

Dal contesto alla costituzione del testo.

Il I libro delle elegie di Propertio

Studia Classica et Mediaevalia

Band 14

**hrsg. von
Paolo Fedeli und Hans-Christian Günther**

**Accademia di studi italo-tedeschi, Merano
Akademie deutsch-italienischer Studien, Meran**

ARCANGELA CAFAGNA

*Dal contesto alla costituzione del testo. Il
I libro delle elegie di Propertio*

Postfazione di PAOLO FEDELI

Verlag Traugott Bautz

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagbild:

Hylas and Nymphs – olio su tela di John William Waterhouse (1896),
Manchester, City Art Gallery.

Verlag Traugott Bautz GmbH 99734
Nordhausen 2016
ISBN 978-3-95948-179-3

Indice

Premessa	7
1,1.....	9
1,2.....	70
1,3.....	89
1,4.....	107
1,5.....	122
1,6.....	135
1,7.....	150
1,8.....	165
1,9.....	187
1,10.....	206
1,11.....	222
1,12.....	245
1,13.....	258
1,14.....	279
1,15.....	288
1,16.....	299
1,17.....	315
1,18.....	325
1,19.....	337
1,20.....	344
1,21.....	370
1,22.....	376
Postfazione	380
BIBLIOGRAFIA	387
Edizioni e commenti properziani citati	387
Altre opere citate	390

Premessa

Le difficoltà testuali delle elegie properziane sono ben note: una tradizione tarda e interpolata fa sì che ancor oggi la critica oscilli tra posizioni antitetiche, senza trovare un punto di conciliazione. Quella tra interpolazionisti e conservatori è una contrapposizione costante nella *recensio* properziana: all'origine di una tale situazione è la frequente divergenza fra la tradizione rappresentata dal codice più antico (N) e quella di una seconda famiglia, in cui decisiva è stata la mediazione del perduto codice di Francesco Petrarca. Di fronte a un simile stato di cose non stupisce che di tanto in tanto si assista a tentativi di individuare nuove famiglie che ci consentano di risalire all'archetipo. L'ultimo tentativo è quello del recente editore oxoniense, che ha accolto in massa nel suo apparato critico le lezioni di una nuova famiglia (A), che a suo dire si affianca degnamente alle due già note. La tesi di Heyworth, già proposta con poche differenze da Butrica nel 1984 (dello stesso periodo è una dissertazione di Heyworth sulla stessa tematica) ha incontrato decise e ben motivate critiche da parte di La Penna e di Murgia e non è stata accolta né da Goold nella sua edizione Loeb né da Fedeli nel suo commento al II libro¹.

Nel corso del mio lavoro ho avuto la possibilità di seguire lo sviluppo delle recenti e ancora inedite ricerche di Paolo Fedeli sulla tradizione manoscritta properziana; di esse si condividono qui i risultati, che nel I libro consentono di ridurre a N e ad A i manoscritti di cui occorre tenere conto.

La mia vuole essere un'analisi dei contesti maggiormente controversi del I libro: mi riferisco, ovviamente, ai passi che

¹ Cfr. Butrica 1984, *passim*; La Penna, «Gnomon» 61, 1989, 118-126 (recensione al volume di Butrica); Murgia 2000, 147-242; Goold 1990; Fedeli 2005. La dissertazione di Heyworth (*The Elegies of Sextus Propertius. Towards a Critical Edition*, Ph. D. Dissertation, Univ. of Cambridge 1986) è rimasta inedita.

vedono in disaccordo i più recenti editori, nella consapevolezza che, di fronte alle infinite congetture al testo properziano, molti altri meriterebbero di essere discussi.

Il testo di base, da cui muove ogni mia discussione, è costituito dall'edizione teubneriana di Paolo Fedeli: in grassetto vengono indicati i termini criticamente analizzati. Mia cura costante è stata quella di contestualizzare i passi controversi. Ho cercato, inoltre, di ridurre all'essenziale le infinite, molto spesso ripetitive e non sempre pertinenti discussioni sui passi da me selezionati, nella consapevolezza che esse avrebbero appesantito eccessivamente il lavoro: alla mole indiscriminata ho preferito la selezione delle voci, antiche e recenti, che si sono rivelate importanti per il progresso della ricerca.

