

Sofia Castagna  
 «Mixtis ossibus ossa teram». Properzio 4, 7 e il grottesco amoroso  
 nell'elegia latina

*Abstract: This contribution aims to analyze the grotesque imagery of Propertius 4, 7, intending the grotesque as one of the aspects of the comic in literature based on a ludicrous and uncanny description of a unity between conceptual or imaginative polarities. Cynthia returns to her poet-lover the first night after her funeral, accusing Propertius of having already forgotten their foedus amoris: she knows he has been unfaithful, whereas in the Underworld she lives together with the faithful lovers of the myth. After scolding him several times, she predicts him that, although he may have other lovers now, she will soon stay with him in a definitive way, as their bones will mingle for eternity. In this elegy, Propertius points out how the typical idealization of beauty in Roman love elegy is itself not destroyed as it is depicted through the grotesque: on the contrary, beauty grows in humorous and eerie qualities.*

[leggi il testo [link](#)]

La settima elegia del quarto libro di Properzio sembra brillare di un carattere diverso e peculiare rispetto al resto delle composizioni latine di tema amoroso: la luce che emana è inusuale proprio in virtù del soggetto che rivela. La tematica esposta è in effetti molto poco o per nulla frequentata, sia all'interno dell'opera properziana, sia nella poetica elegiaca d'età augustea:<sup>1</sup> si tratta cioè dell'apparizione della donna amata dopo la sua morte.<sup>2</sup>

Generalmente lo sviluppo della storia d'amore elegiaca prende le mosse da un primo incontro e termina, dopo alterne vicende (raggruppabili in fasi)<sup>3</sup> in un *discidium* o separazione finale, che sancisce il distacco definitivo e netto della coppia. Se tale schema è ben ravvisabile in Catullo e in Tibullo,<sup>4</sup> Properzio innova il pattern aggiungendo un elemento inaspettato: la scomparsa di Cinzia.

Lesbia e Delia, rispettivamente compagne di Catullo e di Tibullo, avevano assistito alla rottura conclusiva, decretata dal poeta a seguito dei troppi tradimenti perpetrati nei suoi confronti, mentre erano ancora ben in vita: tanto che, nel caso di Catullo, vengono inviati due *comites*<sup>5</sup> ad annunciare alla donna che la relazione può dirsi ormai completamente esaurita.

Sembrerà forse al lettore inevitabile pensare che, invece, nel particolare caso di Properzio, il

<sup>1</sup> Il canone elegiaco, impostato da Ovidio (*Tr.* 4, 10, 53) e da Quintiliano (all'interno dell'*Inst.* 10, 1, 93) comprende, in ordine: Cornelio Gallo, Tibullo, Properzio e Ovidio. Il fatto che Catullo non vi venga menzionato non deve stupire: come ricorda PINOTTI 2011, 43 Quintiliano «nella sua impostazione storico-letteraria sceglie gli autori di raccolte omogenee in soli distici», ma l'importanza rivestita da Catullo come precursore dell'elegia augustea è ricordata in primo luogo da Properzio stesso all'interno della genealogia poetica di 2, 34, 85-94.

<sup>2</sup> Benché non si tratti dello spirito dell'amata, è comunque presente in Tibullo (2, 6, 38-40) la descrizione della defunta sorellina di Nemese: l'ombra della bambina potrebbe mostrarsi di fronte alla sorella qualora questa dovesse continuare a mostrarsi indifferente verso il poeta. Apparizioni di spiriti di mogli defunte vanno piuttosto cercate, nell'ambito del mondo antico, nell'epica: la comparsa dell'ombra di Creusa nel secondo libro dell'*Eneide* (vv. 772-794) incoraggia l'eroe a compiere un viaggio che lo porterà a una nuova moglie e a un nuovo regno; diversa la situazione nel *Bellum civile* di Lucano (3, vv. 8-35), in cui Giulia, ormai morta, appare in sogno a Pompeo per maledire le sue nozze con Cornelia e giurare di perseguire le sue notti. In entrambi i passi citati il τόπος del ripetuto ed inutile abbraccio (presente anche in questa elegia properziana) evidenzia l'impossibilità di un contatto tra i vivi e i morti.

<sup>3</sup> Le fasi elegiache sono definite in numero di sette in GIOSEFFI 2015, e comprendono: primo incontro, corteggiamento, avvenuta conquista, primo *discidium*, riconciliazione, progressiva scoperta dell'impossibilità di rivivere il tempo felice, *discidium finale*.

<sup>4</sup> Per Catullo, il primo incontro è rappresentato dal *carmen* 51 e il *discidium* finale dall'11 (cfr. tra tutti QUINN 1973, 125), mentre per Tibullo rispettivamente da 1, 2 e da 1, 6 (cfr. GIOSEFFI 2015).

<sup>5</sup> CITRONI 1995, 175: «il preambolo a Furio e Aurelio darebbe insomma a questo carne il carattere di un congedo solenne, formale, non indirizzato soltanto alla donna, ma esibito davanti all'ambiente in cui questo rapporto è stato vissuto ed è stato tradotto in poesia».

*discidium* debba essere imposto dalla morte, e che con un evento tanto grave la vicenda elegiaca giunga, di necessità, a conclusione: ma così non è. La morte infatti non impedisce a Cinzia di tornare a visitare il poeta, che si trova giocoforza a descrivere una situazione inedita: non stupisce che l'elegia si apra con una constatazione derivata dall'inconsueto vissuto personale del poeta,<sup>6</sup> ovvero *Sunt aliquid Manes*, “gli spiriti dei morti<sup>7</sup> esistono”. Questa *sententia* sarà illustrata dall'*exemplum* del caso particolare:<sup>8</sup> quanto seguirà questo primo verso non sarà altro, cioè, che la descrizione dell'esperienza che ha portato il poeta a non identificare più la morte come tappa finale di ogni realtà, dal momento che l'anima è in grado di sfuggire al rogo vincendone la forza distruttrice; alla tesi illustrata nel v. 1 fa seguito la sua dimostrazione sotto forma di racconto.<sup>9</sup>

