

Franco Nasi

Un frammento sul fiume Il Kubla Khan di Coleridge in Italia

Il Kubla Khan di Coleridge è un esempio di testo poetico che presenta infinite difficoltà al traduttore sia per la sua natura di frammento onirico sia per l'incredibile intreccio metrico, fonetico e ritmico che lo caratterizza. Ripercorrere la fortuna del testo in Italia è un modo non solo per vedere come il testo si è risignificato nelle varie versioni e nelle varie prospettive interpretative dei traduttori, poeti, studiosi che si sono cimentati nella sua versione, ma anche per ripercorrere le variazioni del gusto poetico e dell'idea di poesia della cultura italiana nel tempo. Dopo una breve premessa sulla fortuna di Coleridge in Italia e un'analisi della composizione, il saggio considera alcune traduzioni a partire da quelle di Mario Praz (1925), Maria Luisa Cervini (1931), Mario Luzi (1948), a quella di Marcello Pagnini (1988) che segnala la fondamentale importanza della premessa in prosa di Coleridge del frammento come parte integrale della composizione, fino alla recente versione di Edoardo Zuccato (2018).

Parole chiave: Samuel Taylor Coleridge, Kubla Khan, Traduzioni, Storia della traduzione in Italia, Poetiche.

Coleridge's Kubla Khan is a poem that poses a great number of problems for translators both for its nature as an oneiric fragment and for its incredible braiding of metrical, phonetic and rhythmic motives and techniques. Studying the reception of the text in Italy is a way not only to see how the text has acquired different meanings in the various versions and interpretative perspectives of the translators, poets, and scholars, but also to trace the variations in the concept of poetry and poetic taste in Italian culture over time. After an introduction tracking Coleridge's fortune in Italy and a brief analysis of the source text, the essay considers a number of translations, from the renditions by Mario Praz (1925), Maria Luisa Cervini (1931) and Mario Luzi (1948), to the translation by Marcello Pagnini (1988) – who points out the fundamental importance of Coleridge's prose premise of the poem as an integral part of the composition – and the recent version by Edoardo Zuccato (2018).

Keywords: Samuel Taylor Coleridge, Kubla Khan, Translations, History of translation in Italy, Poetics.

Franco Nasi, "Un frammento sul fiume. Il Kubla Khan di Coleridge in Italia", «rivista di traduzione: teorie pratiche storie», 1 (2023) 10-33.

© ri.tr.a & Franco Nasi (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: in acquisizione

URL: in acquisizione

*The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves*
S. T. Coleridge

John Stuart Mill, in un saggio apparso nell'agosto del 1838 sulla «London and Westminster Review», scrive di due uomini, scomparsi di recente, nei confronti dei quali l'Inghilterra è debitrice per le più importanti idee in circolazione e per la rivoluzione nei metodi della ricerca e del pensiero. Due uomini diversi in quasi tutto, ma accomunati dall'essere stati spesso disprezzati dagli opinionisti più in vista, poco letti dal pubblico generale di lettori, eppure molto influenti sui grandi pensatori:

Sono stati i maestri dei maestri. È quasi impossibile trovare in Inghilterra un individuo di una certa importanza nell'ambito della riflessione della mente che [...] non abbia dapprima imparato a pensare da uno di questi due uomini [...]. È difficile trovare una pubblicazione di una certa rilevanza rivolta alle classi colte che non sarebbe diversa da ciò che è se queste persone non fossero esistite. Questi uomini sono Jeremy Bentham e Samuel Taylor Coleridge, le due grandi menti seminali nell'Inghilterra della loro epoca (Mill 1988, 115-116)¹.

Il saggio è intitolato *Bentham*. Due anni dopo Mill pubblicherà sulla stessa rivista un secondo saggio intitolato *Coleridge*. Credo sia abbastanza sorprendente trovare un così esplicito riconoscimento dell'importanza del pensiero di Coleridge e della sua influenza sulla filosofia inglese da parte di un pensatore geniale e di orientamento filosofico così diverso come John Stuart Mill. In genere l'opinione comune che si ha di Coleridge è quella di un pensatore asistemico,

* Questo contributo è stato presentato al convegno *Riscrivere il secolo lungo – Ottocento e traduzione. Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni*, Università di Trento, 16-17 maggio 2022.

