Note properziane

Autor(en): **Alfonsi, Luigi**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **6 (1949)**

Heft 2

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-8155

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Note properziane

Di *Luigi Alfonsi*

Interessante sotto molti punti di vista è l'elegia II 26a, il sogno pauroso di Properzio. Entriamo nel vivo dell'elegia e cominciamo a vedere come tutti i particolari fin dall'inizio cospirano ad un duplice fine: tra il *vidi ... in somnis* ed il *fracta ... carina* si polarizza il sentimento del poeta. È un sogno questo, con tutte le necessarie irrealtà dei sogni, con quel che di impossibile, di evanescente, di inconsistente che è proprio dei sogni. Già l'ambiente, il mondo artistico acquista quindi un suo tono assolutamente slegato dalle cose le quali assumono prospettive nuove, immaginarie, fittizie. Cinzia vive già nel mito qui: *te in somnis*. Il sogno ha sue leggi e sue dimensioni: tutto vi appare più lontano, cioè in una sospensione rarefatta. Cinzia è qui *mea vita*, proprio come altrove in carmi di più ardente passione e di (II 3, 23; II 20, 11) più sospirato desiderio: è la vita che viene meno al poeta. Il rompersi della *carina* che trasporta Cinzia pare assumere, anche nell'abile disposizione dei termini (*fracta, mea vita, carina*) un valore simbolico: la navicella della vita stessa di Properzio si rompe con quella della sua donna. Un intima solidarietà spirituale lega, nella vita ed oltre la vita, il poeta alla sua ispiratrice. Naturalmente tutti i particolari troppo crudi si attenuano: e pare che la stessa selvaggia natura scatenata attorno alla piccola nave si ingentilisca al contatto di quella creatura bella e gentile, di quella *vita* che è vita non solo per sè ma per un altro. Tanto meglio se la determinazione *Ionio* allude, come vuole Rothstein[1], ad un viaggio effetivamente compiuto e non è un termine di quella generica geografia esornativa e coloristica di cui spesso si dilettano i poeti augustei: ma il mare toccando Cinzia è diventato *ros*[2]. Cinzia nello sforzo del nuoto è stanca. Essa compare in tale atteggiamento ora per la prima volta, qui in questa elegia: evocata, prima, dalla trepidazione del poeta, adesso in questo agitarsi che vien meno nell'immenso mare. Piccola fragile cosa, senza difesa e risorse, nell'ampia distesa del mare: il particolare *Ionio* per noi non corrisponde a realtà effettiva, nè limita, ma anima, tende dare una tal quale credibilità e consistenza alla rappresentazione. Cinzia sola ed abbandonata non ha più l'altera superbia che le è solita. L'attenuazione, l'ingentilimento, il tono sfumato e lieve (proprio dei sogni!) dalle cose va a lei: essa ora si umilia, confessa. *Mentiri* e *fateri* sono due verbi essenziali nella lingua degli erotici, e riflettono due momenti fondamentali e collegati della loro amorosa istoria. Cinzia frequentemente mentiva (I 15, 35; II 17, 1): e la «confes-

---

[1] *Die Elegien des Sex. Propertius*, erklärt von M. Rothstein, vol. I², Berlin (1920), 375 n. 1; e Butler-Barber, *The Elegies of Propertius*, Oxford (1933), 234, n. 1.

[2] Rothstein, op. cit., 374 s. n. 1: «*Ros* nicht der Tau, sondern allgemein das Wasser, hier das Meer.»

