

CALLIMACO, *Aitia II*, a cura di Klaus Fabian, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1992, pp. X-428, L. 50.000

L'attuale fervore degli studi callimachei in Italia investe ora anche il secondo libro degli *Aitia*, l'opera in metro elegiaco sulle 'cause' e le origini di culti, usanze e tradizioni, arricchita di digressioni narrative (basti ricordare il celebre episodio di Aconzio e Cidippe, che tanta fortuna ha avuto nella letteratura posteriore) come di brani encomiastici e di polemiche letterarie: a questo secondo libro appartengono frammenti sulle colonie greche in Sicilia, sulle storie di Busiride e di Falaride e, come pare ormai certo, sul simposio dell'ateniese Pollis ad Alessandria, ove il poeta avrebbe appreso altri *aitia* che a sua volta narra alle Muse all'interno di un dialogo che costituisce la cornice dei primi due libri. Il volume di F. offre un'introduzione sulla poetica callimachea, il testo critico di tutti i fr. del II libro, compresi i *dubia* (purtroppo l'apparato dell'edizione di Rudolf Pfeiffer, *Callimachus*, I-II, Oxford 1949-51 è stato aggiornato solo in pochissimi casi), un ampio commento utile soprattutto per lo studio delle fonti di Callimaco e degli aspetti storico-anti-

quari dei frammenti, nonché - novità assoluta, a quanto mi risulta, per la nostra lingua - una traduzione italiana degli stessi. Quest'ultima ha funzione esegetica, come testimonia la veste sostanzialmente prosastica unita alla ripartizione verso per verso; né credo che un tentativo di versione "letteraria" sarebbe stato molto fruttuoso, dato lo stato frammentario del testo e, in alcuni casi (fr. 43 Pf.), la sua natura catalogica. Passando ad un esame dei particolari, la traduzione del fr. 43 (pp. 59-71) suscita alcune perplessità: al v. 14 *ἄπνοια* si direbbe non semplicemente «senza profumo», ma 'senza vita', cfr. *Epiqr.* 5.9 Pf.; ai vv. 51-52 si dovrà intendere non «e (sono) gli altri Megaresi che come coloni li i Megaresi / Nisei mandarono», bensì «e (conosco) i Megaresi che altri Megaresi, quelli di Nisea, li mandarono... etc.»; al v. 59 ad «audacia» preferirei 'orgoglio', anche perché l'espressione è, come aveva visto Pfeiffer, molto probabilmente ironica; al v. 60 «costruivano» sembra tradurre il "vulgato" *ἔτείχιζον*, mentre nel testo è giustamente stampato *ἔτείχισσαν*, 'costruirono'; al v. 61 intendo *οὐχὶ φιλασσομένοι* 'senza guardarsi da'; al v. 77 «signore della fortezza» non è chiaro,

sembrerebbe in esubero (a meno che non traduca *πολισσοῦχου*, che F. nel commento a p. 254 riferisce erroneamente al solo Crateme); al v. 81 *ἔδειμε* è propriamente non «costrui» ma 'fondò'. Per gli altri frammenti il risultato è in genere ineccepibile: segnalo solo fr. 44 Pf., *ποιᾶς* non «estati» ma 'anni'; *SH* 253.1, da intendersi «non c'entrebbe neanche una spiga»; fr. 178.18 Pf., «ai coppieri alteri» impoverisce la colorita immagine *ἀτενεῖς ὀφρύας οἰνοχόων* ('le altere sopracciglia dei coppieri'); fr. 186.26, «a lui smanioso» è insostenibile (in lacuna sarà da leggere *ὄμματι ο*, come propone F., *πράγματι*). Sarebbe comunque ingiusto non ricordare alcuni esiti particolarmente felici, come 43.42 Pf. «dove il curvo Ippari serpeggia», *ibid.* 63 «strega» per *βασκαίνει*, *SH* 252.1a-1, la fedele resa dei concentratissimi vv. 1-3 del fr. 178 Pf. o l'indovinato «scodinzola» per *σαίνει* *ibid.* v. 19. Complessivamente, un lavoro meritorio: la maggior parte dei dissensi è di natura esegetica, ma quanto all'opera di traduzione F. fornisce un valido sussidio per la lettura del suo commento ed un utile riferimento per il lettore non specialista.

