

PROPERZIO

Teresa Torcello

Se l'elegia è, di per sé, caratterizzata dalla predilezione per gli aspetti privati dell'esistenza, nell'elegia di Properzio questi aspetti includono il piacere estetico della vista e la forza seduttiva dello sguardo. Quella forza che prorompe dal verso incipitario dell'intera raccolta (1, 1, 1 *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*), che si fa motore dell'azione (2, 15, 12 *si nescis, oculi sunt in amore duces*) o spinta cui è invano opporre resistenza (1, 9, 27-28 *quippe ubi non liceat uacuos seducere ocellos / nec uigilare alio nomine cedat Amor*). Ma la potenza argomentativa della vista non si esaurisce, nell'elegia di Properzio, nel ruolo accentratore dello sguardo nella vicenda amorosa: essa investe la scelta dei soggetti mitici e reali, degli episodi narrati, degli espedienti retorici usati per rappresentarli. È quello che è stato definito il «tempérament visuel» di Properzio (Boucher 1980, 41), frutto, da un lato, della particolare sensibilità che il poeta ebbe per l'arte figurativa e, dall'altro, della sua filiazione alessandrina e della capacità di mettere in pratica gli insegnamenti della retorica. Dagli Alessandrini Properzio eredita la spinta a creare componimenti poetici a commento di opere d'arte (cf. Williams 2006, 291) e a confezionare come *tabulae pictae* non solo i propri *exempla* mitologici, ma anche le scene di vita del quotidiano; dalla retorica, apprende la capacità di sfruttare gli strumenti dell'analogia e della comparazione, di servirsi dell'*exemplum* con funzione al contempo esornativa e argomentativa, e di padroneggiare gli espedienti volti al raggiungimento dell'*evidentia* (ἐνάργεια).

L'attenzione alle arti figurative emerge innanzitutto da quei componimenti che contengono riferimenti espliciti alla pittura e alla scultura. In 3, 9, il topos della *recusatio* di argomenti epici è declinato mediante il riferimento ai maggiori rappresentanti dell'arte greca (vv. 9-16), per sottolineare che non a tutti si addicono soggetti di stile elevato o materiali rari e preziosi. In 3, 21, il progetto di sottrarsi al *servitium amoris* per compiere un viaggio ad Atene è spiegato con l'intenzione di lasciare che il proprio sguardo venga conquistato dalla vista dei quadri, delle incisioni e delle statue greche (vv. 29-30), anziché da quella della donna amata (cf. Santini 2014, 353). In 2, 6, il poeta critica quegli artisti che diffondono nelle case delle giovani donne dipinti raffiguranti immagini licenziose, perché ritiene che essi siano responsabili di insegnare loro il tradimento e l'oscenità (cf. Martins-Rodrigues 2019, 233-237). A queste sono da accostare le elegie contenenti *ekphraseis*, come la 2, 12, che descrive un dipinto di *Amor* bambino, e la 2, 31, dedicata all'inaugurazione della *porticus* del tempio di Apollo sul Palatino e contenente la descrizione delle statue collocate all'interno del tempio.

Tale attenzione, come anticipato, si evince anche dalla modalità peculiare e quasi "plastica" con cui Properzio rappresenta le scene di vita quotidiana, «offerte come *tableaux vivants* alla contemplazione indugiante del lettore» (Gazich 1995, 64). Nel descrivere certe immagini – come la Cinzia addormentata di 1, 3, 7-8 o i roseti di Paestum di 4, 5, 61-62 – il poeta adotta una tecnica statica e ostensiva, concentrandosi su singoli particolari evocativi, disposti come spie per la comprensione dell'insieme, come

