

CAP. VI "TAMERLANE" DI EDGAR ALLAN POE

VI.1 POE E LA SUA PRODUZIONE LETTERARIA

Quello di Poe (nato a Boston nel 1809 e morto a Baltimora nel 1849) è il primo e unico Tamerlano della letteratura americana: si situa dunque entro delle coordinate culturali diverse da quelle di tutte le opere fin qui analizzate, da cui lo differenzia anche il fatto di non essere un lavoro teatrale, ma un poemetto. L'analisi del rapporto tra il "Tamerlane" e il resto della produzione di Poe va dunque inquadrata nell'ambito di una cultura differente e dei rapporti, a loro volta eccentrici, di Poe con questa. Tale analisi è la premessa per l'enucleazione dei legami tra il "Tamerlane" e il tema dell'Oriente, sviluppato in altre opere dell'autore e il più significativo per lo studio del poemetto.

Charles Baudelaire, che per primo riconobbe l'indiscutibile valore dell'Opera di Poe, amava porre in evidenza l'incompatibilità esistente tra lo spirito sottile di questi e l'America, dipinta come una nazione bambina invidiosa della cultura europea, o come "un grande stato barbaro illuminato a gas"¹ nel quale "l'attività materiale esasperata (...) lascia alle menti pochissimo posto per le cose che non sono terrene"². Forse insistendo un po' troppo sui tratti "maudit" del carattere di Poe, Baudelaire aveva comunque messo in luce una componente fondamentale dei testi poeschi e degli ideali che questi esprimevano: il loro collegamento più intimo con la tradizione letteraria e culturale europea piuttosto che con quella americana, constatazione che portava il poeta francese ad affermare che "(...) Edgar Poe e la sua patria non erano allo stesso livello"³. Del resto le stesse origini di Poe confermano l'ipotesi dello straniamento dell'autore. E' ancora Baudelaire ad affermare che questi era "di buon ceppo"⁴, volendo probabilmente alludere con tale espressione alle radici non americane ma europee dei suoi familiari. La maggior parte dei biografi ha poi impiegato non poche pagine nel delineare la genealogia dei Poe. Particolarmente significativo il "memoir" elaborato da Brimley Johnson che, oltre ad attestare il fatto che addirittura "the romance of enthusiasm has credited Poe's family with Italian origin"⁵, conclude affermando che "descended from an Irish father and an English mother, adopted by a Scotchman, educated (...) at English Schools and at an American University, Poe may well have missed any distinctive traits peculiar to the national type of his country, which are, in fact, almost entirely absent from his best work"⁶.

Lo straniamento di Poe si traduce quindi in una teoria dell'arte che contrasta con i caratteri tipici della letteratura americana. In "The Poetic Principle", ad esempio, Poe si scaglia contro la "heresy of *The Didactic*" secondo la quale "the ultimate object of all Poetry is Truth"⁷, come era tipico della poesia del suo paese ("We American especially have patronized this happy idea"⁸). Dissociandosi da tale

assunto, Poe aderisce al principio dell'"art for art's sake" che, se familiare negli ambienti culturali europei, poteva invece essere considerato "eresia" da molti letterati americani.

Era comunque da aspettarsi che Poe incontrasse una sorta di ostracismo da parte dei contemporanei. I suoi dati biografici forniscono delle indicazioni particolarmente indicative a tal proposito. Figlio di attori girovaghi in un'epoca in cui l'attività teatrale non era certo considerata fonte di prestigio sociale, rimasto orfano di madre a soli tre anni dopo essere stato abbandonato dal padre, Poe fu accolto dagli Allan ma non venne mai effettivamente adottato e, alla morte del tutore, non fu neanche menzionato nel testamento, trascorrendo così la propria vita come un emarginato. Basti pensare che in una lettera di Horace Greely al reverendo Griswold (principale nemico di Poe) concernente la discussa relazione tra l'artista e Sarah Helen Whitman, il mittente esprimeva in modo alquanto crudo l'opinione che molti avevano di Poe: "Vi concedo che una vedova con qualche annetto sulle spalle sposerebbe qualsiasi persona che non fosse un *negro*... ma via! Poe mi sembrerebbe anche *peggio*"⁹. La sua carriera artistica non fu più fortunata. Poe rimase sempre uno straniero, in balia dei numerosi detrattori che non riuscirono mai a comprendere il suo accanimento nel voler dirigere una rivista propria con cui render vivo e moderno il dibattito culturale, e guardarono con sospetto la sua mancanza di eclettismo, la sua visione della letteratura come "professione".

Scorrendo le pagine dell'epistolario risulta chiaro come la dedizione totale di Poe all'arte non fosse una posa giovanile, piuttosto un tratto destinato a essere conservato per tutta la durata della sua esistenza. Appena due mesi prima della morte, scriveva infatti a un amico: "(...) la letteratura è la professione più nobile. In realtà forse l'unica veramente degna di un uomo. Da parte mia non c'è nulla che possa indurmi ad abbandonare questa strada. Sarò un *litterateur* fino alla fine, per tutta la mia vita"¹⁰. Anche questo atteggiamento porterà l'opinione pubblica americana a vedere in Poe un personaggio *perturbante* e a scrutare in comportamenti quali la propensione all'abuso di alcolici (frutto probabilmente di una semplice, umana disperazione) le tracce della follia, della corruzione morale, della patologia.

Per tali motivi Poe si presenta come *diverso* rispetto alla cultura americana: da temere per la sua attitudine nervosa e melanconica, per il suo dissentire da quell'ottimismo da intendersi come il "dogma del secolo", oppure da irridere per la sua difformità. A tal proposito si può ricordare il celebre giudizio di Emerson su Poe, definito, durante una conversazione con William Dean Howells, "jingle man", con evidente ironia nei confronti delle suggestioni musicali di "The Bells". Il trascendentalista non aveva riconosciuto nella sperimentazione poetica di Poe, finalizzata alla ricerca della musicalità del verso, "(...) anything more than frivolity (...) and he judged Poe to be a clever trifler not a poet to be taken seriously"¹¹. Non molto diverso il giudizio di Henry James che stroncò i componimenti di Poe parlando di "very valueless verse" e affermando che "an enthusiasm for Poe is the mark of a decidedly primitive stage of reflection"¹².