Nella fase conclusiva del mio lavoro ho trascorso un soggiorno di studio presso la Fondation Hardt e mi sono potuta giovare della biblioteca

Grande è il mio debito nei confronti di Paolo Fedeli, sia per la costanza con cui mi ha sempre seguito, sin dagli anni degli studi universitari, sia per la sua innata propensione ad ascoltare, a discutere, ad accettare le opinioni altrui, anche a costo di dover rinunciare alle scelte a suo tempo effettuate. Con animo grato a lui dedico questo mio lavoro, in segno di devota e profonda riconoscenza.

1,1*

1. Il carattere programmatico dell'elegia incipitaria risulta evidente sin dall'esordio (vv. 1-6):

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante **Cupidinibus**.
Tum mihi **constantis** deiecit **lumina fastus**
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit **castas** odisse **puellas** 5
improbus, et nullo vivere consilio.

Il nome della donna amata, collocato in apertura del libro di poesia, la descrizione dell'innamoramento e delle sofferenze del mal d'amore costituiscono il preludio a una scelta di vita, che al tempo stesso è una scelta di poesia. Mentre la menzione di Cinzia nell'*incipit* è un atto d'omaggio a Mimnermo e alla lirica greca arcaica, Properzio si preoccupa di mettere subito in chiaro la sua adesione all'alessandrinismo più recente. È ben noto che a un epigramma d'amore di Meleagro di Gadara (*Anth. Pal.* 12, 101, 1-4) alludono i primi due distici dell'elegia:

Τόν με Πόθοις ἄτρωτον ὑπὸ στέρνοισι Μυῖσκος
ὄμμασι τοξεύσας τοῦτ' ἐβόησεν ἔπος·
“Τὸν θρασὺν εἶλον ἐγὼ· τὸ δ' ἐπ' ὀφρύσι κεῖνο φρύαγμα
σκηπτροφόρου σοφίας ἠνίδε ποσσι πατῶ.”

Evidente è l'analogia tematica: in entrambi i contesti gli artefici dell'innamoramento – Cinzia in Properzio e Miisco in Meleagro – feriscono l'innamorato con lo sguardo e lo rendono per sempre

* Nella trattazione della I elegia riprendo liberamente il mio articolo *Properzio 1,1: critica del testo e interpretazione*, in «BollClass», s. III 35, 2014, 5-47.

schiavo d'amore. L'adesione al modello meleagreo, confermata dalle molteplici corrispondenze testuali (*ocellis* corrisponde a ὄμμασι, *cepit* a εἶλον, *constantis lumina fastus* a τὸ δ' ἐπ' ὀφρύσι ...φρύαγμα, *pressit pedibus* a ποσσὶ πατῶ), non si traduce, tuttavia, in una passiva riproposizione di temi e stilemi di matrice ellenistica, ma esibisce elementi di spiccata originalità, a cominciare dalla differente *dispositio verborum* nel verso incipitario: se Meleagro colloca in inizio d'esametro il pronome di prima persona (με) e specularmente, alla fine, il nome del conquistatore Miisco, quasi a voler rivendicare con forza il mantenimento di una protagonista individualità all'interno dell'esperienza d'amore, Properzio lascia che il nome di Cinzia campeggi in *incipit* di verso e che il pronome *me* ne occupi il secondo emistichio. Dalla sapiente disposizione dei termini affiora subito il processo di assimilazione dell'amore elegiaco a una sofferta condizione di asservimento ad un'unica donna, che non concede spazio all'autonomia d'azione del poeta. Quello di Properzio è un chiaro segnale al lettore, che sin dal verso iniziale viene messo in grado d'intendere il valore programmatico e d'individuare in tal modo il carattere e i contenuti della sua poesia d'amore.

Tuttavia ben più complesso e raffinato si rivela il gioco di allusioni che caratterizza i primi versi dell'elegia. Ne è una conferma l'inserimento nel verso iniziale del nesso, di chiara impronta catulliana, *miserum me*. Più che costituire una vaga reminiscenza, si caratterizza come un voluto rapporto allusivo il fatto che in *incipit* di elegia sia impiegato da Properzio lo stesso aggettivo con cui Catullo nel carme 51 aveva definito la propria condizione di innamorato sofferente per una passione amorosa ancora lontana dal concretizzarsi. In Catull. 51, 5-6 *m i s e r o quod omnis / eripit sensus mihi* l'iperbato a cornice *miser o ...mihi* conferisce enfasi al sintagma *omnis eripit s e n s u s*, che lapidariamente esprime le conseguenze del turbamento d'amore: non a caso esse coincidono col *vivere nullo consilio* di cui parla

