



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

Nec verbis victa patescit ianua.

Il tema della reclusione nelle Elegie di Tibullo

Relatore
Prof. Luca Beltramini

Laureanda
Greta Berto
n° matricola 2004446 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

<i>Indice</i>	2
<i>Introduzione</i>	3
<i>Capitolo 1. Centralità della porta in Tibullo</i>	12
<i>1.1. Servitium Amoris</i>	18
<i>1.2. Furtivus Amor</i>	30
<i>1.3. Praeceptor Amoris</i>	38
<i>1.4. Dives Amator</i>	41
<i>1.5. Militia Amoris</i>	48
<i>Capitolo 2. Il tema della reclusione</i>	55
<i>Conclusioni</i>	77
<i>Bibliografia</i>	78

Introduzione

Fin dall'antichità alla porta sono state riconosciute valenze simboliche, religiose e apotropaiche profonde, spesso comuni a tradizioni tra loro distanti sia nel tempo che nello spazio. Infatti, se si presta attenzione, si nota che la porta ricorre non solo nei motti proverbiali più comuni, ma è anche spesso nominata in senso metaforico nel linguaggio di tutti i giorni. La porta rappresenta il luogo di passaggio tra due stati: letteralmente tra l'ambiente esterno ed interno, ma figurativamente tra il conosciuto e l'incognito, tra il vecchio e il nuovo, tra il profano e il sacro. Essa, se aperta, è dunque simbolo della disponibilità ad intraprendere un cambiamento o ad assumere un atteggiamento di apertura verso l'altro. Ma cosa accade se la porta che consente di accedere alla dimora della persona amata e che rappresenta dunque la possibilità di vedere realizzato il desiderio amoroso risulta costantemente chiusa?

Questa è la situazione che più di ogni altra definisce l'orizzonte esistenziale dell'elegia latina, l'elemento che fa del poeta un *exclusus amator*, che intona un canto lamentevole nella vana speranza di riuscire a persuadere la fanciulla desiderata a farlo entrare. Il canto di fronte alla porta chiusa (*παρακλαυσίθυρον*) rappresenta uno dei *topoi* più celebri della letteratura greca e latina, da sempre oggetto di attenzioni da parte della critica, che l'ha indagato con esiti a volte divergenti¹.

È innanzitutto opportuna una precisazione terminologica. Il sostantivo *παρακλαυσίθυρον*, infatti, è impiegato una sola volta nella letteratura antica ed è stato plausibilmente coniato da Plutarco. Nel suo dialogo sull'amore egli precisa di quali azioni sia capace una donna innamorata di un uomo più giovane: "Ἐρᾶται γὰρ αὐτοῦ νῆ Δία καὶ κάεται· τίς οὖν ὁ κωλύων ἐστὶ κωμάζειν ἐπὶ θύρας, ἄδειν τὸ παρακλαυσίθυρον, ἀναδεῖν τὰ εἰκόνα, παγκρατιάζειν πρὸς τοὺς ἀντεραστάς;

¹ La bibliografia dedicata al *παρακλαυσίθυρον* nella letteratura antica è piuttosto vasta. Per un inquadramento si vedano almeno Copley 1956, il primo a dedicare uno studio dettagliato all'argomento, Cairns 1975, 1977, Yardley 1978, Cummings 1996.

ταῦτα γὰρ ἐρωτικά.”². Dal contesto in cui è inserito il passo si ricava che il παρακλαυσίθυρον si presenta come un canto (ᾄδειν) davanti alla porta della persona amata nel tentativo di vedersi riconosciuto il permesso di entrare. Tale azione condivide vari aspetti con il κόμος (κωμάζειν), termine con il quale si designa un’antica consuetudine che consisteva in una processione chiassosa di alcuni giovani ubriachi verso taverne o postriboli, di fronte ai quali chiedevano rumorosamente di entrare e, qualora trovassero la porta sbarrata contro di loro, spesso la attaccavano con asce e torce³. L’assenza di altre attestazioni del termine, tuttavia, rende difficoltosa una definizione più precisa e ciò ha dato origine ad un dibattito sulla sua più opportuna interpretazione⁴: Burck, ad esempio, propone una definizione letterale, stabilendo che il παρακλαυσίθυρον “is something that someone ‘in love’ would ‘sing’ after having made a κόμος to the door of the desired ‘beloved’.”⁵, mentre Copley preferisce termini più generali: “the song sung by the lover at his mistress’s door after he has been refused admission,”⁶, sebbene, nella sua monografia, egli consideri come parte integrante del παρακλαυσίθυρον anche le circostanze che fanno da sfondo all’esecuzione del lamento e non soltanto il canto in sé.⁷

Cairns 1972, al contrario, si è opposto all’uso del termine παρακλαυσίθυρον per designare il motivo letterario, facendo notare che, poiché, per definizione, si riferisce esclusivamente al canto lamentevole intonato di fronte alla porta, non è possibile, a rigor di logica, la sua applicazione a quei passi in cui sono evocate scene che afferiscono alla più generale consuetudine del κόμος. Pertanto, in alternativa a παρακλαυσίθυρον, il critico propone proprio quest’ultimo termine per indicare il *topos*.

Tuttavia, la proposta di Cairns non ha avuto molto seguito poiché si limita a rovesciare la questione: se il termine παρακλαυσίθυρον non consente una chiara definizione, κόμος designa un concetto troppo vasto e multiforme⁸, che comprende elementi non impiegati in modo sistematico nel motivo letterario. A tal riguardo, il tentativo di dirimere la questione proposto da Cummings sembra il più efficace: egli, infatti, esprimendo la propria preferenza per il termine παρακλαυσίθυρον (precisando che il fatto che sia usato esclusivamente da Plutarco non è ragione

² Plut. *Mor.* 753A-753B.

³ Cfr. Copley 1942, 97.

⁴ Cfr. Cumming 1996, 7-28.

⁵ Cfr. Burck 1932, 186.

⁶ Copley 1956, 3.

⁷ A tal proposito, si veda Otis 1958 per un’obiezione alla validità della definizione.

⁸ In Cairns 1992, 76, il critico stesso sottolinea la molteplicità di significati che il termine κόμος può assumere.

sufficiente per scartarlo⁹) include nella definizione del tema tanto il canto in sé quanto le circostanze generali che richiamano il κόμος.¹⁰

In ambito letterario, in ogni caso, il motivo del lamento di fronte alla porta chiusa ha origine antiche: la prima attestazione è, di norma, individuata in un tetrametro giambico di Alceo (374 L.-P. δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι), in cui l'amante si rivolge all'amata nella speranza di essere ricevuto. Inoltre Cummings¹¹ individua altri frammenti lirici greci che alluderebbero plausibilmente al contesto del κόμος, tra cui spicca un frammento di Anacreonte, che parrebbe a tutti gli effetti un παρακλαυσίθυρον (Anacreon, fr. 373 Page ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς, / οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον· νῦν δ' ἀβρῶς ἐρόεσσαν / ψάλλω πηκτίδα τῆι φίλῃ κωμάζων παιδὶ ἀβρῆι.).

Lo sviluppo del *topos*, tuttavia, non è limitato alla lirica. Se ne trovano esempi nella commedia aristofanea, nello specifico in Aristoph. *Eccl.* 952-975, dove è elaborato in forma dialogica. Ma è soprattutto nell'ambito dell'epigramma ellenistico che il motivo trova maggiore sviluppo (A.P. 5.23, 5.145, 5.153, 5.164, 5.167, 5.189). La caratterizzazione del poeta fornita in questi componimenti costituisce un'anticipazione di alcuni tratti distintivi dell'*exclusus amator* elegiaco: infatti, la maggior parte degli epigrammi è caratterizzata da una totale assenza di dinamicità e il focus è posto sull'atteggiamento di impotenza e di autocommiserazione dell'amante.

Inoltre, un caso singolare è rappresentato dal III idillio teocriteo, in cui, a causa della finzione bucolica, lo sfondo in cui il *topos* è sviluppato risulta evidentemente trasformato: la casa è sostituita da una grotta e il pastore innamorato, per convincere la fanciulla a riceverlo, ricorre non solo al lamento, ma anche all'offerta di doni e, soprattutto, a una soluzione suicida, qualora riceva una risposta negativa.

⁹ Cfr. Cummings 1996, 22: "That to paraklausithyron occurs only the one time, in Plutarch, is no reason to reject it. The fact that *diffamatio* does not occur in any the authors included in the OLD has note deterred Copley (1956, 47) from using it."

¹⁰ Cfr. Cummings 1996, 19, il quale precisa che alcuni studiosi, in alternativa ai termini παρακλαυσίθυρον e κόμος, hanno proposto "paraklausithyric situation", una locuzione che tuttavia non risolve davvero la questione. Lo studioso ribadisce che il focus della questione non è se sia legittimo includere il contesto del canto dell'amante nel motivo letterario noto come παρακλαυσίθυρον (è dato assodato che lo sia), ma se il motivo debba essere chiamato con questo nome. Poiché tale etichetta generale, "paraklausithyric situation", non è più utile di παρακλαυσίθυρον poiché può facilmente causare confusione (come fa il "komos" di Cairns), in mancanza di una più vantaggiosa alternativa, è forse meglio ammettere la problematicità del termine παρακλαυσίθυρον, ma accettarlo in nome di una maggior chiarezza critica.

¹¹ Cummings 1996, 45-62.

Il motivo presenta dunque forme e applicazioni diverse in base al genere a cui appartiene: mentre l'impiego del *topos* in commedia greca risponde perlopiù ad un fine umoristico, quando è sviluppato negli epigrammi ellenistici rende più vivide alcune vignette, con un focus sull'aspetto patetico delle suppliche dell'amante. La varietà con cui il *topos* è declinato dimostra che è possibile definirlo non sul piano formale, ma esclusivamente su quello contenutistico¹². In particolare, Copley ha identificato alcuni elementi costitutivi che forniscono uno schema fisso, utile a individuare e classificare i *topoi* nella tradizione: "Four conventional features of the παρακλαυσίθυρον, 1. the lover's procession through the streets, 2. his drunkenness, 3. his garland, and 4. his vigil by the door, are explained as having been derived from corresponding features of the ancient komos."¹³.

La stessa varietà di contesti si riscontra in ambito latino. La prima attestazione è individuabile nella commedia plautina, in un passo del *Curculio* (147-155), ma il motivo è frequentato anche dal genere lirico (Catull.67; Hor.*Carm.*1.25; 3.10) e perfino in ambito didascalico (Lucre. 4.1177-1179).

Ma il παρακλαυσίθυρον diventa un motivo centrale e fortemente persuasivo soprattutto nell'elegia latina, grazie alla forte tendenza da parte degli elegiaci a sperimentare e a mescolare temi provenienti da generi diversi. Esso, come ci si propone di dimostrare nel seguente capitolo, diventa un motivo programmaticamente significativo per il genere.

Lo sviluppo del motivo in ambito elegiaco, tuttavia, poggia su alcune specificità rintracciabili già nella tradizione latina precedente. Come mostrato, la prima attestazione del motivo nel *Curculio* presenta alcune peculiarità, che diverranno tipiche del *topos* nella tradizione successiva. Tra queste, Copley¹⁴, ne individua specificamente tre: la personificazione della porta, l'associazione della porta al tema del *furtivus amor* e il fatto che la fanciulla sia sottoposta al controllo di un custode dal quale deve evadere.

Quest'ultime emergono con evidenza in un passo della commedia plautina estratto da una delle scene più vivide, quando Fedromo, adolescente innamorato della cortigiana Planesio, contando sull'aiuto del servo Palinuro, escogita un sistema per far visita alla fanciulla. Riuscito a corrompere con del vino la custode che vigila su di lei, si interfaccia con l'altro ostacolo che

¹² Cfr. Copley 1956, 1: "It should be clear that the paraclausithyron is not a literary form. It has nothing in common with the rondeau or the sonnet. It may appear in any genre that can have love as its subject: in the lyric, the idyll, the epigram, the elegy, the pastoral, the comedy, or the mime. It is a motif, theme, or story, rather than a form."

¹³ Copley 1942, 96.

¹⁴ Copley 1956, 28-42.

impedisce la realizzazione del suo intento, la porta, che si presenta nella commedia latina come un personaggio a tutti gli effetti che deve essere persuaso ed invitato alla collaborazione (Pl. *Curcul.* 147-154):

PH. Pessuli, heus pessuli, uos saluto lubens,
vos amo, uos, uolo, uos peto atque obsecro,
gerite amanti mihi morem, amoenissumi:
150 fite causa mea ludi<i> barbari,
sussilite, obsecro, et mittite istanc foras,
quae mihi misero amanti ebibit sanguinem.
Hoc uide ut dormiunt pessuli pessumi
Nec mea gratia commouent se ocuis.

Il passo ben rappresenta il duplice atteggiamento con il quale il protagonista Fedromo si rivolge ai cardini: dapprima, ricorrendo ad un linguaggio che afferisce alla liturgia latina e che contribuisce a rappresentarli come divinità¹⁵, egli ne enfatizza le caratteristiche positive (v. 149 *amoenissumi*), dichiara la sua totale devozione nei loro confronti e li prega di assisterlo nella sua azione; successivamente, al contrario, egli rimane sconcertato dall'assenza di una risposta (v. 153 *hoc uide ut dormiunt pessuli*) e si rivolge a loro con risentimento (v. 153 *pessumi*). Sharrock parla della porta come “the most active and eloquent of pieces of stage equipment in ancient theatre” e a partire da un'analisi linguistica dei termini che i protagonisti della scena usano per riferirsi a lei, mette in evidenza la sua caratterizzazione umana: essa è dotata di occhi, naso e bocca.¹⁶ Tuttavia l'atteggiamento del protagonista rivela una contraddizione: se da una parte egli chiede alla porta di emettere un suono che dimostri la propria partecipazione, dall'altra si augura che non emetta alcun cigolio che possa svelare l'unione illecita con la cortigiana Planesio e tale augurio è accompagnato da un atto scenico particolarmente significativo: la Lena cosparge di acqua i cardini con il fine di lubrificarli.

Copley, per spiegare la peculiarità dell'invocazione ai *pessuli*, ha avanzato l'ipotesi che esistesse un canto appartenente al folklore italico, un antico *carmen magicum*, intonato di fronte alla porta con l'intento di far sì che si aprisse da sé, già prima che il *topos* di origine greca si diffondesse¹⁷.

¹⁵ Cfr. Moore 2005, il quale ricostruisce le interazioni tra i protagonisti e la porta soffermandosi sugli aspetti linguistici e simbolici che confermano la caratterizzazione divina della porta nella commedia plautina.

¹⁶ Sharrock 2008, 3-4.

¹⁷ Copley 1956, 32.

Sebbene questa ipotesi non sia stata accolta da tutti gli studiosi, se ne riconosce la validità delle premesse: a più riprese, infatti, è stato sottolineato che il linguaggio impiegato da Fedromo è quello della preghiera e dell'incantesimo, caratterizzato da ripetizioni e versi scanditi da una notevole regolarità metrica che restituisce al canto una certa solennità.¹⁸

Inoltre, tra le ragioni dell'inserimento della porta personificata in un genere come quello della commedia, rientra senza dubbio la forte espressività di cui si fa promotrice: infatti, l'introduzione in scena di un oggetto al quale ci si rivolge con la convinzione che sia animato è veicolo di una spiccata comicità e questo risulta confermato nella parte iniziale del *Curculio*, in cui lo schiavo Palinuro, stupito dal comportamento del padrone nei confronti della porta, ne fa la parodia partecipando alle domande sul suo stato di salute (Pl. *Curcul.* 15-23):

PH. Huic proximum illud ostiumst oculissimum.

salve, ualustin?

PA. Ostium occlusissimum,

Caruitne febris te heri uel nudiustertius,

et heri cenauisti ne?

PH. Deridesne me?

PA. Quid tu ergo, insane, rogitas ualeatne ostium?

PH. Bellissimum hercle uidi et taciturnissimum:

numquam ullum uerbum muttit: quom aperitur, tacet:

quom | illa noctu clanculum ad me exit, tacet.

Dunque, la rielaborazione del *topos* del παρακλαυσίθυρον presente nel *Curculio* assume indubbiamente una grande importanza: per la prima volta si attesta quanto il motivo della porta chiusa proveniente dalla tradizione ellenistica sia stato ricevuto con entusiasmo dai poeti latini senza tuttavia che si limitassero ad accoglierlo passivamente, ma introducendo una serie di innovazioni che risultassero totalmente in linea con la cultura, religione e sensibilità del popolo romano.

¹⁸ Cfr. Moore 2004, 21, il quale riconosce l'impiego da parte di Plauto di tetrametri cretici (vv.147-154) e per dimostrare la connotazione religiosa del canto rivolto ai cardini si richiama allo studio di Cèbe 1966, 90 nel quale si instaura un paragone tra il linguaggio della "exhortation allitèrante" di Plauto e quello di una preghiera attestata su un'iscrizione romana.

Appurato che non esistono modelli greci che riconoscano alla porta una tale centralità ed è solo in territorio italico che il παρακλαυσίθυρον da “canzone di fronte alla porta diventa canzone rivolta alla porta”¹⁹, vari studiosi si sono interrogati sulle ragioni per cui la personificazione sia stata realizzata proprio in ambiente romano, adducendo in primo luogo come causa il fatto che la porta è un elemento spesso associato a rituali religiosi²⁰, tra i quali si ricorda l’atto di ungere i *pessuli*, presente anche nel *Curculio*²¹, e l’offerta di elementi tratti dalla natura, atto che si riscontra nel passo tibulliano in cui la ghirlanda di fiori appesa alla porta non è un dono per la fanciulla o destinato ad Eros, come si verifica in alcune versioni greche del παρακλαυσίθυρον, ma un’offerta alla porta stessa che ne comporta una sorta di deificazione²². Inoltre anche l’atto di vegliare di fronte alla porta è legato alla sfera del culto e questo risulta confermato nella stessa opera tibulliana, quando Delia è ritratta seduta di fronte alle porte del tempio di Iside in segno di devozione²³.

Sia i romani che i greci credevano che la porta avesse qualche connessione con il mondo soprannaturale e i rituali realizzati in relazione ad essa avevano perlopiù una funzione apotropaica. Tuttavia, in ambiente latino, la porta sembra avere una rilevanza religiosa maggiore per il fatto che si ha notizia di un maggior numero di atti purificatori realizzati nei pressi di questa e per la tendenza ad associarla a specifiche divinità, come, ad esempio, il dio Giano, il quale è rappresentato dallo stesso Ovidio come il guardiano di tutte le cose nell’universo e come colui che custodisce le porte del cielo (Ovid.*Fast.*1.125-27 *Praesideo foribus caeli cum mitibus Horis [...] inde vocor Ianus*).

Inoltre, che la porta fosse considerata uno spazio in cui si manifesta il volere divino è confermato dall’uso di trarre gli *auspicia* in connessione agli eventi che si verificano nei pressi della soglia: tra questi, senza dubbio, vale la pena ricordare l’atto di incespicare sulla soglia uscendo di casa, il quale ha una valenza fortemente negativa. Se ne trova traccia anche nella stessa opera tibulliana,

¹⁹ Copley 1956, 36.

²⁰ Ogle 1911, 263-264: “Many of the practices connected with the house-door seem to point to a cult which was originally no doubt directed to the spirits that were always near by. A Roman bride had to bind the door-posts of her husband's house with wool and smear them with fat or oil. The woolen figures, which were hung before doors on the Compitalia evidently originated as a substitute for human sacrifice to these spirits " ut vivis parcerent et essent his pilis et simulacris contenti " (Fest. ep., 239, I). So in Greece, at the time of childbirth, wool or olive branches were hung on the doors, and at the Ephebia, laurel was hung there. This custom was also usual at Roman weddings and at other times, and cypress branches were hung before the door when a corpse lay within”

²¹ Pl. *Curculio* 1.160: *mane suffundam aquolam*.

²² Tib.1.2.13-14 (con Maltby ad loc.).

²³ Tib. 1.3.30 *Ut mea votivas persolvens Delia noctes / Ante sacras lino tecta fores sedeat*.

quando il poeta racconta del suo tentativo di procrastinare la partenza per la Feacia appellandosi a tale cattivo auspicio (1.3.19-20):

Quotiens ingressus iter mihi tristia dixi

20 offensum in porta signa dedisse pedem.

In aggiunta, a Roma la porta, oltre ad adempiere alla funzione di protezione e difesa che innanzitutto le compete, è uno strumento essenziale attraverso il quale veicolare una precisa immagine sociale. Essa infatti divide lo spazio pubblico da quello privato e proprio a tale funzione deve la sua duplice natura: da una parte, infatti, è rivolta all'esterno, dall'altra, all'interno della dimora. La facciata della porta che guarda all'esterno permette di dimostrare ai passanti il prestigio sociale del proprietario dell'abitazione: si consideri ad esempio un passo tratto dal παρακλαυσίθυρον di Properzio in cui è la porta stessa a rendersi testimone dell'uso diffuso a Roma di collocare di fronte ad essa i trofei che accertano le benemerienze dei generali, un motivo che, come si vedrà, acquisisce una certa importanza in Tibullo, (1.16.1-8):

1 Quae fueram magnis olim patefacta triumphis,

ianua Tarpeiae nota pudicitiae,

cuius inaurati celebrarunt limina currus,

captorum lacrimis umida supplicibus,

5 nunc ego, nocturnis pоторum saucia rixis,

pulsata indignis saepe queror manibus

et mihi non desunt turpes pendere corollae

semper et exclusi[s] signa iacere faces.

Nel passo citato, la porta personificata prende la parola e rimpiange il passato in cui la dimora a cui appartiene era abitata da generali vittoriosi e proprio di fronte ad essa sfilava la processione del trionfo, con l'esibizione del bottino e dei prigionieri in lacrime. La sua condizione attuale è contrassegnata, invece, da una terribile reputazione dovuta alle scritte ingiuriose affisse ai battenti e agli oggetti posti di fronte a lei come simbolo della presenza di amanti esclusi. Il passo chiarifica quanto l'introduzione della porta personificata in elegia permetta al poeta di rendere più complesso lo scenario elegiaco: attraverso questo nuovo personaggio, Properzio riporta non solo la reputazione della *domina* quale è percepita dall'esterno, ma ha modo di introdursi negli spazi reconditi della sua esistenza ricorrendo alla prospettiva di un testimone passivo che assiste ai costumi corrotti della padrona senza poter in nessun modo opporvisi.

Concludendo, proprio per il maggior numero di associazioni culturali che la porta annovera in territorio italico, per la rilevanza sociale che essa assume e per la tendenza ad associarla a specifiche divinità, si ha ragione di presumere che questa trasmissione di caratteri tipicamente umani alla porta non potesse verificarsi che a Roma, in quanto riflesso di una generale credenza nelle sue qualità divine.

Appurata la posizione centrale riconosciuta alla porta nell'ideologia latina, nell'elaborato ci si propone di indagare il valore simbolico e letterario della porta nelle elegie di Tibullo. Nello specifico, nel primo capitolo, a partire da un'analisi comparata tra i passi scelti, si tenterà di dimostrare che la porta funge da principale snodo tematico poiché ad essa sono ricollegati i temi programmatici dell'elegia latina, ai quali il poeta-amante ricorre per rappresentare la propria esperienza amorosa. Tale procedimento, che può sembrare a prima vista ridondante e frutto di un gioco raffinato di un poeta erudito, rivela in verità uno schema compositivo fortemente consapevole ed efficace. Nel secondo capitolo, invece, si cercherà di mettere in evidenza come la presenza di una porta chiusa sia la premessa per sviluppare un tema che nell'elegia latina assume una risonanza non indifferente: la reclusione. Se la porta che permette di accedere alla dimora della fanciulla amata è serrata e impedisce l'accesso al poeta-amante, in aggiunta, a complicare la situazione sono i cani da guardia, una lena, i *custodes* e il *vir* posti a sorvegliare da vicino sulla fanciulla per impedire che si unisca all'amante. Tale situazione problematica fornisce al poeta-amante l'occasione per ritrarre in forma inedita il personaggio femminile: se davanti alla porta serrata il poeta resta inerte e incapace di agire per trovare una soluzione, a farsi promotrice dell'incontro è allora la fanciulla, la quale gode di una caratterizzazione che la rende pari agli eroi dell'epica per coraggio. Ma quanto si può prendere sul serio questa nuova immagine della fanciulla e quanto invece è da ricondurre al sorriso ironico del poeta e ad una mera logica letteraria?

Centralità della porta in Tibullo

La porta nelle elegie tibulliane ha una posizione centrale: essa, infatti, è il luogo principale in cui si realizza il discorso del poeta, è l'oggetto al quale il poeta rivolge le sue lamentele e l'elemento angosciante che, nominato con frequenza, assume una portata simbolica, ma soprattutto essa svolge una funzione strutturante di primo ordine nel veicolare gran parte dei motivi letterari che contribuiscono a definire la natura dell'amante in elegia.

Il poeta-amante, per autodefinirsi elegiaco, si rappresenta in alcune situazioni convenzionali: di fronte a una porta chiusa, in una dimensione in cui la possibilità di realizzare il suo idillio d'amore è ostacolata da una guardiana attenta o da cani predisposti all'attività di sentinella, in una relazione turbolenta in cui la donna amata spesso si presenta dura e indifferente alle sue richieste. Inoltre nel suo discorso il poeta-amante sviluppa alcuni temi che rendono più complessa la natura della sua esperienza d'amore e che, sebbene suscettibili di alcune variazioni, si presentano in modo piuttosto uniforme nelle opere degli elegiaci, contribuendo a formare una topica tradizionale alla quale attingono Tibullo, Propertio e Ovidio. Come riconosce Barthes,²⁴ nessun amante in letteratura può davvero essere considerato originale, poiché egli si autorappresenta ricorrendo ad alcune immagini fisse e a motivi convenzionali. È la natura stessa del linguaggio a permettere che si parli di un certo argomento ricorrendo a immagini o scene che afferiscono ad un ambito semantico anche piuttosto distante da quello considerato: a tal proposito risulta particolarmente convincente la dimostrazione che ne dà Kennedy nel suo saggio sul discorso dell'elegia latina, nel quale chiarifica che si può parlare d'amore con un linguaggio che richiama la pazzia, la malattia, la magia, una forza fisica che sfugge al controllo razionale, il viaggio, la guerra ecc.²⁵

Nel caso dell'elegia latina il numero di temi ai quali si ricorrere perché il poeta elegiaco si definisca è piuttosto contenuto: il *servitium amoris*, il *furtivus amor*, la *militia amoris*, la figura del *praeceptor amoris* e del *dives amator*. Tuttavia il modo in cui questi temi vengono introdotti nel discorso elegiaco è particolarmente rilevante: spesso infatti la porta funge o da elemento

²⁴ Barthes 1979, 136.

²⁵ Kennedy 1993, 47.

cardine attraverso il quale un tema viene sviluppato o da collante che ne tenga assieme più d'uno. Nello specifico, nelle elegie tibulliane il tema del *servitium amoris* è reso attraverso la rappresentazione del poeta nelle vesti del *ianitor*, lo schiavo che sta alla porta; il tema del *furtivus amor* è sviluppato attraverso la richiesta insistente rivolta alla porta affinché non produca alcun suono; il tema del *praeceptor amoris* è evocato a partire dagli insegnamenti rivolti alla fanciulla sul modo in cui oltrepassare la soglia; il tema del *dives amator* attraverso l'opposizione della porta a coloro che bussano senza un consistente numero di doni e la *militia amoris* attraverso le varie soluzioni violente che l'*exclusus amator* adotta per infrangere la porta.

Se la porta nelle elegie di Tibullo sembra sia dotata di una forza attrattiva tale da ricondurre a sé i temi portanti della sua poetica, questo avviene in ragione del valore simbolico²⁶ che essa ricopre nelle elegie tibulliane, come sottolinea Copley:

The thing that recalls him to love, the thing that means love to him, is that closed door; its eternal lesson of hope and disappointment- but always hope- is the essence of love to him, the symbol of the compelling power which he cannot resist.²⁷

Nel mondo elegiaco, la porta è un oggetto che, ogniqualvolta sia nominato, si presenta in uno stato preciso, serrata ed ostile, e pertanto non ha significato letterale, ma allude alla veglia dell'*exclusus amator* sulla soglia dell'amata. La porta dunque non è soltanto lo sfondo principale in cui si colloca il soliloquio del poeta-amante, ma intrinsecamente rinvia alla solitudine e alla disperazione che lo tormentano e che, al contempo, permettono di identificarlo.

A conferma di ciò si considerino i seguenti versi (1.2.89-96):

At tu, qui laetus rides mala nostra, caveto
90 mox tibi: non uni saeviet usque deus.
Vidi ego, qui iuvenum miseros lusisset amores,
post Veneris vinclis subdere colla senem,
et sibi blanditias tremula componere voce
et manibus canas fingere velle comas:
95 stare nec ante fores puduit caraeve puellae

²⁶Per una trattazione esaustiva sul valore simbolico della porta nella letteratura greca e latina si veda Haight 1950.

²⁷ Copley 1956, 74.

ancillam medio detinuisse foro.

Il poeta si rivolge improvvisamente ad un nuovo personaggio, uno spettatore che schernisce i suoi lamenti di fronte alla porta, intimandogli di non gioire troppo per il fatto di essere esente dal dolore che grava sul poeta: la dea Venere, infatti, non perseguita uno soltanto. A conferma di ciò si fa egli stesso testimone di un episodio in cui un vecchio, dopo aver deriso gli atti scellerati dei giovani amanti, subisce una degradazione d'amore per esser stato a sua volta sottomesso al giogo della dea. Tibullo sviluppa il motivo dell'amore in età senile secondo la tecnica dell'*evidentia*, vale a dire attraverso alcune immagini che vivifichino la scena: l'uomo anziano infatti è ritratto mentre pronuncia con voce tremante parole d'amore ricercate per l'occasione, acconcia la chioma canuta e, soprattutto, veglia sulla soglia della fanciulla e segue la sua ancella nel foro. Appare evidente che l'espressione *stare ante fores* non conservi qui un significato letterale, ma rinvii tout court allo status di esclusione che caratterizza il *senex amator*. La veglia di fronte alla porta dell'amata è presentata come una tappa ineludibile dell'esperienza d'amore e, al contempo, esprime in forma simbolica l'atto di sottomissione che essa richiede.

