UNA VERSIONE GIOVANILE INEDITA DI ENNIO FLAIANO DA *THE RAVEN* DI POE

di Valeria Petrocchi

[*Una prima versione di questo saggio è apparsa sul numero 50, maggio 2013 (pp. 34-71), di «Cartevive», il periodico dell'Archivio Prezzolini presso la Biblioteca Cantonale di Lugano. Ringraziamo la direttrice Diana Rüesch per la cortese concessione a ripubblicarlo online e l'autrice Valeria Petrocchi per l'ulteriore sforzo di rielaborazione* («tradurre»)]



La traduzione di *The Raven* di Edgar Allan Poe realizzata da Flaiano nel 1936 è strettamente correlata a una data importante nella vita dell'autore: il 20 maggio 1936, giorno in cui egli apprende la notizia della scomparsa del fratello Nino (la data è riportata al margine del manoscritto originale per mano dello stesso Flaiano). La morte immotivata, alla base della poesia del Poe, è tema caro a Flaiano in quel momento particolare della sua vita, non solo per la perdita del fratello, ma anche per la partecipazione alla guerra in Etiopia.

In una lettera a Orfeo Tamburi del 1936, il disagio percepito da Flaiano la permanenza in Etiopia durante la guerra di conquista coloniale italiana è imputabile a diversi motivi: lo stato di guerra, i pericoli e le difficoltà che ne derivano, la diversità culturale e l'asprezza del clima: «non c'è parola che possa descrivere la nostra sofferenza»; e aggiungeva: «Se non si avesse della fede, molta fede e molta volontà, ci sarebbe da desiderarla, questa fucilata» (Flaiano 1995, 11). Il medesimo disagio ritornerà in maniera esplicita a livello letterario nel romanzo *Tempo di uccidere* (1947). Dalla lettera emerge un sentimento di tristezza mista a cenni di

depressione, soprattutto nel denunciare il senso di solitudine dovuto alla mancanza di amicizie maschili e femminili. Flaiano aggiorna inoltre Tamburi circa il grave stato di salute del fratello, il quale, gravemente malato ai polmoni, morirà dopo pochi mesi.

Non vi sono accenni specifici né alla traduzione né alla morte del fratello, in *Aethiopia. Appunti per una canzonetta* (Flaiano 1990, 259-282), il quadernetto di annotazioni redatto sotto forma di diario fra il novembre 1935 e il maggio 1936, contenente pensieri e riflessioni durante il soggiorno in Etiopia. Dalla lettura dell'opera emerge un Flaiano attento osservatore dei compagni d'armi e della popolazione autoctona. Anche di fronte a situazioni e/o eventi di atroce crudeltà, l'autore riesce a mantenersi prevalentemente su toni sarcastici e ironici, abbandonandosi solo a volte a momenti di malinconia, come quando si sofferma a pensare al giorno in cui sarà possibile il ritorno in patria: «Quel giorno sarà bello – pensano. Invece la realtà è un'altra. Trovare che tutto è cambiato, che il mondo è andato avanti senza di loro, questa sarà la prima delusione. Le altre, diramazioni» (*Ibidem*).

La traduzione del *Corvo* non è integrale: Flaiano giunge alla tredicesima strofa, lasciando incomplete le due strofe successive. Il motivo per cui il poema non è mai stato tradotto integralmente non è noto, pertanto non si può stabilire se vi fosse intenzionalità o meno nell'interruzione definitiva.

Tralascerò di esaminare nel dettaglio quali cause potrebbero aver spinto Flaiano a tradurre questa poesia di Poe in particolare, come pure gli eventuali influssi che il poeta americano esercitò sul nostro autore (cfr. Bacigalupo 1999, 62-74; e Melani 2006, 216-218 e 300). Analizzerò la traduzione da un punto di vista esclusivamente linguistico, non tralasciando il fatto che le scelte lessicali, come per qualunque traduttore, rimangono sempre legate alle esperienze personali, di vita e di scrittore, vissute a livello emotivo e assimilate tramite la propria cultura, comportando una sorta di *transfer* secondo quella che viene definita da Gideon Toury *the law of interference* (Toury 1995, 275). Il clima fantastico di Poe e di Kafka, come afferma Costanza Melani, lo si ritrova in modo particolare in *Melampus* (Melani 2006, 217) e in altri racconti de *Le ombre bianche*, in particolare *Lo sceicco incontentabile*, *Armida e la realtà*, *Alberi e peccati*, *Alfabeto*, ma in maniera più evidente in *Tempo di uccidere*. Il

romanzo, insieme con la traduzione del *Corvo*,appartiene a un momento singolare della vita di Flaiano e ritengo che, nonostante la diversità delle tematiche, i due lavori siano intimamente correlati per lo stato d'animo di fondo e l'esperienza della guerra che ne è alle spalle.

L'incontro di Flaiano con il poeta americano risale alla prima adolescenza, secondo quanto egli confessa in un articolo del 13 giugno 1971 apparso sul «Corriere della Sera»:

> a dodici anni, per puro caso, e in una bonaria traduzione, ebbi l'incontro felice con E.A. Poe, i versi e i racconti, ma soprattutto *Il Corvo* che mi sconvolse. Di Poe ammiro sempre l'estrema semplicità del "racconto straordinario", una semplicità che, come monito, cerco di ricordare quando scrivo. E poi l'*humor* [sic], il raziocinio felice, la disperazione geniale, la "scommessa" poetica del Corvo o delle Campane, costruite come un giuoco di intelligenza e di ritmi frenetici che la forza del genio riesce a far lievitare in pura poesia (Flaiano 2001, 711).

L'amore per Poe, sedimentato a livello profondo per riemergere costantemente nell'intera produzione letteraria, rimane immutato negli anni, tanto che sarà ribadito successivamente anche nella piena maturità. Ritengo che la traduzione a cui Flaiano fa riferimento sia quella di Raffaele Bresciano pubblicata nel 1904 (Bresciano 1904, 127-133), sulla base del fatto che il volume, con apposte alcune annotazioni, risulta presente nella sua biblioteca personale conservata presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia.

La traduzione di Flaiano segue sostanzialmente il criterio della letteralità, tranne in alcuni casi, che individueremo singolarmente nel corso dell'analisi testuale. La struttura è rispettata solamente per la suddivisione in stanze, ma vengono abbandonate la lunghezza e la metrica del singolo verso, prediligendo il verso libero. Nell'andamento narrativo, in particolare, la versione di Flaiano richiama il *poème en prose*, forse intenzionalmente concepito. Ne deriva un testo dotato di una propria identità, sebbene rimanga inalterato quello che viene definito da Anton Popovič il nucleo invariante (*invariant core*) nella tematica e nelle tonalità

dell'originale americano.

Se si raffronta la traduzione di *The Raven* con la produzione poetica di Flaiano si avverte un intimo legame, soprattutto nel particolare ritmo narrativo, nella dimensione dialogica o meglio monologica, tipica del suo stile. Si tratta di quel dialogare con se stesso che sarà anche alla base dell'intera produzione letteraria di stampo epigrammatico. Ma oltre a questo, possiamo ipotizzare che la scelta del verso libero e l'impostazione generale siano state dettate dalla difficoltà di rendere la metrica e la rima nella lingua italiana. Altrettanto possibile, comunque, che queste scelte siano state intenzionali, dal momento che a Flaiano interessava maggiormente la resa del contenuto che non della forma.

Letterale, ma agile e armoniosa

Flaiano non segue alcun criterio scientifico a livello traduttivo, ma il semplice principio dell'istinto e della sincerità. All'epoca della traduzione egli è ancora molto giovane, la passionalità legata all'età lo guida nell'impeto traduttivo, considerato anche che non possiede una formazione professionale in tale campo e non ha avuto modo di sviluppare specifiche metodologie attraverso un percorso empirico personale. Nonostante questo, evidente è la notevole versatilità e il prodotto finale si rivela frutto di originale reinterpretazione. Potremmo affermare che Flaiano traduce seguendo inconsapevolmente quelle che vengono definite da George Steiner le fasi «della penetrazione, dell'incarnazione e della restituzione» (Steiner 2004, 361).

La traduzione si presenta sì letterale, ma dotata di agilità e armonia nella scansione interna. Il ritmo che Flaiano conferisce all'andamento generale è quello del parlato, di chi dialoga con se stesso ed è lo stato d'animo del momento a dare alla traduzione un'impronta personale. La musicalità originale del Poe si perde, il componimento assume una diversa cadenza, ma benché sia inevitabile nel trasferimento da una lingua all'altra, si verifica, come afferma Umberto Eco, un gioco di negoziazione che comporta sì a volte delle perdite, ma anche degli arricchimenti del testo (Eco 2003, 95-138). Le scelte lessicali dimostrano una lingua più moderna rispetto a quella utilizzata da Bresciano (e non solo per motivi cronologici),

risultando dotata inoltre di maggiore icasticità.