fossero i primi piani di una cinepresa dai quali sta al lettore-spettatore ricostruire, per metonimia, il quadro complessivo. Anziché sfruttare le potenzialità narrative della parola poetica, pertanto, egli congela la scena in un momento significativo: è quella che Margaret Hubbard ha definito la «visione statica» delle immagini di Properzio (Hubbard 1974, 164), che annulla le prerogative della poesia rispetto all'arte figurativa, applicando alla prima quello che Lessing ha definito il "momento fecondo" della seconda, ovvero la necessità – per la pittura e la scultura – di selezionare e raffigurare l'attimo più suggestivo dell'episodio, quello che meglio consente allo spettatore di intuire sia ciò che è avvenuto prima sia ciò che sta per accadere (cf. Martins-Rodrigues 2019, 218). Questa consonanza con le modalità espressive dell'arte figurativa ha consentito alla critica di individuare delle precise corrispondenze fra alcune scene properziane e taluni moduli iconografici ravvisabili in manufatti artistici giunti fino a noi: è il caso dello studio condotto da Di Stefano 1992-1993 sulle raffigurazioni delle quattro eroine mitiche citate in 1, 15 e su quelle della lotta di Ila contro i Boreadi di 1, 20, dell'analisi di Viparelli 2014 sulle reminiscenze iconografiche nella rappresentazione di Cinzia in 1, 2 e 1, 3 e di quella di Santini 2014, 364-366 sull'influenza dell'allora recente collocazione del Toro Farnese nella biblioteca pubblica istituita da Asinio Pollione sulla rappresentazione mitica offerta in 3, 15. Lungi dal costituire indizi di una filiazione diretta della descrizione properziana da un esemplare artistico noto o conservato, tali consonanze andranno spiegate come il risultato dell'influenza esercitata da moduli iconografici diffusi, e perciò facilmente penetrati nella memoria visiva del poeta, anche in ragione del significativo cambiamento estetico che la città di Roma stava attraversando nel I secolo a.C. (cf. Zanker 1989).

A fronte della straordinaria pervasività dell'elemento visivo nell'opera di Properzio, può stupire che a questa non sia corrisposta una altrettanto florida ricezione iconografica in età moderna. Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo si assiste a una forma di utilizzo "testuale" di Properzio nelle arti figurative, testimoniata da una tela attribuita a Otto van Veen (1556-1629) in cui è raffigurato Cupido volante che insegue un amante a cavallo. La tela reca nel margine inferiore destro l'esametro e il secondo emistichio del pentametro del distico iniziale dell'elegia 2, 30 (*quo fugis, a demens?* etc.), che con ogni probabilità circolava già avulso dal proprio contesto di occorrenza (cf. Sanzsalazar 2017). All'inizio del XVII secolo, estratti delle elegie properziane compaiono come fonte testuale negli *Emblemata amatoria*. Al 1601 risale la pubblicazione della raccolta nota come *Quaeris quid sit amor*, curata da Heinsius con incisioni di Jacques de Gheyn, in cui sono conservati emblemi che riportano citazioni o parafrasi di versi attinti alle elegie properziane nei cartigli o nelle *subscriptions* (cf. Breugelmans 1973). Le immagini rappresentate, tuttavia, costituiscono motivi iconografici standard (Amore che insegue l'amante in fuga, Cupido vittorioso, Cupido in forma di putto con le ali, et sim.) e, dunque, il riuso di *excerpta* properziani risulta privo di un riferimento univoco a

episodi narrati nelle elegie. Analogamente, nei repertori di *Emblemata* di area italiana e francese del XVII e XVIII secolo si ritrovano motivi ispirati all'elegia properziana, ma anche in questo caso l'iconografia resta allegorica e non vi è traccia di riferimenti diretti al contenuto delle elegie. È solo all'inizio del XIX secolo che compaiono le prime attestazioni di manufatti artistici in cui la figura di Properzio (e la sua storia d'amore con Cinzia) è rappresentata in modo esplicito: al 1821 è datata la tela *Cynthia and Propertius* di Georges Chaix, conservata al Museum of Art and History di Ginevra, mentre nel 1827 è esposto al Salon di Parigi il quadro *Propertius and Cynthia at Tivoli* di Auguste-Jean-Baptiste Vinchon.