L'interesse di Poe per l'Oriente non ha origine dall'eccentricità dell'autore ma, al contrario, lo accomuna a molti suoi connazionali, secondo quella tendenza all'assimilazione di realtà culturali diverse che Elémire Zolla, facendo riferimento anche a Poe, definisce la "volontà di sincretismo" tipica della letteratura americana¹³. L'interesse per l'Oriente e per il mondo islamico in particolare è testimoniato da numerosi aspetti della produzione di Poe che forniscono una significativa cornice per lo studio del "Tamerlane".

Partendo dall'analisi dell'etimologia della parola "arabesco" che Poe sceglie per il titolo della sua raccolta di racconti, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, il critico L. Moffitt Cecil ripercorre i punti di maggiore contatto tra l'Opera dell'autore e il mondo orientale. La derivazione del termine dall'aggettivo "arabo" costituisce nel caso di Poe un'allusione a un territorio che la sua produzione rivisita nelle ambientazioni (si pensi anche agli interni di gusto decadente) e nei riferimenti a un Oriente che, sottolinea sempre il critico, si espande molto oltre i confini geografici dell'Arabia¹⁴.

Il rapporto con questo mondo non è superficiale, e ne è testimonianza la conoscenza dello stesso *Corano* attestata da frequenti citazioni nei suoi testi. Floyd Stovall sottolinea infatti che una copia della traduzione di George Sale, originariamente pubblicata nel 1734 e preceduta da una significativa introduzione, era nella lista compilata nel 1828 dei libri presenti nella Biblioteca della Virginia University, frequentata da Poe. Stovall conclude dicendo che "probably [this translation of the *Koran*] was available when Poe was a student"¹⁵. Un esempio di come Poe abbia utilizzato e riplasmato le sue conoscenze di questo tipo è rappresentato dalla poesia "Al Aaraaf", posteriore di due anni alla prima stesura del "Tamerlane". L'autore sceglie infatti come titolo il nome del luogo che per i musulmani indica il regno ultraterreno tra il Paradiso e l'Inferno, citando proprio Sale¹⁶ nelle note esplicative da lui stesso apposte alla poesia. La scelta di questo luogo sospeso tra la dannazione e la beatitudine risulta, come si vedrà in seguito, particolarmente significativa in rapporto al "Tamerlane", in cui il tartaro viene ritratto nell'atto di confessarsi.

Altra opera che si deve tener presente a questo riguardo è "Israfel", poesia cui Cristina Giorcelli ha dedicato un importante studio nel quale ha messo in evidenza come le dottrine dell'islamismo siano state utilizzate per ritrarre, attraverso il rapporto tra l'arcangelo Israfel e il poeta, accomunati dal canto, la funzione dell'artista come tramite tra il mondo degli uomini e quello divino, nell'inseparabilità tra i due¹⁷. Anche in questo caso la tematica qui sviluppata attraverso il riferimento al mondo orientale risulterà significativa per lo studio del "Tamerlane" che, si vedrà, non solo rielabora vicende autobiografiche, ma fornisce anche una riflessione sul ruolo del poeta.

A questo proposito va ricordato anche un racconto di Poe ispirato alle *Arabian Nights*. In "The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade", la narratrice viene uccisa dal re suo marito irritato dall'ultimo racconto sui viaggi di Sinbad, che Poe immagina scoprire le invenzioni e le meraviglie dello stesso XIX secolo, per il re totalmente incredibili. Come sottolinea Moffitt Cecil¹⁸, è molto probabile

che attraverso il racconto e la sua sfortunata conclusione Poe volesse ritrarre la sua stessa condizione di incompreso da parte del pubblico. Come già in "Israfel", anche in questo caso l'Oriente funge da territorio privilegiato per l'elaborazione di una riflessione sull'arte.

Tornando alle considerazioni con cui questo paragrafo si era aperto (quelle cioè relative alla tematica della diversità in Poe), si può concludere notando come il termine arabesco sia anche legato a quell'idea di deformità ricondotta a un "pattern"¹⁹ in cui si può scorgere un legame tra l'Oriente e la trasformazione artistica di quella *differenza* che caratterizza Poe e i suoi personaggi, di quella *diversità* patologica che, non a caso, in "Berenice" Poe associa al vento orientale che aveva già ispirato i versi del "Tamerlane" nella versione del 1831: "Disease- a fatal disease, fell like the *simoom* upon her frame"²⁰.

VI.2 DEFINIZIONE DEL "CORPUS" DI ANALISI

Il "Tamerlane" è un poemetto di 243 versi suddivisi in ventidue strofe di struttura metrica e lunghezza differente. Pubblicato nel 1827 in una versione più estesa di 406 versi, fu ridotto a 243 nel 1829 per poi essere nuovamente ampliato nel 1831, incorporando ad esso alcune poesie giovanili. Nella versione finale del 1845, cui qui si fa riferimento, venne riportato alla stessa lunghezza della redazione del 1829, con piccole variazioni in un paio di versi. Alla prima versione sono apposte note dello stesso autore, volte a far luce su particolari relativi alla figura storica del protagonista e al suo mondo; furono in seguito espunte.

La raccolta *Tamerlane and Other Poems by a Bostonian* apparve anonima nel 1827, quando Poe aveva diciotto anni. Stando a quanto l'autore afferma nella "Preface", "the greater part of the Poems (...) were written in the year 1821-2, when the author had completed his fourteenth year"²¹. Non bisogna comunque prestare particolare attenzione a tale cronologia, dal momento che, per un gusto istrionico forse ereditato dai genitori attori, Poe amava ringiovanire la propria età, abitudine che rimase intatta per tutta la sua vita. L'opera è comunque frutto di meditazioni giovanili che, come accade nella maggioranza dei casi, sono prettamente autoriflessive. Poe conferma questa impressione affermando, sempre nella "Preface", che i componimenti erano scritti "(...) by one too young to have any knowledge of the world but from his own breast"²². Anche il "Tamerlane" non si sottrae a questa "legge", sebbene l'esperienza autobiografica sia solo una delle possibili chiavi di lettura del componimento che, come si vedrà, si distingue soprattutto per la sua natura metapoetica.