Flaiano non utilizza casualmente le parole, ne conosce bene la singola portata semantica ed emotiva. Flaiano si lamenta con Tamburi del fatto che Enrico Falqui gli avesse corretto, all'interno di un articolo destinato a una eventuale pubblicazione (trattasi presumibilmente di *Scavi centrali*:Flaiano 1995, 432 nota 6), *chauffeurs* con *autisti,* aggiungendo: «Credono forse che io non sappia il significato delle parole? Se ho scritto chauffeurs vuol dire che avevo motivi profondissimi per farlo. Avrei voglia di spiegarmi con un esempio: credete che un *panino* sia uguale ad un *sandwich*?» (Flaiano 1995, 9).

La traduzione di Flaiano, non essendo destinata alla pubblicazione e non trattandosi di un'esercitazione, almeno nelle intenzioni dell'autore, appare come un momento intimo, personale, di riflessione. Considerate le circostanze in cui viene elaborata, la traduzione costituisce piuttosto un veicolo per dare libero sfogo alle proprie emozioni utilizzando un mezzo particolare, ossia la rielaborazione di una poesia già concepita da altri. Potremmo affermare che la traduzione di Flaiano costituisce una sorta di riscrittura, in senso lefeveriano (Lefevere 1998), di un testo già esistente, personalizzato alla luce della propria sensibilità umana e poetica. Dalla collazione delle due traduzioni (di Bresciano e di Flaiano) è emerso con chiara evidenza che Flaiano tradusse direttamente dal testo inglese originale, non tralasciando tuttavia di tenere in considerazione la versione del Bresciano, come vedremo nell'analisi specifica. Nel volume di Bresciano letto da Flaiano, *Il Corvo* appare, insieme ad altre poesie, senza testo a fronte direttamente in italiano ed è preceduto da un'accurata e documentata vita del Poe.

Nella prefazione Bresciano scrive: «Ora, non avendo io il dono del verso, mi son dovuto limitare a tradurre Poe in una specie di prosa poetica e possibilmente ritmica, sforzandomi di rendere il colore, l'intonazione e le pennellate dell'originale» (Bresciano 1904, 12).

I precedenti

Bresciano definisce la propria traduzione una «prosa poetica», anche se in realtà appare più

evidente la struttura del verso libero, a differenza delle versioni di Baudelaire e Mallarmé, autentici *poèmes en prose*. Non si può escludere, anche sulla base di alcune prove indiziarie ricavabili dalla prefazione del suo volume, la possibilità che la traduzione del Bresciano sia stata effettuata sia sulla base della versione francese di Mallarmé, secondo quanto spesso avveniva ai primi del Novecento in Italia (Petrocchi 2002, 13-104). Curiosamente la versione di Baudelaire né viene citata da Bresciano né appare all'interno delle fonti consultate, pur essendo anteriore, ossia del 1853 e successivamente inserita nelle *Oeuvres complètes* pubblicate nel 1870, anche se l'edizione delle opere complete comprendente le traduzioni di Poe appare in Italia presumibilmente nel 1931. È quindi probabile che Bresciano non ne fosse a conoscenza al momento della preparazione del suo volume. Bresciano riferisce solo che Mallarmé aveva tradotto mirabilmente in prosa *Il Corvo*: «traduzione in prosa, che è una vera e propria opera d'arte […] la genialità della forma, oltreché rendere con limpidezza unica più che rara il pensiero del poeta, ne fa presentire la musicalità del verso (Bresciano 1904, 9)».

Sorge spontaneo chiedersi fino a che punto esattamente influisca su Flaiano, che pure la definisce «bonaria», la traduzione di Bresciano. A seguito dell'analisi contrastiva da me condotta anche in relazione alle versioni francesi di Baudelaire (Baudelaire 1936, 155-160) e Mallarmé (Mallarmé 1875, 6-17), vedremo che a volte Flaiano opera più o meno consapevolmente dei calchi sulla versione del Bresciano, soprattutto per quel che riguarda l'ordine delle parole. In altre circostanze, anche se in definitiva rare, emerge che Flaiano avesse assimilato comunque il testo di Bresciano.

La scelta di valutare le traduzioni dei due autori francesi in relazione alla versione di Flaiano si basa sulle indicazioni bibliografiche fornite da Bresciano nel proprio volume che, come s'è detto, fu consultato da Flaiano. Si può ipotizzare di conseguenza che anche Flaiano avesse letto le versioni francesi e ne avesse fatto tesoro in qualche modo, prendendo lo spunto per rendere la poesia in prosa pur mantenendo la suddivisione delle singole strofe. Ma a parte per quella che appare come suddivisione solo a livello strutturale, ricordando piuttosto il verso libero, per l'andamento narrativo la versione di Flaiano è più vicina al *poème en prose* delle traduzioni di Mallarmé e di Baudelaire, le quali analogamente perdono l'organizzazione in versi dell'originale, ma non la suddivisione nelle singole unità corrispondenti a ogni singola.

La versificazione concepita da Poe è varia e complessa nel suo ritmo trocaico, il quale sfrutta in maniera nuova e originale l'alternanza della combinazione metrica, risultando ricca di allitterazioni e rime interne difficilmente ricostruibili nella versione italiana. Flaiano riesce (ma non sempre) a rispettare l'alternanza di un verso lungo e uno breve a vantaggio di un'atmosfera gotica, raggiunta anche grazie alle potenzialità lessicali della lingua italiana.

> *The former [the rhythm] is trochaic – the latter [the metre] is octometre acatalectic, alternating with heptameter catalectic repeated in the refrain of the fifth verse, and terminating with tetrameter catalectic. Less pedantically – the feet employed throughout (trochees) consist of a long syllable followed by a short: the first line of the stanza consists of eight of these feet – the second of seven and a half (in effect two-thirds) – the third of eight – the fourth of seven and a half – the fifth the same – the sixth three and a half. Now, each of these lines, taken individually, has been employed before, and what originality the "Raven" has, is in their combination into stanza; nothing even remotely approaching this combination has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual, and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principles of rhyme and alliteration* (Poe 1850, 267).

Bresciano ammette di aver consultato traduzioni italiane e straniere, lavoro ritenuto necessario e indispensabile per ottenere un'«ottima» traduzione di opere d'arte come quelle del Poe e ricorda alcune traduzioni italiane del *Corvo*, citando Tirinelli (giudicato positivamente), Ragazzoni (demolito in maniera dura e severa) e infine Ortensi (non molto apprezzato nelle varie edizioni) e Menasci (nei confronti del quale non viene espresso alcun giudizio) (Bresciano 1904, 11). Non segnalato da Bresciano, benché sia presente nella medesima rivista dove appare la traduzione di Menasci, un originale scritto di Enrico Nencioni sul *Corvo*, che costituisce una sorta di riscrittura interpretativa del poema, riferito al lettore sotto forma di racconto in prosa (Nencioni 1889). Bresciano, sebbene sia convinto che il poema dovrebbe mantenere la versificazione, sceglie di tradurre in prosa dal momento che non si ritiene all'altezza (Bresciano 1904, 12). Egli mira essenzialmente a presentare Poe in

una luce diversa, più umana e realistica: per questo motivo dà largo spazio alla biografia e seleziona solo alcune poesie.

Non si può escludere che Flaiano avesse letto le altre traduzioni di *The Raven* citate da Bresciano. Tuttavia emerge chiaramente già a una prima lettura che Flaiano abbia tradotto il poema riscrivendolo alla luce del proprio io più intimo, mentre Bresciano avesse operato in maniera più distaccata e retorica. Per Flaiano si è trattato di una rielaborazione condotta nel silenzio della propria anima, in lui non vi è finalità di studio o di pubblicazione, a differenza del Bresciano. Il fatto che la sua versione non sia mai stata pubblicata avvalora l'ipotesi che la traduzione fosse nata come atto catartico, destinato solo a se stesso.

Flaiano non sembra porsi come intermediario a livello comunicativo fra il testo di partenza e quello di arrivo; la dimensione inferenziale non è presa in considerazione su un piano oggettivo: è quella personale che plasma l'intera interpretazione. Nell'interiorizzare la poesia, Flaiano la fa sua e l'elemento connotativo va a prevalere sul denotativo.

