

FRANCO NASI

«Per lei, il cui nome è scritto qui sotto»

Sulla traduzione di un acrostico obliquo di Edgar Allan Poe

**L**e pagine che Edgar Allan Poe dedica alla descrizione dei processi decisionali che lo avrebbero condotto durante la stesura del *Corvo*, *The Raven*, la sua poesia certamente più conosciuta, sono state ampiamente studiate e spesso considerate non del tutto veritiere. Il saggio *The Philosophy of Composition*, nato come conferenza dopo il successo della poesia, e pubblicato sul *Graham's Magazine* nell'aprile del 1846, sarebbe per molti critici, ma non per tutti,<sup>1</sup> una sorta di splendida *clownerie*, una cialtroneria geniale, un'artata finzione nella forma di *personal essay* con cui Poe avrebbe voluto prima di tutto ridicolizzare l'immagine romantica del poeta ispirato e sentimentale, che risponde di getto a un'urgenza del cuore o che vuole, come un profeta, insegnare verità. A fronte di questa critica, l'*essay* esalterebbe invece la capacità fredda e intellettuale di creare poesia seguendo un percorso pragmatico, molto vincolato, scandito da una serie di «progressive steps»<sup>2</sup> che determinano l'atto di composizione durante il quale nulla è lasciato al caso o all'intuizione («no one point in its composition is referable either to accident or intuition»), e tutto è pianificato razionalmente, con la rigorosa consequenzialità con cui si risolve un problema matematico («with the precision and rigid consequence of a mathematical problem»)<sup>3</sup>.

C'è prima di tutto, secondo quanto scrive Poe, un effetto che il poeta vuole produrre, che consiste in una «intense and pure elevation of *soul* – not of intellect, or of heart [...] which is experienced in consequence of contemplating the beautiful».<sup>4</sup> Per ottenere il bello («the sole legitimate province of the poem»)<sup>5</sup> si devono strutturare azioni compositive legate l'una all'altra, reciprocamente conseguenti e finalizzate al raggiungimento di quell'effetto. Si va dalla scelta della lunghezza del testo (intorno ai cento versi perché la poesia non deve essere troppo lunga), al tono (che qui è quello della malinconia «the most legitimate of all poetical tones»)<sup>6</sup>, al *refrain* che tradizionalmente ritorna uguale nelle composizioni e le scandisce, ma che se inserito in un diverso contesto di senso di volta in volta ritorna uguale a sé stesso come suono eppure diverso per significato, con il risultato di ottenere una piacevole identità nella variazione («I resolve to diversify, and so heighten the

<sup>1</sup> Si veda R. Jakobson, *Language in Operation*, in *Language in Literature*, K. Pomoerska, S. Rudy (eds.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987, pp. 50-61.

<sup>2</sup> E.A. Poe, *Poems and Essays*, Introduction by A. Lang, London-New York, Dent Dutton, 1979, p. 165.

<sup>3</sup> Ivi, p. 166.

<sup>4</sup> Ivi, p. 167.

<sup>5</sup> Ivi.

<sup>6</sup> Ivi, p. 168.

effect, by adhering, in general to the monotone of sound, while I continually varied that of tone»),<sup>7</sup> alla scelta dei suoni che devono essere presenti nel refrain (una 'o' lunga e sonora e una 'r' «the most producible consonant»<sup>8</sup> che, come [scrive Jakobson](#) commentando proprio questo passo di Poe, «is able to project us into the future, or even into eternity»<sup>9</sup>). Definendo il *character*, la caratteristica fonetica necessario per il ritornello che chiuderà ogni strofa, Poe dice di aver individuato la parola chiave: la celebre *nevermore*, semanticamente opposta alla proiezione nel futuro del suono della 'r', e proprio per questo particolarmente sollecitante. Dopo la parola Poe sostiene di avere deciso quale agente la possa pronunciare («a non-reasoning creature capable of speech»)<sup>10</sup> e cioè il corvo. Seguono poi a catena, le scelte sull'argomento («the death of a beautiful woman»)<sup>11</sup>, su un coprotagonista che dialoghi con il corvo («lamenting lover»), sulle domande che l'amante avrebbe posto al corvo che infallibilmente avrebbe risposto con lo stesso insistito refrain, sul luogo in cui l'incontro avviene ecc. Senza trascurare la scelta del metro per le strofe e la disposizione in crescendo delle domande, in modo da raggiungere il climax della composizione proprio in chiusura.

La struttura del processo poetico è talmente razionale che il semiologo Massimo Bonfantini, assieme a un gruppo di studiosi, ha pubblicato un curioso libro in cui oltre a una nuova versione italiana del saggio di Poe e a una serie di articoli e dialoghi, compare anche, a cura di Marina Terenzi, una traduzione grafica della *Filosofia della composizione* nella forma di un «albero delle scelte» e di una lunga sequela di grafi che mettono in evidenza il rigoroso procedere inferenziale, passo dopo passo, mossa dopo mossa, di Poe: un inventare che è soprattutto un progettare metodico, razionale.<sup>12</sup>

Che la creazione di poesia abbia a che fare con un gioco razionale come gli scacchi o con una capacità analitica di risolvere problemi può forse sorprendere, soprattutto se prevale l'idea e il luogo comune di pensare alla poesia come allo «spontaneo traboccare di forti sentimenti», «the spontaneous overflow of powerful feelings», per usare la formula di Wordsworth.<sup>13</sup> La relazione fra gioco degli scacchi e scrittura stupisce un po' meno se si pensa alla costruzione dei racconti che hanno reso famoso Poe anche come iniziatore del *Detective story* che ruota attorno a un enigma irrisolto. Non a caso Poe riflette sul rapporto tra i giochi (scacchi, dama e *whist*) introducendo il capostipite di questo genere letterario: *Gli assassini della Rue Morgue*. Per assolvere al meglio alla propria funzione di detective,

<sup>7</sup> Ivi, p. 169.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> R. Jakobson, [Lectures on Sound & Meaning](#), tr. from the French by J. Mepham, Cambridge (MA), Mit Press, 1978, p. 1.

<sup>10</sup> E.A. Poe, *Poems...*, cit., p. 170.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> M. Bonfantini, M.T. Terenzi (a cura di), *Come inventare e progettare alla maniera di Poe*, Bergamo, Moretti Honegger, 2004.

<sup>13</sup> W. Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads*, in J. O. Hayden (eds.), *Selected Prose*, Harmondsworth, Penguin, 1988, p. 297.

August Dupin deve sapere che cosa osservare, osservarlo «attentamente», e ricordarsi «distintamente»<sup>14</sup> per poi formulare le proprie ipotesi interpretative.

La capacità di operare in modo analitico sui testi è propria anche di quell'*Added Artificer*, nella felice definizione di Renato Poggioli, che è il traduttore.<sup>15</sup> Tradurre *Il corvo* dopo aver letto le pagine della *Filosofia della composizione* diventa un compito improbo. Ma è un po' così sempre quando, dopo aver osservato attentamente e ricordato distintamente, si deve cercare di riscrivere un testo in una lingua e in una cultura straniera e in un tempo diverso. Il processo decisionale che Poe descrive con minuziosità nel suo saggio, non è molto differente da quello che presiede all'attività del traduttore. Anche lui dovrà operare delle scelte estremamente vincolate sia dalle caratteristiche del testo, sia dalle norme traduttive dominanti in un certo periodo e in una certa comunità culturale, sia dalla poetica stessa del traduttore.