Properzio non riesce infatti a ottenere un sonno tranquillo, a causa del dolore derivatogli dalla recente perdita della donna amata: proprio in quel momento però, Cinzia improvvisamente gli appare, chinata sul suo giaciglio. La donna ha mantenuto inalterate le caratteristiche del giorno in cui era stata portata alla sepoltura: gli occhi e i capelli sono gli stessi e solo il vestito e la pietra di berillo che aveva solitamente al dito risultano intaccati dal fuoco del rogo funebre; le labbra sono consunte dall'acqua del Lete.<sup>10</sup> La voce e il fiato emessi dalla *puella* sembrano quelli di un vivente, ma il macabro rumore che, battendo tra loro, producono i suoi pollici – ora niente altro che nude ossa – ricorda al poeta la reale condizione della donna: l'amata appartiene ormai all'oltretomba. Cinzia inizia a questo punto a rimproverare aspramente a Properzio la violazione del *foedus amoris*, criticando il sonno che già stava per avere presa sul poeta: come può egli aver dimenticato i loro incontri furtivi nei crocicchi della Suburra? Il patto d'amore, evidentemente, doveva essere stato pronunciato da Properzio con parole menzognere, che i venti (insofferenti a tali falsità) avevano subito disperso! Egli, continua causticamente Cinzia, non ha tenuto il giusto atteggiamento in occasione del suo funerale: non ha invocato il suo nome nel momento del trapasso, non si è curato del fatto che a sostegno del suo capo venisse posta una misera tegola rotta. Il poeta, a detta di Cinzia, non ha dimostrato un briciolo di sincero dolore, dato che nessuno lo ha visto bagnare la toga di lacrime, anzi: egli ha addirittura abbandonato il corteo funebre alle porte della città, lasciando alla bell'e meglio il rogo senza le cerimonie di rito.

Cinzia, d'altronde, è convinta di essere stata avvelenata per mano di servi, nel contesto di una congiura ordita da colei che ha preso il suo posto al fianco di Properzio e che ora tortura le ancelle ancora fedeli alla precedente e legittima padrona. Il tono dell'ombra si fa più acceso e si indigna nella descrizione della nuova *domina* di Properzio: certo ora costei può pavoneggiarsi nella sua ciclade dorata, camminando per le vie e atteggiandosi a matrona; fino a poco prima, però, c'era chi l'aveva vista mettersi in mostra alla stregua di una merce, da volgare prostituta di strada quale originariamente era. Questa donnaccia si era persino permessa, col beneplacito di Properzio, di dare alle fiamme l'*imago* di Cinzia per ottenere la dote dalla fusione dell'oro.

Nonostante tutti i torti ricevuti, la *puella* afferma, in un repentino cambio di atteggiamento, di non voler rimproverare il poeta: sa di aver regnato a lungo nei suoi libri e gli giura di essergli

<sup>6</sup> Cfr. DIMUNDO 1990, 28: «la constatazione si configura come la logica conclusione di una riflessione sottointesa».

<sup>7</sup> L'OLD 1968, 1072 definisce *Manes* come «the spirits of the dead, regarded as minor supernatural powers».

<sup>8</sup> Secondo le parole di MUECKE 1974, 126, per il quale l'incipit properziano costituisce «a *sententia* to be illustrated by the *exemplum* of the particular case».

<sup>9</sup> Mi avvalgo, nel riassumere l'elegia, delle interpretazioni fornite in sintesi da FEDELI 2007, 773-774 e DIMUNDO 1990, 29-30. Per il testo latino, seguo quanto stampato da FEDELI 2007, 364-369. Tra le varie edizioni critiche, una tra le più recenti e imprescindibili per il testo properziano resta quella a cura di HEYWORTH 2007.

<sup>10</sup> La critica si è a lungo interrogata: Cinzia ha bevuto l'acqua del Lete, ottenendo la dimenticanza che tipicamente pertiene a quest'acqua? E se così è, come può ricordare i dettagli della sua vita passata e rimproverarli a Properzio? O nel suo monologo sta forse mentendo? Le varie posizioni a riguardo sono riassunte in DIMUNDO 1990, 111-113. Vista l'impossibilità di raggiungere una risposta definitiva, è importante sottolineare solamente che Cinzia è venuta in contatto con il Lete e che ha dunque avuto a che fare con l'oltretomba.

stata sempre fedele. A riprova della sua lealtà, descrive la sua attuale permanenza nei Campi Elisi, tra le eroine del mito che non si macchiarono mai d'adulterio. Cinzia lascia infine alcuni *mandata* a Properzio: egli dovrà vegliare sull'incolumità delle schiave a lei affezionate, attuare precise disposizioni per la sua tomba e, una volta bruciati tutti i versi che la celebrano, comporre in suo onore un'epigrafe breve ma ben riconoscibile anche dal viaggiatore frettoloso. L'ombra conclude il monologo con una concisa predizione:<sup>11</sup> Properzio potrà pure appartenere da ora in poi ad altre donne, ma presto sarà Cinzia solo a possederlo: l'amata consumerà per l'eternità, in un grottesco quanto grandioso amplesso, le proprie ossa miste a quelle del poeta.

Dopo aver pronunciato queste ultime parole, l'ombra svanisce improvvisamente com'era apparsa, tra i vani tentativi di abbraccio da parte di Properzio.

È evidente, dietro l'elegia properziana, «l'intelaiatura omerica»: <sup>12</sup> il richiamo è al ventitreesimo libro dell'*Iliade* (vv. 65-101), <sup>13</sup> in cui Patroclo compare in sogno ad Achille, rimproverandogli il sonno che cancella il ricordo. È necessario che il suo cadavere non resti insepolto, perché possa finalmente accedere all'Ade; dopo aver predetto la morte di Achille sotto le mura di Troia, aggiunge la prescrizione di serbare per sempre unite le loro ossa in un'unica urna dorata. Achille rassicura lo spirito e tenta di abbracciarlo, ma questo svanisce come fumo. Per quanto evidenti appaiano le analogie tra i due contesti (il deceduto anzitempo si mostra al suo affetto più caro, rimproverandogli le sue inadempienze), sussiste tuttavia una sostanziale differenza: l'ombra di Patroclo si presenta con il medesimo aspetto che questi aveva in vita.<sup>14</sup> Non essendo ancora stato sottoposto al rogo e alle estreme esequie, l'immediato termine di paragone per la descrizione del fantasma di Patroclo è Patroclo in vita:<sup>15</sup> lo spirito non esibisce nessun particolare fisico che ne ricordi la morte e conserva ancora istinti tipicamente umani, come il desiderio di stringere la mano ad Achille, nella vana ricerca di un contatto.<sup>16</sup> L'*umbra* di Cinzia è invece diversamente caratterizzata: da subito è chiaro che l'immagine che si presenta a Properzio è quella di un cadavere:<sup>17</sup> un cadavere che animatamente cerca di far valere le proprie ragioni all'(ex) amante e supposto fedifrago.

