

L'analisi comparata dello stile nella didattica della traduzione letteraria *Rovina, Crollo e Caduta* della Casa Usher

SILVIA CAMPANINI

Università di Trieste
scampanini@units.it

ABSTRACT

How translation does justice to the style of a literary text is a question which occupied translators and translation scholars long before the emergence of the discipline of Translation Studies and which is also of primary importance in the didactics of literary translation. This paper aims to illustrate a method of comparative stylistic analysis that seeks to combine a target-oriented, non-normative approach to the study of translated literature, as envisaged by Descriptive Translation Studies, with a more traditional, strictly linguistic source-oriented approach. It also draws on one of the basic principles of cognitive stylistics, i.e. the notion that the style of a literary text affects the reader's perception of the fictional world constructed by the author. Three Italian translations of the opening passage of Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher* will be compared with the purpose of highlighting their main stylistic differences and their potential effects on the reader. Each translation will then be contrasted with the source text in order to pin down translation strategies, assess their degree of accuracy and finally show how the individual style of the translators becomes visible in the target texts.

KEYWORDS

Translation didactics, comparative analysis, cognitive stylistics, Edgar Allan Poe.

INTRODUZIONE

Le considerazioni sull'importanza del rispetto dello stile sono certamente una costante nelle riflessioni sia pre-scientifiche sia scientifiche sulla traduzione letteraria, ma è altrettanto vero che l'ampiezza, così come la mutevolezza, della nozione stessa di stile rendono quest'ultimo un oggetto di difficile indagine, tanto più se lo si intende studiare in rapporto al fenomeno della traduzione. In un contesto didattico, dove l'analisi stilistica del testo di partenza riveste un ruolo fondamentale in vista dell'esercizio pratico, altrettanto formativa per lo studente è l'analisi comparata dello stile di traduzioni già pubblicate, al fine di acquisire consapevolezza di quanto l'assetto stilistico del testo tradotto possa condizionare l'esperienza estetica e psicologica del lettore. Inoltre, la comparazione di traduzioni differenti, se praticata come esercizio descrittivo, può contribuire alla tanto auspicata integrazione fra teoria e pratica, poiché offre l'opportunità di verificare o perlomeno di considerare fino a che punto certe riflessioni teoriche possano essere applicate alla realtà, anziché restare pure astrazioni. L'analisi comparata oggetto di questo articolo è esemplificativa di un metodo che è stato applicato dall'autrice in sede di didattica della traduzione letteraria per sensibilizzare gli studenti ad alcune implicazioni della resa dello stile, inteso come capacità di generare significati che vanno oltre il mero contenuto, rendendo la lettura di un'opera un processo cognitivo da cui emerge una visione del mondo trasfigurata dall'immaginazione creativa.

Come si evince dalla trattazione di Leech e Short (1981), lo stile, quale scelta espressiva individuale, può essere preso in considerazione su due piani diversi ma comunque correlati: come connaturato all'autore, ovvero come sua impronta digitale, distintiva e indipendente dall'opera singola e quindi comprendente elementi presenti trasversalmente in tutta la sua produzione che lo rendono in sostanza riconoscibile;¹ oppure come stile della narrazione in una particolare opera, strutturata in modo consapevole per ottenere un particolare effetto. Questo secondo livello comprende scelte sia macrotestuali, come il punto o i punti di vista dai quali viene narrata la storia, il tempo o i tempi dell'azione, sia microtestuali, ovvero relative a una porzione dell'opera, laddove l'espressione linguistica è volta a produrre un effetto di trasfigurazione della realtà; ad esempio in brani dove la prosa assume connotati simili a quelli del linguaggio poetico, facendo leva su espedienti quali l'ambiguità, la polisemia, i parallelismi fonoprosodici,

1 Alcuni teorici definiscono questi elementi con il termine "idioletto" (Hatim B., Mason I. 1990).

l'impiego delle figure retoriche. Su questi ultimi aspetti si concentra la disamina testuale che verrà proposta qui di seguito.

Particolare rilevanza per la traduttologia interessata al testo letterario ha assunto negli ultimi dieci anni la stilistica cognitiva che, prendendo l'avvio dalla linguistica cognitiva, indaga i nessi fra l'uso individuale della lingua e i meccanismi psicologici della sua produzione e ricezione. Questo tipo di stilistica prende le distanze dalla prospettiva strutturalista che considera le scelte di stile come motivate da una precisa intenzione autoriale decodificabile attraverso l'analisi e sposta l'attenzione sul processo cognitivo innescato da tali scelte.² Sostiene dunque che l'interpretazione di un testo è determinata dalla percezione individuale che il lettore/traduttore ha dello stile, la quale è a sua volta influenzata da fattori anche extratestuali, quali il suo retroscena socioculturale e il suo atteggiamento critico e analitico nei confronti del testo da tradurre. Questa posizione è stata peraltro anticipata da uno dei principali rappresentanti della traduttologia di orientamento linguistico-testuale, Robert de Beaugrande: la base dell'atto traduttivo non è il testo fonte ma piuttosto la rappresentazione che di quel testo si genera nella mente del traduttore (1978: 25).

Come sottolinea Boase-Beier (2006: 5), in un'ottica cognitiva lo stile può essere osservato da almeno quattro punti di vista differenti che si focalizzano su altrettanti aspetti specifici:

- i) the style of the source text as an expression of its author's choices
- ii) the style of the source text in its effects on the reader (and on the translator as reader)
- iii) the style of the target text as an expression of the choices made by its author (who is the translator)
- iv) the style of the target text in its effects on the reader.

Non solo sul piano teorico ma anche pratico i quattro aspetti sono tutti egualmente rilevanti, dato che la traduzione è un evento comunicativo complesso costituito da stadi differenti ma interdipendenti, dei quali il primo è la lettura del testo da tradurre e l'ultimo la fruizione del testo tradotto. È tuttavia anche logico che a seconda dell'ipotesi di lavoro si possa dare priorità ad una di queste componenti piuttosto che ad altre.

Il metodo di analisi comparata che verrà qui illustrato prende le mosse dall'ultimo elemento elencato da Boase-Beier: lo stile del testo tradotto e i suoi effetti sul lettore. Considerando che una traduzione – quale risultato di un processo creativo e non solo derivativo – diviene parte integrante del sistema ricevente come opera dotata di vita propria, si giustifica che in un'impostazione critica

2 Scrivono Semino e Culpeper: "What is new about cognitive stylistics is the way in which linguistic analysis is systematically based on theories that relate linguistic choices to cognitive structures and processes. This provides more systematic and explicit accounts of the relationship between texts on the one hand and responses and interpretations on the other." (2002: ix)

*target oriented*³ essa possa essere presa in esame, almeno inizialmente, come testo autonomo, senza il previo condizionamento della lettura del testo fonte. Per quanto inconsueta, una metodologia di questo genere permette di concentrare l'attenzione in primo luogo sulle differenze di stile fra traduzioni diverse lasciando emergere la personalità dei traduttori e, parallelamente, di dimostrare che la configurazione stilistica di un testo, e non solo il suo contenuto, è un fattore determinante per la sua ricezione in quanto influenza l'esperienza psicologica ed emotiva del lettore.