Il teorico della traduzione slovacco Jiří Levý, in un famoso saggio del 1967, parla della traduzione come di un processo decisionale, nel quale il traduttore deve necessariamente fare delle scelte, «choosing among a certain (and very often exactly definable) number of alternatives», come mosse di un gioco («moves, as in a game»).<sup>16</sup> Ogni mossa, e quindi ogni scelta traduttiva, ha delle conseguenze anche sulle mosse seguenti, in un certo modo indirizza il resto della partita in una certa direzione. Scrive Levý: «The process of translating has the form of a GAME WITH COMPLETE INFORMATION – a game in which every succeeding move is influenced by the knowledge of previous decisions and by the situation which resulted from them (e.g., chess, but not card-games)». <sup>17</sup> La consequenzialità delle scelte che un traduttore deve operare, visualizzata nel saggio di Levý da una serie di grafi simili a quelli elaborati da Marina Terenzi, rimanda all'articolazione della *Filosofia della composizione* di Poe.<sup>18</sup>

Fatta questa premessa sulla poesia, il gioco e la traduzione, presenteremo qui di seguito (§ 1) una breve composizione in versi, certo meno nota di *The Raven* ma non meno originale, sulla quale Poe avrebbe potuto scrivere facilmente un testo esplicativo simile a quello descritto. Cercheremo di leggerla alla luce di alcune riflessioni di poetica esplicita di Poe (§ 2). Vedremo poi (§ 3) alcune traduzioni, dalla prima di fine Ottocento ad altre più re-

<sup>14</sup> E.A. Poe, *Opere scelte*, a cura di G. Manganeli, Milano, Mondadori, 1971, p. 409.

<sup>15</sup> R. Poggioli, *The Added Artificer*, in R.A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1959, pp. 137-147.

<sup>16</sup> J. Levý, *Translation as a Decision Process*, in L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London-New York-Cambridge (MA), Routledge, 2000, p. 148.

<sup>17</sup> Ivi, p. 149.

<sup>18</sup> Sull'idea che la traduzione sia un «Game with complete information» si possono avanzare alcune riserve, così come sul fatto che nella traduzione non intervenga, produttivamente, anche il caso, l'alea, che è più propria del gioco delle carte che del gioco degli scacchi. Forse la traduzione potrebbe essere un *Game with complete information* se i testi da tradurre fossero immobili e definiti una volta per tutte; se la lingua e la cultura di arrivo fossero esse pure morte; se il traduttore fosse una macchina e se le sue letture non potessero portare a nuove interpretazioni. Così non è per nessun testo, neppure per quello molto standardizzati, e a maggior ragione non lo è per i testi letterari dove l'ambiguità a volte è spesso intenzionale.

centi, per cercare di comprendere produttivamente<sup>19</sup> le strategie adottate da diversi traduttori nel tentativo di restituire quel testo in italiano, per chiudere con ulteriore tentativo inedito di traduzione.

1.

Un paio di mesi prima dell'uscita della *Filosofia della composizione*, il 21 febbraio 1846, sul quotidiano newyorkese *Evening Mirror*, viene pubblicata la poesia di Poe *To Her Whose Name Is Written Below*. Il testo è introdotto da una breve nota redazionale in cui si sostiene che gli americani sono un popolo logorato dal lavoro, che passa la vita cercando di conquistarsi a fatica i mezzi per sopravvivere, fino a quando, drammaticamente, al quinto atto cala il sipario. Durante questa mesta rappresentazione, gli americani si concedono meno feste di quanto facciano altre nazioni: oltre alle festività comandate, al 4 di luglio, a *Thanksgiving*, e a differenza di altre città, New York ha l'abitudine di festeggiare anche il capodanno e il giorno di San Valentino. La poesia di Poe è parte di una selezione di *Valentine*, letti a una festa privata a New York la sera di San Valentino, che, a detta del redattore del giornale è «a beautiful occasion for saying what is pleasant, witty, or tender, to those we like, esteem, or love». Ecco il testo di Poe:

For her these lines are penned, whose luminous eyes,  
Bright and expressive as the stars of Leda,  
Shall find her own sweet name, that, nestling, lies  
Upon this page, enwrapped from every reader.  
Search narrowly the words, which hold a treasure  
Divine – a talisman – an amulet  
That must be worn *at heart*. Search well the measure –  
The words – the letters themselves. Do not forget  
The smallest point, or you may lose your labor.  
And yet there is in this no Gordian knot,  
Which one might not undo without a sabre,  
If one could merely comprehend the plot  
Upon the open page, on which are peering  
Such sweet eyes now, there lies, I say perdu,  
A musical name, oft uttered in the hearing  
Of poets, by poets – for the name is a poet's, too.  
In common sequence set, the letters lying,  
Compose a sound delighting all to hear.  
Ah, this you'd have no trouble in descrying,  
Were you not something, of a dunce, my dear:  
And now I leave these riddles to their seer.

La composizione è indubbiamente *witty*, arguta e, per dirla con Poe, segue «matematicamente» e coerentemente il fondamento logico del verso, *The Rationale of Verse*, assunto

<sup>19</sup> Sulla nozione di critica produttiva nella traduzione si veda A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

dal poeta: una pentapodia con un sistema di rime alternate, ABAB CDCD..., che continua per cinque quartine con l'ultimo verso, il ventunesimo, in rima baciata con il ventesimo a chiudere la poesia. Il testo indica con chiarezza che da qualche parte è nascosto il nome della donna a cui il biglietto-poesia di San Valentino è dedicato, ma non fornisce altri concreti suggerimenti, se non che quel nome è musicale e ricorre spesso negli incontri di poeti essendo il nome di un poeta o di una poetessa. Il poeta, con ironia, sfida il lettore e lo incalza ad aguzzare la vista, dicendogli che in fondo la soluzione non è difficile da trovare, a meno che non sia un somaro («Were you not something of a dunce, my dear»), cosa che più che aiutarlo getta il lettore in uno stato di ulteriore sconforto. Gli ammiratori delle poesie di Poe sanno che il poeta americano, sin dalle sue prime composizioni, amava scrivere poesie bidirezionali, come nel caso dei due acrostici dedicati alla cugina Elizabeth Rebecca Herring, intitolati *Elizabeth* e *An Acrostic*. Entrambi furono scritti intorno al 1829, quando il poeta aveva vent'anni. Nel caso della poesia qui presa in esame la lettura in verticale delle prime lettere di ciascun verso non porta però a nulla, così come pure la lettura in verticale delle lettere finali dei versi. Vana è pure la ricerca di un anagramma nel titolo.