Properzio nel v. 6. Nel caso del nesso *miserum me* la precisa coincidenza lessicale altro non è se non la spia linguistica di una più profonda analogia di situazione: l'intima sofferenza per un amore non corrisposto e la soggezione dell'innamorato all'irrazionalità del sentimento definiscono sia in Catullo sia in Properzio i contorni di un'esperienza d'amore totalizzante, lontana dalla concezione, pur seria ma certamente non votata alla fedeltà ad un solo amore, di Meleagro. Il nesso allitterante *miserum me* con la sua forte carica allusiva consente al poeta di definire, proprio nel solco dell'esperienza poetica catulliana, la vera essenza del sentimento d'amore elegiaco e di sancirne la distanza dalla concezione dell'amore di ellenistica memoria. È difficile credere con Richardson che l'epiteto sia qui impiegato per suscitare l'intima partecipazione del lettore alle sorti del poeta, al suo destino di amante infelice²: una tale lettura in chiave intimistica ignora l'accorto e sapiente intreccio di allusioni, la cui decodificazione si rivela necessaria ai fini della corretta individuazione degli intenti programmatici del poeta.

L'esclusività e l'unicità del sentimento d'amore nei confronti di Cinzia sono messi in rilievo dall'impiego del superlativo *prima* che, affiancato al nome proprio della *puella*, sta a definire non solo che quello è stato il primo amore, ma anche e soprattutto la superiorità di Cinzia su tutte le altre donne³. Di ben altra natura è il precedente legame con la schiava Licinna, cui Properzio accenna in 3, 15, 3-10: esso rappresenta solo l'iniziazione del poeta ai piaceri del sesso e non ha nulla dei vivi accenti di passionalità e del fervore emotivo che animano il sentimento d'amore per Cinzia. Il nucleo significante del verso è racchiuso nel sintagma *miserum me cepit* che, incorniciato da *suis ocellis* in iperbato, sembra tradurre sul piano stilistico l'atto di

² Richardson 1977, 146.

³ Così Fedeli 1980, 63.

conquista del poeta da parte della donna: è lo sguardo seduttore di Cinzia a fulminare Properzio e a conferire enfasi all'aspetto passionale della cattura. Di notevole efficacia espressiva si rivela l'impiego del diminutivo *ocellis*: rispetto al semplice *oculus*, la forma ipocoristica e vezzeggiativa fonde abilmente in un solo tratto la grazia leggiadra degli occhi della donna con il loro straordinario e, al tempo stesso, temibile potere di soggiogare l'innamorato. La situazione paradossale dell'uomo conquistato dalla sola forza dello sguardo di Cinzia, che se ne serve allo stesso modo di un'arma invincibile, è enfatizzata non soltanto dall'iperbato, ma anche dalla forte antitesi tra *suis* e *me*. A cadenzare il ritmo del verso concorre, sul piano fonico, la triplice allitterazione apofonica *Cynthia ...cepit ...ocellis*.

Il poeta non mostra alcuna reticenza e sin dal verso incipitario descrive la forza sconvolgente dell'amore attraverso un cospicuo impiego di vocaboli mutuati direttamente dal *sermo castrensis* che, proprio in forza del loro uso in contesti bellici, si rivelano efficaci ad esprimere la violenza dirompente con cui la passione amorosa fa breccia nell'animo del poeta. Accordare a *capere* il significato di «to fascinate, bewitch»⁴, come vuole Richardson che lo riferisce al potere ammaliante e seducente degli occhi della donna, attenua notevolmente il vigore espressivo dell'immagine della conquista; essa, invece, acquista pregnanza se si recupera l'originaria valenza semantica del verbo, che è frequentemente impiegato per la presa di città e di territori⁵. Qui va recuperata proprio tale accezione: l'animo del poeta è prigioniero dello sguardo di Cinzia alla stessa stregua di una città assediata e conquistata. D'altra parte anche in 4, 8, 55-56 *fulminat illa oculis et quantum femina saevit: / spectaculum capta nec minus urbe fuit* il poeta ricorrerà all'immagine della città

⁴ Così Richardson 1977, 146.

⁵ Cfr. *ThL* III 325, 8 sgg.

conquistata proprio in riferimento all'azione, in quel caso concretamente violenta, di Cinzia, che dopo essersi precipitata furibonda in casa del poeta fedifrago si scaglia su di lui, simile a un intrepido guerriero che muove all'assalto di una città. La metafora bellica non solo concorre a dipingere un ritratto militaresco di Cinzia, che appare nelle vesti di un battagliero capo in armi, ma ne accentua anche il carattere risoluto e concreto. Il poeta, inoltre, indugia sulla descrizione dei particolari, a cominciare dagli occhi di Cinzia che abbagliano chiunque incroci il suo sguardo: e se nella 4, 8 sono occhiate torve e fulminanti che accompagnano l'irrazionale e violenta reazione di gelosia della donna, qui è il suo sguardo luminoso che fa innamorare.