sione» è per questi poeti una liberazione. Cinzia qui confessa tutte le sue menzogne, più che per paura della presunta punizione divina[3], per un bisogno dell'anima, per sentirsi accanto quasi, nella desolazione del momento, il suo amato in una riconquistata purità di affetti, in un anelito di sincerità spirituale, nella pietà di un ultimo pensiero e di un ricordo fedele per chi, tradimenti a parte, era pur sempre stato il suo più sincero, anzi l'unico suo grande affetto: *errata fateri* (I 9, 33/4) è sempre un sollievo, dice Properzio[4]; e per riacquistare Cinzia irata, pur avendo ragione, *peccasse fatetur* (II 25, 19) dice ancora il poeta. Ora, per quella corrispondenza voluta di situazioni, così frequente nell'elegia di Properzio[5], è Cinzia che confessa. L'azione procede drammaticamente serrata e coerente: prima Cinzia era stanca, esausta: ha appena avuto tempo di confidare, di confessare tutto il suo animo (oh romantico fascino dell'ultima confessione del cuore davanti alla morte!) che, si direbbe quasi sfinita nello sforzo, non può più tenersi a galla: il *nec posse* ha qui un valore ed un'efficacia solitamente trascurate, mentre assai bene esprime l'impossibilità fisica di *tollere comas* ormai inzuppate d'acqua. Siamo così giunti, attraverso una abilissima *κλῖμαξ*, al punto più teso della situazione: a Cinzia che quasi sta per sparire sott'acqua. Ma il sogno non giunge a tanta esasperazione drammatica: e qui l'immagine della bella fanciulla che rischia d'affogare suggerisce l'evocazione del mito di Elle. Entrano in esso elementi strettamente pittorici e coloristici (i flutti purpurei come sono chiamati con aggettivazione omerica[6] che offrono un bel contrasto all'*aurea ovis*; e ne viene illuminato il mare di vividi ed aurei bagliori in una sceneggiatura fantasmagorica); elementi plastici (Elle «*agitata*» dai flutti: nel quale verbo è implicito l'essere trascinato e insieme «il turbamento interiore», si cf. II 15, 32 e I 7, 5) che tanto attirano il poeta alessandrino così compiaciuto della fisica bellezza e dei suoi riverberi e giochi luminosi[7]; elementi più spiccatamente interiori come il bisogno di evadere da un momento troppo crudo, di costituire un sottile intermezzo che plachi e che impedisca alla situazione di precipitare. Si dirà che il mito è qui fuori posto? che raffredda l'ispirazione? Non direi: abbiamo detto all'inizio che attraverso il sogno tutta la scena è già stata proiettata in un'atmosfera di irrealtà, di fiaba. Il trapasso al mito è quindi naturale e tanto più quando si tenga presente lo «stile nobile» dell'elegia properziana per cui la donna perde in generale il contorno crudo dell'etera per sublimarsi in un mondo di più alta concezione[8] e di più eletta uguaglianza. Questo trapasso al mondo mitico, tanto più naturale nel

---

[3] Rothstein, op. cit., 375 n. 3.

[4] Su questo verso si veda L. Alfonsi, *L'elegia di Properzio*, Milano (1945), 31.

[5] Si veda ancora L. Alfonsi, *Parerga propertiana*; *Retractatio e richiamo in Properzio*, in Rendiconti Istituto Lombardo Scienze e Lettere 1944/45.

[6] Rothstein, op. cit., 375 n. 5.

[7] E. Bignone, *L'epigramma greco*, Bologna (1921), 160 riguardo anche a Catullo.

[8] Si veda anche E. Reitzenstein, *Wirklichkeitsbild und Gefühlsentwicklung bei Properz*, in Philologus Suppl. 1936, 44 riferendosi alla «monumentalizzazione» secondo il termine usato dal Fränkel. E per il carattere del mito e dei «Kunstmittel» in Orazio si veda W. Theiler, *Das Musengedicht des Horaz*, in Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Halle (1935), 1–2.

nostro «sogno» è anche reso concreto dall'immediato accostamento in accusativo di *qualem Hellen* anzichè *qualis Helle*, osservato da tutti i commentatori[9]; che se pure è modo della «Umgangssprache»[10] (cf. l'italiano: «quale Elle») però traduce perfettamente questo interferire del mito nella realtà, e questo rapido trascolorare a sua volta della realtà nel mito. Il poeta salottiero sapeva felicemente usare della galante mitologia ben nota alla sua donna: qui Cinzia ed Elle sono una sola persona, nè sai dove finisca il quadro relativo alla prima, alla reale, per iniziarsi l'altro relativo alla seconda, all'immaginaria. Ma breve è il mito: l'intermezzo serve solo a sospendere momentaneamente la concitazione ed a preparare un abile passaggio ad una intonazione ed un ritmo poetico lievemente diverso. Properzio viene a parlare di sè che fin ad ora è apparso muto spettatore di così tragica scena. E continuando e sviluppando appunto il paragone precedente teme che una sorte analoga a quella di Elle tocchi a Cinzia: che anche ad essa tocchi di dare un nome ad un mare e di essere ricordata dai naviganti. Ma non pare che egli se ne rallegri: anzi *quam timui!* – egli dice – questa eventualità (*forte!*). Ma qui, in una fusione insieme di tono sentimentale e di galanteria un po' ironica –, che è uno degli incanti più caratteristici del secondo libro delle elegie, in cui il puro abbandono idealizzante del primo libro si è spezzato![11] – il poeta pur nel sogno si direbbe gradualmente ritorni alla realtà e si riguardi con un leggero sorriso. Egli fa voti non ad una ma a più divinità insieme del mare: Nettuno, Dioscuri, *Leucothoe*. A parte la finale in *thoe* (come *Cymothoe*) bene spiegata dal Rothstein[12], l'aggiunta *iam dea* che richiama all'omerico modo ...