Quanto all'operazione artistica di Melotti, l'opportunità di accostarsi alle elegie di Properzio nacque dall'intuizione di Luigi Majno, editore milanese di M'Arte, che lo volle affiancare all'*interpretation* fattane anni prima da Pound. Per quest'ultimo, la decisione di lavorare sull'opera di Properzio era venuta dalla delusione di constatare che non esistesse alcuna traduzione inglese del poeta latino in grado di rendere giustizia alla sua poesia. In una lettera all'amica Iris Barry del luglio 1916, Pound dichiarava che se non fosse riuscita a reperire alcuna traduzione «decente» di Catullo o Properzio, avrebbe fatto in modo di trovare lui stesso una soluzione. L'anno dopo vide la luce l'*Homage to Sextus Propertius*, esemplato sull'edizione teubneriana del 1892 curata da Lucian Mueller, che presenta vistose differenze rispetto alle edizioni moderne del testo latino, sia in termini di ordinamento dei componimenti che di trasposizione di versi all'interno delle singole elegie. Questa prima versione, in dodici sezioni, fu inviata da Pound alla rivista *Poetry*, ma tale pubblicazione avvenne in forma "mutilata" – come avrebbe dichiarato in seguito lo stesso autore – perché nel marzo 1919 ne uscirono solo le prime quattro sezioni (cf. Gallup 1963). Ciò non impedì all'opera di raggiungere una risonanza molto forte: le prime recensioni non tardarono ad arrivare e furono tutte negative, soprattutto da parte di accademici e studiosi di letteratura latina (cf. Hale 1919). Questi, nella maggior parte dei casi, non avevano compreso gli intenti dell'operazione compiuta da Pound e, pertanto, ne lamentavano l'eccessiva distanza rispetto al testo di partenza, oltre che i frequenti errori interpretativi e, in alcuni casi, i patenti anacronismi (vd. Sullivan 1964, 95-104). Pound, dal canto suo, si difese ribadendo che il suo intento non era mai stato quello di produrre una versione interlineare delle elegie, né di fornire una traduzione che potesse fungere da sussidio alla comprensione del testo latino; il suo scopo, al contrario, era quello di "riportare in vita" Properzio, di farlo ri-vivere nella sua lingua e nella sua poesia: «If the reader does not find relation to life defined in the poem, he may conclude that I have been unsuccessful in my endeavour» (cit. da Sullivan 1964, 11).

L'operazione traduttiva compiuta da Pound si configura, dunque, più come un adattamento o un'imitazione che come una traduzione nel senso moderno del termine. Una caratteristica peculiare della versione poundiana è la grammatica rinuncia a riprodurre certe fattezze tipiche

delle traduzioni “classicheggianti” dei classici, cioè quelle traduzioni che mirano a nobilitare il testo antico per farlo suonare *come* un classico (cf. Steiner 1994, 333). Il suo scopo, al contrario, è quello di produrre un dettato poetico che riesca a veicolare un’atmosfera contemporanea, ma al tempo stesso a trasmettere che quel testo proviene da una cultura e una civiltà distanti dalla propria (esempi in Sullivan 1964, 78-82). La sua operazione non è, quindi, molto dissimile da quello che Samuel Johnson aveva fatto con Giovenale in *The Vanity of Human Wishes* (1749), ma – a differenza di Johnson – Pound non riesce realmente a liberarsi dal proprio testo di partenza. La materia sonora costituisce la sua preoccupazione primaria: in molti casi, egli produce un ordine delle parole che suona innaturale in inglese, pur di preservare le risonanze foniche prodotte dall’*ordo verborum* latino (come nella traduzione di 3, 1, 1 con «Shades of Callimachus, Coan ghosts of Philetas», in cui l’aggettivo non intrattiene alcun legame grammaticale con il sostantivo a cui è premesso); in altri casi, fa un uso deliberato di termini che non corrispondono alla parola latina da tradurre, bensì a un suo omofono (come nella resa di 3, 3, 47 con «Night dogs, the marks of a drunken scurry», in cui la seconda persona singolare del futuro semplice indicativo di *cano* è tradotta con l’inglese “dogs”). Dal punto di vista metrico, la forma scelta è il verso libero, ma è evidente l’intenzione di preservare il valore strofico del distico elegiaco in quanto unità di senso; in alcuni casi, laddove non siano operanti altre esigenze legate alla sonorità o al ritmo, si riscontra anche il tentativo di far seguire a un verso più lungo uno tendenzialmente più breve, a imitazione della struttura del distico elegiaco.