I famosi *ocelli* che avevano dato inizio alla vicenda amorosa, ricordati nel primissimo e celeberrimo verso dell'opera properziana,<sup>18</sup> sono significativamente ripresi nell'elegia che determina la chiusa (terrena) della storia tra i due amanti: quelli descritti sono sì gli *oculos* (v. 8) di Cinzia, ma non sono più gli occhi di una viva, quanto piuttosto di una donna già portata alla sepoltura (*quibus est elata*, v. 7).<sup>19</sup> È d'altronde l'ombra stessa della donna, ai vv. 23-24, a sottolineare la transizione verso la morte tramite l'allusione ai propri occhi: nel momento del trapasso (*euntis*, v. 23) l'*umbra* s'indispettisce per il fatto che nessuno – tanto meno Properzio – si fosse curato di richiamare<sup>20</sup> o di gemere su quegli occhi che in vita erano stati la principale

<sup>11</sup> Quella di Cinzia non è una mera minaccia, ma una vera e propria profezia, dato che «a pronunciarla [...] è un'*umbra*, che dall'oltretomba è in grado di predire il futuro degli uomini» (DIMUNDO 1990, 117). YARDLEY 1977, 85, collega la natura di Cinzia a quella della *larva*: «ghosts, of course, have the power of prophecy».

<sup>12</sup> DIMUNDO *ibidem*.

<sup>13</sup> Cfr. MUECKE 1974, 125: «The parallels are close enough to identify the Iliad scene as Propertius' model», e GÜNTHER 2006, 380: «[...] in fact the appearance of Cynthia's ghost as a whole has been modeled on that of Patroclus to Achilles in the twenty-third book of the *Iliad*».

<sup>14</sup> ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πατροκλῆος δελοῖο, / πάντ' αὐτῷ μέγεθος τε καὶ ὄμματα κάλ' εἰκυῖα, / καὶ φωνήν, καὶ τοῖα περὶ χροῖ εἶματα ἔστο (Hom. *Il.* 23, 65-68).

<sup>15</sup> Cfr. MUECKE 1974, 126: «When Achilles sees Patroclus he look sas he did when he was alive» e DIMUNDO 1990, 31.

<sup>16</sup> Καὶ μοι δὸς τὴν χεῖρ', ὀλοφύρομαι (Hom. *Il.* 23, v. 75).

<sup>17</sup> Cfr. MUECKE *loc. cit.*: «Cynthia [...] appears as she was when Propertius last saw her – on the pyre».

<sup>18</sup> Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis (Prop. 1, 1, 1).

<sup>19</sup> Per capire come appaiano gli occhi di Cinzia in questa elegia (chiusi o aperti?), è utile Plin. *Nat.* 10, 150: *Morientibus illos operire rursusque in rogo patefacere Quiritum magno ritu sacrum est*. Gli occhi venivano cioè chiusi al momento della morte per poi essere riaperti nella fase della cremazione sul rogo.

<sup>20</sup> Probabile un riferimento al rituale della *conclamatio*, «the calling of the dying person's name» (cfr. PAPANGHELIS 1987, 160). Per una discussione completa sul tema, cfr. DIMUNDO 1990, 128-131, che sottolinea pure come

arma di seduzione della *puella*. Anche i capelli sono acconciati come al tempo del funerale. Il nuovo, curioso status di Cinzia si svela man mano che si prosegue con la lettura dell'elegia: il vestito bruciato sul fianco e l'anello intaccato dalle fiamme sono sintomatici del passaggio attraverso il rogo funebre, mentre l'orlo delle labbra consunto dall'acqua del Lete lascia intendere la definitiva appartenenza all'oltretomba. Benché il corpo di Cinzia rechi chiaramente i segni del declino che l'ha intaccato e la sua condizione sia più che evidente, la donna riesce a imprimere al vivace monologo rivolto all'antico amante un'energia certamente inusuale per un cadavere: *spirantesque animos et vocem misit* (v. 11). Nel parlare dunque Cinzia sembra recuperare l'aspetto di una creatura viva, ma tale impressione viene immediatamente ridimensionata (*at*, v.11, con valore avversativo)<sup>21</sup> dalla grottesca menzione del rumore prodotto dai pollici che battono tra di loro:<sup>22</sup> *at illi / pollicibus fragiles increpuere manus* (vv. 11-12). Si tratta di un dettaglio macabro, inaspettato, che oltre a colpire violentemente l'immaginazione del lettore, anticipa il termine *ossa* presente nel finale dell'elegia (v. 93) e lascia presagire «il ricordo triste della morte che ha ridotto Cinzia ad un povero scheletro».<sup>23</sup>

È significativo anche il ricorso al medesimo verbo *terere* (“consumare”) in tre diversi contesti: il richiamo lessicale è funzionale a evidenziare il legame creatosi tra il passato (il tempo dei rocamboleschi incontri notturni tra i due amanti nei vicoli della Suburra: v. 16, *et mea nocturnis trita fenestra dolis*), il presente (durante il quale la donna esibisce la consunzione fisica dovuta al contatto con le acque infernali: v. 10, *summaque Laethaeus triverat ora liquor*) e il futuro (secondo la profezia dell'ombra, il momento in cui i suoi resti mortali saranno uniti per l'eternità a quelli del poeta: v. 94, *mecum eris et mixtis ossibus ossa teram*): nelle tre circostanze, la possibilità di riutilizzo del medesimo verbo è suffragata dal fatto che le azioni compiute richiamino o riguardino tutte Cinzia.

La presente elegia properziana esibisce perciò caratteri certamente poco ordinari, che favoriscono la visualizzazione delle immagini grottesche riposte al suo interno.

Il più esaustivo e aggiornato studio sul tema è rappresentato da un volume di recentissima pubblicazione, *The grotesque in Roman love elegy*,<sup>24</sup> in cui l'autrice Pietropaolo si pone un obiettivo ben delineato:

My purpose in this study is to explore the theme of corporeal, intellectual and social degradation from a perspective attentive to the aesthetic significance of the grotesque imagery with which such degradation is accomplished. I undertake to show that the grotesque plays a significant role in the self definition of the genre in which it is last expected. Grotesque and idealizing imagery constitute the polarities of a dialectic that lies at the core of elegy. Classical scholars have long been interested in the use of grotesque imagery in such genres as comedy, invective and satire. [...] Grotesque imagery occurs frequently also in elegy, a genre that fore-

il v. 24 riecheggi il mito di Protesilao e Laodamia, mito ripreso anche ai vv. 47-48 (su questi versi e sul legame col mito citato, cfr. soprattutto YARDLEY 1977, 85).