Enrico Magnelli

POESIA FRANCESE

a cura di Valéry Hugotte

ROBERT MARTEAU, *Liturgies*, Champ Vallon, «recueil» 1992, pp. 198, 100 F.

Chaque lieu maintenant m'est un lieu
[d'écriture,
Chaque mouvement spontané m'incite
[à dire
Chaque geste [...]

Robert Marteau, dall'inizio degli anni '60 ha pubblicato tanto raccolte di poemi che opere in prosa e traduzioni: non è eccessivo quindi vedere in quest'ultima raccolta il compimento di una ricerca di una trentina di anni. *Liturgies* si presenta come un diario poetico: ciascuno dei sonetti che compongono la raccolta è legato a un giorno, anzi ad un momento preciso, cosicché quest'opera offre una

panoramica di tre anni della vita del poeta. Tuttavia questo legame manifesto fra poema e vita non implica affatto un andamento autobiografico: più che di introspezione si tratta qui di uno sguardo paziente e preciso sul mondo e sulle sue sfumature più sottili.

Le principali caratteristiche della raccolta sono indicate dalle due poesie poste in apertura: una sulla *Pie* di Monet, una sulla *Vierge du douleur* di Philippe de Champaigne. Il testo intrattiene infatti un dialogo continuo con la pittura - i pittori come «alliés substantiels», secondo l'espressione di René Char: il poeta sembra loro prendere in prestito la precisione dello sguardo, l'attenzione verso i colori e i giochi di luce, e spesso le sue descrizioni puntiniste del paesaggio fanno pensare alle tecniche impres-

sioniste - il canto della poesia sostituito all'armonia del poema. La descrizione si rivela effettivamente indissociabile da un lavoro sulla musicalità di ciascun verso. Se l'alessandrino è disarticolato e le rime generalmente assenti, i versi riposano spesso su incatenamento di allitterazioni e di assonanze: «La pie et le pic dans le pare ponctuent du bec / Le matin mouillé [...]».

La minuzia della descrizione e il lavoro sul verso ricordano così poeti come Théophile de Viau, o soprattutto Gongóra, tradotto dall'autore. L'allusione alla *Vierge* di Philippe de Champaigne e il titolo stesso della raccolta amunziano chiaramente l'importanza del sacro. Ma la liturgia di cui si tratta qui non appartiene ad alcuna chiesa: è liturgia dell'arte, liturgia soprattutto della natura stessa

nei suoi frammenti più piccoli, nelle sue variazioni più impercettibili. Il sacro si rivela immanente, presente in ogni frammento del paesaggio per chi sa riconoscerlo.

Presenza fuggitiva e spesso impercettibile, l'uccello è il simbolo della infinita ricchezza del frammento, per i suoi colori, la varietà delle sue specie, soprattutto il suo volo - e si comprende così l'allusione alla gazza di Monet. L'uccello come simbolo di una poetica - non parla forse del «coup de plume calligraphique» dell'uccello? Ogni frammento del paesaggio, ogni istante, ogni uccello richiama il suo poema, distinto dai precedenti ma unito ad essi dal solo scorrere cronologico. Il frammento è infatti nel cuore della scrittura di Robert Marteau, autore di una raccolta di *Fragments de la France*. Tuttavia la costrizione che si è imposto il poeta (ricorso sistematico al sonetto) dà profonda unità alla raccolta, come se ogni frammento di scrittura dovesse essere il riflesso di una stessa armonia: così la pratica quotidiana di scrittura diviene "liturgia".

V. H.

JEAN RACINE, *Fedra*, introduzione di Marguerite Yourcenar, traduzione e cura di Roberto Carifi, Milano, UniversaleEconomicaFeltrinelli 1993, L. 11.000

