

Zitierhinweis

Ciccarelli, Irma: review of: Sharon L. James (ed.), *Golden Cynthia. Essays on Propertius*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2022, in: *Exemplaria Classica*, 27 (2023), p. 171-196, DOI: <https://doi.org/10.33776/ec.v27.7977>, downloaded from Website



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

CYNTHIA E LO STATUTO DINAMICO DELL'ELEGIA, TRA DREAM NARRATIVE, ARTE FIGURATIVA E MODELLI EPICI*

Il recente volume curato da Sharon James, *Golden Cynthia. Essays on Propertius*, Ann Arbor 2022 dimostra i pregi e i limiti di una metodologia fondata su categorie interpretative psicanalitiche, sui gender studies, sull'interdisciplinarietà, declinata nella relazione tra poesia e arte figurativa.

Da un lato, infatti, i contributi raccolti nel volume vanno senza dubbio nella direzione dell'allargamento della platea dei lettori, una questione di grande attualità per discipline come la filologia e, in particolare, per autori meno noti al grande pubblico come Propertio; dall'altro, però, tale innovativa tipologia di esegesi dei testi può risultare fuorviante nell'interpretazione dello statuto formale e tematico dell'elegia d'amore se non è integrato da un rigoroso metodo filologico di analisi, a partire dall'uso di strumenti come edizioni critiche, dizionari, lessici specialistici, commenti.

Per un poeta come Propertio non si può prescindere dagli studi di Paolo Fedeli; il suo recente commento pubblicato in due volumi per la Fondazione Lorenzo Valla (*Propertio. Elegie*, Torino 2021-2022 a cui rinvio per il testo critico) dimostra come sia possibile conciliare l'esigenza di divulgazione con un tipo di analisi del testo che contestualizza gli aspetti linguistici e stilistico-retorici e mette in luce le allusioni in una prospettiva inter e intratestuale.

Alla lettura intratestuale come «rereading» è dedicato il contributo di S. James, *Blandi praecepta Properti: What Propertius Teaches*. L'autrice muove dalla definizione pienamente condivisibile di Sharrock¹ di intratestualità come lettura delle relazioni tra le parti di un testo per spingersi verso la distinzione dei diversi tipi di lettori della raccolta properziana; il confine tra «narrative audience» e «authorial audience» è costituito dal livello culturale dei due gruppi: da un lato lettori che prestano attenzione alla storia d'amore tra Propertio e Cinzia, ma sono in grado di riconoscere i narratori inaffidabili, dall'altro lettori esperti, che conoscono la poesia augustea e sono capaci di cogliere le relazioni inter e intratestuali nella raccolta. Tra questi ultimi sono gli «attentive readers» a soffermarsi sull'intratestualità, una competenza che l'autrice identifica con la capacità di ragionare per analogia o per differenza rispetto a temi e a situazioni presenti fin dall'inizio della raccolta.

Attingere agli studi di teoria della letteratura di Rabinowitz, che riguardano opere in prosa, per indagare le modalità della ricezione antica delle elegie properziane è rischioso da un punto di vista metodologico: è difficile, infatti, immaginare il pubblico

* SHARON L. JAMES, ed., *Golden Cynthia. Essays on Propertius*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2022, x+212 pp. \$70.00 U.S. ISBN 978-0-472-13324-6.

¹ A. Sharrock, "Introduction", in A. Sharrock and H. Morales, eds., *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford 2000, 6.

colto contemporaneo di Propertio che si muove avanti e indietro nella raccolta per cogliere le contraddizioni che riguardano la caratterizzazione di Cinzia e i sentimenti del poeta, a meno che non si riduca l'intratestualità all'individuazione di nessi esclusivamente tematici. Il risultato di tale tipo di analisi intratestuale è la costruzione di un plot in cui i personaggi agiscono spinti da sentimenti spesso contraddittori che determinano le alterne vicende della storia d'amore.

In tale prospettiva contenutistica le prime tre elegie del *Monobiblos* hanno un valore esemplare per la centralità tematica di 1.1, che l'autrice considera un punto di riferimento per gli «attentive readers»; a suo parere, infatti, una serie di incoerenze narrative con la 1.1 caratterizza gli sviluppi narrativi di 1.2, e di 1.3, a partire dal sorprendente ingresso in scena di Cinzia nella seconda elegia. In realtà prima di presentare nella 1.2 la fanciulla che lo ha catturato grazie al potere irresistibile e naturale dei suoi occhi, Propertio crea attorno a Cinzia un sistema di attese che è in stretta relazione sia con il bilancio parziale di un anno di sofferenza tracciato nella 1.1, sia con la propria percezione del tempo.

Propertio da un lato avverte le differenze tra il passato e il presente, dall'altro misura la durata del suo amore non ancora corrisposto (vv. 7-8 *ei mihi, iam toto furor hic non deficit anno, / cum tamen adversos cogor habere deos*); a delimitare – grazie all'ablativo di tempo continuato *toto anno*, all'avverbio *iam* e al nesso *hic furor*, che riprende *nullo vivere consilio* del v. 7 – tale «anniversario delle sensazioni», per usare le parole del protagonista delle *Notti bianche* di Dostoevskij², concorrono non solo l'azione concorde di Cinzia, dei *Cupidines* e di *Amor*, ma anche l'ostilità incessante del dio e di Venere. È questa l'interpretazione più plausibile del v. 8, che troverà una conferma nei vv. 33-4 (*in me nostra Venus noctes exercet amaras / et nullo vacuus tempore deficit Amor*): il poeta, ormai privato da Amore del *fastus constans*, è sottoposto all'avversità senza tregua delle due divinità che si manifesta nell'assenza della donna³.

Propertio conosce il modo di agire di *Amor* e ne coglie una manifestazione esemplare e rassicurante nel mito di Milanione e di Atalanta (vv. 9-16⁴); nella prospettiva di un'intratestualità di tipo esclusivamente narrativo l'ingresso in scena di Cinzia nella 1.2 nel segno del *cultus* eccessivo, ma non della *saevitia* che caratterizza il comportamento di Atalanta nei confronti di Milanione, è ritenuto dall'autrice una prova di incoerenza. In realtà l'episodio, declinato in chiave personale dall'apostrofe a Tullo, è rievocato dal punto di vista di Milanione, come dimostra la struttura a cornice aperta e chiusa dal riferimento alla vittoria dell'eroe sulla *duritia* della fanciulla abilissima nella corsa.

² Mentre Propertio misura sull'anno appena trascorso la durata dell'amore non ancora corrisposto, il protagonista delle *Notti bianche* celebra l'anniversario dei momenti felici trascorsi con Nasten'ka.

³ Per l'interpretazione di questi versi cfr. R. Tarrant, "Propertian Textual Criticism and Editing", in *Brill's Companion to Propertius*, Leiden-Boston 2006, 116.

⁴ *Milanion nullos fugiendo, Tulle, labores / saevitiam durae contudit Iasidos. / nam modo Partheniis amens errabat in antris, / ibat et hirsutas ille ferire feras; / ille etiam Hylaei percussus vulnere rami / saucius Arcadiis rupibus ingemuit. / ergo velocem potuit domuisse puellam: / tantum in amore preces et benefacta valent.*

È, quindi, un altro bilancio, parallelo a quello dei vv. 7-8, a offrire a Properzio la speranza di una soluzione positiva della propria situazione; il successo dell'eroe testimonia la possibilità di invertire le dinamiche della conquista sperimentate da Properzio, a condizione di non sottrarsi ad alcun *labor* (vv. 9-10) e di dimostrare l'*obsequium* nei confronti della donna amata (vv. 15-16): lo mette in rilievo l'originale accostamento tra il *sermo castrensis*⁵ – già impiegato nei vv. 1-6 per descrivere l'accerchiamento di cui è vittima il poeta *miser* da parte di Cinzia, dei *Cupidines* e di *Amor* – e quello del *servitium amoris* (i *labores* in relazione con il verbo *contundere* in apertura, il verbo *domare* con *preces* e *benefacta* in chiusura, secondo un ordine invertito).

D'altra parte, Amore non percorre le vie note per raggiungere il cuore di Cinzia e tarda ad agire nei suoi confronti come aveva fatto nel caso di Atalanta⁶. Il confronto con la vicenda mitologica di Milanione e di Atalanta accresce ulteriormente l'attesa dell'ingresso in scena di Cinzia proprio perché colloca nel segno dell'anomalia l'indolenza di *Amor*, evidentemente incomprensibile per il poeta, che, invece, attende una reazione dalla fanciulla.

Il ricorso a un'intratestualità di tipo esclusivamente narrativo rischia di mettere in ombra la risposta che la 1.2 offre al profilo della fanciulla delineato da Properzio nella 1.1. Ai versi finali della prima elegia, infatti, è affidato il compito di porre le premesse narrative della successiva a partire dall'avvenuta conquista di Cinzia⁷. Il poeta trae dal paradigma mitologico di Milanione e Atalanta un modello di comportamento da impartire con urgenza agli amici innamorati a partire dalla propria esperienza: mai allontanarsi da un amore che ha gli essenziali requisiti dell'esclusività e della consuetudine, benché esso sia fonte di affanno e di sofferenza. Che sia questo il senso del divieto dei vv. 35-6 è evidenziato dalla collocazione agli estremi del pentametro di *cura* e *locum*, del nesso *assuetus amor* al centro. Properzio assume il ruolo di *praeceptor amoris* in grado di dispensare moniti urgenti a tutti coloro che intendano evitare di incorrere nella sua situazione.

È inevitabile che nella seconda elegia il poeta risponda al sistema di attese creato attorno alla fanciulla al cui sguardo non ha saputo resistere; benché Properzio sia stato conquistato da tale arma naturale, è a ben altri artifici e atteggiamenti che Cinzia affida il suo potere di sedurre gli uomini: da tale contrasto scaturisce il bisogno del poeta di sviluppare l'elogio della bellezza naturale subito dopo l'elegia incipitaria.

Il poeta sceglie la via della continuità nell'impostazione didascalica del discorso: i moniti perentori e accorati posti a conclusione di 1.1 lasciano il posto all'affettuosa apprensione per lo stile e il comportamento della donna amata, che è drammatizzata nella forma del dialogo fittizio. Nei vv. 1-6⁸ il lettore trova un plastico riscontro degli

⁵ Per l'impiego di *contundere* come sinonimo di «affliggere, configere, opprimere, reprimere» cfr. *ThLL* IV 805.12; per quello di *domare* nel senso di «mansuefacere, imperio assuefacere», cfr. *ThLL* V 1.1944.61sgg.

⁶ vv. 17-18 *in me tardus Amor non ullas cogitat artes, / nec meminit notas, ut prius, ire vias.*

⁷ vv. 35-8 *hoc, moneo, vitate malum: sua quemque moretur / cura, neque assuetus mutet amore locum. / Quod si quis monitis tardas adverterit aures, / heu referet quanto verba dolore mea!*

⁸ *Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo / et tenuis Coa veste movere sinus, / aut quid Orontea crinis perfundere murra, / teque peregrinis vendere muneribus, / naturaeque decus mercato perdere cultu, / nec sinere in propriis membra nitere bonis?*

indizi di carattere estetico ed etico forniti da Propertio sulla donna nell'elegia incipitaria: la bellezza naturale degli occhi che hanno catturato il poeta (nel riferimento dei vv. 3-4 al *decus naturae* sciupato da Cinzia con trucchi comprati che ne oscurano lo splendore), l'inclusione della fanciulla nel novero delle *puellae non castae* (nella descrizione dell'*incessus*, della veste, dei capelli acconciati e eccessivamente profumati che assimila Cinzia a una *meretrix*), l'opportunità di non allontanarsi da un amore che è diventato abituale, benché sia fonte di sofferenza, come sottolinea il contrasto tra la critica all'ostentazione del *cultus* eccessivo da parte della donna e il vocativo *vita* (v. 1). La donna che entra in scena nell'esordio di 1.2, in qualità di destinataria della domanda retorica rivolta dal poeta non mostra certamente sul volto il pallore auspicato illusoriamente da Propertio in 1.1.21-2⁹ come segno evidente di innamoramento nell'ironica e disincantata richiesta di aiuto alle maghe.

Grazie a una lettura intratestuale basata sull'analisi non solo tematica, ma anche stilistico-retorica del testo è possibile tracciare le linee di continuità e di discontinuità tra la 1.1 e la sezione iniziale di 1.2, che esprimono il dissidio tra le aspirazioni del poeta e la realtà.