<sup>21</sup> Il valore avversativo è, per DIMUNDO 1990, 114-115, richiesto dal contesto, sulla scorta di Fedeli: «La funzione avversativa di *at* è difesa da Fedeli [...]. Properzio, infatti, ridimensiona drasticamente l'immagine di Cinzia, fino a quel momento fortemente umanizzata, attraverso il particolare insito nell'*increpare* del pentametro».

<sup>22</sup> Il dettaglio del rumore prodotto dai pollici è estremamente inusuale, ed è stato variamente interpretato dalla critica: TRÄNKLE 1968, 571-574, e LA PENNA 1977, 127 sostengono sia un gesto eseguito per richiamare l'attenzione di Properzio; ROTHSTEIN 1920, 293 lo interpreta invece come un gesto di saluto. DIMUNDO 1990, 115-116, dopo aver riassunto le posizioni citate, sostiene che «il motivo dell'*increpare...pollicibus* sia introdotto dal poeta solo per fornire un particolare macabro destinato a ricordare la reale condizione di Cinzia. Si tratta di una semplice nozione descrittiva, che tuttavia è carica di significato». Concordo con Dimundo, che giustamente recupera la valenza originaria del verbo: *sonum edere*.

<sup>23</sup> Così TARTARI CHERSONI 1973, 96.

<sup>24</sup> PIETROPAOLO 2020.

grounds love and beauty, but no systematic treatment of the phenomenon in this genre has yet been attempted.<sup>25</sup>

Effettivamente, l'idealizzazione della bellezza e l'estrema cura formale<sup>26</sup> che contraddistinguono l'elegia latina d'età augustea sembrano opporsi fortemente alla possibilità che in tale genere poetico possa trovare spazio il grottesco, più riscontrabile in altre forme letterarie, quali la satira o la commedia. Eppure, come dimostra Pietropaolo, si tratta di un abbaglio: il grottesco non effettua infatti mere o sporadiche intrusioni nel genere, ma ne è invece parte integrante, ed è caratterizzato da un'aria di apparente estraneità rispetto alla situazione narrata.<sup>27</sup> Il grottesco, penetrando in profondità la concezione di amore elegiaco, destabilizza l'estetica dominante del genere, costituita da una particolare concezione di bellezza ideale e servitù amorosa:

The code of elegy consists of the conventions that provide the corpus with a shared framework of ideas and a perceivable sense of unity. This framework includes elegiac couplets, the language of passion and servitude to a beloved *domina*, a conception of love that has no purpose other than its consummation, all the while with the primary focus on the subjective experience of a frustrated lover. This is the existential experience of the elegist's autobiographical persona in the fiction. Himself a poet, he hopes to win his beloved's favour with his love and poetry, a fact that frequently puts metapoetic reflection in the foreground. The beloved is generally a supremely beautiful *puella*.<sup>28</sup>

Il grottesco ha la funzione di spezzare l'equilibrio fondato sulla bellezza artistica e ottiene questo risultato svelando la presenza del brutto o del detestabile proprio nella gradevolezza e nella proporzione,<sup>29</sup> senza però mai decadere da un ideale di stile poetico cesellato e attentamente rifinito in ogni dettaglio. Bisogna ricordare che l'attrazione suscitata da rappresentazioni artistiche del brutto provoca soddisfazione nel fruitore dell'opera d'arte: anche di questo si occupa l'estetica, che non è da intendersi solamente «as the study of artistic representation of beautiful objects».<sup>30</sup>

Insomma, l'elegia amorosa offre al lettore un'esperienza estetica complessa, in quanto dà forma poetica tanto alla bellezza (rappresentata primariamente dalla *puella*) e al sentimento ideale (l'amore dell'amante-poeta), quanto alla rappresentazione del grottesco e del risibile, il tutto in un linguaggio limato e attentamente rifinito. La realizzazione della passione nel con-

<sup>25</sup> Ivi, 1.

<sup>26</sup> Ne erano consci gli stessi poeti elegiaci: nel caso di Properzio, cfr. 3, 1, 3, in cui egli si riferisce a sé come *puro de fonte sacerdos*, e poco dopo autore di *exactus tenui pumice versus* (3, 1, 8). Non per nulla egli, ben consapevole dell'estrema politura e dell'eleganza formale delle proprie composizioni, si definisce *Callimachus Romanus* (4, 1, 46)

<sup>27</sup> PIETROPAOLO 2020, 19.

<sup>28</sup> Ivi, 20. Nel riferirsi a un «codice» dell'elegia amorosa, Pietropaolo si rifà alle teorizzazioni di Gian Biagio Conte per quanto riguarda codice e norma in relazione al concetto di genere letterario.

<sup>29</sup> Ivi, 22.

<sup>30</sup> Ivi, 2. Pietropaolo riconduce tale prospettiva alla concezione crociana dell'*Estetica* (1902) per cui la bellezza artistica è indipendente dall'oggetto: esso, nella sua esistenza pre-testuale, può apparire spiacevole o non bello; di fronte a un'opera d'arte, riassume Pietropaolo, «ugliness does not play a negative role in our aesthetic appreciation of it, whatever the subject matter. [...] in aesthetic experience ugliness is nothing other than failure of form». CROCE 1965, 88 precisamente afferma che «ci sembra lecito e opportuno definire la bellezza espressione riuscita, o meglio, espressione senz'altro, perché l'espressione, quando non è riuscita, non è espressione. Conseguentemente, il brutto è l'espressione sbagliata». Riferendosi invece a quello che la moderna estetica filosofica definisce «paradox of ugliness», ovvero «the question of the aesthetic experience and cognitive significance of ugliness in a work of beauty», PIETROPAOLO 2020, 3-4 riprende la *Critica del giudizio* (1790) kantiana, concludendo che «the beauty of a work of art derives [...] from its excellence as a representation, carried out with the refinement and elegance of which the art is capable. [...] That is the source of our aesthetic pleasure, whatever the subject matter. [...] our aesthetic experience of artistic representations of ugliness does not imply appreciation of ugly things, which indeed we reject, but appreciation of art as art».

