerebbe provocata però, fino a questo momento, da portate realmente ripugnanti, quanto piuttosto dall’eccesso, dalla sproporzione, della dismisura.¹³⁷

Siamo giunti dunque ai piatti finali. Vengono serviti i cosiddetti *epidipnis*, post-pasto¹³⁸ equivalenti alle già citate *mattae*: fanno la loro comparsa tordi realizzati con farina di segale impastata, farciti di uva passa e noci; e mele cotogne irte di spine in modo da sembrare dei ricci di mare (69, 6-7). In entrambi i casi si ripresenta la tematica, che sin dal principio della *Cena* ho tentato di evidenziare,¹³⁹ del cibo artificialmente adattato o manipolato così da sembrare qualcosa che per la verità non è, non sarà, non potrà mai essere (per parafrasare Vitruvio):¹⁴⁰ i prodotti naturali, contraffatti e alterati, diventano altro da quello che erano in origine. Pur perdendo la loro forma originaria, quest’ultima si può ancora intravedere, però, sotto lo strato

LING 2013, 268). Quella di servire una gallina per convitato è, da parte di Trimalchione, «un’esagerazione quanto a dimensioni, una caduta di stile quanto a scelta del volatile *pro turdi*» (GIANOTTI 2013, 440).

¹²⁹ Letteralmente, *ova pilleata*: secondo SCHMELING 2013, 269, «[...] the eggs are hard boiled and [...] half the shell was removed exposing the white of the egg on top (or the top half was painted), which in a way resembled the pilleus; perhaps poached eggs, or eggs in pastry hoods». Anche l’*aper* era *pilleatus* (40, 3).

¹³⁰ Utilizzo la traduzione di ARAGOSTI 2012, 157.

¹³¹ Cfr. anche Seneca: *multos morbos multa fercula fecerunt. Vide, quantum rerum per unam gulam transitarum permisceat luxuria, terrarum marisque vastatrix* (ep. 95, 18-19).

¹³² ARAGOSTI 2012, 109. Seguo GIANOTTI 2013, 363 nel ritenere che *lautitiarum* non vada espunto.

¹³³ SCHMELING 2013, 200-201.

¹³⁴ Basterà citare la famosa parte del 47, 1-6 in cui Trimalchione «provides an intimate account of his gastrointestinal problems» (SCHMELING 2013, 197), invitando i commensali a non vergognarsi di espletare ogni tipo di bisogno fisico (qui, di stomaco e/o vescica: gassoso, liquido, solido, cfr GIANOTTI 2013, 360 per espressione simile in italiano) senza trattenersi (anzi, il trattenere i bisogni può persino portare alla morte, secondo il padrone di casa, cfr. 47, 6): *itaque si quis vestrus voluerit sua re causa facere, non est quot illum pudeatur* (47, 4).

¹³⁵ Cfr. *supra*, 5.

¹³⁶ Cfr. *supra*, 6.

¹³⁷ Sulle «hyperboles of food», BAKHTIN 1984, 184: «Indeed, one of the oldest forms of hyperbolic grotesque was the exaggerated size of foodstuffs». Numerose portate o utensili della *Cena* presentano esagerazioni iperboliche, per esempio in 33, 6; 59, 6; 60, 1-2. L’esagerazione è insita però anche nella «relentless parade of food» (cfr. nota 130) della *Cena* stessa.

¹³⁸ Si tratta di un grecismo (ἐπιδειπνίς) tradotto in modo letterale (GIANOTTI 2013, 452). SCHMELING 2013, 285 li definisce “extra course”, “dessert”, e ricorda che «Athenaeus 14.664 E claims that the word is equivalent to *mattae* and refers to the snacks accompanying the drinking-bout at the end of the feast».

¹³⁹ Cfr. *supra*, 7.