Il carattere esclusivo dell'amore per Cinzia è espresso chiaramente nel v. 2, in cui il poeta afferma di non essere mai stato ferito prima d'ora dagli Amorini. Ad escludere qualsiasi cedimento nel passato al mal d'amore e al tempo stesso a dare rilievo ed enfasi ai meriti della donna nell'opera di conquista concorre efficacemente *nullis*. Anche il pentametro si caratterizza per gli evidenti prestiti dal *sermo castrensis*: è termine del linguaggio militare *contactum*⁶, collocato in *incipit* di verso e valorizzato sul piano fonico dall'allitterazione a cornice che lo lega a *Cupidinibus*. Non poche perplessità ha suscitato la corretta interpretazione del pentasillabo che occupa quasi per intero il secondo *kolon* del pentametro⁷. È difficile, infatti, stabilire se il termine alluda genericamente alla passione d'amore o, più verosimilmente, se sia qui impiegato per designare in senso proprio gli Amorini. Quasi tutti gli editori, sulla scorta delle argomentazioni addotte dal Lachmann⁸ che riteneva improbabile la compresenza in uno stesso

⁶ *ThLL* IV 713, 84 sgg; in particolare detto dei dardi in Verg. *Aen.* 5, 509; altri esempi *ibid.* 714, 21 sgg.

⁷ È questa una tecnica di derivazione ellenistica, a cui Properzio ricorre soprattutto nel primo e nel secondo libro: gli esempi sono in Fedeli 1985, 669.

⁸ Lachmann 1816, 3.

contesto dei *Cupidines* e di *Amor*, hanno adottato la grafia minuscola⁹. A generiche passioni sentimentali pensa da ultimo anche Tsomis¹⁰: che qui il poeta non intenda alludere agli Amorini sarebbe confermato, a suo dire, dall'assenza di altri luoghi properziani in cui il plurale *Cupidines* è impiegato quale sinonimo di Ἔρωτες¹¹. A riprova di ciò egli rinvia a 3, 1, 11 (*et mecum in curru parvi vectantur Amores*), in cui gli Ἔρωτες vengono definiti *parvi Amores*, e a 2, 29, 3, dove la turba di Amorini pronti ad assalire il poeta è indicata genericamente come una *turba minuta*¹². A ben vedere, le argomentazioni di Tsomis si rivelano tutt'altro che convincenti, perché proprio il contesto di 3, 1, 11 da lui invocato contiene l'unica attestazione in Properzio del plurale *Amores* (= *Cupidines*), a fronte delle decine di contesti che recano il singolare *Amor* (= *Cupido*). In tal modo, dunque, si riproduce l'identica situazione che a Tsomis fa difficoltà a proposito dell'uso isolato da parte di Properzio del plurale *Cupidines* (= *Amores*).

Riesce altrettanto difficile seguire quanti scorgono nel termine la compresenza di entrambe le valenze semantiche¹³, fino a ravvisarvi una commistione di senso fisico e metafisico, personificato e non personificato¹⁴. A mettere sulla buona strada è

⁹ Tra i più recenti editori continuano a preferire *cupidinibus* Goold 1990, la Viarre 2005, Flach 2011; cfr. *contra* Fedeli 1980, 65 e Heyworth 2007a, 3, che rinvia al commento di Fedeli *ad loc.*

¹⁰ Cfr. Tsomis 2009, 477.

¹¹ Per il plurale *Cupidines* i.q. Ἔρωτες basta pensare a Catull. 3, 7 *lugete, o Veneres Cupidinesque*; 13, 11-12 *nam unguentum dabo, quod meae puellae / donarunt Veneres Cupidinesque*; Hor. *carm.* 1, 19, 1 (= 4, 1, 5) *Mater saeva Cupidinum*.

¹² La 'iunctura' riproduce il testo trådito dal *consensus codicum*; tuttavia, Heinsius, seguito ora da Heyworth, ha corretto l'epiteto nel suo plurale (*minuti*), accordandolo col precedente *pueri*.

¹³ Cfr. Richardson 1977, 146; Coutelle 2005, 82.