32/136

11/11/11

Ezra Pound. *Homage to Sextus Propertius. Sette acqueforti di Fausto Melotti. "The Venetian Grave"* di Archibald MacLeish. Milano: M'ARTE Edizioni, 1976.
mm. 380 x 285, es. 32/177 (Biblioteca di Busseto di Cariparma - Donazione Corrado Mingardi).

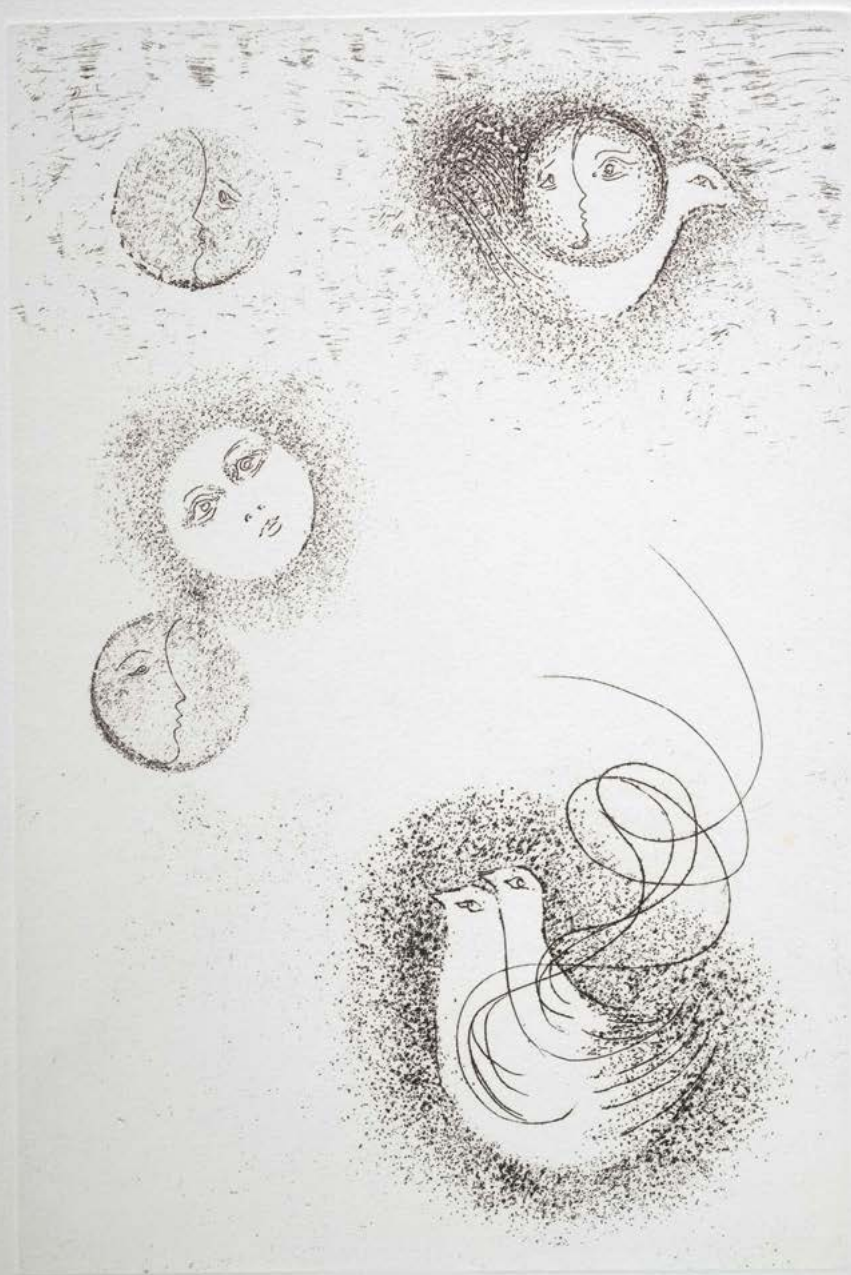
MELOTTI
Ezra Pound
Homage to Sextus
Propertius
Milano, 1976