> ... *Κάδμου θυγάτηρ καλλίσφυρος Ἰνώ,*
> *Λευκοθέη, ἣ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα,*
> *νῦν δ' ἁλὸς ἐν πελάγεσσι θεῶν ἔξ ἔμμορε τιμῆς.* (ε 333 ss.)

vuole continuare in modo galante l'adeguazione di Cinzia alle donne del mito: la vuole considerare in potenza una divinità (cf. Plessis, *Etudes critiques sur Properce et ses élégies*, Paris [1884], 141 n. 2). Il tono è qui quindi di una galanteria che sorride e si alterna al tragico e cupo dei versi precedenti. A segnare, nel ritorno appunto delle tinte paurose, il distacco o meglio la diversità della duplice andatura lirica di questa singolare elegia, sta l'*at tu* del v. 11 che bene si capisce qui, meno bene se si accettasse la trasposizione del Bährens[13] dei versi 11–12 dopo il 18 in cui l'*at* non spiegherebbe il contrasto e male si allineerebbe senza sufficienti motivi al *sed* del v. 17. Senza dire che sono proprio il bel volto piangente ed implorante di Cinzia, la sua ultima disperata e reiterata invocazione al nome dell'amato, le

---

[9] Rothstein, op. cit., 375 n. 4; Butler-Barber, op. cit., 234, n.5.

[10] Si veda J. B. Hofmann, *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg (1926), 70. 153. 104 per l'attrazione del pronome.

[11] Mi riferisco per la dimostrazione più completa al mio libro, già citato *L'elegia di Properzio*, 37 e ss.

[12] Rothstein, op. cit., 376 n. 9 «und den in den Namen der Meergöttinnen mehrfach vorkommenden Begriff der schnellen Wellenbewegung enthält».

[13] Butler-Barber, op. cit., 234 n. 11–12 pensano dello spostamento del Bährens «perhaps rightly».

braccia sollevate con un ultimo sovrumano sforzo (*vix*) che implora aiuto, che avrebbero potuto richiamare maggiormente l'attenzione dell'intraprendente Glauco: gli *ocelli* di Cinzia mai erano tanto belli quanto in quegli ultimi momenti di disperato orrore e di cieca fede. Glauco le avrebbe portato aiuto ma divinizzandola, portandosela via

esses Ionii facta puella maris (v. 14).

Tragicità e squisita raffinatezza alessandrina (le avventure amorose di Glauco – su cui si cf. Ath. VII 296 a – avevano forse offerto spunto al *Glauco* di Callimaco![14]) si compenetrano con la ricerca anche artistica del poeta nel distico seguente, il cui esametro termina con l'onomatopea *Nereides increpitarent* – quasi un mormorio maledico[15] –, e il pentametro è di perfetta fattura nella corrispondenza dei due aggettivi («*candida* und *caerula* entsprechend der Farbe der Welle und des Wellenschaumes» dice finemente il Rothstein, p. 377 n. 15) e nel valore sottilmente evocativo dei due nomi greci trascritti nell'originale con vivida ricchezza di vocali[16]. Nonostante le tremende attese annunciate nei vv. 11–12 noi sentiamo già che il pericolo è scomparso, che Cinzia non perirà tra le acque; perchè c'è Glauco dopo tutto che penserebbe a farne una dea. Dal pauroso siamo passati all'ironico. Comunque la certezza della salvezza non c'è ancora, il pericolo non è ancora del tutto stornato. *Sed* ... ma ecco il miracolo: miracolo che riguarda Cinzia come è rivelato dal *tibi* (tutta questa elegia è in fondo un rivolgersi all'amata in seconda persona, tranne come vedremo l'ultimo distico[17]) che bene si allinea alle corrispondenti forme negli esametri dei tre distici che precedono (v. 11 *tu*; v. 13 *tuos*; v. 15 *tibi*). È stato finemente osservato che il v. 17 di Properzio