Un altro passaggio eloquente sviluppa il tema della nemesis d'amore (1.8.71-76):

Hic Marathus quondam miseris ludebat amantes,

nescius ultorem post caput esse deum:

saepe etiam lacrimas fertur risisse dolentis

et cupidum ficta detinuisse mora:

75 nunc omnis odit fastus, nunc displicet illi

quaecumque opposita est ianua dura sera.

Ritorna la figura dell'*irrisor*, che in questo caso non è un passante sconosciuto, bensì Marato, il fanciullo di cui Tibullo si è invaghito ma che non ricambia le sue attenzioni poiché è a propria volta innamorato di una fanciulla, Foloe. Nei versi sopracitati a parlare è lo stesso Marato, il quale ammonisce la ragazza a deporre la sua superbia presentando se stesso come un *exemplum*: anche lui, infatti, trattava con tale disprezzo i propri amanti da ridere delle loro lacrime e trattenerli con indugi fittizi, ma ben presto tale atteggiamento è stato punito dalla crudeltà di Foloe stessa. Dopo aver subito lo stesso trattamento, ha in odio ogni rifiuto e disprezza qualsiasi porta oppostagli con duro serrame. Nel passo il riferimento alla porta chiusa rimarrebbe del tutto incompreso se concepito in senso letterale: la porta ha necessariamente un significato simbolico e si presenta come più evidente sintomo della passione amorosa.

Che la porta abbia una posizione centrale nell'opera tibulliana risulta confermato anche dal fatto che essa è nominata in modo del tutto inaspettato in certe sezioni dell'opera (1.3.35-44):

35 Quam bene Saturno vivebant rege priusquam

tellus in longas est patefacta vias![...]

41 Illo non validus subiit iuga tempore taurus,

non domito frenos ore momordit equus,

non domus ulla fores habuit, non fixus in agris,

qui regeret certis finibus arva, lapis.

Nell'*eleg.*1.3, Tibullo lamenta la sua partenza verso la Cilicia in qualità di accompagnatore di Messalla e la condizione di isolamento in Feacia a cui è costretto a causa di una malattia. Questa situazione suscita nel poeta una forte nostalgia dell'età dell'oro durante la quale la vita umana era sottoposta al dominio di Saturno. A differenza di Esiodo²⁸, Tibullo organizza la periodizzazione della storia dell'uomo in due sole età: quella dell'oro regnata da Saturno e tutte le altre governate da Giove, sotto il dominio del quale prese avvio un irreversibile decadimento della natura umana. Durante l'età dell'oro non si viaggiava, non esisteva né il commercio né l'agricoltura, le case non avevano porte e non c'erano pietre confinarie nei campi. Non c'erano guerre, né armi né eserciti. Il passo tibulliano rivela vari punti di contatto con la prima Georgica di Virgilio, in cui vige il motivo della spontaneità della natura e dell'assenza delle arti umane.²⁹

Se da una parte, dunque, non ci sorprende che Tibullo al verso 44 inserisca tra le qualità dell'età dell'oro il fatto che non esistesse ancora la proprietà privata, motivo già presente nel modello virgiliano³⁰, è singolare il riferimento specifico all'assenza di porte nelle abitazioni, che non trova paralleli nelle altre descrizioni dell'età dell'oro³¹. Maltby³² intende l'espressione al verso 43 *Non domus ulla fores habuit* come un'allusione al fatto che non vi fossero ladri, mentre Della Corte³³ ricorda che "le case non avevano porte perché non erano vere case", bensì caverne montane. Sorprende tuttavia che, mentre nel passo tibulliano l'assenza di porte sia presentata come un elemento del tutto positivo che contribuisce ad alimentare il desiderio che quell'età lontana torni, al contrario nel libro V del *De rerum natura*, in cui si narra la vita degli uomini primitivi, Lucrezio sottolinei quanto fosse rischioso vivere in caverne o in rifugi boschivi il cui accesso non era affatto

²⁸ Hes.*Op.*109-201

²⁹ Cfr. Morelli 1991, 186; Schiebe 1981.

³⁰ Virg. *Georg.* 1.126 *Ne signare quidem aut partiri limite campum fas erat* (con Erren 2003 ad loc.)

³¹ Lucr. 5.925, Virg. *Ecl.* 4, *Georg.* 1.125, 2.536, Hor. *Epod.* 16, Ov. *Am.* 3.8.35, *Met.* 1.89, 15.96

³² Cfr. Maltby ad loc.

³³ Cfr. Della Corte ad loc.

ostacolato e che, pertanto, erano frequentemente sottoposti all'attacco di animali selvatici (Lucr.5.984-987):

eiectique domo fugiebant saxea tecta
985 spumigeri suis adventu validique leonis
atque intempesta cedebant nocte paventes
hospitibus saevis instrata cubilia fronde.

Dunque, poiché nel passo tibulliano non sono prese in considerazione le problematiche che scaturivano dall'assenza di porte nelle abitazioni, siamo autorizzati a credere che Tibullo non consideri la porta esclusivamente nella sua funzione più immediata, appunto quella difensiva, ma che egli intenda anticipare in modo allusivo l'idea di un amore libero e disinibito che nell'*eleg.*2.3 verrà effettivamente esplicitata.

In quest'ultima infatti, in cui parimenti il poeta richiama il mito dell'età dell'oro, egli capovolge uno dei temi più ricorrenti nella sua opera, vale a dire la predilezione per la campagna, luogo d'amore e di conciliazione opposto alla città³⁴, poiché viene a sapere che è proprio lì che Nemese è trattenuta da parte del suo nuovo ricco amante. Dunque si augura il ritorno dell'antica era pre-agricola, se questo gli assicurerà che non vi sarà più alcuna fanciulla reclusa nei campi. La ragione principale di tale augurio risiede nel fatto che durante quel periodo l'amore era facilmente realizzabile poiché non esisteva alcun custode né alcuna *ianua exclusura* (2. 3. 71-4):

Tum, quibus aspirabat Amor, praebebat aperte
mitis in umbrosa gaudia valle Venus.
Nullus erat custos, nulla exclusura dolentes
ianua: si fas est, mos precor ille redi.

È evidente che la porta non è soltanto un oggetto che arricchisce o complica la scena, ma è un elemento chiave, latore di un significato simbolico: essa allude all'esclusione a cui è costretto il poeta-amante e, per estensione, all'esperienza amorosa nella sua totalità. Ogni porta rievoca nella mente del poeta il nome e l'immagine della donna stessa ed esercita sul poeta-amante un'attrazione irresistibile alla quale egli difficilmente riesce a sottrarsi, come mostrato proprio dall'elegia che chiude l'opera (2.6.11-14):

Magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto
excutiunt clausae fortia verba fores.

³⁴ Sulla predilezione per la campagna come tema programmaticamente valido nell'elegia di Tibullo si veda Lee 1974; Cairns 1975; Solmsen 1961; Krefeld 1954.

Iuravi quotiens rediturum ad limina nunquam!

Cum bene iuravi, pes tamen ipse redit.

Con uno stile particolarmente elevato³⁵, Tibullo introduce la forte discrasia tra il suo progetto di non far mai più ritorno alla soglia di Nemese (v. 13 *Iuravi quotiens rediturum ad limina nunquam*) per dedicarsi all'attività militare al seguito di Messalla e l'atto involontario di tornarvi, enfatizzato dal riferimento al piede che sembra non resistere al richiamo della porta chiusa e che automaticamente lo riconduce alla soglia. Come sottolinea Copley, ciò che gli impedisce di portare a termine il suo proposito non è la bellezza di Nemese e nemmeno il suo fascino, ma proprio il pensiero di quella porta chiusa.³⁶

Dunque, appurato il valore simbolico che la porta riveste nelle elegie tibulliane, si cercherà di dimostrare che il tentativo di Tibullo di ancorare alla porta tutti gli aspetti che definiscono l'amore in elegia, secondo un procedimento che raggiunge facilmente un certo livello di parossismo e che disvela la natura convenzionale dell'amore in elegia, ha una funzione precisa: darle rilievo in quanto oggetto che in sé è sintesi del significato dell'esperienza amorosa elegiaca. Volendo richiamarci alle parole di Perrelli, essa funziona come “vero e proprio ‘correlativo oggettivo’ del contrasto tra l'eccentricità del *love affair* elegiaco e la morale tradizionale e i suoi modelli etici”³⁷ e la frequenza con cui essa è nominata nelle elegie tibulliane³⁸, sia che essa sia lo sfondo ad una scena il cui protagonista è l'*exclusus amator*, sia che essa sia personaggio personificato, testimonia la sua posizione focale all'interno del corpus poetico, poiché, in virtù della sua fissità ed inerzia, funge, all'interno di una narrazione mutevole e che procede per scorrimento d'immagini, da elemento unificante delle diverse sfaccettature d'amore rappresentate.

Se dunque è pur vero, come nota Copley, che nell'elegia tibulliana si assiste a “the reduction of the παρακλαυσίθυρον, *the vigilatio ad clausas fores*, to a position of pure formality, so that it no longer constitutes the true *raison d'être* of the poem but is only its immediate cause”, va tuttavia riconosciuta al παρακλαυσίθυρον la funzione di “vehicle for the exposition and discussion of the whole complex nature of the love affair, and not just as a simple song of disappointment”³⁹.

³⁵ Cfr. Maltby ad loc. che mette in risalto la complessa tessitura retorica presente ai versi 11-12, caratterizzati dalla ripetizione di *magna* e *loquor... locuto*, l'uso del composto *magnifice*, la figura etimologica *magnifice ... magna*, l'allitterazione e l'assonanza.

³⁶ Copley 1956, 73.

³⁷ Perrelli 2002, 53.

³⁸ *Fores* è attestata 16 volte; *ianua* 8 volte; *porta* 1 volta; *aditus* 1 volta; *cardo* 2 volte.

³⁹ Copley 1956, 111-112.

1.1 Servitium amoris

Le origini del tema del *servitium amoris* vanno ricercate nelle affinità di comportamento e attitudine riscontrabili tra l'amante e lo schiavo: queste emergono con una certa evidenza se si considera il rapporto che si innesta tra la *domina* autorevole e pretenziosa e l'amante soggiogato disposto a degradarsi per amore fino a rientrare in una classe sociale a cui di norma non appartiene. Gli elegiaci latini si rappresentano dunque in situazioni particolarmente umilianti e degradanti, traendo da tale condizione un certo godimento masochistico che li induce ad accettare il *servitium amoris* come strumento attraverso il quale introdursi in un immaginario parallelo, in cui è permesso fuggire dalle leggi tradizionali che regolano la società e accogliere una concezione totalizzante dell'esperienza d'amore.

Il tema giunge a una canonizzazione soltanto nell'elegia latina⁴⁰; dalle prime attestazioni rintracciabili nella letteratura greca del periodo classico e alessandrino, si deduce che il tema era impiegato in forma piuttosto ridotta, date le esigue testimonianze e la tendenza a sviluppare il tema della schiavitù perlopiù nei confronti di Eros piuttosto che verso un altro amante. Durante la Roma repubblicana si consolida grazie a una serie di raffinamenti aggiunti gradualmente, che ne sfruttano le potenzialità comiche e ne garantiscono un impiego efficace nella commedia, in cui tuttavia a ricoprire il ruolo di schiavo subordinato è il personaggio femminile, la cui degradazione è enfatizzata dal fatto di porsi al servizio di un altro servo⁴¹; dunque, solo con l'affermarsi dell'elegia latina il *servitium amoris* raggiunge il culmine del suo sviluppo assumendo una funzione estremamente rilevante: rappresentando il personaggio principale delle elegie, il poeta-amante, nella veste degradata dello schiavo, ottiene l'effetto di capovolgere ironicamente la gerarchia sociale comunemente intesa e ricreare un ideale di vita elegiaca in cui il poeta-amante si compiace di vedersi ridotto ad un essere insignificante (Tib.1.5.30 *At iuuet in tota me nihil esse domo*). Il tema, infatti, rappresenta "an idea which seems constantly in the mind of the elegists; in fact with them *servitium* is virtually a synonym for *amor*"⁴².

Il *servitium amoris*, che nei due libri tibulliani talvolta viene sviluppato in modo sistematico e dettagliato⁴³, talvolta è invece riecheggiato grazie all'impiego di un lessico specifico⁴⁴, è non a

⁴⁰ Per un'indagine esaustiva sulle origini e sull'evoluzione del tema dell'amore come forma di schiavitù si veda Copley 1947, Lyne 1979, Murgatroyd 1981.

⁴¹ Cfr. Murgatroyd 1981, 554-555; Plaut.*Most.*190; 216. Ter.*Phorm.*144.

⁴² Copley 1947, 291.

⁴³ Tib. 2.3.5-10; Tib. 2.4.1-4; Tib-2.3.79-80.

⁴⁴ Termini come *vinclum* e *domina* suonano come spie lessicali: cfr. Tib. 1.2.91 *Post Veneris vinclis subdere colla senem*; Tib. 1.5.61 *Vincla que de niveo detrahet ipse pede*. Tib. 2.4.4 *Et numquam misero uincla remittit Amor*. Tib. 1.1.46 *Et dominam tenero continuisse sinu*, Tib. 1.2.7 *Ianua difficilis dominae, te uerberet imber*, Tib. 1.5.26 *Garrulus in dominae ludere uerna sinu*. Tib 1.5.40 *Admonuit dominae deseruitque Venus*. Tib. 2.4.19 *Ad dominam faciles aditus per carmina quaero* Tib.2.4.25 *Illa malum*

caso oggetto di un'elaborazione particolarmente significativa nell'*eleg.* 1.1; di forte valore programmatico, da essa si deduce, infatti, che l'atto servile che meglio si addice all'amante elegiaco consiste nel vestire i panni del *ianitor*, il custode della porta, ribadendo così la forte correlazione che esiste tra quest'ultima e l'amante.

La porta, così, è sia l'oggetto che fisicamente impedisce l'unione tra i due amanti sia l'ambiente principale di un incontro destinato a non realizzarsi mai: infatti, se è pur vero che l'incontro con l'amato o l'amata (a seconda dell'elegia presa in considerazione) è il fine ultimo del poeta, tuttavia esso non arriva mai a concretizzarsi nella realtà, ma risulta continuamente trasferito in una dimensione passata, futura o ipotetica.

Un'analisi ravvicinata dell'*eleg.* 1.1 permetterà di cogliere questo aspetto. Nella prima parte del carme è sviluppato il noto tema del *τίς ἄριστος βίος*: il poeta dichiara il proprio rifiuto di un modello esistenziale dominato dalla ricerca del guadagno e dell'ambizione, in favore di una vita fondata sulla modestia e sulla serenità che deriva dall'accontentarsi di poco. L'adesione a questo credo, di generale matrice epicurea, si traduce dapprima nell'elogio della vita nei campi, tratteggiata con toni idillici e sognanti (vv. 5-44). Alla descrizione della realtà agreste, tuttavia, subentra ben presto il tema erotico. Cairns ricorda che è possibile individuare nei versi incipitari dell'opera alcuni richiami, diretti o indiretti, a Bacchilide o Mimnermo, tuttavia non si tratta di quel dichiarato sfoggio di erudizione ellenistica che si rintraccia invece in Properzio o Ovidio.⁴⁵ Dunque, Tibullo guida il lettore in uno scenario illusorio e idilliaco all'insegna dell'inerzia e del godimento, sintesi delle scelte programmatiche di cui il poeta si fa portavoce (1.1.45-50):

45 Quam iuvat immites ventos audire cubantem

et dominam tenero continuisse sinu,

aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,

securum somnos imbre iuvante sequi!

Hoc mihi contingat: sit dives iure, furorem

50 qui maris et tristes ferre potest pluvias.

Il passaggio, tra i più celebri dell'opera tibulliana, rievoca una scena di intimo piacere, dominata dal contrasto tra la sicurezza dell'ambiente interno, nel quale il poeta può godere della presenza della sua *domina*, e l'ostilità di quello esterno, in cui il vento impetuoso e la pioggia incombono

facinus suadet dominamque rapacem; Tib.2.6.41 *Desino, ne dominae luctus renouentur acerbi*; Tib.2.6.47 *Saepe, ego cum dominae dulces a limine duro.*

⁴⁵ Cairns 1979, 12.

con violenza. La scena descritta rimanda a Lucr.2.1, in cui l'epicureo sviluppa in versi, attraverso una metafora nautica, quella sensazione di profondo piacere che coglie il saggio quando realizza di essere esente dal male e che, per la forte carica evocativa dell'immagine, gode di una vasta fortuna nel mondo antico e moderno.⁴⁶ In particolare, il rimando è sottolineato dalla corrispondenza tra l'espressione *quam iuvat*, che introduce la scena, e il lucreziano *suave*⁴⁷. Nel presente passo, Tibullo rielabora il *topos* in un senso tipicamente elegiaco poiché la sicurezza garantita dall'ambiente riparato corrisponde, sul piano esistenziale, all'esperienza d'amore, cristallizzata nei dettagli della scena: i protagonisti sono sdraiati a letto (*cubantem*) e l'abbraccio dell'amata, che letteralmente 'contiene' il poeta, è vividamente rappresentato dall'ordo verborum (*tenero continuisse sinu*)⁴⁸. Mentre in precedenza l'elegia ruotava attorno al desiderio di vivere in un rapporto simbiotico con il paesaggio agricolo che lo circonda (vv.1.1.5-18; 27-28; 35-36)⁴⁹, nei versi 45-48 il poeta insiste sull'ostilità dei fenomeni atmosferici per potenziare il piacere della stanza raccolta: l'infuriare del vento e il suono della pioggia percepiti dall'interno rendono ancora più dolce il sonno degli amanti (*imbre iuvante*)⁵⁰. Il poeta crea un quadro idilliaco che risulti

⁴⁶ Cfr. Rodighiero 2009.

⁴⁷ Lucr. 2.1.

⁴⁸ Lee 1974, 107-8 nota che il verbo *contnuisse* appartiene al linguaggio tecnico militare e con esso si intende l'atto di circondare il nemico (ThLL 4.703.23ff); appartiene dunque alla serie di impieghi del lessico militare che caratterizza l'intero corpus poetico di Tibullo e che contribuisce a sviluppare il tema della *militia amoris*. Per usi del verbo *contineo* in una posizione metrica simile: Lucr. 5.318 *Denique iam tuere hoc, circum supra que quod omne / continet amplexu terram*. Ovid *Am*.1.514 *Vix sedet et pressas continet arte iubas*.

⁴⁹ Cfr. Boyd 1984, il quale dimostra che il paesaggio naturale descritto da Tibullo nell'*eleg.* 1.1 è concreto e realistico, in opposizione alla lettura proposta da Cairns 1979 di uno scenario agricolo che evochi "an idealised primitive Roman past". Anche nella descrizione dell'impetuosità degli eventi atmosferici Boyd nota continuità con il tono realistico che precede i versi 45-50: "like the old man of Tarentum, Tibullus is to inhabit a landscape with a realistic, and sometimes harsh, climate" (276).

⁵⁰ Al verso 48 si trova uno dei loci tibulliani più discussi. *Igne* è la lezione dei codici che trasmettono Tibullo integralmente, *imbre* del florilegium Gallicum e della seconda mano del Guelferbitano. Per una panoramica delle posizioni assunte al riguardo dagli studiosi cfr. Lenz-Galinsky, Wimmel 1976, 40 e Formicola 1998. Per risolvere l'incertezza della tradizione gli studiosi hanno cercato fonti e *loci similes* che potessero illuminare interpreti ed editori. Westendorp Boema 1951 ha individuato passi che considerino il rumore dell'acqua conciliante per il sonno (Tib.1.2.79; Liv.XXIV.46.5;47.1; Hor. *epod.* 2.28; Cels. III 18.15; Paul Aegin. I.98; Sen. *De prov.*3.10; Plin. *n.h.* 12.5, Soph.TrGF, IV F 63), mentre Dehon 1993, 225 ha raccolto i passi della letteratura greca e latina che accostano il fuoco a rappresentazioni di vita invernale. Lee 1974, 113 e Murgatroyd 1980, 300 mettono a testo la lezione *igne* sulla base del criterio oppositivo visivamente rappresentato anche nel metro: nei distici 45-48 la violenza del mondo esterno è rappresentata nell'esametro (v.45 *inmites ventos*; v. 47 *gelidas...aquas*), mentre la sicurezza della casa nel pentametro (v.46 *tenero... sinu*; v.48 *igne*). Della Corte, invece, accetta la lezione difficilior *imbre* ipotizzando che il poeta si ispirasse a un frammento sofocleo proveniente dai Τυμπανιστῆς (579 N²), a cui avrebbe attinto attraverso un *anthologium* del tipo di quello di Stabeo. Nel frammento il personaggio sofocleo parla di un naufragio e "che Tibullo avesse pensato a una scena di mare e naufragio è confermato dai versi 1.1.49-50". Nel caso specifico, crediamo sia opportuno preferire la lezione *imbre* seguendo l'argomentazione di Della Corte 1967, il quale afferma che "nessuno dei poeti che Stobeo riporta al capitolo sulla navigazione (e pensiamo che altrettanto facesse l'*anthologium* che Tibullo aveva presente) parla di "fuoco"; tutti i poeti citati parlano invece di venti, di piogge, di mari agitati, di naufragi, di morti. Certo Tibullo avrebbe potuto variare quanto leggeva nel suo repertorio di poeti greci, e scrivere *igne*, che poi i florilegi avrebbero mutato in *imbre*; ma è più verisimile che sia avvenuto esattamente il contrario e cioè che, conforme al *topos*, Tibullo abbia

sospeso sul piano temporale - la scena è descritta al tempo presente poiché il poeta sviluppa una considerazione generale e non perché egli faccia riferimento a una condizione che sta sperando mentre parla: questo risulta confermato dall'uso del congiuntivo (v. 49 *Hoc mihi contingat*) per esprimere l'augurio che in futuro possa vivere un piacere simile - e la cui fissità restituisca un'immagine di intima vicinanza all'interno di uno spazio, il *cubiculum*, entro il quale, dapprima, il poeta invita il lettore a introdursi con un atteggiamento quasi voyeuristico ma, successivamente, ne allontana lo sguardo lasciando che le implicazioni erotiche che tale vicinanza suggerisce siano soltanto alluse. La tendenza a rappresentare coppie di innamorati in momenti d'intimità nello spazio protetto della stanza da letto si registra non solo nell'elegia, ma si riflette anche nelle rappresentazioni pittoriche del tempo, come confermano gli affreschi di Villa Farnesina: tale dialogo tra letteratura e pittura lascia intendere la necessità di un nuovo tipo di "romanticismo" che si diffonde a Roma durante l'età augustea.⁵¹

Tuttavia, nei versi successivi, tale illusione di un amore perenne e lontano dalle incombenze esterne viene bruscamente infranta dal poeta stesso (1.1.53-58):

Te bellare decet terra, Messalla, marique,
ut domus hostiles praeferat exuvias:
55 me retinent vinctum formosae vincla puellae,
et sedeo duras ianitor ante fores.
Non ego laudari curo: mea Delia, te cum
dum modo sim, quaeso segnis inersque vocer.

Il passaggio segna una svolta nell'andamento narrativo dell'elegia, grazie al quale il poeta, in contrasto con la scena di intimità vagheggiata poco sopra, svela ora le proprie reali condizioni, raffigurandosi come amante sofferente. Tibullo ribadisce il proprio rifiuto della *militia*⁵² (come già fatto ai vv. 2-4), ma ora il panorama che egli oppone ai travagli della vita militare è ben più desolante: egli è impossibilitato a seguire il suo protettore Messalla nelle sue campagne militari poiché è costretto alla passività e all'inerzia dalla sua condizione di *ianitor*, di schiavo incatenato all'ingresso della casa di Delia. In questo contesto, dunque, la porta materializza l'antitesi tra la

continuato a parlare della pioggia che concilia il sonno, così come per tutta l'antichità si ripeteva, e nell'archetipo sia penetrata – come in casi analoghi è avvenuto- la correzione *igne*.”

⁵¹Sul *cubiculum* come ambiente dell'elegia cfr. Valladares 2012.

⁵² La rinuncia alla carriera militare e la scelta di una vita povera sono conformi alle convenzioni della poesia elegiaca: cfr. James 2003, 228–231; Lyne 1980, 152–159.

scelta di vita elegiaca e l'ambizione militare, secondo un motivo rintracciabile, come ricordato nell'introduzione, anche in Propertio (1.16.1-8)⁵³.

Mentre l'azione di Messalla ha come effetto quello di procurarsi le spoglie dei nemici (si notino la pregnanza semantica e la chiara funzione anticipatoria esercitate dal termine *exuviae*: allude alla condizione di prigionia che grava sui nemici vinti, ma, al contempo, permette di instaurare un'associazione con la condizione schiavile che il poeta, nei versi immediatamente successivi, dichiara di ricoprire⁵⁴), simbolo della vittoria da esporre di fronte alla sua porta⁵⁵, l'azione di Tibullo non gli procura alcun vantaggio e ha come unico fine quello di dimostrare la propria devozione all'amata e di starle appresso (vv. 57-58 *te cum / dum modo sim*). Il profilo del poeta si definisce dunque per contrasto con quello di Messalla: al verso 55 attraverso il pronome personale *me*, la cui risonanza è enfatizzata dalla posizione a inizio verso, che si oppone al *te* del v. 53 riferito al suo protettore, il poeta connota la sua azione in senso statico e passivo, come dimostra l'impiego dei verbi *retinent* al v. 55 e *sedeo* al v.56, entrambi afferenti al linguaggio militare⁵⁶ e qui usati per enfatizzare la condizione di immobilità imposta al poeta-amante⁵⁷, e dalla figura etimologica *vinctum vincla* al v. 55, che attraverso l'allitterazione rende concretamente l'immagine dell'amante impossibilitato a rivendicare ogni volontà o autonomia di movimento.

Murgatroyd⁵⁸ ricorda che una delle innovazioni più significative che si riscontra nell'elaborazione elegiaca del tema e di cui Tibullo si fa precursore consiste nel fatto che, per rendere visivamente più vivida l'immagine del poeta-amante soggiogato dal dominio della fanciulla, viene introdotto il motivo delle catene: in tal modo il poeta crea un'atmosfera di umiliazione e sofferenza che per

⁵³ Vd. introduzione.

⁵⁴Cfr. Maltby ad loc.

⁵⁵Le spoglie dei nemici erano affisse alla porta o nel vestibolo della casa del generale vincitore: cf. Liv. 38.43.10 (*M. Fulvius*) *qui ob has res gestas triumphum a vobis postulatus sit, Ambraciam captam signaque quae ablata criminantur, et cetera spolia eius urbis ante curru, laturus et fixurus in postibus suis?*, Virg. *Aen.* 2.504, Prop. 3.9.25-6 (of Maecenas) *vel tibi Medorum pugnacis ire per hastas, / atque onerare tuam fixa per arma domum*, Ov. *Trist.* 3.1.33-4, Plin. *Nat.* 35.7 *aliae foris et circa limina animorum ingentium imagines erant adfixis hostium spoliis*.

⁵⁶Per l'uso di *retineo* in contesto militare cfr. *Caes. Gall.* 7.47.2 *milites ... a tribunis militum legatisque ... retinebantur*; Liv. 10.19.4 *dimitti ab Appio eum, sed a re publica et ab exercitu retineri; experiretur modo voluntatem militum. Sedeo*, invece, è usato in contesto militare per rappresentare l'inattività: Cfr Maltby ad loc. il quale cita Liv.2.12.1 *sedendo expugnare urbem*.

⁵⁷Per l'uso di *retineo* in contesto amoroso cfr. Tib.1.2.75 *Et te dum liceat teneris retinere lacertis, / Mollis et inculta sit mihi somnus humo*. Lucr.1187 *quos retinere volunt abstrictosque esse in amore* Ov. *Rem.* 213-14 *Tu tantum, quamvis firmis retinebere vinclis, / i procul, et longas carpere perge vias!*

⁵⁸ Murgatroyd 1981, 596: "Earlier treatment of the figure had left the elegists with little opportunity for introducing brand new details, and in this sphere their contribution was mainly one of variation and refinement. However, one novel idea that they did produce was that of chains. To be in fetters was made synonymous with to be in love, since if the lover was a slave it seemed fitting that he should wear the slave's shackles."

gli elegiaci latini corrisponde in sé con l'esperienza d'amore.⁵⁹ Inoltre tale riferimento alla rappresentazione in catene risulta essere un dato piuttosto realistico: il poeta-amante, infatti, dichiara di essere non uno schiavo qualunque, ma un *ianitor*⁶⁰, lo schiavo che McKeown, commentando Ov.*Am.*1.6, definisce “the most menial of domestic staff”⁶¹, la cui rappresentazione in catene è ampiamente attestata anche in letteratura⁶² e risulta giustificata dal fatto che l'incarico affidatogli, quello di aprire o chiudere la porta, non richiede uno spostamento⁶³. Si tratta dell'unico caso in cui Tibullo si associa esplicitamente al *ianitor*, tuttavia Veremans ha avanzato l'ipotesi che un'ulteriore identificazione con esso si possa individuare anche nell'*eleg.*2.4.⁶⁴

Dunque, il poeta appartiene alla tipologia peggiore di schiavi, quella formata da individui su cui non è possibile far affidamento, tanto da dover ricorrere ad uno strumento irremovibile per potersi assicurare il loro servizio, e ciò produce come effetto immediato quello di renderlo indissolubilmente legato ad un oggetto specifico, la porta, e ad un luogo in particolare, la soglia di casa della *puella*.

Maltby, inoltre, presta particolare attenzione alla posizione in cui si colloca il *ianitor*: nella realtà, infatti, egli risiede all'interno della dimora e da lì esercita le sue funzioni, come si deduce da un'elegia ovidiana⁶⁵, in cui il poeta, durante la veglia di fronte alla porta chiusa, si rivolge al *ianitor*, anch'esso di fronte alla porta ma all'interno della dimora della *puella*, nel tentativo di convincerlo a lasciarlo entrare. Al contrario, dal passo tibulliano deduciamo che il poeta-schiavo non rinuncia alla propria condizione di *exclusus amator* ed egli è sì incatenato, ma all'esterno

⁵⁹Cfr. Copley 1982, 299 “It should be particularly noted that this atmosphere, rather than the physical pain which such torments might be presumed to cause, is of first interest to the elegists: it is not so much that the lover suffers; rather it is the peculiarly slavish manner in which he suffers, and the spirit with which he accepts his sufferings that are brought out by these features of *servitium amoris*.”