Credo che molti proveranno un senso di frustrazione nel ripercorrere i versi nel tentativo di trovare il nome nascosto. Forse la stessa frustrazione che prova chi non riesce a risolvere l'indovinello raccontato da Valerio Magrelli nel suo recente *La parola braccata*.<sup>20</sup> Una spia nemica, nascosta dietro un cespuglio, osserva lo scambio di frasi fra una sentinella e i soldati che vogliono entrare nell'accampamento. «Dodici» dice la sentinella. «Sei» risponde il soldato. La risposta è evidentemente esatta perché il soldato viene lasciato entrare. «Dieci» dice la sentinella al soldato seguente. «Cinque» è la risposta, e il soldato viene lasciato entrare. «Otto», risposta corretta «Quattro». «Sei», risposta corretta «Tre». Sicuro di aver capito il meccanismo la spia tenta la sorte: «Quattro» dice la sentinella. «Due» risponde sicuro la spia. La sentinella spara e la spia muore. Fine della storia e inizio dell'indovinello. Qual è il legame fra i due numeri in gioco? Tutto sembra ragionevolmente facile: domanda X, risposta X:2. E invece la logica è un'altra: la risposta corretta è il numero di lettere presenti nel numero pronunciato dalla sentinella. Per scrivere dodici abbiamo bisogno di sei lettere. La risposta esatta che la spia avrebbe dovuto dare dunque alla sentinella che aveva urlato quattro era sette, tante sono le lettere e non due. Per comprendere questo è necessario afferrare la lingua per il verso obliquo, sospendere per un attimo le certezze o le abitudini più immediate e cogliere il testo nella sua complessità e sfruttata (in questo caso) ambiguità.

Una volta che si conosce la soluzione, ogni indovinello risulta banale. Lo stesso avviene spesso con le traduzioni: la soluzione, una volta letta, sembra scontata; ma il difficile è trovarla. Così come forse non è semplice pensare di tradurre l'aneddoto della parola d'ordine per la sentinella in altre lingue. In inglese la cosa funziona con un paio di numeri: *twelve* è formato da sei lettere, *six* è formato da tre lettere. Forse potrebbero bastare per riformulare l'indovinello in inglese. Ma in francese, tedesco, spagnolo? Tornando alla poesia di Poe, e convinti che forse anche questi versi vanno presi per il verso obliquo, si potrà tentare di

<sup>20</sup> V. Magrelli, *La parola braccata*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 164-165.

Nasi – «Per lei, il cui nome è scritto qui sotto»

<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/8980>

leggerli in modo eccentrico o diagonale: prima lettera del primo verso, seconda lettera del secondo verso ecc. Risultato:

F  
Br  
Sha  
Upon  
Searc  
Divine  
Thatmus  
Thewords  
Thesmalle  
Andyetther  
Whichonemig  
Ifonecouldme  
Upontheopenpa  
Suchsweeteyesn  
Amusicalnameoft  
Ofpoetsbypoetsfo  
Incommonsequences  
Composeasounddelig  
Ahthisyoudhavenotro  
Wereyounotsomethingo  
AndnowIleavetheseridd

Ora il nome è chiaro: Frances Sergeant Osgood, ed è il risultato della disposizione delle lettere che sono ordinate in un modo geometrico progressivo, sicuramente coerente con la poetica iperazionalista<sup>21</sup> e l'estetica concettuale<sup>22</sup> di Poe.

Padre Pozzi, nel suo utilissimo *Poesia per gioco*, aveva individuato nella tradizione letteraria occidentale tre forme di bidimensionalità dei testi: acrostico, all'inizio dei versi, il teletico, alla fine dei versi, e il mesostico, al mezzo.<sup>23</sup> Nella *Parola dipinta* parla anche di *acrostici in diagonale* e riferisce come esempio le ottave 131-138 dedicate a Santa Caterina e pubblicate nel 1647 da Giovanni Valentini, organista compositore a Vienna presso l'imperatore Ferdinando II. In verità di queste ottave solo due sono acrostici simili a quella di Poe, la 135 e la 136. Le ottave 131-34 l'acrostico è verticale e diritto, partendo da una posizione definita: sempre la seconda lettera di ciascun verso, o la terza e così via. Nell'ottava 135 invece Valentini opta per un acrostico simile a quello che verrà adottato da Poe, con una progressione dall'alto in basso e da sinistra a destra. Nell'ottava 136 la progressione è speculare: ultima lettera prima verso, penultima lettera secondo verso, con il nome che inizia nell'ultimo verso. Il nome Caterina è evidenziato anche graficamente nel testo originale con l'uso delle maiuscole:

<sup>21</sup> R. Clark, *The Murders in the Rue Morgue*, in G. Marcus, W. Sollors (eds.), *A New Literary History of America*, London-Cambridge (MA), Belknap, 2009, p. 254.

<sup>22</sup> L. Anceschi, *Autonomia ed Eteronomia dell'arte* (1936), Milano, Garzanti, 1976, p. 84.

<sup>23</sup> G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 63.

135

Cinta di gloria in Ciel sopra la Luna  
CAnta l'alme vittorie havute in guerra,  
E i Trionfi immortal, che gode in una  
CelEste, ampia Città, qual mai si serra  
A chi Roma ubbidi, che l'alme adduna,  
Per poI trarle a goder promessa terra.  
CateriNa è costei, che lieta dice,  
EternitAde hò per mercè felice.

136

A noi la strada addita alta, e divinA  
Per dove v`a quel'huom che brama pieNa  
Gioia goder lassù, qual mai declIna,  
Sempre tranquilla, e chiara, alma, e seRena,  
Mostra per via di duolo, ch'è rEgina  
Lungi da sostener cotanTa pena:  
Invita noi mortal' salir Al regno  
Di cui, fa sol pietà nostro Cor degno.<sup>24</sup>

Per questa forma di acrostico in diagonale non c'è un nome specifico. Stefano Bartezzaghi lo chiama '[acrostico deviante](#)'. Visto tuttavia che ricorre anche in un'altra poesia di Poe, *An Enigma* del 1848 dedicata a Sarah Anna Lewis, e che la regola di disposizione è definita e specifica, potremmo nominarlo acrostico obliquo.

Frances, a cui è dedicato il *Valentine* del 1846, era una poetessa fra le più note negli anni quaranta dell'Ottocento in America. Aveva conosciuto Poe nel 1845, dopo che il poeta ne aveva elogiato in una conferenza pubblica la poesia. I due si frequentarono intensamente per un paio di anni, non senza suscitare qualche scandalo e gelosia.<sup>25</sup> Oltre al *Valentine* Poe scrisse un paio di poesie a lei dedicate, questa volta senza acrostici: *To F—* e *To F -s S. O—d.*<sup>26</sup> È abbastanza sorprendente dunque che Poe, attentissimo agli aspetti formali della composizione poetica, si sia sbagliato a scrivere il cognome di Frances nel *Valentine* che da Sargent diventa Sergeant. Quando se ne accorse era troppo tardi per rimediare e la poesia

<sup>24</sup> G. Valentini, *Centro trenta quattro anagrammi sovra il nome di Santa Caterina Martire*, Vienna, Matteredo Comerovio, 1647.

<sup>25</sup> Fra gli altri quella del critico Rufus Wilmot Griswold, esecutore testamentario di Poe ma anche suo acerrimo rivale. Griswold rispose a un articolo velenoso di Poe nei suoi confronti, fra le altre cose con un necrologio certamente poco lusinghiero e tristemente famoso apparso sul «[New York Daily Tribune](#)» il 9 ottobre 1849, due giorni dopo la morte di Poe, che iniziava con le seguenti parole: «EDGAR ALLAN POE is dead. He died in Baltimore the day before yesterday. This announcement will startle many, but few will be grieved by it. The poet was well known, personally or by reputation, in all this country; he had readers in England, and in several of the states of Continental Europe; but he had few or no friends; and the regrets for his death will be suggested principally by the consideration that in him literary art has lost one of its most brilliant but erratic stars».