È interessante notare che sul nostro mercato editoriale, caratterizzato da un'offerta tanto variegata quanto caotica, per ciò che riguarda i cosiddetti classici sono compresenti diverse traduzioni di una stessa opera, edite da differenti case editrici le quali ripubblicano le opere di autori di grande fama – anche a costi contenuti, vista l'esenzione dai diritti d'autore dopo i settanta anni dalla morte – servendosi talora di traduzioni preesistenti oppure commissionando una nuova traduzione. Anche la “veste” editoriale è spesso notevolmente differente, così come il prezzo dei libri stessi, tutti fattori che possono influenzare la scelta dell'acquirente. La versione che questi si trova a leggere può senz'altro influenzare la sua percezione dell'universo narrativo dell'autore, della sua personalità e della sua ideologia.

2. LE TRADUZIONI NEL LORO CONTESTO CULTURALE

A dimostrazione di quanto detto è stato preso in esame l'inizio del racconto di Poe *The Fall of the House of Usher* in tre diverse traduzioni. Sono state scelte quelle di Elio Vittorini per Mondadori (1985/2009)⁴, di Giorgio Manganelli per Einaudi (1983) e di Daniela Palladini per Newton Compton (1989), poiché attualmente

3 Si fa riferimento con questo termine ai “Descriptive Translation Studies”, inaugurati da G. Toury alla fine degli anni '70 del secolo scorso sulla scorta della teoria polisistemica di Even-Zohar, alla cui impostazione non normativa hanno aderito anche studiosi quali S. Bassnett, T. Hermans e A. Lefevere. Come giustamente afferma G. Garzone (2005), i modelli descrittivi *target oriented*, poiché relegano in secondo piano l'importanza degli aspetti linguistici del processo traduttivo, e quindi anche del suo prodotto, avrebbero determinato l'insorgere di nuovi problemi di ordine teorico. In sostanza, per l'attenzione che dedicano ai fattori culturali, ideologici e pragmatici che condizionano le scelte di metodo del traduttore, se da un lato hanno il pregio del realismo in quanto mettono a nudo l'impraticabilità della “traduzione ideale”, dall'altro, in particolare attraverso la nozione di “riscrittura” (Lefevere 1992) aprioristicamente applicata alla traduzione, tali modelli finiscono per relativizzare il principio della qualità. L'autrice del presente contributo desidera peraltro puntualizzare che “descrittivismo” non è sinonimo di “neutralità”: ogni descrizione è di per sé selettiva e implica necessariamente un giudizio di valore; come del resto insegnano le brillanti analisi comparate eseguite da André Lefevere in *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*.

4 La prima edizione Mondadori è del 1936. È stata consultata l'ultima edizione Oscar grandi classici (2009).

sono le più diffuse e pubblicizzate.⁵ Un lettore che desiderasse avvicinarsi alla narrativa di Poe potrebbe anche incontrare le tre edizioni esposte l'una accanto all'altra sullo stesso scaffale di una libreria ben fornita, trovandosi in tal caso davanti all'imbarazzo della scelta.

Va detto, preliminarmente, che il panorama storico della narrativa di Poe in traduzione è vastissimo e piuttosto frammentario. Già negli anni '70 dell'Ottocento comparvero le prime traduzioni italiane di alcuni suoi racconti, ma fu soltanto sull'onda dell'interesse dimostrato da Beaudelaire per l'autore americano che la prosa di Poe venne presa veramente in considerazione dagli editori italiani e spesso tradotta indirettamente, come era frequente ancora fino agli inizi del secolo scorso, a partire da versioni francesi. La prima raccolta relativamente completa dei racconti fu quella curata negli anni '30 da Vittorini per Mondadori. La storia del rapporto fra Vittorini e la letteratura americana è stata oggetto di numerosi studi che hanno anche messo in luce le particolari circostanze e modalità con cui egli intraprese il "mestiere" di traduttore, che gli permetteva un introito sicuro quando non riusciva a pubblicare come autore.⁶ Non avendo, almeno inizialmente, una sufficiente conoscenza dell'inglese Vittorini si avvaleva delle traduzioni, per così dire letterali, di una collaboratrice, che poi riplasmava perseguendo una personale concezione di stile.⁷ Vittorini stesso ammise in un'intervista di sentire la necessità di imporre il proprio ritmo allo scrittore straniero perché "Non si può tradurre in una lingua artificiosa. Bisogna tradurre nella lingua che ci è naturale: la stessa in cui noi scriviamo (...) È preferibile una traduzione infedele e viva che fedele e morta" (cit. in Ferretti 1992: 61). Tuttavia, nel caso di Poe "l'impronta di Vittorini appare meno distinta, le prevaricazioni sono minime e la probabile versione letterale di Lucia Rodocanachi per la maggior parte dei racconti fornisce una base abbastanza corretta da cui partire" (Balestra 2004: 191).⁸

Nell'edizione Mondadori del 1985, già con quattordici ristampe, non si fa alcun accenno – ad uso e consumo dei lettori – del "retroscena" storico, culturale e ideologico delle traduzioni di Vittorini, il quale tradusse quarantadue dei cinquantacinque racconti compresi nella raccolta; undici sono firmati da Delfino Cinelli, al quale era stata inizialmente commissionata la traduzione dei racconti selezionati per la prima edizione.⁹ Un dotto saggio dell'americanista Sergio Pe-

5 In appendice le tre traduzioni e il testo fonte nell'edizione Modern Library (1992).

6 Tra le monografie sullo scrittore italiano la più documentata su questo aspetto è *L'editore Vittorini* di Gian Carlo Ferretti (1992).

7 La portata di questa collaborazione pone tuttora problemi di verifica filologico-stilistica. Si veda a questo proposito l'articolo di Gianfranca Balestra "Poe e Vittorini" (2004: 188-197).

8 Dissente da quest'opinione Paola Clara Leotta (2007) che confronta le versioni eseguite da Vittorini e da Manganelli di cinque racconti di Poe mettendo in luce tutte le "piccole e grandi infedeltà" (p. 188) del primo rispetto alle magistrali soluzioni del secondo.

9 Due racconti dell'edizione del 1985, *Le terre di Arnheim* e *L'isola della Fata* sono curati, rispettivamente, da A. E. Falzon e V. Mantovani.

rosa introduce il volume, nel quale *La rovina della casa degli Usher* è incluso fra i racconti del terrore.

Giorgio Manganelli, docente di letteratura inglese, saggista, critico letterario e traduttore di numerosi scrittori americani, intraprese in età matura l'opera di traduzione di tutti i racconti di Poe su invito di Calvino e la sua versione è considerata da alcuni critici la migliore non solo per la precisione filologica ma anche per la fedeltà allo stile. Scrive Leotta: "La sua è una "voce" (in senso bachtiano) nuova, è quella di chi crede nella scrittura come atto di obbedienza, di chi dovrà necessariamente restare fedele ad un linguaggio che conosce bene, perché professore d'inglese e perché profondamente impregnato di psicologia junghiana. per questo che quasi mai (...) si registrano connotazioni interpretate male, o cambiamenti sui piani sintattico e retorico che il traduttore non sia riuscito a rendere magistralmente" (2007: 189).