Pagine 100 a fogli sciolti, con sette acqueforti fuori testo numerate e firmate dall'artista, tirate da Franco Sciardelli, in doppi fogli che riportano la citazione dei versi latini corrispondenti.

Il volume comprende: un testo introduttivo dell'editore Luigi Majno, intitolato *Più che una premessa*, contenente la dedica «Alla cara memoria di / Ezra Loomis Pound / poeta e letterato insigne / insuperato artefice della parola / amico consigliere maestro / animatore tenace di fecondi incontri / uomo libero fiero ribelle / nella buona sorte e nell'avversa / nell'errore nella solitudine / nel silenzio»; la riproduzione a colori del codice di Wolfenbüttel contenente i *Carmina* di Propertio; la riproduzione in facsimile della traduzione manoscritta di Pound, firmata a matita dal poeta in ogni esemplare; il testo latino delle elegie, con traduzione italiana, francese e tedesca; il testo di *The Venetian Grave* di Archibald MacLeish, firmato a matita; una foto incollata del poeta scattata a Venezia nel 1971 da Henri Cartier-Bresson; la ristampa di un saggio bio-bibliografico su Ezra Pound a cura di Donald Gallup.

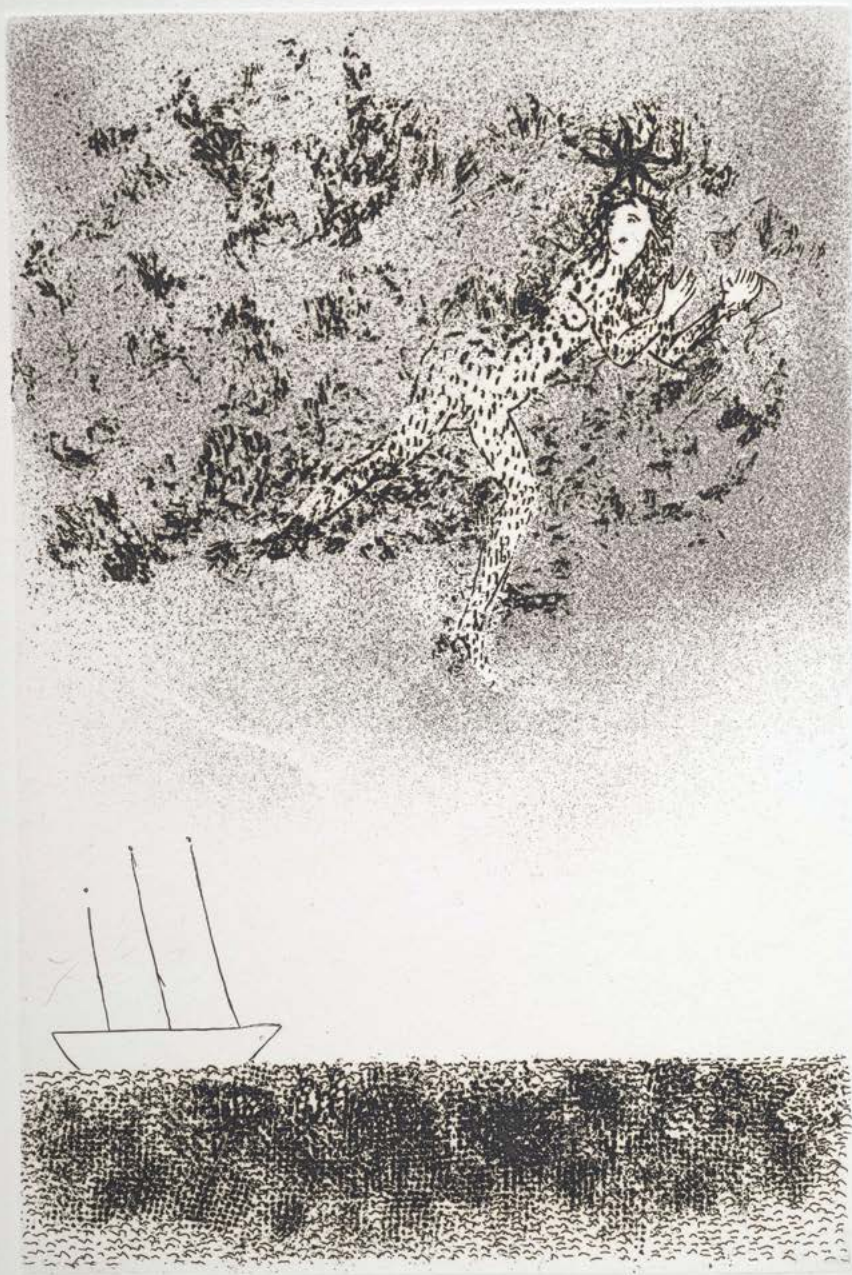
Nella premessa dell'editore è spiegata la genesi dell'opera: avendo avuto la possibilità di frequentare personalmente Pound negli ultimi anni della sua vita, Majno gli chiese «un testo adatto a un nuovo volume in edizione di pregio» e gli fu risposto Propertio. Fu inoltre lo stesso Pound a suggerire che la sua traduzione giovanile venisse stampata insieme alla riproduzione di un antico manoscritto properziano, sulla scorta di