¹ «They have been the teachers of the teachers; there is hardly to be found in England an individual of any importance in the world of mind, who [...] did not first learn to think from one of these two [...]; there is already scarcely a publication of any consequence addressed to the educated classes, which, if these persons had not existed, would not have been different from what it is. These men are Jeremy Bentham and Samuel Taylor Coleridge – the two great seminal minds of England in their age» (Mill 1859, 330-331). Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

oscuro, a volte incomprensibile, incapace di dare coerenza al suo genio; oppure è quella del poeta visionario, irrequieto, egocentrico, con la vita minata dall'uso di oppio, antesignano a suo modo del poeta bohémien, autore di alcune poesie "da canone scolastico" come *The Rime of the Ancient Mariner*.

Eppure Coleridge è stato autore di una quantità incredibile di scritti ora finalmente disponibili nei sedici volumi, alcuni dei quali suddivisi in più tomi, dei *Collected Works* pubblicati e ottimamente curati nella prestigiosa Bollingen Series nell'arco di quasi cinquant'anni (Coleridge 1969-2015). I volumi, purtroppo costosissimi, raccolgono i suoi scritti di logica (*The Logic*), di teologia (*Lay Sermons, Aids to Reflection*), di filosofia politica (*On the Constitution of the Church and State*), di politica militante (*Watchman, The Friend*), di critica letteraria (*Lectures 1808-1819*), la sua influente autobiografia (*Biographia Literaria*), i *Notebooks*, i *Marginalia*, gli aforistici *Table Talks*, oltre ai tre tomi dei suoi *Poetical Works*, che includono anche le sue opere teatrali e le traduzioni di *Piccolomini* e *Death of Wallenstein* di Schiller, e infine il suo progettato ma mai portato a termine *Opus Maximum*, un'opera che avrebbe dovuto rendere esplicito in modo unitario e conseguente il suo sistema filosofico. Si tratta insomma di un autore eclettico, che forse oggi farebbe fatica a trovare una sua collocazione nei curiosi settori scientifico-disciplinari delle università italiane, per non parlare di un posto fisso nell'accademia, ma che anche nel primo ottocento inglese faticava a trovare riconoscimenti dalle istituzioni o dal mercato.

Tuttavia la sua opera, come dice giustamente Mill, lasciò un segno profondo nel mondo di lingua inglese. Le sue lezioni su Shakespeare, ma anche su Dante, così come le pagine dedicate a Wordsworth segnarono un punto di svolta nella ricezione di questi autori canonici. Anche il suo pensiero filosofico e quello teologico furono "seminali", in particolare negli Stati Uniti; e non solo, fra i trascendentalisti come Ralph Waldo Emerson o Margaret Fuller, affascinati dalla sua lettura di Kant, di Spinoza, dai suoi richiami alle filosofie orientali, ma anche fra i nuovi poeti, come Edgar Allan Poe, che lo definiva «the myriad-minded man» (Poe 1902, 51) riprendendo un'espressione che Coleridge stesso aveva usato in *Biographia Literaria* per Shakespeare, o fra i nuovi critici, come Edwin Percy Whipple, il critico letterario più influente a Boston e vicinissimo a Hawthorne e al gruppo dei trascendentalisti. Whipple, in un