sed tibi subsidio delphinum currere vidi

richiama palesemente anche nell'uso del verbo il v. 16 del frammento euforioneo del *Thrax*[18] *δελφῖνες πηγοῖο δ[ι' ὕδ]ατος*[19] *ἐγκονέεσκον*.

---

[14] Rothstein, op. cit., 377 n. 13.

[15] Per la finale di cinque sillabe e discussioni relative si veda F. Plessis, *Etudes critiques sur Properce et ses élégies*, Paris (1884) 142 e 144 s.

[16] Per questi effetti si veda J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris (1935) 87–88.

[17] Si veda al riguardo W. Abel, *Die Anredeform bei den römischen Elegikern*, Diss. Berlin (1930) 11 e ss. per II 26 b.

[18] Il papiro pubblicato da G. Vitelli e M. Norsa, *Frammenti di poemi di Euforione* in Annali R. Scuola Normale Superiore di Pisa (1935) 3–14 è stato recentemente ristudiato da V. Bartoletti, *Euforione e Partenio*, in Riv. di fil cl. 1948, 26–36, che si serve dei precedenti studi di P. Maas, K. Latte, D. L. Page; e per il nostro passo, si veda Norsa-Vitelli, art. cit., 10 e Bartoletti, art. cit., 31. Altrettanto si veda ora A. Barigazzi, *I frammenti euforionei del papiro fiorentino*, in Aegyptus (1947) 53–107, e specialmente per i nostri versi 66–69. Per i problemi generali posti dal *Thrax* di Euforione si veda anche: A. Barigazzi, *Euphorionea*, in Athenaeum (1948), 34–41. Per simile modo di inserire riferito in proprio citazioni quasi letterali da trattazioni greche si veda anche a proposito di II 22, 41 con Eronda I 41 osservato da Butler-Barber, op. cit., 227 n. 41–42, e anche da Euforione Properzio II 34, 92.

[19] *δ[ι' ὕδ]ατος* Maas; *δ[ι' ἅλμ]ατος* V.-N.; *δ[ι' οἴδμ]ατος* Latte. Si confronti anche per il salvataggio di Apriate ad opera di un delfino, Plutarco *Mor.* 163 A. *μέμνημαι δὲ καὶ παρὰ Λεσβίων ἀνδρῶν ἀκούσας σωτηρίαν τινὸς κόρης ὑπὸ δελφῖνος ἐκ θαλάσσης γενέσθαι* (Vitelli-Norsa, art. cit., 10 n. 2).

Si può anche aggiungere che la reminiscenza che Properzio ha unita a questa di un altro atto di *φιλανθρωπία* dei delfini

qui, puto, Arioniam vexerat ante lyram

può confermare la supposizione, avvalorata dal v. 17 di Euforione

αὖθις ἵν' ἀεί[δ]ωμεν ...

