



SILVIA STUCCHI

**La Troiae Halosis nella Traduction entière de Pétrone (1693):  
ai confini tra epica e romanzo**

La *Traduction entière de Petrone, suivant le nouveau manuscrit trouvé à Bellegarde en 1688, avec remarques* (Colonia 1693) è un cimelio librario<sup>1</sup>, testimone di un'epoca<sup>2</sup>, che a buon diritto potrebbe essere chiamata *aetas Petroniana*, tale fu l'entusiasmo con cui i letterati francesi del XVII secolo lessero il *Satyricon*, specialmente dopo la scoperta da parte di Marino Statilio, nella biblioteca di Niccolò Cippico a Traù, in Dalmazia, del celebre *Codex Traguriensis*<sup>3</sup>. Per tutto il XVII secolo, il *Satyricon* e i problemi connessi con il testo e l'identità dell'autore, polarizzarono l'attenzione dei dotti, e il ritrovamento di Traù fece, per così dire, da catalizzatore del fenomeno, tanto che dal 1668 sino al 1693, anno in cui apparve il preteso «Petronio di Belgrado» di Nodot, si contano ben dodici edizioni del *Satyricon*. Si tratta della più chiara testimonianza del successo e dell'interesse inesausto per Petronio: quest'autore, infatti, aveva la singolare capacità di infiammare l'interesse non solo dei dotti e dei filologi, ma anche del bel mondo, della società colta e raffinata, in cui stava prendendo piede il fenomeno del libertinismo.

L'entusiasmo per Petronio determinò, pertanto, non solo una fioritura di iniziative editoriali miranti a ristampare l'opera o ad approntarne nuove edizioni, ma sulla scia di questo entusiasmo si diffuse anche l'uso rappresentazioni di corte aventi per soggetto il *Satyricon*, sull'onda della moda che già portava gli aristocratici a rappresentare *tableaux vivants* ispirati al mondo e alla letteratura classica, o a mettere in scena episodi dell'epica virgiliana *en travesti*: così, sia alla corte di Federico il Grande che sotto la reggenza di Luigi XV, vengono rappresentati episodi del *Satyricon*, e, in particolare, la *cena Trimalchionis*<sup>4</sup>. E, del resto, i dibattiti specialistici, che non mancarono, sull'originalità

<sup>1</sup> Colgo l'occasione per ringraziare il Prof. G. Cavajoni, dell'Università degli Studi di Milano, che ha messo a mia disposizione la sua copia del testo di Nodot.

<sup>2</sup> Su questo caso editoriale di fine XVII secolo, cfr. Gagliardi 1993, 117-118; in generale, però, si veda tutto il capitolo V dell'opera, intitolato *Le suggestioni sulla letteratura 'libertina' del Settecento francese*, 117-136; in particolare, cfr. le pagine 125 ss. dedicate a Crébillon figlio e a Choderlos de Laclos. Sul caso Nodot, cfr. Stolz 1987, che ricostruisce le fasi di questa singolare vicenda, indagando anche la vita di Nodot, e offrendo molta documentazione d'epoca (stralci di lettere, giudizi sulla *Traduction*, comunicazioni alle Accademie, un breve esempio del testo di Nodot, etc.). Una cronaca del caso è già in Collignon 1892, 79 ss. Sulla vita di Nodot, e sulle testimonianze biografiche relative alla sua figura, cfr. anche il più recente Laes 1998.

<sup>3</sup> Sul «caso Nodot» rimando, per la completa ricostruzione degli avvenimenti e per l'analisi di ampi stralci della traduzione-plagio, al mio *Osservazioni sulla ricezione di Petronio nella Francia del XVII secolo. Il caso Nodot*, Aracne editrice, Roma 2010.

<sup>4</sup> Leibniz, per esempio, in una lettera datata 25 febbraio 1702, descrive una rappresentazione carnevalesca del banchetto di Trimalcione tenutasi alla corte di Hannover: cfr. von Albrecht 1995, 1233.

del codice di Traù<sup>5</sup>, cui, meno di trent'anni dopo, fecero seguito quelli, di ben altro tipo ed esito, indirizzati contro la falsificazione di Nodot, mantennero di rimando desta l'attenzione dei dotti, appartenenti alla «repubblica delle lettere», nei confronti delle problematiche petroniane. Da parte loro, i membri del bel mondo, gli aristocratici forniti di gusto e cultura e, in generale, gli spiriti raffinati, ma estranei alle sottili disquisizioni filologiche, continuarono, come vedremo, a mostrare per il *Satyricon* un crescente interesse; in particolare, ciò è vero per quanto riguarda il principe di Condé, il quale nutriva per Petronio una speciale predilezione<sup>6</sup>, tanto da avere riunito nel 1688 parecchi letterati per discutere dell'autenticità del nuovo ritrovamento di Belgrado.

Sull'onda di questo generalizzato entusiasmo, si fece largo sulla scena culturale un curioso temperamento come quello di François Nodot, ufficiale d'artiglieria, letterato e poligrafo, le cui opere letterarie, quantunque numerose, non furono particolarmente apprezzate dai contemporanei. Egli asserì di aver ritrovato a Belgrado<sup>7</sup> un manoscritto contenente il testo integrale di Petronio, di cui offriva, in una serie di edizioni che si succedettero velocemente a partire dal 1693, una *Traduction entière*, non era priva di un certo garbo e denotante anche una notevole raffinatezza culturale<sup>8</sup>. Immediatamente dopo la pubblicazione del testo di Nodot, com'è naturale, molti dubbi si levarono da parte dei dotti del tempo in ordine alla presunta autenticità del manoscritto che questo personaggio asseriva di aver salvato dall'oblio, nonché riguardo alla sincerità dell'operazione editoriale, coronata, all'inizio, da un buon successo, sicuramente dovuto a interesse e curiosità. Quando poi apparve, a breve giro di stampa, un'edizione in cui Nodot, per rispondere alle critiche, proponeva il testo latino cosiddetto originale (o meglio, quello che egli intendeva spacciare per testo latino del fantomatico manoscritto di Belgrado, cioè la retroversione latina da lui stesso approntata), i gallicismi, gli idiotismi e tutte le asprezze stilistiche dell'opera non fecero altro che incrementare e convalidare i dubbi dei dotti, al punto che Leibniz

---

Tra l'altro, da pochi anni, ad opera di R. Herzog, è stato ritrovato il manoscritto di Leibniz intitolato *Trimalcion moderne, composé l'an 1702 pour le Carnaval d'Hanovre*; sul tema, si veda Schäfer 2007, in particolare 362-365; attualmente, in Babin 2007, possiamo trovare la descrizione dell'evento.

<sup>5</sup> Cfr. Stucchi 2010, 14-16.

<sup>6</sup> Cfr. Aumale 1889, t. V, 42.

