

TRADURRE LE POESIE DI SHELLEY E DI BYRON DALLE FORME ITALIANE: DUE CASI DI STUDIO

VALENTINA VARINELLI

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, BRESCIA

valentina.varinelli@unicatt.it

Received September 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

The article analyses contemporary Italian poetry translations of two major Romantic works, both written in an Italian form following Italian models: Percy Bysshe Shelley's much-anthologised "Ode to the West Wind", a refined experiment with Dante's *terza rima*, and Lord Byron's unfinished mock-epic, *Don Juan*, composed in *ottave* after Luigi Pulci's example. For the former, I consider translations by Roberto Mussapi, Giuseppe Conte, and Bianca Tarozzi; I then compare Giuliano Deگو's, Tomaso Kemeny's, and Simone Saglia's versions from *Don Juan*. Positing that rendering these poems back into Italian, as it were, poses a unique challenge to the poet-translator, the article assesses the formal solutions each adopted by drawing on modern translation theory. Moreover, whenever a rendition, in line with Italian editorial practice for literary classics, is published with parallel English text, attention will be devoted to the potential implications for the translator's choices.

Keywords: Terza rima, Ottava rima, "Ode to the West Wind", Don Juan, Translation Theory

La pratica della traduzione ha rivestito un ruolo di primaria importanza nella maturazione poetica di Percy Bysshe Shelley (1792–1822) e di Lord Byron (1788–1824). Nella loro seppur breve carriera, entrambi hanno realizzato numerose traduzioni, spesso accompagnate da riflessioni teoriche originali, ancorché dal carattere estemporaneo, animati da una medesima concezione del tradurre come apprendistato dello stile. Oggi Shelley è riconosciuto come il più fine e versatile traduttore di poesia e di prosa della sua generazione, capace di spaziare tra generi diversi – dal dramma alla lirica, dall'epica al dialogo filosofico – così come tra periodi e lingue diverse, da quelle classiche alle principali lingue europee occidentali: francese, italiano, spagnolo e tedesco¹ (completano il quadro alcuni esercizi di traduzione e autotraduzione dall'inglese all'italiano; si veda in proposito Varinelli 2022,

¹ Gli ultimi decenni hanno visto un moltiplicarsi dei contributi critici, prevalentemente di taglio comparativo, sulle traduzioni di Shelley. Resta fondamentale per originalità e completezza, nonostante gli inevitabili limiti metodologici, Webb 1976. Un'edizione critica integrale delle traduzioni in versi di Shelley è di prossima pubblicazione nella collana Longman Annotated English Poets.

162, 170–233). Tra gli autori ai quali Shelley ritorna con maggior costanza, come traduttore e come lettore, Dante è, indisputabilmente, quello che ha esercitato l'influenza più profonda e tangibile sulla sua poesia (Curran 2011, 93). Tradurre estratti dalla *Commedia*, in particolare, ha costituito un passaggio chiave nel processo di assimilazione della terza rima di Shelley, che già aveva portato al risultato straordinario della “Ode to the West Wind” (1820) e che culminerà con il suo ultimo capolavoro, dal titolo tragicamente ironico, “The Triumph of Life”, rimasto incompiuto alla sua morte². Benché altri poeti prima di lui, a partire da Chaucer, avessero adottato la terzina dantesca, l'oggettiva difficoltà di trovare sempre nuove terne di parole in inglese che rimino tra loro ne aveva impedito la diffusione oltremarina e l'impiego per opere di rilievo. Come gli riconobbe T.S. Eliot (2021, 486), Shelley riuscì per primo ad adattare con successo la lezione di Dante alla metrica della propria lingua, divenendo il maestro indiscusso della terza rima inglese. Una funzione analoga assolvono alcune delle traduzioni dall'italiano di Byron, grande amico e rivale di Shelley (benché quest'ultimo disperasse di poter competere con il poeta più celebrato del suo tempo)³. Come Shelley, Byron si cimenta nell'uso della terza rima in *The Prophecy of Dante* (scritta nel 1819, pubblicata nel 1821) – presentata come “a metrical experiment” oltre che come un'imitazione del poeta della *Commedia* (Byron 1986a, 214–215) – e, pochi mesi dopo, adotta le terzine in una traduzione letterale dell'episodio di Paolo e Francesca. La forma che si rivelerà a lui più congeniale è, però, l'ottava dell'epica rinascimentale italiana, quasi del tutto estranea alla tradizione inglese, che vi sostituì la cosiddetta “stanza spenseriana”, il metro della *Faerie Queene*, impiegato dallo stesso Byron in *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–18). Leggendo il quasi contemporaneo Giambattista Casti, Byron scopre le potenzialità comiche dell'ottava rima, che decide di esplorare in inglese traducendo il primo canto del *Morgante* di Pulci e adottandone la forma e il registro parodico in due opere originali: *Beppo* (1818), un poemetto di ambientazione veneziana, e il grande poema incompiuto *Don Juan* (1819–1824), capolavoro del genere eroicomico⁴. Prima di Byron, solo William Tennant (1784–1848) e John Hookham Frere (1769–1846) avevano impiegato l'ottava rima inglese in componimenti di carattere burlesco⁵. Sulla scorta di Byron, nell'estate del 1820 Shelley tradurrà l'inno omerico a Ermete e scriverà (in soli tre giorni) il poemetto “The Witch of Atlas” in ottave.

² In terza rima Shelley traduce *Purgatorio*, 1.1–6 e *Purgatorio*, 28.1–51 (una versione nota col titolo apocrifto “Matilda Gathering Flowers”), nonché parte della decima ecloga e della quarta georgica di Virgilio, e scrive una manciata di componimenti originali. Anche un frammento di autotraduzione da *Epipsychidion* (1821) e due poesie in italiano sono in terza rima (Varinelli 2022, 171, 234–243).

³ Manca uno studio completo sull'esperienza traduttiva di Byron, ma per le traduzioni dall'italiano menzionate qui si vedano almeno Reynolds (2011, 159–171) e Rawes (2014). Anche Byron, inoltre, compose versi direttamente in italiano (Byron 1991, 512).

⁴ La traduzione da Pulci risale agli ultimi mesi del 1819 e ai primi del 1820, quindi è coeva alle sperimentazioni di Byron con la terza rima, ma sarà data alle stampe solo nel 1823.

⁵ Tennant scrisse in ottave il poema eroicomico *Anster Fair* (1812), mentre Frere è autore del poemetto arturiano burlesco *Prospectus and Specimen of an Intended National Work* (1817), noto anche col titolo *The Monks and the Giants*. Sul debito di Byron nei confronti di quest'ultimo si veda Schoina (2008).

Il presente articolo si propone di indagare, attraverso due casi di studio, le sfide che deve affrontare oggi il poeta-traduttore italiano nel rendere i componimenti originali in terzine e in ottave di Shelley e di Byron. Tali opere rappresentano i prodotti più alti dell'esperienza dell'Italia dei due esuli romantici, frutto di una vera e propria immersione nella lingua, nella cultura, ma anche nelle vicende politiche del nostro Paese che, nel caso di Byron, sfocia addirittura nell'assimilazione. Mentre Shelley mantenne sempre una certa diffidenza nei confronti degli italiani, Byron si sentiva uno di loro (Byron 1977, 170–171) e, se non fosse caduto, a trentasei anni, nella guerra d'indipendenza greca, avrebbe realizzato la sua opera più ambiziosa direttamente in italiano – o almeno così scriveva, con piglio capriccioso, al suo editore, John Murray (il quale, se lo prese sul serio, certo non poté rallegrarsene) (Byron 1976, 105). Tradurre le poesie dalle forme italiane di Shelley e di Byron significa confrontarsi non soltanto con il componimento in lingua straniera, ma anche con l'ingombrante tradizione nazionale italiana cui esso si riallaccia. Mantenere la forma dell'originale parrebbe la scelta più ovvia, ma è una strada effettivamente praticabile? E se sì, con quali risultati? Che altre soluzioni possono essere adottate? E, ancora, in che misura l'eventuale presenza del testo a fronte può influenzare l'approccio del traduttore? Dopo una breve panoramica storica della fortuna di Shelley e di Byron in Italia, si proverà a dare una risposta a queste domande conducendo un'analisi contrastiva di alcune versioni, selezionate tra quelle pubblicate negli ultimi quarant'anni, dei più raffinati esperimenti con le forme italiane dei due poeti, ovvero, rispettivamente, la "Ode to the West Wind" e *Don Juan*. Poiché, per ragioni di spazio, non sarebbe stato possibile prendere in considerazione tutte le traduzioni apparse nel periodo preso in esame, è stata operata una scelta volta a riflettere la diversità dei contesti di pubblicazione delle stesse e la varietà degli approcci adottati dai traduttori italiani.