Il volume della Newton Compton – *Tutti i racconti, le poesie e "Gordon Pym"* – include anche alcuni saggi di Poe e un'introduzione di Tommaso Pisanti, critico esperto dell'autore americano e a sua volta traduttore dei suoi testi poetici. Anche in questo caso, non tutti i racconti sono a firma di Palladini che ne traduce trenta dei trentasette inclusi nell'antologia; i restanti sono curati da Isabella Donfrancesco. Sul retro di copertina, ad attrarre i potenziali lettori, l'editore fa leva sulle suggestioni "gotiche" dei racconti e menziona anche "l'abilità stilistica e tecnica" dell'autore, la sua "logica compositiva di stampo razionalista" e "la continua fluidità ritmico-musicale" della prosa, istillando pertanto nel lettore l'idea che lo stile dell'autore traspaia dalla traduzione.¹⁰

3. LO STILE DELLE TRADUZIONI

The Fall of the House of Usher viene a ragione considerato un esempio magistrale di narrativa breve in particolare sul piano dell'organizzazione dei dettagli contenutistici e formali all'interno di una struttura razionalmente calcolata che non lascia spazio alla casualità, coerentemente con la filosofia estetica dell'autore in base alla quale ogni parte dell'opera deve essere coordinata con le altre in vista di un effetto unitario. Nella pagina iniziale del racconto il narratore rievoca il proprio arrivo alla dimora degli Usher e le emozioni profondamente negative suscitategli dal suo aspetto decadente, alternando la descrizione della casa, del paesaggio e dei sentimenti che lo assalgono a momenti introspettivi in cui tenta di ricondurre a motivi razionali il proprio stato d'animo.

L'obiettivo dell'analisi comparata che è stata condotta in sede didattica era quello di dimostrare che le tre traduzioni creano tre scenari piuttosto differenti

10 Si tratta di una strategia paratestuale di adescamento del lettore, peraltro piuttosto diffusa nell'editoria italiana, paragonabile a quella che Venuti (1995:1-42) riscontra nelle pratiche editoriali americane, una pretesa di trasparenza che secondo il teorico è sintomatica di un tentativo di "addomesticamento" delle opere straniere tradotte.

– essenzialmente per via di differenze lessicali – e generano nel lettore tre differenti esperienze psicologiche e intellettuali, come conseguenza di particolari scelte stilistiche. A questo scopo sono stati presi in considerazione alcuni specifici aspetti testuali: la leggibilità della traduzione in termini di “scorrevolezza”, il cui grado può dipendere dalla complessità dell’articolazione sintattica e dal ritmo del fraseggio; il registro e le strategie retoriche; infine l’impiego ripetuto di determinate scelte semantiche e formali il cui effetto complessivo incide sulla lettura come esperienza estetica. Il testo di partenza è stato preso in esame solo in un secondo momento, non solo per individuare le differenze principali fra le tre strategie traduttive, ma anche per considerare se e in quale misura l’impronta stilistica dei traduttori abbia prodotto oggettive distorsioni dell’originale.

3.1 LA ROVINA DELLA CASA DEGLI USHER DI ELIO VITTORINI

La prosa di Vittorini può essere descritta con tre semplici aggettivi: fluida, cristallina, melodica. Alla fluidità contribuiscono soprattutto due fattori: in primo luogo, una sapiente distribuzione della punteggiatura, usata, ove necessario, per scandire ritmicamente le immagini o per mettere in rilievo alcuni concetti, ma anche con funzione espressiva, come ad esempio i due punti nel periodo *Guardavo la scena che mi stava davanti: e lo spettacolo della casa e del paesaggio all’intorno, (...), mi davano [...]*; inoltre, l’impiego frequente della congiunzione coordinativa in apertura di frase o di sintagma, espediente che sia sul piano grafico sia su quello ritmico produce una “legatura” musicale fra due periodi separati da un segno di interpunzione forte, rendendo meno sensibile la pausa che esso impone durante la lettura. Si noti ad esempio come Vittorini, nella frase centrale del brano, riesca a produrre un efficace crescendo emotivo mediante una combinazione di punteggiatura e iterazione della congiunzione: *Era un gelo nel cuore; e una oppressione, un malessere, e nella mente un invincibile orrore, [...]*. Nella sua apparente semplicità, questa struttura è una composizione complessa: *cuore* e *mente* sono disposti sintatticamente a chiasmo, mentre la musicalità è accentuata dal richiamo rimico *cuore/orrore*.

Queste prime osservazioni sono sufficienti a definire il registro, che è poetico, non tanto in virtù di un lessico aulico (pochissime sono le parole connotate in questo senso: *traverso, all’intorno, ubbie*), ma perché questa prosa presenta alcuni moduli formali tipici della poesia. La ricerca di ritmo ed eufonia è percepibile fin dall’incipit dove il primo sintagma *Per tutta una fosca giornata* è un perfetto novenario, seguito da un quinario, *oscura e sorda*, e i tre aggettivi sono legati da una consonanza imperniata sull’iterazione della sibilante che incrementa il potere suggestivo dell’immagine. Si potrebbero citare numerosi altri esempi, ma prendiamo la descrizione della casa: *[...] le fredde mura, le finestre come vuote orbite, i radi filari di giunchi e alcuni bianchi tronchi rinsecchiti*. Qui, allitterazione (*fredde/finestre/filari*), assonanza (*radi filari*) e consonanza (*giunchi/bianchi tronchi rinsec-*

chiti) si susseguono come fossero le note di una partitura musicale. Nell'ultima frase del brano, dove gli stessi dettagli si ripresentano rispecchiati nell'acqua del lago, non è casuale un'analoga ricerca di corrispondenze sonore: *le immagini dei giunchi di cenere, dei tronchi sinistri e delle finestre simili ad occhi vuoti*, dove emerge in particolare la consonanza *sinistri/finestre*.

Alla vista della dimora fatiscante il narratore prova dapprima una sensazione di *insopportabile tristezza*, che più avanti nel testo si intensifica diventando un *avvilimento estremo*. Nella già citata frase in cui si staglia il parallelismo fra il cuore e la mente, è la struttura stessa del periodo, nonché la rima, a mettere in particolare rilievo la metafora *gelo nel cuore*, insieme all'*invincibile orrore* nella mente, mentre i due termini centrali *oppressione* e *malessere*, accomunati da una semplice assonanza, attraggono meno l'attenzione. Il senso di orrore come repulsione si trova peraltro già espresso nella frase precedente che si conclude con *l'orribile momento in cui il velo dilegua*. In virtù dell'insistenza su aree semanticamente affini, le due emozioni prevalenti sul piano esperienziale sono pertanto l'abbattimento e il terrore.

Come si diceva inizialmente, la prosa di Vittorini è un perfetto esempio di prosa poetica improntata a una cadenza melodica e a una consapevole ricerca di effetti eufonici.

3.2 IL CROLLO DELLA CASA USHER DI GIORGIO MANGANELLI

Si può senz'altro dire che la traduzione di Manganelli pretende un lettore colto e paziente allo stesso tempo per via di un'intessitura testuale estremamente ricercata. Per quanto, almeno sul piano dell'articolazione sintattica, non sia effettivamente più complessa rispetto alle altre due versioni, essa è caratterizzata da un andamento sensibilmente più frantumato, dovuto in particolare all'uso frequentissimo e quasi ossessivo della virgola, ma anche degli altri segni di interpunzione che producono un ritmo cadenzato e franto. Basti dire che Manganelli nella sola frase di apertura impiega la virgola ben undici volte, quasi il doppio rispetto agli altri due traduttori. Ogni complemento, ogni avverbio, viene isolato e quindi messo in risalto; si tratta di una tecnica quasi cinematografica dove ogni sintagma circoscritto da virgole corrisponde a un'inquadratura. Tale espediente rallenta il tempo della lettura, rendendola di fatto poco scorrevole. Ad esempio, nella frase iniziale, mentre gli altri due traduttori legano le immagini in un unico lungo periodo strutturato intorno a una principale – [...] *avevo cavalcato da solo* [...] (Vittorini); [...] *mi trovai di fronte alla malinconica casa Usher* [...] (Palladini) – Manganelli, per dar respiro a un fraseggio piuttosto affannoso, usa due frasi principali, separate dal punto e virgola, dilatando in tal modo il tempo che intercorre fra la cavalcata del narratore e il suo arrivo alla casa degli Usher. Persino la congiunzione coordinativa che introduce il secondo periodo – [...] *e, con le ombre lunghe della sera,* – viene imprigionata fra due segni di interpunzione, poiché Manga-

nelli circonda mediante virgole anche il successivo complemento di tempo. In certi punti del testo questa idiosincrasia stilistica del traduttore è funzionale a un effetto di suspense e di ossessione, soprattutto se in combinazione con enfatici costrutti ellittici (*Insolubile mistero; né potevo tener testa...*); in altri, tuttavia, è talmente esasperata da produrre sincope, ovvero rottura del ritmo: *E fui costretto a ripetermi, frustrante conclusione, che mentre, senza dubbio,...* Si è fatto notare che anche Vittorini ricorre spesso alla congiunzione coordinativa in inizio di frase, ma talvolta in posizioni diverse e con funzione di legatura ritmico-sintattica.