<sup>7</sup> Nodot si riferisce ai fatti che portarono alla conquista della città da parte degli imperiali nel 1688, mentre, in conseguenza della pace di Carlowitz essa ritornò in mano ai Turchi. Per la storia di Belgrado, e per le alterne vicende relative ai passaggi della città sotto l'Austria o sotto i Turchi, rimando a Aleksič-Pejkovič 1991, 111-115.

<sup>8</sup> Questo parere viene condiviso anche dal pur severo Laes 1998, il quale afferma che «the best (the only?) reason for printing the Nodotian texts nowadays (...) is the fact that they offer good links between the fragments and therefore make it easier to understand the whole story (...)» (p. 400); in generale, afferma lo studioso, «the Nodotian additions may be considered as narratologically good» (*ibid.*). Che le inserzioni di Nodot siano narratologicamente buone, si evince anche dal fatto che spesso esse vennero usate, nei decenni e secoli successivi, proprio per rendere più fruibile il testo di Petronio: cfr. per esempio come l'edizione del *Satyricon* di Colajanni 1871 si rifaccia ancora alle false integrazioni di Nodot e alle sue annotazioni; inoltre, trovo attestazione, presso la New York Public Library, dell'esistenza di un'edizione di Petronio intitolata *The Satyricon of Petronius Arbiter. Complete and unexpurgated translation by W. C. Firebaugh, in which are incorporated the forgeries of Nodot and Marchena (1768-1821, n. d. a.) and the readings introduced into the text by De Salas (J. A. González de Salas, 1588-1621, n. d. a.). Inlustration by Norman Lindsay*, stampata a New York nel 1922 e pubblicata ai fini di una circolazione privata, come del resto recita anche una nota in esergo «This edition is strictly limited to twelve hundred and fifty sets, of which 1200 numbered sets are for subscribers».

scrisse, a proposito del testo latino dato alle stampe da Nodot: «*Hic languor et frigus. Nec inventii connexionisque ratio admodum constat, tum Gallicismi passim, quin et quae in rationem dicendi peccent*»<sup>9</sup>. Questo singolare tentativo di realizzare un falso letterario dimostra, però, ancora una volta, un dato culturale significativo, e cioè l'entusiasmo con cui la società colta della Francia di fine Seicento guardava al testo di Petronio, forse anche riconoscendo in esso una sotterranea affinità con le proprie attitudini e peculiarità.

Il falso di Nodot, naturalmente, propone la traduzione anche dei numerosi inserti poetici del *Satyricon*: in questa sede, vorrei soffermarmi sulla *Troiae Halosis*, i 65 versi sulla distruzione di Troia, da gran parte della critica messi in relazione con il Virgilio di *Aen.* 2, 13-207, di cui il testo riutilizza molto materiale, ma «la cui fonte letteraria diretta va cercata piuttosto nella fitta produzione di opere, riguardanti la saga e l'epilogo di Troia, che caratterizzò l'età giulio-claudia e neroniana in particolare»<sup>10</sup>. Secondo altri e più moderni critici, il referente polemico di Petronio sarebbe non Virgilio, o l'epica di argomento iliadico in auge durante il regno di Nerone, ma, piuttosto, Seneca tragico<sup>11</sup>. Tale osservazione prende le mosse dalla forma metrica dell'inserto poetico (non esametri, ma trimetri giambici), che ci riporta direttamente nell'alveo della poesia drammatica; inoltre, non mancano riferimenti a scene di annuncio, le *angeliai*, tipicamente tragiche; e tutta una serie di caratteristiche di questo testo petroniano (l'uso di paradossi; tre delle quattro sequenze introdotte da *iam*, come nel teatro senecano; il collegamento con la *rhesis* di Taltibio nell'*Agamemnon*; i vv. 41-42, che rimandano a una costruzione prediletta nelle tragedie senecane) rimanderebbero proprio al modello costituito dalla poesia scenica del Cordovano. Non sono però nemmeno mancate altre autorevoli voci che, anche in tempi recenti, per tematica e per rilievi di tipo formale e strutturale, si sono spese insistendo sulla necessità di riconoscere nell'inserto poetico petroniano una chiara ispirazione virgiliana, mutuata dal libro II dell'*Eneide*.

Tuttavia, al di là delle discussioni sull'ascendenza di questi 65 trimetri giambici, poco trionfalmente accolti dalla folla che passeggia nel portico (*Sat.* 90, 1), la dimostrazione della vitalità del testo della *Troiae Halosis* sta nel fatto che la *Traduction entière* di Nodot fa focalizzare la nostra attenzione non più nella ricerca del più o meno lontano modello o referente polemico di Petronio, ma nel rapporto che intercorre fra il testo del *Satyricon* e la traduzione operata nel XVII secolo. In generale, il rapporto fra il *Satyricon* e la *Traduction entière* è imperniato su una sorta di sbilanciamento degli equilibri ricostruibili da quanto ci resta dell'originario testo petroniano: infatti, asserendo di aver ritrovato una copia integra del *Satyricon*, di cui offre, per la prima volta, la traduzione completa, Nodot deve, comprensibilmente, *colmare le lacune* del testo latino, o meglio, in questo caso, *inventare*. Quindi, per esempio, Nodot presenta la prima entrata in scena di personaggi quali Lica e Trifena, che, arguiamo da Petronio, sono per Encolpio vecchie

<sup>9</sup> Leibniz 1975, I, IX, 298. Il Burmann, del resto, nel 1709, non si era espresso con minor durezza quando aveva seccamente annotato: «... ut impune illos pro deliciis Petronianis insulsis escis appositis deciperet».

<sup>10</sup> Così Aragosti 1999<sup>2</sup>, nella sua edizione con traduzione del *Satyricon* per la BUR (Aragosti 1999<sup>2</sup>, 352-353 n. 261). Sappiamo, del resto, che anche Lucano scrisse, secondo Stat. *Silv.* 2, 7, 54 ss. e la tarda *Vita Lucani*, un *Iliacon* sulla morte di Ettore e il riscatto del suo corpo da parte del padre Priamo; e l'imperatore stesso non doveva essere estraneo a questa moda, giacché scrisse (cfr. Suet. *Nero* 38, 2 e Dion. Cass. 62, 18, 1) una *Halosis Ilii*, declamandola per giunta a teatro.