testo della relazione con la donna amata è lo scopo primario cui tende l'esperienza di vita del poeta, inteso come «fictional persona»<sup>31</sup> e non nella sua realtà autobiografica; l'amore, spesso frustrato,<sup>32</sup> si rivolge a una figura femminile volubile e crudele, che ostacola o rende difficoltosa tale realizzazione. Il poeta elegiaco è pienamente consapevole del fatto che è esattamente questo stato di perenne insoddisfazione la condizione che rende la sua poesia possibile:<sup>33</sup> per questo, la vita elegiaca è permeata anche di emozioni negative – quali odio, gelosia, indignazione –, tutti ottimi inneschi per l'immaginario grottesco.<sup>34</sup>

The fundamental idea behind it is that love elegy incorporates grotesque elements into its aesthetic because the love that it contemplates is necessarily thwarted, and thus likely to give rise to the expression of anger and the desire to vilify opponents.<sup>35</sup>

Benché penetri in profondità il tessuto dell'elegia erotica, non sempre il grottesco si rende a prima vista evidente all'interno di una composizione;<sup>36</sup> in altri casi, invece, assume un ruolo primario: uno di questi casi è proprio la settima elegia del quarto libro di Propertio. Come abbiamo visto, la situazione narrata è certamente peculiare per i canoni tipici dell'elegia: la regione liminare tra veglia e sonno in cui si trova il poeta nel momento della comparsa dell'*umbra* è la premessa ideale all'intrusione del grottesco e dell'inspiegabile.<sup>37</sup> Propertio pone il suo punto d'osservazione nel mezzo tra la convenzionalità di rappresentazione del ruolo elegiaco di Cinzia e la stranezza della sua apparizione post mortem: le due situazioni si compenetrano e si filtrano l'un l'altra, dischiudendo pienamente le possibilità del grottesco. Il lettore non può che rifarsi alle chiavi interpretative fornite dalle precedenti elegie della raccolta properziana, che vedevano una Cinzia pienamente calata nelle usuali aspettative del genere poetico, sia riguardo al linguaggio della sua relazione amorosa con il poeta-amante, sia riguardo al suo ruolo e alla sua caratterizzazione: quella di una donna viva, dotta e bellissima.<sup>38</sup> Di fronte a tali premesse, è chiaro che la descrizione dettagliata dei suoi abiti bruciacchiati, delle sue sfrenate gelosie di defunta e soprattutto della sua futura e vivace unione sessuale con lo scheletro dell'amante, siano, per citare Pietropaolo, «uncanny as well as grotesque and ludicrous».<sup>39</sup> Se grottesca e paradossale appare la visita di una morta a un vivo, certamente perfino più grottesca e assurda è l'attrattiva amorosa che il caro cadavere ancora esercita agli occhi del poeta, che tenta invano di abbracciare l'ombra negli ultimissimi versi. È evidente che il grottesco, pur investendo in profondità l'ordito elegiaco, non ne distrugge la bellezza e la raffinatezza, ma anzi lega entrambe agli aspetti del conturbante e del ridicolo che gli sono propri.<sup>40</sup> Particolarmente interessante, ai fini della comprensione del grottesco in questa elegia properziana, è la base teorica fornita da Geoffrey Galt Harpham, che definisce il grottesco come «the perception that something is illegitimately present in something else»:<sup>41</sup> ne segue un conflitto tra le due entità che occupano il medesimo corpo o forma.<sup>42</sup> Il senso di turbamento e meraviglia che deriva dal grottesco si sprigiona quando il

<sup>31</sup> Cfr. PIETROPAOLO 2020, 21.

<sup>32</sup> *Inter alia*, cfr. CONTE 1991, 57-59, e FEDELI 1998, 50.

<sup>33</sup> Vi è un principio di fondamentale importanza per i poti d'amore latini, e cioè che non esiste possibilità di sviluppo per una storia se non vi è contrasto. Tale principio mi pare ben rappresentato dal meraviglioso distico properziano in 3, 8, 27-28: *Odi ego quos numquam pungunt suspiria somnos: / semper in irata pallidus esse velim*. Il riposo sereno e non turbato mai da sospiri non è cioè gradito al poeta elegiaco, che preferisce impallidire per la costante ira dell'amata.

<sup>34</sup> Cfr. PIETROPAOLO 2020, 21.

<sup>35</sup> PIETROPAOLO 2020, 22.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ivi*, 59.

<sup>38</sup> Cfr. ad esempio Prop. 2, 3a, 9-26, tra i più bei versi properziani di elogio a Cinzia.

<sup>39</sup> PIETROPAOLO 2020, 60.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> HARPHAM 2007, 13.

<sup>42</sup> Il concetto di ibridismo è fondamentale nella definizione dello statuto del grottesco sin a partire da Orazio,

punto di vista è collocato tra i due oggetti in competizione, in un luogo da cui entrambi sono ben visibili. Pietropaolo, riassumendo le osservazioni di Harpham, sostiene che la sua indagine sul grottesco si focalizza perciò sul fondamentale concetto di «in-betweenness» come *condicio sine qua non* di ogni formulazione grottesca:

In-betweenness is what simultaneously separates and unites ideal and degenerate forms, the top and bottom parts of a hierarchy, and the margin from the centre.<sup>43</sup>

Quando due entità per loro natura incompatibili si trovano ad abitare la medesima forma, il nostro punto di osservazione si viene a localizzare nello spazio liminare tra due immagini, nell'area in cui le metafore sono momentaneamente letteralizzate e il grottesco appare in piena vista.<sup>44</sup>

Nel caso di Cinzia si riscontra perfettamente una «in-betweenness» tra morte e vita: parti del suo corpo risultano bruciate a seguito del passaggio attraverso il rogo funebre, ma nel discorso rivolto a Properzio è bene evidenziata l'emissione di fiato e spirito, una prerogativa dei vivi.<sup>45</sup> Inoltre, se il fianco del vestito e l'anello al dito sono stati intaccati dal fuoco, gli occhi e i capelli sono i medesimi del momento della sepoltura: la figura che appare al poeta – a sua volta influenzato dallo stato liminare sonno-veglia in cui si trova – è ancora più composita, «a hybrid from various points in the course of its destruction».<sup>46</sup>

La menzione del rumore prodotto dalle ossa delle dita di Cinzia rientra nel medesimo contesto: il suono produce un'ambivalenza interpretativa, in quanto non è chiaro, secondo Pietropaolo, se il verbo *inrepare* sia da intendersi nel senso di schioccare («the implication is that Cynthia's hands behave very much like those of a living person, whith their flash more or less intact and still capable of producing snapping sounds») o di scricchiolare («Cynthia's hands must be view as those of a dead person, rattling as if already reduced to mere bones»);<sup>47</sup> il lettore resta perciò intrappolato nella dimensione del grottesco prima visuale e poi acustico, senza riuscire a scindere la figura di Cinzia morta dalla figura di Cinzia viva. Per di più, questa cacofonia ambivalente prodotta dal rumore dei pollici, avvolgendo la scena descritta dal poeta-amante e risuonando tutto intorno nello spazio narrativo, conferma che egli è entrato pienamente nei domini del grottesco.