¹⁴⁰ Cfr. *supra*, 2-3.

della sua alterazione: è anche così che si scopre la coesistenza di due forme diverse nel medesimo corpo. E come si ricorderà, Ruskin affermava che «in the most successful aesthetic expressions of the grotesque, we cannot fail to note the author's audacity in combining elements of disparate nature into a single and unified configuration». ¹⁴¹ Consideriamo il caso della mela cotogna “travestita” da riccio di mare: l'esempio è interessante perché dietro all'alterazione del frutto potrebbe intravedersi la volontà del padrone di casa di presentare – forse sulla scorta di un certo tipo di humor – un cibo comune, popolare nella penisola italica (la mela cotogna), come un cibo costoso, venduto a prezzi elevati ¹⁴² (il riccio di mare, preziosamente denominato con un grecismo). ¹⁴³ Presentare come, si badi bene, e non trasformare in toto, perché l'elemento iniziale resta riconoscibile: «A cheap food is transparently made to look like a expensive food; no one is fooled or meant to be fooled». ¹⁴⁴

Se, per questa pietanza, il meccanismo di trasformazione appare limpidamente smascherabile allo sguardo di un attento osservatore, lo stesso non si può dire di quanto viene presentato immediatamente dopo (69, 7-9; 70, 1). Questo piatto rappresenta la perversione somma della materia originaria, il suo totale snaturamento: ed è inevitabile che l'alterazione, quando giunge alla sua completezza, conduca all'indistinto delle forme. L'indeterminato, che è indecifrabile all'occhio che prova a mettere ordine nel non differenziato, causa – ancora una volta, ma qui in modo esacerbato – quella sensazione di inquietudine, disturbo e orrore tipica del grottesco. In effetti è lo stesso Encolpio ad avvisarci che sta per essere presentata una portata per così dire eccezionale rispetto alle precedenti: *Et haec quidem tolerabilia erant, si non fericulum longe monstrosius effecisset ut vel fame perire mallemus*, ovvero:

E queste cose sarebbero state anche tollerabili, se una portata di gran lunga più orrenda non avesse provocato in noi la conseguenza che avremmo preferito morir di fame, prima di assaggiarla. ¹⁴⁵

Il disgusto non è più provocato, come in precedenza, ¹⁴⁶ dall'avvicinarsi di troppe o troppo grandi portate, ma sembra anzi avere fondamento nel carattere, e cioè nell'essenza costitutiva del piatto: un'essenza evidentemente diversa rispetto alle pietanze servite fino a qui, ¹⁴⁷ dato che queste «sarebbero state anche tollerabili». In questo caso siamo inoltre su un piano ulteriore rispetto al rigetto o al vomito come sistema di protezione nell'ottica del «food loathing» secondo la teoria di Kristeva: ¹⁴⁸ il *fericulum* è talmente *monstrosius* («unnatural, strange, fantastic») ¹⁴⁹ che l'unico modo per tutelarsi è il non assumerlo, e anzi è preferibile *fame perire* prima di essere costretti ad assaggiarlo. Ma di che piatto si tratta? Vale la pena di citare il passo per intero (69, 8-9; 70, 1-2), in traduzione: ¹⁵⁰

Infatti, come fu servita in tavola quella che noi credevamo un'oca ingrassata con intorno dei pesci e uccelli di ogni tipo, Trimalchione ci informò: «Amici, tutto quello che vedete qui sul tavolo è fatto di un unico materiale». Io, che non mi ritenevo ovviamente uno sprovveduto,

¹⁴¹ Cfr. *supra*, 4.

¹⁴² Cfr. SCHMELING 2013, 285.

¹⁴³ Nel testo appare *echinus*, grecismo per ἐχῖνος (GIANOTTI 2013, 453).

¹⁴⁴ SCHMELING 2013, *ibidem*.

¹⁴⁵ Traduzione di ARAGOSTI 2012, 169.

¹⁴⁶ Cfr. *supra*, 12.

¹⁴⁷ SMITH 1978, 192, sostiene che «Encolpius expresses disgust at the arrival of still more examples of foods dressed up to imitate something else; thrushes made of wheaten loaves [...], quinces done up as sea-urchins [...], as well as imitation fish and fowl», unendo così sotto un uguale grado di disgusto tutti i piatti che costituiscono gli *epidipnis*; a me pare però che Encolpio distingua con nettezza i primi due piatti elencati da Smith dal terzo, l'«imitation fish and fowl», che è il vero destinatario dell'aggettivo *monstrosius* di 69, 7. Per RICOTTI 1993, 143, invece, il disgusto è dovuto all'orario più che al piatto in sé.

¹⁴⁸ Cfr. *supra*, 6.

¹⁴⁹ MORDINE 2007, 132.

¹⁵⁰ ARAGOSTI 2012, 169 e 171.

capii subito di che si trattava, e [...] dico: «Non mi stupirei se tutte codeste pietanze fossero fatte di cacca, o almeno di fango.¹⁵¹ A Roma, durante i Saturnali, ho visto già confezionare delle riproduzioni di cene simili».