1. La prima poesia di Shelley a essere tradotta in italiano fu *Adonais* (1821), l'elegia per la morte di John Keats, recata in versi sciolti da Damaso Pareto nel 1830, otto anni dopo la tragica scomparsa dello stesso Shelley, naufragato con la sua goletta al largo di Viareggio nel luglio del 1822. Come le altre traduzioni preunitarie, è caratterizzata da un linguaggio ancora di stampo neoclassico (Crisafulli 2008, 56). La prima antologia, a cura di Giuseppe Aglio, è del 1858; l'anno dopo, Gustavo Strafforello traduce in prosa la "Ode to Naples" (1820), adattando liberamente il testo shelleyano per farne "uno strumento di politica antiaustriaca" (Giartosio De Courten 1923, 175). Tra il primo centenario della nascita, nel 1892, e quello della morte del poeta, occasioni di grandi celebrazioni in tutta Italia, le traduzioni si moltiplicano, soprattutto delle poesie drammatiche e delle liriche della maturità. Nel corso del Novecento appaiono numerose antologie, tra cui spicca, nel 1928, l'ampia selezione di Adolfo De Bosis, che aveva precedentemente tradotto la tragedia *The Cenci* (1819) e il "dramma lirico" *Prometheus Unbound* (1820). A differenza del contemporaneo Raffaello Piccoli, curatore delle prime edizioni critiche con testo a fronte per la Biblioteca Sansoniana Straniera, De Bosis traduce in versi regolari, ricreando, ove presente, lo schema rimico originale. A partire dagli anni Ottanta il canone italiano di Shelley si arricchisce di nuove poesie, raccolte nelle antologie curate da Roberto Sanesi (1983) e Giuseppe Conte

(1989), più volte ristampate⁶. Di recente pubblicazione, infine, i due Meridiani a cura di Francesco Rognoni (2018) costituiscono la raccolta più completa e filologicamente accurata delle opere del poeta in Italia.

Se la scoperta di Shelley da parte del pubblico italiano è successiva alla sua morte, le prime traduzioni delle opere di Byron sono quasi contemporanee alla loro pubblicazione in Inghilterra. Anche in questo caso, tuttavia, gli sforzi dei traduttori ottocenteschi si concentrano sui componimenti drammatici e narrativi, con una predilezione per quelli del periodo giovanile, a discapito dei capolavori eroicomici della maturità. Così, il 1818 vede la pubblicazione di due traduzioni di *The Giaour* (1813) e *The Lament of Tasso* (1817), nonché della restituzione in prosa di *Manfred* (1817) di Silvio Pellico (Cardwell 2004, xxii). L'anno successivo, Michele Leoni, uno dei traduttori di *The Lament of Tasso*, dà alle stampe una versione del quarto canto di *Childe Harold's Pilgrimage* intitolata *L'Italia* (e recante la generica dicitura anti-censura "Italia" in luogo di città ed editore), che sarà criticata dallo stesso Byron per la scelta di rendere le stanze spenseriane del poema in endecasillabi sciolti (Byron 1986a, 214). La prima antologia, a cura di Pietro Isola, è pubblicata nel 1827, a tre anni dalla morte dell'autore; oltre al poema narrativo *The Prisoner of Chillon* (1816), contiene tre dei cosiddetti 'racconti turchi': *Parisina* (1816), *The Siege of Corinth* (1816) e *Lara* (1814). Per leggere *Don Juan* in italiano si dovrà aspettare, invece, il 1842, quando appare, recato in prosa, all'interno dell'edizione completa delle poesie byroniane curata da Carlo Rusconi. Saggi del poema usciranno a intervalli regolari per tutto il secondo Ottocento e il Novecento, mentre solo due sono le traduzioni integrali in ottave: quella di Enrico Casali (1876), il quale, in realtà, si limita a mettere in versi la resa in prosa di Rusconi, e quella, condotta sull'originale, di Vittorio Betteloni (1897), i cui primi quattro canti sono stati riproposti con testo a fronte da Attilio Brilli nel 1982. A partire dal secondo dopoguerra, le nuove traduzioni, in gran parte di singole poesie, si rivolgono primariamente agli studenti universitari (Iamartino 2004, 103–104); fa eccezione l'antologia di Tomaso Kemeny (1993), che offre al lettore passi scelti di tutti i componimenti maggiori di Byron.

2. La "Ode to the West Wind" rappresenta uno dei massimi esempi della sperimentazione formale di Shelley, caratteristica costante delle sue opere della maturità, che coincide con l'esilio italiano. È la prima poesia in cui Shelley dimostra piena padronanza della terza rima inglese, prendendo, al contempo, le distanze dal modello dantesco attraverso la combinazione di questa forma aperta e dall'afflato epico con quella quasi antitetica del sonetto, che, seppur anch'essa di origine italiana, non è più percepita come 'altra' dai poeti romantici, eredi di una lunga e ininterrotta tradizione sonettistica inglese le cui origini risalgono al Rinascimento. L'ode si compone di cinque parti numerate di quattordici versi ciascuna: cinque sonetti. In ognuno di questi, i primi dodici versi sono in terzine, cui segue un distico rimato, che riprende la chiusa del sonetto all'inglese. Così, all'interno di ciascuna sezione, Shelley riesce, grazie alla rima baciata finale, a domare, trattenendolo, il movimento propulsivo, continuo e incalzante della terza rima. È una struttura che ricrea alla perfezione il motivo centrale del componimento, ovvero il desiderio del poeta di catturare il vento im-

⁶ Per una bibliografia dettagliata (fino al 2004) si veda Schmid, Rossington (2008, 319–320, 325–327).

petuoso dell'ispirazione. Riconciliando terzina dantesca e sonetto shakespeariano, questa struttura colloca inoltre la poesia in una posizione liminale tra Italia e Inghilterra, riflettendo la condizione propria dell'esule. Dell'ode si metteranno a confronto la traduzione di Roberto Mussapi, inclusa nella sua fortunata antologia di Shelley, Keats e Byron, *I ragazzi che amavano il vento* (1996), quella, di pochi anni precedente, di Giuseppe Conte e l'imitazione⁷ recentemente pubblicata da Bianca Tarozzi in un quaderno di traduzioni.