Veramente bella questa nuova traduzione della *Fedra* (si ricordano i due

prestigiosi precedenti di Ungaretti e Raboni: il primo "prestigioso" più per la personalità poetica firmante che non per la realizzazione); profondamente sentita, dall'inizio alla fine vibra con una tensione unica che rende la lettura appassionante quasi quanto il testo originale. La riproposta della rima baciata, secondo un'operazione avviata recentemente anche nelle traduzioni di Maria Luisa Spaziani del *Britannico*, *Bajazet*, *Atalia* (Milano 1986), ripete il martellamento conclusivo degli alessandrini raciniani, resi in versi lunghi per lo più di 13 o 14 sillabe. La lingua media, che evita generalmente preziosismi o aulicità, ripropone con freschezza la forza del testo francese, gareggiando con questo per maestria, specialmente nei punti più patetici. Vale la pena citare direttamente dalla traduzione un ampio estratto della famosa rivelazione dell'"amor tremendo" per il figliastro Ippolito che Fedra fa alla nutrice: dall'Atto I, scena III, vv. 273-290: «Lo vidi, arrossii, sbiancai per averlo veduto: / Un turbamento scosse il mio cuore sperduto; / I miei occhi non vedevano, non potevo parlare; / Sentivo il mio corpo raggelarsi e bruciare; / Ricinobbi Venere e il suo fuoco mortale, / Del sangue che perseguita tormento fatale. / Con assidue promesse mi lusingai di sviarlo; / Le eressi un altare e mi curai di adornarlo; / Iostessadi vittimecontinuamente cinta, / Nei loro fianchi cercavo la mia ragione vinta: / Rimedi impotenti per un amore insano! / Inutile incenso

bruciò la mia mano: / Se la mia bocca implorava il nome divino / Adoravo Ippolito, lo vedevo vicino. / Ai piedi di quell'ara che facevo fumare, / Offrivo tutto a quel dio che non osavo invocare. / Colmo della sventura! sempre l'evitavo / Ma nel paterno aspetto il suo volto trovavo».

Raramente la costrizione alla rima va a scapito del testo: si veda per esempio il v. 436 («Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son fils»: «Ma suo figlio, ancora, non avevo incontrato») dove si perde la funzione primaria, stilnovistica, degli occhi, protagonisti attivi dell'innamoramento. O ancora al v. 543 («Dans le fond des forêt votre image me suit»: «La vostra immagine mi segue nella foresta vaga»), in cui l'aggettivo improprio «vaga» tradisce l'intento di instaurare la rima col «dilaga» («La luce del giorno, l'ombra della notte che dilaga») del verso successivo: ma qui si tratta del petrarchesco bosco selvaggio, oscuro, in cui rifugiare il proprio dolore, senza alcuna sfumatura attraente o piacevole. Tutto sommato, le osservazioni possono riguardare, però, pochissimi e localizzati punti, su cui l'esperto traduttore (e si vedano altri suoi ottimi lavori, come quelli su Georg Trakl, Simone Weil, Hesse, Rilke) nonché poeta affermato, cede un po' alle lusinghe e alle necessità (peraltro primarie) della forma.

Isabella Becherucci

POESIA SLAVA

a cura di Stefano Garzonio

VASILISK GNEDOV, *Sobranie stichotvorenij* [Raccolta delle poesie], a cura di N. Chardžiev e M. Marzaduri. Introduzione e commento di S. Sigej, Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europeadell'Università di Trento 1992, pp. 210

Per molti decenni le avanguardie russe hanno avuto in patria vita difficile e le opere di carattere più propriamente sperimentale dei loro corifei non sono state riproposte al lettore o, come nel caso di Majakovskij, sono state spesso travisate

nel loro più genuino significato storico e culturale. Solo in anni recentissimi si è assistito ad una ripresa della pubblicazione delle opere (è il caso di Chlebnikov, Livšic, Bol'sakov, Severjanin, Charms, Vvedenskij) o alla ristampa anastatica di raccolte originali (Kručnych, Majakovskij, Kamenskij). Per molto tempo il lavoro di riedizione e di riproposta delle opere di quegli autori (Chlebnikov, Kručnych, Elena Guro, Vaginov, ecc.) è stato pieno appannaggio dei paesi occidentali dove, specie negli Stati Uniti e in Germania, si

sono pubblicate raccolte e studi, opera spesso di critici sovietici impossibilitati a pubblicare in patria. Anche in Italia si sono avute importanti iniziative in questo senso, specie per merito del compianto Marzio Marzaduri che, attivo prima a Venezia e poi, negli ultimi anni, a Trento, ha prodotto notevoli studi sulle avanguardie russe ed ha curato la pubblicazione di una vera e propria collana di studi e testi sul futurismo russo. In particolare, vorrei ricordare la raccolta delle opere di Igor' Terent'ev (*Sobranie socinenij*, a cura di M. Marzaduri e T.