L'interpretazione di un'elegia come la 1.3, su cui da tempo la critica ha riconosciuto l'influsso dell'arte figurativa, non può che trarre vantaggio dall'approccio interdisciplinare impiegato da Barbara Flaschenriem nel contributo *The Beloved as Dreamer and Object d'Art*; tale metodologia, però, a cui l'autrice associa il ricorso a categorie interpretative psicanalitiche, appare insufficiente se non è integrata dall'approfondimento dei rapporti intra e intertestuali nell'analisi di un componimento in cui l'Arianna abbandonata di catulliana memoria e la Penelope omerica danno forma e sostanza al riadattamento properziano di celebri miti. Del resto, i commenti di Fedeli e le osservazioni contenute nel companion di Heyworth¹⁰ dimostrano che l'analisi filologica del testo properziano è una premessa indispensabile non solo per ragionare in termini di ipotesi e di riscritture successive, ma anche per stabilire rapporti di dipendenza o di inferenza con l'ambito artistico che inevitabilmente condiziona l'immaginario del poeta con evidenti effetti sull'articolazione del discorso amoroso.

La fitta trama di allusioni all'*Odissea* omerica, al catalogo di eroine esiodeo, all'epigramma e al carme 64 di Catullo non lasciano dubbi sulla natura dell'elegia terza del primo libro come *carmen mixti generis*. L'autrice si muove nella direzione della caratterizzazione psicologica del poeta e di Cinzia; è l'alterità il segno distintivo della situazione descritta da Propertio sullo sfondo di una dimensione onirica condivisa dai due amanti: alla percezione della donna come altro da sé il poeta perviene attraverso il fallimento dei desideri proiettati sull'amata che dorme sotto il suo sguardo.

La definizione dell'elegia come «dream poem», di cui sono protagonisti la fanciulla addormentata e il poeta che sogna a occhi aperti, si basa su un metodo di indagine basato su categorie psicanalitiche; esso permette certamente di spiegarne alcuni aspetti (l'estatica contemplazione di Cinzia come oggetto di meraviglia nei vv. 19-20; il

⁹ *en aegedum dominae mentem convertite nostrae / et facite illa meo palleat ora magis!*

¹⁰ Cfr. S.J. Heyworth, *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*, Oxford 2007; per quanto riguarda il commento di Fedeli, mi riferisco sia a quello del 1980 (*Sesto Propertio. Il primo libro delle elegie*, Firenze) sia al volume con apparato critico, traduzione e commento pubblicato nel 2021 per la Fondazione Lorenzo Valla (*Propertio. Elegie*, vol. I, Torino).

timore che il sonno porti all'amata brutti sogni nei vv. 29-30; la frustrazione del desiderio di controllo che emerge dalle parole pronunciate dalla fanciulla nei vv. 35-46), ma non tiene conto delle scelte retoriche e stilistiche sia in una prospettiva diacronica, sia in un'ottica inter e intratestuale.

D'altra parte, a conferire coerenza al discorso è senza dubbio il tentativo dell'autrice di mettere in relazione la descrizione delle donne protagoniste del catalogo iniziale e della stessa Cinzia con la loro rappresentazione iconografica. La Flaschenriem supera il problema della plausibilità di tale rapporto, soprattutto da un punto di vista cronologico, nella prospettiva della rielaborazione pittorica romana di prototipi femminili di età classica ed ellenistica che avrebbe alimentato l'immaginario artistico del poeta e dei suoi lettori. Tale ipotesi trova un fondamento in testimonianze letterarie come quella di Ovidio, che nel secondo libro dei *Tristia* fa riferimento alla coesistenza nelle dimore dei Romani di immagini raffiguranti soggetti eroici di ascendenza epico-tragica e di quadretti di contenuto erotico, che mettono in primo piano la nudità del corpo femminile¹¹; sembra, invece, poco plausibile che l'influsso di tale produzione artistica sui vv. 1-6 dell'elegia si manifesti nell'accentuazione della vulnerabilità sessuale dei tre personaggi femminili a cui è paragonata Cinzia addormentata.

Nella solenne cornice formale del catalogo di eroine di ascendenza esiodea¹² Arianna, che giace spossata sul lido deserto dopo essere stata abbandonata da Teseo, Andromeda, che si adagia al primo sonno, ormai libera dagli scogli e dalla minaccia del mostro marino, la baccante, che crolla sfinita dal ritmo incessante delle danze orgiastiche, condividono con Cinzia addormentata il sonno profondo. A orientare in tale direzione concorre la progressione di verbi e di aggettivi che mira a sottolineare la stretta relazione tra la tensione emotiva, la stanchezza fisica e l'improvviso sopraggiungere del sonno. Collocata non casualmente in apertura di elegia, la vicenda di Arianna abbandonata da Teseo sintetizza e nobilita la condizione in cui si trova Cinzia: la relazione tra stanchezza, sonno e abbandono fa del personaggio il prototipo mitico ideale per la fanciulla, al punto che la sua vicenda, così declinata, sarà presente anche sullo sfondo del rimprovero rivolto da Cinzia a Properzio a conclusione dell'elegia. Il carme 64 di Catullo agisce su Properzio come filtro linguistico, stilistico e tematico: i richiami testuali¹³ chiariscono l'intento del poeta, cioè quello di concentrare l'attenzione sul rapporto di contemporaneità tra il sonno profondo a cui si abbandona Arianna e la partenza di Teseo. La solitudine improvvisa dell'eroina si amplifica grazie alla sua proiezione sul lido che la circonda¹⁴: l'allontanamento dell'amato è

¹¹ Cfr. Ov. *Trist.* 2.521-8 con il commento *ad loc.* di I. Ciccarelli, *Commento al II libro dei Tristia di Ovidio*, Bari 2003.

¹² Sui rapporti del catalogo di eroine con lo schema esiodeo cfr. il commento *ad loc.* di Fedeli, *Sesto Properzio. Il primo libro*.

¹³ Cfr. Catull. 64.133 *perfidē, deserto liquisti in litore, Theseu?*; 249-50 *quae tum prospectans cedentem maesta carinam / multiplices animo volvebat saucia curas*; tuttavia nel distico properziano a imporsi è la descrizione del sonno di Arianna mentre la nave di Teseo svanisce, a cui Catullo fa riferimento nei vv. 122-3 *venerit, aut ut eam devinctam lumina somno / liquerit immemori discedens pectore coniunx?*

¹⁴ Cfr. Catull. 64.56-7 *utpote fallaci quae tum primum excita somno / desertam in sola miseram se cernat harena*, con il commento *ad loc.* di A. Fo, *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*, Torino 2018.

un tratto che distingue nettamente Arianna dalle altre due figure femminili e la rende simile a Cinzia, querula proprio perché *deserta*¹⁵.

Benché l'immagine non altrimenti attestata di Andromeda che cede al sonno, ormai libera dagli scogli, sia stata ritenuta poco pertinente¹⁶, la scelta di tale momento altamente epico nobilita la situazione di Cinzia non solo da un punto di vista formale¹⁷, ma anche contenutistico perché la fanciulla è stata vittima di un grave torto, al pari delle prime due eroine. Tale affinità permette da un lato di mettere da parte l'idea dell'autrice che i tre personaggi femminili nel catalogo abbiano in comune con Cinzia la vulnerabilità sessuale, dall'altro di ritenere pienamente condivisibile quella secondo cui Properzio abbia isolato per ciascuna delle tre scene un momento più o meno lungo di pausa dell'azione che prelude a una svolta narrativa. A dimostrarlo concorre non solo la più nota vicenda di Perseo che libera Andromeda dallo scoglio e dalla minaccia del mostro marino, che è sullo sfondo di *libera iam duris cotibus* nel v. 4, ma anche la non casuale collocazione del parallelo con la baccante a conclusione del catalogo (vv. 5-6).

Grazie alla mediazione del carme 64 di Catullo all'immagine della menade che crolla sfinita dalle danze è affidata una funzione di riepilogo della vicenda di Arianna, racchiusa tra la partenza di Teseo e il matrimonio con Bacco: la caratterizzazione della baccante, infatti, non solo amplifica la coincidenza temporale tra la stanchezza fisica estrema e il sonno, che fa cessare improvvisamente un movimento continuo e sfrenato, ma chiama in causa anche il ruolo preminente della donna di Cnosso fra le menadi dopo l'unione con il dio. Properzio sembrerebbe alludere al parallelo catulliano del personaggio con una *saxea effigies bacchantis* sotto lo sguardo di Teseo che si allontana per mare¹⁸: tuttavia mentre Catullo intende da un lato amplificare l'assoluta immobilità di Arianna, che è attonita, ma sveglia, dall'altro prefigurare il suo destino come sposa di Bacco, Properzio mette in relazione l'assenza di movimento con il sonno profondo di cui egli è testimone con l'auspicio di un rinnovato e positivo riavvicinamento a Cinzia. Del resto all'*exemplum* mitologico, singolo o moltiplicato in differenti vicende, Properzio ricorre per far progredire l'azione: la relazione tra Arianna, Andromeda e la baccante che cedono al sonno fa presagire per Cinzia, che a loro è assimilata, una svolta che sarà decisamente disattesa dall'ingresso in scena di Properzio ubriaco.

Tale scarto è amplificato dall'apparente analogia tra la delicata immagine della fanciulla immersa in una *quies mollis* con il capo poggiato sulle mani malferme e l'incerta andatura del poeta, dovuta, però, a uno stato di ebbrezza tale da richiedere l'aiuto degli

¹⁵ Cfr. vv. 43-4 *interdum leviter mecum deserta querebar / externo longas saepe in amore moras*, in cui la ripresa dell'aggettivo *desertus* rinvia ai *deserta litora* del v. 2.

¹⁶ Cfr. da ultimo Heyworth, *Cynthia*, 16, che mette in dubbio la congruità dell'*exemplum* di Andromeda alla luce della tradizione letteraria e artistica su tale personaggio; tuttavia, come dimostra P. Fedeli, "La retorica dell'esempio mitico in Properzio", in *Properzio tra storia, arte, mito*. Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 24-26 maggio 2002), Assisi 2004, 235; 241-2, Properzio ricorre spesso a paralleli mitici apparentemente incoerenti, soprattutto quando ricorre al procedimento della moltiplicazione degli *exempla*.

¹⁷ Per il ricorso a un registro poetico elevato nei primi due *exempla* cfr. Fedeli, *Sesto Properzio. Il primo libro, ad loc.*

¹⁸ Cfr. Catull. 64.60-1 *quem procul ex alga maestis Minois ocellis, / saxea ut effigies bacchantis, prospicit eheu*; su tale similitudine come «prolessi dell'esito finale» cfr. il commento di Fo, *Gaio Valerio Catullo, ad loc.*

schiavi che illuminano il percorso *sera nocte*. L'approccio interdisciplinare suggerito dall'autrice trova un riscontro proprio nella raffigurazione di Cinzia *nixa caput non certis manibus* (v. 8), che sembra riprodurre le fattezze della statua raffigurante Arianna addormentata, a conferma dell'importanza del parallelo mitico con tale personaggio¹⁹. La cornice temporale della notte inoltrata costituisce lo sfondo ideale tanto per il sonno profondo di Cinzia, quanto per il ritorno di Properzio da un banchetto. Nell'oscurità notturna ravvivata dalle fiaccole il poeta prova ad annullare la distanza fisica tra se stesso e Cinzia; lo preannuncia l'accostamento di *hanc* a *ego* in apertura del v. 11, che prelude a un delicato avvicinamento da parte di Properzio, espresso dall'avverbio *molliter*: in un residuo barlume di razionalità, egli tenta di adeguare i suoi movimenti alla *quies mollis* in cui è immersa Cinzia. Nel contrasto tra la prossimità sintattica di *hanc* a *ego* in *incipit* del v. 11 e la collocazione di *quamvis* in apertura del v. 13 l'autrice coglie opportunamente l'intento del poeta di stigmatizzare il fallimento dell'azione di graduale accostamento a Cinzia, che fa progredire in una prospettiva di degradazione il suo ingresso in scena ubriaco dopo i solenni paralleli mitologici dei vv. 1-4. Properzio, infatti, non è in grado di portare a termine con fermezza e audacia l'impresa a cui lo inducono il vino e il desiderio sessuale²⁰, perché teme le manifestazioni di collera e di furore di Cinzia, che ha già sperimentato (vv. 17-18).

Al poeta non resta che rinunciare all'assalto nei confronti della fanciulla addormentata e restare immobile in uno stato di contemplazione con lo sguardo pieno di affetto (*ocellis*) rivolto esclusivamente a Cinzia (vv. 19-20). Dopo aver nobilitato e approfondito l'immagine della donna immersa in un sonno profondo grazie alla tecnica della moltiplicazione degli *exempla* mitologici, ora Properzio sposta l'attenzione sulla propria condizione fisica ed emotiva; lo dimostrano tanto lo schema retorico del v. 19²¹, quanto il parallelo mitologico con Argo dai cento occhi, a cui Giunone affidò il compito di sorvegliare Io dopo averla sottratta a Giove.