⁶⁰Cfr. Per un approfondimento della figura del *ianitor* nella letteratura greca e latina si veda Schnayder 1967.

⁶¹Cfr. McKeown 1989, 122-123

⁶²Cfr. McKeown 1989, 124: che cita. Afran. Com. 392 *tintinnire ianitoris impedimenta audio*, Tib. 1.1.55f., Colum. 1 Pref. 10, Suet. *Rhet.* 27.1 L. *Voltacilius Plutus seru isse dicitur atque etiam ostiarius uetere more in catena fuisse.*”

⁶³ L'uso di incatenare il *ianitor* è ricordato anche da Schnayder 1967, 66: “*Ianitorem enim in compedibus tenere vetus mos fuit*”, citando a supporto Svet. *Rhet.* 3 L. *Octacilius Pilitus (dicit) ostiarium, vetere more, in catena fuisse.*

⁶⁴ Veremans 1989, 103: attraverso un'analisi dettagliata dei versi 2.4.3-4 *servitium sed triste datur, teneorque catenis, / et numquam misero vincla remittit Amor*, lo studioso elabora tale supposizione sulla base della sovrabbondanza della parola *catenis*, la quale è interpretata dallo studioso come un indizio del tentativo da parte di Tibullo di alludere anche in questo luogo all'autorappresentazione come schiavo incatenato alla porta della *domina* Nemesi.

⁶⁵ Ov. Am. 1.6 1-6. *Ianitor, indignum, dura religate catena, / Difficilem moto cardine pande forem! / Quod precor, exiguumst: aditu fac ianua parvo / Obliquum capiat semiadaperta latus! / Longus amor tales corpus tenuavit in usus / Apta que subducto corpore membra dedit;*

dell'edificio, come è confermato dal riferimento alle *durae fores*, in cui è l'aggettivo stesso a precisare l'atteggiamento di forte ostilità della porta verso il poeta⁶⁶.

A differenza di Tibullo, Ovidio, nella sua riscrittura del *topos* del παρακλαυσίθυρον, non giunge a identificarsi con il *ianitor*, si limita a proporre ironicamente uno scambio di ruolo e, sebbene invochi lo schiavo con l'intento di instaurare una conversazione che metta in luce le caratteristiche che i due personaggi condividono, tuttavia, nella parte terminale dell'elegia, quando il poeta comprende che il suo tentativo è del tutto improduttivo, la possibilità che rivendica di allontanarsi dalla soglia (Ov.am.1.6.71-72 *qualiscumque vale sentique abeuntis honorem, / lente nec admissio turpis amante, vale*) mette in luce l'inconciliabilità tra lo schiavo in senso metaforico, il *servus amoris*, e quello in senso letterale, il *ianitor*.⁶⁷

D'altro canto, la declinazione tibulliana del tema del *servitium amoris* nell'*eleg.* 1.1 è foriera di una serie di significati secondari che affiorano attraverso un approfondimento del ruolo dello schiavo della porta. Che il poeta elegiaco desideri vestire i panni del *ianitor* sembra giustificato dal desiderio di poter godere di un rapporto di maggior intimità con la donna amata: come precisa McCarthy, nella società romana lo schiavo è osservato con diffidenza dal padrone, poiché, seppur sia privo di libertà, tuttavia mantiene un'indipendenza di pensiero che lo rende potenzialmente in grado di tradire la sua fiducia e agire in modo tale da ottenere dei benefici personali, o persino di manipolare “the system of rewards and punishments by apparent compliance”⁶⁸. Diventando lo schiavo della *domina*, il poeta otterrebbe la sua fiducia e confidenza e avrebbe modo di sperimentare quei “surrogate’s potential powers”⁶⁹ di cui gode lo schiavo, come accedere ai luoghi nei quali il proprietario non può andare o svolgere mansioni a stretto contatto con la *puella*, che di norma al *dominus* non competono. Tuttavia, come sottolinea Fitzgerald, da tale identificazione emerge un paradosso poiché se, da una parte, Tibullo si rappresenta quale *ianitor* per godere di un rapporto di maggior intimità con la *domina*, dall'altra, in quanto schiavo che deve bloccare l'accesso agli altri amanti, è, per la stessa condizione sociale, impossibilitato ad ottenere quel tipo di accesso a cui l'uomo libero aspira: “the paradoxical position of the slave, who had constant access (of a certain kind) to his master and mistress, and could be entrusted with the supervision or control of the free, acquires new figurative possibilities in the erotic context, and these are eagerly exploited by the love poets”⁷⁰.

⁶⁶ Cfr. Maltby ad loc.

⁶⁷ Fletcher 2019, 390.

⁶⁸ McCarthy 1998, 180.

⁶⁹ McCarthy 1998, 180.

⁷⁰ Fitzgerald 2000, 75.

Inoltre il *ianitor*, in qualità di servitore incaricato di ricevere l'ospite per primo, ha un ruolo particolarmente significativo nel determinare la prima impressione del visitatore⁷¹. Questo si ricava chiaramente anche da un passo del *Satyricon* da cui emerge che il temperamento e l'atteggiamento del portinaio preannunciano il carattere, o addirittura la classe sociale, del proprietario:

Sequimur nos admiratione iam saturi et cum Agamemnone ad ianuam pervenimus, in cuius poste libellus erat cum hac inscriptione fixus: QUISQUIS SERVUS SINE DOMINICO IUSSU FORAS EXIERIT ACCIPIET PLAGAS CENTUM. In aditu autem ipso stabat ostiarius prasinatus, cerasino succintus cingulo, atque in lance argentea pisum purgabat. Super limen autem cavea pendeat aurea in qua pica varia intrantes salutabat.⁷²

Nel passo sopracitato, si descrive l'arrivo di Encolpio e della sua compagnia alla casa del liberto arricchito Trimalcione, accompagnati dallo schiavo Agamennone. I costumi libertini e lo sfarzo che caratterizzano l'ospite si ripercuotono sugli elementi posizionati sulla soglia della dimora: la scritta che stabilisce la punizione per lo schiavo ribelle preannuncia l'atteggiamento dispotico del padrone, il quale, dimentico della sua condizione precedente, si dimostra altrettanto crudele nei confronti dei suoi servi; l'abbigliamento eccentrico del portinaio, vestito di verde e con una cintura di color ciliegia, riflette i gusti singolari del padrone e l'azione che compie (*in lance argentea pisum purgabat*), di fatto molto umile e ordinaria, conserva tuttavia in quel dettaglio sul materiale argenteo del piatto un'allusione alla smoderata passione per il lusso del padrone.

Allo stesso modo, nel passo tibulliano, la presenza di un amante che si finge *ianitor* all'esterno della dimora della *domina* e insistentemente la invoca affinché lo lasci entrare, costituisce un'esibizione pubblica del reale stato sociale della *puella*: a un visitatore esterno tale presenza, come quella di ghirlande affisse alla porta o di biglietti con profferte d'amore lasciati nei suoi pressi⁷³, instillerebbe il sospetto che quella dimora sia frequentata da numerosi amanti e, di conseguenza, che vi abiti una donna dai costumi corrotti. Così il *ianitor* diventa un ruolo particolarmente scomodo che condivide non pochi aspetti con il personaggio del *garrulous* presente nella commedia, la cui funzione consiste nel rivelare dettagli intimi e comici sul conto dei personaggi principali.⁷⁴

⁷¹ Maynes 2007, 59: "Since the door guardian was merely viewed as an extension of the physical barrier of the household, and since house doors were the only public face of the house, the *ianitor* / *ostiarius* must have been significant for the house's first impression upon visitors. Just as the presence of, and interaction with, a *cubicularius* provided a visible indication of the master's high status, so could the lowly *ianitor* be used as a medium of social advertisement."

⁷² Petron.28.6-29.1 (con Schmeling 2011 ad loc.)

⁷³ Cfr. Prop.1.16.7-8 *Et mihi non desunt turpes pendere corollae / semper et exclusis signa iacere faces.*

⁷⁴ Cfr James 2012 per un approfondimento dell'influenza della *Commedia Nuova* sull'elegia latina.

In aggiunta, il fatto che il poeta elegiaco si autorappresenti in una veste tanto degradata non è un'azione fine a se stessa o volta esclusivamente a dimostrare la devozione dell'amante nei confronti della *puella*, ma risponde ad una logica precisa: il fine ultimo del poeta-amante rimane quello di ottenere il consenso di accedere alla casa della *domina* e, pur di riuscirci, egli è disposto a sottoporsi a delle azioni umilianti e degradanti che, come un'azione autolesionistica, abbiano come effetto quello di impietosire la donna e attirarne l'attenzione. Il *servitium amoris*, dunque, rientra a pieno titolo nella retorica dell'*exclusus amator* che ha come fine il convincimento della fanciulla.⁷⁵

Inoltre, l'amante elegiaco si identifica con uno schiavo che non è ritratto come una figura astratta e generale, ma, al contrario, gode di una caratterizzazione meticolosa. Dalle elegie emergono due tipi principali di schiavitù: quella di città e quella di campagna, e il protagonista è chiamato ad esercitare ora una ora l'altra. Nell'*eleg.* 1.5, ad esempio, Tibullo descrive quali mansioni gli competono quando si pone al seguito di Delia (1.5.61-66):

Pauper erit praesto semper tibi, pauper adibit
primus et in tenero fixus erit latere,
pauper in angusto fidus comes agmine turbae
subiicietque manus efficietque viam,
65 pauper ad occultos furtim deducet amicos
Vinclaque de niveo detrahet ipse pede.

Tibullo si ritrae come amante fedele e attento ad ogni esigenza della padrona, il primo ad accorrere in caso di necessità (61-62 *adibit primus*) e fermamente vicino al suo tenero fianco. Egli le rende più facile il passaggio tra la folla e la accompagna alle case dei suoi amanti. Inoltre un altro servizio particolarmente degradante gli compete, rappresentato da un'immagine dall'erotismo suggestivo: ha infatti il compito di sciogliere i lacci dei suoi calzari, operazione che gli impone una posizione visibilmente subordinata (egli si accoscia all'altezza del piede), ma al contempo gli permette di attingere ad una specifica parte del suo corpo. Egli dimostra la sua devozione anche a Marato con comportamenti altrettanto servizievoli: è disposto a reggere la torcia quando il fanciullo incontra l'amata Foloe e si presenta come il servitore fedele e riservato che non rivela gli intrighi amorosi tra i due⁷⁶. Inoltre non ripudia il duro lavoro dei campi⁷⁷, e si propone lui stesso come *custos* della donna amata, come si deduce dal seguente passo (1.6.37-38):

At mihi servandam credas: non saeva recuso

⁷⁵ James 2003, 147.

⁷⁶ Tib. 1.9.39-44.

⁷⁷ Tib. 2.3.79-80.

Verbera, detrecto non ego vincla pedum.

Nel passo Tibullo si rivolge al *coniunx* di Delia con un nuovo atteggiamento: avendo compreso di essere a sua volta tradito, cerca l'alleanza di colui che prima gli era nemico e che aveva tentato di ingannare ricorrendo a ogni tipo di sotterfugio. Nel fare ciò egli si dichiara disposto a sottoporsi al servizio della fanciulla, sebbene sia violento e ne limiti inevitabilmente la libertà, immagine vividamente rappresentata dalle catene che impediscono il movimento del piede.

Di qui emerge un dato interessante: il poeta, pur di stare appresso alla fanciulla, si dimostra disposto ad assumere le vesti di quegli stessi personaggi che, nei passi precedenti, riconosceva quali nemici, come lo schiavo della porta che gli impediva l'ingresso o il custode della fanciulla che il poeta tentava di ingannare.

Tuttavia quest'apparente contraddizione rivela l'ironia con la quale Tibullo desidera rappresentare la propria esperienza amorosa, la quale, scandagliata da momenti di rifiuto e di consenso da parte della fanciulla, richiede al protagonista un atteggiamento versatile e modulabile sulla base di ogni diversa situazione.

Infine, volendo tornare all'*eleg.* 1.1, un ultimo elemento va precisato: i versi presi in analisi (1.1.53-58) sono adottati da Cairns⁷⁸ come modello per illustrare la tecnica espositiva di Tibullo, chiamata dai critici "the technique of the delayed information". Il poeta, infatti, non chiarifica fin dal principio dell'elegia tutte le informazioni essenziali, ma invita il lettore a seguire una linea narrativa ben calibrata, che alterna sezioni descrittive ad altre riflessive, e che ha come fine ultimo quello di rivelare a poco a poco al lettore il tempo, lo spazio, i personaggi dell'elegia. Dunque il verso 55 (*me retinent vinctum formosae vincla puellae*) funge da improvviso colpo di scena, in cui il poeta introduce inaspettatamente un'informazione che capovolge lo scenario precedentemente illustrato e permette al lettore di conoscere il suo statuto di *servus amoris*. L'idillio amoroso descritto pochi versi innanzi (1.1.45-50) non trova riscontro nella realtà, ma si rivela quale pura invenzione: la *puella formosa* è resa irraggiungibile dall'improvvisa comparsa della porta ostile ed il poeta, che prima condivideva il letto con la fanciulla, è degradato a una posizione subalterna. Quel progetto di unirsi a lei all'interno di un ambiente accogliente risulta del tutto irrealizzabile: la possibilità di incontro è perentoriamente negata e il luogo in cui il poeta manifesta il proprio risentimento non può che essere la soglia di casa.

Se è vero che l'incontro è un "artificio della trama"⁷⁹ che consente l'evoluzione e la complessità del racconto, la concezione poetica di Tibullo e degli altri elegiaci è in qualche misura

⁷⁸ Cairns 1979, 147.

⁷⁹ Luperini 2007, 6.

paradossale. La loro esperienza poetica è dominata dall'amore, ma questo sentimento è per statuto destinato a rimanere insoddisfatto, così che il dolore e la sofferenza assurgono a ragione ultima del poetare. Dunque, piuttosto che elaborare una storia d'amore di cui si possa tracciare un arco narrativo cronologicamente ricostruibile e il cui finale coincida con l'unione tra i due amanti, le elegie tibulliane ripercorrono le tappe significative di una relazione intimamente vissuta dall'io lirico, in cui sono i sentimenti del poeta a dominare la scena. Perciò, se l'amore si presenta come un'esperienza tormentata e dolorosa, solo fintantoché il poeta rimarrà un *exclusus amator* ci potrà essere poesia, come precisa Maynes: "Since doorstep lamentation is in fact a definitive elegiac activity, the elegiac lover who actually had the ability to realise his desires and gain entry would cease to be an elegiac lover at all."⁸⁰

Una concezione simile, fortemente dominata dal contrasto dei piani temporali e dall'antitesi tra realtà e speranza, è elaborata già da Catullo⁸¹. Il tema del contrasto tra un presente doloroso e un passato mitico e piacevole per la presenza della fanciulla è centrale, ad esempio, nel carme 8⁸²:

miser Catulle desinas ineptire
et quod uides perisse perditum ducas.
fulsere quondam candidi tibi soles
cum uentitabas quo puella ducebat
5 amata nobis quantum amabitur nulla.
ibi illa multa tum iocosa fiebant
quae tu uolebas nec puella nolebat.
fulsere uere candidi tibi soles.
nunc iam illa non uolt tu quoque inpotens <noli>
10 nec quae fugit sectare nec miser uiue
sed obstinata mente perfer obdura.
uale puella. iam Catullus obdurat
nec te requiret nec rogabit inuitam

⁸⁰ Maynes, 2007, 129.

⁸¹ Cfr. Ramires 1988, 171, in cui lo studioso sottolinea che tale concezione si presenta come "costante catulliana" e perciò è individuata anche in Catull.64 e Catull.72 sulla base dell'opposizione tra gli avverbi *nunc* e *quondam*.

⁸²Per una panoramica degli studi sulla struttura e sulle diverse interpretazioni del carme 8 cfr. Rowland 1966; Schmiel 1990-91; Lieberg 1989; Decreus 1992; Thomas 1984; Moritz 1966; Quinn 1970; Ramires 1988.

at tu dolebis cum rogaberis nulla.

Il carme catulliano si presenta come un monologo drammatico⁸³ in cui l'io lirico risulta sdoppiato: da una parte l'amante soggiogato alla *puella*, dall'altra il poeta che lo ammonisce affinché rinunci a una passione tanto turbolenta e si dimostri capace di affrontare il distacco⁸⁴. Nel carme lo scarto tra il passato lieto e il presente doloroso è segnalato dalla ripetizione del verso *Fulsere candidi tibi soles*⁸⁵ con un'unica *variatio*⁸⁶ ravvisabile nell'avverbio utilizzato: *quondam*, al v. 3, sottolinea l'appartenenza di quei momenti al passato⁸⁷, mentre *vere*, al v. 8, ne ribadisce l'autenticità e validità. Ramires inoltre sottolinea che "l'architettura del c.8 si fonda sulla coppia oppositiva *quondam* VS *nunc*: la felicità del tempo passato e la sua proiezione melanconica nel quotidiano. I *communes amores* e i *candidi soles* rifulsero in un'età che adesso appare irrimediabilmente trascorsa, ma con quel *vere* il poeta desidera proprio riparare al distacco, impedire che il proprio amore [...] venga a precipitare nelle nebbie cristalline del mito. Catullo riafferma la preminenza della realtà sul mito."⁸⁸ Dunque, la condizione attuale del poeta-amante è segnata dal rifiuto che egli si impone di accogliere con mente lucida e un animo ostinato. Tuttavia tali raccomandazioni sfociano in un'apostrofe aspra rivolta alla fanciulla, che fa trapelare ironicamente l'animosità e il forte coinvolgimento che ancora avverte.

Se si confronta il carme 8 con l'elegia 1 di Tibullo, si noterà che Catullo non precisa dove si collochi il suo discorso amoroso e che la sua apostrofe indirizzata a Lesbia, nella parte terminale del carme, potrebbe essere ambientata sulla soglia dell'amata come nella pura interiorità dell'io lirico: quest'ultimo non è un dato che il poeta ritiene sia necessario specificare.

Al contrario, l'insistenza con cui Tibullo associa le proprie sofferenze alla presenza della porta dimostra l'importante ruolo tematico e simbolico che essa assume nell'opera. Nella porta il poeta materializza la condizione di separazione che caratterizza la sua esperienza amorosa, nel tentativo di soddisfare un bisogno di realismo: egli vorrebbe far credere al lettore che la sua poesia non trae

⁸³ Thomas 1984 dimostra il contatto che esiste tra il monologo di Catullo e il lamento del personaggio innamorato nella *Sama* di Menandro.

⁸⁴ Quinn 1959, 94 propone una lettura del carme come dialogo tra due voci: quella del poeta razionale e quella dell'innamorato irrazionale. Évrard-Gillis 1976, invece, distingue fra "le locuteur" e "l'interlocuteur", e interpreta Catull.8 alla luce del rapporto tra una voce che ammonisce e una voce ammonita.

⁸⁵ Sulla struttura del carme 8 di Catullo si veda Moritz 1966: la ripetizione con *variatio* del v. 3 al v. 8 permette di isolare visibilmente la seconda sezione del carme (vv. 3-8).

⁸⁶Cfr. Ramires 1998, 167: "Questa piccola variazione [...] porta in superficie un macrocosmo poetico, un sistema di relazioni sottese meglio comprensibile se guardiamo al testo di Catullo come sintesi di quella organicità emozionale-semanticamente teorizzata da G. Pennisi."

⁸⁷Cfr. Ramires 1998, 168-179, in cui si dimostra che "l'uso di *quondam* per Catullo rinvia sempre ad un'età felice, il più delle volte inserita in un contesto mitologico".

⁸⁸ Cfr. Ramires 1998, 175.

origine da una pura invenzione della sua fantasia, ma da fatti reali, come ad esempio la veglia sulla soglia della dimora della donna amata, e, al contempo, che desidera che i suoi versi abbiano un riscontro nella realtà: commuovano la fanciulla e la persuadano ad accogliere l'amante.

1.2 Furtivus Amor

Nell'*eleg.* 1.2, che si presta ad una singolare rielaborazione del *topos* del παρακλαυσίθυρον, la porta non è soltanto un ostacolo al compimento dell'unione tra i due amanti e nemmeno esclusivamente la causa più immediata del canto dell'*exclusus amator*, ma assume i tratti di un personaggio vero e proprio, la cui presenza scenica fornisce al poeta un espediente per introdurre il tema del *furtivus amor* nelle sue elegie (1.2.1-6):

Adde merum vinoque novos compesce dolores,
occupet ut fessi lumina victa sopor,
neu quisquam multo percussum tempora Baccho
excitet, infelix dum requiescit amor.

5 Nam posita est nostrae custodia saeva puellae,
clauditur et dura ianua firma sera.

L'elegia si apre in un ambiente indefinito in cui la voce arcigna e lamentevole del poeta si rivolge ad un ipotetico schiavo chiedendo dell'altro vino che lenisca le sue sofferenze d'amore; l'ubriachezza rientra infatti tra le caratteristiche che connotano l'*exclusus amator*⁸⁹ e, in generale, la tendenza a riversare il dolore nel vino è un antico motivo simposiaco⁹⁰. Nei primi quattro versi il poeta pone l'accento sul suo stato di alterazione psico-fisica dovuta ad un amore doloroso (v.1 *dolores*) e allude al suo malcontento senza tuttavia precisarne le cause. Successivamente, come se il focus di una cinepresa lentamente si espandesse rivelando i dettagli della scena immediatamente vicini al protagonista, il poeta descrive gli elementi 'scenici' che definiscono lo statuto dell'amante escluso. Innanzitutto la *custodia saeva* cui è sottoposta la ragazza: un custode la cui identità rimane vaga e che potrebbe coincidere con quella del *ianitor*, della *lena* sul modello del *Curculio* di Plauto, oppure con quella di uno *chaperon* simile al Bagoas di Ov. *Am.* 22, il quale si occupa di accompagnare la fanciulla durante le sue visite ad amici, in templi e teatri e gode di una certa considerazione all'interno delle mura domestiche⁹¹. La descrizione culmina nel

⁸⁹ Cfr. Copley 1942, 98: "The κομαστής is always intoxicated, if not to the point of soddenness, at least to that of gayety. So, too, is the singer of the paraclausithyron."

⁹⁰ Cfr. Maltby 2002 ad loc.

⁹¹ Cfr. Maltby ad loc. e Mckeown 1998, 27-28.

vero destinatario della preghiera del poeta: la porta, che si staglia serrata e inflessibile di fronte a lui. Ritardando la presentazione dell'oggetto personificato, il poeta ottiene l'effetto di potenziare la sorpresa del lettore, enfatizzando il ruolo centrale e simbolico che la porta riveste. L'improvvisa comparsa in scena della soglia impone al lettore di rivalutare la prima impressione sullo spazio in cui si colloca l'elegia: se il richiamo al motivo dell'ubriachezza poteva facilmente suggerire un'ambientazione conviviale o domestica⁹², l'apostrofe rivolta alla porta impone la presenza fisica del poeta di fronte ad essa⁹³. Cairns rintraccia in questi versi un esempio della tecnica espositiva tibulliana del *deceiving*⁹⁴: il poeta inganna il proprio lettore, gli fa credere di trovarsi in un determinato contesto ma poi sovverte le informazioni fornite.

Dunque, assumendo un atteggiamento ostile nei confronti della porta poiché la ritiene responsabile della sua condizione, Tibullo si augura che, grazie all'intervento della divinità, la porta subisca quelle stesse calamità naturali alle quali l'*exclusus amator* è sottoposto durante le notti passate a vegliare sulla soglia (1.2.7-8):

Ianua difficilis domini, te verberet imber,
te Iovis imperio fulmina missa petant.

Sul piano stilistico, l'ostilità della porta è enfatizzata dall'ambigua morfologia di *difficilis*⁹⁵, riferibile tanto al nominativo *ianua*, quanto al genitivo *domini* - il 'padrone' di Delia, nel quale ogni lettore antico, esperto nel "gergo d'amore", facilmente riconosceva il *coniunx* di Delia, il suo legittimo sposo, che la trattiene in casa e la sottopone a una rigida sorveglianza. La porta, perciò, non è soltanto personificata, ma è parte attiva, assieme all'avversario di Tibullo, di uno sforzo congiunto per tenere l'amata lontano da lui.

Successivamente, tuttavia, il suo tono si placa e il poeta torna a pregare la *ianua* affinché le sue suppliche siano sufficienti ad ammetterlo (1.2.9-10):

⁹² Lyne 1980, 180; Bright 1978, 137.

⁹³ L'ambientazione dell'elegia è stata ampiamente dibattuta dagli studiosi: alcuni hanno ipotizzato che l'intera azione si collochi all'esterno della porta di Delia, altri in ambiente simposiaco, altri ancora nella dimora di Tibullo. Per una panoramica delle diverse interpretazioni si veda Vretska 1955.

⁹⁴ Cairns 1979, 166.

⁹⁵ Cfr. Perrelli 2002, ad loc., il quale precisa che *dominae* è la lezione attestata dal codice amburghese e dell'*editio Veneta* del 1493, mentre il resto della tradizione attesta *domini*. Tuttavia *difficilis* non può essere riferito alla *domina*, poiché il senso del passo (soprattutto considerando i versi immediatamente successivi 15-20 in cui il poeta invita la fanciulla a non essere esitante nell'elusione della sorveglianza) scoraggia tale associazione. Allora, se si ammette *dominae*, *difficilis* sarebbe riferito a *ianua* e *dominae* dovrebbe essere al caso dativo, con allusione alla difficoltà che la porta offre alla stessa padrona (ipotesi sostenuta, ad esempio, da Giorgio Pasquali e Yardley 2002). Tuttavia buona parte degli studiosi crede che la lezione *domini* sia da preferirsi a *dominae* poiché crea minori problemi di intendimento del testo.

Ianua, iam pateas uni mihi, victa querelis,

10 neu furtim verso cardine aperta sones.

Il passaggio a questa nuova disposizione d'animo è segnalato dall'apostrofe in prima sede metrica. Le richieste rivolte alla porta sono due: che si lasci vincere dalle *querelae* del poeta e, soprattutto, che non emetta alcun suono al volgere dei cardini. È particolarmente significativa quest'ultima richiesta poiché permette di introdurre un tema di forte centralità nel suo corpus poetico: l'amore furtivo. Si tratta di un motivo specificamente legato alla posizione centrale che la porta personificata assume nel παρακλαυσίθυρον latino.⁹⁶ Nell'*eleg.* 1.2 è la stessa *captatio benevolentiae* rivolta alla porta a confermare che quest'ultima non è ridotta ad elemento di corredo nella scena, ma rappresenta un interlocutore personificato al quale il poeta si rivolge con il chiaro intento di guadagnarsi la sua alleanza ai danni del marito di Delia (1.2.11-14):

Et mala siqua tibi dixit dementia nostra,

ignoscas: capiti sint precor illa meo.

Te meminisse decet, quae plurima voce peregi

supplice, cum posti florida sarta darem.

Consapevole che inveendo contro la porta non riuscirà a ottenere il suo beneplacito, il poeta chiede perdono e le ricorda la devozione che in passato le aveva dimostrato con numerose preghiere e affiggendo al suo stipite ghirlande di fiori. Si tratta di un atteggiamento di quasi venerazione già rintracciabile nel *Curculio* di Plauto, che, come si è visto, rappresenta uno dei prototipi del παρακλαυσίθυρον a Roma⁹⁷. L'offerta di ghirlande, anzi, si iscrive precisamente nel sottotesto religioso e rituale che costituisce una delle specificità della declinazione del motivo in ambito latino. A questo sfondo religioso Tibullo innesta il tema del *furtivus amor*, ugualmente poco attestato nella poesia erotica greca e, da quanto ricostruibile, caratteristico dell'esperienza romana⁹⁸.

L'invocazione diretta alla porta, in effetti, descrive esplicitamente l'alleanza che il poeta le sta chiedendo nei termini della *furtivitas*, attraverso l'avverbio *furtim* (10 *Neu furtim verso cardine*

⁹⁶ Vd. introduzione

⁹⁷ Vd. introduzione

⁹⁸ Copley ricorda che si tratta di un tema molto diffuso in letteratura greca, soprattutto in mitologia: ricorre nella descrizione dei *plurima furta* di Zeus e nell'episodio che vede protagonisti Ares e Afrodite nell'Odissea (8.266-366). Tuttavia non è così ricorrente nella poesia d'amore greca, fatta eccezione per Mimnermus. Fr. 1.3 (Diehl), e altri epigrammi (e.g. Paul.Sil. A.P. 5.219-267; Agath.Schol. A.P. 5.289-294; Call. A.P. 12.134).

aperta sonas), che nell'elegia latina funge da spia lessicale inconfondibile.⁹⁹ L'assistenza che il poeta chiede alla porta poggia su un dato uditivo: le chiede di non cigolare mentre si apre per permettere l'incontro tra i due innamorati. Dalle parole usate dal poeta-amante nel distico 1.2.9-10, tuttavia, emerge una contraddizione: mentre nell'esametro egli chiede alla porta di lasciarsi impietosire dalle sue *querelae* (*9 victa querelis*), unico strumento di cui dispone per persuadere la fanciulla a lasciarlo entrare¹⁰⁰ e che conferma la natura rumorosa della sua azione, nel pentametro intima alla porta di non produrre alcun suono che tradisca la sua relazione adulterina, sebbene questo si opponga al suo desiderio di ricevere un riscontro sonoro da parte dell'oggetto a cui con tanta insistenza rivolge la sua preghiera.