Riprendendo la definizione di Harpham in riferimento alla metafora letteralizzata,<sup>48</sup> troviamo un interessante riscontro della sua teoria al v. 9 di questa elegia: *et solitum digito beryllon adederat ignis*. Il fuoco (*ignis*), soggetto della frase, appare personificato dal verbo (*adederat*), poiché l'azione descritta si configura come un “mangiare, sgranocchiare”:<sup>49</sup> le fiamme sembrano cioè caratterizzate da un certo appetito nel corrodere l'anello al dito di Cinzia.<sup>50</sup> È indubbio che

---

che in *ars*. 3-4 mette in guardia dagli ibridi irrazionali e inartistici, eseguiti senza abilità: *undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne*. Sul tema, cfr. PIETROPAOLO 2020, 20: «hybridity is a biological metaphor for the coexistence of two or more items in a dialectical relationship».

<sup>43</sup> PIETROPAOLO 2020, 17.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Cfr. DIMUNDO 1990, 14: «*Animus*, infatti, indica qui proprio il respiro della *puella*, che fa di lei un essere ancora in vita (cf. anche il genitivo *spirantis*, per di più in posizione incipitaria, che rafforza l'idea della vita)».

<sup>46</sup> PIETROPAOLO 2020, 63.

<sup>47</sup> Ivi, 67-68. Concordo decisamente con DIMUNDO 1990, 115-116, che vede nel suono lo scricchiolio prodotto dal battere tra di loro delle falangi: ma trovo tale ambivalenza certamente significativa e, sulla scorta di Pietropaolo, indice di grottesco.

<sup>48</sup> HARPHAM 2007, 157: «In dead metaphors of clichés [...] the referential is not considered at all. In all metaphors with a spark of life, the referential (usually called the literal) always confronts us. It is a prior phase, whose self-annihilating absurdity motivates us to the act of interpretation that completes the understanding of the metaphor. It is in the phase of the grotesque, which [...] occurs primarily as a naïve experience, a function of the literal, in the context of referential art. Considered referentially, metaphors are grotesque; they parody themselves».

<sup>49</sup> Cfr. OLD 1968, 38: «to eat away, eat into, nibble».

<sup>50</sup> Così PIETROPAOLO 2020, 63: «The verb used [...] personifies the flames, endowing them with appetite».

la metafora del fuoco che “divora” gli oggetti mentre li brucia è convenzionale, soprattutto in poesia; il suo stato di figura retorica stantia contribuisce a oscurare il grottesco coinvolto in tale personificazione. Tuttavia, la disposizione delle parole nella frase rivela la volontà properziana di evidenziare la natura reale dell’immagine al di là dello stereotipo: per un istante, la metafora torna al suo significato letterale, e il grottesco ne emerge con forza. Infatti, considerando la normale progressione temporale del processo di lettura, il fuoco dovrebbe venire per primo, subito seguito dalla metafora del mangiare, e infine dall’anello portato al dito. Invece vediamo qui prima l’anello di berillo, poi l’azione di qualcosa (ma cosa?) che lo divora, e solo da ultimo il soggetto che compie l’azione. Seguendo questa progressione, il verbo *adederat* è ristretto al suo senso letterale e grottesco fino al momento in cui il soggetto non si identifica, alla fine, con le fiamme: solo a questo punto il significato del termine effettua il passaggio dal piano letterale a quello metaforico. Prima di leggere l’ultima parola del verso «we have only the literal sense of a unnamed creature eating a cadaver».<sup>51</sup>

Ma il grottesco non veicola solamente significati inquietanti, anzi: spesso è fonte di humor inaspettato. Se infatti definiamo, sulla scorta di Pietropaolo,<sup>52</sup> il monologo di Cinzia una prosopopea, capiamo come tale strumento retorico abbia la funzione di consentire al narratore di presentare se stesso come ascoltatore della propria narrazione attraverso un atto di ventriloquismo poetico.<sup>53</sup> La prosopopea occupa grandissima parte dell’elegia (vv. 13-94) e consiste nella ramanzina rivolta da una donna morta al suo ex amante, colpevole di essersi dimenticato di lei e di averla tradita in svariate modalità. È chiaro che, trattandosi di un personaggio defunto che parla in prima persona, l’autore immette nella composizione poetica una buona dose di black humour:<sup>54</sup> le parole di Cinzia, pronunciate da un personaggio diverso da quello del poeta-amante, richiedono che il lettore cambi l’inflessione del tono di voce – se la lettura avviene a voce alta – o che egli almeno immagini una modulazione diversa durante una lettura silenziosa dell’elegia. A tal proposito Quintiliano, nel riferirsi alla prosopopea, disapprova il *comicum morem* con cui, durante la lettura performativa, spesso si declamano le parole di un determinato personaggio modificando la propria usuale intonazione: tuttavia, è proprio il cambio di tono a distinguere la prosopopea dai punti in cui invece ha la parola l’autore-narratore.<sup>55</sup> Da questo punto di vista quindi l’effetto estetico della prosopopea di Cinzia dipende proprio da una tale modalità di lettura, che rende il personaggio «bizarre and ridiculous at the same time».<sup>56</sup> Il grottesco è accresciuto da un continuo gioco di specchi, in cui voce del poeta e voce dell’amata si confondono e si scambiano:

The situation is one of grand self-irony: Propertius the narrator ventriloquized the voice of his fictional beloved *ad comicum morem* in order to cast himself speaking as a woman, who rebukes him as poet and lover from within his own poetry, while he listens to her criticism posing as his persona, the poet-lover.<sup>57</sup>

Non deve perciò stupire che, in una situazione caratterizzata da una «in-betweenness» tanto marcata, sia per Cinzia (morta-viva) sia per Properzio (addormentato-sveglio), in cui la voce del poeta pare quasi sdoppiarsi nell’atto di un volontario ventriloquismo, si raggiunga un ulteriore e più alto grado di ambivalenza grottesca: la donna sembra appropriarsi dei conno-

<sup>51</sup> Ivi, 64.

<sup>52</sup> Ivi, 69.