La meraviglia di Argo di fronte alle corna insolite di Io fa capire che l'immaginario properziano è influenzato dalle rappresentazioni della vicenda nell'arte figurativa, in cui Io conserva l'aspetto di una donna con il particolare inatteso delle corna sul capo²². Pur condividendo tale approccio interdisciplinare, l'autrice traduce l'aggettivo *igno-*

¹⁹ Per la dipendenza diretta dell'Arianna properziana dalla statua oggi conservata nei Musei Vaticani cfr. Th. Birt, "Die vaticanische Ariadne und die dritte Elegie des Properz", *RhM* 50, 1895, 31-65; *LIMC, Ariadne*, III, 97; 118.

²⁰ Sotto l'effetto del vino e dell'amore, tradizionalmente noti come cause di imprese erotiche, Properzio si spinge oltre la timidezza di Callimaco (*AP* 12.118), che, reduce da un convito, si limita a baciare la soglia della dimora di Archino (cfr. Fedeli, *Sesto Properzio. Il primo libro, ad loc.*); disposte in *gradatio*, le azioni del poeta culminano in *sumere arma admota manu*, con un chiaro riferimento agli *arma virilia* (sull'inequivocabile accezione erotica di *arma* cfr. A. Cafagna, *Dal contesto alla costituzione del testo. Il I libro delle elegie di Properzio*, Nordhausen 2016, 95-8).

²¹ La relazione tra l'immobilità e la fissità dello sguardo di Properzio, che è vigile, ma nello stesso tempo stupito dalla bellezza di Cinzia, è sottolineata nel v. 19 dalla collocazione di *haerebam fixus* tra *intentis oculis*, messo in rilievo dall'iperbato. Per l'uso di *haerere* accostato spesso al participio di *figere* per esprimere la fissità determinata dalla meraviglia che provoca il desiderio di vedere o di ascoltare cfr. *ThIL* VI 3.2495.59 sgg.

²² Proprio alla luce di tale influsso Fedeli, *Sesto Properzio. Il primo libro, ad loc.* propone l'interpretazione dell'epiteto *ignotus* (v. 20) nel senso di «insolito».

tus con «strange» con l'intento di interpretare il contesto in chiave psicologica: a suo parere, l'aspetto fondamentale dei vv. 19-20 è l'alterità di Cinzia e, più in generale, l'impossibilità di conoscere perfettamente l'altro, persino in una relazione di intimità.

Tale interpretazione, tuttavia, sembra non tener conto del rapporto tra la similitudine dei vv. 19-20 e il catalogo di eroine a cui è paragonata Cinzia addormentata in apertura dell'elegia: al sonno profondo della fanciulla Properzio contrappone la propria attenzione vigile nei suoi confronti, che è la conseguenza della rinuncia ad agire sotto l'impulso del desiderio erotico. Il poeta, infatti, conosce bene la personalità della donna, come si evince nel v. 18 da *expertae saevitiae*, messo in rilievo dall'iperbato a cornice e si limita a concentrare gli occhi su di lei; il parallelo con Argo ha un carattere iperbolico, perché moltiplica a dismisura l'intensità dello sguardo pieno di meraviglia di Properzio, che non perde mai di vista Cinzia. Del resto, se la rappresentazione di Io nell'arte figurativa differisce da quella di giovenca diffusa nelle testimonianze letterarie, nella versione ovidiana del mito nel primo libro delle *Metamorfosi* è sottolineata la capacità di Argo di non allontanare mai lo sguardo da Io grazie ai cento occhi²³. Tanto il necessario rapporto con l'uso del mito nei primi versi dell'elegia, quanto il confronto tra le attestazioni artistiche e quelle letterarie orienta l'interpretazione verso la centralità dell'atteggiamento del poeta, che, *metuens iurgia expertae saevitiae*, sospende temporaneamente l'azione in vista di una diversa strategia di avvicinamento a Cinzia.

Come nota opportunamente l'autrice, nei vv. 21-6 ai simboli del banchetto è affidata una funzione di collegamento tra lo spazio esterno da cui proviene Properzio e il microcosmo in cui Cinzia dorme profondamente. Il timore fondato dell'ira della fanciulla suggerisce al poeta movimenti cauti e discreti che la sequenza di imperfetti colloca nella prospettiva della continuità, adatta all'elargizione furtiva e affettuosa di doni d'amore. Il capo e le mani, che nel v. 8 definivano l'aspetto di Cinzia immersa in una dolce quiete, acquistano una rinnovata centralità in relazione ai gesti del poeta, che sono disposti in *gradatio* allo scopo di riaffermare la sua sottomissione all'amata: dal trasferimento delle ghirlande sulle tempie della fanciulla, alla ricomposizione dei capelli sciolti²⁴, all'offerta furtiva delle mele nelle mani, tradizionale pegno d'amore²⁵, che il sonno impedisce a Cinzia di trattenerne.

Con le premurose attenzioni di Properzio, nuovamente sottomesso alla donna, si riaffacciano anche i vani timori e la gelosia, proiettati, però, sui sogni della fanciulla (vv. 27-30): a partire dalla personificazione del sonno grazie all'epiteto *ingratus*, «the narrator comes face-to-face with his own personal nightmares». L'autrice individua nelle paure del poeta un'ulteriore conferma dell'impossibilità di accedere ai sentimenti più intimi di Cinzia, che si manifestano con tutta la loro intensità nelle parole che

²³ Cfr. Ov. *Met.* 1.628-9 *constiterat quocumque modo, spectabat ad Io: / ante oculos Io, quamvis aversus habebat*; oltre alla testimonianza ovidiana cfr. Mosch. 1.57 sgg.; Hyg. *Fab.* 145; Val. Fl. 4.351 sgg.

²⁴ La gioia che Properzio prova nel ricomporre i capelli sciolti di Cinzia addormentata si contrappone al malcelato rimprovero per i capelli acconciati in apertura di 1,2, che inaugura la sistematica contestazione degli aspetti in cui si manifesta il *cultus* eccessivo della fanciulla sullo sfondo urbano condiviso dal poeta.

²⁵ Cfr. M. Librán Moreno, "Símbolos de amor", in *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina*, Huelva 2011.

la fanciulla gli rivolge al suo risveglio (vv. 34-46); benché la Flaschenriem colga in *me miseram* (v. 40) e nell'uso del verbo *queri* (v. 43) i segnali linguistici e stilistici di un meccanismo di inversione dei ruoli (a cui rinvia anche l'uso di *ei mihi* nel v. 38), che assegna a Cinzia quello di amante infelice, il riferimento all'analogo impiego di *miser* in apertura dell'elegia 1,1 appare riduttivo, così come il ricorso a categorie di genere per sottolineare l'irriducibilità della fanciulla al tentativo di controllo da parte del poeta.

In realtà molto più ampio e articolato si rivela il sistema di riprese e di allusioni intra e intertestuali in chiave di rovesciamento nel rimprovero che Cinzia rivolge a Properzio; l'interpretazione psicologica del contesto rischia di far perdere di vista il filtro inevitabilmente letterario su cui si fonda la rielaborazione della storia d'amore con Cinzia, in cui l'alternarsi delle vicende e dei ruoli determina l'efficacia del discorso amoroso.

Collocato tra i vani presagi negativi di Properzio sui possibili sogni di Cinzia e la manifestazione vera e immediata della sua collera alla vista del poeta, il passaggio risolutivo della luce lunare attraverso le imposte socchiuse crea una scena delicata e suggestiva di saffica memoria²⁶ che, nello stesso tempo, fa progredire la situazione verso il brusco risveglio della fanciulla. In preda allo sdegno e all'insofferenza, come sottolinea *tandem* in apertura del v. 35, Cinzia sintetizza fin dall'esordio del rimprovero i motivi della sua ira.

Convinta che Properzio torni da lei dopo aver trascorso la notte con un'altra donna, nel suo lungo rimprovero Cinzia alterna l'insofferenza e la concitazione provocate dalla vana attesa e dal brusco risveglio, che culminano nelle *dirae* dei vv. 39-40, al ritmo lento del racconto delle ore trascorse in solitudine nel tentativo di eludere il sonno. All'interno di tale flashback – che colma la separazione tra i due amanti durante i *longa tempora noctis* – l'accostamento del lessico dell'abbandono e del tradimento (*iniuria alterius* nei vv. 35-6, *languidus* nel v. 38, *improbe* nel v. 39, *deserta* nel v. 43, *in amore externo* nel v. 44) a immagini e motivi di ascendenza sia omerica, sia virgiliana colloca Cinzia in uno spazio letterario di confine tra l'elegia e l'epica²⁷.

Nei vv. 41-2, infatti, gli espedienti a cui la fanciulla ricorre per eludere il sonno, tessere la porpora e suonare la lira, richiamano le doti che in 1.2.27-30 concorrono a definire il profilo della fanciulla come *docta puella* e ad accostarlo a quello di una matrona, a condizione che rinunci alla *luxuria misera*²⁸. Il rapporto intratestuale con

²⁶ Cfr. Sapph. 168 B Voigt con il commento di C. Neri, *Saffo – testimonianze e frammenti*, Berlin 2021: sullo sfondo lirico del rapporto tra la solitudine inquieta della fanciulla che dorme e la rapidità con cui la luna si affretta a concludere il suo corso (*sedula* nel v. 32, che trova un riscontro in *exactis sideribus* nel v. 38), Properzio rielabora nella prospettiva di una relazione dinamica di coppia il congedo di Saffo da una compagna del tiaso, che avviene nel segno del tempo che trascorre inesorabile. Il percorso dell'astro delimita per Cinzia il tempo dell'attesa e del cedimento al sonno, per Properzio quello dell'allontanamento e del ritorno dall'amata; la luna interviene attivamente nel determinare il cambiamento di scena in cui la fanciulla manifesta al poeta la collera che egli ha accortamente evitato fino a questo momento.

²⁷ Cfr. Fedeli, *Sesto Properzio, ad loc.*

²⁸ Cfr. Prop. 1.2.27-32 *cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet / Aoniamque libens Calliopea lyram, / unica nec desit iucundis gratia verbis, / omnia quaeque Venus, quaeque Minerva probat. / his tu semper eris nostrae gratissima vitae, / taedia dum miserae sint tibi luxuriae*; il ritratto

l'elegia 1.2 conferisce coerenza narrativa alle parole di Cinzia; che la menzione della lira di Orfeo permetta di riconoscere alla fanciulla il ruolo di «authorial figure», come sostiene l'autrice, o addirittura suggerisca un'usurpazione del compito del *vates*²⁹ sembra decisamente poco plausibile.

D'altra parte, la prospettiva intratestuale non esaurisce la complessità di versi in cui il riferimento alla tessitura come strumento di inganno nel v. 41 fa di Cinzia una novella Penelope, che tenta di eludere non le richieste dei pretendenti, ma il sonno.

Come Palinuro nell'episodio in cui Virgilio ne racconta la morte, Cinzia subisce le conseguenze del modo di agire di *Sopor* personificato, che spinge energicamente la fanciulla con le sue dolci ali fino a farla crollare³⁰: anche nel caso del timoniere della nave di Enea la leggerezza e la forza, che rende inevitabile il cedimento fisico, sono i tratti distintivi del sonno alato³¹. Non è forse casuale che sia *quies* il termine scelto da Properzio nel v. 7 per definire il sonno dolce e profondo in cui è immersa Cinzia; nell'episodio virgiliano della morte di Palinuro il vocabolo ricorre tre volte in momenti cruciali della narrazione: dalla *placida quies* che avvolge i marinai sullo sfondo della notte tranquilla, al monito rivolto da *Somnus* al timoniere sull'opportunità di concedere tempo alla *quies*, fino alla *quies inopina* e fatale, che solo apparentemente produce nel solerte nocchiero gli stessi effetti subiti dai marinai³².

L'ultimo verso dell'elegia colma lo scarto temporale tra il cedimento di Cinzia al sonno e il ritorno di Properzio: dietro l'immagine del v. 7, ora illuminata dal racconto della fanciulla, si nascondono le lacrime da lei versate nella vana attesa del poeta, accompagnate dal tentativo di eludere il sonno che alla fine diventa la *cura ultima* per il pianto. L'indagine intertestuale si rivela anche in questo caso uno strumento fondamentale per comprendere la rielaborazione in chiave elegiaca dei modelli epici. A orientare l'interpretazione in questa direzione è la riproposizione della scena del primo libro dell'*Odissea* in cui solo il sonno, con l'energica dolcezza determinata dall'intervento di Atena, riesce a mettere fine alle lacrime di Penelope per l'assenza dello sposo³³.

La persistenza dei prototipi mitici di Arianna e di Penelope nello sviluppo dell'elegia nobilita la condizione in cui si trova Cinzia, che è l'esito di un rovescia-

della fanciulla come *docta puella* si sviluppa nell'immagine della matrona: Properzio individua come spazio idoneo al rapporto esclusivo con Cinzia un luogo non solo appartato, ma addirittura collocato nell'intimità domestica idonea alla matrona. La rinuncia al *cultus*, inteso come strumento di seduzione basato sull'uso di artifici, diventa un essenziale mezzo di riscatto morale e sociale della donna che in apertura è stata presentata come una *meretrix*.