Tale contraddizione si spiega con la compresenza nel *παρακλαυσίθυρον* tibulliano di motivi provenienti da diverse tradizioni letterarie, che rendono più complessa e sfaccettata l'esperienza amorosa dell'*exclusus amator*¹⁰¹: da una parte, infatti, il *topos* è riproposto nella sua accezione rumorosa, denominata da Copley¹⁰² "the noisy type", che è sviluppata ogniqualvolta l'azione dell'amante di fronte alla porta sia connotata in senso violento o fragoroso e che trova origine nella versione drammatica del *παρακλαυσίθυρον* della tradizione ellenistica, in cui l'attività del protagonista della commedia ha come fine quello di attirare l'attenzione. D'altra parte, tuttavia, l'innamorato rumoroso viene introdotto in uno scenario in cui non è affatto conveniente attirare l'attenzione dei passanti o di qualsiasi altro personaggio che non sia la fanciulla desiderata, poiché il *topos* è sviluppato nella sua seconda accezione, "the quiet type", dominata dal motivo del *furtivus amor*, che richiede all'amante un atteggiamento guardingo e silenzioso. Questo tipo di scenario è minuziosamente descritto da Tibullo nel seguente passo (1.2.35-42):

35 Parcite luminibus, seu vir seu femina fias

obvia: celari vult sua furta Venus.

Neu strepitu terrete pedum, neu quaerite nomen,

neu prope fulgenti lumina ferte face.

Siquis et imprudens aspexerit, occulat ille

40 perque deos omnis se meminisse neget:

⁹⁹ L'avverbio *furtim* ricorre in Tib 1.2.19, 1.5.61, 1.6.5, 1.8.35, 2.1.73, 2.5.51, 2.6.45, Prop. 2.9.41, Ov. *Am.* 1.4.49, 1.4.61, 2.19.37, *Ars* 1,619. *Epist.* 17.261, 20.121.

¹⁰⁰Cfr. James 2003, 108: "In many ways, Roman love elegy might be described as a genre of lament, *querela* (though examination of those laments often reveals them to be self-interested complaints instead), a designation natural enough to a poetic genre thought to have been derived from funeral mourning."

¹⁰¹Cfr. Copley 1956, 95-96, in cui lo studioso riconduce il sincretismo che caratterizza i primi versi dell'*eleg.* 1.2 non tanto a un'operazione meccanica e scolastica realizzata da Tibullo in persona, ma alla forma, arricchita dagli esperimenti di Catullo e Orazio, in cui presumibilmente doveva essere diffuso il *παρακλαυσίθυρον* al momento in cui il poeta scrive.

¹⁰² Copley 1956, 40-42.

nam fuerit quicumque loquax, is sanguine natam,
is Venerem e rabido sentiet esse mari.

Il poeta invita uomini e donne a distogliere lo sguardo dai suoi *furta* favoriti dalla dea Venere, poiché questi ultimi per definizione richiedono nascondimento ed elusività: chiede infatti di non essere atterrito da suoni improvvisi (v.37 *strepitu pedum*), di non ricevere richieste inopportune (v.37 *quaerite nomen*), che i propri occhi non siano rischiarati da una fiaccola sgradita e nemica alla sua azione segreta, favorita, al contrario, dal buio della notte. Invita quel tale, che indiscretamente lo veda, a tenere celato quanto ha visto e ad affermare di non ricordarsene in nome degli dei, pena la vendetta di Venere in persona. Tibullo ricrea dunque uno scenario in cui la sfacciata invadenza e la parola sono in ogni modo evitate (v.7 *neu quaerite*; v.41 *loquax*¹⁰³), mentre il silenzio e la discrezione si presentano come elementi indispensabili per la realizzazione degli intenti del poeta-amante.

Dunque, la natura dell'amore elegiaco è furtiva poiché l'amante instaura un rapporto adulterino con la fanciulla che è oggetto del suo desiderio. Concepito in tal senso, l'amore che descrivono gli elegiaci va contro il codice morale comunemente accettato e rispettato e risulterebbe del tutto inconcepibile nel periodo storico in cui il poeta scrive, durante il quale Augusto dà avvio a una serie di provvedimenti che favoriscano un ritorno ai costumi integri del tempo antico¹⁰⁴, se non fosse veicolato attraverso la finzione letteraria. Tibullo, del resto, non si limita a descrivere tale scenario adulterino, ma fa in modo che il lettore sia portato ad immedesimarsi nella situazione che vive il poeta-amante e sia involontariamente indotto a parteggiare per lui: il poeta, infatti, presenta uno scenario in cui il marito che chiude a chiave la porta è nel torto, mentre i due amanti ricevono la protezione e approvazione della dea Venere. Per dare una spiegazione a tale contraddizione, Copley parla di un "sociological and ethical oxymoron"¹⁰⁵, secondo il quale esternamente la società condanna tale codice d'amore, ma implicitamente è autorizzata ad accettarlo, poiché esso non è applicato a membri rispettabili della società, ma a personaggi letterari che appartengono ad una classe sociale inferiore: infatti, il poeta fornisce un ritratto della propria amata quale moglie legittima di un *vir*, ma in certi frangenti tale identità viene messa in

¹⁰³ Per l'impiego dell'aggettivo *loquax* in un'accezione negativa si veda: Prop. 3.25.2 *risus eram ... et de me poterat quilibet esse loquax*. Liv. 3.19.5 *loquaces, seditiosos ... regia licentia vivere*; Paul. Fest.59 *citeria appellabatur effigies quaedam arguta et loquax ridiculi gratia, quae in pompa vehi solita sit*. Sen. *contr.* 10.1.1 *populi loquaacis suspiciones* Ps. Quint. *decl.* 19.12 *ille semper loquax p. ac malignus*.

¹⁰⁴ Nello specifico si ricordino la Lex Iulia del 18 a.C., alla quale succedette la Lex Papia Poppaea del 9 d.C., secondo le quali non era permesso a membri dell'ordine senatorio sposare o accompagnarsi con liberti e liberte e tutte le prostitute erano chiamate ad essere registrate dagli edili; in tal modo le prostitute non erano considerate passibili di matrimonio e pertanto né loro né i loro clienti potevano essere accusati di adulterio.

¹⁰⁵Copley 1956, 100.

discussione e si rivela che Delia, in verità, è una *meretrix*, una cortigiana esperta e ben educata¹⁰⁶ che può essere conquistata solo attraverso un compenso economico e, in quanto liberta, non è legata al suo partner dall'istituzione matrimoniale, ma da un'unione riconosciuta soltanto in parte e che le impone una convivenza non permanente¹⁰⁷. D'altra parte il marito tradito è in realtà un cliente che non dispone affatto di quegli stessi diritti che spettano al cittadino romano nel caso in cui subisca un tradimento¹⁰⁸. Dunque l'infedeltà della *puella* si muove soltanto sul piano morale e il fatto che i due siano chiamati rispettivamente *vir* e *uxor* è dovuto all'utilizzo di un gergo d'amore che permette che l'atmosfera dell'adulterio sia preservata.¹⁰⁹ La *puella* elegiaca, come precisa Veyne¹¹⁰, è un'eroina irregolare, per la quale i poeti elegiaci sono disposti a compiere ogni impresa, eccetto che sposarla: il matrimonio, infatti, coinciderebbe con "the death of elegy"¹¹¹ poiché negherebbe il carattere consolatorio della poesia. D'altro canto la fanciulla dispone a pieno della propria capacità decisionale¹¹²: non è vincolata da un marito, né da un padre, come avverrebbe per una fanciulla della classe sociale più alta, e non è nemmeno sottoposta al controllo di un *leno*¹¹³, il protettore che agisce nel bordello; ella è descritta come donna indipendente che ha la possibilità e il privilegio di negare agli amanti la possibilità di incontrarla.

È proprio quando le vere identità dei personaggi vengono rivelate che si mette in evidenza quanto il tema del *furtivus amor* contribuisca a creare uno scenario artificiale: se Delia è una cortigiana

¹⁰⁶ Cfr. James 2003, 36-41, in cui la studiosa dimostra che l'indipendente *meretrix* della Commedia Nuova funge da modello per la *puella* elegiaca.

¹⁰⁷ Citando Plassard 1921,40 Copley 1956 afferma che il concubinato non era riconosciuto come matrimonio legittimo anche se "the parties to it styled each other coniunx, uxor, maritus, etc." (165), e, in merito a Delia, ipotizza che, stabilita la sua identità di donna non rispettabile, "she did not have conubium," e che qualsiasi matrimonio avesse contratto "was not legal, and was recognized as such, if at all, only by courtesy. Similarly, any defection of hers would be adultery only by courtesy.... Her 'husband' was the man who semi-permanently cohabited with her" (103).

¹⁰⁸ Cfr James 2003, 41-52.

¹⁰⁹ Si veda James 2003, 42 per un approfondimento sull'impiego del lessico del matrimonio in elegia: la studiosa, per giustificarlo si richiama alla carenza del vocabolario latino che avrebbe promosso l'uso di termini specifici sull'unione matrimoniale in contesti di relazioni non riconducibili ufficialmente all'istituzione del matrimonio, contribuendo così a creare un'ambiguità suggestiva che favorisse l'intento del poeta di preservare l'atmosfera del *furtivus amor*. Inoltre l'impiego del lessico matrimoniale sarebbe giustificato dalla tendenza anche da parte di coloro che non potevano legalmente sposarsi (schiavi e liberti) a usare vincoli e ideali dell'istituzione matrimoniale: citando Rawson 1974, 304 riporta: "Speaking of "de facto" marital-relationships, she notes that "much of the terminology of regular family relationships can be found applied to de facto unions: uxor, maritus, coniunx are very common." She concludes from this, and other, evidence that former slaves and members of the lower classes were "anxious to assimilate to Roman forms and practices as quickly as possible."

¹¹⁰ Veyne 1985, 7-8.

¹¹¹ James 2003, 51.

¹¹² Davidson 1997, 125-26 afferma che la cortigiana "must always have freedom to exercise her whim and keep alive the possibility, however small, of doing something for nothing or of not returning the favor at all.". Konstan 1994, 159 ribadisce invece che la *puella* elegiaca è "to all appearances, free of paternal control, and of the control of a male guardian".

¹¹³ James 2003, 261 precisa che la *lena* non può esercitare un controllo così serrato su di lei.

e non è legata a nessun uomo da un *foedus* matrimoniale, è legittimo che intrattenga rapporti con diversi uomini e, d'altro canto, la gelosia che il poeta-amante dimostra nei confronti dei suoi avversari ricchi risulta del tutto immotivata.

Non c'è dubbio che la porta svolga un ruolo di primo piano nell'articolare questa complessa dinamica: in qualità di primo ostacolo che si interpone tra il poeta-amante e la fanciulla, la maggior parte delle operazioni furtive che essi mettono in atto per concretizzare la loro unione sono finalizzate a oltrepassare specificamente questo ostacolo materiale o a eludere personaggi ostili che svolgono la medesima funzione¹¹⁴: il cane che latra, i *custodes* posti a vigilare vicino alla stanza personale della fanciulla, o la *lena*, personaggio rilevante già nelle commedie latine, che diventa uno dei nemici principali dell'*exclusus amator*. Di fronte ad un sistema di detenzione così articolato, che sembra non ammettere possibilità di fuga, le modalità a cui ricorrono i protagonisti dell'elegia per unirsi sono varie e rappresentate in modo differente da parte di Tibullo. Spesso infatti la fanciulla è ritratta mentre oltrepassa la soglia in modo furtivo o il poeta-amante stesso si propone di raggiungerla eludendo i custodi. In queste situazioni appare chiaro che la porta non sia più considerata un'alleata, ma un'avversaria da ingannare abilmente.

Si consideri, ad esempio, il seguente passo (1.9.41-44):

O quotiens, vobis ne quisquam conscius esset,
ipse comes multa lumina nocte tuli!
Saepe insperanti venit tibi munero nostro
et latuit clausas post adoperta fores.

Nel passo si descrive una scena d'incontro che non riguarda in prima persona Tibullo, che compare solo come testimone ed aiutante, ma Marato, il ragazzo di cui il poeta confessa di essersi invaghito, e la sua amata Foloe. La scena intreccia abilmente il tema del *servitium* e quello dell'amore furtivo, ciascuno svelato da specifici dettagli: il poeta rivendica con orgoglio il proprio ruolo di *comes* (v.42), un servitore che rischiera la strada con una torcia nel cuore della notte (v. 42 *multa nocte*) e che permette che l'incontro si verifichi all'insaputa di tutti (v.41 *ne quisquam conscius esset*). A rendere ancor più esplicita l'atmosfera furtiva che caratterizza l'intera scena è la rappresentazione della fanciulla con il capo coperto (v. 44 *adoperta*)¹¹⁵, mentre attende nascosta dietro alla porta chiusa (v.44 *clausas post fores*). Elemento interessante della scena è la sua voluta indeterminatazza. In genere, i critici hanno ritenuto che la spedizione notturna abbia per

¹¹⁴ Il tema del *furtivus amor* ricorre in Tibullo in Tib 1.2.19, 1.5.61, 1.6.5, 1.8.35, 2.1.73, 2.5.51, 2.6.45.

¹¹⁵ L'amante è ritratto con il volto coperto anche in Ov. *Ars* 1.733-4 *nec turpe putaris / Palliolum nitidis inposuisse comis*; Liv. *Perioch.*89 *Mutilus, unus ex proscriptis, clam capite adoperto ad posticias aedes Bastiae uxoris cum accessisset, admissus non est, quia illum proscriptum diceret.*

protagonista Marato, che si reca a casa di Foloe assistito dal poeta. Secondo Booth, tuttavia, il fatto che sia Foloe ad avere il capo coperto non si spiega se non immaginando che sia lei a recarsi a casa dell'amato¹¹⁶. L'ipotesi è in linea con altri passaggi in cui Tibullo descrive scene di evasione che hanno la ragazza per protagonista, ma, come osservato da Maltby, la posizione di Foloe *post clausas fores* rimane problematica.

D'altra parte, la porta non rappresenta soltanto l'ostacolo da superare furtivamente, ma offre lo sfondo ideale su cui Tibullo rappresenta i travagli derivanti dalla natura non istituzionale del suo amore. La *furtivitas*, in altre parole, è un elemento caratterizzante della sofferenza del poeta, come chiarito dal vivace quadro di *eleg.* 1.5 (1.5.69-76):

At tu, qui potior nunc es, mea furta caveto:

70 versatur celeri Fors levis orbe rotae.

non frustra quidam iam nunc in limine perstat

sedulus ac crebro prospicit ac refugit,

et simulat transire domum, mox deinde recurrit

solus et ante ipsas excreat usque fores.

75 Nescioquid furtivus amor parat: utere quaeso,

dum licet: in liquida nat tibi linter aqua.

Il poeta, rivolgendosi improvvisamente al *dives amator* (da notare l'apostrofe *At tu* in prima sede metrica), pur riconoscendogli lo stato di preferito (v.69 *qui potior nunc es*), lo mette in guardia dai suoi stessi escamotage ingannevoli (v.69 *furta*) e gli intima di non gioire a lungo della propria conquista poiché il moto della fortuna è cangiante (v.70 *versatur Fors*). Di qui, con tono profetico¹¹⁷, descrive una situazione dall'atmosfera enigmatica, il cui protagonista presenta un profilo vago e misterioso (v.71 *quidam*)¹¹⁸ e un atteggiamento irrequieto e sospetto di fronte alla

¹¹⁶ Cfr Booth 1996, 241: "Indeed, this hypothesis offers a slightly easier answer to the still puzzling question of why the girl would have found it necessary to be disguised (*adoperta*), when the door was still shut and would therefore conceal her presence anyway from whomever might be on the other side. Possibly the expression is compressed, and what is meant is that she waited behind a door which remained closed as long as an attempt was being made to communicate her presence to her boy-friend within, but had her head already covered so as to be able to 'hide' in case it should turn out not to be Marathus who opened it".

¹¹⁷ Musurillo 1970, 395.

¹¹⁸ Cfr. Musurillo 1970, 396: "But who is the *ignotus amator*? Four possibilities present themselves. It is (1) the god himself, furtivus Amor, come to announce that a change of fortunes and lovers is due, in accordance with Tibullus' prayers. It is perhaps (2) a definite young man, a new lover, who threatens to take the rich man's place as proof of Delia's fickleness. It is (3) Tibullus himself, shyly waiting for Delia to remember his devotion and past love, the furta of other days. It is, finally (4), an unidentified person, whom Tibullus merely pretends is present, invented in the poet's prophetic mood, perhaps with some of the poet's own characteristics, in order to threaten the rich lover and make him feel insecure in Delia's love." L'identificazione del pronome *quidam* rimane dibattuta dagli interpreti: Copley 1956, 111, Cairns 1979 152 e Lee 1990, 126-7 propongono un'associazione con Tibullo; Vretska 1963, 316 e Bright 1978,

porta di Delia (v.71 *in limine*): egli infatti è ritratto mentre indugia con circospezione sulla soglia (v.71-72 *perstat sedulus*), getta di frequente un'occhiata per poi subito ritrarla, finge di oltrepassare la casa, ma poco dopo, assicuratosi di essere solo (v.74 *solus*), ritorna alla porta (v. 73 *ante usque fores*) e si schiarisce la gola, come segno prestabilito. L'uso del tempo presente per descrivere l'azione del corteggiatore vivifica la scena e scandisce la serialità e la determinazione dei suoi movimenti. La natura dell'amore furtivo è vaga e imprevedibile (v.75 *nescioquid furtivus amor*) e sulla base di tale constatazione egli si rivolge al nemico invitandolo a trarre ogni utile della sua presente situazione poiché, ricorrendo ad una formula proverbiale che sviluppa la metafora marittima, gli ricorda che sono numerosi gli ostacoli che incontra l'uomo innamorato (v.76 *in liquida nat tibi linter aqua*).

1.3 Praeceptor Amoris

Il passaggio appena analizzato mostra come la porta offra non soltanto un elemento in grado di focalizzare il carattere furtivo dell'amore elegiaco, ma consenta anche al poeta di presentarsi come un *praeceptor amoris*, il quale, forte della propria sofferta esperienza, si preoccupa di istruire la fanciulla in modo meticoloso e dettagliato sugli inganni a cui ricorrere per sfuggire alla custodia del *coniunx* e per realizzare il suo fine ultimo: aprire la porta. La figura del *praeceptor amoris* occupa un ruolo di un certo rilievo nelle elegie di Tibullo¹¹⁹: egli è “colui che possiede la scienza dell'amore, non colui che ne fa solo pratica, e se attualmente egli condivide con il suo discepolo il disagio di uno stato particolare, quello di amante, è, al contrario di questo, in grado di indicare comportamenti “normali” e prevedere la soluzione al disagio stesso”¹²⁰. Ciò che rende singolare e degna di considerazione questa combinazione di temi è il fatto che sia realizzata mantenendo il focus sulla porta: quest'ultima e i personaggi che agiscono nei suoi dintorni sono gli ostacoli principali alla possibilità d'incontro tra i due amanti. Tali insegnamenti, tuttavia, possono ritorcersi contro lo stesso insegnante e il poeta-amante è costretto a riconoscerlo nella parte iniziale dell'*eleg.* 1.6 (1.6.5-12):

5 Nam mihi tenduntur casses: iam Delia furtim
nescio quem tacita callida nocte foveat.
Illa quidem iurata negat, sed credere durum est;
sic etiam de me pernegat usque viro.
Ipse miser docui quo posset ludere pacto

165 portano argomenti a favore dell'identificazione con un altro personaggio, un ulteriore ricco amante. Musurillo supporta l'ultima delle opzioni da lui indicate, individuando nel tono profetico del passo un indizio alla natura volutamente indefinita.

¹¹⁹ Ricorre in Tib.1.2.19-20; 1.4; 1.6; 1.8.

¹²⁰ Lucifora 1996, 89.

10 custodes: heu heu, nunc premor arte mea,
 fingere nunc didicit causas, ut sola cubaret,
 cardine nunc tacito vertere posse fores.

Nel passo citato Tibullo dà un'immagine inedita di Delia: ella, che di consueto viene giustificata dal poeta, è ora apostrofata con maggior durezza e criticata in particolare per la sua scaltrezza (v. 6 *callida*). Egli infatti riconosce di trovarsi in trappola (v.5 *Iam mihi tenduntur casses*) e di essere a sua volta tradito. A nulla valgono i tentativi della fanciulla di negare il tradimento: il poeta-amante non può dar credito alla sua parola poiché sono le sue stesse abitudini adulterine a non permetterlo. Tibullo ricorre ad un *topos* diffusissimo nella letteratura antica, che associa alla donna il ruolo di menzognera e ingannatrice per predisposizione naturale¹²¹: nello specifico il verbo *pernegat* risulta particolarmente significativo in tal senso, poiché il preverbio conferisce all'azione del negare un effetto durativo e intensivo¹²². La condizione del poeta-*praeceptor* è altresì deplorabile poiché egli non solo è tradito, ma è anche costretto a realizzare che quegli stessi atti furtivi che aveva insegnato alla fanciulla, ora sono stati astutamente rivolti contro di lui: l'intensità dello sconforto che ne deriva è enfatizzata dalla posizione metrica centrale del lamento *heu heu* al v.10 e dal verbo *premor*¹²³ che sottolinea la condizione di passività e soggezione fisica che l'amante subisce a causa delle sue stesse astuzie (v. 10 *arte mea*). Come sottolinea Maltby, si tratta del primo caso in cui l'immagine del poeta che cade vittima dei suoi stessi inganni è sviluppata in associazione al tema del *praeceptor amoris*: la fanciulla infatti ha appreso l'arte di eludere i custodi (vv. 9-10 *quo ludere pacto / custodes*), di fingere falsi pretesti per dormire da sola (v.10 *fingere nunc[...]* *causas*) e di volgere il battente sul cardine silenzioso (v.12 *cardine nunc tacito vertere posse fores*). Che le azioni si collochino in un clima ambiguo e segnato dall'inganno è confermato dall'avverbio *furtim* (v.5), il quale, accompagnato da un'altra parola-chiave come *fores* (v.12) e dalla descrizione di scene affini, stabilisce un dialogo con l'*eleg.* 1.2, in cui il poeta, dopo aver invocato Venere in quanto *magistra amorum* e garante delle imprese furtive, invita Delia a non temere di prendere parte attivamente alle dinamiche furtive d'incontro e a lasciarsi guidare dalla dea (1.2.17-20):

Illa favet, seu quis iuvenis nova limina temptat,
 seu reserat fixo dente puella fores:

¹²¹ Cfr. Fedeli 2005,195.

¹²² Cfr. Perelli ad loc.

¹²³ Per un uso di *premor* in contesti simili: cfr. Cic. *Verr.* II.4.11 *num tanta difficultas eum ... tenuerit, tanta egestas, tanta vis premerit*; *Catil.* 2.19 *premuntur aere alieno*; Manil. 30 *cum servili bello ... premeretur Italia* *Phil.* 4.3 *cum servitute premeremur*. Caes. *Gall.* 7.20.11 *omnem exercitum inopia premi*

illa docet furtim molli derepere lecto,

20 illa pedem nullo ponere posse sono

In particolare, si nota l'insistenza su alcuni specifici accorgimenti raccomandati durante la fase della fuga: in entrambi i passi, infatti, la figura del *praeceptor amoris*, che in 1.2 coincide con Venere, mentre in 1.6 con il poeta stesso, raccomanda alla fanciulla di assicurarsi di non emettere alcun suono (1.2.20 *illa pedem nullo ponere posse sono* dialoga con 1.6.12 *Cardine nunc tacito*) e sottolinea che il fine ultimo della sua impresa consiste nel trovare un modo per dischiudere la porta che la tiene prigioniera: 1.6.12 *vertere posse fores* richiama infatti 1.2.18 *seu reserat fixo dente puella fores*. Tuttavia, mentre in 1.2 Venere insegna alla fanciulla come sgusciare fuori dal letto che condivide con il *vir*, in 1.6 la fanciulla ha imparato a inventare un pretesto per poter disporre in solitudine del suo *cubiculum*, procurandosi così una condizione più favorevole per realizzare il proprio inganno.

L'importanza dell'*eleg.* 1.6 nel quadro del discorso elegiaco è confermato dalla sua ripresa da parte di Ovidio, che nei suoi *Tristia* la cita in propria difesa (2.447-464), come un componimento fondante dell'arte della seduzione.¹²⁴ L'elegia tibulliana, in effetti, era stata già in precedenza eletta a intertesto fondamentale per l'erotodidassi diretta alle donne nel III libro dell'*Ars amatoria*, proprio in relazione alle modalità con cui la ragazza può ingannare il *custos* (*ars* 3.611-58)¹²⁵.

Tuttavia, il profilo descritto dal sulmonese si oppone all'immagine che Tibullo fornisce di sé stesso nelle sue elegie: è pur vero, infatti, che si professa un insegnante esperto¹²⁶, ma in realtà a nulla gli giovano quegli insegnamenti nella sua esperienza d'amore con Delia, che conserva sempre il suo stato di relazione travagliata. Come puntualizza Wheeler, "it is [...] this very profession of experience, often merely an artistic expedient, which connects the erotodidactic element with the personal, rendering it part and parcel of that subjective-erotic note, which is the chief characteristic of Roman elegy"¹²⁷, tuttavia tale connessione con l'esperienza amorosa soggettiva non è necessariamente probante della serietà con cui il poeta impiega il tema. L'insuccesso dei suoi precetti, infatti, rivela l'artificialità dello scenario elegiaco: soltanto se il lettore decide di stare al gioco del poeta e accetta che Delia sia una donna appartenente al ceto più elevato e che intrattiene una relazione adulterina con il poeta-amante, la richiesta rivolta alla fanciulla di ricorrere a dei sotterfugi per incontrare l'amante risulta credibile; tuttavia, una volta svelato che Delia non è affatto una donna rispettabile e che il *coniunx* non è il marito legittimo,

¹²⁴ Wheeler 1910, 30.

¹²⁵ Cfr. Gibson 2003 ad loc., il quale individua un richiamo esplicito a Tibullo ai vv. 637, 643, 645.

¹²⁶ 1.4.77-78 *Gloria cuique sua est: me, qui spernuntur, amantes / Consultant: cunctis ianua nostra patet.*

¹²⁷ Wheeler 1910, 40.

allora tale richiesta risulta del tutto ingiustificata e svela un paradosso insito nello scenario: non si spiega, infatti, quale vantaggio potrebbe ottenere un'esperta cortigiana dagli insegnamenti erotici del poeta elegiaco e, soprattutto, perché dovrebbe ricorrere a un atteggiamento furtivo se l'incontro con i diversi amanti le compete per la professione che esercita.

Dunque appare evidente che l'inefficacia dei precetti d'amore del poeta-amante riveli l'atteggiamento ironico con il quale Tibullo rappresenta la propria esperienza d'amore, la quale, se da una parte si fonda sul desiderio di concretizzare l'unione con l'oggetto del suo desiderio, dall'altra, perché continui ad essere materia delle elegie del poeta, richiede che l'amante non si liberi mai della sua qualifica di *exclusus amator* e non sappia in verità come superare quegli ostacoli che si interpongono nella sua travagliata relazione.

1.4 Dives Amator

Il *dives amator*¹²⁸ è il rivale più temuto dal poeta elegiaco e il suo ruolo nell'evoluzione narrativa delle elegie è ritenuto essenziale poiché, come afferma James, “elegy requires obstacles, problems, rivals, and it imports them throughout from comedy”¹²⁹. Il *dives amator*, infatti, è un personaggio che per certi versi ricalca il *miles gloriosus* della commedia¹³⁰: i suoi successi militari e la sua capacità seduttiva costituiscono per lui motivo di vanto. Ma è soprattutto la ricchezza a garantirgli la possibilità di sottrarre al poeta-amante la fanciulla¹³¹. Come ricordato sopra, infatti, la *persona* elegiaca di Tibullo si fonda su una scelta esistenziale umile, dedita alla semplicità del lavoro agricolo¹³² (1.1.1-6):

Divitias alius fulvo sibi congerat auro
et teneat culti iugera multa soli,
quem labor assiduus vicino terreat hoste
martia cui somnos classica pulsa fugent:
5 me mea paupertas vitam traducat inertem,

¹²⁸ Cfr. Perrelli 2002, 177: in cui si chiarisce che sebbene il corteggiatore vecchio e ricco sia ampiamente presente nella commedia plautina e terenziana, tuttavia sembrerebbe che la formula *dives amator* sia stata coniata proprio da Tibullo.

¹²⁹ Cfr. James 2012, 261.

¹³⁰ Cfr. James 2012, 264 e Cfr. Maynes 2007, 132: “In Ovid, the *dives amator* is clearly a soldier: *recens dives parto per vulnera censu / praefertur nobis sanguine pastus eques* (Ovid, *Am.* 3.8.9-10). In Propertius, he is a *victorious praetor* returning from Hlyria with spoils (Prop.2.16.1).

¹³¹ Cfr. James 2003, 40: “A “wealthy lover” (e.g., Tib. 1.5.47; Ov.*Am.* 1.8.31, 1.10.53, 3.8.9; *Ars* 2.161–64, 3.531), whose appeal is identified as deriving only from that wealth and his willingness to spend it on the *puella* (Ov.*Ars* 2.275; *Am.* 3.8.9–10; Prop. 2.16.1–2, 2.16.11–12), for he is so repellent as to be otherwise intolerable (*Am.* 3.8.19–20; Tib. 1.8.29–30, 2.3.59–60; Prop. 2.16.24), at least in the lover-poet’s eyes.”

¹³² Sul rifiuto della ricchezza e della guerra come tema programmatico dell'elegia latina cfr. Boucher 1965, 19-21.

dum meus assiduo luceat igne focus.