<sup>26</sup> La poesia venne scritta in una prima versione nel 1835 era dedicata alla cugina Elizabeth Herring, e pubblicata poco dopo nel *Southern Literary Messenger* con il titolo *Lines written in an Album*, dedicata questa volta a Eliza White. Nel 1839 con il titolo generico di *To - - compare* sul «*Burton's Gentlemen's Magazine*», e infine con il titolo *To F - - s S. O - -g* è tra le poesie della raccolta *The Raven and Other Poems* del 1845. Questo uso e riutilizzo della poesia fa supporre che non si ci siano strani acrostici o anagrammi nascosti con il nome della dedicata.

Nasi – «Per lei, il cui nome è scritto qui sotto»

<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/8980>

fu pubblicata sull'*Evening Mirror* nella versione riportata, quindi con un verso in più del necessario e una lettera sbagliata. Naturalmente l'errore doveva essere emendato e Poe riformulò la poesia nel modo seguente, approfittandone per dare anche alcuni colpi di lima alla composizione:

For her this rhyme is penned, whose luminous eyes,  
Brightly expressive as the twins of Lœda,  
Shall find her own sweet name, that, nestling lies  
Upon the page, enwrapped from every reader.  
Search narrowly the lines! – they hold a treasure  
Divine – a talisman – an amulet  
That must be worn at heart. Search well the measure –  
The words – the syllables! Do not forget  
The trivialest point, or you may lose your labor!  
And yet there is in this no Gordian knot  
Which one might not undo without a sabre,  
If one could merely comprehend the plot.  
Enwritten upon the leaf where now are peering  
Eyes scintillating soul, there lie perdus  
Three eloquent words oft uttered in the hearing  
Of poets, by poets – as the name is a poet's, too.  
Its letters, although naturally lying  
Like the knight Pinto – Mendez Ferdinando –  
Still form a synonym for Truth. – Cease trying!  
You will not read the riddle, though you do the best you *can* do.<sup>27</sup>

## 2.

Prima di passare a un'analisi comparata delle traduzioni italiane dell'acrostico e alla proposta di una nuova versione, è necessario ritornare su alcuni aspetti dell'idea di poesia che Poe in diversi scritti rende espliciti. L'*intentio auctoris* non deve determinare di necessità le scelte che ciascun traduttore potrà o vorrà fare: un testo una volta licenziato va per conto suo e le interpretazioni anche divergenti rispetto a quanto l'autore intendeva fare evidenziano la vitalità e fecondità dell'opera più che mortificarne il presunto messaggio. Tuttavia comprendere la poetica dell'autore può indirizzare le scelte del traduttore, aiutandolo a individuare le dominanti del testo e contribuendo così a una più consapevole o problematica strategia traduttiva.

Che la poesia, molto più della scrittura in prosa, sia stata la vera passione di Poe è dichiarato dallo stesso autore nella *Preface* alla edizione delle sue poesie del 1845, l'ultima da lui pubblicata prima della morte. Scrive Poe:

Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances, would have been the field of my choice. With me poetry has been not a purpose,

<sup>27</sup> Questo è il testo che appare nel secondo volume della prima edizione delle *Opere* di Poe, apparsa nel 1850, a un anno dalla morte del poeta: *The Works of the Late Edgar Allan Poe, with notices of his life and genius*, by N.P. Willis, J.R. Lowell, R.W. Griswold (eds.), vol. II, *Poems and Miscellanies*, New York, Redfield, 1850, p. 14.



but a passion; and passions should be held in reverence: they must not – they cannot at will be excited, with the eye to the paltry compensations, or the more paltry commendations, of mankind.<sup>28</sup>

Viene qui dichiarata, *via negativa*, l'autonomia dell'atto poetico che trova in sé la ragione del proprio essere, come risposta diretta a una passione e non come mezzo per ottenere uno scopo ulteriore, come il meschino riconoscimento economico o un altrettanto meschino encomio sociale. La poesia non deve neppure essere didascalica o educativa o aspirare a disvelare verità metafisiche, come Poe sostiene già nella *Introduction* alla sua raccolta di poesie del 1831, quando sprezzantemente, con un serrato ragionamento entimematico, costruito come un articolato sillogismo, sembra voler ridicolizzare la definizione di poesia di Wordsworth, secondo il quale, a detta di Poe, la poesia sarebbe la più «metafisica» di tutte le forme di scrittura, e avrebbe come scopo principale quello di istruire.<sup>29</sup> Per Poe la poesia invece dovrebbe mirare soltanto alla «contemplazione del bello», in quanto «la bellezza è l'unico spazio legittimo della poesia»,<sup>30</sup> e al raggiungimento di un piacere fine a sé stesso, indefinito, lasciando ad altri generi la restituzione di verità o di immagini e sensazioni definite. Inserendosi in un dibattito molto frequente fra poeti e critici dell'epoca, Poe chiude la sua *Introduction* del 1831 insistendo sulla distinzione fra un'opera poetica, un'opera scientifica, un romanzo, e mettendo in primo piano la musica, come caratteristica determinante della poesia, che è vista suggestivamente come un'idea proteiforme, in continuo mutamento, e indicata con tanti nomi diversi quanti quelli con cui veniva chiamata l'isola di Corfù ripetutamente conquistata da diversi popoli:

What is poetry? Poetry! That Proteus-like idea, with as many appellations as the nine-titles *Corcyra!* [...] A poem in my opinion is opposed to a work of science by having, for its immediate object, pleasure, not truth; to romance, by having for its object, an *indefinite* instead of *definite* pleasure, being a poem only so far as this object is attained; romance presenting perceptible images with definite, poetry with indefinite sensations, to which end music is an *essential*, since the comprehension of sweet sound is our most indefinite conception. Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music, without idea, is simply music; the idea, without the music, is prose, from its very definitiveness.<sup>31</sup>

Il passo sembra scritto per prendere le distanze dalla poetica di Wordsworth, ma soprattutto da quella di Coleridge, che viene qui criticato come teorico della poesia e non come poeta, nei confronti del quale Poe dichiara apertamente la propria ammirazione. Ma nella critica mossa alla poetica di Coleridge, Poe sembra giocare alle tre carte: di fatto riprende quasi *verbatim* passi della *Biographia Literaria* senza indicare che sono citazioni, per poi far assumere a quelle definizioni significati divergenti rispetto a quello che avevano nel testo coleridgiano. Alexander Schlutz, in un puntuale studio sulla lettura di Coleridge

<sup>28</sup> E.A. Poe, *Preface of Poems 1845*, in *The Complete Poetical Works of E. A. Poe*, J.H. Ingram, A. L. Burt (eds.), New York, 1884, p. 38.

<sup>29</sup> E.A. Poe, *Introduction to Poems 1831*, in *The Complete...*, cit., p. 181: «Aristotle, with singular assurance, has declared poetry the most philosophical of all writings – but it required a Wordsworth to pronounce it the most metaphysical. He seems to think that the end of poetry is, or should be, instruction».

<sup>30</sup> Id., *Philosophy of Composition*, in *Poems and Essays...*, cit., p. 167: «Beauty is the sole legitimate province of the poem».

<sup>31</sup> Id., *Introduction to Poems 1831*, in *The Complete...*, cit., p. 181, p. 187.

da parte di Poe, mette bene in evidenza quanto Poe recensore e critico letterario «prenda in prestito molto liberamente dalle riflessioni poetologiche di Coleridge» al fine di adattarle ai propri bisogni, senza preoccuparsi di riconoscere la fonte e presentandole come proprie intuizioni originali.<sup>32</sup> Ma al di là delle accuse di plagio, alle quali Coleridge stesso non «era certo immune, Schlutz nota che Poe non riprende Coleridge nel tentativo di completare il sistema filosofico che il poeta-filosofo inglese aveva tentato ripetutamente di portare a termine. Poe pur utilizzando le parole chiave del pensiero coleridgiano ne mina alle fondamenta il sistema.