²⁹ Cfr. H. Valladares, "The Lover as Model Viewer: Gendered Dynamics in Propertius 1,3", in *Gendered Dynamics in Latin Love Poetry*, Baltimore, MD., 234.

³⁰ *Lapsam* nel v. 45 ribadisce che su Cinzia il sonno produce effetti analoghi a quelli che investono Arianna, Andromeda e la baccante nel catalogo iniziale.

³¹ Cfr. Verg. *Aen.* 5.839-40 *cum levis aetheriis delapsus Somnus ab astris / aëra dimovit tenebosum et dispulit umbras*; 861 *ipse volans tenuis se sustulit ales ad auras*.

³² Cfr. Verg. *Aen.* 5.835-7; 844; 857; sul rapporto tra tali snodi narrativi cfr. I. Ciccarelli, "I modelli del Palinuro virgiliano", *Boll.St.Lat.* 34, 2005, 479-94.

³³ Cfr. Hom. *Od.* 1.363-4: all'azione di Atena, che getta il sonno soave sulle palpebre di Penelope, Properzio sostituisce quella diretta e realistica di *Sopor*, che vince la resistenza di Cinzia con le sue dolci ali.

mento sistematico di collaudate situazioni di ascendenza epigrammatica³⁴; tale inversione si riflette sulle dinamiche dell'amore elegiaco e induce la fanciulla alla ricerca di un *remedium* per la sofferenza provocata dall'assenza di Properzio: è *Sopor*, con la sua memoria epica, ad assolvere tale compito nei confronti di Cinzia, novella Penelope in attesa del *nostos* decisamente antieroico del poeta. Dal punto di vista della fanciulla, che ha cercato di rimanere sveglia, il cedimento al sonno non può che essere l'*ultima cura*, cioè il rimedio che mette fine al pianto³⁵.

Tra gli aspetti che inducono l'autrice ad approfondire il confronto tra l'elegia 1.3 e la 2.29a-b un ruolo di primo piano è svolto dalla dimensione onirica, che, a suo parere, Properzio declina nei termini di una visione ispirata dall'amore e dal vino in 2.29a, come elaborazione della fantasia che non trova corrispondenza nella realtà in 2.29b. Sullo sfondo di entrambi i componimenti vi sarebbe l'intento di indagare la natura del desiderio erotico. La metodologia adottata dall'autrice, basata sull'individuazione di un nucleo di contenuti comuni ai tre carmi, è in evidente contraddizione con le fondate motivazioni di ordine linguistico e tematico che inducono Fedeli a dividere in due componimenti distinti il testo della 2.29³⁶.

C'è un dato temporale macroscopico che conduce alla separazione delle due elegie: nella 2.29a Properzio racconta a Cinzia con tono confidenziale l'incontro con gli Amorini che lo hanno ricondotto a casa della fanciulla durante una notte di bagordi, mentre nella 2.29b il poeta si reca volontariamente dalla fanciulla di giorno per controllare se dorma sola, ma la donna, adirata per tale comportamento, lo mette alla porta: *ex illo felix nox mihi nulla fuit* (v. 42) fa presagire un futuro di infelicità con l'amata. Il passaggio dalla notte al giorno non è un argomento a favore dell'unità, perché diverso è l'atteggiamento di Cinzia nei confronti del poeta nei due carmi.

Nell'interpretazione dell'incontro del poeta con la *turba di pueri* nell'elegia 2.29a non si può non tener conto della via tracciata prima da Cairns, poi da Fedeli³⁷, a cui spetta il merito di aver messo in rilievo il rapporto tra il vivace realismo e le dinamiche convenzionali del rapporto amoroso. È un reciproco riconoscimento quello che avviene tra il folto gruppo di ragazzini e il poeta: nella loro caratterizzazione il piano della realtà è strettamente legato a quello dell'elaborazione letteraria. Properzio, che si è temporaneamente sottratto al *servitium amoris* nei confronti di Cinzia, assume il ruolo dello schiavo *fugitivus*³⁸ braccato dai *Cupidines* che eseguono la volontà della

³⁴ Cfr. G. Giangrande, "Los tópicos helenísticos en la elegía latina", *Emerita* 42, 1974, 32-5.

³⁵ Per il valore causativo del superlativo *ultimus* («that marks or brings about the last or ultimate stage in a process») cfr. *OLD s.v.* 6.

³⁶ Per il confronto dettagliato tra quanti considerano il carme unitario e quanti lo dividono in due elegie ben distinte si rinvia all'ampia discussione di P. Fedeli, *Properzio. Elegie libro II*, Cambridge 2005, 832-3.

³⁷ Cfr. F. Cairns, "Propertius 2,29a", *CQ* 21, 1971, 455-60; Fedeli, *Elegie libro II*, 818-19.

³⁸ Mentre nell'elegia 1,3 Properzio veste i panni del *komastés*, reduce da un convito in stato di ebbrezza in compagnia degli schiavi che lo scortano e illuminano la strada con le fiaccole, qui, invece, è solo (v. 2) a fronteggiare l'intento bellicoso degli Amorini / *fugitivarii*, armati di fiaccole, di saette e di catene.

donna / *domina*, adirata per il suo allontanamento; grazie alla lunga consuetudine con il poeta l'ordine di catturarlo, impartito da uno di loro, è immediato³⁹.

L'influsso dell'iconografia dei *Cupidines* nell'arte figurativa sulla descrizione properziana dei *pueri* dotati di fiacole, di frecce e di catene – che l'autrice mette in rilievo sulla scia dell'opinione di Rothstein⁴⁰ – non esaurisce la complessa relazione tra realtà e finzione letteraria: i *vincla* (v. 6), infatti, sono estranei alla convenzionale rappresentazione degli Amorini, mentre sono tipici dei *fugitivarii*⁴¹. Nello stesso tempo l'intratestualità, opportunamente sostenuta dai commenti, si rivela uno strumento essenziale per interpretare il rapporto tra il piano delle immagini e quello della realtà, che mostra una evidente coerenza narrativa con le alterne fasi della storia d'amore a partire dall'innamoramento.

Fin dall'elegia 1.1, in cui Propertio traccia il bilancio del primo anno vissuto all'insegna del *furor* con il conseguente repentino mutamento del proprio stile di vita, il colpo di fulmine di cui è vittima il poeta *miser* è presentato nei termini di un'opera di conquista militare, resa più efficace dalla solida alleanza tra Cinzia, i *Cupidines* e *Amor*⁴².

In nome di tale accordo, che amplifica l'impossibilità di sottrarsi all'innamoramento e la subordinazione del poeta alla fanciulla, nell'elegia 2.29a la donna, adirata perché il poeta va alla ricerca di altre donne come nella 1.3, lo affida in consegna ai *pueri*; il ricorso ad espressioni tipiche del lessico giuridico inquadra tale relazione nei termini di un contratto tra il proprietario dello schiavo e i *fugitivarii*, che individuano subito il fuggiasco, ma sono pronti a risparmiarlo di fronte alla sua garanzia di fedeltà alla *domina*⁴³.

Nel monito che conclude l'elegia è ribadito il rapporto tra il realismo e i topoi letterari della poesia erotica; lo sottolinea l'accostamento di *i nunc a noctes disce manere domi*: al poeta / *servus fugitivus* gli Amorini, dopo avergli posto il cappio al collo, ricordano con tono imperioso non solo la necessità di non abbandonare la propria *domina*, ma anche l'opportunità di condividere lo spazio della fanciulla amata durante la notte, come mette in rilievo l'allitterazione. A una strategia basata sull'associazione di azioni aggressive a *praecepta* aveva già fatto ricorso Amore in apertura dell'elegia 1.1⁴⁴: nel caso della 2.29 l'istanza realistica rende più vivace il ritorno a casa di Cinzia del poeta, che dovrà imparare a mettere in pratica i moniti da lui stesso rivolti agli amici innamorati in qualità di *praeceptor amoris* nella sezione conclusiva di 1.1, qui declinati sullo sfondo della notte, il tempo ideale per la passione.

Il rapporto tra convenzioni artistico-letterarie e realtà è al centro del contributo di Andrew Feldherr, *Moving Parts. The New Form(alism) of Prop. 2,12*, un titolo che

³⁹ vv. 7-9 *sed nudi fuerant. Quorum lascivior unus, / «Arripite hunc!» inquit, «iam bene nostis eum. / Hic erat, hunc mulier nobis irata locavit».*

⁴⁰ Cfr. M. Rothstein, *Die Elegien des Sextus Propertius*, I, New York [1920] 1979, 395.

⁴¹ Cfr. Cairns, "Propertius 2,29a", 456-7.

⁴² Cfr. Prop. 1.1.1-4.

⁴³ Cfr. vv. 9 *hic erat, hunc mulier nobis irata locavit; 19-20 parcite iam, fratres! certos iam spondet amores; / et iam ad mandatam venimus ecce domum*: a rendere più realistica e vivace la scena concorrono l'uso del deittico e di *ecce*; cfr. il commento *ad loc.* di Fedeli, *Elegie libro II*.

⁴⁴ vv. 3-6 *tum mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus, / donec me docuit castas odisse puella / improbus, et nullo vivere consilio.*

allude all'intento di trovare il senso dell'elegia a partire dagli aspetti formali, considerati come riflesso dinamico dei contenuti. L'autore, tuttavia, tende a forzare i limiti di tale metodologia, fondata sulla centralità del testo, al punto da attribuire alla struttura perfettamente bipartita del carne la funzione di «verbal icon» delle ali di Amore (v. 5), delle mani dell'artista che per primo ha dipinto Amore come un fanciullo (vv. 1-2), infine dei piedi con cui Cinzia incede *molliter* (v. 24).

Dall'articolazione formale tale tipologia di analisi è applicata anche ad alcune spie testuali, considerate nel loro valore fonosimbolico: se sulla ripetizione di *puer* (vv. 1; 18), ripreso dall'epiteto *puerilis* nel v. 13, si può parzialmente concordare, sembra, invece, poco plausibile attribuire all'impiego di verbi con prefisso *per-*, di *puer* nel v. 18, di *puellae* nel v. 23 il compito di ribadire l'importanza della rappresentazione di Amore come *puer* grazie a un legame fondato sull'assonanza verticale.

Forse è più proficuo mettere in relazione l'impiego di figure di suono e di specifici schemi retorici con la simmetria strutturale dell'elegia: ad inaugurare e a chiudere le due parti in cui è suddiviso il carne, infatti, sono l'abilità del pittore che per primo dipinse Amore come un fanciullo e il talento del poeta nel celebrare le doti della donna amata; mentre la bravura del *primus inventor* dell'iconografia del dio sopravvive nel tempo grazie a una serie di attributi che riflettono l'effettivo modo di agire di *Amor* (vv. 5-12), quella di Properzio rischia di estinguersi a causa della perpetua ostilità di Amore, che si è stabilmente insediato nel suo cuore (vv. 13-24). Il ricorso all'allitterazione amplifica il parallelismo tra le capacità fuori dal comune dell'uno e dell'altro, come si evince nel primo distico da *puerum pinxit* e da *miras manus*⁴⁵, nel v. 22 dalla triplice successione *mea Musa magna*, che è collocata in una orgogliosa dichiarazione di poetica: benché *levis*, l'ispirazione di Properzio sarà causa di grande gloria per Amore. All'interno della simmetria strutturale si sviluppa poi il parallelismo tra l'elenco delle caratteristiche attribuite al dio dal *primus inventor* della sua *imago puerilis* (vv. 5-10) e quello delle doti di Cinzia celebrate dal poeta (vv. 23-4) sullo sfondo del comune talento che è l'esito della percezione della potenza e dell'infallibilità dei dardi di Amore.

A rendere logico e coerente il passaggio tra le due parti in cui è suddiviso il carne con i rispettivi cataloghi concorre la personale declinazione degli attributi figurativi di *Amor* da parte di Properzio, introdotta nel v. 13 da *in me* («nel caso mio»)⁴⁶: nei vv. 13-14 i verbi *manere*, evidenziato dal poliptoto, poi *perdere*, rafforzato da *certe*, definiscono il rapporto tra l'iconografia tradizionale del dio e l'esperienza di Properzio, misurata sulla durata della storia con l'amata. Grazie all'antitesi tra *nusquam* in chiusura del v. 15 e *assiduus* in apertura del v. 16 Amore assume le caratteristiche di un dio statico (come giustamente lo definisce l'autore), che sembra aver perso le ali per la sua stabile presenza nel cuore del poeta, ma nello stesso tempo continua ad essere aggressivo nei suoi confronti. Se l'esordio dell'elegia 1.1 costituisce il punto di partenza di tale modo di agire di Amore, in sinergia con Cinzia e con i *Cupidines*, la 2.29a ne

⁴⁵ L'iperbato mette in ulteriore rilievo la mirabile abilità tecnica che è propria delle mani del pittore: cfr. il commento *ad loc.* di Fedeli, *Elegie Libro II*.