Per quanto riguarda il contenuto del "Tamerlane", è Poe stesso a esemplificarlo nella "Preface", dichiarando la propria intenzione: "(...) to expose the folly of even risking the best feelings of the heart at the shrine of Ambition"²³. La dialettica amore/ ambizione costituisce dunque (almeno a un primo livello) l'argomento del componimento, interamente incentrato sull'animo di Tamerlano, prima

combattuto tra queste due forze, poi tristemente consapevole dell'errore commesso nell'aver fatto prevalere sull'amore l'orgoglio e il desiderio di gloria.

Alla vigilia della morte ormai imminente, il condottiero espone a un frate, in una sorta di confessione che si traduce in monologo interiore, le tappe principali della sua vita, connotate dalla crescita progressiva di quell'ambizione stimolata nella fanciullezza dalla contemplazione della natura in tempesta, simile a uno scontro tra due imperi. Alla consapevolezza della propria smisurata sete di potere si intreccia il ricordo della donna amata (simbolo dei sentimenti puri di un cuore giovane), sacrificata per amore della gloria e a questo punto persa per sempre. Ormai vecchio, Tamerlano è cosciente della propria follia cui nulla può porre rimedio: la giovane è morta e un frate, semplice e umano ministro di Dio, non potrà lavare i peccati di un orgoglio disumano.

Come si è già notato, il "Tamerlane" di Poe intreccia motivi autobiografici e metapoetici che, si vedrà, delineano i tratti della figura del condottiero. I punti di riferimento da tenere presenti nell'ambito di questo paragrafo saranno dunque la vicenda sentimentale che Poe adombra nel rapporto tra Tamerlane e la donna amata, e la figura di poeta su cui, attraverso lo schermo della storia del condottiero, Poe aspira a modellare la sua idea di artista: Lord Byron.

Accettando l'interpretazione di Killis Campbell²⁴, confermata da numerosi critici, la trama ripercorre l'infelice storia d'amore tra il giovane Edgar e Sarah Elmira Royster, sua vicina di casa a Richmond alla quale il poeta era segretamente legato. Hervey Allen²⁵ sottolinea come Poe avesse probabilmente avuto modo di conoscere Elmira sin dal 1823, anche se, per una maggiore sicurezza nella cronologia, la data dovrebbe essere posticipata di un anno. La giovane aveva quegli stessi connotati fisici che Poe avrebbe dato a molte sue eroine: "... she was about fifteen and dowered with a trim little figure, an appealing mouth, large black eyes, and long, dark, chestnut hair"²⁶.

I genitori di entrambi non guardavano con favore all'amicizia tra i due ragazzi. Anche per impedirne sviluppi più profondi, Edgar fu posto sotto la tutela di maestri privati cosicché, appena possibile, si immatricolasse all'Università di Charlottesville, allontanandosi da Richmond e da Elmira. Prima della partenza (febbraio 1826), Poe e la giovane si scambiarono una promessa di matrimonio, mantenuta segreta. Le lettere scritte da Edgar non raggiunsero mai Elmira: sottratte alla ragazza dal padre di lei divennero oggetto di scherno per il loro tono fortemente patetico. Quando Poe tornò a casa, Elmira era ormai sposa di Alexander Barret Shelton, persuasa che Edgar, non avendo mai scritto, l'avesse dimenticata.

Proprio nell'angusto dormitorio dell'Università - facendo sempre riferimento allo studio di Allen - iniziò a prendere forma il "Tamerlane", che traeva materia dal conflitto tra il desiderio di emergere nel mondo della cultura ("poetically 'to conquer the world'"²⁷, nelle parole di Thomas Ollive Mabbott), e il sospetto che la sua sua prolungata assenza avrebbe avuto ripercussioni sul fidanzamento con Elmira, da troppo tempo muta malgrado i continui appelli epistolari.

Fondamentale motivo di ispirazione per l'elaborazione della propria idea di artista nel "Tamerlane" appare invece essere l'Opera di Byron, che Poe aveva potuto leggere soprattutto durante il suo soggiorno in Inghilterra dal 1815 al 1820, al seguito degli Allan. Gabriele Baldini ricorda che il giovane e precoce Edgar amava recitare di fronte ai familiari brani tratti da componimenti di questo poeta²⁸. Charles Heines suggerisce che alcuni aspetti del comportamento di Poe potevano essere stati determinati dalla constatazione del "(...) resounding success that Lord Byron had achieved by erecting a dazzling façade to shelter Catherine Gordon's 'lame brat'"²⁹. Byron aveva necessità di una maschera che lo ponesse al riparo dal disgusto che la sua stessa madre provava per i suoi difetti fisici. Allo stesso modo Poe, per il medesimo desiderio di imporsi nella società che lo emarginava, costruì una propria facciata, utilizzando molti tratti del personaggio Byron³⁰.

Il debito nei confronti del poeta inglese non si esaurisce nelle pose giovanili di Poe adolescente, ma coinvolge anche la sua produzione letteraria, soprattutto le prime opere. Mabbott sottolinea che "part of his creative method was to write poems, as well as stories 'in the manner' of other authors"³¹. Inoltre, è lo stesso Poe a testimoniare indirettamente la propria giovanile e immatura dipendenza da Byron in una lettera indirizzata a John Allan (datata 29 maggio 1829) nella quale scriveva: "I have long given up Byron as a model". Sia detto per inciso che l'influenza di Byron continuerà durante tutto l'arco della vita di Poe. La vera ragione che lo aveva spinto a una simile asserzione nella lettera al padre adottivo va ricercata nell'antipatia provata da quest'ultimo per le pose e gli atteggiamenti byroniani del figliastro che, proprio in quell'occasione, gli aveva scritto per avere in prestito una ingente somma di denaro volta a finanziare la sua attività letteraria.