ricco saggio su Coleridge del 1846, sottolineò l'importanza decisiva di Coleridge nel cambiare i paradigmi della critica letteraria che da pratica passiva, basata sulla mera individuazione di principi codificati ed esterni, diventava ora un atto autonomo e dinamico di lettura in cui il lettore è coinvolto attivamente nella creazione e nella scoperta della vitalità, organicità e unicità della poesia (Whipple 1846/1851). Poco prima, nel 1838, il critico e teologo George Allen, in un saggio apparso sulla «New York Review» utilizzava l'interessante espressione «Reproductive Criticism» per indicare questo nuovo approccio critico e sottolineava come Coleridge ne fosse stato il miglior maestro. Il metodo consiste nello «studiare le opere di genio in modo da portare le nostre facoltà sotto l'influenza di quelle menti creative, un'influenza che vivifica, coltiva e risveglia»; è un metodo che sollecita il lettore a venire a contatto con l'opera ripercorrendo, «passo dopo passo, il processo creativo dell'artista». Il critico, insomma, «si sforza di diventare, come dire, il poeta stesso in tutte le sue modalità di pensiero e di sentimento»².

Queste poche note sulla ricezione di Coleridge in Gran Bretagna e negli Stati Uniti nell'Ottocento servono a dire che parlare della sua fortuna in Italia in quel secolo è un ossimoro. Anni fa ero stato coinvolto da Edoardo Zuccato in un progetto di ricerca sulla ricezione di Coleridge in Europa (Shaffer e Zuccato 2007). Si trattava di una serie di volumi diretta da Elinor Shaffer sulla ricezione dei grandi autori britannici e irlandesi in Europa. Come si legge nella nota di presentazione della collana:

La nostra conoscenza di autori e autrici britannici e irlandesi sarebbe incompleta e inadeguata se non ci fosse una comprensione di come altre nazioni li hanno considerati. Ogni volume esamina il modo in cui autori e autrici sono stati tradotti, pubblicati, distribuiti, letti, recensiti e discussi in Europa. Nel far questo ogni volume getta una luce non solo su tendenze particolari della storia culturale e intellettuale, ma anche sui processi coinvolti nella disseminazione delle idee e dei testi³.

² «To study works of genius in such a way as to bring our faculties under the awakening, enlivening, cultivating influence of creative minds»; «step by step, the creative process of the artist»; «endeavours to become, as it were, in all of his habits of thinking and feeling, the poet himself» (Cit. in Simmons 1988, 359, 369).

³ www.bloomsbury.com/uk/series/the-reception-of-british-and-irish-authors-in-europe/ (trad. mia, 28.09.2023).

Una preoccupazione genuinamente comparatistica, quella della Shaffer, che non si può che condividere, e che sarebbe bello poter applicare in modo sistematico anche ai nostri autori italiani. Ad oggi sono usciti 27 volumi, purtroppo anche questi costosissimi, che offrono mappe rigorose dei movimenti dei testi di autori come David Hume, George Eliot, Charles Darwin, Jane Austen, James Joyce, Virginia Woolf nelle varie lingue e nei diversi territori d'Europa.

Nel volume dedicato a Coleridge, Edoardo Zuccato si era occupato delle traduzioni della poesia (Zuccato 2007), io degli scritti filosofici e della fortuna critica di Coleridge in Italia (Nasi 2007). Prima di cominciare questo lavoro ero convinto che la prima opera ad essere tradotta in Italia fosse stata *La rima del Vecchio Marinaio*. Quasi un secolo dopo la sua prima pubblicazione nelle *Lyrical Ballads* (1798), nel 1889, curiosamente uscivano due versioni del poemetto: una in prosa ad opera del critico Enrico Nencioni, per una edizione strenna del Corriere della Sera, accompagnata dalle illustrazioni di Doré, e una poetica di Emilio Teza. Per queste versioni e per le molte altre che seguirono rimando al saggio di Zuccato. Mi limito a citare solo i nomi di alcuni traduttori fra cui alcuni autorevolissimi e ben noti studiosi e poeti: Praz, Cervini, Luzi, Fenoglio, Marcucci, Giudici, Buffoni, Pisanti, Pagnini, Ceni, Sebregondi, Coronato, Giannotta, Ghiberti e lo stesso Zuccato che in una nuova bella e ampia raccolta di sue traduzioni di poesie di Coleridge ricorda anche una traduzione in dialetto napoletano, *'A bballata d'ò viecchio marenaro* di Lilliana Vitale, liberamente condotta sulla versione italiana di Massimo Giannotta, come nel gioco del passaparola (Zuccato 2018)⁴. Ma, si sa, e non c'è niente di male, la storia della traduzione è anche storia di rifrazione di rifrazioni, come ci insegna il Monti traduttore dei traduttori d'Omero e come vedremo anche con la nostra poesia⁵.