La consuetudine con gli autori di lingua inglese

Un discorso che meriterebbe di essere approfondito riguarda la conoscenza dell'inglese da parte di Flaiano. Brevemente ricordo che Flaiano si cimenterà in seguito in liriche e scritti direttamente in inglese, come *The Indian girl*, *The cab drivers* (Flaiano 2001, 250-251) e *The gift* (253). In essi si ritrovano alcuni lessemi assimilati tramite la lezione del Poe: si pensi a *yore* in *The Rave*n (stanza 7 e stanza 12) che ritorna nei primi versi di *The gift*: *When America was not yet discovered, and Vickings / had not yet invented those vessels of yore* (ibidem). Oppure a *nepenthe* (stanza 14) ne *Il lamento del tramonto e degli anni*: «S'oscura il mare, vedi? La fredda notte s'appressa. / Troveremo il nepente, la pace ai nostri affanni?» (Flaiano 2001, 213)

In una lettera rivolta al direttore della Filodrammatica di Cremona, Flaiano cita Poe a proposito della messa in scena de *La guerra spiegata ai poveri*. Flaiano richiede una particolare atmosfera sia nell'allestimento scenico che nell'impostazione generale della

recitazione, e per dare un'idea di quanto afferma riporta come esempio da seguire la novella *Il sistema del Dottor Catrame e del Professor Piuma* di Poe (i nomi appaiono poi invertiti nella lettera): «Si deve avere l'impressione di essere capitati in una clinica per malattie nervose, dove però i clienti siano troppo bene educati per essere volgari. Un sospetto di pazzia e nient'altro. Ricorda quella novella di Poe: Il sistema del Dottor Piuma e del Professor Catrame? Ecco una cosa del genere» (Flaiano 1995, 16). Il che dimostra che Flaiano conosce e apprezza Poe, non solo per il *The Raven,* ma anche per altre opere dove emergono aspetti quali l'ironia, il sarcasmo e le atmosfere oniriche e surreali.

Sulla base dei libri presenti nella sua biblioteca personale (conservata presso la Biblioteca Cantonale di Lugano), apprendiamo che nel corso della vita Flaiano aveva avuto modo di approfondire la conoscenza di Poe. Oltre al volume di Raffaele Bresciano, si notano le seguenti pubblicazioni: l'antologia *The Oxford Book of English Verse 1250-1900*, al cui interno sono incluse tre liriche di Poe (*To Helen*, *Annabel Lee*, *For Annie*, ma non *The Raven*), *The Best Tales* e *Trois manifestes* sempre di Poe, il volume di Emilio Cecchi *Scrittori inglesi e americani* e il saggio di Gabriele Baldini *Edgar A. Poe*. *Studi*. Di particolare interesse il volume *Poems and Essays* di Poe curato da John H. Ingram (Poe 1884), nel quale si trova *The Raven*; sicuramente si tratta dell'edizione utilizzata da Flaiano, considerato che sul frontespizio del volume a lui appartenuto sono apposte di suo pugno le annotazioni «Roma, maggio 1935» e «maggio 1936», e presumibilmente anche da Bresciano secondo quanto riferito nelle fonti da lui citate nel proprio volume (Bresciano 1904, 20).

La presenza di questi libri rivela e conferma l'interesse dello scrittore abruzzese per l'autore americano, sempre e più volte apertamente riconosciuto: «è possibile scoprire un intero mondo» tramite la lettura di alcuni racconti di Edgar Allan Poe (Flaiano 2001, 1205). D'altro canto la presenza o meno di volumi riguardanti Poe rimane relativa, in quanto Flaiano potrebbe averne consultato altre copie.

Nei volumi conservati presso l'Archivio di Lugano non appaiono annotazioni di Flaiano. Per quanto riguarda *Trois manifestes* curato da Lalou (1946), il volume appare parzialmente intonso, ossia risultano tagliate e presumibilmente lette da Flaiano solo le pagine iniziali. Di

particolare interesse ai fini dell'esame della traduzione è *The Philosophy of Composition*, saggio ivi tradotto in francese, in cui è spiegata dall'autore americano l'intera dinamica compositiva del *Corvo*. Le pagine consultate da Flaiano riguardano in particolare l'uso da parte di Poe del *refrain* (*nothing more* e *nevermore*) che ricorre insistentemente nella lirica con lievi variazioni al termine di ogni stanza. Flaiano lo traduce sempre letteralmente, non interferendo né a livello denotativo né connotativo e la musicalità rimane inalterata anche in italiano. Successivamente Poe, dopo aver parlato del ritmo e della metrica utilizzata, continua con il motivare la scelta dell'ambientazione circoscritta della scena, suggerita dalla volontà di accentuare il contrasto fra il corvo e il protagonista. Tuttavia, anche in questo caso, Flaiano potrebbe averne letto altra copia anni prima, dal momento che, secondo i cataloghi online della New York Public Library, il volume curato da Lalou era uscito per la prima volta nel 1926, così come per *The Best Tales* curato da Cody, che risulta pubblicato per la prima volta nel 1924. Altrettanto presumibile che Flaiano potrebbe aver esaminato *The Philosophy of Composition* nella versione originale inglese, in quanto presente nell'edizione di *Poems and Essays* curata da John H. Ingram.Ai fini della traduzione, fermo restando che la data del 1936 è la data dell'ultima stesura, è ovvio che Flaiano non può essersi servito di volumi scritti e/o pubblicati in anni successivi.

Riporto alcune parole dalla prefazione a *The Raven* scritta nel 1845 dallo stesso Poe, presente nel volume curato da Ingram e riportata in traduzione italiana da Bresciano (Bresciano 1904, 125), parole che Flaiano con molta probabilità lesse, facendone tesoro per la sua versione: *With me poetry has been not a purpose, but a passion; and the passions should be held in reverence: they must not – they cannot at will be excited, with an eye to the paltry compensations, or the more paltry commendations, of mankind* (Poe 1884, 3).

Analisi testuale

Nell'analisi testuale che mi appresto a esporre (le sottolineature sono mie, se non altrimenti specificato) ho voluto prendere in considerazione anche le traduzioni francesi del *Corvo – Le Corbeau* di Baudelaire (1936, 155-160) e quello di Mallarmé (1875, 6-17) – nell'eventualità

che Flaiano possa averle lette in una qualsiasi edizione, a prescindere dal fatto che nella sua biblioteca è presente solamente un volume di *Oeuvres complètes* di Mallarmé pubblicato nel 1945 e contenente *Le Corbeau* (Mallarmé 1945, 190-193).

Per i brani presi in esame si riportano, nell'ordine, prima il testo originale di *The Raven* (Poe 1884, 35-41), poi la traduzione di Flaiano (Flaiano 2001, 1117-1123) e infine quella di Bresciano (Bresciano 1904, 127-132).

[1]

> *Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,*
> *Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –*
> *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,*
> *As of someone gently rapping–rapping at my chamber door.*
> *"'Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door–*
> *Only this, and nothing more".*

Flaiano:

> Una volta, era una triste mezzanotte, mentre studiavo triste e stanco
> Sopra alcuni strani e curiosi volumi di scienza perduta –
> Mentre tentennavo, quasi sonnecchiante, ecco subito un rumore,
> Come di uno che gratti lentamente, che gratti all'uscio della mia stanza.
> È qualche visitatore – mormorai – che batte all'uscio della mia stanza.
> Questo soltanto e nulla più.

Bresciano:

> Una volta, era una mezzanotte lugubre, mentre io meditavo, debole e stanco,

> Su molti strani, curiosi volumi di sapere obliato,
> Mentre io tentennavo il capo, quasi dormendo, a un tratto udii uno strepito,
> Come di persona che battesse piano, piano all'uscio della stanza.
> «È qualcuno che viene a vedermi», mormorai, «qualcuno che batte all'uscio della stanza,
> È solo questo, e nulla più.»

Nel tradurre (*to*) *ponder* (letteralmente «meditare»*,* «ponderare») con «studiare», Flaiano adatta l'azione rapportandola alle circostanze personali del momento in cui egli realizza la traduzione. Si tratta inoltre di un ulteriore indizio a conferma del fatto che Flaiano conoscesse *The Philosophy of Composition*, in quanto lì si trova l'indicazione che il protagonista è uno studente (Poe 1850, 269). *Many* diviene *alcuni*, al posto del letterale *molti*, altro segno della personalizzazione di questi versi. *Tapping* e *rapping*, rispettivamente da (*to*) *tap* e (*to*) *rap*, sono sostanzialmente sinonimi e traducono il verbo italiano *bussare*. In *The Philosophy of Composition* Poe spiegava il motivo della scelta non casuale di tali verbi:

> *The idea of making the lover suppose, in the first instance, that the flapping of the wings of the bird against the shutter is a "tapping" at the door, originated in a wish to increase, by prolonging, the reader's curiosity, and in a desire to admit the incidental effect arising from the lover's throwing open the door, finding all dark, and thence adopting the half-fancy that it was the spirit of his mistress that knocked* (Poe 1850, 267).

Nel primo caso Flaiano opta per un sostantivo generico traducendo con *rumore*, mentre si orienta su un livello più specifico nel verso successivo con *grattare*. In traduzione l'onomatopeia dei verbi inglesi si perde mentre a livello semantico sil verbo acquista una diversa connotazione.