Dal titolo del libro di Mussapi si intuisce l'importanza che l'"Ode al vento occidentale" riveste per la sua personale interpretazione della poesia dei giovani romantici inglesi; non a caso, è il componimento che apre la raccolta. Nella sua traduzione, Mussapi mantiene lo stesso numero di versi dell'originale, senza alterare l'aspetto visivo – il layout – della poesia, in ottemperanza a un'esigenza estetica, dettata, forse, in parte dalla presenza del testo a fronte. Se anche in italiano, dunque, ogni sezione dell'ode appare suddivisa in quattro terzine e un distico, così da ricordare graficamente un sonetto, queste unità di versi non costituiscono unità metriche. Come si può notare dalla prima sezione, infatti, la soluzione metrica è scartata in favore del verso libero⁷:

I
 O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
 Thou, from whose unseen presence the leaves dead
 Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,
 Pestilence-stricken multitudes: O Thou,
 Who chariotest to their dark wintry bed

The winged seeds, where they lie cold and low,
 Each like a corpse within its grave, until
 Thine azure sister of the Spring shall blow

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
 (Driving sweet buds like flocks to feed in air)
 With living hues and odours plain and hill:

Wild Spirit, which art moving everywhere;
 Destroyer and Preserver; hear, O hear!

I
 Selvaggio vento occidentale, alito dell'autunno,
 che spingi invisibile le foglie morte
 come fantasmi in fuga da un mago,

⁷ Il testo di partenza è citato da Shelley 2002, 298–301.

gialle, nere e di un rossore febbrile,
 turbe colpite dalla pestilenza:
 tu che conduci al buio letto invernale

i semi alati, nel sonno profondo e freddo,
 come spoglie sepolte nella tomba,
 finché la tua azzurra sorella primavera

soffierà lo squillo sulla terra sognante
 e portando nell'aria le gemme come greggi al pascolo
 riempirà di tinte e odori il colle e la pianura,

Spirito selvaggio che ti muovi ovunque,
 che distruggi e proteggi, ascolta, ascolta!

La scelta di Mussapi di non aumentare il numero dei versi nel testo di arrivo comporta un necessario aumento della lunghezza degli stessi al fine di garantire l'accuratezza semantica della traduzione. I pentametri delle strofe di partenza sono così resi con misure sillabiche maggiori, di dodici, tredici, quattordici o anche diciassette sillabe, che si alternano agli occasionali endecasillabi, dal carattere spontaneo, creando un ritmo più lento e cadenzato rispetto a quello dell'originale, prevalentemente giambico ma con frequenti variazioni e inversioni trocaiche.

L'assenza dello schema rimico è compensata, invece, dalle numerose rime interne, rime imperfette, allitterazioni e altre figure di suono. Nel passo citato sopra, si notino la rima imperfetta tra gli aggettivi "febbrile" e "invernale" nella seconda strofa, con ripresa di "occidentale" al v. 1, e la consonanza tra "greggi", "selvaggio", "distruggi" e "proteggi", che lega il v. 11 al distico finale. Ad esse si aggiunge l'insistita ripetizione delle fricative sorde, per lo più in posizione allitterante ("foglie morte / come fantasmi in fuga", vv. 2-3; "semi alati, nel sonno profondo e freddo, / come spoglie sepolte", vv. 7-8; "soffierà lo squillo sulla terra sognante", v. 10; "spirito selvaggio", v. 13), che evoca il fruscio del vento tra le fronde degli alberi, così da rendere superflua la nota autoriale (che infatti Mussapi omette) in cui si spiega che: "This poem was conceived and chiefly written in a wood that skirts the Arno, near Florence, and on a day when that tempestuous wind, whose temperature is at once mild and animating, was collecting the vapours which pour down the autumnal rains". Le fricative, di cui l'inglese è più ricco dell'italiano, sono numerose anche nel testo di partenza; in particolare, la frequente allitterazione dell'approssimante, a partire dall'incipit ("O wild West Wind"), suggerisce l'idea di un vento ululante in perfetto accordo con la sua personificazione nella poesia. L'effetto ottenuto dal traduttore attraverso le allitterazioni è perciò simile, ancorché non identico, a quello che lo stesso artificio retorico produce nel testo di partenza. Privilegiando una resa ritmica, in cui l'adozione del verso libero consente la ricerca di un ritmo nuovo che si sviluppi su più versi e la musicalità è ricreata attraverso gli effetti sonori e le figure foniche, l'"Ode al vento occidentale" di Mussapi rappresenta la tendenza dominante nelle odierne traduzioni di poesia (Sansone 1989, 17-18), ponendosi al tempo

stesso in un rapporto di continuità con la sua produzione originale, dove si ritrovano le medesime caratteristiche formali.

A differenza di Mussapi, Conte non si preoccupa di mantenere lo stesso numero di versi in traduzione; nonostante anche la sua antologia delle opere di Shelley includa il testo a fronte, Conte non lascia che questo si trasformi in un vincolo, ma allunga regolarmente le poesie in verticale oltre che in orizzontale. La sua “Ode al vento di ponente” (dove l’accuratezza terminologica nella resa di “West” sarà riconducibile alle origini marinare del poeta, nativo di Imperia) non fa eccezione. Nessuna delle cinque sezioni presenta un egual numero di versi, e solo una, la seconda, ne conta quattordici suddivisi in quattro terzine e un distico come nell’originale. La prima sezione si compone di sei terzine seguite da un verso isolato; nella terza sono mantenute le quattro terzine del testo di partenza ma si ha un raddoppiamento del distico finale; nella quarta sezione, cinque terzine precedono due versi isolati; infine, l’ultima sezione è costituita da cinque terzine. Come Mussapi, Conte predilige la polimetria, ma incorpora in misura maggiore e più controllata i metri classici, nello specifico l’endecasillabo e il settenario. I quattro versi di apertura, ad esempio, sono tutti endecasillabi (i primi due ipermetri):

Tu selvatico vento di ponente, in cui
 respira la sostanza dell’Autunno, tu
 presente e insondabile che guidi

le foglie rinsecchite come spettri.

Benché non si possa propriamente parlare di rima, i versi della prima terzina sono legati dall’assonanza delle sillabe accentate finali (“*cui*”, “*tu*”, “*guidi*”), che, unita alla simploche di “*tu*”, crea una cadenza solenne analoga a quella caratterizzante i versi di partenza, grazie all’effetto combinato della rima e delle figure di suono (la ripetizione di “*thou*” e l’allitterazione nel vocativo “*O wild West Wind*”).

Questo primo estratto permette già di osservare come Conte riprenda, amplificandolo, un tratto distintivo dell’ode e, in generale, della terza rima shelleyana, ovvero l’uso ricorrente di enjambement ed enjambement strofici, che, naturalmente, segna un ulteriore allontanamento dal modello dantesco. La ricchezza di enjambement della traduzione di Conte e gli effetti che ne derivano si possono apprezzare appieno nella quarta parte dell’ode, dove l’invocazione dello spirito del vento lascia spazio alla preghiera rivoltagli dal poeta:

IV
 If I were a dead leaf thou mightest bear;
 If I were a swift cloud to fly with thee;
 A wave to pant beneath thy power, and share

The impulse of thy strength, only less free
 Than thou, O Uncontroulable! If even
 I were as in my boyhood, and could be

The comrade of thy wanderings over Heaven,
 As then, when to outstrip thy skiey speed
 Scarce seemed a vision; I would ne'er have striven

As thus with thee in prayer in my sore need.
 Oh! lift me as a wave, a leaf, a cloud!
 I fall upon the thorns of life! I bleed!

A heavy weight of hours has chained and bowed
 One too like thee: tameless, and swift, and proud.

IV

Essere io una foglia, e tu potessi
 portarmi, una nuvola rapida ed in te
 volare, un'onda per ansimare sotto il tuo

potere, condividere il fluire della tua
 forza, eguale, solo meno libero
 di te, o incontrollabile. Essere ancora come da

ragazzo, compagno del tuo vagabondare
 per il cielo, come allora, quando
 superare correndo la tua azzurra

corsa non sembrava un miraggio: non avrei mai
 fatto a gara con te in preghiera, come
 ora che ne ho un bisogno doloroso. Alzami,

alzami, io onda, io foglia, io nube.
 Cado sopra i roveti della vita, sanguino.
 Il peso delle ore ha incatenato, ha piegato chi era

troppo simile a te, indomabile e

veloce, e splendido.