E non avevo ancora finito di parlare, che Trimalchione incalza: «Posso aumentare il mio patrimonio, non la mia stazza, com'è vero che il mio cuoco tutte codeste cose le ha ricavate dalla carne di porco. Non esiste persona al mondo più preziosa. A tuo comando, sarà in grado di farti da una vulva un pesce, da un pezzo di lardo un piccione, da un prosciutto una tortora, da uno zampone una gallina. E perciò, su mio suggerimento geniale, ha preso un gran bel nome: infatti si chiama Dedalo [...]».

Notiamo innanzitutto che il *monstruosius* di questa portata consiste precisamente nella sua «completely artificial nature». L'oca, i pesci e gli uccelli vengono identificati come tali perché di questi animali possiedono la forma esteriore: sono eseguiti con verosimiglianza, ma è chiaro che non sono ciò che appaiono, anche perché questi tre tipi di animali, che in natura sono diversi gli uni dagli altri non solo per forma, ma anche per sostanza (l'oca è composta di carne di oca, il pesce di pesce e così via), qui invece sono *tutti* della stessa sostanza: come dice Trimalchione, tutto quello che gli ospiti vedono è fatto *de uno corpore*. La natura è stata a tal punto pervertita tramite l'artificio, che la manipolazione ha potuto adulterare il più recondito legame costitutivo di una creatura, quello tra la forma e la materia di cui è composto.

La percezione dell'illegittimità raggiunge il suo massimo grado: per citare Harpham, davvero qui si ha «the perception that something is illegitimately present in something else».¹⁵² La definizione ruskiniana, ripresa poco sopra,¹⁵³ anche se generalmente applicato a esempi diversi (una *forma* unica composta da *sostanze* diverse) si configura come utile strumento di comprensione anche in questo caso: l'audacia della combinazione di elementi disparati in una configurazione unificata – caratteristica precipua del grottesco – consiste ora in *forme* differenti (l'oca, i pesci, gli uccelli), riunite artificialmente e per così dire “dall'interno” in un unico *materiale* indistinto, che le compone tutte.

Ma non basta: il disorientamento degli ospiti deriva anche o soprattutto dal fatto che non capiscono di che materia nello specifico si tratti. La *ratio* della combinazione (come sempre nel grottesco, anche se in genere s'intende la combinazione di corpi diversi nella medesima forma) non è evidente:¹⁵⁴ ma diversamente dal caso dei finti ricci di mare, l'impossibilità di una lettura immediata di una parte costitutiva del piatto (la sostanza) porta a una sensazione di turbamento maggiore. Anche per questo il *ferculum* è *longe monstruosius*.

A tal punto i convitati sono smarriti di fronte all'artificialità della portata, da ritenere di primo acchito che anche la materia che la costituisce sia artificiale; a tal punto cioè credono di trovarsi davanti a una portata manipolata, costruita, falsa, che si convincono che essa sia addirittura il contrario preciso del naturale per quanto riguarda il cibo: il *non edibile*. Siamo così giunti alla modalità più estrema del contraffatto, alla unione di opposti più notevole nel corso di una cena, quella che vede apparire *il cibo come un non cibo*: «Artifice is so pervasive here that is possibile for things to be their opposite: the food may be non-food [...]. What seems to be real here is entirely the product of artifice».¹⁵⁵

Questo cibo contraffatto sembrerebbe dunque essere una composizione di fango o di altra

¹⁵¹ Vi è in questo punto (69, 9) un consistente problema testuale: *nisi omnia ista de [*] facta sunt aut certe de luto*. Su questo, cfr. SMITH 1978, 192, e GIANOTTI 2013, 453 che riporta le principali congetture. Come evidenzia SCHMELING 2013, 286, la parola *certe* implica che ciò che veniva menzionato in lacuna fosse qualcosa di peggiore del *lutum* che la segue (quindi la proposta del Bücheler, *cera*, non sarebbe adatta; meglio pensare a *faece* o *fimo*). SMITH 1978 *ibidem* concorda. ARAGOSTI 2012, 169, segue questa linea, stampando in lacuna *facto* e traducendo un colloquiale «cacca».

¹⁵² Cfr. *supra*, 5.

¹⁵³ Cfr. *supra*, 13.