Il *refrain* (*nothing more* e *nevermore*) in Flaiano non subisce alterazioni interpretative ed è sempre tradotto parallelamente, mantenendo in italiano la medesima funzione corale indotta da una cadenza ripetitiva e martellante, quasi ossessiva.

[2]

> *Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December,*
> *And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.*
> *Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow*
> *From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –*
> *For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –*
> *Nameless here for evermore.*</blockquote>

Flaiano:

> Oh! (è ancora vivo il ricordo) avvenne nel grigio dicembre
> Ed ogni fiamma morente stampava la sua ombra per terra.
> Vivamente anelavo al mattino – poiché invano ai miei libri avevo chiesto
> Sollievo al dolore – al dolore per la perduta Leonora –
> Per la sola e radiosa fanciulla che gli angioli chiamano Leonora –
> Per sempre senza nome quaggiù.

Bresciano:

> Oh, me ne ricordo bene. Era il glaciale dicembre,
> Ed ogni tizzo morente disegnava la sua ombra a terra.
> Anelavo al mattino; invano avevo chiesto
> Ai miei libri sollievo al dolore, al dolore della perduta Leonora,
> Della rara e radiante fanciulla, che gli angeli chiamano Leonora,
> Senza nome qui per sempre.

Bleak (letteralmente «cupo», «tetro») viene tradotto da Flaiano con «grigio», opzione

completamente differente dal «glaciale» di Bresciano (presumibilmente assimilato dalla versione francese di Mallarmé, il quale traduce con *glacial*, al pari di Baudelaire). Ancora un elemento distintivo della versione di Flaiano in sintonia con uno stato d'animo di depressione, ma non privo di speranza, lontano dalla disperazione più totale.

In *wrought its ghost*, accanto a *wrought*, che è la forma arcaica del passato di (*to*) *work* («lavorare», «elaborare», «produrre», «modellare»: questi i significati primari che indicano un'attività svolta sostanzialmente dall'uomo), *ghost*, oltre che «fantasma» e «spirito», può anche essere «ombra»in senso figurato, per cui la traduzione letterale avrebbe potuto essere «produceva la sua ombra», oppure in maniera più ardita «modellava il suo fantasma», conferendo in quest'ultimo caso un'atmosfera sinistra e spettrale alla scena.

L'ambiguità della parola inglese *ghost* lascia spazio alla libertà interpretativa e non trova un corrispettivo in italiano in grado di mantenere la doppia valenza in correlazione al verbo. Flaiano trasforma il verso in «stampava la sua ombra», proponendo una soluzione meno opprimente e terrificante, più concreta e dinamica al tempo stesso nel riprodurre un'azione meccanica di causa-effetto. Come Bresciano, Flaiano opta per «ombra» e questo lascia ipotizzare che egli concepisca il nulla dopo la morte, tanto che dell'uomo non rimane sulla terra nient'altro che un'ombra, mentre la parola «fantasma» in un certo senso rimanda all'idea della continuità della vita in un'altra dimensione, proiettata verso l'eternità. Mallarmé propone *ouvrageait son spectre*,mentre più libero risulta Baudelaire nel ricreare completamente il verso con*chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie*.

Morrow è tradotto da Flaiano secondo il significato più antico di «mattino», includendo in tal modo l'idea della luce oltre che del futuro. La medesima soluzione è presente in Bresciano, mentre Mallarmé e Baudelaire traducono rispettivamente con *jour* e *matin*.

Per *surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore*, Flaiano adotta la medesima soluzione di Bresciano, traducendo *surcease* letteralmente con «tregua». È questo il caso a cui accennavo prima, di assimilazione e calco involontario della versione di Bresciano da parte di Flaiano.

[3]

> *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain*
> *Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;*
> *So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating*
> *"'Tis some visiter entreating entrance at my chamber door; –*
> *Some late visiter entreating entrance at my chamber door; –*
> *This it is and nothing more."*

Flaiano:

> E l'incerto, cupo fruscio di seta delle tende scarlatte
> Mi agghiacciò – mi riempì di fantastici terrori giammai prima provati.
> Sicché per placare la corsa del mio cuore andavo ripetendo
> – È qualche visitatore che chiede d'entrare per l'uscio della mia stanza –
> Qualche tardivo visitatore che chiede d'entrare per l'uscio della mia stanza –
> È questo soltanto e nulla più.

Bresciano:

> Ed il triste, vago fruscio delle seriche tende purpuree,
> Mi faceva rabbrividire, m'incuteva strani terrori da me non mai provati;
> Laonde, per calmare i battiti del cuore, andavo ripetendo:
> «È qualcuno, che chiede di entrare, alla porta della mia stanza,
> Qualcuno, che, ad ora così tarda, chiede di entrare, alla porta della mia stanza;
> È questo, e nulla più.»

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain diviene in Flaiano «E l'incerto, cupo fruscio di seta delle tende scarlatte», che risulta più moderno, non solo per il lessico ma soprattutto con l'accorgimento sinestetico, rispetto a «Ed il triste, vago fruscio delle seriche tende purpuree» della versione di Bresciano. Le versioni francesi propongono *Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés* di Baudelaire e *Et de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural* da parte di Mallarmé.

Il tempo verbale di *thrilled me* e *filled me*, che in inglese è un *past simple*, è tradotto utilizzando il passato remoto da Flaiano, con «mi agghiacciò» e «mi riempì», mentre Bresciano aveva preferito l'imperfetto «mi faceva rabbrividire» e «m'incuteva». Più incisiva la soluzione di Flaiano che accentua il ritmo narrativo e scandisce un'atmosfera più intensa e suggestiva, risultando invece l'azione maggiormente diluita nella scelta di Bresciano.

Beating (letteralmente «battere/battito») rimanda al concetto di battito del cuore, tuttavia Flaiano nel tradurre con «corsa» conferisce all'azione di per sé biologica una connotazione esistenziale. Bresciano rimane più letterale con «i battiti del cuore», similmente alle traduzioni francesidi Mallarmé e di Baudelaire, che hanno entrambe *le battement de mon cœur*. È il caso di osservare anche che sulla copia dell'edizione di Bresciano posseduta da Flaiano accanto a *laonde* appare manoscritta la correzione in *onde* (cfr. Flaiano 2001, 1335), più consona al ritmo del verso.

Il verbo *entreating*, da (*to*) *entreat* (letteralmente «supplicare»), è reso da Flaiano con «chiedere», meno incisivo sia a livello denotativo che connotativo. Si presenta ancora come un esempio di calco sulla traduzione di Bresciano. Paralleli all'inglese Baudelaire e Mallarmé con *solicite*.

[4]

> *Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,*
> *"Sir," said I, "or Madam, truly your forgiveness I implore;*
> *But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,*

> *And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,*
> *That I scarce was sure I heard you" – here I opened wide the door; –*
> *Darkness there and nothing more.*

Flaiano:

> Subito il mio animo ebbe sollievo – senza esitare più a lungo
> Signore – dissi – o signora, umilmente vi chiedo perdono
> Ma è che stavo sonnecchiando – mentre voi così gentilmente avete grattato
> Così piacevolmente avete battuto – battuto all'uscio della mia stanza
> Che io sono appena sicuro di avervi udito – e qui spinsi l'uscio nel vuoto –
> C'era il buio, e nulla più.

Bresciano:

> Subito ripresi animo; e, non esitando più a lungo,
> «Signore,» io dissi, «o signora, vi chiedo mille scuse;
> Ma poiché io sonnecchiavo, e voi veniste a battere tanto piano all'uscio,
> E sì lievemente veniste a battere all'uscio della stanza,
> Io v'udii appena.» Ciò detto spalancai la porta:
> V'era il buio e nulla più.

My soul grew stronger diviene «il mio animo ebbe sollievo», il concetto di forza in *stronger* (letteralmente *più forte*) è collegato da Flaiano alla serenità dell'anima. Il passaggio a livello interiore è evidente: dal rafforzamento del proprio animo deriva la consapevolezza di essere in grado di superare il dolore. *But the fact is I was napping* assume in Flaiano una dimensione dialogica e spontanea con «Ma è che stavo sonnecchiando», riprendendo Bresciano («Ma poiché io sonnecchiavo») a livello lessicale nel tradurre (*to*) *nap* con «sonnecchiare». *Opened*

wide the door, tradotto con *spinsi l'uscio nel vuoto*, costituisce un elemento personalizzante non solo per il cambio lessicale e semantico (letteralmente «spalancai la porta»), ma anche per il fatto di conferire all'intera strofa una portata esistenziale nel rafforzare il contrasto col concetto espresso nella strofa precedente. Il vuoto quale sinonimo del nulla dopo la morte e correlato al desiderio di vivere al di fuori del tempo è tema assai caro a Flaiano, il che accentua il suo rapporto empatico con Poe. Eppure qui è Flaiano che parla e si sostituisce a lui sul piano inferenziale della struttura profonda. Bresciano rimane letterale con *spalancai la porta*, analogamente a Mallarmé con *j'ouvris, grande, la porte* e a Baudelaire con*j'ouvris la porte toute grande*.