In questo passo, tredici versi su diciassette – tra cui i primi undici – sono legati al successivo da enjambement. Di conseguenza, le prime quattro terzine acquistano un ritmo accelerato che enfatizza, e rafforza, il tono accorato dell'implorazione. Nel passaggio alla quinta e ultima terzina si ha, invece, un progressivo rallentamento, fino ad arrivare ai due versi isolati finali, un endecasillabo e un settenario, entrambi sdruciolati, che pongono un freno allo slancio della preghiera dei versi precedenti. Il poeta-traduttore riesce così a ricreare, seppur con mezzi diversi, il doppio movimento, di propulsione e arresto, che caratterizza ciascuna sezione del componimento originale.

Nella nota alla traduzione, Conte invita a leggere l'“Ode al vento di ponente” “a parte”, spiegando di avere in quest'unico caso “tentato di rifare Shelley, sovrapponendo al testo shelleano delle mie ricerche in atto” (Conte 1989, 41). La traduzione diviene occasione di una personale sperimentazione formale, ispirata dal dialogo del poeta inglese con la tradizione metrica italiana. A questo proposito, si può parlare a buon diritto di una traduzione “ricreativa”, che, secondo la definizione di Francis Jones, “ricrea” sia gli aspetti semantici sia quelli formali del testo di partenza in una poesia compiuta e autosufficiente nella lingua di arrivo (Jones 2011, 118), sulla base di un approccio in linea con quello adottato dallo stesso Shelley nelle sue traduzioni in versi e teorizzato nella spesso citata (e altrettanto spesso travisata) riflessione sulla “vanità della traduzione” (intesa come traduzione letterale) contenuta nel celebre saggio “A Defence of Poetry”:

it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed or it will bear no flower. (P.B. Shelley 2002, 514)

Corollario di questo approccio alla traduzione è la formazione di un rapporto osmotico tra pratica traduttiva e creazione originale, in cui la prima contribuisce alla maturazione artistica dell'autore e alla definizione della sua poetica. Conte stesso ha affermato, a proposito di Shelley e degli altri poeti di lingua inglese – Blake, Whitman, D.H. Lawrence – da lui recati in italiano: “La mia tradizione personale l'ho creata con la traduzione” (Conte 2017). Del resto, l'interdipendenza di sperimentazione e tradizione è un caposaldo del mitomodernismo, di cui Conte è – come Mussapi – esponente primo⁸.

La terza e ultima traduzione in versi dell'ode shelleyana che sarà ora analizzata è quella di Bianca Tarozzi, inclusa nella recente raccolta *Imitazioni*, che ripercorre la storia della poesia inglese e americana dal Rinascimento all'età contemporanea. Rivendicando l'autonomia dai versi di partenza delle traduzioni in esso riunite, il titolo del volume giustifica l'assenza del testo a fronte, ma sembra anche volere evitare di suscitare l'aspettativa di una resa semanticamente accurata. In realtà, però, almeno l'“Ode al vento dell'Ovest” è lontana tanto dal concetto di imitazione di Dryden (1961, 114), quanto dalle *Imitations* di Robert Lowell – vere e proprie riscritture – a cui rimanda esplicitamente il titolo della raccolta. Così è resa, ad esempio, la prima sezione del componimento:

I
Selvaggio vento dell'Ovest, tu respiro
dell'Autunno, alla cui
presenza non visibile le foglie

⁸ Si veda la quarta delle diciannove “Tesi sulla vita della Bellezza” che segnano l'atto di nascita della corrente mitomodernista: “Sperimentazione e tradizione sono inseparabili nella bellezza sempre viva” (Kemeny 2013). Non è questo il luogo per tracciare l'influenza della poesia e della poetica shelleyane sulla produzione, in versi e in prosa, di Conte; ci si limiterà a ricordare la componente mitopoietica comune alle opere di entrambi e la fascinazione per la figura di Shelley (e per il mito della sua morte) al centro del romanzo contiano *La casa delle onde* (2005).

morte son trascinate come spettri
 rapidi in fuga da un mago incantatore
 o gialle o nere o pallide o di un rosso

febbricitante, moltitudini colpite
 dalla peste, oh tu che guidi
 al loro oscuro e invernale letto

gli alati semi là dove essi affondano
 come morti racchiusi nelle tombe
 fino a quando l'azzurra tua sorella,

la Primavera, suoni sulla terra
 addormentata e sognante la sua tromba
 (conducendo i germogli come greggi

a nutrirsi nell'aria)
 e vividi colori e profumi
 vada spargendo sul piano e sul colle.

Oh tu selvaggio
 silvano spirito che ti muovi ovunque,
 che distruggi e preservi, ascolta, oh ascolta!

Come Conte, Tarozzi aggiunge sillabe e versi rispetto al testo di partenza, rendendone così con precisione didascalica gli aspetti semantici. Tuttavia, si tratta, anche in questo caso, di una resa ritmica, anziché meramente prosastica, in cui si costruisce attraverso tutta la poesia un ritmo regolare, fondamentalmente endecasillabico, che risulta essere quello più congeniale alla poetessa sia in traduzione sia nei suoi componimenti originali (Tarozzi 2023, 153–154). Tramite un processo che va oltre l'addomesticamento, Tarozzi adatta i versi di Shelley al proprio stile personale, fondato sui metri classici della tradizione italiana; la traduzione diventa quindi assimilazione a sé della voce e dello stile altrui.

Dagli esempi di traduzione della "Ode to the West Wind" analizzati sopra emerge come l'accuratezza semantica – o, per riprendere l'espressione usata da Bianca Tarozzi, "la fedeltà all'immagine di partenza" (153) – costituisca una norma imprescindibile oggi per i traduttori italiani di Shelley, anche in assenza del testo a fronte. Al contrario, nessuno dei tre poeti considerati opta per una traduzione metrica che riproduca la forma dell'originale. Laddove Mussapi mantiene almeno graficamente la struttura del testo di partenza, Conte e Tarozzi non esitano a modificarla con un aumento del numero dei versi. In entrambi i casi, il risultato è una poesia autonoma in italiano, ma nell'"Ode al vento dell'Ovest" di Tarozzi l'allontanamento dal ritmo originale fa sì che si perda la perfetta coincidenza tra forma e contenuto che caratterizza il componimento shelleyano; di conseguenza, in questa versione la trasmissione del messaggio del poeta è affidata unicamente alla componente semantica. Soltanto Conte sembra riconoscere e riuscire a ricreare, almeno in parte, il si-

gnificato dell'articolata architettura dell'ode, a ulteriore dimostrazione della sua profonda affinità con il poeta inglese.

3. La traduzione del primo canto di *Don Juan* di Giuliano Dego è fondata su un approccio alla poesia romantica dalle forme italiane diametralmente opposto a quelli illustrati in precedenza. Del poema rimangono sedici canti compiuti e l'inizio di un diciassettesimo, per un totale di oltre 16.000 versi in ottave inglesi, che Byron non esitò a definire dallo stile "italiano" (Byron 1976, 24). Come noto, l'ottava è una forma che si presta a diversi registri, dal serio al satirico. Benché *Don Juan* si muova lungo tutto lo spettro delle possibilità che essa offre, a prevalere nel poema (sulla scorta del *Morgante* di Pulci) è il registro comico, che Byron raggiunge per mezzo di una fitta trama di giochi di parole, doppi sensi, anticlimax e inversioni sintattiche e un continuo ricorso a rime imprevedibili, superando ampiamente il suo modello e realizzando un'opera che non ha paragoni nella lingua inglese. Dego è stato l'unico poeta contemporaneo e uno dei pochissimi nella storia della ricezione italiana di Byron a tradurre *Don Juan* in ottave, forma con cui aveva acquisito dimestichezza scrivendo un suo poema, *La storia in rima* (2006). Laddove Byron muove dalla traduzione alla composizione originale, in Dego si assiste dunque al procedimento inverso. D'altra parte, anch'egli è approdato a *Don Juan* passando, per così dire, per la poesia burlesca di Pulci, nello specifico curando un'edizione del *Morgante* uscita nello stesso anno e nella stessa collana della sua versione dal capolavoro byroniano.