Volutamente ricercato è anche gran parte del lessico di Manganelli. Si nota peraltro una certa eterogeneità di registro dovuta alla compresenza di parole di tenore quasi tecnico (*edificio; càrici; decidui; fosforica*) e stilemi aulici (*cattivanti; medicare; tristo; adizzare; larve; rimirare*). Numerosi sono i traslati, tra i quali alcuni originali e suggestivi, in particolare quelli che evocano i sentimenti provati dal narratore: *sentimento di intollerabili tenebre*, che può suggerire dubbio, timore oppure mestizia (Vittorini e Palladini parlano più concretamente di *insopportabile tristezza* e *insopportabile depressione*); *sfinito dell'anima*, uno stato di prostrazione psichica che, sempre figurativamente, viene ribadito più avanti nel testo con *mi stremava*; infine la frase *Era gelido il cuore, affranto, infermo*, dove gli ultimi due aggettivi richiamano, rispettivamente, il senso di avvilito e un profondo malessere interiore, mentre *gelido* può evocare insensibilità o annichilimento. In questo complesso scenario emotivo, l'orrore, su cui Manganelli insiste, viene menzionato unicamente nel contesto della similitudine fra la condizione del narratore e quella dell'oppio che riacquista lucidità: *il tristo precipizio nella vita quotidiana, l'orrore del velo che cade*.

Per quanto riguarda la descrizione della dimora, attrae l'attenzione alla fine del brano la metafora *le vacue occhiaie delle finestre*, dove la parola *occhiaie*, lasciando immaginare il volto di una persona stanca o malata, ribadisce il concetto di abbattimento psicofisico, predominante nel testo di Manganelli.

Lo stile di questa traduzione non lascia indifferente il lettore, se non altro perché suscita una tensione interpretativa. Un certo sforzo di comprensione pretende ad esempio la frase *tetra, sconsolata meditazione, che nessuna sevizia dell'immaginazione poteva adizzare al sentimento del sublime*, dove non è del tutto chiaro se l'immaginazione infigga o subisca la sevizia. Nel complesso, la magniloquenza del lessico e la ridondanza di costrutti enfatici sortiscono un effetto di straniamento dovuto al carattere a volte concettoso della prosa, piuttosto che ai suoi connotati poetici.

3.3 LA CADUTA DELLA CASA USHER DI DANIELA PALLADINI

La traduzione di Daniela Palladini è caratterizzata in genere da un lessico piuttosto comune. Fra gli aggettivi impiegati nella descrizione del paesaggio e della dimora nessuno o quasi risalta per particolare forza evocativa o devianza dall'uso

corrente: la giornata è *triste, buia e troppo silenziosa*, dove solo l'ultimo elemento della triade, per la presenza dell'avverbio *troppo*, può attrarre una certa attenzione, in quanto espressione ambigua ed enigmatica. Proseguendo nella lettura, le strutture della proprietà sono *nude*, le mura *lugubri* e gli alberi *morti*, tutti aggettivi abbastanza scontati per descrivere un edificio e un giardino in stato di decadimento. I *sedili*, probabilmente panchine visibili anche dalla relativa distanza a cui si trova il narratore, non sono qualificati da alcun attributo, il che suona quasi come una reticenza in una frase carica di aggettivi ed è anche poco coerente sul piano concettuale: pare che la loro mera presenza possa contribuire all'aspetto trasandato della dimora. Di fatto, nell'ultima frase del brano, quando i particolari della scena vengono ripetuti in ordine inverso, i sedili sono *grigi*; il lettore potrebbe pertanto desumere che siano fatti di pietra oppure che assumano tale colore in quanto riflessi dalle acque dello stagno.

Nella seconda parte del brano, di carattere argomentativo, le qualità estetiche della prosa si "indeboliscono" notevolmente, a causa di un registro piuttosto ordinario (*mi riempivano la testa*), di un periodo privo di coesione (*Mi chiedevo cosa fosse, cosa, in questa contemplazione della casa Usher mi indebolisse tanto*) che probabilmente disorienta il lettore e, infine, della ripetitività sul piano lessicale (triplice iterazione della parola *potere*; *semplicissimi/sempllice*; *impressionarci/impressione*) che se da un lato rafforza la coesione semantica del testo, dall'altro ne riduce la qualità formale e la forza espressiva.

Fatta eccezione per la frase appena citata, la lettura è scorrevole, sia per la relativa trasparenza e univocità delle scelte lessicali sia in virtù della suddivisione in paragrafi – una caratteristica strutturale assente nelle altre due traduzioni – che rende più agevole per il lettore la scansione tematica del brano ed evidenzia un interessante parallelismo semantico-sintattico fra i paragrafi successivi all'incipit che esordiscono tematizzando il punto di vista del narratore, ovvero i suoi processi mentali (*Non so perché / Riflettei*) e le sue percezioni visive (*Guardavo / Guardai*).

Gli stati emotivi che lo assalgono sono un'*insopportabile depressione*, un'*oppressione totale dell'anima* e un'*irrimediabile tristezza*; pertanto, tutti insistono fondamentalmente su un medesimo concetto, l'avvilimento e la prostrazione. Lo rafforza anche il successivo verbo *indebolire*, usato in senso figurato. Il terrore è invece suggerito unicamente nella frase *Era agghiacciante da far mancare il cuore*.

Quantomeno limitatamente a questa pagina, non si può affermare che i lettori possano trovare una conferma dei pregi stilistici della prosa dell'autore decantati sul retro del volume.

4. LO STILE DEL TESTO FONTE E LE SCELTE DEI TRADUTTORI

A questo punto si è proceduto all'analisi della struttura semantica e retorica del testo fonte, non prima, tuttavia, d'aver fornito agli studenti una sintesi del si-

gnificato simbolico di *The Fall of the House of Usher*, necessaria affinché potessero comprendere che le scelte microtestuali operate dall'autore in questa prima pagina sono funzionali alla comunicazione di un senso stratificato che può emergere solo dal racconto nel suo complesso; come si vedrà, queste scelte sono state recepite e rese diversamente dai tre traduttori.