[5]

> *Deep into the darkness peering, long I stood there wondering, fearing*
> *Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before;*
> *But the silence was unbroken, and the darkness gave no token,*
> *And the only word there spoken was the whispered word, Lenore!»*
> *This I whispered, and an echo murmured back the word, «Lenore!»*
> *Merely this and nothing more.*

Flaiano:

> Caduto in quel buio informe – a lungo rimasi terrificato, stupito.
> Dubbioso, sognando sogni che alcun mortale aveva mai sognato prima.
> Ma il silenzio restò intatto, ed il buio restò completo
> E la sola parola che udii fu questa parola sussurrata: Leonora.
> Questo io sussurrai, e un'eco rimandò in sussurro la parola: Leonora –
> Soltanto questo e nulla più.

Bresciano:

> Intensamente spiando nel bujo, io rimasi un pezzo attonito, sbigottito,
> Dubbioso, fantasticando cose, che niun mortale osò mai fantasticare;
> Ma il silenzio rimase interrotto, e nel buio nulla s'agitò;
> Unica parola, che s'udisse, fu la parola «Leonora!», sussurrata
> Da me, e l'eco di rimando susurrò [sic] «Leonora!»
> Meramente questo e nulla più.

Deep into the darkness peering è tradotto con «caduto in quel buio informe». La traduzione non è letterale, dal momento che sul piano sintattico *into the darkness* è retto da *peering* mentre *deep* è avverbio, per cui l'intera frase potrebbe essere tradotta con «profondamente fissando il buio». Flaiano interpreta *deep* come aggettivo e omette la traduzione del gerundio *peering* (corrispondente all'italiano «fissando», «guardando») conglobando il tutto nel binomio *buio informe*. Il protagonista si ritrova immerso nella totale assenza di luce e non vede altro che il buio delle tenebre intorno a sé. Rimangono su un piano più parallelo all'inglese le altre versioni: Bresciano con «intensamente spiando nel buio», Mallarmé con *loin dans l'ombre regardant* e Baudelaire con *scrutant profondément ces ténèbres*.

La traduzione letterale di Flaiano di *dreaming dreams no mortals ever dared to dream before* con «sognando sogni che alcun mortale aveva mai sognato prima» dimostra la sua autonomia interpretativa rispetto a Bresciano, il quale traduce con «fantasticando cose, che niun mortale osò mai fantasticare».

The darkness gave no token, che letteralmente sta per «il buio non diede alcun segno», in Flaiano diventa «il buio restò completo»: il concetto di buio viene reiterato e si sostituisce al concetto di silenzio e di immobilità presente in Poe con *silence* e *stillness*. L'aggettivo *completo* intensifica il buio che avvolge interamente l'anima del protagonista, in contrasto con la luce, così che il senso della vista in Flaiano va a prevalere su quello dell'udito. Soluzione poetica per *murmured back* con «rimandò in sussurro»: a dimostrazione della padronanza del testo originale e delle doti liriche di Flaiano.

[6]

> *Back into the chamber turning, all my soul within me burning,*
> *Soon I heard again a tapping, somewhat louder than before.*
> *«Surely,» said I, «surely that is something at my window lattice*
> *Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore –*
> *Let my heart be still a moment, and this mystery explore; –*
> *'Tis the wind, and nothing more.*

Flaiano:

> Volte le spalle all'uscio e un poco l'animo mio placato
> Subito udii ancora battere, di un colpo più forte che il primo
> – Certamente – dissi – certamente è qualcuno che batte alla finestra
> Voglio vedere – posto che di ciò si tratta – e svelare questo mistero –
> Voglio che il mio cuore si calmi un istante, e svelare questo mistero –
> È il vento e nulla più.

Bresciano:

> Mentre rientravo nella stanza, coll'animo tutto sconvolto
> Udii tosto battere di novo, alquanto più forte di prima.
> «Certo», dissi, «avviene qualche cosa al graticcio della finestra;
> Vo' vedere che cosa è, e scrutare un tal mistero;
> Il mio cuore si calmi un istante, ch'io scruti un tal mistero;
> È il vento e nulla più.

La traduzione di *all my soul within me burning*, che letteralmente, dato che (*to*) *burn* ha come

significato primario «bruciare», sarebbe «con tutta la mia anima ardente/in fiamme», viene alterata da Flaiano in «un poco l'animo mio placato». Non possiamo stabilire se si tratti di un errore oppure se sia intenzionalmente concepito, in quanto rispondente allo stato d'animo del momento di Flaiano. La soluzione è comunque autonoma sia rispetto al testo di Bresciano sia alle versioni francesi, che rimangono parallele all'inglese.

Flaiano traduce *let me see* (letteralmente «fatemi/lasciatemi vedere», per estensione anche «vediamo») con «voglio vedere», quasi a emettere un grido più disperato rispetto a Poe. Letterali le versioni di Mallarmé e di Baudelaire con *voyons* e Bresciano con «vo' vedere». *Explore* tradotto con «svelare» determina un ampliamento semantico a livello inconscio: Flaiano, una volta esplorato e sondato questo mistero, intende risolverlo per poi rivelarlo agli altri.

[7]

> *Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,*
> *In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore,*
> *Not the least obeisance made he; not an instant stopped or stayed he;*
> *But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door –*
> *Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –*
> *Perched, and sat, and nothing more.*

Flaiano:

> Ebbi appena aperta l'imposta che, con molti scherzi e moine,
> Entrò un superbo corvo dei santi tempi passati.
> Non fece una riverenza, né ristette un istante o si pose.
> Ma con la grazia di un lord o di una lady volò sopra la porta della stanza –
> Volò su un busto di Pallade proprio sopra la porta della stanza –

> Volò e poi stette e nulla più.

Bresciano:

> Spalancai l'imposta, quando, con molti lezii e dimenamenti,
> S'inoltrò un maestoso corvo dei santi giorni antichi.
> Egli non fece il menomo inchino; non si fermò, non esitò un istante;
> Ma, col contegno d'un lord o d'una lady, andò a posarsi sull'uscio della stanza;
> Sopra un busto di Pallade, ch'era proprio sull'uscio della stanza;
> Posò, stette, e non fece nulla più.

Flirt and flutter diviene in Flaiano «scherzi e moine», invertiti in traduzione presumibilmente per ragioni prosodiche. Tuttavia *flutter* rimanda all'idea di un movimento oscillatorio e in particolare al battere delle ali. Anche in questo caso Flaiano personalizza la traduzione, interpretando il movimento del corvo come una maniera subdola e ingannatrice per attrarre l'attenzione del protagonista. (*To*) *perch* traduce letteralmente «appollaiarsi», tuttavia Flaiano rimane su un piano generico e, creando un senso di minore oppressione, traduce con «volare». Nelle versioni francesi la traduzione rimane letterale, mentre in Bresciano diviene «andò a posarsi». Il possessivo *my* è omesso da Flaiano, e non solo in questa strofa, ma anche altrove, similmente alla versione di Bresciano, mentre è presente nelle versioni francesi sino ad ora esaminate. Non possiamo stabilire se anche in questa circostanza l'omissione sia intenzionalmente voluta da Flaiano, tuttavia l'effetto percepito non è spersonalizzante, ma di universalizzazione.

[8]

> *Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,*
> *By the grave and stern decorum of the countenance it wore,*
> *"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,*

> *Ghastly, grim, and ancient Raven, wandering from the Nightly shore –*
> *Tell me what the lordly name is on the Night's Plutonian shore!"*
> *Quoth the Raven, "Nevermore."</blockquote>*

Flaiano:

> Ora – avendo questo uccello d'ebano distratto l'accasciato mio spirito col sorriso
> Per il grave e severo decoro del suo contegno –
> – Benché la tua cresta sia tonda rasata – dissi – tu non sei certo qui ad implorare,
> Orribile fantomatico antico corvo, venuto dalle rive della notte –
> Dimmi qual è il tuo nobile nome, là nelle plutoniche rive della notte!
> Gracchiò il corvo: «Mai più».

Bresciano:

> Allora quell'uccello d'ebano, destando il sorriso nella triste anima mia,
> Col suo grave contegno e severo,
> «Benché la tua cresta sia nuda e rasa, tu,» io dissi, «non sei certamente un codardo,
> O lugubre, antico, orrido corvo, che qui vieni errando dal lido della Notte!»
> Dimmi, qual nobile nome è il tuo sul Plutonico lido della Notte!
> Disse il corvo: «Mai più».