<sup>11</sup> Così Lefèvre 2008, 255 ss.

conoscenze, oppure deve spiegare quale sia il sacrilegio in seguito al quale il protagonista viene colpito nella virilità. Non dimentichiamo inoltre che, nel XVII secolo, l'interesse per Petronio si alimentava anche del gusto, tipico della buona società, non solo per le eleganti odi o per il garbo sottile delle satire oraziane, ma per il genere del romanzo. Esso, infatti, aveva riscosso un buon successo nell'ambito di quella tendenza nota come *préciosité*, che aveva interessato non solo un gruppuscolo di *femmes savantes* invase ai limiti del ridicolo, ma anche e soprattutto quegli spiriti del «bel mondo», che avevano militato nel gruppo dei *Modernes*. Del resto, le discussioni circa lo statuto del romanzo erano tutt'altro che infrequenti nella Francia del tempo, e furono importate anch'esse, come altri temi di dibattito letterario, dall'Italia, dove nacquero a proposito dei poemi cavallereschi di Boiardo e, soprattutto, del *Furioso* di Ariosto. A tali opere, per la loro varietà e *poikilia*, veniva, infatti, rimproverata la scarsa osservanza dei principi esposti nell'aristotelica *Poetica*, i quali, notoriamente, erano interpretati all'epoca in senso rigidamente prescrittivo, soprattutto per quanto concerneva l'unità d'azione<sup>12</sup>. Bisogna poi ricordare come nel XVI secolo, in Francia, il poema epico, genere letterario «classico» per eccellenza, di matrice greco-latina, non fu contrastato dal poema cavalleresco, genere tipicamente medievale. Oltralpe, il condizionamento classico fu molto forte nel Rinascimento; e, soprattutto, quando la questione del romanzo venne posta in termini assai simili a quelli in cui era stata strutturata in Italia, anche in terra francese fu elemento di riprovazione per il *Furioso* il grande numero di vicende collaterali e di *excursus* di cui grondava l'opera. Per un analogo motivo, nel 1623, il grande trattatista Chapelain, nella sua celebre *Préface* all'*Adone* G. B. Marino, esprimeva osservazioni di questo tipo:

«(...) les anciens (...) se sont empêchés, tant qu'ils ont pu, même dans leur grands poèmes, de se charger de tant de matières, reconnaissant que bien qu'en leur diversité et capacité de merveille elles pussent faire naître le plaisir, elles nuisaient aussi à la fin de l'utilité, à laquelle tous les bons dressent toutes leurs machines; et c'est en partie pourquoi ces romans se trouvent si méprisables parmi les biens sensés, comme ceux qui sans aucune idée de perfection sur qui se conformer, amoncellent aventures sur aventures, combats, amours, désastres et autres choses, desquelles une seule bien traitée ferait un louable effet, là où ensemble elles s'entredétruisent, demeurant pour toute gloire l'amusement des idiots et l'horreur des habiles, qui n'en peuvent supporter le regard seulement, les sachant dans leur confusion du tout éloignées de l'intention de la poésie»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Per esempio, all'ariostesco *Furioso*, che, com'è noto, ha tre filoni narrativi principali (la guerra tra cristiani e saraceni, la pazzia amorosa e il successivo rinsavimento di Orlando, l'amore di Ruggero e Bradamante), il Trissino opponeva, polemicamente, il suo poema, *L'Italia liberata dai Goti*, che narrava un'unica azione di un solo uomo, ovvero la guerra dell'imperatore Giustiniano contro i barbari. Più sfumata e moderata era invece l'opinione di G. B. Giraldi Cinzio, il quale, nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, nel 1554 aveva rifiutato di attribuire alle parole di Aristotele una valenza assoluta, e, per così dire, trascendente la contestualizzazione storica: i romanzi, ovvero i poemi cavallereschi, secondo la dizione allora corrente, non erano meno organici e, per così dire, difettosi e quindi deteriori rispetto ai poemi eroici: semplicemente, la loro organicità era di segno diverso. Pertanto, era possibile, per la generazione contemporanea al Giraldi Cinzio, considerare come unitaria, e quindi accettabile, anche un'opera che raccontasse molte azioni di molti uomini o più azioni di un uomo solo; in tal modo, concludeva l'autore, «ancora che questa composizione non sia accettata né dai Greci, né dai Latini, è però riuscita lodevole in questa nostra lingua, avendole data quella stessa autorità gli eccellenti scrittori di essa, che diedero alle loro gli scrittori delle due già dette».

<sup>13</sup> Così affermava il grande trattatista J. Chapelain in *Lettre ou Discours de Monsieur Chapelain à*

Alla varietà, dunque, che caratterizza anche, come vedremo, sia il *Satyricon* che il falso di Nodot, con le sue avventure inesauribilmente inanellate, con repentini cambi di scenario, e con l'entrata in scena di nuovi personaggi, si guardava pertanto con un certo sospetto, e, spesso, i romanzieri cercavano di giustificarsi in nome del principio dell'unità d'azione. Così, per esempio, la *Préface* di *Rosane, histoire tirée de celles des Romains et des Perses* (1639), di Desmarets de Saint-Sorlin, si premura di avvertire il lettore in questi termini:

«Si les histoires qui vous recitez n'ont point de liaison les unes avec les autres, et si elles ne font intrigue et ne se meslent avec la principale histoire qui doit regner, pour servir comme de membres à ce corps, on dira que vous n'avez aucune art»<sup>14</sup>.

Queste righe, implicitamente, ammettono la possibilità di una certa varietà nel racconto, posto che tali rami secondari, per così dire, si innestino nel tronco principale della narrazione, o, per usare le parole del romanziero, che siano come membra equilibratamente e armoniosamente inserite in un corpo, costituito dall'*intrigue* portante del romanzo. All'incirca negli stessi anni, M.lle de Scudéry, nella *Préface* di *Ibrahim* (1641), metteva in relazione i più celebri romanzi del tempo con i principali poemi eroici e romanzi dell'antichità, nei quali veniva rispettata l'unità di azione: il risultato è che si possono trovare grandi analogie tra la *Liberata* e le antiche epopee<sup>15</sup>. Come in Desmarets de Saint-Sorlin, anche in M.lle de Scudéry, che apparenta i poemi omerici, l'*Eneide* e il romanzo di Eliodoro, ritorna il paragone delle membra che si devono innestare armoniosamente nel corpo; e, come nel passo precedentemente citato, l'autrice sostiene che vi sia una netta distinzione fra una narrazione che procede secondo casualità e un uso accorto di digressioni o episodi che, lungi dall'essere vietati, se condotti con criterio contribuiscono a portare a perfezione la vicenda del romanzo. Come si vede, anche nell'ambito di un genere letterario d'intrattenimento, come il romanzo, che non aveva le ambizioni della dotta poesia, della satira, della tragedia, nel XVII secolo, in Francia, in un tempo e un ambiente caratterizzati da una letteratura «regolare», cioè ricca di minuziose teorizzazioni normative, anche la narrativa risveglia l'attenzione dei critici e degli ingegni appartenenti all'*élite* culturale; e, come per la poesia, ci si rifà ad Aristotele. Circa una generazione dopo M.lle De Scudéry, infatti, nel 1669, P.-D. Huet, nella *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, oltre a delineare «un'ampia storia del genere narrativo dall'antichità al periodo

---

*Monsieur Favereau (...) portant son opinion sur le poème d' "Adonis" du Chevalier Marin*, ora reperibile in Chapelain 1936, p. 96. Per un panorama delle critiche riservate al *Furioso* da parte dei trattatisti francesi del XVII secolo, rimando a Cioranescu 1939.