che il poeta greco fonte di Properzio si indugiasse «a ricamare sul vecchio tema della *φιλανθρωπία* dei delfini» (Bartoletti, 31). Quali le conseguenze di questa preziosa scoperta che proviene da Euforione? Il Rothstein (377 n. 17) aveva intuito – anche se non ne aveva comprese le ragioni artistiche – che qui dice «die Erfindung des Dichters ist offenbar durch ein wirkliches Gemälde unmittelbar bestimmt worden» ed aveva pensato a pitture parietali campane: qui la reminiscenza è invece semplicemente letteraria. Ma è interessante notare come l'interferenza tra la realtà ed il mito qui risulti completa: e come Properzio abbia trasferito senz'altro a Cinzia tratti che in un prezioso poeta come Euforione erano di pertinenza di un racconto leggendario: il mito qui si traspone alla vicenda reale. Ne risulta tanto più dichiarata la massima naturalezza con cui in Properzio si passa al mondo fantastico e come non sia affatto esterno il frequente richiamo a figure dell'antica tradizione. Ma crediamo ancora che il frammento di Euforione ci aiuti ad interpretare meglio l'ultimo distico. Ci si può chiedere come mai Properzio proprio nel momento in cui vedeva Cinzia salvata sia stato in procinto di gettarsi dalla rupe: e Bährens infatti proponeva di anteporre ai vv. 19–20 gli 11–12 col che non si spiegherebbe logicamente come Cinzia possa essere detta *peritura*, dopo che già sta per essere salvata da un delfino ... esperto in ben riuscite imprese di salvataggio! Si è risposto per difendere il testo tramandato: «*iam* nicht mit Bezug auf das unmittelbar vorhergehende Distichon, sondern im Anschluß an die ganze Schilderung der immer dringender werdenden Gefahr» (Rothstein 377 n. 19): ma *iamque* è troppo collegato a ciò che immediatamente precede per poter permettere troppi arzigogoli. Meglio quindi, se mai, con Butler-Barber pensare «that Propertius is describing a dream» (234 n. 19): e che quindi la logica rigorosa non vi è richiesta[20]. Per altro si confronti il v. 14 di Euforione:

εἰς ἅλα δειμήνασα κατ' αἰγίλιπος θόρε πέτρ[ης (Maas)

esso corrisponde su per giù a

iamque ego conabar summo me mittere saxo (v. 19)

Naturalmente qui Properzio ha trasferito a sè (perchè qui diversamente non poteva essere) quanto in Euforione era riferito ad Apriate (*τινὲς μέντοι ἔφασαν διωκομένην ἑαυτὴν ῥῖψαι* in Partenio c. 26 degli *'Ερ. παθ.*). Ma la coerenza logica? Se proprio la si vuole ad ogni costo, si può pensare che Properzio non abbia voluto essere da meno

[20] Da questa dimostrata dipendenza da Euforione risulta assolutamente destituita di qualsiasi fondamento l'atetesi dei vv. 13–18 sostenuta da Heimreich (Plessis, op. cit., 142 ss.).

del delfino nell'aiuto alla sua donna e che abbia, anche attraverso l'accentuato valore di *ego*, indicato che pure lui stava – con grandi rischi! – per accorrere a sostenerla. Ma ecco, improvviso, il risveglio, nella paura. Si potrebbe pensare a quel tipico espediente alessandrino per cui l'azione giunta al suo vertice decanta improvvisamente[21]. E non sarebbe l'unico caso in Properzio. Ma qui è piuttosto da vedere un *ἀπροσδόκητον* che benissimo si inquadra in quella venatura lievemente ironica che abbiamo vista essere alla base dei miti e ne rappresenta la logica conclusione proprio nel momento stesso in cui il tragico parrebbe culminare. L'elegia acquista così un'inconfondibile nota di elegante pateticità: il poeta qui alle volte, con uno sdoppiamento felice della sua personalità, che nel primo libro era rimasto circoscritto alle elegie agli amici[22], si abbandona ai suoi sogni, ma nel contempo ne sorride, e l'avventura appassionata tende a smorzare nel tono, risolvendo il tragico nel delizioso e nel garbato. Ma il sogno, l'incanto è un po' rotto qui in confronto alla *monobiblos*. Il risveglio nell'elegia che abbiamo esaminata, pare un po' il simbolo dell'arte properziana, in una sua seconda fase.

* * *

Lo stesso carattere di abbandono non però del tutto trasognato ma in un certo momento misto di ironia, si direbbe retrospettica, è nell'elegia III 14. Recentemente si è osservato – e giustamente[23] – che il particolare della nudità delle fanciulle spartane compare in modo esplicito primamente in Properzio, laddove nei passi universalmente citati di Senofonte (*de rep. Lac.* I 4) vi è la semplice esposizione del fatto che le fanciulle separatamente ricevevano un'educazione fisica eguale a quella dei maschi; in Euripide (*Andr.* 595ss.) si aggiunge il particolare della promiscuità coi maschi, semplicemente. E se ne è tratta la conclusione che Properzio con questo suo comportamento indipendente si rivelerebbe insieme ben lontano dal precetto callimacheo dell' *ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω* e dalle direttive augustee. Si potrebbe osservare che già Plutarco, per un caso analogo (anche se non proprio di gare!) parla delle donne spartane (*Lyc.* 14): *γυμνάς τε πομπεύειν καὶ πρὸς ἱεροῖς τισιν ὀρχεῖσθαι καὶ ᾄδειν τῶν νέων παρόντων καὶ θεωμένων* ... e che la figurazione di Elena:

inter quos Helene nudis capere arma papillis
fertur nec fratres erubuisse deos (vv. 19–20)

coincidendo con Luciano, *dial. deor.* 20, 14 *γυμνὰς τὰ πολλὰ καὶ παλαιστρικήν* e con Ovidio, *Her.* XV (XVI) vv. 149–150 (o 151–152) (che non è escluso per altro abbia tenuto presente anche Properzio[24]):

---

[21] Il procedimento è bene illustrato da E. Bignone, *Teocrito*, Bari (1934) 366–367.
[22] Si veda L. Alfonsi, *L'elegia di Properzio*, op. cit., 28 ss.: ed in queste elegie si che c'è talvolta l'ironia e lo scherzo. Cf. I 13.
[23] I. Lana, *Sull'elegia III 14 di Properzio*, in Riv. di fil. cl. 1948, (37–45).
[24] Lana, art. cit., 44 n. 1.

more tuae gentis nitida dum nuda palaestra
ludis et es nudis femina mixta viris

può insinuare molto legittimamente il sospetto di un esemplare alessandrino a noi sconosciuto. Anzi il confronto[25] con IV 3, 43:

felix Hippolyte! nuda tulit arma papilla

(pur trattandosi qui di un Amazone, ed anche Elena e le Spartane sono paragonate proprio alle Amazoni, vv. 13–14) può suggerire che ci sia stato anche qualche esemplare artistico con una raffigurazione fissa del tipo della guerriera[26]. Del resto dato che in epoca storica gli atleti nelle gare erano effetivamente nudi[27], il ragionamento analogico alle donne è legittimo: e Properzio (che, callimacheo quanto si voglia, è sempre un poeta) poteva riferire, con anacronismo che gli sarebbe stato probabilmente perdonato dal suo stesso maestro, ad epoca mitica costumi seriori senza offendere l'*ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω*: in quanto tale uso era pure attestato!

Plastico compiacimento a parte, tanto caratteristico ripetiamo di un poeta alessandrino come il nostro[28], si può credere che la gara di donne ed uomini nudi fosse un *τόπος*, come devevano essere tradizionali le applicazioni diciam così erotiche di questo uso[29]. Ma qui il *τόπος* è animato, perchè certi motivi pur tradizionali trovano rispondenza in situazioni che il poeta altrove ha riferito a sè ed alla sua particolare vicenda, con la tecnica caratteristica della rispondenza che abbiamo già segnalata per Properzio[30]. Ai vv. 23–24:

nec timor aut ulla est clausae tutela puellae
nec gravis austeri poena cavenda viri

corrisponde in II 23, 9 ss.:

cernere uti possis vultum custodis amari
. . . . . .
Ah pereant si quos ianua clausa iuvat!
. . . . . .

---

[25] Suggerito opportunamente da Butler-Barber, op. cit., 299 n. 19. E si veda infatti in questa stessa elegia vv. 13–14 *qualis Amazonidum nudatis bellica mammis / Thermodontiacis turba lavatur aquis.*

[26] Si veda Rothstein, op. cit., II 237–238 n. 43: «Als Amazone erscheint sie (Hippolyte) hier, wie in der späteren Kunst und bei den römischen Dichtern regelmäßig, mit entblößter rechter Brust, während umgekehrt Statius gerade hervorhebt, daß jetzt *pectora palla tota latent*, sie also die kriegerische Tracht abgelegt hat.»

[27] Lo ammette anche il Lana, art. cit., 39–40.

[28] Molto finemente qui il Rothstein, op. cit., II 118–119 introduzione nota: «So wird es Properz an Vorbildern nicht gefehlt haben, als er die längst abgestorbene Sitte in seiner Weise behandelte, vom Standpunkt des Erotikers, den vor allem die bequeme Gelegenheit zur Anknüpfung von Liebesverhältnissen interessiert, und mit unverkennbarer Freude an der plastischen und malerischen Schönheit lebhaft bewegter Frauenkörper. In der Schilderung der verschiedenen körperlichen Übungen, bei denen sich die Phantasie des Lesers anmutige Mädchengestalten in schneller und kräftiger Bewegung vorstellen sollte, wird man den Kern und den Reiz des in seinem Gedankenbau sehr einfachen Gedichtes sehen dürfen.»