Gli influssi di Byron sul "Tamerlane", soprattutto sulla prima stesura, sono stati messi in risalto dalla critica. Baldini parla di "supremo omaggio al Byron"³², Vincent Buranelli afferma che "to read 'Tamerlane' requires no more mental effort than to read Byron"³³, Mabbott avverte che "the poem is thoroughly Byronic, and even more parallels than those here noted could probably be found to Byron's works"³⁴, mentre Killis Campbell sottolinea che "for the model of his poem in matters of style and mood and structure, Poe went to Byron"³⁵. Nello sfortunato amore giovanile di Byron per Mary Chaworth, che aveva sposato un uomo più maturo, Poe scorgeva analogie con la sua infelice passione per Elmira. Conferma della trasfigurazione byroniana della propria esperienza è un articolo (piuttosto cinico, in verità) scritto da Poe nel 1844 per il *Columbian Magazine*, e intitolato "Byron and Miss Chaworth". Anche la scelta del nome Ada, utilizzato nella prima stesura per la giovane innamorata di Tamerlano, potrebbe essere stata ispirata da Byron: così si chiamava infatti la sua unica figlia legittima.

Non è da escludersi che il poeta inglese si potesse in qualche modo identificare nel Tamerlano storico: entrambi zoppi, di umili origini, avevano poi ricoperto posizioni di elevato prestigio e potere (Byron aveva assunto il titolo di Lord senza averne diritto). Molto significativo a questo proposito è il

riferimento a "Timour the lame Tartar" in *The Deformed Transformed*, dove Byron ritrae attraverso Arnold, deforme e solo come Calibano, il dramma e la grandezza della propria diversità:

(...) since deformity is daring
It is its essence to o'ertake mankind
By heart and soul, and make itself the equal
Ay, the superior of the rest. There is
A spur in its halt movements, to become
All that the others cannot, in such things
As still are free to both, to compensate
For stepdame Nature's avarice at first.
They woo with fearless deeds the smiles of fortune
And oft, like Timour the lame Tartar, win them.³⁶

Questo non è l'unico riferimento a Timour presente in Byron: nella stanza XV dell'"Ode to Napoleon Buonaparte" egli ricorda la rabbia del condorriero dopo aver perso il suo impero ("The world *was* mine!"). Non è escluso, come sottolinea Ollive Mabbott riportando un'intuizione dello Stoddard³⁷, che la curiosità di Poe per Tamerlano sia nata proprio in seguito alla lettura di questi versi, e che Byron sia comunque presenza costante nel poemetto. Persino laddove Poe afferma di non saper determinare con esattezza il motivo della scelta di un frate come confessore di Tamerlano (si legga la prima nota all'edizione del 1827), si possono individuare dei riferimenti a due lavori di Byron: *Manfred* e *The Giaour*. La parte finale di quest'ultima opera è tutta incentrata sulla confessione del Giaurro al frate, mentre Manfred (come Tamerlano) asserisce l'impossibilità da parte dell'abate di mondare il suo peccato con parole molto simili a quelle usate dal Tamerlano di Poe.

Questa serie di legami fa sì che la figura del tartaro assuma, come si vedrà nel paragrafo che segue, l'importante funzione di "alter ego" di Poe (non a caso l'autore rielaborerà il poemetto per tutta la vita), in cui prendono forma la consapevolezza della propria differenza e l'elaborazione conflittuale della propria figura di poeta.

VI.3 LA FIGURA DI TAMERLANO

Come sottolinea Charles Heines, "Poe and his output constitute a whole"³⁸: non è quindi un caso che questo autore così difficilmente inquadrabile abbia scelto come protagonista della sua prima opera poetica proprio Tamerlano, personaggio inafferrabile e "perturbante" per eccellenza, primo di una lunga serie di *diversi* destinati a popolare le pagine dei suoi scritti. Tamerlano è infatti considerabile l'immagine "ante litteram" dell'"Altro", inteso come campo di proiezione privilegiato dei lati oscuri e irrazionali presenti nella coscienza collettiva dell'Occidente. Per quel Poe considerato diverso dalla società cui pure apparteneva, Tamerlano sembra invece divenire una sorta di "doppio" nel quale proiettare e sublimare

la consapevolezza della propria emarginazione e la parallela volontà di potenza, che si traduce nella ricerca disperata della fama. Poe era inoltre a conoscenza della tradizione che voleva Timur-I-Lenk discendente da una famiglia di pastori (tradizione richiamata nello stesso poemetto). La nascita di Poe non poteva dirsi molto più elevata e dunque la storia di Tamerlano rappresentava un incentivo al perseguimento della propria meta: il successo.

Che l'autore si rispecchiasse nel condottiero è anche testimoniato dall'esistenza di "To --" e "Fanny", due componimenti pubblicati nel 1833 sul *Baltimore Saturday Visiter* sotto lo pseudonimo "Tamerlane" e che la critica è concorde nell'attribuire a Poe³⁹.