<sup>14</sup> Cfr. Coulet 1968, 42.

<sup>15</sup> Così afferma infatti l'autrice: «... dans ces fameux Romans de l'Antiquité (...) à l'imitation du Poème Epique il y a une action principale où toutes les autres sont attachées, et qui fait qu'elles n'y sont employées que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'*Iliade* d'Homere est la ruine de Troye; dans son *Odyssée*, le retour d'Ulisse à Itaque; dans Virgile, la mort de Turne, ou pour mieux dire la conquête de l'Italie; plus près de nous dans le Tasse, la prise de Hierusalem; et pour passer du Poème au Roman, qui est mon principal objet, dans l'*Heliodore*, le mariage de Chariclée et de Theagenes. Ce n'est pas que les Episodes en l'un et les diverses histoires en l'autre, n'y soient plutôt de beautez que des deffauz; mais il est toujours nécessaire que l'adresse de celui qui les employe les face tenir en quelque façon à cette action principale, afin que par cet enchainement ingenieux toutes ces parties ne facent qu'un corps, et que l'on n'y puisse rien voir de détaché ny d'inutile».



barocco»<sup>16</sup>, imposta un' articolata riflessione sul problema dell' unità d' azione nel romanzo.

I Greci erano stati i primi ad estendere le regole del poema eroico al romanzo; un esempio assai riuscito era quello delle *Etiopiche* (opera che anche M. lle De Scudéry citava nella sua *Préface*), perché gli episodi *a latere*, benché numerosi e avventurosamente variati, in quell' opera sono ricordati «avec dépendance et subordination à une action principale»<sup>17</sup>, proprio come nell' *Odissea* la sosta presso re Alcinoò, l' episodio di Polifemo e Circe e tutte le altre avventure di Ulisse nulla tolgono al fatto che il principale oggetto del poema, che lo regge dall' inizio sino alla sua felice conclusione, è costituito dal ritorno dell' eroe a Itaca e dalla ripresa di possesso del regno. Invece, la regola dell' unità d' azione era stata disattesa dai romanzi medievali, i quali altro non erano se non un' accozzaglia poco omogenea di episodi staccati, un giudizio per cui Huet era influenzato dal parere, ugualmente severo per motivi analoghi, espresso ancora dallo Chapelain nel 1646 nel suo *De la lecture des vieux romans*<sup>18</sup>. L' inorganicità ed eccentricità, non subordinate a un piano razionalmente concepito, erano i caratteri propri dell' epica medievale che Boiardo e Ariosto avevano ripreso nei loro poemi, e che li rendevano, pertanto, degni di biasimo, perché dei romanzi cavallereschi avevano recepito soprattutto difetti e mende. Quindi, il giudizio elogiativo per la struttura dei poemi cavallereschi, espresso da Gibaldi Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, era sostanzialmente scorretto, giacché, per quanto sia innegabile che «les romans italiens ont de très belles choses et méritent beaucoup d' autres louanges», tuttavia essi difettano di «régularité, de l' ordonnance (...) de la justesse du dessein»<sup>19</sup>.

Unica concessione che Huet accordava agli autori di romanzi, rispetto a quanto accadeva nel poema eroico logicamente e regolarmente strutturato, era la possibilità di moltiplicare le vicende secondarie, purché esse fossero sempre strettamente legate, subordinate e vincolate a quella centrale: ritorna anche qui la metafora biologica, che apparenta il romanzo a un corpo in cui le membra devono essere ordinatamente connesse e armonizzate fra loro; nel caso si verificano squilibri, e una vicenda, concepita originariamente come secondaria, acquisisca un peso eccessivo, «ce sera un corps à plusieurs têtes, monstrueux et difforme»<sup>20</sup>. Quest' immagine, del resto, non può non richiamare alla memoria il celebre passo oraziano dell' *Ars poetica* in cui il poeta, utilizzando l' immagine della sirena, stigmatizzava la mancanza di coerenza e logicità nell' articolazione dell' opera, affermando che l' effetto derivante è analogo a quello che deriverebbe dall' immagine di una bella donna la cui figura, dopo un capo e un busto incantevole, *desinit in piscem* (*ars* 1-5). In generale, pertanto, a partire dalla seconda metà del XVII secolo, tutti i teorici si allinearono al seguente precetto: il romanzo deve svolgersi facendo coincidere l' ordine del dipanarsi degli avvenimenti con quello in cui la narrazione li presenta<sup>21</sup>; così, la maggior

<sup>16</sup> Cfr. Giorgi 1987, 20, cui mi rifaccio.

<sup>17</sup> Citazione tratta da Huet 1971, 87.

<sup>18</sup> In particolare, in quest' opera Chapelain aveva preso di mira il *Lancelot*, opera emblematica nell' ambito della cultura cortese, affermando perentoriamente che il suo autore, Chrétien de Troyes, *ne s' est jamais douté de ce que c' était qu' un plan d' ouvrage, qu' une disposition légitime, qu' un juste rapport des parties*» (Cfr. Chapelain 1936, 221).

<sup>19</sup> Cfr. Huet 1971, 87-88.

<sup>20</sup> Cfr. Huet 1971, 87.

<sup>21</sup> Così anche un altro teorico, il Du Plaisir, nei *Sentiments sur l' histoire*, corposa sezione della più

parte dei romanzi, sia di tipo sentimentale, come *La Princesse de Clèves*, sia di tipo che potremmo dire realistico, come *Le roman bourgeois*, seguiranno, nell'esposizione delle vicende, un ordine strettamente cronologico.