In breve, il racconto di Poe è la rappresentazione simbolica di un viaggio nell'inconscio, o meglio, del ricongiungimento fra la dimensione razionale e conscia dell'uomo e quella irrazionale e inconscia. Tale fusione è rappresentata simbolicamente dall'archetipo della "caduta", quella fisica della casa, che finisce letteralmente per crollare, e quella psicofisica del proprietario Roderick Usher, un uomo sull'orlo della follia. Alla luce del pensiero filosofico di Poe, la caduta e il decadimento si caricano paradossalmente di un valore positivo in quanto prefigurano un ritorno a quella primordiale unità dalla quale l'universo intero procede e alla quale tende a ritornare. Anche la tesi espressa dell'autore nel suo emblematico saggio *Eureka* che vi siano due forze simultanee e opposte, di repulsione e attrazione reciproca, soggiacenti a tutti gli elementi del cosmo, trova riscontro nella storia, che solo a una lettura superficiale si configura come racconto "gotico".¹¹ Vi trova infine espressione l'idea che la trascendenza, cui nel racconto l'autore fa riferimento con la parola *sublime*, possa essere raggiunta solo attraverso un movimento verso il basso, attraverso un consapevole confrontarsi dell'io – inevitabilmente scisso fra corpo e mente, razionale e irrazionale – con la dolorosa immagine dei propri conflitti profondi. Si può pertanto affermare che la pagina d'apertura del racconto costituisca in sé e per sé una summa delle riflessioni cosmiche di Poe.

I due aspetti stilistici più rilevanti del brano sono la complessità dell'articolazione sintattica, tipica della prosa dell'autore, e la ricchezza lessicale, parallelamente a un'insistenza quasi ossessiva su alcune immagini cardine. Un terzo aspetto, che agisce in maniera subliminale, è la ricerca di effetti eufonici in alcuni punti chiave della descrizione.

4.1 LA SINTASSI

La sintassi del testo fonte è estremamente ponderosa, più tipica delle lingue latine che dell'inglese. Numerose sono le strutture iterative che fanno perno sulla ripetizione e il parallelismo; ad esempio la lunga frase con i particolari del paesaggio e della casa (ripetizione di *upon*), oppure l'iterazione enfatica di *what was it*. Frequenti sono gli incisi, separati da semplici virgole o più nettamente dalle lineette, che si innestano nelle principali interrompendo il flusso del discorso principale. La lineetta viene usata per segnalare una pausa prolungata con effetto

11 Per un approfondimento della poetica "anti-gotica" di Poe si veda in particolare il saggio di R. Cagliero "Edgar Allan Poe e la caduta del genere gotico" in *Letterature d'America* (1999-2000: 5-29).

drammatico e di suspense (*I know not how it was – but...*) o per mettere in risalto i particolari del paesaggio, ma anche con valore esplicativo (*– the bitter lapse into everyday life...*). Su questo piano è la versione di Manganelli a sortire un effetto più simile a quello dell'originale, pur con alcune modifiche, ristrutturazioni e adeguamenti alle convenzioni d'interpunzione dell'italiano; ad esempio la sostituzione delle linee con i due punti o la virgola, operazione praticata più diffusamente dagli altri due traduttori.

Se si analizza in dettaglio il primo periodo è possibile osservare la netta diversità delle strategie traduttive. Poe accosta mediante coordinazione (*and*) due frasi complesse dove quasi tutti i complementi sono circoscritti da virgole. Manganelli segue piuttosto fedelmente questa struttura con poche ma significative modifiche: il punto e virgola (anziché la virgola) che separa le due frasi, creando di fatto una "frattura" anziché un legame e l'inversione dei due complementi di tempo nella seconda frase, operazione che gli impone un uso delle virgole e quindi una frammentazione ritmica superiore a quella dell'originale. Vittorini lega invece le due frasi mediante subordinazione (*finché...*) conferendo al lungo periodo una maggior fluidità sul piano ritmico e melodico. La resa di Palladini è la più deviante dall'originale in termini stilistici: la traduttrice trasforma in subordinata implicita la reggente esplicita della prima frase (*dopo aver cavalcato da solo... mi trovai di fronte alla malinconica casa Usher*). Questa ristrutturazione, che ha l'effetto di proiettare con una certa velocità il lettore verso l'informazione contenuta nella principale, si trova pertanto agli antipodi rispetto al metodo prescelto da Manganelli. Mentre quest'ultimo attribuisce una particolare significanza stilistica all'articolazione sintattica del testo fonte e tende a un'equivalenza formale, nel senso inteso da Nida (1964:159), Palladini non ritiene rilevante l'effetto iterativo e cadenzato della sintassi di Poe. Vittorini dal canto suo ritiene rilevante la presenza di allitterazioni e la sua traduzione è l'unica, anche in altri punti del brano, in cui esse siano state riprodotte, almeno per compensazione.

Proseguendo il confronto si nota una conferma a queste prime osservazioni: Manganelli è il più vicino alle strutture complesse dell'originale; l'unica sostanziale semplificazione si riscontra nella descrizione della casa, dove il lungo inciso viene trasformato in complemento oggetto. Questa tendenza all'imitazione della sintassi produce tuttavia qualche formulazione poco coerente. Ad esempio, *Poteva forse bastare una diversa disposizione dei particolari del paesaggio, dell'immagine, per alterare, forse cancellare quell'angoscioso potere*; una frase che pretenderebbe più logicamente un punto interrogativo. Anche l'uso del punto e virgola è spesso calco in modo innaturale sull'inglese. Evidentemente, Manganelli lo ha recepito come un tratto stilistico tipico dell'autore, anche se in inglese ricorre normalmente prima delle congiunzioni "for" e "and".

Queste ultime sono modalità assenti nella traduzione di Vittorini dove non si notano evidenti interferenze e la punteggiatura è adattata alle convenzioni dell'italiano (*Insopportabile, dico, già che...*) e solo in pochi casi la virgola viene soppressa in funzione della fluidità del discorso. Si osserva viceversa che Vittorini ha elimi-

nato alcuni incisi (*what was it e beyond doubt*) e ha fatto ricorso all'implicitazione pronominale per evitare ripetizioni (*ma appena l'ebbi guardata.../già che non le si univa...*), espediente che però riduce la ricchezza lessicale della prosa di Poe. Nel loro insieme queste operazioni attenuano la ridondanza e l'enfasi del testo fonte. Se Vittorini lavorava su una versione canovaccio, l'ha evidentemente epurata di quegli elementi che non si confacevano al suo gusto personale e ha operato modifiche in funzione di un ritmo più scorrevole: le congiunzioni in inizio di periodo (*e lo spettacolo della casa.../e una oppressione.../E fui costretto a ritrarmi*) sono di fatto aggiunte arbitrarie.

Trasformazioni anche più radicali opera Palladini, tendenti in genere a una semplificazione strutturale che ha come risultato una certa fluidità di lettura. Ad esempio, suddivide il complesso periodo in cui viene descritta la dimora in tre frasi legate da anafora (*Guardavo*), procedimento che crea un ritmo iterativo ma allo stesso tempo semplifica il processo di lettura. Anche la scansione in paragrafi, un arbitrio che peraltro potrebbe non essere imputabile alla traduttrice, può essere considerato uno "snellimento" che altera sostanzialmente il ritmo e quindi il senso della narrazione; in particolare alla fine del brano, dove le immagini risultano icasticamente isolate, poiché il periodo viene trasformato in un paragrafo a sé stante.

4.2 IL REGISTRO

Il registro del testo è determinato prevalentemente dalla sintassi latineggianti, caratterizzata da periodi lunghi, complessi e ricchi di incisi. Come sempre accade in Poe, il tono solenne è addolcito da artifici poetici, laddove per accrescere il potere suggestivo delle immagini l'autore fa ricorso ad allitterazioni o altre iterazioni sonore. Numerose sono le sequenze giocate sull'allitterazione e sull'iterazione di gruppi di consonanti, fra cui: *a dull, dark, and soundless day; a few rank sedges/a few white trunks of decayed trees; a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling*.