¹⁴ Così Booth 2001, 343.

il modello ellenistico su cui Properzio costruisce i primi due distici dell'elegia. Non v'è dubbio che nel verso incipitario dell'epigramma meleagreo non si parli di generiche passioni, ma di ben concreti Πόθοι, perché senza alcuna reticenza Meleagro dice di non essere mai stato ferito dagli Amorini, prima di rimanere vittima di Miisco. Che Meleagro pensi alla normale attività degli Amorini è confermato dalla presenza nel v. 1 di ἄτροτον, che è termine di frequente impiegato in riferimento all'azione devastante dei dardi o delle frecce. L'evidente allusione al verso meleagreo costituisce una prova certa del riferimento agli Amorini anche in Properzio¹⁵. D'altronde il participio perfetto *contactum* perderebbe gran parte della sua forza espressiva se fosse riferito ad astratte passioni d'amore anziché alla ferita prodotta dal fatale contatto con la freccia scagliata dagli Amorini.

Nel v. 3 l'incipitario *tum* preannuncia le ormai imminenti conseguenze del cedimento del poeta di fronte allo sguardo di Cinzia. Elegante quanto accurata si rivela la struttura del distico (vv. 3-4), nel quale la descrizione degli effetti dell'innamoramento è condotta attraverso una sapiente 'climax' ascendente: l'icastica immagine degli occhi bassi del poeta, ormai incapace di reggere lo sguardo della donna amata, culmina nell'implacabile intervento del dio Amore che con baldanza guerriera calpesta il capo dell'innamorato e ne sancisce la definitiva sottomissione. Cinzia, dunque, non è l'unica artefice della disfatta di Properzio, perché a lei si è unito, a completamento dell'opera, addirittura Amore.

L'ambiguità del dettato properziano non consente di definire con immediata certezza il soggetto del sintagma *deiecit lumina*: dopo il primo distico, in cui si descrive chiaramente la fase dell'innamoramento, il lettore è portato inevitabilmente a fare di Cinzia il soggetto protagonista del v.3¹⁶, tanto più se si considera

¹⁵ Cfr. Fedeli 1980, 65. A questa soluzione è giunto anche Heyworth 2007a, 3.

¹⁶ Baker 1990, 64, fa di Cinzia il soggetto del v. 3 (cfr. infatti la sua traduzione a p. 21: «then did she cast down my gaze of pride to unbending»).

che la dispotica imposizione di abbassare lo sguardo, enfaticamente espressa nell'esametro, appare come una diretta conseguenza dell'opera di conquista da lei messa in atto. Così, d'altronde, devono aver interpretato già quei recenziori che hanno corretto *lumina* nell'ablativo *lumine* con valore strumentale¹⁷ e hanno inteso il sintagma *constantis fastus* come un accusativo plurale anziché come un genitivo di qualità in rapporto ai *lumina*. Non vi sono, tuttavia, motivi cogenti per intervenire sul testo tradito né tantomeno per ammettere che vi sia uno stesso soggetto tanto nell'esametro quanto nel pentametro. È probabile, piuttosto, che nel v. 3 Propertio abbia volutamente ritardato la menzione del soggetto reale – il dio Amore, la cui identità viene svelata solo nel v. 4 – con un conseguente e inevitabile effetto sorpresa, che in tal modo risulta ancor più efficace. La scelta si rivela funzionale a creare una perfetta identificazione del potere di Cinzia con quello di Amore; entrambi cooperano in sinergia, anche se in modo differente: Cinzia impone il suo dominio sull'uomo con la potenza dello sguardo, Amore con la violenza brutale di un lottatore.

La ripresa del motivo dello sguardo si rivela funzionale a descrivere il rovinoso cedimento del poeta folgorato dagli occhi di Cinzia. La resa incondizionata di Propertio alla forza devastante della passione si traduce nel radicale e impreveduto sovvertimento di una precedente condizione di stabilità: il poeta innamorato, infatti, non ha più la perseveranza, l'orgogliosa saldezza d'animo, il pieno autocontrollo di un tempo. Gli atteggiamenti alteri e superbi, che ben si addicono ad un *gravis civis*, ora cedono il posto all'irrazionalità e al *furor* emotivo.