La risonanza che esercita il tema della ricchezza nelle elegie di Tibullo è resa manifesta dal fatto che la parola *divitiae* occupa la prima posizione metrica: essa connota non di certo l'amante elegiaco, ma piuttosto un non identificabile *alius* che dispone di una ricchezza liquida (v.1 *fulvo auro*) e fondiaria (v.2 *multa iugera*)¹³³ e che non rifiuta di dedicarsi all'attività militare, seppur quest'ultima lo esponga ad un *labor assiduus*¹³⁴. La parte iniziale dell'elegia 1.1 si configura come una Priamel, attraverso la quale il poeta può autodefinirsi per contrasto: al v. 5, attraverso la paronomasia *me mea*, il poeta enfatizza la distanza che intercorre tra lui e quell'*alius* del v. 1 e dichiara di accogliere la povertà e l'inerzia come caratteri distintivi della sua persona¹³⁵ (v. 5 *paupertas vitam traducat inertem*) ammettendo di preferire una vita semplice, visivamente evocata attraverso l'immagine dell'*assiduus ignis*¹³⁶. In particolare Perrelli nota una certa simmetria nella strutturazione del contrasto: infatti ad un elemento certale (v. 1 *Divitias* e v.5 *paupertas*) corrisponde un argomento laterale (v.3 *labor assiduus* e v.5 *vitam inertem*).¹³⁷

Dunque, il ricco alter-ego del poeta-amante è un personaggio dai contorni vaghi e sfumati non solo nella prima elegia, ma anche nelle successive, in cui gode sì di una caratterizzazione più rifinita (infatti verrà identificato come il rivale in amore del poeta elegiaco¹³⁸), ma non viene mai associato ad uno specifico nome di persona. Inoltre, l'attrattiva che esercita sulla fanciulla è di gran lunga maggiore rispetto a quella del poeta-amante: ella, infatti, non aderisce, come il suo pretendente, a un modello di vita povero e umile, ma, al contrario, subisce facilmente il fascino delle ricchezze. Dunque, sul piano della finzione il poeta assume le vesti del *praeceptor amoris*¹³⁹ mettendo in discussione l'ethos della propria amata o amato e la facilità con cui si fa corrompere dal lusso.

Il *dives amator* rappresenta una minaccia persistente per il poeta-amante e la consapevolezza che i suoi carmi non valgono davvero quanto i doni del ricco contendente affiora con vivacità

¹³³ Perrelli 1996, 10.

¹³⁴ Cfr. Maltby ad loc.: si precisa che *labor* funge da termine critico letterario, impiegato nelle rivendicazioni programmatiche dell'ellenismo per indicare lo sforzo che deriva dalla scrittura in poesia erudita e si sottolinea che il fatto che Tibullo rifiuti il *labor* militare in favore della dedizione al lavoro agricolo, "suggests a rejection of the more obvious πόνοσ associated with ostentatiously learned Callimachean poetry in favour of learning of a more discreet and bucolic type".

¹³⁵ Sull'inerzia come caratteristica precipua del poeta elegiaco si veda Boucher 1965, 15-19.

¹³⁶ Cfr. Maltby ad loc.: appurate le implicazioni letterario dell'espressione *labor assiduus*, non si esclude che l'espressione *assiduo igne* abbia un significato letterario, probabilmente riferito alla materia erotica delle elegie tibulliane.

¹³⁷ Perrelli 1996, 10.

¹³⁸ Apostrofato con il titolo di *dives amator* solo in 1.5.47, il personaggio figura anche in altre elegie tibulliane, 1.8.29 e 1.9.59.

¹³⁹ Cfr. Tib. 1.9.17-21: *Admonui quotiens auro ne pollue formam: / saepe solent auro multa subesse mala. / Divitiis captus siquis violavit amorem, / Asperaque est illi difficilisque Venus.*

drammatica nell'*eleg.* 1.5. Quest'ultima si configura come una preghiera attraverso la quale il poeta spera di convincere la giovane donna ad ammetterlo alla sua presenza e si fonda sul contrasto tra il piacere dell'incontro avvenuto nel passato e lo sconforto del presente, in cui la possibilità d'incontro è perentoriamente negata. In tale circostanza, infatti, egli ricorda a Delia la devozione che le dimostrò nel passato, quando era affetta da una terribile malattia, alludendo dunque a un momento specifico in cui la fanciulla, mossa dalla necessità, aveva permesso la sua presenza (1.5.7-16):

Parce tamen, per te furtivi foedera lecti,
per Venerem quaeso compositumque caput.
Ille ego, cum tristi morbo defessa iaceres,
10 te dicor votis eripuisse meis,
ipseque ter circumlustravi sulphure puro,
carmine cum magico praecinuisset anus:
ipse procuravi, ne scaeva nocere
omina ter salsa deveneranda mola:
15 ipse ego velatus lino tunicisque solutis
vota novem Triviae nocte silente dedi.

Il poeta, dopo aver chiesto perdono per essersi dimostrato sfrontato nei confronti della fanciulla quando proclamava con orgoglio che avrebbe sopportato bene il distacco da lei (1.5.1-2), si appella a Venere, al *furtivum lectum* nel quale si unirono e al *compositum caput*, espressione con la quale allude alla vicinanza delle teste degli innamorati durante il sonno: sono dunque evocate alcune immagini che alludono ad un'unione tra i due amanti presumibilmente avvenuta nel passato. A partire dal v. 9, prende avvio un flashback in cui il poeta rievoca un momento di stretta vicinanza alla *puella* amata a causa del *tristis morbus* che la rendeva allo stremo delle sue forze (v.9 *defessa*). L'anafora di *ipse* (vv. 11-16) sottolinea l'orgoglio con il quale Tibullo si attribuisce il merito di aver procurato la salvezza a Delia attraverso *vota* e offerte, e ricorrendo non solo alla medicina, ma anche alla magia. Ogni azione è espressa al tempo perfetto, confermandone l'appartenenza a un momento distante nel tempo e che non mantiene alcun legame con il presente.

Successivamente il poeta, per accentuare l'illusione di cui era vittima, riporta un *tableau* raffigurante il sogno di una vita idilliaca al fianco di Delia: (1.5.19- 34)

At mihi felicem vitam, si salva fuisses,

20 *fingebam demens, sed renuente deo.*

Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos,

area dum messes sole calente teret,

Aut mihi servabit plenis in lintribus uvas

pressaue veloci candida musta pede,

25 *consuescet numerare pecus, consuescet amantis*

garrulus in dominae ludere verna sinu.

Illa deo sciet agricolae pro vitibus uvam,

pro segete spicas, pro grege ferre dapem.

Illa regat cunctos, illi sint omnia curae:

30 *at iuuet in tota me nihil esse domo.*

Huc veniet Messalla meus, cui dulcia poma

Delia selectis detrahat arboribus,

et, tantum venerata virum, cui sedula curet,

cui paret atque epulas ipsa ministra gerat.

Dal flashback nel passato, il poeta proietta improvvisamente il lettore nel futuro che egli immagina per sé e per la fanciulla, caratterizzato non da pochi incontri sporadici, ma da un'unione duratura in cui la donna possa veder realizzata la sua brama di potere. Ella è ritratta mentre ricopre quelle funzioni che spettavano alla moglie del *dominus*, il proprietario del fondo, quali, ad esempio, vigilare sulle messi e sul gregge, occuparsi degli schiavi in età ancora puerile e dedicarsi alle offerte votive. La campagna si oppone alla città, luogo della reclusione alla quale è costretta nella realtà, e si presenta come lo spazio che permette al poeta-amante di rinunciare ai doveri civili per dedicarsi ad una vita all'insegna dell'amore e dell'inerzia. La natura paradossale e utopistica del suo desiderio si manifesta a partire dal rovesciamento dei ruoli consueti: Delia infatti diventa *custos*, in opposizione alla sua condizione attuale di ragazza imprigionata, ed esercita totale controllo sulle proprietà di Tibullo, mentre quest'ultimo desidera vedersi ridurre ad un essere insignificante nelle dinamiche di lavoro. Dunque, come dimostra l'uso del futuro e del congiuntivo, la possibilità di unione tra i due si situa in una dimensione soltanto visionaria e irrealizzabile, che è esito della pazzia (v.20 *fingebam demens*), e ciò dipende da una necessità insista nel genere dell'elegia, la quale si fonda sulla riluttanza della fanciulla a concedersi e

restituisce dunque limitate opportunità d'incontro¹⁴⁰. Come afferma Bright, "Delia has shattered his ability to recognize reality, as the repeated *fingebam* (v.1.5.19; v.1.5.35) emphasizes." e il poeta sembra abbandonarsi in modo così totalizzante a tale sogno vaneggiante da non riconoscere più gli aspetti dominanti della sua poesia¹⁴¹.

Al termine di questa sequenza, Musurillo fissa l'inizio della seconda parte dell'elegia in cui si descrivono le modalità attraverso le quali il poeta-amante ha tentato di reagire al rifiuto di Delia: dapprima egli tenta di trovare consolazione nel vino e in un'altra donna (47-58), che tuttavia lo accusa di essere stato reso impotente dalla stregoneria di Delia. Di qui il poeta afferma che non è la magia di Delia ad averlo stregato, ma la sua stessa bellezza (41-47) e successivamente, con un altro improvviso cambio di destinatario, egli introduce una nuova informazione: un *dives amator* gode di una stretta vicinanza a Delia a causa dell'interferenza della *lena* (47-58). Infine rivolge un invito alla fanciulla affinché rifiuti i precetti della rivale e conceda le sue grazie soltanto ad un amante povero (59-66)¹⁴².

Il poeta conduce il lettore nel vivo della propria esperienza amorosa rievocandone gli episodi principali, senza tuttavia che essi siano necessariamente legati gli uni agli altri da nessi di causa-effetto, sicché se si volesse ricostruire la cronologia degli eventi descritti, si dovrebbe stravolgere totalmente l'ordine delle sequenze¹⁴³. Gli episodi, infatti, sono rievocati attraverso associazioni inaspettate e improvvise rivelazioni, quasi a voler riflettere il moto zigzagante del pensiero delirante di un animo sofferente. L'elegia è dunque caratterizzata da un continuo slittamento tra piani temporali¹⁴⁴ e da "series of statements, exclamations, and descriptions, each enchained with the next, but not emanating from a single center"¹⁴⁵. Tale singolare modalità di articolazione del discorso è stata spiegata da Cairns alla luce delle influenze provenienti dagli autori ellenistici: introducendo nuovi scenari e ritardando l'inserimento di informazioni fondamentali per la comprensione del contesto in cui si svolge l'elegia, si ottiene l'effetto di ingannare il lettore: "the information Tibullus gives is frequently not what it appears to be: he induces his reader to arrive

¹⁴⁰Cfr. James 2003, 20 "Thus, paradoxically, the love games of elegy require a great deal of refusal by the *puellae*, interrupted by an occasional admission (see, for example, Prop. 2.17.11–12). It is remarkable how few elegies actually describe or refer to sexual encounters between lover and *puella*."

¹⁴¹ Bright 1978, 160.

¹⁴² Cfr. Musurillo 1970, 397: lo studioso propone la seguente ripartizione: "Part II (37-76): The poet's attempt to retaliate (37-46); He tries to forget Delia with wine, with other women (47-58); A poetic *devotio* for the *callida lena* (59-66); A final message to Delia: she must resist the *lena* and return to Tibullus; eulogy for the *pauper* (61-66)."

¹⁴³ Cfr. Cairns 1979, 176-177

¹⁴⁴ Cfr. Cairns 1979, il quale individua in questa tecnica di organizzazione del discorso un contatto con il modo di strutturare il monologo da parte di ellenisti greci, nello specifico di Teocrito.

¹⁴⁵ Miller 2012, 67.

now at false, now correct conclusions, and then he reverses the wrong impressions and reinforces the true ones¹⁴⁶”.

Al termine di questa sequenza, tuttavia, Tibullo rinuncia al tono ora patetico, ora commiserevole, ora morale, poiché è costretto a confrontarsi con la realtà dei fatti, in un momento di consapevolezza materializzato nell'improvvisa comparsa della porta chiusa, che consente al lettore di riconoscere infine nell'elegia un παρακλαυσίθυρον¹⁴⁷ (1.5.67-68):

Heu canimus frustra, nec verbis victa patescit

Ianua, sed plena est percutienda manu.

L'evocazione della *ianua*, tuttavia, si traduce anche nell'ennesimo riconoscimento dell'impotenza del poeta (v.67 *canimus frustra*), ora guardata attraverso la lente delle *divitiae*: a nulla valgono, infatti, i modi gentili e il tentativo di persuadere la porta attraverso i suoi versi; solo un'azione violenta (v. 68 *est percutienda*) realizzata da mani colme di doni (*plena manu*) può risultare davvero efficace. Il distico, che coincide con “the final touch of pathos”¹⁴⁸ dell'elegia, affida alla porta un ruolo di primo piano: essa infatti non rappresenta soltanto, come visto finora, lo sfondo del canto disperato del poeta-amante, ma un vero e proprio fulcro strutturale, l'elemento che garantisce unità all'intero componimento, capace, con la sua sola comparsa, di evocare la funzione innanzitutto persuasiva dei versi del poeta elegiaco: come precisa James, infatti, “Elegy attempts both implicitly and explicitly to appeal, by logos, ethos, pathos, and exemplum, to its preferred love object, the *docta puella*, and its primary desideratum is sexual access.”¹⁴⁹ Rispetto all'andamento ondivago del canto del poeta, la porta, che con la sua improvvisa apparizione permette un inatteso ritorno alla realtà¹⁵⁰, scioglie ogni incertezza del lettore e materializza visivamente la condizione di esclusione che grava sul poeta. Tale esclusione, anzi, è il presupposto stesso del canto elegiaco, la porta *deve* stagliarsi chiusa di fronte al poeta per definirne lo status proprio in opposizione al suo concorrente, il *dives amator*: la *ianua*, infatti, non può essere vinta

¹⁴⁶ Cfr. Cairns 1979, 166

¹⁴⁷ Cfr. Perrelli ad loc., il quale precisa che Copley 1956, 107-112, Putnam 1973, 107 e Murgatroyd 1980, 184 ritengono che il riferimento alla porta presente nel distico 69-70 riveli che l'elegia è il secondo παρακλαυσίθυρον tibulliano. Al contrario, avanzano alcune perplessità in merito Bright 1978, 164 e Ball 1983, 89. In particolare Perrelli afferma che mancherebbe in 1.5 la “morfologia tipica del genere letterario che comprende gli spostamenti dell'innamorato, la sua partecipazione ad un simposio, l'ubriachezza, l'apostrofe alla porta.”

¹⁴⁸ Cairns 1979, 181.

¹⁴⁹ Cfr. James 2003, 20. Sull'utilità della poesia elegiaca si veda Lucifora 1996, 88-100.

¹⁵⁰ Cfr. Vretska 1962, 84, il quale individua un procedimento che caratterizza lo stile di Tibullo e che nomina “undercutting”, il quale consiste nel riportare improvvisamente il lettore alla realtà.

dalle parole (v.67 *nec victa verbis*), ma si lascia vincere dalle armi del concorrente, la violenza e i doni.

Questa presa di coscienza determina uno slittamento nell' autorappresentazione del poeta. Se nel primo libro, di fronte al successo del suo rivale, Tibullo appare avvilito ma si dimostra ancora convinto della capacità persuasiva del suo canto (lo conferma il fatto che il poeta non rinuncia alla sua retorica amorosa, ma anzi la impieghi, seppur calibrata secondo strategie diverse, anche nell' *eleg.6* al fine di convincere Delia ad accoglierlo), nel secondo libro la situazione si capovolge ed egli, non senza una vena auto-ironica, si dimostra disposto a cambiare il proprio atteggiamento prendendo come modello proprio il suo rivale, il *dives amator* (2.4.15-20):

15 *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti:*

non ego vos, ut sint bella canenda, colo,
nec refero solisque vias nec qualis, ubi orbem
complevit, versis Luna recurrit equis.

Ad dominam faciles aditus per carmina quaero:

20 *Ite procul, Musae, si nihil ista valent.*

Tibullo rifiuta di dedicarsi all'epica (v. 16 *bella canenda*) o a opere di carattere didascalico su argomenti astronomici, quali il moto del sole e della luna, in nome di una netta preferenza per la poesia d'amore, purché essa gli sia di qualche vantaggio (v.15 *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti*; v. 20 *Ite procul, Musae, si nihil ista valent*). Con queste parole Tibullo rivendica per la sua poesia non tanto un ruolo consolatorio, quanto piuttosto una funzionalità: anche l'elegia, al pari dei generi considerati "seri", offre versi che rispondano a dei canoni estetici e, al contempo, un vantaggio concreto, quale guadagnarsi *Ad dominam faciles aditus*¹⁵¹. Proprio sul termine *aditus* sofferma la sua attenzione Veremans, il quale precisa che per Tibullo assume "une forte valeur affective"¹⁵², poiché, associato all'attributo *facilis*, stabilisce che il fine della sua poesia non è solo quello di garantirgli l'unione con la fanciulla, ma soprattutto che questa avvenga senza che si interpongano ostacoli. Tuttavia, consapevole che tale proposito non possa verificarsi, il poeta si dichiara disposto, come detto, ad assumere tutt'altro atteggiamento, che ponga rimedio alla

¹⁵¹ Sulla recusatio come *topos* comune nell'elegia si veda Ball 1983, 183; McKeown 1989, 7.

¹⁵² Veremans 1989, 111, il quale considera il verso 22 uno degli indizi principali che permetterebbe di interpretare anche l'elegia 2.4 come un παρακλαυσίθρον, accompagnato da diverse spie lessicali disseminate nel corso dell'intera elegia.

situazione di impotenza delineata al v. 13 *nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo* (2.4.21-24):

At mihi per caedem et facinus sunt dona paranda,
ne iaceam clausam flebilis ante domum
aut rapiam suspensa sacris insignia fanis:
sed Venus ante alios est violanda mihi.

Il poeta-amante, frustrato per i ripetuti insuccessi, è ora disposto a compiere stragi e delitti (v. 21 *per caedem et facinus*) per procurarsi quei *dona* tanto disprezzati nelle elegie precedenti e andando così incontro all'indole avida espressa dalla *puella*. Questo cambio di atteggiamento è espresso nei termini di una ribellione al ruolo di *exclusus amator* e al παρακλαυσίθυρον stesso, non a caso evocato qui nei suoi tratti più topici: la posizione fuori dalla casa sbarrata (*clausam...ante domum*), il languore fisico (v.22 *iaceam*) e la fragilità emotiva (*flebilis*)¹⁵³. La ribellione non a caso si traduce in un tradimento sacrilego nei confronti di Venere e del suo tempio, in totale opposizione alla reverenza con cui nel primo libro Tibullo si rivolgeva alla dea, come garante della giustizia del suo atteggiamento. A nulla vale l'intervento di Venere, così come qualunque formula magica: solo i *dona* garantiscono l'apertura della porta. È soltanto lo squillante suono dei *dona* a fungere da formula magica che garantisce l'apertura della porta, a differenza della poesia elegiaca da cui il poeta non trae alcun utile.

Dunque, di fronte alla disponibilità della porta ad aprirsi al risuonare dei doni, il poeta è costretto ad ammettere la vanità dei suoi precetti d'amore e a riconoscere al suo ricco rivale lo statuto di vincitore.

1.5 Militia Amoris

La *militia amoris*¹⁵⁴, “the description of a love-affair and its various participants in military term”¹⁵⁵ è notoriamente un motivo portante dell'elegia latina, rintracciabile già nell'antecedente tradizione greca, ma a Roma articolato in modo ben più complesso e insistito. Il motivo gioca sull'accostamento apparentemente paradossale di due sfere, l'amore e la guerra, normalmente sentite come opposte. Fin dall'*eleg.*1.1, in effetti, Tibullo definisce, come abbiamo visto, il proprio statuto di poeta-amante in contrasto con l'ambizione dei generali, e nella fattispecie con la gloria militare di Messalla¹⁵⁶ (vv. 1.1.73-75 *Nunc levis est tractanda Venus*. [...])

¹⁵³ Veremans 1989, 111.

¹⁵⁴ L'argomento gode di un'ampia bibliografia: Murgatroyd 1975; Veyne 1985, 32; Wyke 2002, 36–37; Kennedy 1993, 54–55.

¹⁵⁵ Cfr Murgatroyd 1975, 59.

¹⁵⁶ Vd. supra.

Hic ego dux milesque bonus). L'idea insita in questa opposizione, tuttavia, non è soltanto il rifiuto della guerra come attività "seria", agita o celebrata in poesia, ma l'elevazione dell'esperienza amorosa a propria personale impresa bellica.

Fin dal primo emergere di questo motivo, nell'*eleg.* 1.2, appare chiaro il ruolo centrale che la porta assume nel suo sviluppo. Descrivendo gli istanti che precedono la visita alla casa dell'amata, Tibullo raffigura se stesso come il protagonista di una sortita notturna (1.2.25-30):

En ego cum tenebris tota vagor anxius urbe,

nec sinit occurrat quisquam, qui corpora ferro
vulneret aut rapta praemia veste petat.
Quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque
qualibet: insidias non timuisse decet.

Il poeta-amante, forte della protezione della dea Venere, vaga nelle tenebre della città senza che subisca pericoli¹⁵⁷. La capacità di muoversi silenziosamente e con accortezza è un valore solitamente auspicato per il soldato¹⁵⁸. Del resto, i rischi che l'amante può incontrare lungo il suo cammino si addicono pienamente ad un contesto militare: l'amante si augura che nessuno lo assalga (v. 27 *occurrat*), o che lo ferisca con un pugnale (vv.27-28 *corpora ferro vulneret*), o che, strappatagli la veste, la pretenda come bottino (v.28 *praemia petat*). I termini *occurrat*, *ferro*, *vulneret*, *praemia* e *insidias* hanno tutti una chiara connotazione militare e danno enfasi ai pericoli della "spedizione" dell'amante.¹⁵⁹ Infine, ricorrendo ad uno stile particolarmente elevato (l'enclitico *-que* è ripetuto due volte e l'esametro presenta quattro cesure "deboli", una soluzione metrica peculiare che dimostra che Tibullo era un esperto conoscitore delle tecniche compositive ellenistiche), il poeta ribadisce l'aurea di sacralità e la protezione divina di cui gode, richiamandosi ad un tema di provenienza ellenistica¹⁶⁰, successivamente ripreso da Prop.3.16. L'assunzione del lessico militare, dunque, si basa sull'idea che le sfide e i pericoli cui l'amante si sottopone non siano inferiori a quelli affrontati da ogni buon soldato.

¹⁵⁷ Il tema dell'erranza dell'innamorato è presente anche in Prop.1.1.11 *Partheniis amens errabat in antris* e Virg. Aen.4.68-9 *uritur infelix Dido totaque vagatur/ urbe furens*.

¹⁵⁸ Cfr. Maltby ad vv. 23-24, che nota in particolare la pregnanza militare dell'espressione *obscura nocte*.

¹⁵⁹ Cfr. Maltby ad loc.

¹⁶⁰ Cfr. Maltby ad loc., il quale precisa che è possibile che Tibullo sviluppi un'idea presente negli epigrammi greci in cui gli amanti erano a volte rappresentati sicuri e impavidi: cfr. AP 5.213.3-4 (Posidippo).

L'idea sarà formalizzata nel modo più esplicito da Ovidio, che svilupperà un'articolata *synkrisis* tra le attività dell'amante e del soldato in *Am.* 1.9 (13-20):

Pervigilant ambo; terra requiescit uterque:

ille fores dominae servat, at ille ducis:[...]

15 quis nisi vel miles vel amans et frigora noctis

et denso mixtas perferet imbre nives?

Mittitur infestos alter speculator in hostes,

in rivale oculos alter, ut hoste, tenet.

Ille graves urbes, hic durae limen amicae

20 obsidet; hic portas frangit, at ille fores.

Il poeta riconosce che una delle occupazioni militari che permea l'immaginario amoroso dell'elegia è la veglia, in entrambi i casi declinata nella specifica idea della guardia alla porta: quella del comandante nel caso della milizia, quella dell'amata nel caso dell'elegia (v. 14). La doppia valenza è ben rappresentata dal verbo *pervigilare*, impiegato sia in contesto militare¹⁶¹, sia amoroso¹⁶². Tanto la veglia del soldato quanto quella dell'amante sono scomode (v.7 *terra requiescit*) ed esposte, come già visto in Tibullo¹⁶³, all'asprezza degli eventi atmosferici: il gelo della notte e le nevi miste a fitta pioggia (v.16)¹⁶⁴. In aggiunta, il *miles* ha il compito di spiare i nemici di guerra, così come l'amante sorveglia con insistenza il rivale (v. 18 *in rivale oculos tenet*). In questo quadro, tuttavia, la porta serve anche a sottolineare la doppia valenza dell'identificazione tra innamorato e soldato: la soglia dell'amata è oggetto della sua *custodia*, ma è al tempo stesso l'obiettivo da espugnare, così come le città che il soldato cinge d'assedio (vv. 19-20). Come il soldato, dunque, anche l'amante elegiaco, di norma caratterizzato come personaggio debole e incline all'inerzia, può ricorrere ad un'azione brutale rivolta alle *fores* che trattengono l'amata. Questo atteggiamento afferisce a un immaginario proveniente dalla tradizione comica greca del παρακλαυσίθουρον, la quale intrattiene un rapporto più saldo con il κόμος.¹⁶⁵ Come sottolinea Maynes, "As if to highlight this programmatic activity, the "soldierly lover" here has competition appropriate to both the komastic lover, who is opposed by the

¹⁶¹ Cfr. Liv.24.38.2: *eam vos fraudem deum primo benignitate, de<in> vestra ipsi virtute dies noctesque perstando ac pervigilando in armis vitastis.*

¹⁶² Cfr. Prop.1.16.40 *sollicitas triuio peruigilare moras.*

¹⁶³ Vd. supra.

¹⁶⁴ Cfr. McKeown 1989 ad loc.

¹⁶⁵ Copley 1942.

elements, and the elegiac lover, who is opposed by a rival vir.”¹⁶⁶. La stessa imagery dell’assedio si riscontra quando l’amante deve eludere la *custodia* che lo separa dalla propria amata, come i soldati devono talvolta eludere le sentinelle poste di guardia alla città. Anche in questo caso Ovidio esplicita un immaginario (Ov.am.1.9.27-28 *custodum transire manus vigilumque catervas / militis et miseri semper amantis opus*) già evidente nell’elegia tibulliana.

Nell’*eleg.* 1.8, ad esempio, il poeta concede la parola a Marato¹⁶⁷, il giovane innamorato di Foloe, che lamenta il suo rifiuto e rivendica la capacità di oltrepassare la soglia di casa eludendo i custodi, grazie alla sua esperienza nelle tattiche furtive. Nel ripercorrere le scene che descrivono la sua possibile ma non realizzabile “sortita notturna”, l’ardore e la vivacità che le caratterizzano sono rafforzati dall’impiego di un lessico militare: la *custodia*, infatti, deve essere vinta (v.55 “*Poterat custodia vinci*”) ¹⁶⁸, i baci devono essere rubati come fossero bottino di guerra (v.58 *ut nec dent oscula rapta sonum*)¹⁶⁹ e il momento saliente dell’impresa, quando il fanciullo si insinua, al colmo della notte, nella dimora della fanciulla (v.59 *et possum media quamvis obrepere nocte*), è evocato, facendo leva sulla sfera del nascondimento e dell’oscurità, attraverso l’impiego del verbo *obrepere*, il cui uso in contesti militari non è affatto inconsueto.¹⁷⁰

Del resto l’impiego del lessico militare caratterizza anche le scene in cui è la fanciulla che coraggiosamente si adopera per uscire dalla dimora sfuggendo al controllo dei *custodes* – una situazione su cui si avrà modo di tornare più avanti. Nell’*eleg.* 1.2, ad esempio, il poeta le ricorda la necessità di “osare” (v. 16 *audendum est*) e la esorta a “strisciare fuori dal letto” (*derepere lecto*), ricorrendo a un altro composto del verbo *repo*, poi impiegato in contesto simile in 1.8.59 (*obrepere*). Un episodio simile ricorre anche nell’*eleg.* 2.1, in cui una fanciulla, la cui identità rimane sconosciuta, nell’oscurità della notte (v.76 *tenebris*) e in autonomia (v.76 *sola*) passa fra i custodi distesi nel sonno (v.75 *custodes furtim transgressa iacentes*), tenta il cammino con il piede (v.77 *pedibus praemptata iter*) ed esplora l’oscurità delle vie con le mani protese (v.78 *explorat caecas cui manus ante vias*). In particolare, come sottolinea Maltby, i verbi *transgredior*, *praempto* e *exploro* afferiscono ad un immaginario militare.¹⁷¹

¹⁶⁶ Cfr. Maynes 2007, 137.

¹⁶⁷ Cfr. Maltby ad loc.: “Tibullus increases the pathos by reporting Marathus’ reproaches in direct speech.”

¹⁶⁸ Sull’uso del verbo *vinco* in contesto militare vd. Enn. Ann. 179 *Romanos vincere posse*; Pl. Am. 188; Cist. 202; Scip. orat. 3 *diem...quo Hannibalem Peonum...magno proelio vici*

¹⁶⁹ Sull’uso del verbo *rapio* in senso militare: Cic. Manil. 21 *classem magnam ... quae ... ad Italiam ... rapieretur*; Verg. Aen. 7.725 *socius Turno ... mille rapuit populos*; Liv. 3.23.3 *dux citatum a Tusculum rapuit*.

¹⁷⁰ Hyg. mun. castr. 57 *per quas valles obrepti castris occulte possit*. Flor. epit. 4.10.2 *ne imaginaria quidem belli indictione, quasi hoc quoque ex arte ducis esset, obrepere, relicta repente Syria in Parthos impetum facit Antonius*

¹⁷¹ Cfr. Maltby ad loc., il quale in riferimento al verbo *exploro* cita OLD s.v.1.

Com'è evidente, l'imagery della porta infranta con la forza si pone in netto contrasto con il consueto atteggiamento del poeta, che nel παρακλαυσίθρον di norma ricorre al lamento e all'effetto incantatore della poesia per persuadere la fanciulla a lasciarlo entrare. Questa differenza ha spinto alcuni critici a leggere in questa specifica declinazione del motivo della porta un'allusione di tipo sessuale. Questa lettura è suggerita, ad esempio, da un passaggio dell'*eleg.* 1.1:

Interea, dum fata sinunt, iungamus amores:

70 iam veniet tenebris Mors adoperta caput,

iam subrepet iners aetas, nec amare decebit,

dicere nec cano blanditias capite.