Il tenore colto dell'inglese risalta senz'altro meglio dalla versione di Manganelli, ma è lecito domandarsi se all'orecchio di un lettore anglofono la prosa di Poe suoni tanto artificiosa quanto l'italiano di Manganelli per i suoi lettori. La risposta può essere affermativa limitatamente al piano della sintassi. Quanto al lessico, con la precisa intenzione di segnalare non solo il registro del testo ma anche la sua distanza temporale, Manganelli ricorre a formulazioni inconsuete che rendono opaco il senso delle scelte di Poe e a volte lo distorcono. Ci si riferisce in particolare a *quegli affetti cattivanti perché poetici (that half-pleasurable, because poetic, sentiment)*, *le aggrovigliate càrici (rank sedges)*, *i radi, decidui tronchi (a few white trunks of decayed trees)*, *pozza nera e fosforica (black and lurid tarn)*. La scelta dell'aggettivo *decidui*, a prima vista quasi un calco di *decayed*, costituisce sia un'alterazione semantica sia un'espressione incongrua, ma è da considerarsi

del tutto consapevole e riconducibile al personalissimo idioletto del traduttore.¹² Anche l'aggettivo *fosforico* può essere considerato una manifestazione dell'e-suberanza stilistica del Manganelli "scrittore", anziché un errore di interpretazione, a costo di introdurre nel testo un elemento estraneo: *lurid*, nel contesto, è sinonimo di *ghastly*.

Vittorini, dotato di una personalità lirica, usa un lessico meno artificioso e nella descrizione della scena privilegia le combinazioni sonore piuttosto che la precisione semantica, ma non omette particolari, come invece fa Manganelli, il quale tralascia, forse per pura svista, la prima occorrenza di *vacant eye-like windows* così precludendo al lettore di cogliere la logica di intime risposdenze e rispecchiamenti su cui si fonda il testo. Mentre in alcune istanze Vittorini è persino più aderente di Manganelli (*il sentimento poetico e perciò quasi piacevole*), in altre la sua predilezione per strutture esteticamente attraenti comporta oggettive deviazioni semantiche dal testo fonte: *Era un gelo nel cuore (...)* e *nella mente un invincibile orrore* non corrisponde affatto alla *unredeemed dreariness of thought* di cui parla Poe. In questo punto di difficile interpretazione neppure il filologo riesce a riprodurre appieno il senso (*tetra, sconsolata meditazione*), ma se ne discosta più degli altri Palladini che traduce riduttivamente: *un'irrimediabile tristezza*.

Come già osservato, la traduttrice usa un registro a volte prosaico, riconducibile non tanto all'intenzione di abbassare quello dell'originale ma a un limitato corredo idiolettuale (potrebbe peraltro aver ragione J. Levy: il traduttore opta istintivamente per le scelte che gli si offrono come più immediate e risparmiano dallo sforzo mentale)¹³. Di qui l'ordinaria *depressione* come traduce di *gloom* e l'espressione stereotipa il *fascino, quasi perverso* (traduce di *half-pleasurable*); mentre i *sedili* (traduce di *sedges*) sono banalmente dovuti al fatto che nel processo di lettura la traduttrice si è lasciata fuorviare dalla superficie della parola – si potrebbe eufemisticamente definirla un'interferenza – senza interrogarsi sulla logica della propria interpretazione, tanto che ha dovuto omettere l'aggettivo *rank*. Altri esempi comprovano una certa superficialità di analisi: significativa in questo senso è la resa *certamente esistono combinazioni di oggetti semplicissimi, naturali fino alla banalità*, laddove si tratta di "oggetti naturali semplicissimi" (*very simple natural objects*).

12 Sia detto a margine che Manganelli "scrittore" impiega questo aggettivo in una collocazione altrettanto insolita, nel senso di "decadente", quando in uno dei suoi saggi scrive: "In realtà, io non ho mai imparato a legare i lacci in modo adeguato: tanto che ho dovuto adattarmi a calzar mocassini, che lacci non hanno, anche in età adulta e già decida." (1994: 22)

13 Si fa riferimento a quella che Levy chiama Minimax Strategy: "The translator resolves for that one of the possible solutions which promises a maximum of effect with a minimum of effort." (1967/2000: 156)

4.3 LA STRUTTURA SEMANTICA, IL LINGUAGGIO FIGURATO E L'ARCHETIPO DELLA CADUTA

Come si è detto Poe impiega un lessico estremamente diversificato che allo stesso tempo si distingue per una sorprendente coesione semantica: l'autore insiste ossessivamente su alcuni concetti di fondo mediante una rete di significazione di tipo analogico in modo da mettere in reciproca relazione tutti gli elementi della scena. Procedendo per ordine, gli aggettivi *dull*, *dark* e *dreary*, che nella prima frase connotano gli elementi naturali, trovano rispondenza nell'aggettivo *melancholy* riferito alla casa e successivamente nel *sense of unsufferable gloom* del protagonista. Quest'espressione, che nel contesto comunica sia un senso letterale di "parziale oscurità" sia un senso figurato di "tristezza" o "desolazione", viene resa da Vittorini e Palladini rispettivamente con *tristezza* e *depressione*, soluzioni che ne riducono l'ampiezza di significazione. Manganelli, il quale dà dimostrazione anche in veste di traduttore di una connaturata originalità di stile, utilizza una metafora inedita – *sentimento di intollerabili tenebre* – che ha indubbiamente il pregio di mettere in evidenza la proiezione delle connotazioni del paesaggio sullo stato d'animo del narratore.

Il rispecchiamento fra i vari elementi trova la sua manifestazione più evidente nella personificazione della casa, cui vengono attribuiti sentimenti e connotati umani (*melancholy/vacant, eye-like windows*). La similitudine di Poe evoca uno sguardo vuoto e inespressivo, forse quello catatonico di un folle, prefigurando la malattia mentale di Usher. Vittorini traduce la prima occorrenza con la metafora *orbite vuote*, che evoca l'immagine orrificica del teschio, ma ricorre alla similitudine *finestre simili a occhi vuoti* nella seconda; anche Palladini traduce la prima volta con una metafora (*sguardi vuoti della finestra*) e in seguito con la stessa similitudine usata da Vittorini; Manganelli, che come si è detto traduce solo la seconda occorrenza, impiega la metafora *vacue occhiaie delle finestre*. A parte il fatto che tutti i traduttori, probabilmente per ragioni stilistiche, sono restii alla ripetizione, ciascuna di queste rese, anche in relazione alla figura retorica impiegata, produce una distinta rappresentazione mentale e un diverso effetto estetico sul lettore.