L'incombente *amentia* del poeta è preannunciata da *deiecit lumina*. Alle avvisaglie di un sicuro cedimento, velatamente espresse nei vv. 1-2, si aggiunge ora un'altra e ancor più significativa 'défaillance': gli occhi del poeta sono rivolti a terra,

¹⁷ Non del tutto contrario a questa possibilità appare Heyworth 2007a, 3, anche se poi finisce per accettare *lumina*.

ormai incapaci di reggere lo sguardo dell'amata. A rendere l'immagine fortemente espressiva concorre *deicere*¹⁸: il verbo, qui impiegato nel senso di «jeter à bas»¹⁹, proprio in forza del preverbio *de-* enfatizza l'atteggiamento tipico del vinto che si riduce ad abbassare gli occhi in segno di sottomissione alla *puella*.

In evidente contrasto con gli *ocelli* della donna sono gli occhi del poeta; non senza motivo Properzio ha preferito *lumina* ad *oculi*: etimologicamente legato a *lux*, infatti, *lumina* acquista un rilievo ancor più grande in virtù dell'accostamento al genitivo *constantis ...fastus*, a sua volta posto in risalto dall'iperbato. Sembra improbabile che *lumina constantis fastus* alluda allo sguardo freddo e scostante del poeta nei confronti delle altre donne²⁰ o addirittura alla sua totale indifferenza al sentimento d'amore prima dell'incontro con Cinzia²¹; conviene piuttosto pensare che nel sintagma il riferimento allo sguardo inflessibile, che non lascia trapelare alcun segno di cedimento, definisca l'atteggiamento tipico del vero *civis Romanus*. Ne è una conferma la sapiente scelta lessicale che nell'esametro da un lato concorre a mettere in rilievo proprio le caratteristiche precipue del *gravis civis*, dall'altro fa risaltare, per contrasto, l'indole vulnerabile e per nulla ostinata del poeta innamorato. A *constantis*, che inteso in senso etimologico definisce la fermezza di chi è in grado di mantenere e difendere saldamente la propria posizione²², si affianca *fastus* che nel significato di «hauteur»²³ esprime

¹⁸ Cfr. *ThLL* V 1, 396, 55 sgg.: con *oculos* e *sim.* è attestato qui per la prima volta.

¹⁹ Così Ernout–Meillet 1985, 304, s. v. *iacio*, con rinvio a *καταβάλλειν*.

²⁰ Richardson 1977, 147.

²¹ Coutelle 2005, 84.

²² Cfr. Ernout–Meillet 1985, 651 s.v. *sto*.

²³ Cfr. Ernout–Meillet 1985, 218 s.v. *fastus*.

l'atteggiamento altero e superbo propria di un vero *civis*, che non esita a esibire in qualsiasi circostanza la sua convinta superiorità.

Se il v. 3 dà l'esatta dimensione del rovesciamento dei valori tradizionali del *civis Romanus*, quale conseguenza ineluttabile dell'innamoramento, il v. 4 nega al poeta ogni possibilità di sottrarsi alla forza della passione. Il pentametro è sapientemente costruito sull'opposizione di termini che afferiscono a sfere semantiche differenti: *premere pedibus* ad una prima lettura evoca l'immagine conclusiva di uno scontro corpo a corpo. Che Properzio nel descrivere la scena abbia subito l'influsso di una solida tradizione iconografica non sorprende, se si pensa alle numerose raffigurazioni di Eros lottatore e guerriero²⁴: il cedimento definitivo all'amore, dunque, è affidato alla metaforica immagine della lotta dell'innamorato col dio. Il ferreo volere divino vanifica tutti gli sforzi del poeta in quello che sin dall'inizio si caratterizza come uno scontro impari. A rendere ancora più espressivo e realistico il momento del violento assalto del dio Amore concorrono la triplice successione allitterante (*im-positis ...pressit ...pedibus*), l'iperbato (*impositis ...pedibus*) che incornicia il sintagma *pressit Amor* e l'omeoteleuto apofonico.

In un esordio a tal punto connotato da ricercatezza stilistica Properzio avrebbe introdotto, a giudizio di Coutelle, il 'non poetico' ablativo *pedibus*²⁵: a escludere, tuttavia, che il termine sia apparso tale ai lettori antichi basta un semplice sguardo alle sue numerose occorrenze in poesia, a partire dall'altisonante *Musae quae pedibus magnum pulsatis Olympum* di Ennio (*Ann.* 1 Sk.). D'altra parte l'intenzionale adozione di un registro alto è confermata immediatamente a inizio del v. 5 da *donec* che, come

²⁴ Per la rappresentazione iconografica di Amore come lottatore e guerriero cfr. *LIMC* III 2 (1986), 239-253. 275-295.