Vittorio Betteloni, nell'avvertenza alla propria traduzione, precorritrice dell'esperimento di Dego, aveva motivato la scelta di recare *Don Juan* nella stessa forma dell'originale con queste parole:

Bisogna tradurre in ottave. Come infatti tradurre altrimenti un poema, che è scritto in ottave inglesi, appunto perché imitato da poemi italiani? Non è possibile affatto. Ora il tradurre in ottava rima non è comodo certamente. Ma c'è di peggio. Un'ottava inglese si traduce male con un'ottava italiana. La lingua inglese ha vocaboli assai più brevi dei nostri, e un'ottava di quella lingua dice molte più cose d'un'ottava italiana. Tuttavia bisogna tradurre ottava per ottava: d'un'ottava farne troppo spesso due, o di due farne tre sarebbe un alterare l'economia dell'intero poema. D'altra parte ciascuna ottava è un organismo individuale e omogeneo, che sta da sé e non si può spezzare impunemente. [...] E allora, come se n' esce? Ecco, in tesi generale non se n' esce affatto. (Betteloni 1897, V)

È l'origine italiana della forma impiegata da Byron a imporre l'uso della stessa al traduttore italiano, per il quale l'approccio cosiddetto mimetico – ovvero, la ricerca di una similarità formale con il testo di partenza – rappresenta l'unica alternativa possibile (Holmes 1988, 26). Per Shelley, tradurre nella stessa forma dell'originale era un dovere fondamentale nei confronti dell'autore (Medwin 1913, 244); Betteloni, come Dego dopo di lui, sarà stato memore del fatto che anche Byron prediligeva tale approccio nella pratica e nelle parole. Tuttavia, laddove Betteloni poteva riallacciarsi a una tradizione nazionale ancora non completamente esauritasi che, sulla scorta delle traduzioni cinquecentesche dei classici, aveva fatto dell'equi-

valenza tra forma chiusa straniera e forma chiusa italiana una regola (Contini 1974, 372), l'adozione dello stesso principio da parte di Dego costituisce una soluzione in controtendenza rispetto alle traduzioni di poesia – e, più in generale, al panorama poetico – del secondo Novecento, ben illustrato dalle prove analizzate precedentemente.

Riprendendo le riflessioni fatte da Betteloni, Dego si sofferma sulle difficoltà che la sua decisione comporta e che nemmeno la maggiore ricchezza di rime dell'italiano riesce ad alleviare. A fronte di un numero quasi pari di sillabe, di norma l'endecasillabo contiene meno vocaboli del pentametro giambico; di conseguenza, mentre l'ottava inglese, secondo i calcoli del traduttore, conta circa "61 [parole] monosillabiche", l'ottava italiana ne comprende "una media di 50 [...] in prevalenza polisillabiche" (Dego 1992, 40). È inevitabile, quindi, che per riuscire a rendere il contenuto di ciascuna strofa dell'originale senza omissioni sia necessario ricorrere in italiano a una sintassi densa e a un lessico ricercato, lontani dal linguaggio piano, a tratti colloquiale, e sempre limpido di Byron. La versione di Dego abbonda di costruzioni sintattiche complesse e scelte lessicali non comuni, inclusi arcaismi, regionalismi e termini stranieri (questi ultimi prelevati in alcuni casi dal testo di partenza), le quali, seppur necessarie, diventano un ostacolo alla comprensione, al punto che la traduzione è corredata da numerose note esplicative a piè di pagina. Talvolta, però, nemmeno le note sono sufficienti e il lettore si vede costretto a ricorrere al testo a fronte per sciogliere un passo, in un vero e proprio ribaltamento del rapporto tra testo di partenza e testo di arrivo in un'edizione bilingue. Si prendano le strofe seguenti, in cui il poeta rivolge al suo pubblico una sorta di ironica dichiarazione d'intenti⁹:

6
 Most epic poets plunge in 'medias res,'
 (Horace makes this the heroic turnpike road)
 And then your hero tells, when'er you please,
 What went before – by way of episode,
 While seated after dinner at his ease,
 Beside his mistress in some soft abode,
 Palace, or garden, paradise, or cavern,
 Which serves the happy couple for a tavern.

7
 That is the usual method, but not mine –
 My way is to begin with the beginning;
 The regularity of my design
 Forbids all wandering as the worst of sinning,
 And therefore I shall open with a line
 (Although it cost me half an hour in spinning)
 Narrating somewhat of Don Juan's father,
 And also of his mother, if you'd rather.

⁹ Le citazioni da *Don Juan* sono tratte da Byron 1986b.

6

In medias res iniziano i poemi
 (Orazio vede in ciò il *sine qua non*),
 e l'eroe dipoi dipana temi
 per episodi (a mo di *feuilleton*),
 reclino sul triclinio, i suoi patemi
 ormai remoti *vis-à-vis* chignon
 e labbra di regine. (Ma una grotta
 vale un palazzo, quando fuori annotta.)

7

Questo è il metodo antico – non il mio.
 Io inizio dall'inizio, e in più mi impegno
 ad essere ortodosso (se non pio)
 e a non mai divagar senza ritegno.
 Con un verso pertanto do l'avvio
 (ho annaspato mezz'ora a farlo pregno)
 che del padre di Juan fa la storia,
 ed anche della madre – più censoria.

Nella strofa 7, per creare la rima con “mio” e “avvio” Dego aggiunge un inciso, “se non pio”, assente nell'originale, che rimanda alla nota seguente: “il riferimento, scherzoso, è al *pious Aeneas* virgiliano”. Purtroppo, però, senza esplicitare l'allusione al mito di Enea e Didone nella strofa precedente, tale riferimento risulta del tutto gratuito e l'inciso causa solo confusione. Leggendo il passo citato nella versione di partenza e in quella di arrivo, si coglie subito la mancanza di scorrevolezza delle ottave italiane che, come osservato da Francesco Rognoni (2006, 80–81), è un'ulteriore conseguenza della complessità sintattica e della densità semantica che caratterizzano la resa di Dego. Qui, in particolare, il traduttore più che raddoppia le parentesi (se ne contano cinque contro le due dell'originale); nella sola strofa 6, inoltre, introduce quattro espressioni straniere, in latino e in francese, in aggiunta a quella usata da Byron nel primo verso, che, essendo quasi tutte stampate in corsivo, pesano anche visivamente. Al rallentamento del ritmo contribuiscono ulteriormente le figure di suono cui Dego ricorre in misura assai maggiore rispetto a Byron per ottenere un effetto comico, ma con risultati spesso artificiosi, come nel caso dell'allitterazione in “dipoi dipana” al terzo verso della strofa 6; due versi dopo, la figura etimologica “reclino sul triclinio” si trasforma in uno scioglilingua. Questi esempi mostrano come nella traduzione di Dego si perda quella velocità di lettura che fa di *Don Juan*, secondo il celebre giudizio di Virginia Woolf (1953, 3), il poema più leggibile che sia mai stato scritto di tale lunghezza.