Torniamo ora alla traduzione-plagio di Nodot: nel rapporto con il suo referente latino, a partire dalla biografia di Petronio, l'artificio cui essa ricorre costantemente è quello dell'amplificazione di dati che, presenti in forma essenziale nei tacitiani *Annales*, vengono ripresi con aggiunte, commenti, circonlocuzioni, tutti elementi capaci di conferire al lettore l'idea - fallace - che l'autore disponga di altre fonti più ampie e articolate. Per esempio, quando in Nodot il terzetto dei protagonisti si avvia verso un castello di proprietà di Licurgo, egli è qualificato come un «cavaliere romano» («nous sortîmes de la Ville, & prîmes le chemin d'un Château qui apartenoit à Lycurge Chevalier Romain»). Licurgo, che già aveva avuto modo di conoscere Ascilto, è un personaggio che Nodot inserisce completamente *ex novo* nel racconto, secondo una logica che mira a dare ragione dell'esclamazione di Encolpio il quale, a un certo punto, esasperato, grida (cfr. *Sat.* 83,6): *At ego in societatem recepi hospitem Lycurgo crudeliorem*. La battuta, se consideriamo quanto ci resta effettivamente del *Satyricon*, risulta piuttosto oscura: si potrebbe ipotizzare, per esempio, il fatto che il giovane, pensando alla crudeltà di Ascilto che gli ha sottratto l'oggetto del suo amore, lo paragoni alla durezza divenuta proverbiale del re di Tracia Licurgo<sup>22</sup>; ma, appunto, nel caso sopra citato si parla di severità, e non di crudeltà proverbiale. Non è nemmeno mancato chi avanzasse l'ipotesi secondo la quale la battuta sarebbe riferita a un personaggio che compariva in una delle parti del *Satyricon* andate per noi perdute, giacché il medesimo nome ricorre ancora in *Sat.* 117, 3. Come che sia, in base ai due accenni presenti nell'opera petroniana, si comprende come Nodot costruisca, amplificando e dilatando, una complessa vicenda, in cui dà conto del rapporto che lega Licurgo ai protagonisti, e non manca di trattare estesamente l'episodio della ruberia effettuata ai danni di questo personaggio.

Nodot, però, in linea con le tendenze ormai affermatesi nel romanzo di fine XVII secolo, rispetta rigorosamente, nel suo plagio, l'*ordo naturalis*, ovvero, anche là dove la narrazione viene arricchita da inserzioni e invenzioni, i fatti sono presentati in modo assolutamente lineare, secondo il loro effettivo ordine di svolgimento, senza ricorrere a anticipazioni, *flash-back* o a complessi e più sofisticati artifici narrativi. Nel castello di Licurgo, inoltre, il lettore ha la sorpresa di veder comparire due personaggi che, nella *facies* attuale del *Satyricon*, entrano in scena solo quando Encolpio, Eumolpo e Gitone si imbarcano sulla nave che sarà destinata a fare naufragio: si tratta di Lica e Trifena, presentati in questi termini: «Nous vîmes, entr'autres, une femme extrêmement belle nommée Tryphene: laquelle y estoit venuë avec Lycas Capitaine de Vaisseau, qui avoit des terres dans le voisinage du côté de la mer»<sup>23</sup>. Nodot, quindi, non può far altro che

---

ampia opera *Sentiments sur les lettres et l'histoire avec des scrupules sur le style*, polemizzò contro quell'*embarras de la construction* tipico dei romanzi barocchi; cfr. Du Plaisir 1975, 46.

<sup>22</sup> Cfr. per esempio *app. Verg. Dirae* 8 ss.

<sup>23</sup> Naturalmente, dal testo autenticamente petroniano, si può arguire che in una parte, evidentemente andata perduta, delle avventure di Encolpio, egli già aveva conosciuto quest'armatore-pirata, beneficiato da Nodot dalla carica di «Capitano di Vascello» e insieme di possidente terriero: lo provano, tra l'altro, la burlesca *agnitio* di Encolpio, che, parodiando quella di Odisseo grazie alla sua cicatrice, ci lascia intuire una preesistente intimità fra l'uomo di mare lo *scholasticus*, come pure la cupa reazione del capitano dopo il

ampliare, amplificare e duplicare episodi, notazioni, elementi, avvenimenti, creando, come si è visto, una tessitura di eventi e fatti i quali, agli occhi di un lettore esperto, possono risultare quasi familiari. E, in generale, il nostro autore, che sulla traduzione ha idee ben precise, e piuttosto moderne, disponendosi a tradurre la *Troiae Halosis*, inevitabilmente, ci offre un testo, per forza di cose e come molto spesso accade nelle versioni dal latino alle lingue moderne, meno sintetico di quello di partenza: a 65 trimetri dell'originale ne corrispondono oltre 80 della traduzione-plagio. Quello che però colpisce maggiormente, è che il brano poetico viene diversamente valorizzato dal fatto stesso di trovarsi in un testo, quello di Nodot, diventato, nella traduzione-falso, un lungo romanzo con ampi inserti di gusto galante; cambia, quindi, in primo luogo, la proporzione fra inserto poetico e testo complessivo, come, appunto, un ricamo inserito ora in una tela di proporzioni ridotte, ora in un tessuto di grande ampiezza. Così, l'inserto epico assume una diversa connotazione, sia perchè si trova in quello che è ormai un lungo romanzo (sul genere di quelli di moda nella Francia del XVII secolo), sia per il tono e le scelte della traduzione, che amplifica, sottolineandolo sino all'esasperazione, soprattutto il lato patetico-sentimentale della vicenda. Ci troviamo, in altre parole, ai limiti fra epica e romanzo, entro una narrazione epica – che nasce, non dimentichiamolo, come *ekphrasis*<sup>24</sup> – e che sottolinea il versante patetico della vicenda.

Vediamo quindi di esaminare alcuni passaggi dell'inserto poetico, a partire dall'inizio : i vv. 7-8, *Qui, disposant bien-tôt une machine énorme / D'un Cheval monstrueux prirent enfin la forme* amplificano, infatti, quanto Petronio sintetizza in *minacem qui figurabunt equum* (v. 6). La nozione di minaccia, infatti, viene poi, ulteriormente, sottolineata da Nodot con la nozione di *Colosse horrible* (v. 9), laddove Petronio dice soltanto *huc* (v. 6), mentre *les vastes flancs* del cavallo (in Petronio *ingens antrum* e *obducti specus*, v. 7) ospiteranno *castra* (v. 8), «lo stuolo, i greci che vivono nell'accampamento»; Nodot, invece, passa dal neutro plurale al maschile (v. *des braves combatans*). I Greci stipati dentro i fianchi del cavallo, del resto, sono *Mille Grecs irritez contre les Destinées*, / *Rebutez d'esperer le fruit de dix années*, / *À construire un grand Voeu feignant d'être empêché*, / *s'y rangent sans tumulte, & s'y tiennent cachez*. Nodot accentua cioè la drammaticità dell'evento distruttivo che si sta preparando definendo i Greci *irritez contre les Destinées* (espressione corrispondente perfettamente, ancorché il soggetto non sia personale, ai vv. 8-9 di Petronio, *decenni proemio/ irata virtus abditur*). La nozione di silenzio minaccioso viene determinata nel testo latino dai verbi *stipant* e *abditur*, che, indirettamente, come pure l'aggettivo *minax* poco sopra riferito al cavallo ligneo, creano nel lettore l'idea di una sorpresa minacciosa che aspetta di palesarsi. Ma la cosa più interessante è che, a dimostrazione di quanto detto circa l'intenzione patetica di Nodot, quello che in Petronio è un «pezzo di bravura» ispirato a una *tabula*, diventa qui il racconto in prima persona (si usa la prima plurale), recitato cioè da una voce che si mette nei panni dei Troiani che videro il cavallo (*Helas ce coup fatal fit pour lors nôtre joye / Nous les crûmes partis, &*

---

racconto della novella della matrona di Efeso, messa in relazione con un precedente, duplice torto ricevuto da costui da parte del giovane. Ricollegandosi a questi particolari, Nodot costuisce, per progressivi tratti di amplificazione, una lunga vicenda, che inizia come un racconto galante: *Vous sçaurez que l'Amour se mêla d'abord de nos affaires, & que la beauté de Triphene m'ayant donné dans la vuë, je ne la trouvai pas cruelle*.