Then («allora») diviene «ora» in Flaiano, conferendo una nota di contemporaneità, quasi come in una cronaca in diretta. *Beguiling my sad fancy into smiling* viene rielaborato da Flaiano in«distratto l'accasciato mio spirito col sorriso». Lacostruzione particolare di(*to*) *beguile someone into doing something*, corrispondente all'italiano «sedurre», «ammaliare», «incantare», «indurre» qualcuno a fare qualcosa, non è tradotta letteralmente, ma l'intero verso viene trasformato. L'effetto che ne deriva è suggestivo, per quanto sottragga quella

sfumatura legata al potere ipnotico operato dal corvo, anche a causa del cambiamento del tempo verbale che da gerundio presente diventa passato.

Fancy è tradotto in questa strofa con «spirito», mentre successivamente sarà tradotto letteralmente con «fantasia» (mi soffermerò oltre sul significato di questa parola che ritorna più volte nella dodicesima stanza). Qui Bresciano traduce con «anima», mentre sia Mallarmé che Baudelaire utilizzano «imagination».

Countenance indica «espressione del volto», «atteggiamento», «comportamento» nell'uso antico dell'*American English* e non proprio «contegno», il quale in italiano rimanda espressamente al modo di comportarsi e/o all'assumere un atteggiamento severo e composto. Potrebbe trattarsi di un trasferimento semantico a livello metonimico voluto da Flaiano, in modo che l'espressione del volto conglobi in sé il modo di apparire e di ostentare al tempo stesso una determinata posa. La parola è presumibilmente utilizzata da Poe nel significato di «comportamento» (*demeanor*) secondo quanto emerge da *The Philosophy of Composition* (Poe 1850, 269). Bresciano aveva ugualmente tradotto con «contegno» e questo può far supporre l'avvenuto processo di assimilazione in Flaiano; nelle versioni francesi esaminate Mallarmé traduce sul calco dell'inglese con *contenance*, pur non avendo questo termine francese la medesima connotazione, mentre Baudelaire amplia il concetto rimanendo sostanzialmente più fedele all'inglese con *physionomie*.

Riguardo all'aggettivo *craven* (per l'italiano «codardo, «vigliacco»*)*, Flaiano preferisce modificare l'intera frase trasformandola in «non sei certo qui ad implorare» al posto del più letterale «non sei certo un codardo», mettendo in evidenza l'orgoglio del corvo piuttosto che il coraggio. La creazione è puramente opera di Flaiano, le versioni di Bresciano e quelle francesi risultano letterali rispettivamente con «codardo» e «poltron».

Flaiano nel tradurre *quoth*, forma arcaica di *quoted* e corrispondente a «disse», con «gracchiò», evita di dare al corvo una connotazione umana, relegandolo nella dimensione di animale e accentuandone la sgradevolezza.

[9]

> *Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,*
> *Though its answer little meaning – little relevancy bore;*
> *For we cannot help agreeing that no living human being*
> *Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –*
> *Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,*
> *With such name as «Nevermore».*</blockquote>

Flaiano:

> Molto stupii ascoltando di quest'insolito uccello un tale semplice dire,
> Per quanto la sua risposta fosse priva di senso – fosse di poca importanza;
> Per quanto gradissi il suo ignoto richiamo; poiché a nessun essere umano
> Mai sino ad allora era occorso di vedere un uccello sopra la porta della sua stanza –
> Di un uccello, di una bestia su di un'erma, sopra la porta della sua stanza,
> Con questo nome: «Mai più».

Bresciano:

> Altamente stupii di udir parlare con tanta chiarezza quell'uccellaccio,
> Benché tale risposta, poco dicendo, avesse poca importanza;
> Giacché non si può a meno di constatare che nessun mortale
> Ebbe mai la fortuna di vedersi un uccello sulla porta della stanza;
> Un uccello od altra bestia, sul marmoreo busto lì sull'uscio della stanza,
> Con questa specie di nome: «Mai più».

Ungainly, letteralmente «goffo», «sgraziato», è reinterpretato da Flaiano con «insolito»,

sottolineando in tal modo la peculiarità della situazione. *For we cannot help agreeing that no living human being* è completamente alterato da Flaiano sul piano della coesione e a livello di superficie, ma non nella struttura profonda e diviene «Per quanto gradissi il suo ignoto richiamo; poiché a nessun essere umano …». Flaiano ancora una volta si sostituisce a Poe e si esprime liberamente rispetto alla traduzione letterale «poiché non possiamo fare a meno di essere d'accordo che nessuno essere umano vivente…». Bresciano rimane su un livello poetico parallelo all'originale inglese con «Giacché non si può a meno di constatare che nessun mortale …», analogamente a Baudelaire con *car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant* e Mallarmé con *car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant*.

Nel medesimo verso Flaiano, inoltre, nell'inserire un punto e virgola interrompe la cadenza ritmica e crea una sorta di attrazione esercitata a livello inconscio dal corvo, il quale ipnotizza e ammalia il protagonista sino a dominarlo totalmente e farlo divenire suo schiavo. E non è forse casuale che nel verso seguente «corvo» appaia con la iniziale maiuscola, quasi a voler sottolineare la sua identità distinta (sebbene, trattandosi di un manoscritto, non si possa escludere l'eventualità che Flaiano non lo avesse ulteriormente revisionato). Nell'edizione di Bresciano il corvo è sempre riportato con la maiuscola, secondo quanto appare anche nel testo inglese.

[10]

> *But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only*
> *That one word, as if his soul in that one word he did outpour.*
> *Nothing further then he uttered – not a feather then he fluttered –*
> *Till I scarcely more than muttered, "Other friends have flown before –*
> *On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before."*
> *Then the bird said, "Nevermore."*

Flaiano:

> Così il Corvo stando assiso sulla composta erma e quelle sole parole avendo detto
> Come se in quelle sole parole tutto l'animo suo avesse posto
> Non altro profferì – non una piuma agitò –
> Talché io mormorai lievemente: Altri amici fuggirono un tempo –
> e l'indomani *ei* (57) mi lascerà; così le mie speranze che fuggirono un tempo.
> Ma il corvo disse: «Mai più!»

Bresciano:

> Ma il corvo, appollajato su quel busto sereno, disse soltanto
> Quelle due parole, come effondendo in quelle parole tutto l'animo suo.
> Poi non proferì altro, non agitò penna;
> Finché, poco più che a mezza voce, io esclamai: «Altri amici dileguarono;
> Domani esso m'abbandonerà come le mie speranze, che son già tutte dileguate.»
> E l'uccello disse: «Mai più».

That one word diviene plurale sia in Flaiano che in Bresciano (anche in questo caso potrebbe trattarsi di suggestione subita durante il processo assimilativo del poema), mentre rimane al singolare nelle traduzioni francesi di Mallarmé e di Baudelaire. Nel tradurre *then* con un «ma» avversativo, Flaiano viene ad accentuare il contrasto fra la realtà del protagonista e quella del corvo interferendo in maniera personale sull'andamento poetico.

[11]

> *Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,*
> *"Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store,*
> *Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster*
> *Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –*
> *Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore*

> *Of ‘Never – nevermore’.”*

Flaiano:

> Trasalendo al silenzio rotto da una replica sì bene apposta
> Senza dubbio – dissi – ciò che dice è tutto il suo repertorio
> Appreso da un padrone infelice colpito dalla sfortuna
> E compagno nella disgrazia talché le sue canzoni hanno tutte questo ritornello –
> Sicché i canti funebri alla sua speranza hanno tutti il melanconico ritornello
> di «Mai più, mai più».

Bresciano:

> Scosso dal silenzio, interrotto da una risposta formulata con tanta chiarezza,
> «Certamente», io dissi, «ciò che mormora è tutto quanto sa,
> E l’imparò da qualche padrone sventurato, che fiere sciagure
> Oppressero, ed incalzarono, onde i suoi canti non ebbero che un ritornello:
> Onde i funerei canti della sua speranza ebbero il triste ritornello:
> «Mai, mai più».

Il participio passato *startled* è tradotto da Flaiano con un gerundio, rafforzando quell’andamento tipico della cronaca in diretta a cui accennavo precedentemente. *Stock and store*, sostanzialmente sinonimi, vengono tradotti da Flaiano unificando la dittologia «beni e scorte» in «repertorio», quest’ultimo interpretato in senso figurativo e non materiale. Soluzioni libere in Bresciano con «tutto quanto sa» e nel francese di Baudelaire con *tout son bagage de savoir*, mentre Mallarmé si adegua maggiormente all’inglese con *tout son fonds et son bagage.* Analogamente, *whom unmerciful Disaster / Followed fast and followed faster* viene ricreato da Flaiano ex novo diventando più fluido con «colpito dalla sfortuna / E

compagno nella disgrazia» e andando a sottolineare nel contempo un più intimo legame fra il protagonista e il dolore causato da un avverso destino.