L'elaborazione di un pensiero comprensivo, in cui le facoltà della mente (percezione sensibile, immaginazione, intelletto, fantasia, ragione), i saperi (scienze applicate, miste, pure; quindi dalla medicina alla meccanica, dalla architettura alla poesia, dalla grammatica alla teologia), le relazioni fra le cose («relazioni di legge» e «teoria») fossero ordinate in un sistema filosofico strutturato e comprensivo, era stato il grande sogno di Coleridge. Il suo *Magnum Opus* è come noto rimasto incompiuto, ma l'impianto generale è leggibile nei suoi *Essays on Method* apparsi sulla sua rivista *The Friend*, e, poco prima, nel suo *Treatise on Method* composto per la *Encyclopaedia Metropolitana*.<sup>33</sup>

Il discorso richiederebbe una lunga digressione sul rapporto fra Coleridge, Schelling e il loro tentativo di superare in qualche modo i limiti gnoseologici della filosofia kantiana. Un tentativo che avrà una ragguardevole influenza sulla filosofia e sulla teologia americana dell'Ottocento.

Alla luce di quel sistema si può comprendere meglio la funzione che Coleridge attribuisce alla poesia e all'arte in generale, come luogo di mediazione fra il mondo fenomenico e noumenico, fra il mondo delle percezioni sensoriali e delle sistematizzazioni dell'intelletto (*Understanding*) e quello delle conoscenze della ragione (*Reason*). Sempre alla luce di quel sistema incompiuto risulta meno criptica anche la distinzione che Coleridge delinea fra le facoltà precipue dell'attività artistica, e cioè *Imagination* e *Fancy*, che Poe riprende in modo critico, e sulla quale varrà la pena soffermarsi. La famosa definizione che viene data da Coleridge in chiusura del capitolo XIII della *Biographia Literaria*, presa di per sé, lascia spazio a molte possibili interpretazioni. Scrive Coleridge:

The Imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living power and the prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate: or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. | FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by the em-

<sup>32</sup> A. Schlutz, *Purloined Voices: Edgar Allan Poe Reading Samuel Taylor Coleridge*, «Studies in Romanticism», 47, 2008, 2, p. 195-224: 195.

<sup>33</sup> S.T. Coleridge, *Essays on the Principles of Method*, in *The Friend, The Collected Works of S. T. Coleridge*, B.E. Rooke (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1969, pp. 448-524, e Id., *Trattato sul Metodo*, a cura di F. Nasi, Firenze, Alinea, 1984.

pirical phaenomenon of the will, which we express by the word Choice. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.<sup>34</sup>

Mentre tra *primary* e *secondary imagination* ci sarebbe secondo Coleridge una differenza di grado, fra *secondary imagination* e *fancy*, sussisterebbe una diversità gnoseologica fondamentale. La *fancy* è una facoltà che «gioca» con gli oggetti della memoria, li assembla liberamente, sceglie di scomporli e ricomporli in modi originali. Così immaginare un centauro sarebbe un atto volontario, grazie al quale e in virtù di una decisione, si uniscono due oggetti (un uomo e un cavallo) a formare qualcosa di nuovo, svincolato da spazio e tempo. La *secondary imagination* invece tende a ricreare in modo vitale, idealizzando e unificando; una «eco» della *primary imagination*, la facoltà più alta della mente, grazie alla quale si colgono le relazioni di legge («relations of laws») che stanno alla base delle scienze pure (dalla logica alla teologia) e che costituiscono quella che Coleridge chiama «repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM».

Non è un caso che Poe riprenda questa distinzione di Coleridge, criticandola però radicalmente. Poe era lontano dal poter considerare la *secondary imagination* come una facoltà divina, o una facoltà che potesse permettere, attraverso una particolare forza creativa, di giungere a una conoscenza ideale che fosse paragonabile a quella della *primary imagination*. Poe sintetizza questo passo di Coleridge scrivendo che per Coleridge «the fancy combines, the imagination creates»,<sup>35</sup> e poi commenta affermando che questa era intesa da Coleridge come una distinzione fra due facoltà della mente. Per Poe fra le due facoltà invece non c'è una vera differenza, perché la *fancy* crea così come crea la *imagination*: «the fancy as nearly creates as the imagination; and neither creates in any respect. All novel conceptions are merely unusual combinations».<sup>36</sup>

Secondo Poe la mente dell'uomo non può immaginare nulla che non sia già esistito. Si potranno certamente formare immagini di essere inesistenti come il grifone, scrive Poe, ma saranno montaggi, composizioni di parti di che sono state oggetto di una percezione. Tutto ciò che può apparire nuovo in verità «is re-soluble into the old».<sup>37</sup> Ci sono composizioni poetiche che sono meno pregnanti di altre, e in questo si può indicare una differenza fra un processo governato dalla *fancy* o dalla *imagination*. In certe poesie, come nel *Culprit Fay*, dove Drake ricorre con insistenza a similitudini esplicite, spesso argute, ma che si percepiscono come aggiunte artificiali all'oggetto di cui si parla, prevale secondo Poe la *fancy*, mentre prevale la *imagination* se si percepisce che «the main conception springs immediately... from the brain of the poet, enveloped in the moral sentiments of grace, of colour, of motion – of the beautiful, of the *mystical*, of the august – in short, of the ideal».<sup>38</sup>

La distinzione, e non differenza, fra *fancy* e *imagination* si configura, ribadisce Poe, come una distinzione di grado.

<sup>34</sup> Id., *Biographia Literaria*, G. Watson (ed.), London, New York, Dent-Dutton, 1975, p.167.

<sup>35</sup> E.A. Poe, *Drake's «Culprit Fay» and Noore's «Alciphron»*, in *Poems...*, cit., p. 281.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 281-282.

<sup>37</sup> Ivi, p. 282.

<sup>38</sup> Ivi, p. 284.

Poe si sofferma anche sul termine *mystical* che dice di riprendere direttamente da A. W. Schlegel e dai critici tedeschi, che lo impiegano per segnalare quel tipo di composizioni «in which there lies beneath the transparent upper-current of meaning an under or *suggestive* one. What we vaguely term the *moral* of any sentiment is its mystic or secondary expression. It has the vast force of an accompaniment in music. This vivifies the air; that spiritualizes the *fanciful* conception, and lifts it into the *ideal*». <sup>39</sup>

Le grandi opere di *imagination* (e Poe cita fra gli altri il *Prometeo incatenato* di Eschilo, *l'Inferno* di Dante, *Il vecchio marinaio* di Coleridge) sono «fortemente mistiche»: non ci sono meri giochi della *fancy*, ma, e qui si ritorna a una metafora musicale, «With each note of the lyre is heard a ghostly, and not always distinct, but an august and soul-exalting *echo*...» L'accento è posto di nuovo su una composizione musicale in cui la melodia è accompagnata da altre note. Poe, nel saggio *Poetic Principle* scritto verso la fine della sua vita e apparso postumo nel 1850, definisce la poesia delle parole come «creazione ritmica del bello» («rhythmical creation of beauty») che ha solo relazioni secondarie con intelletto e coscienza, e che non è determinata né dal tentativo di trovare o dire la verità né da un imperativo morale, rispondendo soltanto all'arbitrio del gusto. <sup>40</sup> La composizione poetica che meglio produce come effetto quella «intensa e pura elevazione dell'animo» <sup>41</sup> è quella in cui la *imagination* produce una sorta di armonia. L'effetto poetico non è più proprio solo della melodia, cioè nel senso denotativo della parola, ma della composizione nel suo complesso, che non rimanda ad altro che a sé stessa e alla struttura unitaria e armonica, con le isometrie, le onomatopée, le rime <sup>42</sup> e tutti gli elementi che contribuiscono alla coerenza e all'equilibrio dell'opera.