<sup>24</sup> Sul valore delle *ekphraseis* nell'economia del racconto petroniano cfr. Stucchi 2007.



déjà loin de Troye ... / Et que tous leurs Vaisseaux, vaguant au gré des vents / Eloignent pour jamais la guerre de nos champs), un patetismo, del resto, amplificato dall'uso di *Hélas*, «Ahimè!» in apertura di verso, laddove Petronio apriva invece la sequenza con uno *iam*, ricondotto da Lefèvre all'uso tragico senecano e che troviamo anche al v. 1 e 54.

I vv. 23-24 della traduzione di Nodot, *Les Peuple qui se flate, & qui se croit tranquille, / Pour voir le Voeu des Grecs, court, & sort de la Ville* aggiunge poi un'idea di soggettività (che, ovviamente, presto sarà smentita) a quella, molto più neutra, di Petronio, secondo il quale la *turba portis libera et bello carens* (v. 15) si riversa *in vota* (v. 16). Ma, si noti, il verbo usato nel *Satyricon*, *properat*, viene riformulato da Nodot con una sorta di endiadi che rende l'idea dell'affrettarsi precipitoso, duplicando l'espressione: *court & sort*.

Inoltre, ai vv. 23-24: *Sur son visage gay l'on voit encore des pleurs, / Et sa fausse allegresse annonce ses malheurs*, Nodot compie un'operazione assai diversa da Petronio, il quale dice che *fletibus manant gena / mentisque pavidae gaudium lacrimas habet / quas metus abegit* (vv. 15-17). In altre parole, il *Satyricon* parla di lacrime per la sensazione dello scampato pericolo, per la paura (*metus*) che finalmente sembra scacciata; Nodot, invece, accentua la nozione di *fausse allegresse*, allegria fallace, che prelude a una futura infelicità (*malheurs*).

Ma vediamo invece come la *Traduction entière* delinea la fine del personaggio più celebre dell'episodio, Laocoonte, il quale *crinem solutus* (v. 19, particolare omissso da Nodot), riempie di alte grida le orecchie del popolo (vv. 19-20, *replet / clamore vulgus*), proprio quel *vulgus* cui Nodot riserva un epiteto, *foule importune* (v. 26), assente nel testo di partenza. Quando, per la seconda volta, il sacerdote colpisce i fianchi del cavallo, scrive Nodot, *Les captifs par un cry trahissent l'imposture / Mais au Voeu, qui se plaint, on donne ce murmure, / Et sur cette nouvelle, & folle illusion / La troupe prisonniere entre dans Ilion*. (vv. 33-36): l'arguzia petroniana rivela quasi un gusto sentenzioso-paradossale, caro anche a Seneca tragico (v. 27, *ibat iuventus capta, dum Troiam capit*), ma manca la qualifica di *nouvelle, & folle illusion* alla convinzione della massa che sia stato il cavallo a lamentarsi dell'empietà subita dall'ascia (*hache*, corrispondente al latino *bipennis*, v. 24). Ai vv. 37-49 segue il prodigio dei due enormi serpenti di mare che uccidono il sacerdote con i due figlioletti:

*D'un prodige étonnant Troye est alors frappée  
Du côté que Tenede a sa rive escarpée  
Ou les flots écumeux touchent pour se briser,  
Et s'éloignant après paroissent s'apaiser,  
Avec le même bruit que dans une nuit calme  
Fait la paisible mer sous l'effort de la rame,  
Nous vîmes approcher deux horribles serpens,  
Qui par doubles replis écaillez, menaçans,  
De leur queue élevant les flots jusqu'aux roches,  
Faisoient retentir l'air de leurs rudes approches.  
Aux spectateurs surpris ils sembloient deux vaisseaux,  
Leur crin roux sur leur front flotloit au gré des eaux:  
De leurs yeux allumez sortaient des vives flâmes,  
Et leurs durs siflemens vinrent glacer nos ames.*

Lo *ecce* di v. 29 è riformulato, con minor forza, con un *alors*, che non rende però ben ragione del fatto che è come se Eumolpo descrivesse, a questo punto, una *tabula* con varie sequenze affiancate; invece, la nozione geografica della provenienza dei due mostri marini (*Du côté que Tenede a sa rive escarpée*) riformula benissimo il v. 29-30, *celsa qua Tenedos mare / dorso replevit*. L'effetto dei mostri che si avvicinano, gonfiando le onde e facendo spumeggiare il mare, viene reso traducendo con accortezza il testo petroniano. Notiamo infatti le corrispondenze:

*Qua... /Tumida consurgunt freta* (vv. 29-30) » *Ou les flots écumeux touchent pour se briser* (v. 39) [Nodot aggiunge però la finale implicita *pour se briser*]

*Undaque resultat scissa tranquillo minor* (v. 31) » *Et s'éloignant après paroissent s'apaiser* (v. 40) [*resultat minor*, è reso con *s'eloigner* e poi *paraître s'apaiser*, che riformula quanto il latino dice con il comparativo *minor*]

*Qualis silenti nocte remorum sonus* » *Avec le même bruit que dans une nuit calme*

*Longe refertur /cum premunt classes mare* » *Fait la paisible mer sous l'effort de la rame*

*Pulsumque marmor abiete imposita gemit* (vv. 32-34) » vv. 41-42 [più sintetici del testo di partenza]

Come vediamo, manca in Nodot l'idea del mare che risuona da lungi, *longe*, mentre esso è *pulsum*, un concetto riformulato dal traduttore-plagiario non con una forma verbale, ma con il sostantivo *effort*, riferito al remo.