Le figure di suono sono impiegate con più successo nella prima delle due strofe riportate di seguito, un passo che W.H. Auden porta a illustrazione del genio comico di Byron, ovvero della sua capacità di raffigurare le contraddizioni umane senza assumere un atteggiamento riformatore o moralistico (Auden 1966, xii). In questo punto del canto il poeta sta narrando dell'amore nascente tra il sedicenne Don Juan e Donna Julia, un'amica, sposata, della madre di lui, Donna Inez. Il soggetto è Julia:

76

She vow'd she never would see Juan more,
 And next day paid a visit to his mother,
 And look'd extremely at the opening door,
 Which, by the Virgin's grace, let in another;
 Grateful she was, and yet a little sore –
 Again it opens, it can be no other,
 'Tis surely Juan now – No! I'm afraid
 That night the Virgin was no further pray'd.

77

She now determined that a virtuous woman
 Should rather face and overcome temptation,
 That flight was base and dastardly, and no man
 Should ever give her heart the least sensation;
 That is to say, a thought beyond the common
 Preference, that we must feel upon occasion,
 For people who are pleasanter than others,
 But then they only seem so many brothers.

76

Giurò di non seguir la strada storta –
 ma ad Inez ritornò (oh, il subconscio scaltro!) –
 ed avvampò quando si aprì la porta:
 da cui solo un valletto entrò, peraltro.
 Fu grata alla Madonna, poi fu smorta.
 S'apre di nuovo... Non può esser altro...
 Certo è Júan stavolta... No! Per scorno,
 più non pregò la Vergine, quel giorno.

77

Decise dunque che affrontare occorre,
 piuttosto che evitar, le tentazioni –
 perché è vile chi ansioso in fuga corre:
 «Nessuno mi darà più sensazioni,
 vale a dire pensier, da far supporre
 che cercare si possano occasioni...
 Anzi, specie se gli uomini son belli,
 li tratterò alla stregua di fratelli!

Nella strofa 76, la ripetizione della vocale tonica finale (“Giurò”, “ritornò”, “avvampò”, “entrò”, “può”, “No”, “pregò”) evidenzia la comicità intrinseca nel tentativo di autoinganno messo in atto inconsapevolmente da Donna Julia, un effetto che nemmeno il sedulo, oltre che anacronistico, commento inserito dal traduttore nel secondo verso riesce a guastare del tutto. Con quest’aggiunta Dego dimostra di avere male assimilato l’insegnamento di

Byron, che ricorre spesso a simili riempitivi per esigenze di rima, mantenendo sempre, però, un tono scanzonato. Per fare un esempio tra i tanti possibili, nella strofa 18 dello stesso canto, dove la virtù della madre di Juan è paragonata a quella di Adamo ed Eva prima della Caduta, la necessità di trovare una parola che rimi con “ours” e “bowers” è risolta da Byron tramite un intervento autoriale tra parentesi che occupa l'intero verso: “I wonder how they got through the twelve hours” (letteralmente, “mi chiedo come tirassero sera”). La strofa 77 mostra, invece, come la concisione estrema di Dego dia i suoi esiti migliori nella coppia di versi finale. Non si tratta certamente di un caso: è la natura stessa del distico rimato, che suggella l'ottava con un aforisma, a esigere la condensazione del senso.

Come suggerisce l'avvertenza di Betteloni, la scelta di tradurre *Don Juan* mantenendone la forma italiana è dettata da un intento addomesticante, per usare la terminologia introdotta da Lawrence Venuti (1995, 19–39); il fine ultimo del traduttore, infatti, è restituire il poema alla sua lingua e tradizione letteraria d'origine. Il rischio principale che questa scelta comporta è quello di cadere nel falso antico, cosa che, a detta di Dego, il suo predecessore non ha saputo evitare, finendo per ricalcare il linguaggio del “neoclassicismo dei primi anni del secolo” (Dego 1992, 41). In questo senso, l'esperimento di Dego (che di ciò si tratta è dimostrato dal fatto che non sia andato oltre il primo canto) può dirsi riuscito, grazie anche al suo precedente esercizio di svecchiamento dell'ottava italiana in veste di poeta. D'altra parte, l'adozione di tale forma in traduzione ha comportato non soltanto un radicale allontanamento dal lessico e dalla sintassi di partenza, ma anche, di conseguenza, un'alterazione del ritmo e del registro originali. Consapevole di questi limiti, Dego invita pertanto a considerare la sua versione alla stregua di un'imitazione (43).

L'anno successivo alla pubblicazione del primo canto di *Don Juan* nella traduzione di Dego appare l'edizione delle opere di Byron a cura di Tomaso Kemeny, che include estratti dai canti 2, 8, 11, 14, 15, 16 e 17. La resa di Kemeny è un esempio di quella che Gianfranco Contini ha definito “traduzione alinear”, ovvero “Una sorta di corrispondenza determinatamente prosastica, non già in prosa [...], ma cercata membro per membro poetico” (1974, 373). Kemeny traduce in versi ametrici, la cui disposizione sulla pagina riproduce esattamente il layout del testo a fronte, e che ne ricalcano il più possibile le strutture sintattiche e le scelte lessicali. Per Contini, una traduzione di questo tipo rappresenta “un acceso manifesto d'invito all'originale” (374); è quindi una soluzione che si confà in maniera particolare a un'edizione bilingue commentata, dove la traduzione svolge innanzitutto una funzione di supporto alla lettura e alla comprensione del testo a fronte. Tuttavia, Kemeny non rinuncia alla musicalità, che costruisce attraverso un ampio ricorso alle figure di suono (assonanze, consonanze, allitterazioni) e, soprattutto, alla rima. L'esempio sotto è tratto dalla descrizione di Haidée nel secondo canto:

116

Her brow was overhung with coins of gold,
 That sparkled o'er the auburn of her hair,
 Her clustering hair, whose longer locks were roll'd
 In braids behind, and though her stature were
 Even of the highest for a female mould,

They nearly reach'd her heel; and in her air
 There was a something which bespoke command,
 As one who was a lady in the land.

117

Her hair, I said, was auburn; but her eyes
 Were black as death, their lashes the same hue,
 Of downcast length, in whose silk shadow lies
 Deepest attraction, for when to the view
 Forth from its raven fringe the full glance flies,
 Ne'er with such force the swiftest arrow flew;
 'Tis as the snake late coil'd, who pours his length,
 And hurls at once his venom and his strength.

118

Her brow was white and low, her cheek's pure dye
 Like twilight rosy still with the set sun;
 Short upper lip – sweet lips! that make us sigh
 Ever to have seen such; for she was one
 Fit for the model of a statuary,
 (A race of mere impostors, when all's done –
 I've seen much finer women, ripe and real,
 Than all the nonsense of their stone ideal.)

116

La sua fronte di monete d'oro adorna,
 irraggiava i suoi capelli d'un castano ramato,
 i suoi capelli raccolti, le cui ciocche più lunghe
 scendevano in trecce, e per quanto la sua statura
 fosse per una taglia femminile rilevante,
 quasi le giungevano ai calcagni. E nel suo semblante
 vi era qualcosa della fierezza di chi comanda,
 come conviene a una Signora di quella landa.

117

I suoi capelli, come dissi, erano d'un castano ramato,
 ma i suoi occhi erano neri come la morte, le sue ciglia
 del medesimo colore, alla cui serica ombra s'incontra
 la malia più profonda, poiché non c'è strale,
 per quanto rapido, che abbia la potenza fatale
 del suo sguardo quando dalla frangia corvina affiora.
 È come il serpente che, prima in cerchi avvolto, si raddrizza
 d'un subito e con tutta la sua forza il suo veleno sprizza.