[29] Rothstein, op. cit., II 118 introduzione.

[30] L. Alfonsi, *Parerga propertiana* ecc., art. cit.

custodum et nullo saepta timore, placet

. . . . . .

Nec dicet: «timeo, propera iam surgere, quaeso;
infelix, hodie vir mihi rure venit».

e III 12, 17

quid faciet nullo munita puella timore[31].

Il *longae nulla repulsa morae* (v. 26) ricorda

nec sinit esse moram si quis adire velit

di II 23, 16 e l'

excludit quoniam sors mea «saepe veni»

di II 25, 2. Nel

nullo praemisso de rebus tute loquaris
ipse tuis (II 14, 25–26)

è un riferimento indubbio a III 6 dove Ligdamo è rappresentato a fare da intermediario tra i due innamorati in rotta[32]. Per le *Tyriae vestes* di l'*odoratae cura molesta comae*[33] si veda ancora (oltre III 13, 7–8):

quid iuvat ornato procedere, vita, capillo
et tenues Coa veste movere sinus
aut quid Orontea crines perfundere murra (I 2, 1–3)

e tutto il contenuto dell'elegia che è una ricerca di semplicità contro gli espedienti che falsano l'autentica e schietta bellezza:

nec sinere in propriis membra nitere bonis?

. . . . . .

nudus Amor formae non amat artificem (I 2, 6 ss.)

e per la «turba» (v. 29) che circonda Cinzia, si può avvicinare quanto detto in I 11 sugli adoratori che la insidiavano a Baia. E per le *facies* e i *verba rogandi*, si confronti I 5, 13 ss.; II 25, 15 ecc.

Il motivo topico corrisponde quindi alla rappresentazione che Properzio comunemente ha data della sua storia d'amore.

Ma l'applicazione diciamo così pratica non ci pare urti espressamente in nessun programma di riforma. Sparta per gli antichi passava come la città per eccellenza degli eroi e della virtù[34]. E la nudità schietta delle donne è spesso apparsa, in scrit-

---

[31] I riferimenti sono anche in Rothstein, op. cit., II 122 n. 23 e il primo anche in Butler-Barber, op. cit., 299 n. 23–24. Si noti poi che Properzio là si rassegnava conforme al motivo epigrammatico-comico e di Cercida (si veda pure L. Alfonsi, *Note properziane*, in Aevum [1945] 367–369), all'amore venale, mentre qui sogna in libertà amori non di strada. Si ricordi però riferito a Cinzia *ut solet amota labi custode puella* (I 11, 15) ma DV ha *amoto*.

[32] L. Alfonsi, *L'elegia di Properzio*, op. cit., 55; E. Reitzenstein, *Wirklichkeitsbild* ecc., op. cit., 62 ss.

[33] La correzione *comae* è di Canter per *domi* di O.

[34] Si veda M. Pohlenz, *Der Römer Gaius bei Kallimachos*, in Philologus 90 (1935), 122; G. Pasquali, *Terze pagine stravaganti*, Firenze (1942) 94 e 103 su Roma che da Timeo in poi emula Sparta «quale città della virtù eroica».