<sup>53</sup> Traduco letteralmente l’espressione di Pietropaolo «poetic ventriloquism»: «ventriloquism serves the purpose of introducing uncanny humour into the poem». Anche in Prop. 1. 3, come sottolinea Pietropaolo, la figura di Cinzia veniva fatta parlare utilizzando la medesima tecnica di «poetic ventriloquism», con una fondamentale differenza: la *puella* lì era in vita, e dunque il monologo non poteva sconfinare nel black humour.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Cfr. Quint. inst. 1. 8. 3: Nec prosopopeias, ut quibusdam placet, ad comicum morem pronuntiari velim, esse tamen flexum quandam quo distinguantur ab iis in quibus poeta persona sua utetur.

<sup>56</sup> PIETROPAOLO 2020, *ibidem*.

<sup>57</sup> Ivi, 70.



tati tipici dell'amante-poeta properziano, in un interessantissimo capovolgimento dei ruoli elegiaci.<sup>58</sup> L'amata, Cinzia, mima e impersona l'amante, Properzio: prima lo accusa di infedeltà apostrofandolo con un deciso *perfide*, v. 13 (quando tipicamente infedele è invece, nella prassi elegiaca, la donna),<sup>59</sup> e poi detta le parole della composizione (*carmen*, v. 83) che desidera sul proprio epitafio, appropriandosi di quell'abilità poetica che di solito compete all'amante. Le aspettative del lettore sono così ulteriormente destabilizzate e l'impressione di grottesco ne risulta ancora più acuita.<sup>60</sup>

L'apice del grottesco è però raggiunto nei versi finali della prosopopea di Cinzia (vv. 93-94), in cui l'aspettativa elegiaca dell'idealizzata unione erotica tra gli amanti è drasticamente ribaltata, ma non soppressa: l'*umbra* prospetta a Properzio una «grotesque sexual union of their skeletons locked up in the same funerary container».<sup>61</sup> Il distico è tra i più particolari e intensi di tutta la letteratura amorosa latina, e vale la pena di riportarlo per intero:

Nunc te possideant aliae; mox sola tenebo,  
mecum eris et mixtis ossibus ossa teram

(Ora ti posseggano pure le altre donne; tra breve io sola ti avrò, sarai con me e unendo le mie ossa alle tue le consumerò).<sup>62</sup>

La supremazia della *puella*, che può esplicarsi solo fugacemente – per mezzo di apparizioni e ricordi – mentre il poeta è ancora in vita, si riaffermerà come assoluta e definitiva nel momento in cui Properzio sarà morto: il breve tempo presente (*nunc*, v. 93), durante il quale delle generiche *aliae* possono disporre del poeta, è da considerarsi nullo in confronto all'eternità del dominio legittimo di Cinzia.<sup>63</sup>

La già citata ripresa omerica è evidente anche in questi versi finali: nell'Iliade Patroclo raccomandava infatti ad Achille di assicurarsi che le loro ossa venissero conservate insieme nella medesima urna.<sup>64</sup> Tuttavia, il confronto tra i due passi rileva con forza la presenza del grot-

<sup>58</sup> Il riferimento è alla cosiddetta «reversion of the gender role», notata da GÜNTHER 2006, 380 e fortemente sottolineata da MILLER 2002, 228: «In short, the basic motifs of masculine elegy are put into the mouth of the beloved, to whom they are normally addressed, and systematically inverted». Cfr. anche PIETROPAOLO 2020, 70.

<sup>59</sup> Proprio il tradimento della donna è la causa che generalmente porta al *discidium* della coppia, a partire addirittura dal precursore Catullo che in *c.* 11, l'addio definitivo, visualizza Lesbia intenta a stringere in un unico abbraccio trecento amanti: *Cum suis vivat valeatque moechis, / quos simul complexa tenet trecentos, / nullum amans vere, sed identidem omnium / ilia rumpens* (vv. 17-20).

<sup>60</sup> La situazione si complica ulteriormente se intendiamo Cinzia come allegoria della poesia elegiaca stessa, come ritiene, *inter alia*, VEYNE 1985, 3. L'opera di Properzio si apre infatti con il nome dell'amata, che viene a identificarsi in tal modo con il titolo del *Monobiblos* o primo libro properziano. Questa interpretazione meta-poetica di Cinzia è facilitata dalla pratica, in voga presso gli antichi, di identificare l'opera letteraria mediante la sua parola o frase d'apertura (cfr. su questo KEITH 2013, 104). A mio parere il fatto che Cinzia non sia sempre allegoria (per esempio, in Prop. 1, 2, 1-8), ma possa invece essere sempre intesa come una donna in carne ed ossa, pone limitazioni stringenti a quelle interpretazioni che la intendono unicamente come simbolo del discorso poetico elegiaco. In ogni caso PIETROPAOLO 2020, 69, prendendo in considerazione l'interpretazione allegorica, sostiene che: «[...] because Cynthia has been a symbolic representation of Propertius' poetry, her ventriloquized voice is the voice of his poetry personified».

<sup>61</sup> PIETROPAOLO 2020, 79.

<sup>62</sup> La traduzione è di DIMUNDO 1990, 200.

<sup>63</sup> Sul tema, è da notarsi la contrapposizione semantica tra *possideo* e *teneo*, sottolineata da DIMUNDO 1990, 201. È senz'altro accettabile intravedere nei vv. 93-94 un'allegoria di Cinzia come poesia elegiaca: benché Properzio possa allontanarsi dalla tematica amorosa e votarsi all'attuazione di un programma eziologico (cfr. Prop. 4, 1, 60 e 69), sarà proprio la sua sottomissione al *servitium amoris* e alla composizione elegiaca a donargli una fama imperitura: il suo nome tutelare sarà Venere (4, 1, 137-138). Il dominio eterno della donna sul poeta elegiaco ritorna negli *Amores* ovidiani: Ovidio raffigura Delia e Nemesi mentre, al funerale di Tibullo, sono intente a rivendicare i propri dritti sulla tomba del poeta che le rese famose (Ov. *am.* 3, 9, 55-58. Ai versi 31-32 è sottolineata la fama donata da Tibullo alle due figure).