Dicevo, prima di cominciare il lavoro di ricerca per il saggio sulla *Reception of Coleridge in Europe*, ero sicuro, perché tutti i saggi critici riportavano questa informazione, che l'arrivo di Coleridge in Italia

⁴ Il volume, alle pagine 20-21, riporta un'accurata bibliografia delle versioni italiane citate a cui va aggiunta la recente versione Giorgio Ghiberti (Coleridge 2020).

⁵ La rifrazione è ovviamente uno dei temi più dibattiti e studiati anche nei moderni *Translation Studies*, a partire da Lefevere 2000.

coincidesse con la prima traduzione del *Vecchio marinaio*. La mia sorpresa fu enorme quando invece scovai per caso che la prima cosa tradotta di Coleridge in italiano non era stata la sua poesia più celebre, e neppure un suo saggio di estetica o di critica, bensì la traduzione a cura di G. Adolphi dell'opera teatrale giovanile *The Fall of Robespierre*, scritta da Coleridge e Southey nel 1794 pochi mesi dopo l'esecuzione del giacobino francese a Parigi, ma qui uscita con il solo nome di Coleridge per un piccolo ma intraprendente editore, Biagio Moretti, di Valenza Po, in Piemonte, nel 1855⁶. L'opera è la quinta di un'insolita serie di smilzi libretti intitolata BIBLIOTECA DEL VIAGGIATORE NELLE STRADE FERRATE, indirizzata ai viaggiatori che potevano muoversi sulle sole tre linee ferroviarie esistenti all'epoca. Nella seconda e terza pagina della copertina i lettori trovavano curiosamente l'orario dei treni che collegavano Torino, Genova e il Lago Maggiore; nella prima pagina le indicazioni dove acquistare il libretto: presso l'editore, nelle librerie e dai "Guarda-sale delle Strade Ferrate". L'introduzione probabilmente di Adolphi, molto informata sull'opera complessiva di Coleridge e sul suo percorso politico, che lo vide trasformarsi da appassionato propugnatore di idee rivoluzionarie in gioventù a più rigido conservatore nella seconda parte della sua vita, può indurre a pensare che questo traduttore e mediatore dell'opera di Coleridge in Italia fosse un sostenitore del pensiero politico del primo Coleridge, forse coinvolto nel movimento di unificazione dell'Italia (e la scelta degli altri volumetti della serie fra cui Silvio Pellico sembra confermarlo), e preferisse, pur informando i lettori, sospendere il giudizio sugli sviluppi "conservatori" di Coleridge.

Felice della mia scoperta, che immaginavo mi avrebbe portato fama accademica e fortuna economica, dovetti però subito abbassare la cresta quando il solerte Zuccato trovò in un altrettanto improbabile libretto, apparso solo quattro anni prima del "mio", la poesia *Love* tradotta in italiano. Il libretto si intitola *Poemetti di Moore e Coleridge*, contiene due lunghe parti del poema di Moore *Lalla Rookh* e, in coda, la poesia *Love* di Coleridge, a cura di un tal Pietro D'Alessandro, che traduce con puntualità la poesia, mostrando di essere molto competente nella lingua inglese (avendo vissuto tra l'altro, ci dice Zuccato, a Boston per una decina d'anni), ma senza dedicare a Coleridge nessun

⁶ Sulla figura di questo interessante editore si veda Dabene 1993.

passaggio nella breve avvertenza al volumetto (cfr. Zuccato 2007, 198-199).