[12]

> *But the Raven still beguiling all my sad soul into smiling,*
> *Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;*
> *Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking*
> *Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore*
> *–What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore*
> *Meant in croaking "Nevermore."*

Flaiano:

> Ma, calmo apparendo il corvo, tutto l'incupito mio animo si aprì al sorriso
> Svelto voltai una poltrona di faccia all'uccello e all'erma e alla porta;
> Quindi su i veli inscuriti ruminai, fantasia legando a fantasia
> Pensando cosa questo antico uccello del malaugurio –
> Che cosa questo inutile, scarnito, odioso, fantomatico e antico uccello del malaugurio
> Volesse dire gracchiando: «Mai più».

Bresciano:

> Ma il corvo, destando ancora il sorriso nella triste anima mia,
> Voltai subito una poltrona dirimpetto all'uccello, al busto, ed alla porta;
> E, sdraiandomi sul velluto, andavo concatenando
> Le mie idee, una dietro l'altra, ruminando che cosa quell'uccello sinistro d'un tempo;
> Che cosa quel lugubre, scarno, goffo e orrendo uccello sinistro d'un tempo,

> Volesse dir gracchiando: «Mai più».

The Raven still beguiling all my sad soul into smiling è tradotto con «calmo apparendo il corvo, tutto l'incupito mio animo si aprì al sorriso». La traduzione è qui interamente modificata da Flaiano, non solo da un punto di vista lessicale, ma anche morfo-sintattico, coinvolgendo il soggetto e il complemento oggetto dell'intero verso. *Still* è interpretato come aggettivo («calmo») e non come avverbio («ancora»), mentre la costruzione *to beguile someone into doing something*, che abbiamo già individuato nell'ottava strofa, è riferita a *all my sad soul*. Non possiamo stabilire se si tratti di un errore o di una reinterpretazione personale intenzionalmente concepita da Flaiano, opzione possibile dal momento che egli rielabora l'intero poema tramite un'autentica opera di riscrittura.

Bresciano rimane fedele traducendo con «destando ancora il sorriso nella triste anima mia». Nelle versioni francesi troviamo *le corbeau induisant encore toute ma triste âme à sourire* in Baudelaire e *le Corbeau induisant toute ma triste âme encore au sourire* in Mallarmé. Ancora una prova evidente dell'autonomia interpretativa di Flaiano rispetto a tali versioni.

La frase *upon the velvet sinking* è completamente modificata da Flaiano: il gerundio/participio presente di (*to*) *sink*, corrispondente all'italiano «affondare», viene modificato nel tempo, divenendo participio passato ed essendo tradotto con «inscuriti» riferito a «veli»(*velvet*); in tal modo il verbo viene attribuito a *velvet* e non al narratore, che è in questo caso il soggetto a livello morfo-sintattico. La soluzione di Flaiano risulta del tutto autonoma rispetto alla versione di Bresciano, il quale traduce con «sdraiandomi sul velluto» e anche rispetto alle versioni francesi, che in entrambi i casi propongono *le velours*.

Una domanda sorge spontanea circa il motivo per cui Flaiano traduca nell'intero poema *velvet* (letteralmente «velluto») con «veli». Non conosciamo la risposta, tuttavia l'effetto che ne deriva è quello di conferire un'aura eterea da sogno, rendendo gli oggetti del luogo materiale in cui si svolge la scena impalpabili e indefiniti, privi di contorni netti. L'atmosfera rarefatta così riprodotta viene a trovarsi in sintonia con le tonalità espresse da Poe, al di là della fedeltà letterale al testo. Altra circostanza, dunque, in cui Flaiano impone un'impronta

personale: benché sappiamo che egli avesse letto *The Philosophy of Composition*, è ipotizzabile che la stanza fosse da lui descritta sulla base delle impressioni e dei sentimenti personali percepiti al momento della lettura e rielaborati nel tempo durante il processo assimilativo. Poe confessava nel saggio di aver concepito l'arredamento della stanza in cui ha luogo l'azione del *Corvo* volutamente *richly furnished* (riccamente arredata), al fine di ricreare intenzionalmente un luogo che fosse in sintonia con la Bellezza intesa come nutrimento dell'anima, unico e primario scopo del poema: *I determined, then, to place the lover in his chamber – in a chamber rendered sacred to him by memories of her who had frequented it. The room is represented as richly furnished – this in mere pursuance of the ideas I have already explained on the subject of Beauty, as the sole true poetical thesis* (Poe 1875, 267).

Betook, passato di(*to*) *betake*, che nel significato più arcaico vuol dire«impegnarsi», «commettere», viene personalizzato da Flaiano con «ruminai», andando a sottolineare così la continuazione di un atto meditativo lentamente ponderato e consono a un tono più colloquiale.

Linking fancy unto fancy è tradotto da Flaiano con «fantasia legando a fantasia». Ricordiamo che nell'ottava strofa *fancy* era stato da lui tradotto con «spirito». Flaiano si concede ampia libertà su una parola che indubbiamente si presta a molteplici soluzioni, data la complessità del significato anche a livello letterario (si ricordi il poeta inglese Coleridge nella sua *Biographia Literaria*) e non presente nella lingua italiana. Mi soffermerò brevemente sulla sua distinzione in rapporto a *fantasy*: *fancy* corrisponde alla facoltà di creare richiamando e combinando immagini già pre-esistenti nella mente umana, mentre *fantasy* indica la capacità di produrre immagini ex novo in contrasto con la realtà. *Fancy* viene a possedere pertanto sfumature semantiche diverse rispetto a *fantasy* e lo si ritrova vicino al concetto di capriccio, di desiderio, di un qualcosa legato al caso inteso come idea vaga, predisposizione dell'animo, sentimento, mentre *fantasy* (sinonimo di *imagination*) risulta vicino al concetto di fantasia e immaginazione creativa su un livello più logico e razionale. In *The Philosophy of Composition* Poe non fornisce alcuna spiegazione circa il significato che egli vi attribuisce nel *Corvo*, tuttavia all'interno di tale saggio *fancy* è utilizzato come sinonimo di *thought* («pensiero»)

(Poe 1850, 269).

A sostegno di quanto ora affermato, Mallarmé e Baudelaire traducono rispettivamente *à enchaîner songerie à songerie* e *àenchaîner les idées aux idées*, spaziando dal concetto di "sogno ad occhi aperti" a quello più razionale di "idee". Probabilmente sul calco lessicale del francese Bresciano traduce «concatenando le mie idee».

[13]

> *This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing*
> *To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;*
> *This and more I sat divining, with my head at ease reclining*
> *On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,*
> *But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er*
> She *shall press, ah, nevermore!*

Flaiano:

> Su questo arzigogolavo, non una sillaba rivolgendo
> Al volatile che i fieri occhi mi figgeva nel profondo del cuore.
> Su questo e altro io fantasticavo, il capo reclinato in abbandono
> Su i cuscini ornati di velo che la luce del lume chiazzava dall'alto
> Quei cuscini ornati di veli violetti, che il lume chiazzava dall'alto
> Sui quali *essa* non poserà. Mai più.

Bresciano:

> Questo mi sforzavo di scoprire; ma senza far motto
> All'uccello, i cui occhi ardenti, ora, mi destavano una fiamma nell'imo del seno;

> Questo ed altro volevo indovinare, col capo adagiato
> Sul cuscino di velluto, rischiarato dalla lampada,
> Sulla cui violacea stoffa di velluto,
> Ahi! ahi! ella non poserà mai più!

Brillante da parte di Flaiano la soluzione per *I sat engaged in guessing* con «arzigogolavo», sintetico ma suggestivo nella sua dimensione intima e personale. *I sat divining* diviene «io fantasticavo»: (*to*) *devine*, che traduce letteralmente «predire», «divinare», «indovinare», riporta al concetto di presagire il futuro sulla base di ispirazione divina. Flaiano rimane su un livello più concreto e maggiormente legato alla dimensione umana nel tradurre con «fantasticavo».

She shall press, ah, nevermore! è tradotto con «Sui quali essa non poserà. Mai più». Flaiano cambiando completamente la punteggiatura agisce in maniera indiretta sull'andamento lirico originario, rendendolo più moderno conferendogli tonalità e cadenza di stampo ermetico. Come già accennato inizialmente, la struttura traduttiva si accosta al poema in prosa, dotato di una scansione ritmica modulata su tempi essenzialmente rapsodici. Teatrale la soluzione proposta da Bresciano con «Ahi! ahi! ella non poserà mai più!»