⁴⁶ Per il significato di *in me* alla luce dell'*usus scribendi* properziano cfr. Fedeli, *Elegie Libro II*, *ad loc.*

delinea lo sviluppo: la guerra perpetua che il dio conduce contro Properzio fa di lui la vittima ideale dell'azione di inseguimento e di cattura da parte della *turba puerorum*.

Che, come sostiene Feldherr, Properzio intenda affermare il primato della propria poesia sulla pittura per la sua capacità di rielaborare l'*imago puerilis* di *Amor* con i suoi attributi grazie al filtro dell'esperienza personale, intesa come «real life», rischia di mettere in ombra tanto la coincidenza tra scelta di poesia e di vita, quanto l'inevitabile alto grado di allusività letteraria e iconografica delle immagini che esprimono tale identificazione nei vv. 13-16⁴⁷. L'intertestualità e l'interdisciplinarietà si rivelano strumenti fondamentali per l'interpretazione anche perché permettono di isolare lo spazio che Properzio si ritaglia per l'orgogliosa rivendicazione della propria *Musa levis*, che si fonda sull'identificazione tra vita e poesia.

Grazie all'*epipompé* dei vv. 17-20 Amore è invitato a recuperare le ali codificate dalla tradizione iconografica e letteraria, simbolo della sua volubilità e garanzia delle alterne vicende dell'amore (vv. 5-8), per evitare di mandare in rovina il poeta e di danneggiare la gloria che egli gli procura quando celebra le doti di Cinzia, unica fonte di ispirazione dei suoi versi.

Ingenium nobis ipsa puella facit (2.1.4): è nell'elegia incipitaria del secondo libro che Properzio sgombra il campo da ogni ambiguità sul proprio statuto di poeta elegiaco a cui solo la donna amata offre materia di canto con la logica conseguenza di non poter elogiare solennemente le imprese di Cesare. Del resto, l'*incipit* di un nuovo libro costituisce il luogo ideale per una *recusatio* che ha come destinatari immediati il suo pubblico e Mecenate, ma indirettamente implica il rifiuto di sollecitazioni politiche verso un'epica celebrativa di argomento storico-marziale⁴⁸. Nei vv. 5-12 del carme Properzio ufficializza un tipo di ispirazione che è alimentata dall'*obsequium* nei confronti di Cinzia, mediato dalla lode di tutti gli aspetti della sua bellezza, anche da quelli che erano stati oggetto di aperta contestazione nella 1.2.

Nel contributo *Sex and violence in Propertius* la Greene rovescia tale interpretazione: in nome di categorie di genere l'autrice analizza sia la 2.1, sia la 2.15 alla luce dell'affermazione della mascolinità, intesa tanto come potere creativo che il poeta esercita sulla fanciulla, quanto come manifestazione di forza fisica, in grado di elevare l'amante elegiaco al ruolo di «masculine hero», tipico del genere epico. Tale ipotesi scaturisce dal fraintendimento della metafora bellica, che l'autrice considera un segnale dello sconfinamento reale di Properzio in una dimensione eroica caratterizzata da bellicosità e violenza nei confronti di Cinzia. Per ricondurre l'analisi dei due carmi verso una metodologia che sintetizzi il rapporto tra forma (livello linguistico-stilistico e retorico) e contenuto – correttamente valutati alla luce del contesto in cui opera l'autore e della trama intertestuale in cui colloca i suoi carmi per legittimare il proprio statuto all'interno del genere praticato – è imprescindibile il supporto attivo del commento al secondo libro di Paolo Fedeli e della bibliografia a cui lo studioso fa riferimento.

⁴⁷ Per la ripresa properziana di *topoi* di matrice epigrammatica, associati a motivi iconografici tradizionali si rinvia all'ampia discussione di Fedeli, *Elegie Libro II, ad loc.*

⁴⁸ Sulla questione del doppio destinatario dell'elegia e sul rapporto di Properzio con l'epica contemporanea si rinvia all'introduzione di Fedeli, *Elegie Libro II*, 40-2.

Nel caso della 2.1 la proposta della Greene si scontra con la stretta relazione tra lo schema retorico della *recusatio* e l'affermazione della persistenza della tematica amorosa che è l'unica praticabile alla luce dell'identificazione tra scelta di vita e di poesia in nome di Cinzia.

Allo scopo di legittimare e di amplificare il solenne ruolo attribuito all'amata nel processo di creazione poetica, grazie al quale ella prende il posto delle divinità tradizionali preposte a tale compito fin dal suo *incessus*, nei vv. 5-14 Properzio non solo rivaluta due aspetti della bellezza della donna che nei primi versi della 1.2⁴⁹ sono chiamati in causa per testimoniare il suo *cultus* eccessivo (la maestosa andatura della fanciulla sfolgorante dei colori delle vesti di Cos e la cura dei capelli con pettinature alla moda⁵⁰), ma nei vv. 13-14 assimila anche la narrazione delle risse d'amore con Cinzia alla composizione di un'interminabile *Iliade*.

Il ricorso a categorie di genere induce l'autrice a una conclusione discutibile («the speaker states that amatory experience – in particular the defenseless position of the *puella* – leads directly to epic composition»), perché fondata sulla decontestualizzazione dell'antitesi tra la vigorosa mascolinità del poeta e la vulnerabilità di Cinzia; è difficile concordare con tale proposta che non tiene conto né del valore metaforico del lessico bellico (*mecum luctatur* allude a incruente lotte indotte dalla passione), né dell'intento programmatico dei versi in questione, filtrato dall'ironica esagerazione di *longae Iliades*, rifondate alla luce delle alterne e discontinue vicende degli amanti⁵¹. Come sottolinea Fedeli, «il poeta, insomma, fa capire che non ha alcun bisogno di scrivere poesia epica, perché è la donna amata a offrirgli, nell'esperienza quotidiana, la materia per *longae Iliades*»; irriducibile al duro verso dell'epos⁵², la scelta di vita e di poesia di Properzio si esercita nei ristretti limiti del letto (v. 45 *nos contra angusto versamus proelia lecto*), in cui gli unici *proelia* che egli è in grado di combattere sono i duelli d'amore con Cinzia, in antitesi con il catalogo di immagini corali e di spazi geografici che costituiscono lo sfondo dei *bella* e delle *res Caesaris* (vv. 25-34).

In continuità con tali *proelia* anteroici, combattuti nella dimensione intima del letto, l'elegia 2.15 sviluppa uno dei nuclei tematici che nella 2.1 fanno di Cinzia la fonte esclusiva dell'*ingenium* di Properzio⁵³: grazie all'uso del procedimento del *makarismós*, reso singolare dal destinatario, che è il poeta stesso, il carme si colloca nel segno dell'eccezionalità, quella della notte d'amore vissuta con la fanciulla, a tal punto straordinaria da avere la luminosità del giorno. Nell'ossimoro intensamente espressivo *nox candida* Properzio sintetizza le antitesi luce / oscurità, giorno / notte che hanno una funzione strutturale perché tracciano il passaggio dall'evento unico alla riflessione esistenziale sull'urgenza di non trascurare le gioie della vita *dum lucet* (v. 49).

⁴⁹ vv. 1-2 *Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo / et tenuis Coa veste movere sinus.*

⁵⁰ Nel primo caso (v. 5) Properzio supera la questione della trasparenza delle vesti di Cos, che sono per lui motivo di apprensione (cfr. 1.2.2); anche i capelli acconciati, che nell'esordio della 1.2 sono additati da Properzio come segno evidente della bellezza artificiosa della fanciulla, qui, invece, offrono al poeta una immediata fonte di ispirazione.

⁵¹ Per la smisurata lunghezza dell'*Iliade* e per il valore del verbo *condere* cfr. il commento di Fedeli, *Elegie Libro II, ad loc.*

⁵² vv. 41-2 *nec mea conveniunt duro praecordia versu / Caesaris in Phrygiis condere nomen avos.*

⁵³ vv. 13-14 *seu nuda erepto mecum luctatur amictu / tum vero longas condimus Iliadas.*

È difficile essere d'accordo con l'autrice quando spiega tale contrapposizione secondo categorie di genere in una prospettiva socio-antropologica: «night is typically linked with sexuality, the imagination, and the feminine, while light / day is most often associated with the masculine realm of reason and civic obligation and engagement (*negotium*)». Tale interpretazione, infatti, è in contraddizione sia con i vv. 11-12 *non iuvat in caeco Venerem corrumpere motu: / si nescis, oculi sunt in amore duces*, in cui Propertio rivaluta la funzione di guida degli occhi e della luce durante l'unione fisica con Cinzia, in opposizione all'oscurità che nega la vista delle posizioni, sia con il v. 49 *tu modo, dum lucet, fructum ne desere vitae*: è l'autrice stessa a sottolineare l'urgenza con cui Propertio esorta la fanciulla a godere della vita con le sue gioie *dum lucet*, un'apostrofe che mette in crisi l'associazione della luce e del giorno con la partecipazione maschile alla vita civile.

L'intensa allusività ai carmi 5 e 8 di Catullo permette a Propertio da un lato di potenziare al massimo nell'ossimorica *nox candida*⁵⁴ il coefficiente di abbagliante luminosità dei *candidi soles*, resi particolarmente splendidi dalla concordia e dalla reciprocità dei desideri del poeta e di Lesbia⁵⁵, dall'altro di presentare le gioie dell'amore come rimedio al giorno che più non torna, anticamera della *nox longa* della morte (vv. 23-4), con un chiaro rinvio alla relazione stabilita da Catullo nel carme 5 tra la vita d'amore e la *nox perpetua una dormienda*⁵⁶. A partire dall'esperienza straordinaria di una notte d'amore felice, Propertio in un primo momento orienta l'opposizione tra il giorno e la notte, tra la luce e l'oscurità verso un *carpe diem* elegiaco, tutto concentrato sull'opportunità di saziare di amore gli occhi, che sono *duces in amore* (v. 12); solo nella seconda parte del carme si fa strada con urgenza il pensiero della morte, declinata tanto come fine violenta provocata dalla guerra civile (vv. 43-6), quanto come evento imprevedibile e inevitabile, capace di troncarsi la piena e gioiosa concordia con l'amata (vv. 51-4).

Non è, dunque, nel contrasto tra luce e oscurità che si cela l'opposizione tra il modello di comportamento dei cittadini romani e la scelta di vita di Propertio, ma nell'esplicita antitesi tra la *militia* reale – che nei vv. 43-6 si concretizza negli esiti luttuosi della guerra civile con l'immagine delle ossa dei cittadini romani, vinti e vincitori, sballottate dal mare di Azio⁵⁷ – e l'*inertia* del poeta, dedito a *proelia* incruenti e inoffensivi verso gli dei.

Se la vita all'insegna dell'amore e del convito può offrire un'alternativa alla fine violenta in guerra, la morte resta un limite insuperabile che può sopraggiungere all'improvviso: da una tale consapevolezza scaturisce l'esortazione a Cinzia a non

⁵⁴ Nell'ossimoro properziano si avverte un riflesso di Catull. 51.11-12 *gemina teguntur / lumina nocte*, ma con un effetto visivo opposto: dal buio notturno assoluto che scende sui *lumina* di Catullo, in preda ai sintomi dell'innamoramento, si giunge in Propertio a una notte illuminata a giorno dalla felicità straordinaria del poeta dopo l'unione con Cinzia.

⁵⁵ Cfr. Catull. 8.6-7 *ibi illa multa tum iocosa fiebant, / quae tu volebas nec puella nolebat* con il commento *ad loc.* di Fo, *Gaio Valerio Catullo*.

⁵⁶ Sulla variazione properziana del carme di Catullo si rinvia alla puntuale analisi di Fedeli, *Elegie Libro II* nel commento *ad loc.*

⁵⁷ Sull'atteggiamento non convenzionale di Propertio nei confronti della battaglia di Azio cfr. il commento *ad loc.* di Fedeli, *Elegie Libro II*.

trascurare la luce della vita con le sue gioie (v. 49), che nel pentametro coincidono con l'aspirazione del poeta a un incalcolabile numero di baci di catulliana memoria. Mentre nel carme 5 di Catullo la coscienza della *nox una perpetua dormienda* è seguita dall'invito a Lesbia a dargli più di mille *basia*⁵⁸, nella sezione conclusiva dell'elegia properziana il pensiero della morte imminente fa calare un'atmosfera cupa sul rapporto tra l'iperbolico *omnia* e i *pauca oscula*, in cui si manifesta l'intensità della passione reciproca e della vitalità degli innamorati che si sentono forti del loro amore.