Grazie alla scelta della confessione come cornice della poesia, la presentazione del personaggio non è mediata da sguardi esterni, ma affidata alla voce dello stesso protagonista (il frate è infatti solo il muto destinatario dell'autoritratto che Tamerlano traccia nei versi) che, dal punto di osservazione del presente (la morte ormai prossima) si giudica e condanna. La terra e un mondo ultraterreno che si configura contemporaneamente come infero e superno, sono i due spazi entro cui il personaggio si situa:

I will not madly deem that power
Of Earth may shrive me of the sin
Unearthly pride hath revell'd --
I have no time to dote or dream:
You call it hope -- that fire of fire!
It is but agony of desire:
If I *can* hope -- O God! I can --
Its fount is holier -- more divine --
I would not call thee fool, old man,
But such is not a gift of thine.⁴⁰

Cosciente del suo orgoglio luciferino ("Unearthly pride") e delle conseguenze di questo ("Halo of Hell", "a pain/ Not Hell shall make me fear again..."⁴¹), Tamerlano vorrebbe essere padrone di quel tempo su cui, come Faustus prossimo alla dannazione, non ha invece potere. La confessione, che proprio al suo inizio traccia la parabola dell'esistenza del personaggio ("Know thou the secret of a spirit/ Bow'd from its wild pride into shame"⁴²), lo porta però a recuperare, attraverso il racconto, la memoria di un tempo lontano definita ossimoricamente come "The undying voice of that dead time"⁴³. Le strofe si muovono dunque verso un passato sempre più lontano fino ad individuare il momento della nascita di quel potere che il Tamerlano di Poe è il primo a considerare illegittimo:

I have not always been as now:
The fever'd diadem on my brow
I claim'd and won usurpingly --⁴⁴.

Frutto di una lotta contro tutto il genere umano ("... a proud spirit which hath striven/ Triumphantly with human kind"⁴⁵) il potere del condottiero non è dunque ereditario, come sottolinea la strofa successiva (la quarta) che, addentrandosi ancora di più nel passato, ritrae le origini del personaggio:

On mountain soil I first drew life:
The mists of the Taglay have shed
Nightly their dew upon my head,
And, I believe, the winged strife
And tumult of the headlong air
Have nestled in my very hair.⁴⁶

Nella descrizione dei luoghi esotici da cui Tamerlano proviene si insinua quel rapporto tra natura e ambizione che, nello sviluppo della poesia, renderà esplicito il carattere di "vittima" del personaggio di Poe, predestinato all'ascesa che lo condanna. L'immagine della rugiada che bagna il capo del condottiero suggerisce infatti una sorta di rituale che, nella strofa seguente, vede i poteri del Cielo e dell'Inferno cospirare uniti ai suoi danni:

So late from Heaven -- that dew -- it fell
(Mid dreams of an unholy night)
Upon me with the touch of Hell...⁴⁷

La natura è rappresentata come una forza demoniaca che ispira Tamerlano nella sua sete di potere, generando visioni del suo futuro in cui tutto il cosmo assume le sembianze di una lotta tra forze contrastanti:

While the red flashing of the light
From clouds that hung, like banners, o'er,
Appeared to my half-closing eye
The pageantry of monarchy;
And the deep trumpet-thunder's roar
Came hurriedly upon me, telling
Of human battle, where my voice,
My own voice, silly child! -- was swelling
(O! how my spirit would rejoice,
And leap within me at the cry)
The battle-cry of Victory!⁴⁸

Attraverso la ripetizione della stessa aspersione rituale osservata in precedenza ("The rain came down upon my head/ Unshelter'd..."⁴⁹) Tamerlano viene completamente ammaliato dal miraggio della gloria: la tempesta si tramuta così nel suono della sua ambizione, e il vento (come prima il tuono) porta con sé il racconto di quegli stessi eventi che ora, confessandosi, Tamerlano rinarra:

(...) and the rush --
The torrent of the chilly air
Gurgled within my ear the crush,
Of empires -- with the captive's prayer --
The hunt of suitors -- and the tone
Of flattery 'round a sovereign's throne.⁵⁰

L'usurpatore è dunque in realtà vittima delle sue stesse passioni ("My passions, from that hapless hour,/ Usurp'd a tyranny which men/ Have deem'd, since I have reach'd to power,/ My innate nature..."⁵¹) di cui fa parte anche l'amore per la donna che, alla fine della sua vita, rimpiange di aver perso. Come nell'immagine di un Tamerlano *vittima* della propria predestinazione alla grandezza, anche in questo caso Poe rende il suo personaggio più umano di quanto questi non fosse nella tradizione: nella fanciullezza il suo "iron heart" (probabilmente Poe era a conoscenza del fatto che "Timur" significa "ferro") "in woman's weakness had a part"⁵².

La donna amata e persa per la sua brama di potere viene ricordata dal condottiero con immagini che ne fanno un essere quasi sovrumano del tipo, si direbbe, delle figure femminili del misticismo islamico ritratte in "Israfil"⁵³; l'amore diventa così una forma di ascesa spirituale:

Love -- as in infancy was mine --
'Twas such as angel minds above
Might envy; her young heart the shrine
On which my every hope and thought
Were incense...⁵⁴

(...) when the friendly sunshine smil'd
And she would mark the opening skies
I saw not Heaven- but in her eyes⁵⁵

I spoke to her of power and pride,
But mystically...⁵⁶.

Nell'edizione del 1827 questo aspetto della vicenda è molto accentuato, a causa probabilmente dell'amore che in quel tempo Poe provava per Elmira, mentre si va progressivamente affievolendo nelle edizioni successive. Inoltre nella prima redazione la donna un nome (Ada) che qui non ha: pura intelligenza, a un certo punto del poemetto scompare, sfumando nell'immateriale invece di precedere Tamerlano nel suo destino di morte *fisica* come accadeva nel testo del 1827.

Tamerlano racconta la propria ascesa metaforicamente rappresentata dalla scalata di una vetta, elemento che ancora una volta rende la natura partecipe del suo destino di condottiero; spiega poi come le sue allucinazioni siano state alimentate da una "Lion Ambition"⁵⁷ e come questa abbia distrutto il suo amore, rappresentato come un Eden in cui si è introdotta un'insidia:

I do believe that Eblis hath

A snare in every human path --⁵⁸.

Il dramma del Tamerlano di Poe prende dunque forma dalla solitudine, dal destino che lo rende diverso dagli altri uomini; è il dramma dell'artista adolescente che, come si è visto, aveva intrapreso la "conquista poetica" del mondo e che sembra sentire tutto il tormento della propria posizione, del suo ruolo (simile a quello di Tamerlano) di intermediario tra il terrestre e il divino, come Cristina Giorcelli⁵⁹ interpreta la missione del poeta secondo Poe.