Nunc levis est tractanda Venus, dum frangere postes

non pudet et rixas inseruisse iuvat.¹⁷²

Nel passo in questione, Tibullo invita la fanciulla a concedersi fintantoché gode della giovinezza, poiché la morte avanza assumendo un aspetto terrificante e durante l'*iners aetas* non è più lecito scambiare effusioni e abbandonarsi alla vita molle del giovane amante. Si tratta di un tema piuttosto ricorrente nelle opere dei poeti elegiaci: lo scorrere veloce del tempo e l'approssimarsi della morte valgono come incoraggiamento ad accogliere l'amore anche nella sua forma più violenta e mutevole. L'espressione *frangere postes* richiede che si consideri contemporaneamente sia l'azione aggressiva rivolta alla porta, sia il fine per cui è stata commessa, ovvero eliminare con la forza l'ostacolo che non permette di raggiungere la fanciulla. Si tratta chiaramente di uno scenario piuttosto diverso da quello in cui si trova l'*exclusus amator*, che di norma attende passivamente che la porta si apra o esprime invano il desiderio di essere ammesso, e più vicino a quello del κόμος, nel quale l'uomo agisce in gruppo e, alterato dal vino, sfonda la porta e rapisce la fanciulla. In effetti, è possibile che qui Tibullo stia semplicemente raffigurando l'azione del κομαστής, che, come ricorda Colpey, poteva servirsi di assi e torce per distruggere la porta che avesse trovato serrata¹⁷³. Tuttavia non è fuori luogo pensare che, nel contesto del κόμος, l'azione dell'infrangere la porta nasconda un riferimento a un rapporto sessuale, consumatosi a dispetto della resistenza della ragazza. Come osservato da Maynes, in effetti, anche l'espressione *rixas inseruisse* al v. 74 presenta una certa ambiguità e un significato potenzialmente osceno¹⁷⁴. Questa

¹⁷²Tib.1.1.69-74

¹⁷³ Cfr. Copley, 1942, 97 in cui lo studioso riporta i precedenti letterari di tale immagine: Theocr. 2.127-128; Hor. *carm.* 1.25.1-2; 3.26.6-8.

¹⁷⁴ Maynes, 2007, 169-170.

interpretazione è supportata da un passaggio dell'*eleg.* 1.10, in cui ugualmente si allude al κόμος (51-56):

Rusticus e luco revehit, male sobrius ipse,
uxorem plaustro progeniemque domum.
Sed veneris tunc bella calent, scissosque capillos
femina perfractas conqueriturque fores:

55 Flet teneras obtusa genas, sed victor et ipse

Flet sibi dementes tam valuisse manus.¹⁷⁵

In quest'elegia, posta a conclusione del primo libro, Tibullo ripercorre alcuni temi fondamentali della sua opera, e specialmente il rifiuto della guerra e l'adesione a un modello di vita semplice e rustica. Tuttavia emerge una complicazione: infatti egli non ha modo di opporsi all'arruolamento e di fronte a tale incombenza riconosce che trattenersi in un idillio d'amore risulta del tutto impossibile. Perciò, con un tono dichiaratamente antibellico, si rivolge agli dei affinché intercedano e lo salvino. Tra le divinità nomina la dea Pace, durante il regno della quale il frutto dei raccolti era salvaguardato e i buoi contribuivano attivamente all'aratura. Inoltre sotto il suo dominio le armi del soldato arrugginivano e l'uomo facilmente si concedeva al piacere del vino. Di qui Tibullo analizza gli effetti del vino sull'uomo ricorrendo probabilmente a due immagini distinte¹⁷⁶: da una parte il contadino che rincasa ubriaco con la moglie e i figli, dall'altra una scena che richiama il κόμος. Quest'ultima sviluppa il tema della *militia amoris*: i litigi tra gli amanti presentano varie similitudini con la guerra e ciò si riflette sul lessico impiegato per descrivere le battaglie d'amore (v. 53 *veneris bella*). La fanciulla rimane vittima dello scontro e porta sul suo volto i segni della sconfitta: la chioma strappata e le guance doloranti. Inoltre ad essere causa del suo pianto sono anche le *perfractae fores*. Come suggerisce Fruhstorfer¹⁷⁷, abbiamo ragione di credere che in questo passo la porta non mantenga un significato letterale, limitandosi a rappresentare la violenza che il κομαστής imprime su di essa, ma veicola anche un'allusione sessuale. A confermarlo, infatti, sarebbe il fatto che in questi versi si rintraccia un'evidente incongruenza: infatti, sono poste sullo stesso piano le lesioni fisiche, sulle guance (v.55 *Flet teneras obtusa genas*) e sui capelli (v. 53 *scissosque capillos*), e un oltraggio a un elemento

¹⁷⁵Tib. 1.10.51-56.

¹⁷⁶ Cfr. Maltby ad loc. in cui si ipotizza che siano andati perduti due versi successivi al 50 nei quali si introduce la scena del κόμος.

¹⁷⁷ Cfr. Fruhstorfer 1986.

materiale, per l'appunto la porta (v.54 *perfractas fores*). Tale incongruenza sarebbe risolta se la porta alludesse all'organo genitale femminile.

Ciò non significa, naturalmente, che ogni riferimento alla porta nelle elegie tibulliane debba essere inteso come un'allusione sessuale¹⁷⁸, ma dimostra piuttosto il recupero, in un contesto particolarmente adatto come l'evocazione del κόμος, dell'originario legame che il παρακλαυσίθυρον latino intrattiene con la commedia¹⁷⁹, nella quale allusioni di questo tenore erano perfettamente legittime.

¹⁷⁸ Vd. il *caveat* di Pucci 1978, 55: "In Latin erotic language, the metonymy whereby *limen* means the sweetheart, the object of desire, implies that the pursuit and fulfillment of desire take on the connotations of a crossing of the limen. Accordingly, crossing the *limen* and possessing the mistress become the same thing. To what extent the metaphorical use of "door" for female sex may have contributed to this identification is difficult to say: the metaphor, at any rate, is alien to the style of elegy."

¹⁷⁹ Maynes, 2007, 153.

Il tema della reclusione

Nelle elegie di Tibullo i termini *ianua* e *puella* sono interscambiabili. La porta e la fanciulla, infatti, assolvono la stessa funzione, quella di rifiutare le pretese del poeta-amante. Tale intercambiabilità si denota, oltre che sul piano narrativo, anche dall'impiego di un lessico specifico per riferirsi tanto all'uno quanto al secondo elemento. Tale fenomeno è dovuto, in primo luogo, al fatto che la porta in elegia è spesso un elemento personificato: ciò permette di riconoscerle qualità umane e di instaurare un confronto con un altro personaggio, la *puella*. Tuttavia si verifica anche il procedimento contrario: alla fanciulla sono riconosciute alcune caratteristiche tipiche di elementi inanimati, come il fatto di essere *dura* (1.8.50 *In veteres esto dura*; 2.6.28; *Ei mihi, ne vincas, dura puella, deam*). L'aggettivo *durus*, infatti, rinvia propriamente alla qualità materiale di un oggetto che lo rende resistente ed inscalfibile¹⁸⁰ e risulta impiegato in primo luogo per riferirsi a oggetti inanimati.¹⁸¹ Usato in associazione alla fanciulla, implicitamente conserva un'allusione alla sua inaccessibilità fisica, ma, per estensione, assume il significato di "indifferente", a conferma del fatto che in elegia *durus* funge da "marca di genere letterario con cui si identificano gli oppositori"¹⁸². Lo stesso aggettivo è spesso usato in associazione alla porta (1.1.53 *Et sedeo duras ianitor ante fores*; 1.2.6 *clauditur et dura ianua firma sera*; 1.8.75-76 *nunc duplicet illi / quaecumque opposita est ianua dura sera*; 2.6.45 *Saepe, ego cum dominae dulces a limine duro*), tuttavia non ne riferisce soltanto la compattezza fisica (cfr. 1.2.6 in cui la rigidità è associata alla spranga che impedisce alla porta di aprirsi), ma, come sottolinea Leonotti, vi "si aggiungono sfumature di vario colore, come "inflexibile" e anche "crudele"¹⁸³. Questo affiora con un certa evidenza dal seguente distico: (2.6.45)

¹⁸⁰ Cfr. Greg. *M. moral.* 16.51 *molle est... quod penetrari potest, durum quod penetrari non potest.*

¹⁸¹ Cfr. Cic. *carm. frg.* 22.19 *Saturnius ... draconem duro formavit tegmine saxi*; Verg. *georg.* 3.230 *dura saxa*; Prop. 2.17.13; Ov. *am.* 3.12.40; *ars.* 1.475 *quid magis est saxo durum, quid mollius unda? duraa tamen molli saxa cavantur aqua.*

¹⁸² Perelli 2002, 54.

¹⁸³ Leonotti 1990, 32.

45 Saepe, ego cum dominae dulces a limine duro

Agnosco voces, haec negat esse domi

Nella parte conclusiva della sua opera, Tibullo riferisce i diversi escamotage a cui ricorre Nemese per negarsi all'amante insistente. Egli si ritrae nella condizione di *exclusus amator* mentre attende all'esterno della dimora dell'amata, da dove riconosce la sua voce, sebbene la lena gli avesse assicurato che la fanciulla non fosse in casa. In tale contesto, il *limen* è definito *durum* non solo perché la soglia su cui giace è rigida e lo obbliga ad una posizione scomoda, ma anche per il fatto che la porta è impenetrabile ed insensibile, poiché non permette che il poeta si unisca alla fanciulla, e sottolinea pertanto l'inaccessibilità di quest'ultima, enfatizzata anche dallo struggimento del poeta per il fatto che la percepisce vicina attraverso l'udito (*agnosco voces*). Del resto, la iunctura *limen durum* richiama l'espressione *dura puella* del v. 2.6.28, la quale svolge una chiara funzione anticipatoria del significato dell'attributo.

Inoltre la fermezza e risolutezza della porta e della fanciulla a non lasciarsi vincere dalle pretese del poeta-amante è rappresentata ricorrendo anche ad altre espressioni lessicali. La *ianua*, infatti, è descritta come *firma* (1.2.6) e invincibile alle lamentele (1.2.9 *Ianua, iam pateas uni mihi, victa querelis*) e alle parole (1.5.67 *nec verbis victa patescit / Ianua*) dell'innamorato, aggettivi che, in entrambi i casi, denotano la sua caratterizzazione umana. D'altro canto, per sottolineare l'indisponibilità della fanciulla, il poeta ricorre ad un aggettivo più marcato, *saeva*, che implica un giudizio negativo sulla sua natura riluttante (1.8.62 *Et fugit ex ipso saeva puella toro*; 2.4.6 *Et fugit ex ipso saeva puella toro*). Inoltre, nel tentativo di istruire Marato sulle modalità con cui persuadere Foloe a lasciarlo entrare, il poeta si esprime in tal modo: *Desistas lacrimare, puer: non frangitur illa* (v.1.8.67). Particolarmente significativo è l'impiego del verbo *frango* in senso figurato per rappresentare il tentativo del fanciullo di "piegare" l'animo della donna amata¹⁸⁴: esso infatti rinvia ad un'azione violenta e tangibile rivolta verso un oggetto o una parte del corpo con il fine di dividerlo in più parti¹⁸⁵. In quest'ultima accezione il verbo è utilizzato ben due volte nel corpus poetico di Tibullo, al v. 1.1.73 *Nunc levis est tractanda Venus, dum frangere postes* e al v. 1.10.53, sotto forma di composto verbale, *Femina perfractas conqueriturque fores*, e in entrambi i casi denota un'azione aggressiva rivolta contro le porte dell'amata. Appare chiaro pertanto che l'uso del verbo *frango* in accostamento alla fanciulla non è solo funzionale alla resa più espressiva dell'irremovibilità della fanciulla, ma stabilisce un richiamo lessicale tra i due termini molto forte che chiarifica il loro ruolo intercambiabile.

¹⁸⁴ Per un uso simile del verbo nell'elegia latina si veda Prop. 2.18.2 *frangitur in tacito femina saepe viro*.

¹⁸⁵ Cfr. ThLL 6(1).1240-1253.

In aggiunta, il poeta-amante assume un atteggiamento affine nei confronti della *ianua* e della *puella*. Ciò appare con maggior evidenza nell'*eleg.* 1.2, in cui l'intercambiabilità tra i due termini è determinata anche dalla fisionomia anomala del carne: il poeta infatti si rivolge dapprima alla porta e, successivamente, alla fanciulla.¹⁸⁶ In 1.2, in effetti, egli affida ai due personaggi la stessa consegna: il movimento e il silenzio (in riferimento alla porta: 1.2.10 *neu furtim verso cardine aperta sonet*; in riferimento alla fanciulla: 1.2.20 *illa pedem nullo ponere posse sono*; 1.2.34 *et vocet ad digiti taciturna sonum*). Inoltre, egli talvolta si dimostra accondiscendente e manifesta totale devozione verso il personaggio a cui si rivolge, talvolta si dimostra minaccioso e, nella descrizione delle scene che richiamano la tradizione del κόμος, l'azione violenta che descrive è rivolta sia nei confronti della porta che della fanciulla.¹⁸⁷

Inoltre, i due elementi presentano una caratteristica specifica in comune, l'avarizia: come la fanciulla è spesso rappresentata come un personaggio avido e dedito al lusso (2.4.25-26 *Illa malum facinus suadet dominamque rapacem / dat mihi*), così il fascino dei doni sembra poter corrompere anche la porta (1.5.67 *sed plena est percutienda manu*).

Infine, resta da approfondire un ultimo elemento che rende ancor più lampante il legame che esiste tra i due termini, il quale riguarda, nello specifico, il loro statuto: la porta, infatti, come ampiamente illustrato e discusso nel capitolo precedente, di necessità in elegia si presenta chiusa (1.9.41 *Et latuit clausas post adopena fores*; 2.4.21 *Ne iaceam clausam flebilis ante domum*; 2.6.11 *Excutiunt clausae fortia verba fores*; 1.2.5 *clauditur et dura ianua firma*). Ad essere definita *clausa*, tuttavia, è anche la fanciulla: *Nunc si clausa mea est* (2.3.77), sebbene *clausa*, quando è accostato alla porta, abbia la funzione logica di aggettivo, mentre, quando è associato alla fanciulla, costituisca il perfetto passivo del verbo *claudo*. Il Thesaurus¹⁸⁸ riporta che il primo ad usare il verbo *claudo* a proposito di luoghi che “*claudunt aliquem i.e. habent, morantur*” è Properzio (Prop.1.11.11 e 1.8.24), sottolineando che tale accezione del termine diventa frequente da Ovidio in poi. Tuttavia non viene segnalato che il verbo, nella stessa accezione, si registra anche in Tib.2.3.77. In ogni caso, risulta quanto mai interessante che il termine sia impiegato con tale significato solo a partire dai poeti elegiaci: questo mette in luce il rilievo che il tema della reclusione esercita nell'elegia latina.

La porta ha dunque un ruolo centrale nel dimostrare il carattere ambivalente della donna elegiaca: ella, infatti, è *dura* e maldisposta nei confronti del poeta-amante ma, al contempo, prigioniera.

¹⁸⁶ Cfr. Bright 1978, 138: “Direct address to the girl is unusual in itself for these songs (found only in Horace, C. 3.7.3-10).”

¹⁸⁷ Cfr. Tib.1.10.52-55 in cui la fanciulla lamenta le chiome strappate, le guance rigate e la porta infranta.

¹⁸⁸ ThLL 3(0).1300-1314.

È un tratto distintivo dell'elegia latina rappresentare la fanciulla in una condizione di libertà limitata e sottoposta alla vigilanza persistente di una *custodia*¹⁸⁹. Tuttavia, il tema della reclusione non gode di un'ampia bibliografia, sebbene funga da vero e proprio motore della trama nella poesia d'amore degli elegiaci. Come già ricordato, vista la natura irrealizzabile dell'amore, in elegia è necessario il ricorso a ostacoli, problemi e rivali¹⁹⁰. Se dunque talvolta, a rendere irrealizzabile l'unione con l'amata sono il *dives amator* o la *lena*, i quali interferiscono con i loro precetti nella realizzazione dell'amore tra i due, altre volte il presupposto narrativo è rappresentato dalle *fores clausae* e dalla complessa serie di personaggi che adempiono alla stessa funzione di custodia: i cani che latrano¹⁹¹, la *saeva custodia* che vigila su di lei¹⁹², il *coniunx*¹⁹³ che ne rivendica il possesso esclusivo. La fanciulla risulta dunque imprigionata all'interno della sua dimora e questa sua condizione costituisce un espediente per dare avvio al canto persuasivo del poeta-amante.

André¹⁹⁴ ha indagato tale immagine ricorrente adottando un approccio storico-sociologico: in particolare lo studioso ha osservato che la frequenza con cui il tema ricorre non può essere ricondotta soltanto ad esigenze di carattere letterario, ma è, da una parte, il riflesso di uno statuto giuridico sancito dalla legislazione augustea che ribadiva l'intollerabilità dell'adulterio¹⁹⁵, dall'altra l'effetto di una più generale realtà sociologica vigente a Roma, in cui le donne erano sottoposte alla *tutela legitima*¹⁹⁶ e perpetua di un tutore. Nel tentativo di far luce sul concetto di *custodia*, André si richiama al Digesto, osservando che, quando il termine ricorre nel testo giudiziario, esso assume il significato tecnico di "reclusione". Seppur i passi del Digesto che

¹⁸⁹ Cfr Della Corte 1982, 550-552.

¹⁹⁰ James 2012, 261.

¹⁹¹ Tib.1.6.31 *Latrabat tota cui tua nocte canis*; 2.4.31 *Et coepit custos liminis esse canis*; 2.4.33 *Nec prohibent claves, et canis ipse tacet*.

¹⁹² I termini *custos* e *custodia* ricorrono in Tib.1.2.5 *Nam posita est nostrae custodia saeva puellae*; 1.2.15 *Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle*; 1.3.83-84 *At tu casta precor maneat, sancti que pudoris / Assideat custos sedula semper anus*; 1.6.9-10 *Ipse miser docui quo posset ludere pacto / Custodes: heu heu, nunc premor arte mea*; 1.8.53 *'Quid me spernis?' ait 'poterat custodia vinci*; 2.1.73 *Hoc duce custodes furtim transgressa iacentes*; 2.3.73-74 *Nullus erat custos, nulla exclusura volentes / Ianua: si fas est, mos precor ille redi*; 2.4.31 *Et coepit custos liminis esse canis*; 2.4.33 *Sed, pretium si grande feras, custodia victa est*.

¹⁹³ La figura del *coniunx* ricorre in Tib.1.2.7 *Ianua difficilis dominae, te verberet imber* (cfr. Maltby ad òpc che ipotizza che dietro all'appellativo generale di *dominus* vi sia il *coniunx*). 1.2.43-44 *Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi verax / Pollicita est magico saga ministerio*. 1.6.15 *At tu, fallacis coniunx incaute puellae*

¹⁹⁴ André 1979.

¹⁹⁵ Cfr *lex Iulia de maritandis ordinibus* del 18 a.C. e la *lex Papia Poppea nuptialis* del 9 a.C.

¹⁹⁶ Cfr André 1979, il quale precisa che a tale concetto il Digesto dedica un libro intero (XXVI). Cfr. Levick 2012 98-99: "There a woman was subject to the guardianship of her father or other male kinsman until she was married, at which point she was handed over to that of her husband, who became her *newkyrios*, receiving her dowry from her father on betrothal (*engue*) or marriage. [...] Women, being scatter-brained, never escaped from male control, for when their father died they passed under the guardianship of another male, from which boys emerged at puberty, becoming *sui iuris*."

nominano tale concetto non siano privi di oscurità¹⁹⁷, lo studioso descrive in questi termini il plausibile significato di *custodia*: “faute de renseignements plus précis, on serait tenté de conclure que la custodia trahit le statut de minorité et de dépendance de la femme, mariée ou non; qu’elle procède d’un système d’interdits sociaux et moraux inhérents au mariage romain; qu’elle représente une réalité sociologique plus qu’un concept juridique clair.”. Inoltre a dimostrare che esiste un legame, seppur sottile, tra la *custodia* letteraria e la *tutela* giuridica è un passo properziano dell'elegia.3.14.23: *nec timor aut ulla est clausae tutela puellae*. Contrapponendo il liberalismo che segna la vita a Sparta, in cui l’amore è vissuto liberamente e pubblicamente, al duro scenario elegiaco in cui la fanciulla è rinchiusa a causa del timore o della *tutela*, il poeta instaura un’associazione tra il concetto di reclusione e quello di vigilanza giuridica (*tutela*).

D’altro canto il tema della reclusione risulta talmente centrale nel corpus poetico di Tibullo che esso viene evocato anche implicitamente attraverso l’impiego di un lessico specifico. Come sottolinea Bright, nel passo dell'elegia.1.5¹⁹⁸ in cui Tibullo richiama alla memoria un momento in cui Delia era affetta da una malattia particolarmente grave, la donna è rappresentata come “a subject to capture”¹⁹⁹ e la sua malattia assume i connotati di una prigionia dalla quale il poeta-amante deve riscattarla, come confermato dal verbo *eripuisse*²⁰⁰: 1.5.9-10 *Ille ego, cum tristi morbo defessa iaceres, / te dicor votis eripuisse meis*. Attraverso il tema della prigionia, la fanciulla è dunque rappresentata come inattuabile a causa di forze esterne, a cui difficilmente il poeta-amante riesce ad opporsi con vigore, e, in tal senso, assume sempre una valenza negativa nel mondo poetico di Tibullo.

Ciò non è valido del tutto per il Monobiblos di Propertio, in cui talvolta il tema della reclusione è articolato in senso quasi positivo, talvolta addirittura vantaggioso per il poeta stesso. Si veda, ad esempio, l’incipit dell'*eleg*.1.3, in cui si descrive, in una prospettiva squisitamente vouyeristica, un immaginato incontro erotico con Cinzia (1.3.1-10):

Qualis Thesea iacuit cedente carina
languida desertis Cnosia litoribus;

¹⁹⁷ Cfr. André 1979,58-61, il quale richiamandosi al Digesto, ha messo in rilievo le affinità con il generale principio della preservazione della *res*, che risponde all’impegno morale riassunto nell’espressione *vitium-vitare*, e con i testi giuridici che trattano della necessità di sottoporre a una rigida sorveglianza gli animali feroci. Inoltre tale condizione imposta alla donna romana richiama la nozione di *tutela legitima*, al quale il Digesto dedica un libro intero (XXVI).

¹⁹⁸ Tib.1.5.9-18.

¹⁹⁹ Bright 1978, 159.

²⁰⁰ Per un uso del verbo *eripio* nel senso di “liberare” cfr. Plaut. *Men*.1052 *homines quom (qui trad.) ferebant te*; Cic. *Verr.* II 1.10 *actor ... cui reus ... aut occulte subripi aut impune eripuii possit*; Liv.1.14.10 *non ... eripuerit se hosti*; Hor. *sat.* 1.9.65; 2.3.206 *ut haerentis adverso litore navis eriperem*.

qualis et accubuit primo Cepheia somno,
 libera iam duris cotibus, Andromede;
 5 nec minus assiduis Edonis fessa choreis
 qualis in herboso concidit Apidano:
 talis uisa mihi mollem spirare quietem
 Cynthia non certis nixa caput manibus,
 ebria cum multo traherem uestigia Baccho,
 10 et quaterent sera nocte facem pueri

Proiettando il lettore nel vivo della scena²⁰¹, Properzio restituisce un fermo immagine in cui Cinzia appare addormentata, dopo averlo a lungo atteso. Il poeta-amante infatti, di ritorno da un convito ubriaco, penetra di notte in casa di Cinzia e, trovandola totalmente assorta nel sonno, si lascia invadere dal desiderio erotico suscitato da Amore e Bacco, tuttavia, incapace di passare all'azione, si accontenta di contemplarla, trasalendo ad ogni suo movimento. L'intero incipit risulta caratterizzato da uno stile e un linguaggio elevati²⁰², che contribuiscono a collocare la fanciulla dormiente più che nell'ambiente domestico, in uno sfondo dai tratti esotici e idealizzati, che si confà all'immaginario mitico. Il personaggio di Cinzia, infatti, è introdotto attraverso un paragone con le eroine del mito²⁰³, con un richiamo implicito alle Ἡοῖαι pseudoesiodee, come dimostra l'uso dei connettivi *qualis* (v.1), *qualis* (v.3), *qualis* (v.6), *talis* (v.7).²⁰⁴ Cinzia viene dapprima paragonata ad Arianna (v.2 *Cnosia*), ritratta mentre dorme sulla spiaggia inconsapevole dell'imminente abbandono (v.1 *Thesea cedente carina*). Il poeta, al contrario, si identifica implicitamente con Teseo, proiettandosi idealmente nel ruolo di eroe, laddove alla fanciulla è riconosciuto un ruolo passivo e di totale incapacità di procurarsi da sé la salvezza. Dello stesso tenore risulta il secondo paragone: Cinzia è ora associata alla figura di Andromeda, l'eroina imprigionata sulla roccia (v.4 *libera iam duris cotibus*) a causa della presunzione della madre, e necessita di un intervento esterno per evadere dalla sua prigione naturale. Lyne descrive il tono nei primi versi dell'elegia come “descriptive, wondering admiration”²⁰⁵, ma rifiuta di riconoscere

²⁰¹ Curran 1966, 189, osserva che è assente qualsiasi introduzione narrativa nella parte incipitaria dell'elegia.

²⁰² Cfr. Fedeli ad loc., il quale sottolinea che l'impiego di due parole arcaiche (*carina* e *cotibus*), presenti nella poesia enniana, contribuisce ad innalzare il livello stilistico del passo, così come il termine *Andromede* (v.4) rivela una certa ricercatezza stilistica.

²⁰³ Sulla consuetudine di Properzio di articolare il discorso ricorrendo all'exemplum mitico si veda Fedeli 2002.

²⁰⁴ Fedeli ad loc., il quale richiamandosi allo studio di Fraenkel Lk. Beitr. II 216, sottolinea tale richiamo lessicale.

²⁰⁵ Lyne 1970, 61.

la validità di recenti studi che sottolineano l'impiego di un lessico dalla forte connotazione erotica.²⁰⁶ Al contrario Baker dà ampio rilievo a quest'ultimo aspetto, fornendo un'analisi lessicale dei termini *iacuit* (v.1), *languida* (v.2), *accubuit* (v.3), i quali, come lo studioso precisa, risultano frequentemente impiegati nell'opera properziana con una connotazione erotica.²⁰⁷ Infine l'ultimo paragone, che si discosta in parte dai precedenti per l'assenza di un corrispettivo personaggio maschile: Cinzia viene paragonata ad una baccante attraverso una perifrasi che rinvia alla sede privilegiata del culto, v.5 *Edonis*. Quest'ultima è ritratta mentre si abbandona sulle rive dell'erbosio Apidano (v. 6 *in herboso concidit Apidano*), stremata dalle danze ininterrotte (v.5 *assidui fessa choreis*). Harmon sottolinea che l'elemento che accomuna le tre diverse rappresentazioni mitologiche "it is not merely sleep, but varying degrees or attitudes of sleep which invite comparison with Cynthia."²⁰⁸ In ogni caso appare chiaro che l'elemento che favorisce il desiderio erotico del protagonista è la rappresentazione della fanciulla in una condizione di passività e impotenza, che la rende una preda facilmente attingibile. Quest'ultima interpretazione è sostenuta in particolare da Greene, la quale riconosce nella rappresentazione della donna elegiaca come un oggetto statico e imprigionato nell'immaginazione del poeta-amante un riflesso delle fantasie erotiche maschili di dominazione²⁰⁹. Seppur in questo caso il tema della prigionia sia soltanto implicitamente evocato attraverso l'immagine del sonno, che al pari delle catene, pone la fanciulla in una condizione in cui non le è possibile rivendicare la propria autonomia, appare evidente come esso sia sviluppato in modo inedito, rivelando la possibilità per il poeta di trarre un certo vantaggio da tale condizione di assoggettamento.

Che il tema della detenzione possa avere anche un risvolto positivo nelle elegie di Propertio è confermato anche da *eleg.* 1.11.9-18:

Atque utinam mage te, remis confisa minutis,

10 paruula Lucria cumba moretur aqua,

aut teneat clausam tenui Teuthrantis in unda

alternae facilis cedere lympha manu,

quam uacet alterius blandos audire susurros

molliter in tacito litore compositam,

15 ut solet amota labi custode puella,

²⁰⁶ Lyne 1970, 67.

²⁰⁷ Baker 1980, 250.

²⁰⁸ Harmon 1974, 153.

²⁰⁹ Greene 1995, 51-59.

perfida communis nec meminisse deos:
non quia perspecta non es mihi cognita fama,
sed quod in hac omnis parte timetur amor.

Il poeta, dopo aver presentato la condizione problematica di partenza che stabilisce il motivo della separazione tra i due amanti, vale a dire la villeggiatura di Cinzia a Baia, uno dei luoghi più noti per corruzione e mondanità, e dopo aver riferito la sua condizione di amante infelice e gravato dal sospetto del tradimento e dall'insonnia a causa del pensiero persistente rivolto alla natura del sentimento della fanciulla, minaccia di non celebrare più Cinzia nella sua poesia (vv.1-8). Seppur con un tono sconcolato, ipotizza una soluzione ideale alla sua condizione: attraverso un congiuntivo desiderativo, che denota la natura del tutto irrealizzabile della sua visione, egli immagina che una piccola barca trattenga (v. 10 *moretur*) Cinzia nel lago Lucrino o che la tenga prigioniera (11 *teneat clausam*) tra le acque del Teuthrante (presumibilmente un corso d'acqua o un lago nei pressi di Cuma²¹⁰), che cedono al moto alterno delle mani. La scena sembra bloccata nel tempo e i particolari che la caratterizzano contribuiscono a evocare una tenera immagine di Cinzia, come dimostra l'insistenza con cui è enfatizzata la delicatezza delle cose con cui entra in contatto: i *remi minuti* (v.9), la *tenuis unda* (v.11) e la *parula cumba* (v.10). Tale condizione di prigionia, per quanto descritta in termini pittoreschi, assicurerebbe al poeta-amante di impedire a un presunto rivale di approfittare della sua assenza per godere della fanciulla²¹¹ (v.13 *alterius blandos audire susurros*). La detenzione non è dunque un ostacolo da ovviare, ma piuttosto una soluzione, un sotterfugio vantaggioso. Non solo: la *custodia* è presentata come un vincolo necessario (v. 15 *ut solet amota labi custode puella*), utile a porre un freno all'indole ingannatoria della fanciulla²¹² e preferibile alla libertà assoluta (v.13 *quam uacet alterius blandos audire susurros*). Come precisa Greene, "the speaker casts Cynthia in the stereotypical role of the faithless, sexually unrestrained female who needs to be monitored and controlled. Immediately after becoming carried away with his fantasies of a potentially promiscuous Cynthia, the speaker vilifies women in general for their tendencies to transgress the norms of female behavior."²¹³.