Nel verso conclusivo la concreta possibilità dell'avvento della fine interrompe bruscamente la successione temporale tra la notte e il giorno: l'elegia, che si era aperta con la celebrazione di una *nox* di eccezionale splendore, si chiude con la previsione di matrice oraziana di un *dies* infausto. Nel parallelo tradizionale tra i petali che cadono dalle ghirlande appassite e la vita dell'uomo si coglie anche la differenza tra il ritmo lento con cui la natura declina per rinascere e la rapidità imprevedibile con cui per l'uomo sopraggiunge il giorno fatale.

L'opposizione tra giorno e notte è così definitivamente collocata sullo sfondo di una riflessione di tipo esistenziale filtrata dal rapporto allusivo con Catullo e con Orazio.

Il motivo della *militia amoris* e, più in generale della vita d'amore, come alternativa e rimedio alle nefaste conseguenze della guerra civile trova un'importante premessa nell'elegia 2.3a: nei versi finali (41-4) all'eccezionale aspetto di Cinzia, novella Elena sulla terra e soggetto ideale dell'arte figurativa, Properzio attribuisce la capacità di mettere d'accordo i popoli orientali e occidentali nel nome della comune passione per lei. A un *orbis terrarum* sotto il potere di Cinzia sullo sfondo delle aspirazioni imperialistiche di Roma pensa Bowditch nel contributo *Roman Cultural Imperialism and Cynthia's Imperium sine fine*. I presupposti che orientano l'autore verso la presentazione di Cinzia come sintesi dell'aspirazione romana al predominio culturale e politico sul mondo orientale risiedono nell'elogio delle doti intellettuali della fanciulla nei vv. 17-22: a suo parere la crescente consapevolezza del valore dei propri versi, in competizione con la lirica eolica di Alceo e di Saffo (v. 19⁵⁹), con i carmi delle Muse, di Corinna e di Erinna (vv. 20-2), alluderebbe a un processo di romanizzazione della poesia greca che culmina nella creazione di un regno ideale della bellezza di Cinzia compreso tra i confini dell'Asia e dell'Europa con importanti conseguenze sul piano letterario e politico. La *domina* sarebbe metafora delle mire espansionistiche di Roma verso Oriente e di una diffusione spaziale dell'elegia superiore all'epica omerica: mentre Elena fu causa della lunga guerra tra i popoli di Europa e Asia cantata da Omero, l'eccezionale aspetto di Cinzia, elogiato da Properzio, suscita la concorde passione di tali genti in una prospettiva di conciliazione.

La proposta interpretativa di Bowditch contiene senza dubbio spunti interessanti, che riguardano la creazione da parte di Cinzia di un *imperium sine fine* parallelo a

⁵⁸ Cfr. Catull. 5.6-9 con il commento *ad loc.* di Fo, *Gaio Valerio Catullo*; per i rapporti allusivi tra i vv. 49-50 dell'elegia properziana e i carmi 5 e 7 di Catullo cfr. il commento di Fedeli, *Elegie Libro II, ad loc.*

⁵⁹ A sostegno dell'idea della *docta puella* che romanizza la poesia greca l'autore intende l'espressione *temptare carmina* in una delle accezioni registrate dall'*OLD s.v.* 9 «try to take possession of»; in tale contesto tecnico musicale, tuttavia, è preferibile quella di «to make an attempt at», sempre registrata dall'*OLD s.v.* 7 con il rinvio al contesto properziano.

quello di Roma, in grado di realizzare grazie alla bellezza le aspirazioni ecumeniche augustee; l'autore, tuttavia, forza i limiti di tale corrispondenza, al punto da vedere in Cinzia la figura in cui convergono la poetica elegiaca e l'imperialismo romano («East and West, Helen and Cynthia, Greece and Rome, epic and elegy – cultural rivalry here is entwined with Roman geographic aspirations mapped onto the elegiac mistress»).

La contestualizzazione e l'intratestualità, intesa come relazione che collega le dinamiche della storia d'amore tra il poeta e la fanciulla, permettono di inquadrare la celebrazione della bellezza e delle doti intellettuali di Cinzia su uno sfondo soggettivo lontano da scopi politici. A partire dalla contaminazione tra Roma e i prodotti orientali, che nell'elegia 1.2 rischia di allontanare da Properzio la fanciulla, pericolosamente esposta allo sguardo altrui, l'Oriente si conquista progressivamente nelle prime tre elegie del secondo libro il ruolo di spazio costitutivo dello splendore della fanciulla, grazie alla menzione di luoghi tradizionali ben presenti nell'immaginario delle donne del bel mondo.

Nella 1.2 si delinea anche la tendenza all'elogio in tono iperbolico delle doti intellettuali della fanciulla⁶⁰, che nella 2.3a giunge a compimento nella divinizzazione dell'amata. Se nell'elegia 2.2 è la violazione repentina della tregua stabilita con Amore a far sì che il sentimento per la fanciulla rinasca nel poeta con un'intensità tale da favorire la competizione tra la sua bellezza naturale a quella di dee ed eroine del mito⁶¹, nella 2.3a Cinzia, sintesi perfetta di una bellezza pari a quella di Elena e di una *doctrina* fuori dal comune, cessa di essere una creatura mortale e si conquista un ruolo di tutto rispetto in qualità di prima concubina romana di Giove. A giustificare il tono iperbolico dell'elogio concorrono i vv. 1-4 del carme, in cui Properzio drammatizza la propria situazione dopo un mese di separazione dalla fanciulla grazie alle parole piene di sdegno di un anonimo *irrisor*, che amplificano la sproporzione tra la ferma convinzione maturata nel corso del breve *discidium* e la portata della lode di Cinzia dopo il ritorno dell'amore⁶².

In elegie come la 2.1 e la 2.15 Properzio si serve della metafora bellica per sottolineare da un lato la propria incapacità nel cantare le guerre e le gesta di Augusto, dall'altro per ribadire la validità di una scelta di vita fondata su *proelia* non violenti in alternativa alla *militia* funesta nelle guerre civili. In nome di tale elegia di pace nella 2.3a Cinzia, grazie alla sua bellezza leggendaria assimilabile a quella di Elena, può legittimamente diventare un soggetto ideale per l'arte figurativa ispirata alla tradizione epica (vv. 41-4) e godere dell'approvazione incondizionata di tutti i popoli dell'Oriente e dell'Occidente, di cui infiammerà inevitabilmente i cuori.

I confini dell'*imperium sine fine* di Cinzia, tuttavia, non sono stabili proprio perché riflettono le vicende alterne della storia d'amore tra Properzio e l'amata: nell'elegia 2.18d il poeta manifesta fin dal primo distico la rabbia e lo sdegno per la *dementia*

⁶⁰ vv. 27-30 *cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet / Aoniamque libens Calliopea lyram, / unica nec desit iucundis gratia verbis, / omnia quaeque Venus, quaeque Minerva probat*. Saranno tali doti a rendere Cinzia *gratissima* al poeta, purché detesti il lusso meschino (vv. 31-2).

⁶¹ Cfr. vv. 13-14 *cedite iam, divae, quas pastor viderat olim / Idaeis tunicas ponere verticibus* con il commento *ad loc.* di Fedeli.

⁶² «*Qui nullam tibi dicebas iam posse nocere, / haesisti: cecidit spiritus ille tuus! / vix unum potes, infelix, requiescere mensem, / et turpis de te iam liber alter erit.*»

della fanciulla, colpevole di alterare il colore dei suoi capelli con prodotti stranieri alla maniera dei Britanni che si dipingono turpemente tutto il corpo⁶³.

Dopo aver attribuito a Cinzia un ruolo esclusivo rispetto alla creazione poetica nella 2.1, alla funzione ispiratrice canonica di Apollo e di Calliope Properzio ritorna nella 3.3; grazie alla drammatizzazione del rapporto con tali divinità il poeta ribadisce il proprio statuto elegiaco privo dei mezzi adeguati per scrivere versi epici, ma ugualmente proiettato verso la fama. Nel contributo dal titolo *Scenes of Instruction* (cap. 2), la Flaschenriem riconosce all'intertestualità una relativa importanza, che è subordinata allo scopo di ricondurre a categorie psicanalitiche tanto la narrazione del sogno nelle elegie 3.3 e 4.7, quanto le aporie spaziali e temporali che lo caratterizzano. Sulla base di tale filtro interpretativo l'interazione tra il presente e il passato nella dimensione onirica costituisce, a suo parere, la traccia tematica che permette di collegare le due elegie, mentre un'evidente differenza risiede nel carattere meno spontaneo della visione sviluppata nella 3.3 rispetto a quella di Cinzia morta nella 4.7⁶⁴.

Tale proposta esegetica, tuttavia, non tiene conto né dello scopo perseguito dai due componimenti in libri così diversi, né della fitta trama intertestuale in cui si inseriscono: mentre nella 3.3 Properzio sviluppa sullo sfondo di un'ambientazione onirica mutevole una *recusatio* della poesia epica con la forza argomentativa che deriva dall'accostamento del riferimento a Ennio al dialogo con divinità preposte all'ispirazione poetica, nella 4.7 il ritorno in sogno di Cinzia morta nel microcosmo dello spazio domestico è mediato dall'interazione tra il modello omerico e quello virgiliano.

Nel caso della 3.3 fin dall'*incipit* del primo verso si fronteggiano due diversi scenari onirici grazie alla solenne formula di enniana memoria *visus eram*⁶⁵: mentre la visione di Omero proiettava Ennio verso un tipo di ispirazione poetica nuova che lo poneva in continuità con l'illustre poeta greco, il sogno non modifica lo statuto elegiaco di Properzio; disteso *mollis Heliconis in umbra* (v. 1)⁶⁶, egli non può che limitarsi ad aprire la bocca per cantare argomenti che risalgono alle origini della storia di Roma.

⁶³ *Nunc etiam infectos demens imitare Britannos, / ludis et externo tincta nitore caput?* Non è casuale che con analoghi accenti di sdegno Ovidio in *am.* 1.14.45-6 presenti il *munus triumphatae gentis*, cioè i capelli di schiave provenienti dalla Germania, che salveranno l'aspetto di Corinna, reduce da una rovinosa tintura della sua chioma un tempo bella e seducente. Ovidio, tuttavia, si spinge oltre l'acceso biasimo manifestato da Properzio contro il turpe impiego di tinture da parte di Cinzia e porta alle estreme conseguenze tale pratica su uno sfondo in cui all'Oriente è associato il ricordo della splendida chioma di Corinna (vv. 5-6), all'Occidente l'allusione a una soluzione sconveniente benché temporanea (sull'elegia ovidiana cfr. R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari 2000, 303-22).

⁶⁴ L'autrice riprende un concetto elaborato da C. Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München 2001, 258.

⁶⁵ Cfr. *Enn. Ann.* fr. 3 Sk., che l'autrice cita nella desueta edizione di Vahlen del 1906; l'influsso di Ennio sull'esordio dell'elegia è ampiamente discusso negli imprescindibili commenti di P. Fedeli, *Properzio. Il libro terzo delle elegie*, Bari 1985; S.J. Heyworth, J.H.W. Morwood, *A Commentary on Propertius. Book 3*, Oxford 2011.

⁶⁶ Sul valore programmatico del primo verso, segnalato inequivocabilmente dall'aggettivo *mollis*, cfr. il commento di Fedeli, *Il libro terzo delle Elegie, ad loc.*

Che, come sostiene l'autrice, il verbo *videri* «as a passive form of *videre* in the first person, carries within not only the idea of seeing but also that of turning one's gaze on oneself» sembra poco conciliabile con i toni e il registro stilistico della *recusatio* properziana: fin dal lungo periodo iniziale, che si conclude nel v. 14, Properzio appare pienamente consapevole della propria costituzionale inadeguatezza a cimentarsi con il genere epico. I segnali linguistici di tale incapacità sono attinti inequivocabilmente dal lessico tecnico delle dichiarazioni di poetica con un chiaro rinvio alla prima e alla sesta bucolica di Virgilio, a cui Properzio guarda come modello sia per sottolineare la propria *inertia* elegiaca (*recubans* v. 1), irriducibile all'ispirazione epica, sia in relazione alla difficoltà di cimentarsi nella celebrazione dei re di Alba e delle loro imprese (vv. 3-4)⁶⁷, sia per il vivace intervento di Apollo ammonitore.

In realtà, il rapporto intertestuale con il frammento enniano e con le *Bucoliche* non esaurisce la complessità della trama intertestuale: tenerne conto è necessario in un contesto ad alta intensità programmatica, come dimostrano le ampie introduzioni all'elegia nei commenti di Fedeli e di Heyworth-Morwood.