La musica era stata anche per Coleridge un elemento centrale nella sua definizione di poesia: «the man that hath not music in his soul can indeed never be a genuine poet», scrive nel capitolo XV della sua *Biographia Literaria*. Dunque non è per il valore attribuito alla musica che Poe critica Coleridge. L'accusa è che il poeta filosofo inglese ha sbagliato perché è andato troppo in profondità. Nella sua distinzione fra *fancy* e *imagination* Coleridge ha voluto segnare una distinzione netta di funzione fra le due facoltà: da un lato la *fancy* sarebbe una modalità della memoria, grazie alla quale la mente riesce a creare oggetti o immagini inesistenti, accostando e associando fra loro oggetti realmente percepiti attraverso i sensi. Un gioco associativo della mente. Mentre la *secondary imagination* viene ad assumere una funzione gnoseologica più importante, simile all'atto creativo divino, una facoltà che può creare simboli e pertanto consentire alla mente di cogliere la cosa in sé.

Poe aveva perfettamente compreso che la suggestiva filosofia di Coleridge esposta nella *Biographia Literaria* conteneva un'idea di poesia che non dichiarava l'autonomia del fatto estetico, ma rimaneva impigliata in un qualche modo nel tentativo di conoscere in pro-

<sup>39</sup> Ivi, p. 285.

<sup>40</sup> Ivi, p. 99: «I would define, in brief, the Poetry of words, as *The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience, it has only collateral relations. Unless incidentally, it has no concern whatsoever either with Duty or with Truth».

<sup>41</sup> Ivi, p. 167.

<sup>42</sup> Sulle rime, si veda la voce *Rhyme* dai *Marginalia* di Poe, ivi, pp. 309-312.

fondità, trasformando un'attività estetica, della percezione, in una metafisica. Quasi anticipando certi luoghi metaforici cari a Nietzsche sulla profondità della superficie, Poe critica Coleridge e Wordsworth per aver voluto affidare alla poesia un compito che non le compete. Coleridge «goes wrong by reason of his very profundity»,<sup>43</sup> e argomenta la propria tesi con una similitudine: si può guardare una stella intensamente e direttamente, ma così facendo non si vede più neppure uno dei suoi raggi. Chi invece la guarda con un fare meno inquisitorio sarà consapevole del perché la stella è utile a chi è quaggiù, sarà consapevole della sua brillantezza e della sua bellezza. L'immagine della stella mostra come Poe voglia contrapporre uno sguardo contemplativo ed estetico dell'oggetto, interessato a coglierne la brillantezza e la bellezza, a uno indagatore e metafisico, che mira a cogliere l'essenza della stella in sé. Ciò che importa nella poesia non è tanto lo sguardo che va oltre, o in profondità, ma il piacere di contemplare la coerenza della composizione nella sua superficie, le corrispondenze ritmiche e tonali che rendono la poesia una unità. Come scrive Schlutz al termine di una articolata lettura critica del poema-saggio *Eureka* di Poe, la mente è soddisfatta e trova piacere nella contemplazione della coerenza delle sue stesse costruzioni.<sup>44</sup>

3.

Alla luce anche degli elementi particolari della poetica esplicita di Poe, che sembrano trovare una coerente realizzazione in molte delle sue poesie a partire dalle musicalissime *Annabelle Lee* e *The Bells* e dalle concettose e virtuosistiche costruzioni di acrostici, si possono ora riprendere alcune versioni del *Valentine*. Un veloce *excursus* mette in luce non solo la varietà delle scelte traduttive di vari traduttori, ma consente anche di comprendere come la nozione stessa di traduzione sia mutata nel tempo e abbia accompagnato in modi più o meno innovativi la storia delle istituzioni poetiche italiane.

La prima traduzione è di Ulisse Ortensi, che nel 1892 pubblica la prima versione italiana in prosa delle poesie di Poe (Carabba, Lanciano).

A VALENTINE | Per lei questi versi sono scritti, i luminosi occhi della quale, luminosamente espressivi come i Gemelli di Leda, troveranno il proprio dolce di lei nome, che, giace annidato nella pagina, nascosto ad ogni lettore – Frugate minuziosamente le linee! – esse tengono un tesoro divino – un talismano – un amuleto che deve essere portato al cuore – Frugate bene il metro – le parole – le sillabe! Non trascurate il punto il meno importante, o voi potete perdere il vostro lavoro! – Eppure non vi è in ciò nessun nodo Gordiano, il quale non si possa sciogliere senza una spada, perché si può comprendere puramente l'intreccio – Scritte sul foglio dove ora guardano gli occhi scintillanti l'anima, vi giacciono nascoste tre eloquenti parole soventi pronunziate nell'orecchio dei poeti da poeti – come il nome è un nome di poeta pur troppo. Le sue lettere, sebbene naturalmente giacenti come il cavaliere Pinto – Mendez Ferdinando – pure formano un sinonimo di verità – Cessate di cercare! Voi non leggerete l'enigma quantunque voi fate tutto quello che potete.

<sup>43</sup> E.A. Poe, *Introduction to Poems 1831*, cit., p. 183.

<sup>44</sup> A. Schlutz, *Purloined Voices...*, cit., p. 221.

Se la poesia doveva essere piacevole anche perché era la concreta realizzazione di una coerente compresenza di musica e idea, si può, credo, non senza motivazione affermare che questa traduzione per quanto precisa dal punto di vista della rispondenza lessicale, fallisca completamente nell'intento non solo di rendere la musicalità del testo, ma anche la stessa idea, che non è certo un'idea metafisica, ma semplicemente l'idea di un gioco enigmistico che non può non avere una soluzione nel testo stesso. Nella pregevole resa lessicale di Ortensi, a parte la intenzionale trascuratezza nei confronti della prosodia, manca la continuità fra ciò che il testo dice e ciò che il testo dovrebbe nascondere, e cioè il nome della donna. Nell'Ottocento non era insolito tradurre le poesie con la prosa. La strategia aveva avuto anche delle esplicite indicazioni da parte di autorevoli letterati come, ad esempio, Silvio Pellico che invitava a tradurre la poesia in prosa perché una traduzione in poesia avrebbe richiesto una doppia traduzione dal testo straniero al testo italiano in prosa e da questo a un testo italiano in versi, percorso che a suo dire avrebbe allontanato ulteriormente la versione finale in versi dall'originale.