Al suo personaggio Poe concede però l'eternità, raggiunta con la creazione di quella Samarcanda che, come l'autore si augurava per la propria Opera, sarebbe sopravvissuta alla sua dannazione. Poe recupera dunque quell'aspetto del personaggio storico che, si è visto, lo portava ad amare la bellezza e a voler fare della propria capitale un luogo in cui riprodurre le meraviglie architettoniche dei paesi conquistati. La confessione è tutta rivolta verso il passato ma la città, e quindi ciò che l'ambizione di Poe/Tamerlano voleva costruire, continua a vivere nel presente e nel futuro, per gli altri uomini:

Look 'round thee now on Samarcand! --
Is she not queen of Earth? her pride
Above all cities? in her hand
Their destinies? in all beside
Of glory which the world hath known
Stands she not nobly and alone?⁶⁰

VI.4 IL RAPPORTO DELL'OPERA CON I SUOI ANTECEDENTI

Gabriele Baldini suggerisce che le prime informazioni raccolte da Poe sulla vita e le gesta di Tamerlano derivassero dalla consultazione di un manuale di storia⁶¹, ipotesi, questa, già formulata in precedenza da Killis Campbell⁶². In effetti, il carattere puramente enciclopedico delle note apposte da Poe alla prima edizione del "Tamerlane" dimostra in modo difficilmente confutabile la veridicità di tale ipotesi. "Of the story of Tamerlane little is known; and with that little, I have taken the full liberty of a poet. That he was descended from the family of Zinghis Khan is more than probable -- but he is vulgarly supposed to have been the son of a shepherd, and to have raised himself to the throne by his own address. He died in the year 1405, in the time of Pope Innocent VII" ⁶³. Questo è il breve ragguaglio che Poe dà della vita di Tamerlano all'inizio del componimento, nella prima nota. Il carattere sporadico delle restanti annotazioni sembra sottolineare il fatto che Poe non avesse avvertito la necessità di approfondire la conoscenza di Tamerlano quale personaggio storico; le stesse note furono d'altronde espunte nelle edizioni successive: nelle continue rielaborazioni del testo, Tamerlano si trasformò così in personaggio interamente "fictional".

Campbell⁶⁴ e Baldini⁶⁵ avanzano l'ipotesi che Poe sia venuto in contatto con il *Tamburlaine* di Marlowe, mentre Ollive Mabbott sostiene che questo non sia possibile dal momento che "... a century ago Marlowe's play was never performed and rarely read"⁶⁶. Tuttavia, anche non potendo affermare con certezza che Marlowe abbia influenzato Poe, è possibile vedere delle somiglianze tra alcune immagini delle due opere che renderebbero plausibile l'ipotesi di un effettivo rapporto. I punti di più evidente vicinanza sono due, entrambi affidati da Marlowe alla voce di Agydas. Il primo è quello in cui il personaggio ricorda a Zenocrate come il potere abbia allontanato da lei Tamerlano (motivo, questo, sul quale l'intera trama del poemetto di Poe è incentrata):

You see, though first the king of Persia
Being a shepherd, seem'd to love you so much,
Now, in his majesty, he leaves those looks,
Those words of favour, and those comfortings,
And gives no more than common courtesies.⁶⁷

Il secondo è quello in cui Agydas ritrae l'ira del tartaro attraverso l'immagine di una natura rappresentata come un'eterna lotta - si ricordi il momento in cui il Tamerlano di Poe ha una visione del proprio destino proprio attraverso il tumulto degli elementi:

As when the seaman sees the Hyades
Gather an army of Cimmerian clouds
(Auster and Aquilon with winged steeds,
All sweating, tilt about the watering heavens,
With shivering spears enforcing thunder-claps,
And from their shields strike flames of lightning...⁶⁸ .

Nessun critico si pronuncia sui possibili rapporti tra il *Tamerlane the Great* di Saunders e l'opera di Poe, che verosimilmente non conosceva il "play". Eppure, tra i ritratti del condottiero qui presi in esame, quello di Saunders si avvicina forse più degli altri alla figura di Tamerlano tracciata nel "Tamerlane", proprio per quell'umanità che, pur senza travagli interiori, il personaggio di Saunders guadagna alla fine dell'opera, umanità che costituisce il limite e la grandezza del protagonista di Poe, conteso tra il mondo e i poteri ultraterreni. In entrambi i casi, inoltre, Tamerlano è rappresentato come una vittima: della falsità della corte per Saunders, del proprio destino stabilito da Cielo e Inferno per Poe.

Per quanto riguarda il *Tamerlane* di Rowe, la critica concorda nell'affermare la possibilità di una conoscenza da parte di Poe di alcune notizie in merito, se non proprio dell'opera. Non si dimentichi che il *Tamerlane* fu messo in scena in Inghilterra a cadenza annuale fino al 5 Novembre 1815, anniversario dello sbarco di William III. Ricordando un episodio dell'opera di Rowe (quello dell'accusa di favorire i cristiani rivolta dagli estremisti musulmani a Tamerlano), Ollive Mabbott commenta che

"even Poe's friar is not too inappropriate a friend for Tamerlane as the hero was usually thought of in 1827"⁶⁹ fermo restando, naturalmente, che l'influenza più forte nella creazione della figura del confessore sembra rimanere quella di Byron.

Sui rapporti tra il "Tamerlane" di Poe e *Timour the Tartar* di Lewis è stato condotto da Martin Staples Shockley uno studio specifico⁷⁰, che si è aggiunto a quanto scritto da Campbell e Mary Phillips sull'argomento. Campbell ricordava infatti che un'opera tratta dal melodramma di Lewis era stata messa in scena a Baltimora nel 1829, e sottolineava la possibilità che Poe avesse visto recitare uno dei "plays" tratti, nel corso dei secoli, dalla storia di Timur-I-Lenk⁷¹. Mary Phillips avanzava l'ipotesi che Poe fosse venuto a conoscenza dell'opera di Lewis consultando i testi presenti nella biblioteca del rettore della Manor House School, la scuola che aveva frequentato a Stoke Newington. Dr. Bransby (questo era il nome del rettore) avrebbe potuto possedere il melodramma di Lewis, considerando per probabile la sua parentela con un alto Mr. Bransby, l'attore che al Drury Lane aveva recitato una parte in *Timour the Tartar*⁷².