118

Bianca la fronte e pudica, puro il colore delle gote
 come il crepuscolo ancora rosa dopo il tramonto del sole.
 Minuto labbro superiore – dolci labbra! Che ci fanno sospirare
 di averle mai viste; poiché era
 adatta per fare da modella a uno scultore
 (una razza di meri impostori, a lavori fatti;
 ho visto donne molto più belle, formose e reali,
 di tutto il nonsenso dei loro pietrificati ideali).

Alle occasionali rime interne (come quella tra “superiore” e “scultore” nella strofa 118) si aggiungono numerose rime finali, prevalentemente in posizione baciata, che occorrono non soltanto nel distico, come già nel testo di partenza, ma anche nelle due terzine. Pur non apparendo forzata, questa ricerca di coppie rimiche perfette risulta in gran parte fine a se stessa, poiché non mira a riprodurre lo schema originale e, anzi, spesso se ne allontana. Ciononostante, paragonata all’esperimento di Dego, la traduzione di Kemeny ha il merito di rendere un servizio utile al lettore italiano in virtù dell’elevata accuratezza nella resa degli aspetti lessicali e sintattici che la caratterizza, e che l’avvicina piuttosto alle versioni della “Ode to the West Wind” di Mussapi, Conte e Tarozzi.

Infine, merita una menzione, in virtù non soltanto della sua eccezionalità nel panorama delle traduzioni italiane contemporanee di poesia inglese e americana, la resa integrale in prosa di *Don Juan* di Simone Saglia (1987), il solo, dopo Rusconi e Betteloni nell’Ottocento, ad avere tradotto tutto il poema. Saglia spiega di avere scelto di recarlo in prosa poiché questa “permette di utilizzare diversi registri poetico-musicali” ed è quindi la forma più adatta a rendere l’“amalgama di serio e faceto” che caratterizza il poema (1987, xiii). Oltre a rispecchiare la varietà tonale del componimento, la traduzione di Saglia esalta la vena narrativa di Byron (che si coglie appieno, più che nei racconti in versi giovanili, nello spassosissimo epistolario): infatti, come è stato notato da più parti, il suo *Don Giovanni*, che non è accompagnato dal testo a fronte (e non ne fa sentire la mancanza), si legge come un romanzo (D’Amico 1988, 131; Rognoni 2006, 80). Si prenda, ad esempio, la scena, tratta dal secondo canto (strofe 106–112), in cui Juan raggiunge la riva dopo essere scampato al naufragio della nave che avrebbe dovuto portarlo da Cadice a Livorno, e viene trovato esanime sulla spiaggia da Haidée:

Così, benché fosse sfibrato e sentisse ancora rigide le membra, riusciva a stare a galla tentando di utilizzare l’onda veloce per raggiungere, prima che venisse buio, la spiaggia che si stendeva dinanzi a lui, alta e al riparo dai flutti. Il pericolo maggiore era uno squalo che aveva afferrato per una coscia un compagno che nuotava accanto a lui. Gli altri due non sapevano nuotare sicché solo Giovanni raggiunse la spiaggia. Ma non sarebbe arrivato nemmeno lui se non avesse afferrato un grosso remo trascinatogli vicino dall’acqua proprio quando le sue deboli braccia non riuscivano più a muoversi e un’onda lo aveva già sommerso. Aggrappatosi al remo, battuto e sferzato dalle onde, finalmente, lasciandosi trasportare dai frangenti, arrancando sul fondale, inerpican-dosi su per gli scogli, lasciandosi rotolare sulla battigia, mezzo privo di sensi, si trasse

fuori dal mare. [...] Accanto a lui v'era solo il cadavere di uno dei tre morti per fame tre giorni prima: aveva trovato, come terra per la sepoltura, una spiaggia deserta, sconosciuta. Mentre Giovanni scrutava attorno a sé, preso da vertigini, si sentì venir meno: vide la spiaggia ruotare finché cadde esanime a terra. Si rovesciò sul fianco con la mano gocciolante tesa sul remo, quello che era stato il loro albero di fortuna. Giacque al suolo, pallido come un giglio appassito, magro, sottile, eppure bello come una rara creatura plasmata dalla natura. Non poté sapere quanto tempo rimase sulla spiaggia umida, privo di coscienza: per lui non esisteva più la terra; per il suo sangue raggelato e i suoi sensi offuscati non scorreva più il tempo né la notte si alternava al giorno. Nemmeno ebbe la chiara percezione del risveglio quando il polso, le membra doloranti, il sangue ardente nelle vene incominciarono a palpitare ritornando alla vita, mentre la Morte, sebbene fosse stata sconfitta e stesse ritirandosi, continuava tuttavia a lottare. Aperse gli occhi, li richiuse, di nuovo li apersero: la vista era ancora vaga e ondeggiante. Credeva di essere ancora nell'imbarcazione e di avere soltanto sonnecchiato. Si sentì sopraffatto dalla disperazione e desiderò la morte in cui riposare. Allora, finalmente, i suoi sensi si rianimarono e lentamente, con gli occhi ancora tremolanti, vide il bel volto di una giovane diciassettenne che stava piegata su di lui.

La delicata musicalità e il ritmo fluido della prosa di Saglia – prosa ritmica, a tutti gli effetti – gli consentono di ricreare efficacemente la scorrevolezza delle ottave byroniane, che invece si perde nelle traduzioni in versi di Dego e Kemeny, rendendo la sua versione al tempo stesso accurata e assai godibile per il lettore moderno.

Conclusion

L'analisi proposta si è concentrata sugli aspetti formali delle traduzioni prese in esame. Dal punto di vista semantico è stata comunque osservata un'attenzione all'accuratezza lessicale e sintattica anche laddove la traduzione non fosse destinata ad affiancare la poesia originale, come nei casi di Tarozzi e Saglia. A fare eccezione è la versione di Dego, in cui il contenuto risulta subordinato alla forma, la quale riproduce il metro italiano di partenza e, pertanto, può essere definita mimetica sulla base della classificazione proposta da James Holmes (1988, 26). Benché le altre traduzioni presentino soluzioni formali lontane da quella adottata da Dego, esse risultano altrettanto improntate a un approccio addomesticante. In esse prevale, infatti, una tendenza alla resa ritmica in linea con lo sviluppo della poesia italiana nel secondo Novecento, che nel caso di Mussapi appare influenzata dal testo a fronte, mentre per le prove di Conte, Saglia e Tarozzi consente di parlare, con Jones (2011, 118), di traduzione ricreativa.