[14]

> *Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer*
> *Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.*
> *"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee*
> *Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore!*
> *Quaff, oh quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore!"*
> *Quoth the Raven, "Nevermore!"*

[15]

> *“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –*
> *Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore* […]

Flaiano:

> Alors, subito, l’aria divenne più densa, profumata da un invisibile incensiere
> Agitata da un serafino i cui passi tintinnano sul pavimento (attutito) (vellutato)
> Miserabile – urlai – il tuo dio ti ha abbandonato, con questi angeli ti ha…
> Tregua tregua e nepente per il ricordo di Leonora!
> Bere, oh bere questo gentile nepente e scordare questa perduta Leonora!
> Disse il corvo: «Mai più».
>
> Profeta – dissi – affare di malaugurio! Profeta sempre, se uccello o diavolo –
> Se… o se sbattuto dalla tempesta qui a terra…

Bresciano:

> Allora mi parve che l’aria divenisse più greve, profumata da un invisibile incensiere
> Agitato da serafini, i cui piedi battessero sul tappeto,
> «Sventurato», gridai, «il tuo Dio t’accorda, ti invia per mezzo di questi angeli,
> Tregua, tregua, e nepente al ricordo di Leonora!
> Bevi, bevi, dunque, il dolce nepente, ed oblia la perduta Leonora!»
> Disse il corvo: «Mai più”»
>
> «Profeta!», io dissi, «creatura del malaugurio! profeta, sì, uccello o demone!
> Sia che il Tentatore t’abbia qui mandato, sia che t’abbia vomitato la tempesta,
> Cupo e intrepido, su questa deserta terra incantata, […].

Sono queste le ultime due strofe rimaste incomplete nella traduzione di Flaiano. Si osservino i due aggettivi inseriti fra parentesi a testimonianza dell'incertezza per la scelta definitiva. *Methought*, la forma passata del verbo arcaico *methinks*, traduce letteralmente «mi sembrava», e avrebbe potuto essere tradotta in maniera semplificativa con l'avverbio dubitativo «forse». In Flaiano quest'ultimo viene sostituito con «subito», dimostrando ancora una volta come il traduttore si sostituisca a livello inconscio al poeta originario, interferendo in maniera netta: il cambiamento lessicale determina non più il dubbio e l'incertezza, ma l'immediatezza temporale. Bresciano rimane letterale nel tradurre con «mi parve», analogamente a Baudelaire con *me semblat* e Mallarmé con *me sembla-t-il*.

Thy God hath lent thee nella traduzione di Flaiano è «il tuo dio ti ha abbandonato». La traduzione della strofa è incompleta, ma trapela comunque un senso di solitudine e di desolazione nel particolare che (*to*) *lend* venga tradotto con «abbandonare», sebbene letteralmente indichi «prestare». Soluzione del tutto personale di Flaiano, se confrontato a Bresciano, il quale traduce con «il tuo Dio t'accorda», a Baudelaire, più incisivo con *ton Dieu t'a donné par ses anges*, e al più letterale *ton Dieu t'a prêté* di Mallarmé.

Concludo riportando alcuni versi di Flaiano da *Il lamento del tramonto e degli anni*, in cui i toni e l'atmosfera emotiva della lirica di Poe ritornano in una luce diversa, attenuati ormai dal passare degli anni e modulati su una melodia che lascia in qualche modo spazio alla speranza.

> «S'oscura il mare, vedi? La fredda notte s'appressa.
> Troveremo il nepente, la pace ai nostri affanni?»
> «Torniamo indietro, caro, la fine non m'interessa.»
>
> «Gli anni, uno alla volta, saltano e vanno via.
> E, da fedeli amici, diventano poveri inganni.»
> «Gli anni non hanno fretta, prova a mandarli via.»
>
> «Tutto è inganno, amore, anche la mia verità,

> anche quella dolcezza che provai sul tuo seno.»
> «Il naufragio consola di ogni mediocrità.
> Viene la notte fonda, guarda il cielo sereno» (Flaiano 2001, 213).

Ringraziamenti

Ringrazio in modo particolare Diana Rüesch, responsabile dell'Archivio Prezzolini di Lugano, per la sua preziosa disponibilità.

Riferimenti archivistici e bibliografici

Archivi

Fondo Ennio Flaiano custodito presso il Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia

Fondo Ennio Flaiano custodito presso la Biblioteca Cantonale di Lugano. Nel Fondo, oltre alla biblioteca personale dell'autore, è conservata solo una parte della sua biblioteca di studio, comprendente anche il libro di Baldini e *Best Tales* il resto è stato ceduto dalla vedova di Flaiano all'ex Bottega Teatrale di Gassman.

Bibliografia

Bacigalupo 1999: Massimo Bacigalupo, *Poe in Italy* in *Poe abroad*: *influence, reputation, affinities* edited by Lois Davis Vines, Iowa City, University of Iowa Press, pp. 62-74

Baldini 1947: Gabriele Baldini, *Edgar A. Poe. Studi*, Brescia, Morcelliana

Baudelaire 1936: Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, *Traductions*: *Eureka*, *La genèse d'un poëme*, *Le Corbeau*, *Méthode de composition by Edgar Poe*, (Notice, Notes et èclaircissements de M. Jacques Crépet), Paris, Louis Conard

Bresciano 1904: Raffaele Bresciano, *Il vero Edgardo Poe*, Palermo-Roma, Lajosa

Cecchi 1935: Emilio Cecchi, *Scrittori inglesi e americani*, Lanciano, Carabba

Eco 2003: Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzioni*, Milano, Bompiani

Flaiano 1972: Ennio Flaiano, *L'italiano non ride*, in «Il Mondo», 14 aprile 1972

> – 1990: Ennio Flaiano, *Opere, 1947-1972*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani
>
> – Flaiano 1995: Ennio Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di Anna Longoni e Diana Rüesch, Milano, Bompiani
>
> – Flaiano 2001: Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, vol. I

Garroni – Ragazzoni, 1896: Federico Garroni – Ernesto Ragazzoni, *Edgar Allan Poe*, Torino, Roux Frassati e C.

Lefevere 1998: André Lefevere, *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, Torino, UTET

Mallarmé1 875: Edgar Allan Poe, *Le Corbeau. Poème par Edgar Poe, traduction française de Stéphane Mallarmé; avec illustrations par Édouard Manet*, Paris, R. Lesclide

> – 1945: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. (*Le Corbeau* appare ivi nel capitolo *Les Poëmes d'Edgar Poe*, pp. 190-193)

Melani 2006: Costanza Melani, *Effetto Poe: influssi dello scrittore americano sulla letteratura*

italiana, Firenze, Firenze University Press

Menasci 1890: Guido Menasci, *Il Corvo – E. Allan Poe*, in «Vita Nuova», a. II, n. 1, 5 gennaio 1890.

Nencioni 1889: Enrico Nencioni, *Il "Corvo" di Edgardo Poe*, in «Vita Nuova», a. I, n. 1, 20 gennaio 1889, pp. 1-2

Petrocchi 2002: Valeria Petrocchi, *Immagini allo specchio: traduzioni e traduttori agli inizî del Novecento*, Perugia, Guerra

Poe 1850: Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, edited by N. P. Willis, J. R. Lowell, and R. W. Griswold, New York, J. S. Redfield, Clinton Hall, vol. II

> – 1883: Edgar Allan Poe, *The Works of E. A. Poe*, edited by John H. Ingram, Third Edition, Edinburgh, 4 voll.
>
> – 1884: Edgar Allan Poe, *Poems and Essays*. (*Collection of British Authors*), edited by John H. Ingram, Leipzig, Tauchnitz
>
> – 1885: Edgar Allan Poe, *Oeuvres choisies*, traduction nouvelle par William L. Hugues, Paris
>
> – 1892: Edgar Allan Poe, *Poesie di Edgar Poe – Prima versione italiana di Ulisse Ortensi*, Lanciano, Carabba

> – Poe, s.d. [ma 1938]: Edgar Allan Poe, *The Best Tales*, edited and with an intr. by Sherwin Cody, New York, The Modern Library
>
> – 1946: Edgar Allan Poe, *Trois manifestes*, trad. de René Lalou, Paris, Éditions Edmond

> Charlot

Steiner 2004: George Steiner, *Dopo Babele*, trad. di Ruggero Bianchi, aggiornata da Claude Béguin, Milano, Garzanti

The Oxford Book of English Verse 1250-1900, 1930: chosen and edited by Arthur Quiller-Couch, Oxford, Clarendon Press

Tirinelli 1877: Gustavo Tirinelli, *Edgardo Allan Poe*, in «Nuova Antologia», a. XII, Seconda serie, vol. 4, fasc. 4, aprile 1877, pp. 731-762

Toury 1995: Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies*, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins

Dizionari online e cartacei

http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais

http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien

http://www.treccani.it/vocabolario

http://www.merriam-webster.com

Dizionario Hazon Garzanti (Inglese/Italiano-Italiano/Inglese), Milano, Garzanti, 2011