Ed ecco che solo qui subentra la prima persona singolare nel testo latino, un «noi» che ci fa capire come, anche nel testo petroniano, la *Troiae Halosis* venga presentata come la descrizione degli avvenimenti da parte di chi ha assistito all'evento del cavallo di legno: *respicimus* (v. 35). Al contrario, abbiamo già visto prima, Nodot introduce la prima persona plurale molto prima nel suo testo. Vediamo ora come vengono descritti i due mostri marini in Petronio: si ricordano gli *orbibus geminis* (v. 35), i *tumida pectora* (v. 36) che sollevano tanta spuma quanto farebbero alte prore di navi (v. 37, *rates ut altae lateribus spumas agunt*); la spaventosità di queste creature si arguisce da queste loro dimensioni gigantesche, e dall'accento al *fulmineum iubar* (v. 39) dei loro occhi. Invece, Nodot afferma subito che i serpenti marini sono *horribles*, che hanno un'aria minacciosa (*menaçants*), e non ci si accontenta di dire che gli occhi hanno uno splendore di fiamma, ma si amplifica tale dato aggiungendo che le fiamme sono *vives*. I mostri che Nodot, non Petronio, specifica essere inviati da Nettuno, avvolgono i figli di Laocoonte con i loro *effroyables noeuds*, mentre invece Petronio parla solo di *tergoribus* (v. 42), senza aggettivazione ulteriore.

Vediamo ora i vv. 55-59:

*En vain ces malheureux portent leur foible main:  
Contre leurs Ennemis ils restent sans deffense;  
De se prêter secours égale est l'impuissance;  
Ils succombent tous deux aux rigueurs de leur sort,  
Et la peur de mourir precipite leur mort.*

Rispetto al corrispondente testo latino, il francese è meno sintetico, e presta minor attenzione al bisticcio verbale petroniano (vv. 45-46, *neuter auxilio sibi, / uterque fratri*) mentre la notazione per cui *la peur de mourir precipite leur mort* non rende ragione all'originale, di cui non ripropone l'arguzia, non traducendo la nozione di paura vicendevole, dell'uno per l'altro (v. 46, *mutuo perdit metu*). Se guardiamo poi alla morte del padre, Laocoonte, notiamo, a riconferma di quanto detto sopra, la tendenza di Nodot a spingersi oltre i limiti dell'epica, giacchè qui si tratta di un poemetto mitologico, di un epillio, ma calato in una storia diluita, potremmo dire, data l'ampiezza della *Traduction entière*. Nodot amplifica il patetismo, ossequioso, in questo, ai gusti dei suoi potenziali lettori; Petronio si limita a definire il sacerdote *infirmus auxiliator* (v. 49), che assomma la sua morte a quella dei figli (*accumulat ecce liberum funus*, v. 48). Nodot, come dicevamo, ama il patetico (vv. 60-65):

*Mais d'un autre malheur cette morte est suivie,  
Voulant les secourir, Laocoon perd la vie,  
De ces affreux serpens le corps entrelacé  
Au pied de nos Autels, il tombe terrassé,  
Et se plaignant des Dieux, & du sors qui l'opprime,  
Le grand Prêtre devient lui-même la victime.*

I serpenti sono *affreux* (nell'originale latino, a essi non è riferito in questo punto nessun aggettivo), mentre resa fedelmente è l'idea del sacerdote che cade a terra fra gli altari di cui era ministro. Subito dopo, il v. 66, *Les Autels profanez par de telles fureurs*, traduce letteralmente l'ablativo assoluto *profanatis sacris* (v. 52), mentre il v. 53, viene reso diversamente: Petronio definisce Troia *peritura* e aggiunge che «ha perso» (*perdidit*) i suoi dei protettori. Nodot, al contrario, con maggior patetismo, immagina gli dei che, come profughi essi stessi, escono dalla città: *Ilion vit sortir les Dieux ses protecteurs*, aggiungendo poi una precisazione per giustificare la sua scelta. Infatti, a p. 43 troviamo la nota:

«Les Anciens croyoient que les Dieux tutelaires abandonnoient les Temples, & se retiroient des Villes assiegées (a: Virgile, Eneide, l. 2, v. 351), lors qu'elles devoient tomber sous la puissance de leurs ennemis, & c'est pour cette raison que les Romains (b: Tite Live Decade liv. 1) avoient coûtume de faire une priere aux Dieux assiegez, lors qu'ils vouloient se rendre maîtres d'une Ville, & Macrobe (...) nous donne un formulaire de cette priere, Petrone dans le Poëme de la guerre civile, fait encore une belle description des Divinitez qui sortent de Rome, & l'abandonnent aux approches de Cesar. La Ville de Troye est nommée *Ilium* dans tous les Poëtes, d'Ilus un de ses anciens rois».

Vediamo ora il finale dei due passi: come nel testo latino, Nodot sottolinea che la scena è illuminata dal tenue chiarore lunare, ma non solo; ai 10 versi di questa sezione della *Troiae Halosis* ne corrispondono 18, cioè quasi il doppio nella *Traduction entière* (dal v. 70 al v. 88). Confrontiamo ora il testo petroniano con la traduzione.

Testo petroniano (vv. 56-65):

56 cum inter sepultos Priamidas nocte et mero  
Danai relaxant claustra et effundunt viros.  
Temptant in armis se duces, ceu ubi solet  
nodo remissus Thessali quadrupes iugi  
60 cervicem at altas quater ad excursum iubas.  
Gladios retractant, commovent orbes manu  
bellumque sumunt. Hic graves alius mero  
Obtruncat et continuat in mortem ultimam  
somnos, ab aris alius accendit faces  
65 contraque Troas invocat Troiae sacra.

Testo tradotto da Nodot (vv. 70-88):

70 *Quand les Troyens, charmez de la fin de leurs maux,*  
*D'un bachique sommeil goûtoient le doux repos*  
*Les Grecs, à la faveur d'une large ouverture,*  
*Sortent impatiens de leur prison obscure,*  
*Les Chefs & les Soldats courent en mille endroits,*  
75 *Leurs pas sont incertains, comme on voit quelquefois*  
*Un superbe Coursier, tout fier d'être sans guide,*  
*Courir la teste haute affranchi de sa bride.*  
*Les armes à la main, le bouclier au bras,*  
*Les Grecs victorieux tentent mille combats*  
80 *Partout, de leur fureur, on voit d'affreuses marques:*  
*Les uns livrent sans peine aux rigoureuses Parques,*  
*Les Troyens endormis, & par un sort cruel,*  
*Leur sommeil est pour eux un sommeil éternel:*  
*D'autres, pour assouvir leurs rages immortelles,*  
*Allument aux Autels leurs torches criminelles:*  
*Et, promenant la flame, & le fer en tous lieux,*  
*Pour mieux saccager Troie ils implorent ses Dieux.*