*Bibliografia*¹⁰

- Aglione, Giuseppe, traduzione di. 1858. *Opere poetiche scelte di P.B. Shelley*. Milano: Sonzogno.
- Auden, Wystan Hugh. 1966. Introduction to George Gordon Byron. *Selected Poetry and Prose*, vii–xxiv. New York: New American Library.
- Betteloni, Vittorio, traduzione di. 1897. George Gordon Byron. *Don Giovanni*. Firenze: Le Monnier.
- Brilli, Attilio, a cura di. 1982. George Gordon Byron. *Don Juan*, traduzione di Vittorio Betteloni. Milano: Mondadori.
- Byron, George Gordon. 1976. *Byron's Letters and Journals*, edited by Leslie A. Marchand, vol. 6. London: Murray.
- Byron, George Gordon. 1977. *Byron's Letters and Journals*, edited by Leslie A. Marchand, vol. 7. London: Murray.
- Byron, George Gordon. 1986a. *The Complete Poetical Works*, edited by Jerome J. McGann, vol. 4. Oxford: Clarendon Press.
- Byron, George Gordon. 1986b. *The Complete Poetical Works*, edited by Jerome J. McGann, vol. 5. Oxford: Clarendon Press.
- Byron, George Gordon. 1991. *The Complete Poetical Works*, edited by Jerome J. McGann, Barry Weller, vol. 6. Oxford: Clarendon Press.
- Cardwell, Richard, ed. 2004. *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1. London: Continuum.
- Casali, Enrico, traduzione di. 1876. *Il Don Juan di Lord Byron*. Milano: Batezzati.
- Conte, Giuseppe, traduzione di. 1989. Percy Bysshe Shelley. *Poesie*. Milano: Rizzoli.
- Conte, Giuseppe. 2005. *La casa delle onde*. Milano: Longanesi.
- Conte, Giuseppe. 2017. "Giuseppe Conte: il poeta-paladino contro il tramonto dell'Occidente." *Pangea*. 10 Dicembre 2017. <https://www.pangea.news/giuseppe-conte-poeta-paladino-tramonto-delloccidente/>.
- Contini, Gianfranco. 1974. "Di un modo di tradurre." In *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, 372–379. Torino: Einaudi.
- Crisafulli, Lilla Maria. 2008. "Shelley's Afterlife in Italy: from 1822 to 1922." In *The Reception of P.B. Shelley in Europe*, edited by Susanne Schmid, Michael Rossington, 49–73. London: Continuum.
- Curran, Stuart. 2011. "Epipsychidion, Dante, and the Renewable Life." In *Dante and Italy in British Romanticism*, edited by Frederick Burwick, Paul Douglass, 93–104. New York: Palgrave Macmillan.
- D'Amico, Masolino. 1988. "Diavolo d'un Lord." *Panorama*, 26 giugno 1988, 128–133.
- De Bosis, Adolfo, traduzione di. 1898. *I Cenci, tragedia in cinque atti di Percy Bysshe Shelley*. Roma: pubblicato dall'autore.
- De Bosis, Adolfo, traduzione di. 1922. *Il Prometeo liberato, dramma lirico di P.B. Shelley*. Roma: Stock.
- De Bosis, Adolfo, traduzione di. 1928. Percy Bysshe Shelley. *Liriche*. Milano: Mondadori.
- Dego, Giuliano, traduzione di. 1992. George Gordon Byron. *Don Juan. Canto primo*. Milano: Rizzoli.
- Dego, Giuliano. 2006. *La storia in rima*. Milano: Nuove Scritture.
- Dryden, John. 1961. Preface to *Ovid's Epistles*. In *The Works of John Dryden*, edited by Edward Niles Hooker, H.T. Swedenberg Jr., vol. 1, 109–119. Berkeley: University of California Press.

¹⁰ Per rendere la presente bibliografia di più immediata consultazione, si è scelto di elencare le numerose edizioni italiane delle opere di Byron e di Shelley sotto il nome del traduttore o del curatore, laddove questi non coincida con il primo.

- Eliot, T.S. 2021. "Talk on Dante [What Dante Means to Me]." In *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition*, edited by Iman Javadi, Ronald Schuchard, vol. 7, 482–492. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Giartosio De Courten, Maria Luisa. 1923. *Shelley e l'Italia*. Milano: Treves.
- Holmes, James S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Iamartino, Giovanni. 2004. "Translation, Biography, Opera, Film and Literary Criticism: Byron and Italy after 1870." In *The Reception of Byron in Europe*, edited by Richard Cardwell, vol. 1, 98–128. London: Continuum.
- Isola, Pietro, traduzione di. 1823. *Poemi di Lord G. Byron*. Torino: Pomba.
- Jones, Francis R. 2011. "Poetry Translation." In *Handbook of Translation Studies*, edited by Yves Gambier, Luc van Doorslaer, vol. 2, 117–122. Amsterdam: Benjamins.
- Kemeny, Tomaso, traduzione di. 1993. George Gordon Byron. *Opere scelte*. Milano: Mondadori.
- Kemeny, Tomaso. 2013. "Il mitomodernismo e il neo-antico." *poeta in rivolta trentennale* (blog). 27 maggio 2013. <http://tomasolkemeny.blogspot.com/2013/05/il-mitomodernismo-e-il-neo-antico.html>.
- Leoni, Michele, traduzione di. 1818. *Lamento del Tasso di Lord Byron*. Pisa: Capurro.
- Leoni, Michele, traduzione di. 1819. *L'Italia, Canto IV. del Pellegrinaggio di Childe Harold scritto da Lord Byron*. Italia.
- Lowell, Robert. 1961. *Imitations*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Medwin, Thomas. 1913. *The Life of Percy Bysshe Shelley*, edited by Harry Buxton Forman. London: Oxford University Press.
- Mussapi, Roberto, traduzione di. 1996. *Shelley, Keats e Byron. I ragazzi che amavano il vento*. Milano: Feltrinelli.
- Pareto, Lorenzo Antonio Damaso, traduzione di. 1830. *Adone nella morte di Giovanni Keats, elegia di Percy Bishe Shelley*. Genova: Pellas.
- Pellico, Silvio, traduzione di. 1818. *Manfredo, poema drammatico di Lord Byron*. Milano: Pirotta.
- Piccoli, Raffaello, traduzione di. [1924.] Percy Bysshe Shelley. *Prometeo liberato*. Firenze: Sansoni.
- Piccoli, Raffaello, traduzione di. [1925.] Percy Bysshe Shelley. *Poemetti*. Firenze: Sansoni.
- Pulci, Luigi. 1992. *Morgante*, a cura di Giuliano Dego. Milano: Rizzoli.
- Rawes, Alan. 2014. "From the Italian': Byron's Translation of Pulci's *Morgante Maggiore*." *Litteraria Pragensia* 23 (46): 6–22.
- Reynolds, Matthew. 2011. *The Poetry of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Rognoni, Francesco. 2006. *Di libro in libro. Percorsi nella letteratura inglese e americana di Otto e Novecento*. Milano: Vita e Pensiero.
- Rognoni, Francesco, a cura di. 2018a. Percy Bysshe Shelley. *Opere poetiche*. I Meridiani. Milano: Mondadori.
- Rognoni, Francesco, a cura di. 2018b. Percy Bysshe Shelley. *Teatro, prose e lettere*. I Meridiani. Milano: Mondadori.
- Rusconi, Carlo, traduzione di. 1840–1842. *Opere complete di Lord Byron voltate dall'originale inglese in prosa italiana*. Padova: Minerva. 16 voll.
- Saglia, Simone, traduzione di. 1987. George Gordon Byron. *Don Giovanni*. Montichiari: Zanetti.
- Sanesi, Roberto, a cura di. 1983. Percy Bysshe Shelley. *Poesie*. Milano: Mondadori.
- Sansone, Giuseppe. 1989. "Traduzione ritmica e traduzione metrica." In *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, 13–28. Milano: Guerin.

- Schmid, Susanne, Michael Rossington, eds. 2008. *The Reception of P.B. Shelley in Europe*. London: Continuum.
- Schoina, Maria. 2008. "Revisiting Byron's Italian Style." *The Byron Journal* 36 (1): 19–27.
- Shelley, Percy Bysshe. 2002. *Shelley's Poetry and Prose*, edited by Donald H. Reiman, Neil Fraistat. New York: Norton.
- Strafforello, Gustavo. 1859. *L'Italia nei canti dei poeti stranieri contemporanei*. Torino: Unione Tipografico-Editrice.
- Tarozzi, Bianca. 2023. *Imitazioni*. Venezia: Molesini.
- Varinelli, Valentina. 2022. *Italian Impromptus: A Study of P.B. Shelley's Writings in Italian with an Annotated Edition*. Milano: LED.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Webb, Timothy. 1976. *The Violet in the Crucible: Shelley and Translation*. Oxford: Clarendon Press.
- Woolf, Virginia. 1953. *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, edited by Leonard Woolf. London: Hogarth Press.