L'opportuna osservazione dell'autrice sulla variazione del ritmo narrativo in concomitanza con l'improvvisa epifania di Apollo, che interrompe bruscamente sotto il segno dell'urgenza il lungo catalogo degli argomenti storici cantati da Ennio (vv. 7-12), deve essere contestualizzata sia in relazione alla dimensione onirica, sia alla luce del ruolo tradizionale del dio in qualità di precettore / ammonitore in sezioni programmatiche o in scene di investitura poetica⁶⁸. È l'espedito del sogno a offrire a Properzio la possibilità di dilatare il suo tentativo mal riuscito di celebrare *reges et regum facta* con l'elenco di eventi e di personaggi della storia di Roma cantati da Ennio, che sono preceduti nei vv. 5-6 da un inequivocabile atto di omaggio nei confronti del *pater* della poesia latina⁶⁹. In realtà la successione tra l'immagine di movimento del v. 5, l'elenco di argomenti enniani e il successivo intervento di Apollo appare pienamente coerente dal punto di vista narrativo; i *parva ora* che il poeta accosta ai *magni fontes* sono gli stessi impiegati per *hiscere reges et regum facta*: ad amplificare la difficoltà di tale spostamento, solo apparentemente in contrasto con la

⁶⁷ Al poliptoto del v. 3 è affidato il compito di amplificare la solennità e la difficoltà di una materia che già a Virgilio era parsa ardua da affrontare per le difficoltà poste dai nomi di tali *reges* (cfr. Serv. ad *Ecl.* 6.3). *Reges et proelia*, infatti, si accingeva incautamente a cantare Virgilio nella sesta bucolica, benché nell'esordio avesse proclamato con orgoglio la sua convinta adesione ad un tipo di poesia tenue, ispirata da Talia, che con il ritmo, i temi e l'ambientazione che la caratterizzano aveva stabilito un rapporto di piena sintonia (cfr. *Buc.* 6.1-5 *prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erubuit silvas habitare Thalea. / Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem / vellit et admonuit: «Pastorem, Tytire, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen»*) con il commento di A. Cucchiarelli, *Le Bucoliche*, Roma 2017. Amplificata dall'espressione *dignata est ludere Syracosio versu* (v. 1) e subito dopo dalla litote *neque erubuit habitare silvas*, la *temuitas* della musa di Virgilio appare del tutto inadatta alla celebrazione di *reges et proelia*, tanto da suscitare l'immediata reazione di Apollo; con una tirata d'orecchie e poche parole, il dio riconduce Titiro nello spazio dei pascoli, che saranno materia di un canto dallo stile dimesso.

⁶⁸ Sulla funzione di Apollo nello schema della *recusatio* cfr. Fedeli, *Il libro terzo delle elegie*, 112-13.

⁶⁹ Sull'atteggiamento di Properzio nei confronti di Ennio cfr. il commento *ad loc.* di Fedeli, *Il libro terzo delle elegie*.

condizione di *inertia* del v. 1, concorre l'iperbato a cornice, che sembra dilatare lo sforzo richiesto per avvicinarsi alle fonti dell'epica. Programmaticamente espressa dall'antitesi *magnus / parvus*, la sproporzione tra le reali possibilità e le aspirazioni del poeta, sarà bilanciata proprio dal tempestivo ingresso in scena di Apollo: nel v. 15 il dio sintetizza l'elenco di argomenti enniani con l'immagine del *flumen* che scorre e rischia di travolgere Properzio.

Nelle parole di Apollo l'indignazione per il folle tentativo del poeta di accostarsi a un genere che per mole, impegno e livello stilistico sembra sovrastarlo lascia il posto a una tonalità didascalica gradualmente più pacata e rassicurante, introdotta dal perentorio *non hinc ulla tibi speranda est fama, Properti*: mediata dalle parole del dio, la speranza nella gloria letteraria si collega strettamente alla consapevolezza dell'opportunità di rimanere nel solco della propria ispirazione⁷⁰, rappresentata da una serie di spazi limitati disposti in *gradatio*, a partire dai *mollia prata* (v. 18) – che rinviano all'*umbra mollis* del v. 1 – solcati da *rotae, parvae* al pari degli *ora* con cui Properzio si era accostato ai *magni fontes* dell'epica nel v. 5⁷¹. In tale sequenza si collocano il riferimento alla dimensione privata, idonea alla fruizione dei *praecepta amoris* forniti dal poeta, in cui la *puella* legge ripetutamente il *libellus* di Properzio mentre attende il proprio *vir* (vv. 19-20), infine quello ai *gyri praescripti* inopportuno superati dalla *pagina* nel v. 21, che culmina nel tono prescrittivo con cui Apollo impone alla *cumba ingenii* del poeta⁷² un percorso rettilineo e regolare, chiara allusione all'alternanza tra esametro e pentametro (vv. 23-4).

L'autrice sviluppa una delle proposte di Fedeli per l'esegesi di *saepe iactetur* (v. 19): «si potrebbe anche pensare che la lettura del libro elegiaco si presta a frequenti interruzioni, data la brevità dei carmi; non così sarebbe, invece, per il poema epico»⁷³, per orientarla verso l'analoga discontinuità narrativa evocata, a suo parere, dall'immagine della *cumba ingenii*, che con un remo sfiora l'acqua, con l'altro la riva, «since a journey along the coast can likewise be interrupted if the captain decides to put in to shore». Si tratta senza dubbio di un'ipotesi plausibile, che trova un riscontro nei precetti forniti da Apollo: il movimento espresso da *radere*⁷⁴, infatti, si riferisce a una navigazione lenta e sicura in uno spazio limitato che trova nella prossimità della costa una garanzia di approdo, in opposizione alla rotta in mare aperto, che richiede un impegno e un ritmo serrati. Al contrario, la poesia elegiaca sarà discontinua non

⁷⁰ Tale rapporto costituisce un tratto distintivo dello schema della *recusatio* fin da Lucil. fr. 620-1 M.

⁷¹ Le parole di Apollo sanciscono il ritorno di Properzio alla situazione di partenza, con l'inevitabile ridimensionamento del *flumen* di argomenti storici enniani, che aveva alimentato l'indignazione del dio nel v. 15; cfr. Heyworth-Morwood, *A Commentary on Propertius, ad loc.* e 3.1.11-12 *et mecum in curru parvi vectantur Amores / scriptorumque meas turba secuta rotas*: all'immagine del *currus*, che fin da Pindaro rappresenta l'attività poetica, Properzio associa il riferimento ai *parvi Amores*, con un chiaro rinvio alla propria ispirazione.

⁷² Anche nell'immagine della navicella dell'ingegno nel v. 22 permane l'urgenza di distogliere il poeta dall'illusione di poter accostare i *parva ora* ai *magni fontes*: lo mette in rilievo l'accostamento di *cumba* a *gravanda*, che amplifica la sproporzione tra le dimensioni ridotte dell'imbarcazione e il peso eccessivo del carico.

⁷³ Fedeli, *Il libro terzo delle elegie*, risolve l'ambiguità di senso dell'espressione con l'idea dell'assidua consultazione del *libellus* prima di incontri amorosi; cfr. il commento *ad loc.*

⁷⁴ Cfr. *OLD s.v.* 5 «to touch lightly in passing».

solo nelle modalità di composizione, ma anche in quelle della sua ricezione da parte di un pubblico femminile. La lettura a più riprese, ma solitaria del *libellus* di Propertio da parte della *puella* in attesa del proprio *vir* appare difficilmente confrontabile con i vv. 3-4 dell'elegia 2.15⁷⁵: l'autrice pone sullo stesso piano la funzione del testo scritto e quella delle parole d'amore che Propertio e Cinzia si scambiano *apposita lucerna*, preludio alla *rixa amoris sublato lumine*. Nei versi 3-4 della 2.15, tuttavia lo scambio prolungato di parole e di confidenze avviene tra i due amanti e prepara la *pugna amatoria*, mentre in 3.3.19-20 Apollo invita Propertio a persistere nel ruolo di *praeceptor amoris*, che gli garantirà fama anche presso un pubblico femminile.

L'espedito del sogno permette al poeta di mutare rapidamente scenario e personaggi, secondo una modalità narrativa che l'autrice riconduce alla categoria freudiana della condensazione onirica. Il rapporto tra la metafora dell'acqua e l'istanza prescrittiva esercitata da divinità preposte alla poesia, però, garantisce continuità alla successione di spazi differenti; lo dimostra la struttura circolare del discorso di Apollo: se nel v. 15 era stato il *flumen* di argomenti storici di ascendenza enniana a suscitare la sua indignazione, con i vv. 23-4 la distesa del vasto mare, che la *cumba* sfiora con un remo, mentre con l'altro lambisce la riva, rinvia all'alternanza di esametro e di pentametro nel distico elegiaco.

Una volta superato il rischio della navigazione in mare aperto, Apollo conclude il suo monito con un'indicazione spaziale precisa, che condurrà Propertio nella grotta delle Muse attraverso una *nova semita* (vv. 25-6)⁷⁶; spetterà a Calliope completare le istruzioni di carattere ritmico-stilistico del dio grazie a un decisivo approfondimento dei contenuti idonei all'ispirazione elegiaca di Propertio.

«He turns dream and programmatic statement into ekphrasis», osserva l'autrice a proposito della descrizione della *spelunca*, che occupa i vv. 27-36; tuttavia è proprio l'espedito del sogno a permettere al poeta la dilatazione narrativa, come era già accaduto per il catalogo di argomenti enniani. Nello scenario accuratamente tratteggiato, in cui si fondono armonicamente dettagli naturalistici, artistici e rituali, l'acqua mantiene la propria valenza metaforica in chiave programmatica: benché derivi anch'esso dall'Ippocrene a cui si era abbeverato Ennio (cfr. vv. 5-6), il *lacus Gorgoneus*, in cui bagnano i becchi le colombe sacre a Venere (vv. 31-2), collocato nello spazio limitato e protettivo della grotta, appare senza dubbio più appropriato ai *parva ora* di Propertio rispetto ai *magni fontes* a cui il poeta ha tentato di accostarsi⁷⁷.

Alla descrizione della grotta, quindi, è affidato il compito di ristabilire un rapporto di progressivo equilibrio con la situazione di partenza dell'elegia, in cui Propertio si descrive *recubans in umbra molli Heliconis*; il riferimento alle colombe sacre a Vene-

⁷⁵ *Quam multa apposita narramus verba lucerna, / quantaque sublato lumine rixa fuit* su cui cfr. il commento di Fedeli, *Il libro terzo delle elegie*.

⁷⁶ L'immagine della *nova semita* rinvia a quella della *via intacta* di 3.1.18: entrambe sono una diretta conseguenza dell'impossibilità per il poeta elegiaco di *currere ad Musas lata via* (cfr. 3.1.14); la ricerca dell'originalità è condizionata dalla consapevolezza dei limiti di un'ispirazione insufficiente per affrontare gli spazi ampi e già battuti del genere epico, con la sua mole sovrabbondante.

⁷⁷ L'assoluta calma del *lacus Gorgoneus* rinvia al tratto di mare sicuro su cui dovrà navigare la *cumba ingenii* di Propertio: contenuto e forma si saldano per ribadire la rinnovata consapevolezza dei mezzi limitati del poeta tipico dello schema della *recusatio*.

re preannuncia lo sviluppo del discorso di Calliope⁷⁸, che a Properzio fornirà le ultime e decisive istruzioni per continuare a cantare le situazioni dell'amore⁷⁹ in opposizione a quelle belliche tipiche del genere epico sullo sfondo di uno scenario tranquillo e raffinato a misura del poeta elegiaco (vv. 39-50).

Che, come sostiene l'autrice, la condensazione onirica di matrice freudiana possa essere estesa dagli spazi del sogno properziano ai piani temporali di cui sono espressione le Muse, in cui è sintetizzato il rapporto simultaneo tra il passato remoto della tradizione poetica e il futuro dell'ispirazione elegiaca del poeta, è un'ipotesi suggestiva; tale proposta, però, deve essere ridimensionata – soprattutto perché l'autrice ritiene che tale contemporaneità conduca a una forma di «collapse of time» – alla luce dell'istanza didascalica nello schema della *recusatio*: Properzio drammatizza nel sogno il contrasto tra epica e elegia grazie al dialogo con divinità che fin da Esiodo sono protagoniste attive di scene di investitura poetica. Nel caso della 3.3 il poeta intende legittimare la persistenza della scelta elegiaca sul piano della forma e dei contenuti grazie a tali figure tradizionali e autorevoli; nel discorso di Calliope l'impiego del futuro con valore di imperativo (vv. 39-40; 48) deve essere ricondotto allo stile prescrittivo di questa «scene of instruction», confermato dall'espressione *ne tibi sit* unita all'infinito nei vv. 41-6.

Calliope sancisce il carattere irrevocabile e permanente dello statuto elegiaco del poeta, che, in realtà, resta immutato anche quando egli tenta di accostarsi all'epica enniana; *contentus*, messo in rilievo dall'allitterazione a cornice nel v. 39, attribuisce alla materia erotica il carattere di confine tematico rispetto alla narrazione di *arma* e di battaglie, che è relegata nel pentametro.

L'espedito del sogno permette ancora una volta a Properzio di dilatare la materia epico-bellica in un catalogo che si spinge fino alla storia recente (vv. 41-6)⁸⁰; la musa delimita l'ispirazione poetica di Properzio per esclusione: il nuovo *flumen* di argomenti epici è nettamente escluso dagli interessi e dall'ispirazione poetica properziana⁸¹.