Nel corso Novecento, stando anche a quanto scrive con acume Gianfranco Contini, si viene consolidando la norma di tradurre in modo alineare, cioè non più in prosa, ma in versi che rispettassero gli a capo, anche senza giungere a una traduzione di tipo isometrico.<sup>45</sup> In pratica con versi liberi che però riproducessero la scansione grafica della poesia originale. A questo criterio si è attenuto l'americanista Tommaso Pisanti che nella sua traduzione del 1982 per la Newton Compton così traduce:

Una valentina

È scritta questa rima per colei i cui occhi  
lucenti ed espressivi come i gemelli di Leda,  
troveranno il suo stesso dolce nome  
annidato sulla pagina, celato a ogni lettore.  
Osservate i versi attentamente! Vi è in essi  
un tesoro divino – un talismano – un amuleto –  
che si deve portare *sul cuore*. Osservate poi  
il metro – le parole – le sillabe!  
Nulla si tralasci, o sarà vana la fatica!  
E non v'è, nondimeno, nessun nodo gordiano  
che senza una spada non potreste disciogliere,  
se solo n'afferraste il soggetto.  
Tracciate sul foglio, scrutate da occhi  
in cui l'anima balena, s'ascondono, *perdues*,  
tre parole eloquenti, spesso dette e spesso udite  
da un poeta a un poeta – e d'un poeta è anche il nome.  
Le sue lettere, benché ingannino, ovviamente,  
come il Cavalier Pinto – Mendez Ferdinando –  
sono, invece, sinonimo del Vero. – Ora basta!  
Pur facendo del vostro meglio, non scioglierete l'indovinello.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> G. Contini, *Di un modo di tradurre*, in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. 133-136.

<sup>46</sup> E.A. Poe, *Tutte le poesie*, trad. it. di T. Pisanti, Roma, Newton Compton, 1990, p. 142.

Anche in questo caso non c'è nessun tipo di acrostico, anche se va notato che la versione è accompagnata, a fronte, dal testo in inglese e si avvale di una nota in cui Pisanti, oltre a spiegare che cosa sia un *Valentine*, aggiunge: «Poe scrisse questa Valentine nel 1849 per Frances Sargent Osgood: il nome si ricava leggendo, nel testo inglese, la prima lettera del primo verso, più la seconda del secondo e così via».<sup>47</sup> Si dà cioè conto di un aspetto essenziale della poesia, l'essere un enigma che contiene in sé la soluzione, facendo ricorso a un elemento paratestuale come la nota. Certo, meglio di niente, ma di nuovo si evidenzia che ciò che preoccupa più di tutto il traduttore è la resa lessicale, creando una frattura insensata nel testo fra il senso delle parole e la disposizione stessa delle lettere dell'acrostico, che si fanno parola altra e indispensabile perché le lettere orizzontali abbiano una minima leggibilità.

Jakobson e i formalisti chiamavano dominante del testo quella componente centrale di un'opera d'arte che «rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure».<sup>48</sup> In questo caso specifico potremmo riprendere la nozione di dominante del linguista ceco, e spesso richiamata nelle teorie della traduzione,<sup>49</sup> utilizzandola tuttavia nel suo significato più strettamente musicale. Nella scala diatonica la prima nota dà la tonalità, mentre la quinta è chiamata dominante. Quando in un brano supponiamo in Do maggiore viene suonato un accordo di quinta (in questo caso di Sol) si crea una sorta di calcolata sospensione: si rimane in attesa di un accordo di Do che porti a compimento il movimento dei suoni, li risolva. Non diversamente avviene nella poesia di Poe: le parole della composizione costruiscono una tensione che deve trovare una risoluzione nell'acrostico, nella tonalità maggiore, che qui è il nome nascosto di Frances. Se togliamo quel nome, per quanto nascosto sia, la composizione rimane sospesa, e di certo la poetica di Poe non ha le caratteristiche della musica atonale; semmai assomiglia più a una equilibratissima composizione o a un gioco combinatorio musicale di Bach, dove ogni nota si relaziona ad ogni altra, così come ogni suono e idea si relazionano ad ogni altra nel *Raven* di Poe.

Assai più arguta e rispettosa del testo nella sua integrità e tonalità è la soluzione adottata da Carlo Izzo nella sua importante versione del 1953 di *Tutti i racconti e le poesie*. Il titolo è *Per San Valentino*:

È scritta questa rima per la donna i cui fulgidi occhi,  
Vividi e chiari come i gemelli di Leda,  
Troveranno il suo dolce nome annidato  
Tra le righe, celato a quelli di ogni altro lettore.  
Scrutate i versi ben bene! Racchiudono un tesoro

<sup>47</sup> Ivi, p. 189. Anche Alessandro Quattrone, che cura per l'editore Demetra (2000) *Il corvo e altre poesie*, non traduce ricreando l'acrostico obliquo, ma ricorre a una nota per spiegare dove, nel testo originale, si nasconde il nome della donna, p. 89.

<sup>48</sup> R. Jakobson, *Language in Literature*, K. Pomoerska, S. Rudy (eds.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987, p. 41.

<sup>49</sup> B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004, p. 118, in una articolata elencazione di possibili strategie traduttorie, parla anche di traduzione «con una sola dominante» oppure con una «gerarchia di dominante e sottodominanti».

Nasi – «Per lei, il cui nome è scritto qui sotto»

<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/8980>

Divino, un talismano, un amuleto  
Da portarsi sul cuore. Scrutate bene il ritmo,  
Le parole, le sillabe! E non dimenticate  
Gli aspetti più comuni, o la fatica sarebbe forse vana!  
E tuttavia non è un nodo gordiano  
Che senza spada non si possa sciogliere,  
Solo che si comprenda la trama.  
Inscritte sopra il foglio che *in* quest'ora  
Occhi d'anima fissano lucenti, tre parole perdues  
Appaiono e preziose, quali sovente all'orecchio  
Di poeti ripetono poeti, e il nome stesso è di poeta.  
Le sue lettere, ancor che per natura menzognere,  
Come Ser Pinto – Mendez Ferdinando –  
Son tuttavia sinonimi di vero... Desisti dalla prova!  
Per sforzi che tu faccia, *divinare* l'enigma non saprai.<sup>50</sup>

Giustamente Guido Fink, nell'introdurre una edizione del 1990 del volume, parla di «traduzioni estremamente scrupolose – tanto da applicare, almeno per quanto riguarda l'Izzo traduttore della poesia, la quasi eroica teoria del 'calco ritmico'». <sup>51</sup> Con questo Fink intende sottolineare il tentativo di Izzo di restituire in italiano l'andamento ritmico dei versi di Poe, in particolare in poesie così strutturate metricamente come *The Raven*, dove si è condotti nella storia quasi ipnoticamente dall'altalena di accenti lunghi e brevi. Questa cura si sente anche nella musicalità di questa versione, dove però, a differenza di quanto visto nelle due precedenti, il traduttore cerca di tenere insieme i due sensi direzionali del testo: quello orizzontale dell'indovinello e verticale della soluzione. Il lettore che conosce il meccanismo dell'acrostico obliquo rimarrà interdetto perché il nome della poetessa non è nella stessa posizione. Bisogna «scrutare i versi ben bene», come suggerisce Izzo traducendo Poe, e si scoprirà che in ogni verso c'è una lettera in corsivo. Riunendole dall'alto in basso si otterrà Frances Sargent Osgood. L'idea della poesia enigmistica è mantenuta, anche se la forma dell'acrostico obliquo è stata sostituita da un altro artificio grafico.