¹⁵⁴ Ancora Ruskin. Cfr. *supra*, 4.

¹⁵⁵ MORDINE 2007, 132.

(ben peggiore) sostanza.¹⁵⁶ Il richiamo al materiale corporeo (scatologico) ricorda le emissioni tipiche del realismo grottesco bakhtiniano,¹⁵⁷ più volte citato. In realtà, queste supposizioni di Encolpio verranno smentite quasi subito da Trimalchione, che rivela come la finta oca, i finti pesci e i finti uccelli siano costituiti per la verità *de porco*, di carne di porco: tangenzialmente, possiamo notare, si introduce per così dire un quarto animale, che non ha nulla a che fare con oche, pesci e uccelli.

È proprio vero, insomma, quel che diceva Apicio: *ad mensam nemo adgnoscet quid manducet*.¹⁵⁸ All'interno della letteratura latina abbiamo altri esempi – ma nessuno presenta il tema dell'artificio in modo tanto pregnante – di pietanze dissimulate¹⁵⁹ e/o composte tutte dallo stesso alimento: in 11, 31 Marziale presenta una cena in cui ogni portata è costituita interamente di zucca;¹⁶⁰ nella famosa *Cena Nasidieni* (*serm.* 2, 8) Orazio delinea pietanze che hanno sapori molto diversi da quelli che dovrebbero avere.¹⁶¹

La *Cena* celebra il sommo estro artificiale della creatività umana, che trasforma il naturale in innaturale a suo piacimento: significative al massimo sono le parole che il padrone di casa utilizza per lodare il cuoco, Dedalo; un nome ideale¹⁶² per chi è in grado di volgere «anything into anything else, to make one thing appear to be another»,¹⁶³ dato che richiama il mitico architetto del Labirinto¹⁶⁴ e dunque l'artefice per eccellenza, il prototipo del costruttore. Egli è l'archetipo dell'artigiano che ha il potere di creare oggetti artificiali indistinguibili dal reale,¹⁶⁵ e contemporaneamente «impersona la capacità che la cucina possiede di imitare, assimilare, dominare i fenomeni».¹⁶⁶ È il cuoco di Trimalchione, insomma, il vero e proprio autore delle metamorfosi gastronomiche che ho cercato di analizzare; è lui, in breve, l'abilissimo *materiae structor*¹⁶⁷ che interviene sui legami più profondi che caratterizzano le cose viventi, recidendoli, modificandoli, ricomponendoli. Basterà un comando, ed egli *de vulva faciet pisces, de lardo polumbum, de perna turturem, de colaepio gallinam* (70, 2). In seguito, si dirà con insistita ammirazione e turbamento che *de porco anserem fecerat* (70, 12) e *de porco aves piscesque fecerat* (74, 5).

Da un corpo si passa a un altro corpo, da una forma a un'altra: e ciascun elemento può essere caleidoscopicamente contenuto nell'altro, mischiato, depotenziato, contraffatto, nascosto, ri-

¹⁵⁶ Encolpio nel testo si riferisce agli ultimi giorni della festività dei Saturnali, in cui, durante la festa dei *Sigillaria*, «si APPRONTAVANO delle figurine fittili (i *sigillaria*, appunto) che venivano scambiate come doni» (GIANOTTI 2013, 454). Sia GIANOTTI *ibidem*, sia ARAGOSTI 2012, 168, ricordano che Eliogabalo era solito imbandire cibi finti ai parassiti (in Heliog. 25, 9, attribuito a Elio Lampridio e trasmesso dall'*Historia Augusta*).

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, 5.

¹⁵⁸ Cfr. *supra*, 8.

¹⁵⁹ Su questo cfr. la riflessione di RICOTTI 1993, 147, secondo cui «Di cuochi di questo genere si parla molto nella storia della gastronomia romana». Il primo caso che cita (il secondo è Marziale) è Cic. *fam.* 7, 26, in cui, in occasione della messa in vigore delle leggi suntuarie (probabilmente qui la Lex Aemilia del 115 AC), i «cuochi [...] riuscivano a imitare ogni sorta di intingoli servendosi soltanto di verdure e funghi»: *nam dum volunt isti adducere, fungos, heluellas, herbas omnes ita condiunt, ut nihil possit esse suavius*. A onor del vero, Cicerone, come scrive egli stesso, in tale occasione ebbe quello che chiama un attacco di δάσσοι.