Dall'immagine del buio, o meglio della penombra, che trova rispondenza nella malinconia, Poe passa a quella della decadenza, preannunciata nel titolo dalla parola *Fall*. Questo è il nucleo semantico attorno al quale ruota tutto il racconto caricandosi di significati simbolici. Nel brano iniziale è anticipato non solo dallo stato di "decadimento" dell'ambiente e della dimora, ma anche dagli stati psichici del narratore con scelte linguistiche che raffigurano un movimento verso il basso, uno sprofondamento. Di qui, *depression of soul* – espressione che nel contesto evoca la *Dark Night of the Soul* (*La notte oscura de la alma*) di S. Giovanni della Croce – tradotto con *avvilimento estremo* (Vittorini), *sfinimento dell'anima* (Manganelli) e *oppressione totale dell'anima* (Palladini). Il senso della caduta ricompare nel termine centrale della triplice metafora *an iciness, a sinking, a sickening of the heart*, la quale esprime attraverso un crescendo emotivo uno stato di prostrazione che

sconfina nel patologico. Vittorini e Manganelli recepiscono e rendono la valenza della metafora *sinking* (*oppressione, cuore affranto*) mentre Palladini, se la recepisce, adotta nuovamente la strategia del massimo risultato con il minimo sforzo parafrasando l'intera suggestiva sequenza con la formula *era agghiacciante da far mancare il cuore*.

Ad una lettura attenta non sfugge che anche altre scelte lessicali compiute da Poe rimandano, seppur indirettamente, all'idea della caduta. Oltre a *decayed trees*, si possono citare *bitter lapse, dropping off of the veil, precipitous brink*. Si tratta di scelte non casuali, che connettono la superficie semantica del testo al suo senso profondo. Manganelli è indubbiamente il più attento a questo elemento dello stile che in alcuni casi è sfuggito agli altri due traduttori.

Infine, Manganelli è l'unico che abbia tentato di mantenere l'eccezionalità della metafora più immaginifica ed emblematica del testo, che mette in relazione la psiche e le facoltà immaginative: *an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime* (sottolineature mie). Qui i due termini metaforici si fondono nell'immagine del pungolo che tortura la carne producendo una sorta di personificazione dell'immaginazione, che Poe considera la più alta facoltà dell'uomo, la quale si trova impotente a "forzare" la mente verso pensieri sublimi. Vittorini e Palladini neutralizzano l'immagine approssimandosi al suo senso concettuale: *che la (la mente) rendeva inerte a qualsiasi stimolo della fantasia* (Vittorini); *tristezza che nessuno stimolo dell'immaginazione avrebbe più potuto sublimare* (Palladini). Manganelli, dal canto suo, traduce *goading* con *sevizia*, così omettendo l'immagine del pungolo, e crea inavvertitamente un'ambiguità logico-sintattica.

CONCLUSIONI

Le tre traduzioni sono palesemente il risultato di atteggiamenti critico-analitici differenti, ma anche di differenti modalità di intendere la mediazione culturale insita nella traduzione di un testo letterario. Vittorini, all'epoca in una fase di apprendistato sia come traduttore sia come scrittore, traduce un materiale ancora pressoché vergine privilegiando il testo di arrivo rispetto a quello di partenza e non esita ad appoggiarsi alla versione di una collaboratrice. Tuttavia, nei limiti della disamina testuale qui proposta, non si può dire che le manipolazioni stilistiche da lui compiute siano più prevaricanti di quelle di Palladini e dello stesso Manganelli. Sul piano dell'esegesi della produzione di Poe, questi ultimi si trovano certamente in una posizione di vantaggio rispetto a Vittorini: alla fine del XX secolo l'opera e la poetica dell'autore americano sono state ormai sviscerate da molteplici punti di vista. Manganelli è forte di una lunga esperienza come filologo e come traduttore di narrativa dall'inglese. Non è del resto un traduttore completamente neutrale, ma lascia spesso emergere la sua personalità eccentrica creando volutamente effetti stranianti e caricando il carattere concettoso della

prosa di Poe, mentre Vittorini aveva operato nella direzione opposta: sottraendo enfasi retorica e prestando attenzione prevalentemente ai connotati poetici. Palladini, non essendo autrice in proprio, sarebbe in teoria nella posizione più adatta per tradurre con una certa neutralità, ma le fa difetto quantomeno la competenza analitica, presupposto fondamentale di qualsiasi atto traduttivo, con conseguenze cui l'editore non ha voluto o potuto porre rimedio sottoponendo il testo a un'adeguata opera di revisione.

Per concludere, l'utilità didattica del metodo di analisi comparativa qui esemplificato consiste nel conciliare una prospettiva critica orientata al testo d'arrivo – la quale dà la precedenza agli aspetti della ricezione del testo tradotto considerato come creazione dotata di vita propria – con quella più tradizionale *source-oriented*, che si concentra sugli aspetti linguistici del processo traduttivo. Se si parte dall'assunto che il testo artistico è aperto a interpretazioni differenti e soggettive, e quindi anche a rese traduttive diverse, si deve ammettere che anche lo stile, come scelta e combinazione di elementi espressivi ai vari livelli del testo, può essere soggetto a interpretazione: è plausibile che il traduttore dia priorità a certi connotati rispetto ad altri a seconda della sue competenze analitiche e critiche. A questo si aggiunge che chi traduce possiede un suo proprio idioletto e dispone di una determinata gamma di mezzi linguistici. Si può pertanto dire che l'idioletto del traduttore, il suo stile, anche semplicemente inteso come “potenziale” espressivo, entra giocoforza a far parte del testo tradotto e, anche quando la strategia adottata sia di massima adesione alle forme e alle sfumature semantiche dell'originale, tenderà ad emergere a qualche livello. Persino un metodo di traduzione “foreignizing” (Venuti 1995: 20), che intende evitare l'assimilazione culturale e linguistica e l'appiattimento stilistico, implica da parte del traduttore delle scelte soggettive e in quanto tali portatrici anche dei suoi valori stilistici. Tuttavia, ammettere una pluralità di risultati in funzione della variabilità delle scelte individuali non significa che si possa relativizzare il concetto di qualità che deve essere il fine ultimo della pratica didattica.

- Balestra G. (2004) "Poe e Vittorini", in *Fantastico Poe*, Verona, Ombre corte, pp. 188-197.
- Boase-Beier J. (2006) *Stylistic Approaches to Translation*, Manchester, St. Jerome.
- Cagliero R. (a cura di) (2004) *Fantastico Poe*, Verona, Ombre corte.
- De Beaugrande R. (1978) *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Assen, Van Gorcum.
- Ferretti G. F. (1992) *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi.
- Garzone G. (2005) "Sull'intrinseca vaghezza della definizione di traduzione: prospettive traduttologiche e linguistiche", in *Esperienze del tradurre. Aspetti teorici e applicativi* (a cura di Giuliana Garzone), Milano, Franco Angeli, pp. 53-79.
- Hatim B., Mason I. (1990) *Discourse and the Translator*, London, Longman.
- Leech G. N.; Short M. H. (1981): *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London, Longman.
- Lefevere A. (1992) *Translation, Rewriting, and The Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge.
- Leotta P. C. (2007) *Tales of the grotesque and arabesque. Elio Vittorini e Giorgio Manganelli traduttori di Edgar Allan Poe*, Roma, Bonanno Editore.
- Levy J. (1967/2000) "Translation as a decision process", in L. Venuti (ed.) (2000), pp. 148-159.
- Manganelli G. (1994) *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi.
- Parks T. (1998) *Translating Style. The English Modernists and their Italian Translations*, London, Cassel.
- Nida E. (1964) "Principles of Correspondence", in *Toward a Science of Translating*, Leiden, E.J. Brill, pp. 156-192.
- Poe E. A. (1992) *The Collected Tales and Poems of Edga Allan Poe*, New York, The Modern Library.
- Poe E. A. (1983/2009) *I racconti*, (trad. di G. Manganelli), Torino, Einaudi.
- Poe E. A. (1985/2009) *I racconti*, (trad. di D. Cinelli, A. R. Falzon, V. Mantovani, E. Vittorini), Milano, Mondadori.
- Poe E. A. (1992) *Tutti i racconti, le poesie e le "Avventure di Gordon Pym"*, Roma, Newton Compton.
- Semino E., Culpeper J. (eds.) (2002) *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Venuti L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York, Routledge.