²⁵ Cfr. Coutelle 2005, 85.

riconosce lo stesso Coutelle, è termine ignoto alla prosa sino a Livio²⁶.

Compiuta la conquista, Amore trionfante abbandona i panni del guerriero – lottatore e si appropria della più nobile funzione di precettore, la stessa che il poeta farà sua, beninteso dopo aver vissuto l'esperienza d'amore: non può essere che questo, infatti, il senso da attribuire nel v. 5 al *docere*, qui posto in particolare evidenza dal nesso allitterante con *donec*, mentre sono da escludere quelli di 'inciter' e 'forcer' suggeriti da Coutelle²⁷. Non stupisce affatto, considerato il ruolo attivo di Amore nella fase dell'innamoramento, che sia proprio il dio ad essere prodigo di consigli al poeta: si tratterà, tuttavia, di un precettore *sui generis*, che incitando l'innamorato a *castas odisse puellas*, sconvolgerà i contenuti tipici del suo insegnamento e impartirà precetti proprio su ciò che Properzio, in quanto *civis Romanus* di nascita libera, non dovrebbe mai fare.

A dire il vero, tutt'altro che perspicuo è il senso del sintagma *castas odisse puellas* e numerose sono state le ipotesi d'interpretazione. C'è chi, come Rothstein ed Enk, ritiene che l'atteggiamento di repulsione del poeta nei confronti delle fanciulle caste equivalga a una sua predilezione per amori vili²⁸: tuttavia, come fa notare Fedeli, è difficile che Properzio cerchi di conquistare Cinzia e il suo amore rievocando i propri trascorsi con *puellae* di infimo rango²⁹. Altrettanto improbabile è il parere di Richardson, secondo cui le *castae puellae* sarebbero «girls who are inaccessible»: l'ostinato e deciso rifiuto delle 'avances' del poeta

²⁶ Cfr. *ThlL* V 1, 2001, 63 sgg. e il commento di Brink a Hor. *Epist.* 2, 2, 148.

²⁷ Coutelle 2005, 85.

²⁸ La pensa così anche la Lucifora 1995, 394-5, che scorge nel sintagma l'allusione ad un libertinaggio terapeutico, «ad un approccio sessuale sbrigativo quale antidoto alla follia dell'eros, dovuta ad istinti repressi».

²⁹ Così Fedeli 1980, 68.

da parte di Cinzia avrebbe indotto l'innamorato a detestare tutte le donne che, alla stregua della *puella* amata, si mostrano irraggiungibili perché insensibili alle profferte amorose. Non convince neppure l'ipotesi di quanti accordano a *castas* il senso di *duras*, dando per scontato una presunta corrispondenza tra la *castitas* di Cinzia e la *duritia* di Atalanta.

Una strada diversa è stata percorsa da Heyworth che, fondandosi su *Priap. 2, 7 castas, Pierium, chorum, sorores*, scorge in *puellas* – anzi in *Puellas* – un riferimento alle Muse e non a generiche fanciulle³⁰. C'è da chiedersi, tuttavia, se sia logico che il poeta proprio nell'elegia proemiale del canzoniere dichiari senza alcuna reticenza che la devastante passione per Cinzia lo ha indotto a detestare le divinità ispiratrici della sua poesia. Ammesso pure che si riesca a passar sopra a una tale difficoltà, sorge un'obiezione ancor più seria: nell'elegia incipitaria del quarto libro le profetiche parole pronunciate da Apollo, e accortamente inserite nel più ampio discorso dell'astrologo Horos (4, 1, 135-146), se da un lato chiariscono il ruolo di assoluta preminenza di Cinzia nella vita del poeta, dall'altro fanno capire che sin da quando egli ha preso a cantarla non c'è mai stata nella sua attività poetica quella fase d'interruzione che qui si dovrebbe desumere dal suo *castas odisse puellas* (i.q. *Musas*).

A ben vedere il controverso e discusso significato del v. 5 viene chiarito nel pentametro da *improbis*: è proprio l'epiteto affibbiato al dio che – messo in grande evidenza dall'enjambement – definisce l'atteggiamento di Amore nei confronti del poeta e fornisce la chiave di lettura del sintagma *castas odisse puellas*. A questo proposito decisamente fuorviante si rivela l'interpretazione di Richardson il quale, nell'accordare a *improbis* il significato di «ruthless, heartless», vi scorge un'allusione all'atteggiamento spietato del dio, che da tempo tormenta l'innamorato con una

³⁰ Cfr. Heyworth 2007a, 4 e la sua traduzione a p. 517 («the chaste girls [i.e. the Muses]»).