¹⁶⁰ «Cecilio, Atreo delle zucche, le divide, le taglia in mille fette, come se fossero i figli di Tieste. Le mangerai innanzi tutto nell'antipasto; te le presenterà nella prima e nella seconda portata e poi nella terza; con esse ti preparerà l'ultima portata. Con essa il pasticciere ti farà delle insipide focacce, delle piccole torte di diverse specie e dei datteri ben noti ai teatri. Con esse il cuoco prepara vari manicaretti, tanto che tu potresti credere che abbia adoperato lenticchie e fave; imita (*imitatur*) funghi e salsicce, code di tonno e piccole sardelle. [...] È così che riempie le scodelle, i piatti del pospastro, i levigati piatti oblungi, i piatti profondi [...]», traduzione a cura di NORCIO 2014, 701 e 703.

¹⁶¹ Orazio, *serm.* 2, 8, 27-30: *nos, inquam, cenamus avis, conchylia, pisces, / longe dissimilem noto celantia sucum / ut vel continuo patuit, cum passeris atque / ingustata mihi porrexerit illa rhombi*.

¹⁶² Attestato anche come nome da schiavo: SCHEMLING 2013, 286.

¹⁶³ MORDINE 2007, 133.

¹⁶⁴ Così GIANOTTI 2013, 454.

¹⁶⁵ MORDINE 2007, *ibidem*.

¹⁶⁶ CUCCHIARELLI 1999, 182.

¹⁶⁷ GIANOTTI 2013, *ibidem*.

velato. E così si potrebbe andare avanti, probabilmente, all'infinito: un infinito i cui limiti possono essere posti solo dal capriccio della creatività umana.

Conclusioni

In questo contributo ho tentato di analizzare le diverse portate presentate nel corso della *Cena Trimalchionis*¹⁶⁸ ponendole in connessione con alcune tra le più rilevanti teorizzazioni relative al grottesco, inteso come categoria artistica ma soprattutto letteraria. Non vi è in questo lavoro alcuna pretesa di esaustività o di completezza: mi proponevo invece, e soprattutto, di fornire un suggerimento di lettura il più coerente e accorto possibile; da qui l'idea degli spunti per un grottesco culinario in Petronio.

Spero di aver dimostrato che, per quanto inusuale ciò possa apparire, è possibile intravedere in certe pietanze quei caratteri che – proprio perché così tipici del grottesco – giustificano l'utilizzo e il riconoscimento di un'area del culinario e del gastronomico improntata appunto al grottesco: è lì che si trova quello che ho denominato «cibo grottesco».

La formulazione resta volontariamente lasca, ma le linee generiche di analisi teorica relative al grottesco sono state tracciate con vigore nel corso di secoli di riflessione. Potremmo in effetti dire, con una facile tautologia, che un cibo grottesco non è altro se non un cibo che possiede i caratteri di un oggetto grottesco, quali sono stati esaminati nella prima parte.¹⁶⁹ E però bisogna riflettere sul fatto che la possibilità dell'esistenza di questa categoria è stata fornita primariamente da esempi che ne hanno confermato la ragionevolezza: si tratta di tutti quei casi che ho esaminato, e che si presentano in numero significativo nel corso della *Cena*. È chiaro che non tutte le portate potranno essere additate¹⁷⁰ come cibi grotteschi; né, tantomeno, tutti i piatti identificati come tali possiederanno insieme tutte quante le caratteristiche proprie del grottesco: bisogna piuttosto riferirsi a una sorta di concetto classificatorio formato in riferimento a un prototipo che condensa, in una rete di rappresentazioni associate, insiemi di casi particolari che presentano un'«aria di famiglia».¹⁷¹

Resta ora da accennare a un'ultima, ultimissima questione, e cioè: perché proprio nella *Cena Trimalchionis* si trova una tale affluenza di quello che finalmente ci sentiamo autorizzati a chiamare cibo grottesco? Esempi di piatti con caratteristiche simili non erano certo mancati in precedenza sulle tavole e nei testi letterari latini,¹⁷² ma forse mai secondo modalità tanto definite e in numero tanto cospicuo.