Ricorre invece a un acrostico tradizionale Francesca Diano, con la sua versione intitolata *Un Valentino*:

Forma hanno preso i versi per colei, i cui occhi lucenti,  
Rifulgenti espressivi come i gemelli di Leda,  
Arriveranno a trovare il dolce nome, annidato  
Nella pagina, celato a ogni lettore  
Cerca attenta tra i versi! – racchiudono un tesoro  
Eccelso – un talismano – un amuleto  
Sul cuore da indossare. Esplora metro – e  
Sillabe – parole! Non trascurare  
Alcun punto sia pur di poco conto, o vano è il faticare.  
Racchiuso in questo tuttavia non v'è nodo  
Gordiano da recidere con spada,  
E invece basta comprenderne la trama.

<sup>50</sup> E.A. Poe, *Tutti i racconti e le poesie*, trad. it. di C. Izzo, Firenze, Le Lettere, 1990.

<sup>51</sup> G. Fink, *Introduzione*, ivi, p. VIII.



Nel foglio che ora scrutano occhi lucenti d'anima  
Tre parole eloquenti si celano molte volte scandite  
Ove sono poeti da poeti – poiché anche quel nome è di poeta.  
Seppure per natura le sue lettere  
Giochino inganni come il Cavalier Pinto Mendez Ferdinando –  
Ognor sinonimi son di Verità – Più non provare!  
Ormai non scioglierai l'indovinello,  
Dato e concesso tu faccia del tuo meglio.<sup>52</sup>

Tenta invece di restituire l'acrostico obliquo Stefano Bartezzaghi che nella sua rubrica della Repubblica «[Lessico e nuvole](#)» (8 febbraio 2008) così introduce la sua traduzione:

Quando chiudendo la rubrica dello scorso venerdì dicevo che ci aspettava un acrostico 'deviante' di Edgar Allan Poe non intendevo fare una metafora. Allora avevamo visto uno dei due acrostici che intorno agli anni 1829-30 Poe aveva dedicato alla cugina Elizabeth, dove il nome si ricavava dalle prime lettere (greco akros- parte iniziale), del verso (-stichos). In due poesie più tarde (*A Valentine*, *An Enigma*, 1849 e oltre), e dedicate a due altre donne, Poe complicò il gioco, rendendo la soluzione dell'enigma molto meno evidente: la soluzione compare unendo non la prima lettera di ogni verso, ma la prima del primo verso, la seconda del secondo verso, la terza del terzo, eccetera.

I versi di *A Valentine* (un biglietto di San Valentino) si possono adattare così (a differenza di Poe metto in maiuscolo le lettere utili per il gioco, e solo quelle, con tante scuse per Gordio e compagni):

Fulgidi sono gli occhi di colei per cui io rimo,  
iRidi chiare ed espressive come i gemelli di Leda,  
e sApranno riconoscere il suo nome che, dolce,  
s'anNida steso sulla pagina, celato a ogni lettore;  
persCruta i versi con attenzione! serbano una divina  
ricchEzza - un talismano - un amuleto –  
che devi Sempre portare sul cuore; non dimenticare metrica,  
parole e Sillabe! va considerato  
ogni dettAglio, se non si vuole rendere vana la propria fatica!  
e nodo di goRdio qui non troverai  
che non scioGli senza una spada  
se solo comprEndi la sua trama;  
iscritte qui, Nella pagina ove indagano  
occhi a cui scinTilla l'anima, si celano, perdues,  
tre parole spessO dette, eloquenti,  
da poeta a poeta: esSe stesse di un poeta sono il nome;  
le lettere certo inGannano  
come già soleva pintO, mendenz ferdinando,  
ma formano un sinonimO del vero; non cercare più!  
non saprai leggere l'inDovinello neppure dando il meglio di te.

E chiude il suo breve intervento Bartezzaghi con una considerazione che coglie perfettamente nel segno: «notevole è come la poesia non faccia altro che alludere a sé stessa: an-

<sup>52</sup> Trad. it. di [F. Diano](#).

cora più che al nome che nasconde, al fatto di nascondere». Bartezzaghi esprime riserve sulla qualità poetica della poesia (e modestamente anche sulla propria traduzione). Credo che anche alla luce di quanto si è cercato di riportare a proposito della poetica di Poe, il giudizio sulla qualità poetica di questa poesia vada considerato con un po' più di attenzione. Forse si potrebbe addirittura pensare a uno scritto simile della natura di quello che Poe compose per il suo *Corvo*, forse con quella cialtroneria geniale che ispirava spesso i suoi scritti, ma che era propria di molti autori anglofoni che amavano scrivere *personal essay*. Saggi in cui si dicevano verità e falsità, pensieri profondi e burle con lo stesso linguaggio forbito e impettito, capace di farsi beffa del mondo oltre che di sé stessi. Maestro incontrastato Charles Lamb, che con i suoi *Saggi di Elia* offre un modello di scrittura di saggio irriverente eppure profonda e inquisitoria.

Ecco, se Edgar alla Poe avesse scritto un saggio come *La filosofia della composizione* con al centro *A Valentine* e non *The Raven*, testo poetico certamente altissimo rispetto al nostro acrostico, avrebbe potuto condurre il lettore, con leggerezza, a vedere come la creazione ritmica (la pentapodia, le rime, le figure retoriche) sia essenziale a creare quell'intreccio «gordiano», di *superficie*, in cui il gioco enigmistico si sostiene. Perché sia poesia, l'idea del gioco enigmistico si deve sostanziare in una musicalità ricorrente.

Un altro tentativo che si aggiunge a tutti quelli che abbiamo riportato potrebbe cercare di rispettare la tonalità (il nome in acrostico obliquo), la dominante (la formulazione linguistica dell'indovinello), e gli altri gradi della sottodominante (una certa isometria dei versi, magari sostituendo alla pentapodia un doppio settenario, o le rime, seppure con uno schema meno vincolante di quello scelto da Poe). È un tentativo, che prova a entrare in un gioco in cui le regole sono date in parte dal testo che si traduce, dalle intenzioni dell'autore e dalla sua poetica, ma anche dai giocatori che in base luogo e al tempo in cui entrano nell'agone dovranno sottostare a regole più o meno vincolanti che loro stessi si impongono di seguire o che il contesto culturale, sociale, editoriale gli impongono.

Fatte son queste rime per lei i cui occhi belli,  
brillanti ed espressivi qual di Leda i gemelli,  
tra le righe di questo foglio posson trovare  
ben nascosto al lettore, il di lei dolce nome.  
E con cura cercate! È qui nascosto come  
raro tesoro, talismano, portafortuna  
da indossare sul cuore. Scrutate la misura,  
i nomi, le sillabe! E senza trascurare  
Il più banale indizio, o vana è la cura!  
Se sol comprenderete come è qui la trama  
nessun nodo gordiano vi è che senza lama  
non si possa spezzare. Sopra il foglio stampati  
or dag'occhi inquisitori, e da un brillante  
spirito scrutati, stanno ben celati  
i tre eloquenti nomi, spesso detti fra poeti  
da poeti, ed il nome stesso è di poeta.  
Pur se le lettere ingannano ad ogni istante,  
così è stato per Pinto - Mendez Ferdinando,  
di verità son sinonimo. È sforzo miserando!  
E allora desistete. L'indovinello non scioglierete.

Ma la traduzione è un gioco aperto, caratterizzato dal movimento incessante del linguaggio e da un processo dinamico di comprensione.<sup>53</sup> Anche in questo caso la partita, ovviamente, non è chiusa.

franco.nasi@unimore.it

(Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

<sup>53</sup> F. Apel, *Il movimento del linguaggio*, a cura di E. Mattioli, R. Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 27.