Ma qual è il criterio seguito da Nodot? In primo luogo, come per episodi e personaggi, l'amplificazione, continua e costante, che notiamo nella tendenza a fornire sempre di un aggettivo in nome, anche quando esso non sia presente nel testo petroniano. In ogni caso, si tratta di attributi facilmente deducibili, per così dire, consueti: così, i passi sono *incertains* (v. 75); il cavallo *nodo remissus*, ossia *affranchi de sa bride* (v. 77) è *superbe, tout fier* (v. 76), la sua testa è *haute* (v. 77), ma non c'è la nozione dello scuotere la criniera. I greci, poi sono *victorieux* (v. 79), e del tutto di mano del traduttore-falsario è il v. 80, che aggiunge l'idea del furore, dei segni spaventosi (*affreuses marques*), e della presenza in ogni luogo di questi segni di sventura, come del resto solo di Nodot è l'accenno alle Parche inflessibili (*rigoureuses*, v. 81), nonché il riferimento al destino crudele (*sort cruel*, v. 83) dei Troiani addormentati, *endormis* di v. 83. L'aggettivo corrisponde a *graves* di v. 62, che però indica un sonno profondo, aggiungendone anche il motivo: il vino, *mero*, v. 62. Tale dato è ricordato dal traduttore al v. 71, là dove l'aggettivo *bachique* ricorda la causa del sonno profondo; mentre, invece di parlare di sonno notturno, *nocte, ibid.*, Nodot

parla di un *doux repos*, v. 71. L'arguzia, per cui il Greco con la sua spada fa passare la vittima addormentata, senza soluzione di continuità, dal sonno alla morte (*continuat in mortem ultimam / somnos*, v. 64), viene resa, meno sinteticamente, ma più pateticamente, con la ripetizione di *sommeil*, che diventa, «per loro» (*pour eux*, v. 84, precisazione alquanto pedestre e superflua, se non a fini metrici), un sonno «eterno» (*éternel*, *ibid.*, là dove *sommeil éternel* è, appunto, perifrasi per «morte»). Di più, Nodot calca la mano, diremmo, sulla crudeltà dei Greci (v. 85, *pour assouvir à leur rages immortelles*, e si veda, poco sotto, l'epiteto riferito alle *torches*, che sono *criminelles*) e vuole ancora più esplicitamente evocare la vastità dello sconvolgimento (v. 87, *Et, promenant la flame, & le fer en tous lieux*), notazione assente nell'originale latino. Non manca nemmeno una seconda subordinata finale, *pour mieux saccager Troye*, che disperde il gioco etimologico, vera *sententia* paradossale, su cui si chiude invece il testo della *Troiae Halosis* (v. 65 *contraque Troas invocat Troiae sacra*).

Che cosa possiamo dire di questa prova di traduzione? Che, ovviamente, l'inserito epico viene inserito in una narrazione ben più ampia del *Satyricon* così come ci è pervenuto; la *Traduction entière* è, infatti, come abbiamo visto, un lungo romanzo perfettamente inscrivibile, per gusto e tipologia, nelle letture alla moda a fine XVII secolo, dunque con inserti galanti, amorosi, talora patetici, tali da sbilanciare fortemente le proporzioni interne al racconto originariamente petroniano: siamo dunque al limite, allo sfondamento del confine fra *epos*, anzi fra epillio e romanzo. Inoltre, coerentemente con il gusto romanzesco, il testo poetico latino, come abbiamo visto, viene patetizzato, diluito nella sua forza espressiva, e tradotto secondo scelte che rimandano più che al codice epico (benché, appunto, già in Petronio l'appartenenza di tale inserto poetico al genere epico *tout court* sia probabilmente ancora da discutere), a quello romanzesco. Ma questo, del resto, è un dato inscritto nel codice stesso della traduzione, una pratica a proposito della quale Nodot aveva, del resto, opinioni singolarmente moderne<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Cfr. la *Préface* della traduzione-plagio; in particolare, cfr. Stucchi 2010, 101 ss. per un'analisi più approfondita della questione.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Albrecht 1995

M.von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius*, Bern-München 1992, 1994<sup>2</sup>; *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, trad. it. di A.Setaioli, vol. II, Torino 1995 (da cui si cita).

Aleksič-Pejkovič 1991

L.Aleksič-Pejkovič, *Belgrado-Beograd*, in S. Anselmi (cur.), *Sette città jugo-slave tra Medioevo e Ottocento. Skopje, Sarajevo, Belgrado, Zagabria, Cettigne, Lubiana, Zara*, «Quaderni di Proposte e Ricerche» IX (1991) 111-144.

Aragosti 1999<sup>2</sup>

A.Aragosti, *Petronio Arbitro. Satyricon*, Milano 1999<sup>2</sup> (1995).

Aumale 1889

Duc d'Aumale, *Histoire des princes de Condé*, Paris 1889.

Babin 2007

M.-L.Babin, *Leibniz und der Trimalcion moderne. Edition der Berichte von der Aufführung im Februar 1702*, in Castagna-Lefèvre 2007, 331-359.

Castagna-Lefèvre 2007

L.Castagna-E. Lefèvre (hrsgg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption. Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin-New York 2007, 331-359.

Chapelain 1936

J.Chapelain, *Opuscules critiques*, avec une introduction par A. C. Hunter, Paris 1936.

Cioranescu 1939

A.Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, 2 voll., Paris 1939.

Cioranescu 1966

A.Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du XVII<sup>ème</sup> siècle*, vol. IV, Paris 1966, 138-139.

Collignon 1892

A.Collignon, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris 1892.

Coulet 1968

H.Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution. Anthologie*, vol. II, Paris 1968.

Du Plaisir 1975

Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, éd. critique avec notes et commentaires par P.Hourcade, Genève 1975.

Gagliardi 1993:

D.Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno*, Firenze 1993.

Giorgi 1987

G.Giorgi, *Unità d'azione e «ordo artificialis» nella trattatistica francese secentesca del romanzo*, in G.Giorgi, *Antichità classica e Seicento francese*, Roma 1987, 13-42.

Huet 1971

P.D.Huet, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, éd. F.Gégou, Paris 1971.

Laes 1998

C.Laes, *Forging Petronius: François Nodot and the fake Petronians Fragments*, «HumLov» XLVII (1998) 358-402.

Lefèvre 2008

E.Lefèvre, *Petrone Kritik an dem Tragiker Seneca (Sat. 88-89)*, in G.Aricò-M.Rivoltella (curr.), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Vita e Pensiero, Milano 2008, 253-262.

Leibniz 1975

W.Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, IX, Berlin 1975.

Schäfer 2007

E.Schäfer, *Das Festmahl des modernen Trimalcion*, in Castagna-Lefèvre 2007, 361-381.

Stucchi 2007

S.Stucchi, *Su alcuni esempi di ekphrasis relativi alla caratterizzazione di alcuni personaggi petroniani*, in Castagna-Lefèvre 2007, 227-250.

Stucchi 2008

S.Stucchi, *La fine della storia. La conclusione del Satyricon secondo la «Traduction entière de Pétrone» di F. Nodot*, «Paideia» LXIII (2008) 355-390.

Stucchi 2010

S.Stucchi, *Osservazioni sulla ricezione di Petronio nella Francia del XVII secolo: il caso Nodot*, Roma 2010.