Le risposte potrebbero essere molteplici. La più convincente è per me da ricercarsi nella Weltanschauung dei liberti – i nuovi ricchi – che hanno come caratteristica distintiva del proprio ceto in ascesa l'abilità mimetica: una «capacità di imitare non solo i fenomeni della

¹⁶⁸ Ho evitato di inserire un'analisi puntuale, in quanto non particolarmente rilevante ai fini di questo contributo, degli ultimissimi tre alimenti presentati, che a ogni buon conto riassumo di seguito: in 70, 6-7 vengono presentati due servitori che, litigando tra loro, colpiscono le anfore che stanno portando: da esse fuoriescono ostriche, e pettini di mare; nel mentre il cuoco reca, cantando con voce tremula, delle chiocciole su una graticola d'argento. In questo caso, il punto di interesse è costituito dalla mimesi culinaria riguardante le lumache: il cuoco, cantando, ne imita lo sfrigolio. Su questo, cfr. CUCCHIARELLI 1999, soprattutto da 179. A 74, 1-4 infine un gallo, il cui canto appare a Trimalchione segno di cattivo augurio, viene prontamente gettato in pentola dal cuoco, che «si assumerà il compito sacerdotale di cucinare l'ominoso galletto» (*ibidem*, 182).

¹⁶⁹ Cfr. *supra*, 2-6.

¹⁷⁰ Per riprendere l'introduzione, cfr. *supra*, 1.

¹⁷¹ Riprendo l'argomentazione di DESCOLA 2021, 120 che rimanda alla teoria dei prototipi di Rosch, cui ho accennato *supra*, a p. 2. Ad esempio, il concetto di casa non è costruito a partire da una lista di caratteristiche o tratti specifici (il possedere muri, tetto, porte, finestre eccetera), di cui è necessario valutare la presenza per accertarci che l'oggetto che stiamo considerando sia proprio una casa: saremmo allora in difficoltà a considerare come casa un edificio senza muri o un rudere senza tetto. Invece, identifichiamo senza problemi come casa una yurta o un igloo: questo perché possiamo valutare immediatamente «la loro conformità con un insieme vago e inespresso di attributi di cui nessuno è fondamentale al giudizio classificatorio, ma che sono tutti legati da una rappresentazione schematica di ciò al quale una casa tipica deve conformarsi» (DESCOLA 2021, *ibidem*)

¹⁷² Cfr. *supra*, 14-15.

natura, ma anche i fenomeni sociali». ¹⁷³ La mimesi rappresenta per i liberti una categoria mentale così «univoca e totalizzante» ¹⁷⁴ che la loro percezione fallisce nel distinguere tra realtà e finzione, che confondono e mescolano in continuazione. Nella gastronomia si può perciò individuare il registro identificante di questa nuova cultura: mediante il cibo emerge il prorompente e vitalissimo talento assimilativo del ceto dei liberti. ¹⁷⁵ Per questo il succedersi delle pietanze è improntato a una continua e sempre rilanciata creatività estrosa e artificiale: il tutto si concretizza nella figura del cuoco, Dedalo, che agisce in modo diretto sulla materia, adulterandola.

Ed è proprio, in ultima analisi, da questa azione combinante e snaturante – capace di imitare e mescolare senza sosta gli elementi del mondo naturale – che nasce la netta percezione del grottesco: una sensazione che, anche o soprattutto in riferimento al cibo, può turbare, allontanare, stupire, riavvicinare e, in ultimo, persino strappare un applauso o una risata. ¹⁷⁶

Bibliografia

- ANDRÉ JACQUES (1981), *L'alimentation et la cuisine à Rome*, Les belles lettres, Paris
- ARAGOSTI ANDREA (2012), (traduzione e note a cura di) *Petronio. Satyricon, la cena di Trimalchione*, BUR Rizzoli, Milano
- BAKHTIN MIKHAIL (1984), *Rabelais and his world*, Indiana University press, Bloomington (ed. or. *Tvorčestvo Fransua Rable*, Khudozhestvennaja literatura, Moscow 1965)
- CALLEBAT LOUIS (1998), *Le grotesque dans la littérature latine*, in *Le rire des anciens*, École Normale Supérieure, Paris, 101-111
- CANALI LUCA (2005), *Camena. Letteratura latina, II2. La dinastia giulio-claudia e i Flavi*, Einaudi, Milano
- CIAFFI VINCENZO (1967), *Petronio. Satyricon*, Einaudi, Torino
- CUCCHIARELLI ANDREA (1999), *Mimo e mimesi culinaria nella cena di Trimalchione (con un'esegesi di Satyr. 70)*, «RhM» NF 142, 2, 176-188
- DESCOLA PHILIPPE (2021), *Oltre natura e cultura*, Cortina editore, Milano (ed. or. *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005)
- GIANOTTI GIAN FRANCO (2013), *La cena di Trimalchione. Dal Satyricon di Petronio*, Bonanno editore, Roma
- HARPHAM GEOFFREY GALT (2007), *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, The Davies Group publishers, Aurora Colorado
- JENNINGS LEE BYRON (1963), *The ludicrous demon. Aspects of the grotesque in german post-romantic prose*, University of California press, Berkeley and Los Angeles
- KAYSER WOLFGANG (1957), *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Verlag Gerhard Stalling, Oldenburg
- KRISTEVA JULIA (1982), *Powers of horror. An essay on abjection*, Columbia university press, New York