*Son coeur est un luth suspendu;
Silot qu'on le touche il resonance.*
De Béranger

Per tutta una fosca giornata, oscura e sorda, d'autunno, col cielo greve e basso di nuvole, avevo cavalcato da solo traverso a una campagna singolarmente lugubre fino a che mi trovai, mentre già cadeva l'ombra della sera, in vista della malinconica casa degli Usher. Non so come, ma appena l'ebbi guardata una sensazione d'insopportabile tristezza mi prese l'anima. Insopportabile, dico, già che non le si univa il sentimento poetico e perciò quasi piacevole che accompagna in genere le immagini naturali anche quando siano le più cupe della desolazione e del terrore. Guardavo la scena che mi stava davanti: e lo spettacolo della casa e del paesaggio all'intorno, le fredde mura, le finestre come vuote orbite, i radi filari di giunchi e alcuni bianchi tronchi rinsecchiti, mi davano un avvillimento così estremo che potrei paragonarlo soltanto allo stato del mangiatore d'oppio durante l'amaro ritorno alla realtà quotidiana, l'orribile momento in cui il velo dilegua. Era un gelo nel cuore; e una oppressione, un malessere, e nella mente un invincibile orrore, che la rendeva inerte ad ogni stimolo della fantasia. Che cosa dunque, mi soffermai a pensare, rendeva tanto penosa la contemplazione della casa degli Usher? Ma rimaneva un mistero insolubile; né io riuscivo ad aver ragione delle ubbie tenebrose che mi si affollavano dentro mentre riflettevo. E fui costretto a ritrarmi sulla conclusione poco soddisfacente che esistono combinazioni di oggetti naturali e semplicissimi che hanno potere di rattristarci fino a un tal punto, ancorché l'analisi di questo potere dipenda da considerazioni troppo profonde rispetto a noi. Pensavo che forse una qualsiasi differenza nella disposizione degli elementi della scena, dei particolari del quadro, sarebbe bastata a modificare, o persino forse a distruggere tanta forza di dolorosa impressione; spinto da questo pensiero, condussi il cavallo sulla riva scoscesa d'un lugubre stagno d'acque morte che si stendeva, nel suo nero luccicore, presso la dimora; e guardai, ma ne ebbi un tremito ancora più profondo; guardai, riflesse, capovolte, le immagini dei giunchi di cenere, dei tronchi sinistri e delle finestre simili ad occhi vuoti.

*Son coeur est un luth suspendu;
Sitot qu'on le touche il resonance.*
De Béranger

Per un intero giorno, caliginoso, taciturno e spento, un giorno autunnale, greve di basse nuvole, avevo proceduto, solo, a cavallo, per una campagna sommamente tetra; e, con le ombre lunghe della sera, ero giunto, alla fine, in vista della malinconica Casa degli Usher. Non appena scorsi l'edificio, mi invase l'anima un sentimento di intollerabili tenebre, di cui non potrei dar ragione. Intollerabili, dico; poiché non medicava il sentimento nessuno di quegli affetti, cattivanti perché poetici, con cui la mente per solito accoglie le più crude immagini del terribile e della desolazione. Contemplavo il luogo: quella casa, il nudo disegno del paesaggio, le mura spoglie, le aggrovigliate càrici, i radi, decidui tronchi; e pativo uno sfinimento dell'anima, che non posso paragonare a nessuna sensazione terrestre, se non al ridestarsi dell'oppiomane dal fasto dei suoi sogni: il tristo precipizio nella vita quotidiana, l'orrore del velo che cade. Era gelido il cuore, affranto, infermo; tetra, sconsolata meditazione, che nessuna sevizia dell'immaginazione poteva adizzare al senso del sublime. Che mai dunque – sostai a meditare – che mai dunque a tal punto mi stremava mentre contemplavo la casa degli Usher? Insolubile mistero; né potevo tener testa alle fantastiche larve che mi stringevano da presso mentre ero così assorto. E fui costretto a ripetermi, frustrante conclusione, che mentre, senza dubbio, semplici immagini della natura possono siffattamente comporsi da conseguire un tale effetto su di noi, pur sempre ci resta preclusa l'analisi di tanta efficacia. Poteva forse bastare una diversa disposizione dei particolari del paesaggio, dell'immagine, per alterare, forse cancellare quell'angoscioso potere; e, mosso da codesto pensiero, guidai il cavallo verso la ripida riva di una pozza nera e fosforica, liscio, immoto barlume accanto alla dimora, e chinai lo sguardo a rimirare – con un brivido più inquieto che per l'innanzi – l'immagine rovesciata, ridisegnata delle scialbe càrici, i tronchi lividi, le vacue occhiaie delle finestre.

*Son coeur est un luth suspendu;
Sitot qu'on le touche il resonance.*
Il suo cuore è un liuto sospeso;
Appena qualcuno lo tocca, suona.
De Béranger

In una giornata triste, buia e troppo silenziosa, con un cielo di nuvole basse e pesanti, dopo aver cavalcato da solo per un tratto di campagna particolarmente desolato, verso sera, mentre le ombre si facevano sempre più lunghe, mi trovai di fronte alla malinconica casa Usher.

Non so perché, bastò uno sguardo di sfuggita alla vecchia dimora, per darmi un senso di insopportabile depressione; insopportabile, perché questa mia sensazione non era addolcita dal fascino, quasi perverso, che hanno, perché poetiche, anche le più crude immagini di desolazione e terrore.

Guardavo la scena che si presentava ai miei occhi, guardavo quella casa e le nude strutture della proprietà, le mura lugubri segnate dagli sguardi vuoti delle finestre, i sedili, i tronchi bianchi degli alberi morti. Guardavo, con quell'oppressione totale dell'anima, paragonabile soltanto al risveglio dai piaceri dell'oppio, verso l'amaro intervallo della normalità quotidiana: il tragico cadere del velo. Era agghiacciante da far mancare il cuore, si era assaliti da un'irrimediabile tristezza che nessuno stimolo dell'immaginazione avrebbe più potuto sublimare. Mi chiedevo cosa fosse, cosa, in questa contemplazione della casa Usher mi indebolisse tanto. Era un insolubile mistero; né potevo combattere le fantasie che in questa riflessione, riempivano la mia testa. Ero costretto a limitarmi a una conclusione abbastanza insoddisfacente, cioè, che certamente esistono combinazioni di oggetti semplicissimi, naturali fino alla banalità, che hanno il potere di impressionarci, ma che, nello stesso tempo, tale potere resta per noi non analizzabile, superiore al potere della nostra mente.

Riflettei che un semplice cambiamento nei particolari della scena, negli elementi del quadro, sarebbe stato sufficiente a modificare o, forse annientare, l'incredibile forza di questa impressione tanto penosa; seguendo questa idea spinsi il cavallo fino al bordo scosceso di uno stagno nero e sinistro, che specchiava immobile la costruzione.

Guardai in basso nelle sue acque e vedendovi le immagini capovolte e deformate dei sedili grigi, dei tronchi incolori e di quelle finestre simili a occhi vuoti, provai un brivido ancora più forte.

*Son cœur est un luth suspendu;
Sitôt qu'on le touche il resonance.*

De Béranger

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium – the bitter lapse into every-day life – the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down – but with a shudder even more thrilling than before – upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.