Del resto amore e prigionia sono due concetti intrinsecamente connessi l'uno all'altro e tale legame è evocato da Tibullo ogniqualvolta rappresenti l'esperienza amorosa del poeta-amante come una forza esterna a cui non si può opporre e che lo mantiene inesorabilmente costretto alla

²¹⁰ Cfr. Fedeli ad loc.

²¹¹ Cfr. Greene 1995, 62: "The sensual immediacy with which the speaker describes Cynthia stretched out on the beach, listening leisurely to the whispers of another man, has an air of voyeuristic titillation."

²¹² Motivo che Properzio approfondisce nello specifico nell'*eleg.*2.9a.

²¹³ Greene 1995,62.

posizione di supplice e di *servus amoris*. Inoltre, l'idea di essere trattenuto dalle catene di Amore è evocata attraverso l'uso del verbo *teneo* e dei suoi composti, come è stato già segnalato in relazione all'*eleg.* 1.1.²¹⁴ D'altro canto, anche in Properzio il legame tra i due concetti è frequentemente ribadito: in particolare Pucci sottolinea che nel Monobiblos “the idea of MORA, LIMEN (threshold) and AMOR are interconnected. A sort of detention within the house assures the continuation of happy love.”²¹⁵

In effetti, nel Monobiblos si ha l'impressione che, a differenza di Tibullo, l'incontro tra i due amanti si possa effettivamente realizzare all'interno del luogo in cui la fanciulla è reclusa. Tale dato si ricava ad esempio dall'*eleg.* 1.8, in cui il poeta dimostra il potere persuasivo del suo canto: mentre, infatti, nella parte iniziale dell'elegia, egli rappresenta la difficile situazione a cui è costretto e si professa *exclusus amator*, sebbene riferisca che la fanciulla sia rinchiusa in un porto lontano, dopo essere partita al seguito del suo ricco amante, nella parte terminale del carme apprendiamo che ella ascolta le parole del poeta e da queste si lascia persuadere, tanto da riconoscergli il successo definitivo (vv. 43-44 *Cynthia rara mea est! / nunc mihi summa licet contingere sidera plantis*), permettendogli di riposare con lei nel letto²¹⁶ (v.33 *angusto mecum requiescere lecto*).

Di contro, quando l'occasione del carme è fornita dalla lontananza della fanciulla dal poeta, la quale autonomamente decide di trasferirsi in campagna, non è contemplata dal poeta la possibilità di trovare un sistema alternativo che gli permetta di unirsi a lei²¹⁷, ma si adatta alla sua scelta. Dunque, egli è costretto dalla condizione di subordinazione che subisce a individuare il lato positivo della vicenda, giungendo alla realizzazione che è senza dubbio preferibile che la fanciulla sia relegata in un luogo lontano, piuttosto che riceva le avances dei pretendenti in un contesto cittadino (2.19.1-6):

Etsi me inuito discedis, Cynthia, Roma,
laetor quod sine me deuia rura coles.
Nullus erit castis iuuenis corruptor in agris,
qui te blanditiis non sinat esse probam;

²¹⁴ Basti ricordare il verso 1.1.55 *Me retinent vinctum formosae vincla puellae*.

²¹⁵ Cfr. Pucci 1978, 53, in cui si sottolinea che i termini Amor è l'anagramma di Mora.

²¹⁶ Nei versi 33-38 Properzio sviluppa un tema caro all'elegia latina, quello del poeta povero che, grazie alla sua poesia, riesce a prevalere sul ricco rivale. Fedeli ad loc., riconosce che si tratta di un tema proveniente dalla tradizione lirica greca (Callim. *Frg.* 75.44), ma ricorrente anche nell'epistolografia erotica greca (Alciph. 4.11.4-5).

²¹⁷ Cfr. Fedeli 2005, 557: “Properzio, quindi, non segue né immagina di seguire umilmente una Cinzia intrepida cacciatrice, [...] né sogna di vivere con lei in campagna come Tibullo con la sua Delia (1.1) o come Cornelio Gallo, secondo Virgilio, avrebbe dovuto fare con Licoride (*Buc.* 10.42-43).”

5 nulla neque ante tuas orietur rixa fenestras,
nec tibi clamatae somnus amarus erit.

Il primo verso dell'elegia sottolinea la difficoltà, enfatizzata dalla congiunzione *etsi* in posizione incipitaria²¹⁸ e dall'enfatico ablativo assoluto *me invito*, per il poeta-amante di accettare la decisione della puella; tuttavia, nel pentametro che segue, la contrarietà manifestata si esaurisce in uno stato di rassicurazione (v.2 *laetor*) dovuto alla consapevolezza della desolazione dei luoghi di campagna (v.2 *devia rura*) che si presenta come garanzia della vita casta e all'insegna della meditazione che l'ambiente campestre di norma favorisce. Infatti non c'è rischio che Cinzia incontri qualche giovane che possa corromperla (v.3 *iuvenis corruptor*) o che le impedisca di essere fedele attraverso il suo discorso lusinghiero (v.4 *blanditis*²¹⁹) e, al contempo, è esclusa la possibilità che vi siano risse tra i pretendenti davanti alle finestre dell'amata che le rendano difficile il sonno. Il poliptoto di *nullus* (vv. 3; 5) e le frequenti negazioni (v.4 *non*; v.6 *nec*) enfatizzano la condizione di solitudine e di sicurezza della fanciulla.

Properzio dunque sviluppa in modo inedito un tema tipicamente elegiaco, quello della predilezione della campagna a discapito della città. A quest'ultimo assegna una posizione centrale Tibullo, il quale, nel secondo libro, ne propone una rivisitazione in relazione al tema della reclusione: con un atteggiamento che rivela il suo sorriso ironico, Tibullo stabilisce che la prigione a cui Nemese è costretta non è la sua stessa dimora nella città, ma la campagna (2.3.1-4):

Rura meam, Cornute, tenent villaeque puellam:
ferreus est, heu heu, quisquis in urbe manet.
Ipsa Venus laetos iam nunc migravit in agros,
verbaque aratoris rustica discit Amor.

A partire dal primo verso la differenza rispetto al testo properziano è evidente: mentre nell'*eleg.* 2.19 di Properzio è Cinzia che volontariamente si trasferisce in campagna, al contrario, nel passo tibulliano la fanciulla appare sottoposta al controllo di forze esterne e misteriose che le impongono la lontananza e l'inaccessibilità da parte del poeta: i campi e un casolare (v.1 *rura villaeque*), il cui riferimento al plurale suggerisce un'idea di copiosità che si oppone all'ideale tibulliano di una vita basata sull'essenzialità²²⁰, trattengono Nemese e sarebbe di ferro ogni uomo che si ostini a

²¹⁸ Cfr. Fedeli ad loc., che ricorda che si registra solo un'ulteriore occorrenza di *etsi* in Properzio (2.2.26) e rivela il tentativo da parte del poeta di "allinearsi alla tendenza della poesia elevata dell'epoca classica a evitare la congiunzione, che invece è frequente negli arcaici".

²¹⁹ Cfr. Fedeli ad loc., il quale sottolinea che il termine *blanditiae* designa in elegia le lusinghe con cui l'uomo cerca di sedurre l'amata.

²²⁰ Cfr. Maltby ad loc.

restare in città, pur sapendo che la stessa Venere si è trasferita nella campagna e Amore impara il linguaggio dell'aratore. Il capovolgimento del tema è quanto mai evidente: la campagna, che nelle elegie precedenti costituiva il luogo ideale in cui concretizzare l'unione con l'amata²²¹, diventa ora la prigione che trattiene la *puella* e che le impedisce di ricongiungersi con il poeta-amante.

Nei versi successivi l'opposizione tra amore libero ed ostacolato è resa ancora più evidente (2.3.65-80):

65 Haud impune licet formosas tristibus agris

abdere: non tanti sunt tua musta, pater.

O valeant fruges, ne sint modo rure puellae:

glans alat, et prisco more bibantur aquae.

Glans aluit veteres, et passim semper amarunt:

70 quid nocuit sulcos non habuisse satos?

Tum, quibus aspirabat Amor, praebebat aperte

mitis in umbrosa gaudia valle Venus.

Nullus erat custos, nulla exclusura volentes

ianua: si fas est, mos precor ille redi.

75 ---

Horrida villosa corpora veste tegant.

Nunc si clausa mea est, si copia nulla videndi,

heu miserum, in laxa quid iuvat esse toga?

Ducite: ad imperium dominae sulcabitur agros,

80 non ego me vinclis verberibus que nego.

Fin dal verso 65, l'avversione del poeta-amante per la reclusione della fanciulla in un ambiente agreste è manifesto: Tibullo, infatti, rimprovera al dio del vino di essere responsabile del nascondimento della *puella* nelle tristi campagne²²² (v.65-66 *haud impune licet formosas tristibus*

²²¹ La rappresentazione dell'innamorato che immagina una vita in campagna insieme alla donna amata si rintraccia in Tib.1.1.1; 1.5; 2.1; 2,3.

²²² Cfr. Murgatroyd 1994 ad loc. il quale sottolinea la pregnanza semantica dell'aggettivo *tristis* in relazione ad *ager*: "*Tristis* is well chosen and unites 'unhappy in outcome' (of the scene of suffering, disaster, etc.: cf. Sil.It.4.483), 'conveying gloo,unhappiness, etc.' (Ovid. *Ex P.*2.7.63) and 'unpleasant in appearance' (Ovid. *Met.*8.789).".

agris / abdere) e di aver reso possibile il successo del suo umile contendente, un liberto che gode ora di una posizione privilegiata nel cuore dell'amata (v.59 *regnum ipse tenet*) e che ha sottratto al controllo del poeta Nemesi, facendola allontanare dalla città (v. 61 *qui abducis ab urbe*). Il poeta, di fronte alle avversità della campagna, si dimostra disposto a rinunciare alle messi, a vantaggio del ritorno del tempo antico in cui gli uomini si accontentavano di poco e l'amore era vissuto liberamente: l'idea di libertà è evocata infatti dagli avverbi *passim* (v.69) e *aperte* (v.71) e dal poliptoto *nullus / nulla* (v.73) che sottolinea la totale assenza di custodi e di porte colpevoli dell'esclusione del poeta-amante. Nonostante il poeta esprima il desiderio di un ritorno al costume appartenente a tempi remoti, la realtà, nuovamente introdotta attraverso l'avverbio *nunc* (v.77), è contrassegnata dal rifiuto e dall'impossibilità per il poeta-amante di opporsi al sistema di reclusione che grava sulla *puella* (v. 77 *Nunc si mea clausa est*). Di fronte a tale scenario infelice, al poeta non resta dunque che dichiararsi sconfitto e disposto ad indossare le catene per sottoporsi al *servitium amoris* (v.80 *Non ego me vinclis verberibus que nego*), se è questo l'unico escamotage a sua disposizione per avvicinarsi alla fanciulla.

Opposto è l'atteggiamento che il poeta assume nei confronti della fanciulla reclusa nell'*eleg.* 1.2, in cui Tibullo, dopo aver rivolto il proprio canto invano alla porta, si rivolge all'amata che risiede all'interno della dimora (1.2.15-22):

15 Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle,
 audendum est: fortes adiuvat ipsa Venus.
 Illa favet, seu quis iuvenis nova limina temptat,
 seu reserat fixo dente puella fores;
 illa docet molli furtim derepere lecto,
 20 illa pedem nullo ponere posse sono,
 illa viro coram nutus conferre loquaces
 blandaque compositis abdere verba notis.

Attraverso un improvviso cambio di destinatario (v. 15), il poeta invita Delia a non temere di ingannare i custodi poiché può contare sull'appoggio della dea Venere, la quale sostiene non solo il giovane che si spinga su nuove soglie, ma anche la fanciulla che sappia dischiudere la porta e sgattaiolare fuori dal letto facendo attenzione a non produrre alcun suono. Se fino al verso 20 tutte le immagini presentate hanno come ambientazione principale la dimora di Delia, ai versi 21 e 22 gli atti furtivi si situano nel contesto conviviale di un banchetto in cui, attraverso gesti convenuti

e un linguaggio noto soltanto a loro, i giovani amanti dissimulano il loro legame in presenza del marito²²³.

È significativo che dapprima venga indicato l'evento conclusivo che il poeta si auspica che si verifichi, ovvero l'azione del dischiudere la porta da parte della donna, che garantirebbe l'incontro tra i due amanti, e solo successivamente si diano delle indicazioni precise che chiarifichino come raggiungere il suddetto proposito, quali lo sgusciare dal letto e l'attenzione a non emettere alcun suono quando si poggiano i piedi a terra.

Il poeta fornisce pertanto un ritratto ideale della donna amata, al quale difficilmente saprà rinunciare: Delia, infatti, è invitata a dar prova di una certa audacia e coraggio, qualità che di norma si addicono al soldato valoroso, come si deduce dalla perifrastica *audendum est*²²⁴, la cui rilevanza è indicata in primo luogo dalla posizione incipitaria che occupa nel verso, e dall'invito a far parte dei *fortes* sostenuti dalla dea Venere. Se da una parte non sorprende l'impiego di termini che afferiscono all'ambito semantico militare poiché, come viene segnalato anche dalla sententia *Fortes adiuvat ipsa Fortuna*, il passo sviluppa evidentemente il tema della *militia amoris*, dall'altra è insolito che virtù quali la capacità d'azione e il coraggio di muoversi furtivamente nel cuore della notte siano associate alla fanciulla, la quale generalmente ricopre un ruolo passivo nelle pratiche di corteggiamento.

Inoltre l'azione di Delia non è soltanto connotata militarmente, ma richiede anche il ricorso all'inganno. L'astuzia e il sotterfugio sono evocati in primo luogo dall'imperativo *falle*, con il quale Tibullo designa l'azione dell'eludere i custodi che vegliano su di lei. Ma ancor più significativo sembra essere il verbo *derepere*, con cui Tibullo designa l'uscita della ragazza dal letto coniugale (v. 19 *illa docet molli furtim derepere lecto*). Si tratta di un verbo raro,²²⁵ usato frequentemente in riferimento ad animali²²⁶, che indica lo strisciare lento e sinuoso tipico, appunto, dei rettili (*reperere*), svolto dall'alto in basso (*de-*): un'azione elusiva, dunque, descritta in termini vividi²²⁷ e implicitamente paragonata al comportamento del serpente, animale

²²³ Una scena simile è descritta anche in Tib.1.6.19 e 1.8.1-2. Inoltre Ovidio porta ad ulteriore sviluppo quest'immagine dedicandole un'intera elegia: Ov. *am.*1.4.

²²⁴ Vd. ad es. Liv. 22.53.7 *audendum atque agendum, non consultandum ait in tanto malo esse: irent se cum extemplo armati qui rem publicam salvam vellent*; 6.18.17; 27.43.5; 29.30.4; 41.19.7.7.

²²⁵ Cfr. Maltby 2002 ad loc. in cui si nota che il verbo *derepere* è piuttosto raro e se ne attesta una sola occorrenza precedente in Varrone. Proprio per la sua rarità probabilmente fu sostituito con il più comune *decidere* nel manoscritto siglato A.

²²⁶ Phaedr. 2.4.12 *feles de arbore derepit ad cubile setosae suis*; Plin. *nat.* 8.131 *ursi arborem aversi derepunt*.

²²⁷ Sen. *epist.* 95.17 *innumerabilia ... febrium genera, aliarum impetu saevientium, aliarum tenui peste repentium*; Aug. *serm.* 4.4 *insidiae repunt ... et incautos repente occupant; repentes autem tentationes quis numerat?*

ingannatore per eccellenza. La gravidanza “ideologica” assunta dal verbo in questo contesto è confermata da un confronto con il probabile modello del passo. Si tratta dell’incipit di un carne di Filodemo (*Anth. Pal.* 5.120.1-2) che mette in scena una ragazza fuggita dal proprio letto coniugale per riunirsi all’amante:

Καί νυκτός μεσάτης τόν έμόν κλέψασα σύνευνον

ήλθον καί πυκινή τεγγομένη ψακάδι.²²⁸

La fuga della ragazza non è descritta “in presa diretta”, ma còlta nel suo risultato (ήλθον), l’inganno è descritto in termini denotativi (κλέψασα). Diversamente, nel passo tibulliano è proprio la traiettoria ellittica e sinuosa allusa dal verbo *derepere* che disvela l’ambiguità subdola della fanciulla. L’attenzione descrittiva prestata all’azione della fuga corrisponde a quella che caratterizza la sua condizione di ferrea reclusione e a una vigilanza persistente, svelata dalla presenza di *custodes* (v.15), dall’invito a ricorrere a una chiave dentata (v.18 *fixo dente*), ma soprattutto dalla necessità di affidarsi all’erotodidassi della dea Venere. Infatti, la fuga può avvenire solo se vengono rispettati dei comportamenti puntuali e scrupolosi, i quali vengono riportati dal poeta in tono religioso, quasi a voler riecheggiare la solennità con cui la dea li pronuncia. La patina sacrale è evidente nell’anafora del pronome *illa* (17-21), tratto caratteristico del linguaggio degli inni²²⁹, e nell’anomalia sintattica ai vv. 17-18 (*Illa favet, seu quis .../seu*)²³⁰.

In ogni caso, alla base di tale immagine di Delia, ritratta come prigioniera della sua stessa dimora, si ravvisa l’atteggiamento ironico del poeta che riconduce la ragione dell’impossibilità dell’incontro non tanto alla riluttanza della fanciulla, ma al complesso sistema di detenzione a cui è sottoposta. In tal modo, il poeta libera Delia da ogni responsabilità e nega che l’assenza di una risposta da parte sua (le preghiere dell’*exclusus amator*, infatti, non ricevono alcuna risposta se non, come alcuni studiosi ipotizzano, al v. 61 *Quid credam?*) e la sua mancata apparizione siano da ricondurre a un suo rifiuto.²³¹

²²⁸ Ant. Pal. Philodemus 5, 120,1-2. “Eccomi qui... Sono zuppa di quest’acquerugiola fitta. / Ho beffato lo sposo a notte fonda.”

²²⁹ Cfr. Maltby ad loc., il quale richiamandosi allo studio di Norden 1913 sottolinea che l’uso anaforico di *ille* negli inni sarebbe un tratto tipico del cosiddetto “Er-Stil’ der Prädikation”, che imita l’anafora di οὗτος in contesti simili in greco.

²³⁰ Cfr. Maltby ad loc. che nota che tale struttura sintattica è presente anche in Tib.1.10.21-2.

²³¹Cfr. Copley 1956, 39-40: “Most significant and most telling is the entirely new position in which the girl is placed. In Greek paraclausithyra if the door was not opened it was the girl herself who was to blame. She was hard-hearted, unjust, deceitful, stubborn, unfeeling. Her moral position, from the point of view of the peculiar morality of love, is wicked and indefensible. But in Plautus’ version the girl is not to blame. [...] By transferring the blame for the lover’s exclusion from the girl to the door, the leno and the duenna, Plautus has given Planesio an impeccably correct moral position.”

Dunque implicitamente Tibullo intende persuadere Delia affinché si faccia coraggio e sia lei stessa ad aprire la porta, come se, di fronte alla consapevolezza dell'impossibilità di un intervento esterno e dell'insufficienza delle risorse personali, sia perché il poeta può contare solo sul proprio canto, sia perché il vino sembra aver prosciugato le sue energie, e al tempo stesso bloccato dalla risolutezza della porta chiusa, egli ritenga indispensabile una partecipazione attiva da parte di Delia.

Risulta senza dubbio singolare nella tradizione del *topos* un simile invito, tuttavia se ne rintraccia un'attestazione simile nella commedia di Aristofane *Ecclesiazuse*, uno dei più antichi esempi di παρακλαυσίθυρον (952-966):

Νεᾶνις:

δεῦρο δὴ δεῦρο δὴ,
φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι
πρόσελθε καὶ ζύνευνος
τὴν εὐφρόνην ὅπως ἔσει.
πάνυ γὰρ τις ἔρωσ με δονεῖ
τῶνδε τῶν σῶν βοστρύχων.
ἄτοπος δ' ἔγκειταί μοι τις
πόθος, ὅς με διακναίσας ἔχει.
μέθεσ, ἰκνοῦμαί σ' Ἔρωσ,
καὶ ποιήσον τόνδ' ἐς εὐνήν
τὴν ἐμὴν ἰκέσθαι.

Νεανίας

δεῦρο δὴ δεῦρο δὴ,
καὶ σύ μοι καταδραμοῦσα
τὴν θύραν ἄνοιξον
τήνδ' : εἰ δὲ μή, καταπεσῶν κείσομαι.²³²

Il dialogo sopracitato si svolge nella parte terminale della commedia, quando due donne, una giovane e una anziana, si contendono un ragazzo che entra in scena dalla strada. Una volta che il ragazzo ha palesato il suo desiderio di accompagnarsi con una giovane invece che con una anziana, come prevederebbe la nuova legge stabilita dal governo delle donne, la fanciulla si presenta in scena mostrandosi dalla finestra e da lì invita il ragazzo a raggiungerla all'interno della

²³²Aristoph. *Ecccl.* 952-963. "Ragazza: Vieni vieni amore mio vieni qui da me resta nel mio letto quanto è lunga la notte. Più che un desiderio mi sconvolge di questi tuoi riccioli: una voglia incredibile mi assilla mai non mi dà pace. Concedi Eros ti scongiuro fa' che venga nel mio letto. Giovanotto: Vieni vieni amore mio corri giù aprimi la porta se non vuoi che piombo a terra morto."

dimora. Nel passo si rintracciano alcuni elementi che successivamente entreranno a far parte della topica tradizionale del παρακλαυσίθυρον, come la veglia di fronte alla porta, la richiesta di ammissione e la minaccia di restare sulla soglia per tutta la notte qualora riceva un rifiuto. Tuttavia, diversamente dal παρακλαυσίθυρον dell'elegia latina, la fanciulla è una cittadina libera e non un'etera; è lei a prendere l'iniziativa per prima poiché vi è una forte corresponsione di intenti tra i due, enfatizzata dalla ripetizione dello stesso verso (952; 963 δεῦρο δὴ δεῦρο δὴ), tanto che la lamentela di fronte alla porta chiusa sembra che sia solo un elemento convenzionale, dal momento che la ragazza si è già dimostrata disponibile ad ammetterlo. Da ciò deriva l'intervento attivo a cui il giovane esorta la ragazza, motivato dalla coincidenza dei loro interessi (958-959 ἄτοπος δ' ἔγκειται μοί τις / πόθος, ὅς με διακναίσας ἔχει) e da specifiche ragioni sceniche (la fanciulla è all'interno dell'edificio, mentre il ragazzo all'esterno). Diversamente, nel passo tibulliano le dinamiche d'incontro non sono precisate in modo altrettanto dettagliato e la scena risulta piuttosto sospesa sul piano sia temporale che spaziale.

L'ambiguità del passo tibulliano è dovuta ad una tecnica di composizione del discorso adottata con frequenza da Tibullo, studiata e approfondita da Fedeli²³³, secondo la quale il canto del poeta procede "per immagini", anziché ricorrere a elementi narrativi più concreti, ad esempio tratti dal mito, come fanno invece Propertio e Ovidio. Nel passo in questione è particolarmente evidente: la sentenza al verso 16 *Fortes adiuvat ipsa Venus* viene approfondita rappresentando in sequenza brevi scene che hanno in comune il fatto che in ognuna di esse la persona innamorata, che sia uomo o donna, dia prova del proprio coraggio, ma che non presentano necessariamente tra loro un rapporto di causalità. La sequenza di immagini allontana l'attenzione dalla concreta circostanza dell'elegia, sfumandone i dettagli al punto da non chiarire, a ben guardare, se Delia accetti effettivamente l'invito di Tibullo a uscire.

Come notato da Copley, l'uscita della ragazza rappresenterebbe una forte innovazione rispetto alla topica dell'*exclusus amator*, che di norma insiste per essere fatto entrare nella casa dell'amata e non la invita a raggiungerlo all'esterno²³⁴. Il critico individua dietro questa innovazione ragioni di verosimiglianza sul piano meramente pratico: sarebbe certamente più facile che Delia sgattaioli fuori, soprattutto se il marito è in casa, così da non esporre l'amante al pericolo di essere colto in fragrante tra le mura di casa²³⁵. Un importante modello sembra essere costituito dal *Curculio* di Plauto, di cui si è già avuto modo di parlare²³⁶. Diversamente da Tibullo, tuttavia, Plauto afferma

²³³ Fedeli 1984.

²³⁴ Si consideri a titolo esemplificativo il seguente verso estratto da Prop. 1.16.27-28: *o utinam traiecta caua mea uocula rima / percussas dominae uertat in auriculas!*

²³⁵ *Ivi*, 96.

²³⁶ Vd. introduzione.

esplicitamente, per bocca di Fedromo, che la fanciulla uscirà (1.22 *noctu clanculum ad me exit*). Nel caso della commedia, tuttavia, l'uscita della fanciulla soddisfa una necessità strutturante della trama. Mentre infatti nell'elegia il *παρακλασιθυρον* è per definizione un canto frustrato poiché non assicura quasi mai il raggiungimento del suo scopo, ovvero l'apertura della porta e l'ammissione dell'amante, in commedia è indispensabile che l'incontro tra i due amanti si verifichi, affinché la storia giunga alla sua convenzionale conclusione.²³⁷ Alle ragioni dell'intreccio si affiancano, come ricordato per le *Ecclesiazuse*, le necessità drammaturgiche, che impongono che l'incontro si verifichi non nel chiuso dell'abitazione, ma sulla scena e, dunque, nello spazio pubblico²³⁸.

Nell'elegia di Tibullo la situazione è diversa: nessuna necessità di carattere narrativo o scenografico impone tale dinamica. Pertanto, se si accetta la lettura di Copley, l'invito che il poeta rivolge alla giovane a uscire dalla sua dimora per raggiungerlo all'esterno richiede una lettura ravvicinata. È vero che Tibullo non si riferisce esplicitamente all'uscita di Delia, ma altri passi delle *Elegie* consentono di ridimensionare i dubbi.

A sostegno dell'interpretazione di Copley, infatti, si può citare un altro passo tibulliano che ammette una lettura speculare con quello preso in analisi, poiché presenta struttura e contenuto piuttosto simili. In 2.1, il poeta, assumendo le vesti di un vate, invita una platea immaginaria a prender parte ad una festa rustica, alla quale sono invitati Bacco e Cerere. Successivamente si descrivono ampiamente la cerimonia e la processione realizzate affinché gli dèi siano propizi e i campi producano frutto. Infine Tibullo innalza un inno alla campagna e a quelle divinità che hanno permesso all'uomo di progredire da uno stato primitivo ad uno più evoluto in cui anche l'arte e l'amore trovano spazio. Tra le divinità alle quali il poeta si rivolge vi è anche Cupido, il quale avrebbe perfezionato le sue doti di arciere proprio in campagna, prendendo di mira dapprima l'animale e successivamente l'uomo (2.1.67-78):

Ipse quoque inter agros interque armenta Cupido

natus et indomitas dicitur inter equas:

illic indocto primum se exercuit arcu:

70 ei mihi, quam doctas nunc habet ille manus!

Nec pecudes, velut ante, petit: fixisse puellas

²³⁷ Copley 1956,10.

²³⁸ Cfr. Haight 1950, 76: "Everything in the play takes place on the street near the door or in the doorway."

gestit et audaces perdomuisse viros.

Hic iuveni detraxit opes, hic dicere iussit

limen ad iratae verba pudenda senem:

75 hoc duce custodes furtim transgressa iacentes

ad iuvenem tenebris sola puella venit

et pedibus praetentat iter suspensa timore,

explorat caecas cui manus ante vias.

Il passo presenta una struttura simile a quella dell'*eleg.* 1.2 poiché Tibullo ricorre al suo consueto sistema di articolazione del discorso, ovvero la spiegazione dell'esclamazione ai versi 69-70 *Illic indocto primum se exercuit arcu; / Ei mihi, quam doctas nunc habet ille manus!* attraverso una serie di immagini. Infatti la potenza di Cupido è rappresentata facendo riferimento alla sua destrezza con l'arco, alla capacità di procurare problemi economici al giovane amante, di umiliare di fronte alla porta chiusa dell'amata l'uomo che in età avanzata si innamora e di infondere coraggio alla fanciulla perché, di notte, eluda i custodi. Il parallelo tra i due passi risulta ancor più evidente se si ricorda che queste due ultime scene sono presenti anche nell'elegia 1.2²³⁹, quando Venere, la madre di Cupido, è rappresentata non solo come *magistra amorum*, ma anche come terribile dea vendicatrice verso chi, esente dal giogo amoroso, derida le sofferenze dell'amante rifiutato. La sovrapposizione è sottolineata sul piano lessicale e contenutistico proprio nella scena di evasione della fanciulla, descritta ai versi 75-78: è presente infatti l'avverbio *furtim*, si fa riferimento alla presenza dei *custodes*, si è informati dello stato d'animo della fanciulla (*suspensa timore*) e il suo movimento è descritto con un focus su una parte specifica del corpo, le mani e i piedi, similmente all'espressione *illa pedem nullo ponere posse sono* di 1.2.20.

Da ultimo esiste un ulteriore aspetto che permette il confronto tra i due passi: in entrambi la donna non è soltanto il personaggio passivo cui il poeta altrove si rivolge, ma è rivestita di un ruolo determinante ai fini dell'incontro. Se si considera il lessico impiegato in accostamento alla figura femminile nell'elegia 2.1, si nota che i verbi che descrivono la sua azione, *transgressa*²⁴⁰ al verso

²³⁹ Tib. 1.2.15-22 e Tib. 1.2.89-98.