Alla metafora bellica è affidato il compito di marcare la discontinuità tra epica e elegia; sullo sfondo di banchetti notturni le incruente battaglie d'amore, di cui sono protagonisti amanti inghirlandati come trionfatori che tentano assalti *ad alienum li-*

⁷⁸ In tal senso va interpretata anche la scena corale in cui tre delle nove Muse sono caratterizzate da elementi che ribadiscono la stretta relazione tra il carattere dionisiaco dell'ispirazione poetica e l'elegia d'amore (vv. 35-6); cfr. Heyworth-Morwood, *A Commentary on Propertius*, *ad loc.*

⁷⁹ Incerta appare la sfera di competenza assegnata da Properzio a Calliope rispetto al suo ruolo tradizionale di Musa della poesia epica: secondo Heyworth-Morwood, *A Commentary on Propertius*, *ad loc.*, l'attenzione riservata dal poeta alla più anziana tra le Muse dimostrerebbe il suo stretto legame con l'elegia.

⁸⁰ L'ampio arco cronologico che dai re di Alba giunge fino alle campagne militari condotte prima da Mario contro i Cimbri e i Teutoni, poi da Cesare contro Ariovisto da un lato sottolinea il progressivo affermarsi della superiorità di Roma sulle popolazioni germaniche, dall'altro conferisce un rilievo concreto al *flumen* della poesia epica, di cui Apollo ha evidenziato l'impraticabilità per Properzio da un punto di vista stilistico (v. 18) e metrico (vv. 23-4).

⁸¹ Lo mette in rilievo *ne tibi sit* in apertura del v. 41, che, in continuità con il tono imperativo del distico precedente, sembra rispondere all'indignata domanda con cui si apriva il discorso di Apollo (v. 15 *quid tibi cum tali, demens, est flumine*).

men, ma sono costretti a una poco nobile ritirata⁸², ristabiliscono l'equilibrio tra la materia da cantare e lo statuto poetico-esistenziale di Properzio *recubans in umbra molli Heliconis*.

Alla necessità e all'urgenza di non allontanarsi dalla materia elegiaca devono essere ricondotti anche il potere magico e la funzione pratica del canto d'amore che Calliope riconosce ai carmi del poeta nei vv. 49-50; l'autrice mette in relazione l'assenza di Cinzia nell'elenco degli argomenti imposto dalla Musa a Properzio e il riferimento del v. 49 a non meglio identificate *puellae* con l'esaurimento dell'ispirazione alimentata esclusivamente dalla fanciulla. In realtà, se è vero che la *recusatio* del genere epico avviene nel nome di Apollo e di Calliope, che in 2.1.2-3 (*non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo / ingenium nobis ipsa puella facit*) cedevano a Cinzia il posto d'onore come fonte di versi, i temi esposti dalla Musa mirano a inserire lo statuto di Properzio in una solida e antica tradizione di poesia erotica.

È difficile, quindi, essere d'accordo con l'autrice quando afferma che «although the dream encounter in the Muses' grove announces a new literary direction on the part of the poet-lover, the voice of tradition is noticeably reticent»: benché Properzio avverta in sé la capacità di cantare argomenti attinti dalla storia contemporanea, il percorso verso un tipo di elegia dal contenuto storico-eziologico avverrà in modo sistematico solo nel quarto libro.

L'evoluzione dello statuto dell'elegia nell'ultimo libro della raccolta properziana è al centro del contributo di A. Keith, *Vergilian Loci in Propertius Book 4.1*. Grazie a un'accurata campionatura di *loci* virgiliani, basata sui commenti più recenti (con opportuni rinvii ai commenti di Hutchinson e di Fedeli all'elegia)⁸³, l'autrice ricostruisce la fitta trama di allusioni all'*Eneide*, senza trascurare i rinvii properziani alle *Bucoliche* e alle *Georgiche*, che ribadiscono l'intento di rendere omaggio alla carriera artistica del poeta mantovano, già evidente nella 2,34. La Keith individua opportunamente il punto di convergenza tra l'elegia 4.1 e i libri 7-12 dell'*Eneide* nell'intento eziologico di matrice callimachea, che, nel caso dell'ultimo libro properziano è forma e sostanza di un'elegia di tipo nuovo.

Il rapporto intertestuale della 4.1 con l'*Eneide*, però, deve anche tener conto del difficile equilibrio stabilito da Properzio tra lo sforzo di *disponere moenia pio versu* (v. 57) e l'ostilità di Apollo nei confronti del nuovo progetto (mediata dalle parole di Horos)⁸⁴, dopo che in 3.3.17-24 il dio ha definito i limiti stilistici e tematici dello stretto tratto di mare in cui dovrà procedere in assoluta sicurezza la *cumba ingenii* del poeta.

Sotto tale aspetto i vv. 57-64 di 4.1⁸⁵ alludono alla possibilità di conciliare la narrazione delle origini di Roma con l'assetto formale dell'elegia; nel v. 57 al verbo tecnico

⁸² Alla presenza di un avversario rinvia l'espressione *ad limen alienum*: è proprio la soglia della dimora del rivale ad accogliere le tracce della fuga degli amanti, un segno di momentanea sconfitta che si oppone ai vittoriosi ed eroici *proelia Mariano signo* del v. 43; per il ricorso alla metafora bellica nell'ultima parte del discorso di Calliope, cfr. il commento di Fedeli, *Il libro terzo delle elegie, ad loc.*

⁸³ G. Hutchinson, *Propertius, Elegies Book IV*, Cambridge 2006; P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, *Propertio. Elegie libro IV*, Nordhausen 2015.

⁸⁴ vv. 73-4 *accersis lacrimas cantans; aversus Apollo; / poscis ab invita verba pigenda lyra.*

⁸⁵ *Moenia namque pio conor disponere versu: / ei mihi, quam nostro est parvus in ore sonus! / sed tamen exiguo quodcumque e pectore rivi / fluxerit, hoc patriae serviet omne meae. / Ennius*

dell'architettura *disponere* è affidato il compito di sintetizzare il tema ideologico della fondazione delle mura con quello programmatico della rifondazione di un'elegia di tipo nuovo che si svilupperà *pio versu*. Properzio elabora il progetto ambizioso di carmi che saranno al servizio della patria, benché siano il frutto di una capacità di canto limitata (vv. 59-60): come giustamente osserva Fedeli, il poeta assume il ruolo di un secondo Enea, ma si sente profondamente lontano dalla grandezza dall'epica virgiliana; il suo callimachismo costituisce una risposta ai moniti di Apollo.

Che le parole del dio nella 3.3 siano sullo sfondo del quarto libro è dimostrato anche dall'esordio dell'elegia 4.10, in cui la ricostruzione del tempio di Giove Feretrio per volontà di Augusto offre al poeta l'occasione di indagarne le origini attraverso la rievocazione di tre sanguinosi duelli e, nello stesso tempo, di mettere in atto gli ammonimenti di Apollo⁸⁶. All'indignata domanda del dio (3.3.15 *quid tibi cum tali, demens, est flumine*) il poeta risponde con il proposito di non farsi travolgere dal *flumen* dell'epos bellico di ascendenza enniana. La storia e la prassi rituale del tempio, racchiuse in *trina arma recepta de ducibus tribus* (v. 2), permettono a Properzio di ridimensionare le eccessive ambizioni espresse in 3.3.1-5, che erano, però, condizionate dalla inadeguatezza dei suoi *parva ora* rispetto ai *magni fontes* a cui Ennio si era abbeverato.

Benché il poeta si confronti con un tipo di narrazione discontinua con la solenne rievocazione in ordine cronologico di tre episodi che appartengono a momenti diversi della storia di Roma, tuttavia nel v. 3 egli non esita a definire *magnum l'iter* che si accinge ad *ascendere*: si tratterà di un percorso poetico in salita e impegnativo, che, nella forma e nel ritmo, si adeguerà a quello rettilineo e regolare consigliato al poeta da Apollo in 3.3.23-4 in opposizione ai pericoli del mare aperto. La materia storico-eziologica, le *causae Feretri* e i *trina arma*, alimenta in lui una legittima aspirazione alla gloria poetica al termine dell'*iter* elegiaco; del resto, è dal poema epico di matrice enniana che Properzio non ha da sperare alcuna fama.

Che il quarto libro si collochi nel segno della diversità rispetto ai primi tre è dimostrato anche dal rapporto tra presenza e assenza di Cinzia: dopo che nel terzo libro Properzio sembra aver fatto definitivamente calare il sipario sulla sua storia d'amore, la fanciulla ritorna nella settima elegia come *umbra, murmur ad extremae nuper humata viae* (v. 4), sullo sfondo di una notte insonne per il poeta.

È merito di Rosalba Dimundo (al cui commento all'elegia rinvio⁸⁷) aver chiarito l'evoluzione del personaggio nell'ultimo libro di elegie. La Flaschenriem si muove in direzione diversa: la chiave di lettura onirica la induce a mettere sullo stesso piano l'incontro di Properzio con l'ombra di Cinzia con quello del poeta con i *Cupidines* in 2.29a, con Apollo e Calliope in 3.3, infine con Io in 1.3.19-20, che, però, è citata

hirsuta cingat sua dicta corona: / mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua, / ut nostris tumefacta superbiat Vmbria libris, / Vmbria Romani patria Callimachi!

⁸⁶ vv. 1-4 *nunc Iovis incipiam causas aperire Feretri / armaque de ducibus trina recepta tribus. / magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria vires: / non iuvat e facili lecta corona iugo*; per il rapporto tra la 3.3 e la 4.10 cfr. I. Ciccarelli, "Magnum iter ascendo: Properzio, Apollo, Calliope e le possibilità dell'elegia", *InvLuc* 41, 2019, 67-86.

⁸⁷ Mi riferisco al recente commento di Rosalba Dimundo alla 4.7 (Fedeli, Dimundo, Ciccarelli, *Properzio. Elegie libro IV*).

all'interno di una similitudine in una situazione reale, quella del poeta che contempla con meraviglia la fanciulla addormentata. Qui rivedi articolo

Tale dilatazione della voce «visioni di figure non umane in sogno» rischia di far perdere di vista la specificità del ritorno della donna come creatura dell'Oltretomba nella 4.7. Se l'intratestualità si può effettivamente estendere alle alterne vicende dei due amanti nei tre libri precedenti con i motivi ad esse collegati (ma con un radicale mutamento di prospettiva nella proclamazione della propria fedeltà da parte di Cinzia, che ha raggiunto la dimora dei beati), è sul sistematico rapporto intertestuale con modelli epici ben individuabili che l'elegia si struttura: all'influsso decisivo dell'episodio del sogno di Achille nel libro XXIII dell'*Iliade* (vv. 59-107) si aggiungono le allusioni virgiliane alla catabasi di Enea e al vano tentativo dell'eroe di abbracciare l'ombra di Creusa nel secondo libro, sullo sfondo dei riflessi del personaggio di Didone in Cinzia.

La presenza pervasiva di tali riferimenti chiarisce che l'analisi del carne non può esaurirsi nel riferimento generico al motivo del sogno/visione e nel confronto con le elegie 1.3 e 2.29b, in cui la donna amata prende la parola per ristabilire il proprio potere su Properzio; come sottolinea la Dimundo, nella rinnovata direzione assunta dall'elegia d'amore nel quarto libro, la presenza di Cinzia trova un senso grazie al confronto con la 4.8, in cui il lettore ritrova la donna *dura*, infedele e gelosa che gli era già nota. Il carattere evidentemente letterario del personaggio, che è l'esito del rapporto dinamico tra la memoria intratestuale e le allusioni a modelli elevati, non può che ridimensionare un tipo di interpretazione in cui l'espedito del sogno è considerato freudianamente come mezzo per andare al di là dei confini del sé, «to explore the alien and "other"».

A marcare la distanza tra un'elegia come la terza del primo libro e la settima del quarto è proprio l'effetto prodotto dal rapporto differente con i modelli epici: mentre nella 1.3 il ricorso al mito ha una funzione ambigua, da un lato nobilitare la *quies* di Cinzia, dall'altro creare uno scarto ironico tra il *nostos* di Odisseo e quello di Properzio, nella 4.7 l'ipotesto omerico ha una funzione strutturale che accentua la tensione patetica del ritorno dell'*umbra* di Cinzia sullo sfondo di una diversa visione della donna e dell'amore. Come sosteneva Umberto Eco a proposito del film *Casablanca* «Quando tutti gli archetipi irrompono senza decenza, si raggiungono profondità omeriche. Due cliché fanno ridere. Cento cliché commuovono»⁸⁸.

IRMA CICCARELLI
Università degli Studi di Bari
irma.ciccarelli@uniba.it

⁸⁸ U. Eco, *Dalla periferia dell'Impero*, Milano 1977, 142.