<sup>64</sup> In particolare, *Il.* 23, 83-84 e 91.

tesco e dell'osceno nell'elegia properziana, proprio perché di tali caratteristiche non c'è traccia nel testo epico: Properzio, oltre a modificare il genere dell'ombra (da maschile a femminile), degrada l'atmosfera di affetto e preghiera che connotava il desiderio di Patroclo, rendendo l'affermazione di Cinzia una sorta di grottesca e lasciva profezia.<sup>65</sup> *Mixtis* e *teram* (v. 94) sono infatti due termini direttamente ripresi dal lessico erotico più esplicito, ed evocano immagini di lampante fisicità:<sup>66</sup> l'impeto della descrizione deflagra però clamorosamente nel grottesco e nel ridicolo non appena il lettore realizza che i due amanti, ridotti a scheletri, non avrebbero per la verità un corpo con cui realizzare la vigorosa unione sessuale delineata da Cinzia. L'escalation preparata dal verbo *tenebo* (v. 93), che con il suo aspetto durativo suggerisce l'idea di un lungo e possessivo abbraccio, giunge all'acme nella raffigurazione dell'assurda attività in cui si intratterranno, nella tomba, le ossa dei due amanti: *teram* (v. 94) è un vocabolo di registro basso che riguarda i movimenti coinvolti nell'atto erotico, così come *mixtis*, che è invece di registro più alto.<sup>67</sup> Insomma, le ultimissime parole di Cinzia, pur descrivendo impudicamente la più carnale e appassionata delle unioni, si riferiscono a due individui che, ridotti a ossa, non hanno più nulla a che fare con alcuna dimensione carnale.

È proprio in questo punto che il grottesco raggiunge la più alta intensità, anche grazie ai rimandi – presenti in punti precedenti dell'elegia – che anticipano i versi finali: se gli *ossa* di Cinzia (vv. 54 e 80) richiamano gli *ossa* del poeta (v. 94), il *mixtis* del pentametro (v. 94) si ricollega al *pectore mixto* (v. 19), ricordo del tempo in cui i due amanti, entrambi vivi, si amavano, petto contro petto, sopra un mantello posato per strada. Allo stesso modo *teram* trova un corrispettivo in *trita* (v. 16): la finestra di Cinzia veniva logorata dai ripetuti passaggi compiuti dalla coppia per incontrarsi furtivamente durante la notte, ben prima che la donna potesse avere a che fare col regno dei morti. Senza tali riferimenti, l'allusione alla futura unione sessuale tra scheletri suonerebbe meramente macabra: mentre in tal modo, questa appare come una «ludicrous imitation of the sexual movements that they performed when their bones were still covered with flesh».<sup>68</sup>

L'ombra di Cinzia ammanta il più tipico e frequente desiderio dell'amante elegiaco – l'unione tra *puella* e poeta – dei toni del grottesco e del ridicolo.

Non per questo, come si è visto, tale unione perde di forza o di intensità: anzi, il grottesco spinge a riconsiderare le convenzioni dell'elegia latina, suggerendo che, molto spesso, solo una luce diversa può far emergere dal buio quegli oggetti che altrimenti resterebbero per sempre relegati nell'oscurità.

## Bibliografia

- ADAMS JAMES N. (1996), *Il vocabolario del sesso a Roma. Analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, Argo, Lecce 1996. Titolo originale: *The Latin sexual vocabulary* (1982), tr. di Maria Laetitia Riccio Coletti e Enrico Riccio
- ALLISON JUNE W. (1980), *Propertius* 4.7.94, «AJP» 101 (1980), 170-173
- Citroni Mario (1995), *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Laterza, Roma-Bari 1995
- CONTE GIAN BIAGIO (1991), *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1991
- CROCE BENEDETTO (1965), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1965
- DIMUNDO ROSALBA (1990), *Properzio* 4, 7. *Dalla variante di un modello letterario alla costante di una*

<sup>65</sup> PIETROPAOLO 2020, *ibidem*.

<sup>66</sup> Cfr. ALLISON 1980, 171: «The erotic in the line is very strong, particularly in the use of *mixtis* and *teram*. [...] the word *teram* is vivid, almost vulgar in its explicitness». Ad oggi, uno dei più validi contributi sul tema del lessico sessuale ed erotico latino è certamente ADAMS 1996.

<sup>67</sup> Cfr. PIETROPAOLO 2020, 80.

<sup>68</sup> Ivi, 81.

- unità tematica*, Edipuglia, Bari 1990
- FEDELI PAOLO (1998), *Introduzione a Catullo*, Laterza, Bari 1998
- Fedeli Paolo (a cura di) (2007), *Poesia d'amore latina*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 2007
- GIOSEFFI MASSIMO (2015), *Tibullo poeta d'amore? I. Delia*, in [unimi.it/latino](http://unimi.it/latino), ultima consultazione 22.1.2020
- GÜNTHER HANS-CHRISTIAN (2006), *The fourth book*, in H.-Ch. Günther (ed.) *Brill's Companion to Propertius*, Brill, Leiden-Boston 2006, 252-295
- HARPHAM GEOFFREY GALT (2007), *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, The Davies Group publishers, Aurora Colorado 2007
- HEYWORTH STEPHEN JOHN (2007), *Sexti Properti elegos critico apparatus instructos*, Clarendon Press, Oxonii 2007
- KEITH ALISON (2013), *Propertius*, in Th. S. Thorsen (ed.) *The Cambridge companion to Latin love elegy*, CUP, Cambridge 2013, 97-113
- LA PENNA ANTONIO (1977), *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Einaudi, Torino 1977
- Miller Paul Allen (ed.) (2002), *Latin love elegy. An anthology and reader*, Routledge, New York 2002
- MUECKE FRANCES (1974), "Nobilis historia"? *Incongruity in Propertius 4. 7*, «BICS» 21 (1974), 124-132
- PAPANGHELIS THEODORE D. (1987), *Propertius: a Hellenistic poet on love and death*, CUP, Cambridge 1987
- PINOTTI PAOLA (2011), *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Carocci, Roma 2011
- PIETROPAOLO MARIA (2020), *The grotesque in Roman love elegy*, Cambridge University press, Cambridge 2020
- QUINN KENNETH (ed.) (1973), *Catullus. The poems*, Macmillan, Hong Kong 1973
- Rothstein Max (erkl. v.) (1920), *Die Elegien des Sextus Propertius*, II<sup>2</sup>, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1920
- TARTARI CHERSONI MARINELLA (1973), *Struttura e funzionalità della lingua poetica di Propertio*, Pàtron, Bologna 1973
- TRÄNKLE HERMANN (1968), *Beiträge zur Textkritik und Erklärung des Propertius*, «Hermes» 96 (1968), 559-582
- VEYNE PAUL (1985), *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, Il Mulino, Bologna 1985. Titolo originale: *L'élegie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident* (1983), tr. di Laura Xella
- YARDLEY JOHN C. (1977), *Cynthia's ghost: Propertius 4.7 again*, «BICS» 24 (1977), 83-87