²⁴⁰ Vd. ad es. Cic. *Div.* 1.33 *quod inauspicato pomerium transgrussus est*; Caes. *Gal.* 7.25.3 *hunc ex proximis unus iacentem transgressus eodem illo munere fungebatur*; Liv. 23.33.3 *ubi... fama accepit Hannibalem Alpes transgressum*.

57, *praetemptat*²⁴¹ al verso 77 e *explorat*²⁴² al v. 78, sono di norma associati a personaggi maschili e ricorrono per lo più quando si narrano imprese eroiche o militari.

Tuttavia è doveroso ricordare che il contesto in cui è inserito l'inno dell'elegia 2.1 è piuttosto diverso rispetto quello dell'elegia 1.2: mentre in quest'ultima l'aretologia di Venere è presente in forma parentetica e strumentale, infatti il fine ultimo del poeta rimane quello di convincere Delia a lasciarsi guidare dalla dea e assumere un ruolo attivo, nel secondo caso l'inserimento dell'inno a Cupido risulta ben più motivato, considerato il contesto religioso in cui si colloca, e gli effetti degli interventi del dio si registrano a livello ora generale e non più personale, come avveniva in 1.2.

D'altra parte, le due scene, accomunate dalla centralità della ragazza, sembrano rinviare a due fasi diverse dell'operazione furtiva: nell'elegia 1.2 si fa riferimento ai primi momenti della fuga, che si verificano all'interno della dimora, nell'elegia 2.1, invece, la scena descritta avviene dopo che la fanciulla ha ingannato i custodi, come dimostra la proposizione participiale *custodes furtim transgressa iacentes*, e, se si considera l'espressione al verso 78 *explorat caecas cui manus ante vias*, si ha ragione di credere che l'atto furtivo sia stato definitivamente portato a termine e che la fanciulla si trovi all'esterno della casa.

Pertanto, pur considerate le differenze presenti tra i due passi, gli aspetti strutturali, contenutistici e lessicali che condividono ci autorizzano a considerare l'inno a Cupido dell'elegia 2.1 come un ripresa del tema del *furtivus amor* sviluppato nell'elegia 1.2, secondo un procedimento tipico della scrittura di Tibullo, che non ha come fine la strutturazione di un racconto lineare della propria esperienza d'amore, ma piuttosto persegue il desiderio di ripercorrerla attraverso la rievocazione, talvolta disordinata, di alcuni suoi momenti portanti.²⁴³ Se dunque, l'uno è la ripresa ed espansione dell'altro, abbiamo ragione di credere che in entrambi i casi la fanciulla, fattasi coraggio grazie all'intervento della divinità, evada dalla propria prigionia e raggiunga all'esterno l'amante.

Il ruolo attivo che Tibullo attribuisce a Delia nella (vagheggiata) realizzazione della loro unione complica notevolmente le dinamiche sottese all'amore elegiaco, dal momento che la fanciulla non

²⁴¹ Vd. ad es.: Ov. *met.* 14.189 *Cyclops praetemptat ... manu silvas et luminis orbis rupibus incursat*; Tac. *Agr.* 20.2 *loca castris ... capere, aestuaria ac silvas ... praetemptare*; Svet. *Aug.* 35.2 *neminem esse admissum ... nisi ... praetemptato sinu*; Lucan. 9.398 (*Cato ad milites dum primus harenas Libycas ingrediar, ... fato ... pericula vestra praetemptate meo*).

²⁴² Liv. 7.37.8 *missi ... ab omni parte exploratum, quam[quam] in exiguum orbem contracta castra essent, ... rettulerunt*; Sall. *Iug.* 48.2 *explorato hostium itinere*; Liv. 3.40.13 *speculatores mittendos ..., qui certius explorata referant*; 22.28.1 *Hannibalem nihil fallebat et perfugis multa indicantibus et per suos explorantem*. Veg. *mil.* 3.5.73.20 *ne ... hostes ... explorantes inter nostros versentur impune*.

²⁴³ Rambaux 1997, 97.

è rappresentata, come di consueto, come oggetto del desiderio frustrato del poeta, immobile e sorda al suo lamento, ma è chiamata a prendere l'iniziativa e a liberarsi da una condizione di reclusione che interessa innanzitutto lei stessa. L'immagine della *puella* intraprendente e audace troverà sviluppo specialmente nell'*eleg.* 4.7 di Propertio (4.7.15-20):

15 Iamne tibi exciderant uigilacis furta Suburae
et mea nocturnis trita fenestra dolis,
per quam demisso quotiens tibi fune pependi,
alternata ueniens in tua colla manu?
Saepe Venus triuio commissa est, pectore mixto
20 fecerunt tepidas pallia nostra uias.

In questo passaggio a parlare non è, come di norma ci si aspetterebbe, il poeta-amante, ma la sua eroina, Cinzia. È dunque un passo particolarmente interessante poiché la parola è ceduta all'oggetto del desiderio, il quale ha così la possibilità di riscattarsi oppure di confermare quella sua immagine fornita dal poeta²⁴⁴. In elegia sono rari i casi in cui ciò accade e, in ogni modo, si riscontra soltanto in Propertio ed Ovidio e mai in Tibullo. Nell'elegia Cinzia appare in sogno al poeta dopo la sua stessa morte ed è dunque uno spettro che si palesa con la stessa pettinatura che portava al funerale, con la veste arsa all'altezza del fianco e con la gemma che porta al dito corrosa (vv.6-8). Ella, giunta da poco al mondo degli Inferi, rimprovera l'amante di averla tradita subito dopo la sua morte. Come diversi studiosi hanno dimostrato²⁴⁵, il richiamo al discorso di Patroclo nel libro XXIII dell'Iliade è molto forte: "l'atteggiamento dell'interlocutore dormiente, il rimprovero di trascurare il caro defunto, la contrapposizione tra i due protagonisti nella vita e dopo la morte ne sarebbero gli elementi salienti".²⁴⁶

Nello specifico, nel passo riportato, la fanciulla mette in dubbio la natura del sentimento del suo interlocutore, chiedendogli se avesse già dimenticato le fasi più intense del loro amore²⁴⁷. Rievoca pertanto una scena che la ritrae come protagonista indiscussa: richiamando alla memoria i tempi in cui incontrava l'amato nel quartiere della Subura, definito *vigilax* (v.15)²⁴⁸ per l'intenso movimento notturno che lo caratterizza, ella descrive il meccanismo furtivo a cui faceva ricorso

²⁴⁴Per uno studio approfondito sulla interlocuzione della *puella* nella poesia elegiaca cfr. Cirillo 2005.

²⁴⁵Cfr. Fedeli 2021; Hubbard 1975, 149-52; Pananghelis 1987, 146; Dimundo 1990, 27-43.

²⁴⁶Cirillo 2005, 53.

²⁴⁷Come sottolinea Cirillo 2005, 54, il biasimo della *puella* verso il poeta-amante rappresenta l'unico criterio per cui si inneschi il meccanismo della comunicazione uomo/donna.

²⁴⁸Cfr. Fedeli ad loc. in cui si sottolinea che sembra essere l'unico caso in cui *vigilax* venga impiegato come epiteto di luogo.

per raggiungerlo. Lo sfondo in cui si colloca l'impresa non è la soglia, ma la finestra, che è consumata (*trita*) per la frequenza con cui la fanciulla mette in atto i suoi inganni notturni (v.16 *nocturnis dolis*). Gettando una fune dalla finestra, è lei stessa a scivolare all'esterno della dimora per ricongiungersi con l'amante pronto a riceverla (v.18 *in tua colla*). Si tratta di una situazione che rinvia ad un motivo squisitamente letterario di origine comica, di cui tuttavia costituisce un rovesciamento: di norma, infatti, è l'uomo ad arrampicarsi fino alla finestra.²⁴⁹ La scena è descritta con dovizia di particolari che sottolineano la temerarietà della *puella*: nello specifico è enfatizzato il moto discensivo della fanciulla (v. 17 *demisso fune; pependi*; v.18 *veniens*) con un focus sulla tecnica adottata per evitare di scivolare (v.18 *alterna manu*), la quale rivela l'intento del poeta di paragonare iperbolicamente l'impresa di Cinzia a quella dei valorosi eroi dell'epica²⁵⁰. L'incontro avviene dunque all'esterno, nel trivio, in cui i due si uniscono in un amplesso (v.19 *pectore mixto*), il cui ardore è evocato attraverso l'immagine dei mantelli che, poggiati a terra, intiepidiscono il suolo²⁵¹.

Come suggerito in particolare dalla critica di stampo femminista²⁵², questa inedita rappresentazione della donna va letta nel più ampio quadro di un sovvertimento dei ruoli di genere specialmente ravvisabile nell'elegia properziana e ovidiana. In particolare, si è sottolineato come in una società quale quella romana in cui le relazioni tra i sessi erano concepite in termini di attività e passività, di dominazione e subordinazione, di superiorità e inferiorità e accostate al rapporto tra padrone e schiavo, la rappresentazione del personaggio maschile quale soggetto effeminato e sottomesso alla *dura domina* dovesse alterare non poco il codice che normava la sessualità a Roma. Da ciò non deriva l'intenzione di riconoscere alla donna un ruolo di effettivo rilievo nella realtà, né la volontà di riscattarla dalla propria subalternità: si tratta piuttosto di un modo per dare rilievo alla nuova condizione di subordinazione in cui vive il vero protagonista dell'elegia, il poeta-amante.

²⁴⁹ Cfr. Xenarch. fr. 4.10-11: μη κλίμακα στησάμενον εισβήναι λάθραι / μηδε δι' όπης κάτωθεν εισδύναί στέγης / μηδ' εν αχύροισιν εισενεχθήναι τέχνηι. Sul capovolgimento della situazione topica, per cui è l'uomo ad arrampicarsi fino alla finestra, si sofferma Trenkner 1958,29: il critico sottolinea, infatti, che l'immagine dell'amante che usa una scala per raggiungere l'amata figura tra i sotterfugi usati in amore nella novella popolare, citando a supporto Thompson 1973 K,1343. In aggiunta ricorda che questo modo di far visita all'amata, dai toni fortemente vivaci, trova riscontro nelle rappresentazioni pittoriche, che richiamano alcune scene tratte dalla farsa fliacica, rivenute su due vasi (Brit. Mus. No. 1438; Museo Gregoriano in Rome).

²⁵⁰ Cfr. Fedeli ad loc. il quale ricorda che l'espressione *demisso fune* (v.17) richiama Verg.*Aen.*2.262 in cui gli eroi greci scivolano silenziosamente dal ventre del cavallo *demissum ... per funem*.

²⁵¹ Cfr. Fedeli ad loc. in cui si mette in avviso che la lezione *pallia* è attestata in alternativa *pectora*. Non si escludono, tuttavia, ulteriori ipotesi; nello specifico Fedeli ritiene sia convincente quella di Houssman 1893, 167-8 che propone la restaurazione del testo tradito con *proelia*, che rinnoverebbe la metafora della battaglia d'amore, piuttosto frequente in Properzio.

²⁵² Vd. ad es. Wyke 2002; Richlin 1992; Rabinowitz 1993; Skinner 1993; Greene 1998; Dixon 2001.

Una lettura simile può essere fatta per l'enfasi che Tibullo pone sul ruolo attivo di Delia in *eleg.* 1.2 e 2.1: dietro la sua rappresentazione come eroina intraprendente, pronta a misurarsi in un'impresa paragonabile ad un'incursione notturna all'insegna del nascondimento e dell'inganno, sta la proiezione dell'illusione del poeta-amante, secondo la quale anche Delia, esattamente come la giovane fanciulla delle commedie, corrisponde del tutto il sentimento d'amore ed è dunque disposta a rischiare.

Concludendo, il tema della reclusione in Tibullo occupa una posizione centrale poiché funge da essenziale espediente narrativo. Esso ha sempre una valenza negativa poiché introduce nella storia d'amore travagliata del poeta un ostacolo, seppur necessario ai fini dell'evoluzione narrativa delle elegie. Tuttavia, esso non è sviluppato allo stesso modo in cui avviene nella narrazione in prosa o nella commedia²⁵³, in cui la reclusione della fanciulla fornisce al personaggio maschile l'opportunità di mostrare la propria virilità e presentarsi come indispensabile autore della salvezza della fanciulla e principale motore della vicenda. Al contrario, attraverso la reclusione il poeta rappresenta in termini nuovi il personaggio femminile: è la fanciulla stessa, infatti, a farsi promotrice dell'incontro, assumendo i tratti di un'eroina coraggiosa disposta ad aggirarsi per le strade della città nel profondo della notte. Tale caratterizzazione del personaggio femminile come soggetto dominante e prevaricante nei confronti di quello maschile, tuttavia, risponde esclusivamente ad una logica letteraria: come sottolinea Wyke, "the elegiac texts take little interest in elaborating their metaphors in terms of female power but explore, rather, the concept of male dependency. [...] Generally elegiac metaphors are concerned with male servitude not female mastery, and male military service not female generalship."²⁵⁴.

Inoltre si può individuare un'evoluzione nelle modalità attraverso le quali Tibullo dispone del tema della reclusione: mentre infatti in 1.2 e 2.1 la reclusione della fanciulla fornisce al poeta un espediente per dichiarare ironicamente le sue illusioni d'amore (in 1.2 il poeta invita la fanciulla ad uscire, ma non è dato sapere se quest'ultima sia davvero disposta a misurarsi in una simile impresa; d'altro canto in 2.1 la scena di evasione ha contorni sfumati e presenta come protagonista una fanciulla misteriosa, di cui non è precisata l'identità), in 2.3, quando ad essere reclusa è Nemesi, il poeta-amante è costretto ad abbandonare quella vana illusione che la fanciulla risponda al suo appello e, in modo più realistico, di fronte all'impossibilità di veder realizzata l'unione con la fanciulla, egli trova l'occasione per confermare la sua identità di *exclusus amator* e *servus amoris*.

²⁵³ Trenkner 1958, 129.

²⁵⁴ Wyke 2002, 43.

Conclusioni

Il fine di questo elaborato era quello di dimostrare che il tentativo di Tibullo di ancorare alla porta tutti gli aspetti che definiscono l'amore in elegia ha una funzione precisa: darle rilievo in quanto oggetto che in sé è sintesi del significato dell'esperienza amorosa elegiaca. La frequenza con cui essa è nominata nelle elegie tibulliane, sia che essa sia lo sfondo ad una scena il cui protagonista è l'*exclusus amator*, sia che essa sia personaggio personificato, testimonia la sua posizione focale all'interno del corpus poetico, poiché, in virtù della sua fissità ed inerzia, funge, all'interno di una narrazione mutevole e che procede per accostamento d'immagini, da elemento unificante delle diverse sfaccettature d'amore rappresentate. D'altra parte, l'analisi ha permesso di evidenziare la funzione della porta quale simbolo della *puella*: in particolare, tale similitudine dimostra il carattere ambivalente della fanciulla. Quest'ultima, infatti, è sì *dura* e difficilmente commovibile, ma al contempo prigioniera della sua stessa dimora e contro la sua volontà. Attraverso il confronto con Propertio, che sviluppa il tema sia in un'accezione positiva sia negativa, si è cercato di sottolineare la rilevanza, nella poetica tibulliana, del lamento per la condizione di reclusione della donna, impiegato come premessa per l'elegia stessa. Si è anche cercato di sottolineare che tale detenzione forzata a cui è sottoposta dapprima Delia, poi Nemesi, risponde a un meccanismo di deresponsabilizzazione della donna amata che è caratteristica precipua del *topos* nell'elegia latina: a differenza dei *παρακλασιθυρα* greci, grazie all'introduzione della porta personificata e di personaggi ispirati alla commedia, quali la *laena* e il *vir*, non è più possibile biasimare la fanciulla per il suo rifiuto, ma, paradossalmente, la colpa è sempre attribuita ad elementi esterni.

Dunque, di fronte alla prigionia della *puella* l'appello del poeta si fa esplicito: ella non rimanga a guardare ma partecipi attivamente alla fuga. È proprio quest'ultima caratterizzazione della fanciulla come intraprendente eroina a destare, ad una prima lettura, la sorpresa nel lettore. Tuttavia, si è cercato di precisare che tale rappresentazione inedita della *puella* non sia da ricondurre ad un'anacronistica rivendicazione di un ruolo paritario, ma, al contrario, sia funzionale a dare rilievo all'atipica posizione inerte del protagonista maschile delle elegie, il poeta-amante.

Bibliografia

André 1979 = J. M. André, *Les élégiaques romains et le statut de la femme*, in Edition Ophrys, L'Elegie romaine Enraciment – Thèmes – Diffusion, Parigi 1979, 51-62

Baker 1980 = R.J. Baker, *Beauty and the Beast in Propertius 1.3*, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, 2, «Latomus», Brussel 1980, 245-58

Ball 1983 = R.J. Ball, *Tibullus the Elegist*, A Critical Survey, Gottingen 1983

Barthes 1978 = R. Barthes, *A Lover's Discourse: fragments*. R. Howard, trans. New York, 1978.

Booth 1996 = J. Booth, *Tibullus 1.8 and 9: A Tale in Two Poems?*, «Museum Helveticum» 53, 1996, 232-24

Boucher 1965 = J.P. Boucher, *Etudes sur Porperce. Problèmes d'inspiration et d'art*, Parigi 1965

Boyd 1984 = B.W.Boyd, *Parva Seges Satis Est: The Landscape of Tibullan Elegy in 1.1 and 1.10*, «TAPhA» 114, 1984, 273-280

Bright 1978 = D. F. Bright, *Haec mihi fingebam : Tibullus in his world*, Leiden 1978

Burck 1932 = E. Burck, *Das Paraklausithyron*, «HumGym» 43, 1932, 186-200.

Cairns 1975 = F. Cairns, *Horace, Epode 2, Tibullus 1.1 and rhetorical praise of the countryside*, «MPhL» 1, 1975, 79-91

Cairns 1977 = F. Cairns, *Two Unidentified Komoi of Propertius: 1.3 and II.29*, «Emerita» 45, 1977, 325-353.

Cairns 1979 = F. Cairns, *Tibullus: a Hellenistic poet at Rome*, Cambridge 1979

- Cèbe 1966** = J. P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Parigi 1966
- Cirillo 2005** = O. Cirillo, *Sulla interlocuzione della puella nella poesia elegiaca*, Napoli 2005
- Copley 1942** = F.O. Copley, *On the Origin of Certain Features of the Paraclausithyron*, «TAPhA» 73, 1942, 96-107
- Copley 1947** = F.O.Copley, *Servitium amoris in the Roman elegists*, «TAPhA» 78, 1947, 285-300
- Copley 1956** = F. O. Copley, *Exclusus amator. A study in Latin love poetry*, Madison 1956
- Cummings 1996** = M. Cummings, *Observations on the Development and Code of the Pre-elegiac Paraklausithyron*, Dissertation, Ottawa 1996.
- Curran 1966** = L. Curran, *Desultores amoris: Ovid Amores 1.3*, «CP» 61, 1966, 47-49
- Davidson 1997** = J. Davidson, *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*, New York 1997
- Decreus 1992** = F. Decreus, *Le poème 8 de C. et le conflit de ses codes*, «Euphrosyne» 20, 1992, 47-72.
- Dehon 1993** = P.J. Dehon, *Tradition et innovation dans Tibulle 1.1.45-48*, «LEC» 61, 1993, 221-226
- Della Corte 1967** = F. Della Corte, «*Igne*» o «*Imbre*»? (Tib.I 1.48) , «GIF» 20, 1967, 105-109
- Della Corte 1982** = *Le leges Iuliae e l'elegia romana*, in «ANRW» 2, 30,1, 1982, 538-558
- Della Corte 1993** = F. Della Corte, *Le elegie / Tibullo*, Milano 1993
- Dixon 2001** = S. Dixon, *Reading Roman Women: Sources, Genres and Real Life*, Londra: Duckworth 2001
- Erren 2003** = M. Erren, *2: Kommentar*, Heidelberg 2003
- Evrard-Gillis 1976** = J. Evrard-Gillis, *La récurrence lexicale dans l'oeuvre de Catulle : étude stylistique*, Parigi 1976

Fedeli 1980 = P. Fedeli, *Primo libro delle Elegie / Sesto Propertio ; introduzione, testo critico e commento*, Firenze Olschki 1980

Fedeli 1984 = *Le elegie a Marato o dell'accumulazione dei "topoi"*, in Convegno internazionale di studi su Albio Tibullo 1984, Roma-Palestrina 1986

Fedeli 2005 = P. Fedeli, *Elegie, Libro 2. Propertio; introduzione, testo e commento*, Cambridge 2005

Fitzgerald 2000 = W Fitzgerald, *Slavery and the Roman Literary Imagination*, Cambridge 2000

Fletcher 2019 = K.F.B Fletcher, *Closing the door on « seruitium amoris » in Ovid, Amores 1.6*, «Latomus» 78.2, 2019, 385-396

Formicola 1998 = C. Formicola, *Anfibologia ed imitatio in Tibullo 1.1.48*, «BStudLat» 28, 1998, 45-56

Fruhstorfer 1986 = M. Fruhstorfer, *Fores perfingere – eine metaphor in der erotischen dichtung?*, «RhM» 129, 1986, 54-56

Gibson 2003 = R. K. Gibson, *Ars amatoria Book 3 /Ovid*, edited with Introduction and Commentary, Cambridge 2003

Greene 1995 = E. Greene, *Elegiac Woman: Fantasy, Materia, and Male Desire in Propertius 1.3 and 1.11*, «AJP» 116, 1995, 303-18

Greene 1998 = E. Greene, *The Erotics of Domination: Male Desire and Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore 1998

Haight 1950 = E. H. Haight, *The symbolism of the house door in classical poetry*, New York; Toronto 1950

Harmon 1974 = D. Harmon, *Myth and Fantasy in Propertius 1.3*, «TAPhA» 104, 1974, 515-65

James 2003 = S. James, *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Berkeley 2003

James 2012 = *Elegy and New Comedy*, in B. K. Gold (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Oxford 2012, 253-268

- Kennedy 1993** = D.F. Kennedy, *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*, Cambridge 1993
- Konstan 1994** = D. Konstan, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton 1994
- Krefeld 1954** = H. Krefelf, *Lieben, Landleben und Krieg bei Tibull*, Dusseldorf 1954
- Lee 1990** = G. Lee, *Tibullus, Elegies*, ed.G. Lee, Leeds 1990
- Lee1974** = G. Lee, *Otium cum dignitate: Tibullus 1.1*, in *Quality and Pleasure in Latin Poetry*, Cambridge 1974, 94-115
- Lenz-Galinsky** = F. W.Lenz e G.C. Galinsky, *Albii Tibulli aliorumque, Carminum libri tres*, Lugduni Batavorum 1971.
- Leonotti 1990** = E. Leonotii, *Semantica di durus in Tibullo*, «Prometheus» 16, 1990, 27-42
- Levick 2012** = *Women and Law*, in B. K. Gold (ed.), *A Companion to Women in the Ancient World*, Oxford 2012, 96-106
- Lieberg 1989** = G. Lieberg, *Una nuova interpretazione del carme 8 di C.* «Orpheus» 10, 1989, 1-12.
- Lucifora 1996** = R.M. Lucifora, *Prolegomeni all'elegia d'amore*, Pisa 1996
- Luperini 2007** = Romano Luperini, *L'incontro e il caso : narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma 2007
- Lyne 1970** = R.O.A.M Lyne, *Propertius and Cynthia: Elegy 1.3.*, «PCPhS»16, 1970, 60.78
- Lyne 1979** = R. O. A. M. Lyne, *Servitium Amoris*, «The Classical Quarterly» 29, 1979, 117-130
- Lyne 1980** = R.O.A.M. Lyne, *The Latin Love Poets*, Oxford 1980.
- Maltby 2002** =R. Maltby, *Tibullus: Elegies : text, introduction and commentary*, Cambridge 2002
- Maynes 2007** = C.M. Maynes, *Lingering on the Threshold: The Door in Augustan Elegy*, Toronto 2007

- McCarthy 1998** = K. McCarthy, *Servitium Amoris: Amor Servitii*, in S. Murnaghan and S. Joshel (eds.), *Women and Slaves in the Greco-Roman World: Differential Equations*. London 1998, 174-192
- McKeown 1989** = J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Vol. II. A Commentary on Book One*. Leeds 1989
- McKeown 1998** = J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Vol. III. A Commentary on Book Two*. Leeds 1998
- Miller 2012** = *Tibullus*, in B. K. Gold (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Oxford 2012, 53-69
- Moore 2005** = *Pessuli, heus pessuli*: la porta nel *Curculio*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates VIII: Curculio*, Urbino 2005, 11-36.
- Morelli 1951** = A. M. Morelli, "*I Saturnia regna*" nell'elegia 1,3 di Tibullo, «MD» 26, 1991, 175-187
- Moritz 1966** = L. A. Moritz, *Miser Catulle: A postscript*, «G&R» 13, 1966, 155-7
- Murgatroyd 1971** = P. Murgatroyd, "*Servitium Amoris*" and the Roman Elegists, «Latomus» 40, 1981, 589-606
- Murgatroyd 1975** = P. Murgatroyd, "Militia amoris" and the Roman Elegists, «Latomus» 34, 1975, 59-79
- Murgatroyd 1980** = P. Murgatroyd, *Tibullus I. A Commentary on the first Book of Elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg 1980.
- Murgatroyd 1994** = P. Murgatroyd, *Tibullus: Elegies II*, Oxford 1994
- Musurillo 1970** = H. Musurillo, *Furtivus Amor: the Structure of Tibullus 1.5*, «TAPhA» 101, 1970, 386-399
- Ogle 1911** = M.B. Ogle, *The House Door in Greek and Roman Religion and Folklore*, «AJP» 32, 1911, 251-271.

- Otis 1958** = B. Otis, *Review of Exclusus Amator by F. Copley*, «AJP» 79, 1958, 194-201.
- Perrelli 1996** = R. Perrelli, *Il tema della scelta di vita nelle elegie di Tibullo*, Soveria Mannelli 1996
- Perrelli 2002** = R. Perrelli, *Commento a Tibullo: Elegie, Libro I*, Soveria Mannelli 2002
- Plassard 1921** = J. Plassard, *Le Concubinat Romain*, Tolosa e Parigi 1921
- Properzio 2002** = *La retorica dell'esempio mitico in Properzio*, in *Properzio tra storia e mito* Atti Convegno internazionale, Assisi 2002
- Pucci 1978** = P. Pucci, *Lingering on the Threshold*, «Glyph» 3, 1978, 52-73
- Putnam 1973** = M. C. J. Putnam, *Tibullus: a Commentary*, Norman 1973
- Quinn 1970** = K. Quinn, *Catullus: The Poems*, Londra 1970
- Rabinowitz Richlin 1993** = M. Rabinowitz A. Richlin, *Feminist Theory and the Classics*, New York: Routledge 1993
- Rambaux 1997** = C. Rambaux, *Tibulle ou la répétition*, Bruxelles 1997
- Ramires 1988** = G. Ramires, *Fulsere quondam / fulsere vere: tempo del mito e tempo della realtà nel carme 8 di C.*, «Atti Accad. Peloritana» 64, 1988 (pub.1990), 161-76
- Rawson, 1974** = B. Rawson, *Roman Concubinage and Other de facto Marriages*, «TAPA» 104, 1974, 279-305
- Richlin 1992** = A. Richlin, *Reading Ovid's rapes*, New York 1992, 158-79
- Rodighiero 2009** = A. Rodighiero, *Fortuna di una citazione: il lucreziano Suave, mari magno*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 62, 2009, 59-75
- Rowland 1966** = R.L. Rowland, *Miser Catulle: An interpretation of the Eight Poem of C.*, «G&R» 13, 1966, 15-21
- Schiebe 1981** = M.W. Schiebe, *Das ideale Dasein bei Tibull und die Goldzeitkonzeption Vergils*, Uppsala 1981
- Schmeling 2011** = G. Schmeling, *A commentary on the Satyrical of Petronius*, Oxford 2011

- Schmiel 1990-91** = R. Schmiel, *The structure of C. 8: A History of Interpretation*, «CJ» 86, 1990-1991, 158-66
- Schnayder 1967** = G. Schnayder, *IANITOR*, «Eos» 57, 1967, 51-68.
- Sharrock 2008** = A. Sharrock, *The theatrical life of things: Plautus and the physical*, «Dictynna» 5, 2008, 1-16
- Skinner 1993** = M. Skinner, *Ego mulier: the construction of male sexuality in Catullus*, «Helios» 20/2, 1993, 107-30
- Solmsen 1961** = F. Solmsen, *Propertius in his literary relations with Tibullus and Virgil*, «Philologus» 105, 1961, 273-89
- Thomas 1984** = R.F Thomas, *Menander and C.*, «RhM» 127, 1984, 308-16
- Thompson** = S. Thompson, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, Bloomington; London 1973
- Trenkner 1958** = S. Trenker, *The Greek novella in the classical period*, Londra 1958
- Valladares 2012** = Elogy, Art and the Viewer, in B. K. Gold (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Oxford 2012, 318-338.
- Veremans 1989** = J. Veremans, *Tibulle II,4: Un paraclausithyron?*, «Euphrosune: Revista de Filologia Clssica» 17, 1989, 99-114
- Veyne 1985** = P. Veyne, *La poesia, l'amore, l'occidente : l'elegia erotica romana*, Bologna 1985
- Vretska 1955** = K. Vretska, *Tibullus paraklausithyron*, «WS» 68, 1955, 20-46
- Westendorp Boerma** = R. E. H. Westendorp Boerma, *De Tibullo I.1.48*, «Mnemosyne» 4, 1951, 308-313
- Wheeler 1910** = A. L. Wheeler, *Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources*, «CP» 6, 1910, 30-77.
- Wimmel 1976** = W. Wimmel, *Tibull und Delia. I, Tibullus Elegie 1.1*, Wiesbaden 1976

Wyke 2002 = M. Wyke, *The Roman mistress : ancient and modern representations*, Oxford 2002

Yardley 1977 = J.C. Yardley, *The Elegiac Paraclausithyron*, «Eranos» 76, 1977, 19-34.