tori latini di tendenze romantiche, come una prova di onesta semplicità e di sano costume morale. Si veda ad esempio nella *Germania* di Tacito: *partemque vestitus superioris in manicas non extendunt, nudae brachia ac lacertos: sed et proxima pars pectoris patet. Quamquam severa illic matrimonia nec ullam morum partem magis laudaveris* (17, 2 – 18, 1). Lo stesso atteggiamento è in Properzio. Per lui la nudità delle donne spartane alle gare è espressione di una vita più onesta, di un amore non già immorale, ma senza infingimenti, autentico, sincero. È il trionfo del cuore sul calcolo, in una ricerca di più profonda eticità che sostituisce l'immediatezza del sentimento al peso delle ipocrite apparenze. Questo atteggiamento pare bene visibile nei versi di un non spregevole poeta del settecento italiano, forse ispirati precisamente alla nostra elegia di Properzio: «Sparta, severo ospizio – di rigida virtude –, trasse a lottar le vergini – in su l'arena ignude – Non di rossor si videro – contaminar la gota: – è la vergogna inutile – dove la colpa è ignota» (Solitudine). Proprio così sembra dire Properzio: oltre il compiacimento estetico per la plasticità dei corpi rappresentati nei più diversi atteggiamenti c'è lo stesso pensiero sulla inesistenza della vergogna, dove, non essendovi colpa, non c'è il male e la malizia: ... *non infames exercet corpore laudes.* Ed il rapporto aperto con la propria donna (nè qui si parla infatti di facili avventure, anzi si condanna chi è *circumdata turba*) pare infatti il riconoscimento anche pubblico di questo unico legame basato sul sentimento e non sull'esteriorità della legge:

Lex igitur Spartana vetat secedere amantes
et licet in triviis ad latus esse suae (21–22).

Il costume spartano celebrato qui da Properzio si risolverebbe dunque in un'ideale sogno di unità nell'amore liberamente ed intimamente sentito (si cf. anche Tibullo II 3, 35–36 pur parlandosi di dei: *felices olim, Veneri cum fertur aperte/servire alternos non puduisse deos*) ed in un desiderio, in esso, di fedeltà e di tranquillità senza ansie e sussulti (cf. vv. 31–32): che è il motivo profondo dell'amore properziano fin del primo libro. Opportunamente il Rothstein[35] mette in collegamento questa elegia che propone ad esempio un antico costume spartano con il quadro relativo ai costumi delle donne indiane nell'elegia precendente:

Felix Eois lex funeris una maritis
quos Aurora suis rubra colorat equis (II 13, 15–16 ss.)

con quanto segue che è pieno di nostalgico desiderio per un mondo femminile di fide Evadni e di pie Penelopi. E nell'elegia a questa precedente, la 12, si esalta la *fides* di Galla contrapposta all'avidità del marito Postumo. Tanto per mostrare che tutto il complesso porta ad interpretare piuttosto questa elegia nel senso di un rimpianto per un mondo di più sincera ed aperta onestà, senza falsi pudori, dove la colpa è ignota ed il cuore può avere immediatamente il suo appagamento senza ostacoli artificiosi; nè le donne sono venali come a Roma (cf. III 13). Sparta

[35] Rothstein, op. cit., II 118; L. Alfonsi, *L'elegia di Properzio*, op. cit. 61–62 e si vedano ancora i vv. 25ss. di III 13.

è quindi in Properzio la città ideale della virtù femminile, e Roma non avrebbe che da profittare imitandone i costumi: per lo meno il nostro poeta la amerebbe di più. Ma il poeta è qui proprio del tutto convinto? Si è proprio del tutto abbandonato alla sua bella fantasia descrittiva? Non direi: e la prova è anche nel fatto che l'elegia fa impressione di non proporre affatto un problema morale ma di insistere solo sull'aspetto erotico della questione e di correre dietro all'unico pensiero dell'amore da soddisfare. Gli è che anche qui siamo a metà strada tra il sogno e lo scherzo: il poeta in parte indulge al suo nostalgico ideale, in parte sia pure lievemente ne ride[36]. Gli ultimi due versi sono al riguardo assai significativi anche per la ripresa dei termini *iura* e *bono* dal primo distico[37]. È mai possibile che Roma possa imitare Sparta (*fores* ... *imitata* però!)? E varrebbe tanto unicamente perchè Properzio la avesse «più cara»? Il poeta qui dichiara, con questa «botta» conclusiva che egli è nella realtà e che è il primo a diffidare del suo sogno, che rimane come uno svago momentaneo. Anche Augusto, crederei, non aveva di che offendersi di questi vagheggiamenti cui il poeta stesso non dava eccessiva importanza.

---

[36] Si veda G. Krokowski, *De Propertio ludibundo*, in Eos (1926) 86: «... elegiis animum poeta ad iocos proclivem manifeste prodentibus ut el. II 12; II 29 a; III 14; IV 8 al ...».

[37] Rothstein, op. cit., II 123, n. 33. E per l'apostrofe a Roma nell'ultimo distico, si veda W. Abel, op. cit., 93.