¹⁷³ CUCCHIARELLI 1999, 183.

¹⁷⁴ *Ivi*, 184. Insomma, il ceto dei liberti «non neutralizza la forza ingannatrice dell'immagine: non potrebbe essere altrimenti per un ceto che trova nella emulazione sociale la propria identità (quasi un contrappasso)». Cucchiarelli evidenzia come ci sia quindi una motivazione ben precisa se la Cena si è guadagnata la fama nella letteratura latina di capolavoro della mimesi. «Mimesis non qualifica solo la volontà autoriale, il progetto letterario di Petronio, ma anche la natura intrinseca della materia prescelta, il mondo dei liberti, e la visione che essi ne hanno – naturalmente, è ovvio, nell'interpretazione petroniana». A Ceccarelli interessa in particolare indagare il modo in cui il mimo (l'importanza del mimo nel *Satyricon* è «dato acquisito dalla critica petroniana») e la teatralità interagiscono con la gastronomia per aggredire i modelli della cultura elevata (*ivi*, 177).

¹⁷⁵ Ricorda CANALI 2005, 260, che «Nella paideia classica (e aristocratica), la cucina, in quanto arte (techne) imitativo-degenerativa, rappresentava il sommo disvalore, secondo una tradizione che risaliva al Gorgia di Platone; nella nuova educazione dei liberti, proprio l'imitazione e, simbolicamente, la cucina, diventano le armi necessarie, forse inevitabili, per la comunicazione culturale».

¹⁷⁶ Come accade per esempio in 36, 4: *damus omnes plausum a familia inceptum et res electissimas ridentes aggredimur*.

- MONTAIGNE MICHEAL DE (2012), *Saggi*. Traduzione di Fausta Garavini, note di André Tournon. Testo francese a fronte a cura di André Tournon, Bompiani, Milano (ed. or. *Essais de Messire Michel Seigneur de Montaigne*, Bordeaux 1580)
- MORDINE MICHEAL J. (2007), *Art and artifice in the Satyricon*, Columbia University
- NORCIO GIUSEPPE (2014), (a cura di) Marziale. *Epigrammi*, UTET, Roma
- PIETROPAOLO MARIA (2020), *The grotesque in Roman love elegy*, Cambridge University press, Cambridge
- RICOTTI EUGENIA SALZA PRINA (1993), *L'arte del convito nella Roma antica. Con 90 ricette*, «L'erma» di Bretschneider, Roma
- ROSATI GIANPIERO (1983), *Trimalchione in scena*, «Maia» 35, 213-227
- ROSCH ELEANOR (1975), *Family resemblance: studies in the internal structure of categories*, «Cognitive Psychology» 7, 573-605
- SCHMELING GARETH (2013), *A commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford university press, Oxford
- SCHEMLING GARETH (1970), *Trimalchio's menu and wine list*, «Classical Philology», 65, 2, 248-251
- SMITH MARTIN S. (1978), *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford Clarendon Press, Oxford
- STEIG MICHEAL (1970), *Defining the grotesque: an attempt at synthesis*, «The journal of aesthetics and art criticism» 29, 2, 253-260
- THOMSON PHILIP (1972), *The grotesque*, Methuen & Co Ltd, London
- VASARI GIORGIO (1986), *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, ed architetti*, Einaudi, Torino (ed. or. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550)
- VESCO MATILDE (1994), (a cura di) *Apicio. La cucina dell'antica Roma. Edizione integrale/testo latino a fronte*, Newton Compton, Milano
- WITTGENSTEIN LUDWIG (1980), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino (ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford 1953)