Martin Shockley ricorda che uno spettacolo tratto dall'opera di Lewis era stato presentato tre volte a Richmond: il 12 e il 17 luglio 1822, e il 25 ottobre del medesimo anno. Tale adattamento differiva dall'originale soprattutto per il finale, nel quale Tamerlano moriva invece di essere semplicemente preda della disperazione. Shockley afferma dunque che il "Tamerlane" di Poe possa essere basato sul ricordo di tale rappresentazione della quale, pur non essendo possibile dimostrare una conoscenza diretta, Poe doveva aver sentito parlare, data la favorevole accoglienza che lo spettacolo aveva avuto. Pochi, comunque, sarebbero i richiami e le somiglianze verbali tra l'opera di Lewis e quella di Poe, soprattutto perché la conoscenza di *Timour the Tartar* sarebbe derivata all'autore da una rappresentazione e non da un testo scritto. "The important resemblances are in theme, tone, and atmosphere, rather than in particular details"⁷³. Questo, tuttavia, non impedisce a Shockley di tracciare un parallelo che indiscutibilmente lega il "Tamerlane" alla versione rappresentata del testo di Lewis piuttosto che all'opera vera e propria. La torre di fronte alla quale Tamerlano moriva, elemento preponderante dell'apparato scenico del *Timour*, si ritrova nella prima redazione del componimento di Poe, proprio quando l'eroe annuncia la sua morte, ormai vicina:

The gay wall of this gaudy tower
Grows dim around me -- death is near.⁷⁴

In seguito tale particolare sarebbe stato eliminato perché in contrasto con il clima raccolto della confessione che, come si vedrà, interiorizza architetture e paesaggi dell'Oriente (che in Lewis costituivano l'impianto scenografico con cui l'idea stessa di questo luogo si identificava) trasformandole nelle suggestioni di un luogo della memoria e della creazione poetica.

L'elemento che sembrerebbe in realtà costituire il legame più profondo tra i due testi è, tuttavia, lo sviluppo della tematica legata all'ambizione che Poe, però, a differenza di Lewis, non può condannare del tutto, nel momento in cui questa diventa la metafora della stessa aspirazione dell'artista alla fama. Un passo in particolare sembrerebbe riprendere l'opera di Lewis: quello relativo alle immagini della vetta e del volo dell'aquila che, in entrambi i lavori, simboleggiano l'ascesa dell'ambizioso Tamerlano. Il contrasto tra la solitudine del potere e la gioia della vita agreste nel *Timour* viene sviluppato attraverso le stesse immagini che Poe utilizza per ritrarre la grandezza e il conseguente isolamento del suo personaggio:

We walk'd together on the crown
Of a high mountain which look'd down
Afar from its proud natural towers
Of rock and forest, on the hills --
The dwindled hills! begirt with bowers
And shouting with a thousand rills.⁷⁵

When Hope, the Eagle that tower'd, could see
No cliff beyond him in the sky,
His pinions were bent droopingly --
And homeward turn'd his soften'd eye.⁷⁶

VI.5 LA VISIONE DELL'ORIENTE NEL "TAMERLANE"

L'Oriente del "Tamerlane" di Poe non è scenografia, paesaggio esotico o ambientazione suggestiva richiamata da dettagli di architetture o interni, come pure spesso si presenta nella produzione dell'autore. Il particolare carattere della poesia (che è, infatti, una confessione) fa sì che il luogo fisico venga totalmente interiorizzato e diventi il simbolo di quella dimensione *diversa* in cui si manifesta il ruolo dell'arte come intermediaria tra l'umano e il divino, tra il Cielo e l'Inferno. Come si è visto, Poe chiama altrove questo luogo con un nome tratto dal misticismo islamico, Al Aaraaf, che indica appunto una sorta di limbo con cui lo stesso Oriente di Tamerlano, sospeso tra la dannazione e la salvezza, sembra identificarsi.

I riferimenti specifici a questo mondo sono sporadici, e costituiti soprattutto da nomi. Scarse le indicazioni geografiche: oltre a Samarcanda viene menzionato solo un generico deserto e il Taglay, monte dove il personaggio aveva trascorso la propria giovinezza, e che, come sottolinea Tommaso Pisanti⁷⁷, ricorda il nome molto simile dato in lingua turca alla catena del Pamir. Nell'edizione del 1831, come si è visto, Poe aveva inserito la parola "simoom", il vento caldo che spira in Asia e in Siria. Nel testo del 1845 rimane invece lo scirocco ("The Sciroc-wither'd plain"⁷⁸), dai connotati certo meno "orientali".

L'accento forse più dotto all'Oriente è costituito dalla parola Eblis, che compare nell'edizione del 1829 e viene mantenuta in quella del 1845. L'uso del termine denota una conoscenza approfondita del *Corano* testo che, come si è detto, Poe aveva senza dubbio consultato. Stando a quanto Sale - nella cui edizione l'autore doveva conoscere l'opera - spiega nel suo "Preliminary Discourse", Eblis sarebbe il demone che "was once one of those angels who are nearest to God's presence, called Azazil, and fell, according to the doctrine of the Koran (chap. ii) for refusing to pay homage to Adam at the command of God"⁷⁹. Il riferimento a Eblis si trova anche in *The Giaour*, e fa dunque parte di quell'immaginario byroniano su cui la figura di Tamerlano come "alter ego" dell'artista è modellata. Anche in questo caso, l'Oriente del "Tamerlane" si configura come uno spazio ambiguo e instabile, raccordo tra forze contrastanti (com'è Eblis, demone e angelo) in cui la creazione poetica ha luogo.