passione destinata a restare a lungo insoddisfatta. In realtà qui va recuperato il senso etimologico dell'aggettivo *improbus*, che risulta particolarmente appropriato a un dio che, facendosi precettore di Properzio nell'*odisse castas puellas*, predica regole di comportamento contrarie all'etica di un *homo probus* e alle leggi della *probitas*. Il topico rinvio ad epiteti convenzionali di Eros propri della tradizione ellenistica, quali οὔλος Ἔρως, σχέτλιος Ἔρως³¹, riduce a dimensione letteraria un motivo che affonda le sue radici nelle regole di comportamento del cittadino romano di nascita libera. La scelta di *improbus*, infatti, induce a riconsiderare tutto alla luce dell'etica matrimoniale romana e soprattutto della connotazione sociale della donna cantata con il nome di Cinzia. Sebbene non sia semplice formulare un giudizio definitivo sullo status di un personaggio che sa tanto di letteratura, non si può negare che già nel primo libro la *puella* cantata dal poeta si caratterizzi come tutt'altro che rispettosa dei precetti della morale comune, pronta ad esibire la stessa volubilità e propensione al tradimento delle cortigiane³². Cinzia non può, dunque, essere annoverata tra le *castae puellae*, se come tali s'intendono le donne di nascita libera e di buona famiglia che un *civis Romanus* avrebbe potuto desiderare di prendere in moglie. Questo spiega perché mai il poeta, tutto preso dall'amore per Cinzia, abbia cominciato a detestare le donne dall'integra moralità. Tale interpretazione può trovare un valido sostegno in un caso straordinario, almeno per il testo di Properzio, di tradizione indiretta del v. 5³³. Un graffito pompeiano (*CIL* IV 1520 = *CLE* 354) combina, infatti, una

³¹ Cfr. e.g. Apoll. Rhod. 3, 297. 1078; 4, 445; *Anth. Pal.* 5, 57, 2 (Meleagr.) e il commento di Fedeli 1980, 69.

³² Sullo status di Cinzia condivido le conclusioni a cui sono giunti la Wyke 2002, 46-77 e Fedeli 2008, 21-23.

³³ Lo ha trattato in maniera esauriente Munzi 1996, 93-107, giungendo in merito all'interpretazione di *castas ...puellas* a conclusioni analoghe a quelle qui accettate.

rielaborazione in chiave parodica dell'esametro properziano con la riproposizione integrale di un esametro ovidiano (*Am.* 3, 11, 35):

*candida me docuit nigras odisse puellas
odero si potero si non invitus amabo*³⁴.

Che il primo verso dell'iscrizione sia modellato su quello properziano lo confermano la riproposizione, con la medesima collocazione nell'esametro, sia di *me docuit* sia di *odisse puellas* e la presenza, prima di *odisse*, di un epiteto isosillabico e isoprosodico nei confronti del properziano *castas*. Mentre l'esametro ovidiano è stato riprodotto così come ce lo tramanda la tradizione manoscritta, nel caso di quello properziano l'ignoto autore del graffito ci fornisce un esempio di *oppositio in imitando*: lo fa capire la sostituzione del properziano *castas* con l'eticamente antitetico *nigras*. Di conseguenza *candida*, che a *nigras* si contrappone, esprime una valutazione d'ordine morale opposta a quella che egli scorgeva nel modello properziano: in tal modo, almeno da parte dell'autore del graffito, ci giunge una conferma dell'appartenenza di Cinzia ad una categoria di donne tutt'altro che *candidae* e, di contro, dell'interpretazione sopra formulata in merito alle *castae puellae* che Properzio ha preso a detestare. Al tempo stesso la testimonianza del graffito pompeiano si rivela preziosa per indurci a rifiutare l'ingegnosa congettura di Fontein, che – di fronte al dilemma posto dal problematico *castas ...puellas* – ritenne di tagliar corto a ogni discussione correggendo il trådito *castas* in un generico *cunctas*. Non solo, però, l'immagine di un Properzio odiatore dell'universo femminile sarebbe qui prematura, mentre essa troverà la sua giusta collocazione nella chiusa

³⁴ Il contenuto dell'iscrizione doveva essere ben noto a Pompei, visto che esso ritorna in *CIL IV Suppl., pars III* 9847; alcuni suoi termini isolati, poi, sono attestati in *CIL IV* 1523 (*candida*), 1526 (*candida me docuit nigras*), 1528 (*candida me docuit*).