un'operazione simile da lui compiuta molti anni prima con le *Rime* di Guido Cavalcanti. La scelta di Melotti avvenne solo più avanti: Majno racconta di essersi recato nello studio dell'artista e di aver notato che questi teneva un ritratto giovanile di Pound sul proprio tavolo di lavoro; fu così che capì di aver trovato quello «scultore "poundiano"» che da tempo andava cercando. Un anno prima dell'uscita del volume di Majno, nel 1975, Melotti avrebbe pubblicato *Il pesce e l'ombra*, contenente dodici litografie in bianco e nero accompagnate da una poesia di Ezra Pound.

L'operazione compiuta da Melotti nelle acqueforti si configura più come un «ritorno a Propertio» che come un accostamento alla versione di Pound. Ma è un ritorno tutto nel segno delle movenze tipiche dell'artista: la delicatezza delle linee, l'allusività delle forme, l'ironia delle scene trascelte, la musicalità rarefatta delle ambientazioni. I versi latini citati a corredo di ogni acquaforte sembrano voler evocare un orizzonte sonoro e immaginifico, più che semantico: non c'è interesse a preservare l'unità sintattica, né a restituire una porzione di testo di senso compiuto; talora, la parte di testo latino citata corrisponde a una parte che è, invece, omessa nella versione di Pound. Ma è proprio nell'intento di fondo che testo e immagine trovano la loro intesa profonda: l'intento di ricreare un'atmosfera properziana, di far respirare al lettore-spettatore un'aria che sa di Propertio, anche quando, del testo di Propertio, non è rimasto altro che la suggestione iniziale.



32/196

M. G. H.



32/136

M. Gatti