NOTE

1. Charles Baudelaire, *Riflessioni sui miei contemporanei*, Op. cit., p. 221.
2. Ibid. p. 222.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Brimley Johnson, *The Complete Poetical Works of E.A. Poe*, Op. cit., p. xiii.
6. Ibid. p. xvi.
7. E. A. Poe., *Poems and Essays*, London, Everyman's Library 1927, p. 95.
8. Ibid. p. 96.
9. Gabriele Baldini, *E.A. Poe: studi*, Op. cit., p. 98.
10. Cfr. Pietro Bairati, "Poe e la società americana", in Ruggero Bianchi (a cura di), *E.A. Poe dal Gotico alla Fantascienza*, Milano, Mursia, 1978, p. 8.
11. Cit. in Vincent Buranelli, *E.A. Poe*, Op. cit., pp.105-106.
12. *French Poets and Novelists*, London 1878, p.76, cit. in Killis Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. iv.
13. Elémire Zolla, "Prefazione" a E. Zolla (a cura di), *L'esotismo nella letteratura angloamericana II*, Op. cit., p. 3.
14. L. Moffitt Cecil, "Poe's 'Arabesque'", Op. cit., p. 58.
15. Floyd Stovall, *Edgar Poe the Poet*, Op. cit., p. 30n.
16. L. Moffitt Cecil, "Poe's 'Arabesque'", Op. cit., p. 60.
17. Cristina Giorcelli, "'Israfel': il liuto e la lira", in E. Zolla (a cura di), *L'esotismo nella letteratura angloamericana II*, Op. cit., p. 6.
18. L. Moffitt Cecil, "Poe's 'Arabesque'", Op. cit., p. 63.
19. Ibid., p. 70.
20. Cit. in L. Moffitt Cecil, "Poe's 'Arabesque'", Op. cit., p. 68.
21. Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p.21.
22. Ibid. p. 21-22.
23. Ibid. p. 22.
24. Cfr. Killis Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 148.
25. Cfr. Hervey Allen, *Israfel, the Life and Times of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 110.
26. Ibid.
27. Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 24.
28. Gabriele Baldini, *E.A. Poe: studi*, Op. cit., p. 123.
29. Charles Heines, *E.A. Poe. etc*, Op. cit., p. 17.
30. Cfr. Gabriele Baldini, *E.A. Poe: studi*, Op. cit., p. 124.
31. Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. xxviii.

- Da: Elisabetta Marino, *Tamerlano dalla letteratura inglese alla letteratura americana*, Roma, Sun Moon Lake, 2000
32. Gabriele Baldini, *E.A. Poe: studi*, Op. cit., p. 143.
 33. Vincent Buranelli, *E.A. Poe*, Op. cit., p. 96.
 34. Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 61.
 35. Killis Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 148.
 36. George Gordon Byron, *The Deformed Transformed*, Op. cit., p. 599.
 37. R.H. Stoddard, *Life of Edgar Allan Poe*, cit. in Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 22.
 38. Charles Heines, *E.A. Poe. etc*, Op. cit., p. 14.
 39. Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., pp. 223-24.
 40. Edgar Allan Poe, "Tamerlane" (1845), vv. 3-12.
 41. Ibid. vv. 19-20.
 42. Ibid. vv. 13-14.
 43. Ibid. v. 23.
 44. Ibid. vv. 27-29.
 45. Ibid. vv. 33-34.
 46. Ibid. vv. 35-40.
 47. Ibid. vv. 41-43.
 - 48.** 54. Edgar Allan Poe, "Tamerlane" (1845), vv. 87-91.
 55. Ibid. vv. 99-101.
 56. Ibid. vv. 145-46.
 57. Ibid. v. 60.
 58. Ibid. vv. 229-30.
 59. Cristina Giorcelli, "'Israfel': il liuto e la lira", in E. Zolla (a cura di) *L'esotismo nella letteratura angloamericana II*, Op. cit., p. 36.
 60. Edgar Allan Poe, "Tamerlane" (1845), vv. 165-70.
 61. Gabriele Baldini, *E.A. Poe: studi*, Op. cit., p. 142.
 62. Killis Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 148.
 63. Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 26n.
 64. Killis Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 148.
 65. Gabriele Baldini, *E.A. Poe: studi*, Op. cit., p. 142.
 66. Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 23.
 67. Christopher Marlowe, *Tamburlaine the Great- Part One*, III, ii, vv. 59-63.
 68. Ibid., III, ii, vv. 76-81.
 69. Thomas Ollive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 24.
 70. Martin Staples Shockley, " *Timour the Tartar* and Poe's *Tamerlane*", Op. cit.
 71. Killis Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 148.
 72. Mary E. Phillips, *Edgar Allan Poe The Man*, Chicago, The John C. Winston Company, 1926, I, 161. Cit. in Martin Staples Shockley, " *Timour the Tartar* and Poe's *Tamerlane*", Op. cit., p. 1103.
 73. Ibid. p. 1105.
 - Ibid. vv. 44-54.
 49. Ibid. vv. 55-56.
 50. Ibid. vv. 59-64.
 51. Ibid. vv. 65-68.
 52. Ibid. vv. 73-74.
 53. Cristina Giorcelli, "'Israfel': il liuto e la lira", in E. Zolla (a cura di), *L'esotismo nella letteratura angloamericana II*, Op. cit., pp. 21-22.

- Da: Elisabetta Marino, *Tamerlano dalla letteratura inglese alla letteratura americana*, Roma, Sun Moon Lake, 2000
74. Edgar Allan Poe, "Tamerlane" (1827), vv. 15-16.
75. Edgar Allan Poe, "Tamerlane" (1845), vv. 139-44.
76. Ibid. vv. 187-90.
77. Tommaso Pisanti, "Note" a E.A. Poe, *Tutte le Poesie*, Roma, Newton Compton 1982, p. 179.
78. Edgar Allan Poe, "Tamerlane" (1845), v. 180.
79. George Sale, "Preliminary Discourse on the Koran", Philadelphia, 1856, p. 52. Cit. in Killis Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe*, Op. cit., p. 154