Tutto questo per ribadire che la fortuna di Coleridge nel nostro ottocento si riduce a ben poca cosa: un paio di versioni sul finire del secolo del *Vecchio Marinaio*, una sempre di Teza di *Christabel*, *Love* e il testo teatrale su Robespierre⁷. Dobbiamo aspettare il 1925 e la corposa antologia dei *Poeti Inglesi dell'Ottocento* a cura e con traduzioni di Mario Praz per la prima versione della terza poesia “canonica” e più innovativa di Coleridge: *Kubla Khan* (Coleridge 1925). Dopo questa traduzione, il testo, che solo a una lettura superficiale sembrerà un frammento isolato, frutto di una situazione contingente particolare, forse di un sogno, ha continuato a muoversi anche in Italia, nelle voci di poeti autorevoli come Luzi o Giudici, di scrittori come Bacchelli, di studiosi competentissimi come Bacigalupo o Pagnini, di traduttori-traduttori come Cervini o Ceni, di studiosi-poeti come Zuccato o Buffoni.

Prima di vedere alcuni esempi di come questo testo, musicale quanto pochi altri, è stato “eseguito” in italiano, sarà utile qualche passo per raccontare come è nato, elencare quali testi lo hanno più profondamente ispirato, e suggerire come possiamo leggerlo oggi. Il testo muove, come da esplicita affermazione di Coleridge, da un libro di viaggi, il *Pilgrimage* di Purchas, che a sua volta era una riscrittura del *Milione* di Marco Polo, e da un sogno procurato da una dose di oppio. Il risultato è un quadro dai colori vivacissimi e contrastanti (il bianco delle caverne di ghiaccio, il verde vivo dei giardini lussureggianti, il giallo luminoso del sole, il nero del precipizio) e da forme e figure sfuggenti che si susseguono a ritmo incalzante (la cupola di un palazzo, il corso sinuoso di un fiume, le caverne smisurate, una donna posseduta da un demone, una fanciulla abissina, un poeta ispirato). Ma è anche un quadro sonoro dove si ascolta lo scrosciare del fiume, il rumore assordante del suo erompere dalle profondità delle terra, le voci ancestrali che provengono dal fondo di un burrone, il canto melodioso di una fanciulla e del suo dulcimer. Un quadro da cui provengono anche i profumi dei cedri e degl'alberi d'incenso in fioritura, sinestetico, dipinto e musicato con la tecnica e l'efficacia delle composizioni simboliste della seconda metà dell'ottocento.

⁷ Il testo è stato riproposto in una nuova versione in tempi più recenti a cura di Paolo Bosisio (Coleridge 1989).

Kubla Khan or a Vision in a Dream è pubblicato per la prima volta nel 1816 in un volumetto dal titolo *Christabel, Kubla Khan a vision, The pains of sleep* (Coleridge 1816), ed è introdotto da una premessa in cui Coleridge racconta la genesi del testo. Questa premessa non è sempre stata poi riportata nelle traduzioni italiane, come se si trattasse di una parte trascurabile della composizione. Questa è già di per sé una esclusione non insignificante, ma indica piuttosto un'idea di poetica particolare da parte del traduttore che rende concreta nell'atto stesso del tradurre un'idea particolare di poesia, un progetto e una strategia traduttiva.

Riporto qui gran parte della premessa nella traduzione di Massimo Bacigalupo:

Il frammento che segue è qui pubblicato su richiesta di un poeta di grande e meritata fama e, per quanto riguarda il giudizio dell'autore, più come curiosità psicologica che per eventuali meriti *poetici*. Nell'estate dell'anno 1797 l'autore, indisposto, si era ritirato in una fattoria solitaria fra Porlock e Linton, sul confine di Exmoor del Somerset e Devonshire. A causa di una lieve indisposizione gli era stato prescritto un analgesico, per effetto del quale egli si addormentò seduto mentre leggeva nel *Pilgrimage* di Purchas la seguente frase, o parole analoghe: «Qui il Khan Kubla ordinò che fosse costruito un palazzo con annesso un imponente giardino, così dieci miglia di terreno fertile furono circondate da un muro». L'autore continuò a dormire profondamente per tre ore, almeno per quanto riguarda i sensi esteriori, e in questo periodo di tempo egli ha la più viva certezza di avere composto non meno di duecento o trecento versi, se invero può dirsi composizione il sorgere davanti a lui di tutte le immagini come *cose*, ciascuna accompagnata dalle espressioni corrispondenti senza alcuna sensazione o consapevolezza di sforzo. Al risveglio gli parve di ricordare chiaramente il tutto e prendendo carta, penna e inchiostro, subito e impazientemente mise per iscritto i versi che sono qui preservati. A questo punto fu malauguratamente chiamato fuori da una persona venuta da Porlock per affari e fu trattenuto da lui oltre un'ora e quando tornò nella sua camera scoprì con non poca sorpresa e delusione che, per quanto conservasse un vago ed impreciso ricordo del significato generale della visione, tutto il resto, a eccezione di otto o dieci versi e immagini sparsi, era svanito come le immagini sulla superficie di un corso d'acqua in cui è stata gettata una pietra, ma ahimè senza che esse si ricomponessero in seguito! (Coleridge 2012, 165).

Il testo di Coleridge si presenta dunque come lo sviluppo onirico di un passo del libro di Purchas in cui si parla di uno splendido palazzo fatto costruire da Kubla Khan. Questo il passo di Purchas in inglese che Coleridge cita nella premessa.

Here the Khan Kubla commanded a palace to be built, and a stately garden thereunto. And thus *ten miles of fertile ground* were inclosed with a wall (Coleridge 2012, 164, corsivo mio).

La citazione che Coleridge riporta è diversa da quella che compare nel libro di Purchas, e sembra variata intenzionalmente per predisporre quanto leggeremo nel frammento poetico. Scrive Purchas:

In Xamdu did Cublai Can built a stately Pallace, encompassing *sixteen miles of plaine ground* with a wall, wherein are fertile Meddowes, pleasant Springs, delightfull Streams, and all sorts of beasts of chase and game, and in the midst thereof a sumptuous house of pleasure... (Purchas 1614, 415, corsivo mio).

Questo passo di Purchas è a sua volta una sintesi di quanto racconta Marco Polo nel capitolo 74 del *Milione* dove si legge:

Una cittade ch'è chiamata Giandu, la quale fee fare lo Grande Kane che regna, Coblai Kane. E àe fatto fare in questa città un palagio di marmo e d'altre ricche pietre; le sale e le camere sono tutte dorate; e è molto bellissimo meravigliosamente. E attorno a questo palagio è un muro ch'è grande 15 miglia, e quivi àe fiumi e fontane e prati assai. E quivi tiene lo Grande Kane di molte fatte bestie, cioè cervi, dani e cavriuoli, per dare mangiare a' gerfalchi e a' falconi che tiene in muda... E questo fae per suo diletto... (Marco Polo 1975, 55-56).

Siamo già all'interno di un altro episodio del "passaparola" o, se si vuole, di un più raffinato gioco di intertestualità e di rifrazioni e riproduzioni che partono addirittura da un racconto orale, quello che fa Marco Polo a Rustichello nelle carceri di San Giorgio a Pisa e che Rustichello trascrive in franco-veneto intorno al 1298. Come nel passaparola le parole tendono a deformarsi o trasformarsi: ed è appunto curioso che il muro che attornia il giardino sia di quindici miglia nel *Milione*, diventi di sedici in Purchas e dieci nella citazione di Purchas nella premessa di Coleridge.

Vediamo ora come queste immagini si trasformano nel sogno a occhi aperti sollecitato dall'oppio, o almeno come Coleridge li ferma sulla pagina. La lettura del testo in inglese mostrerà l'intreccio incredibile di suoni e l'ordine dei movimenti che compongono questa breve sinfonia.

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And here were gardens bright with sinuous rills,
Where blossom'd many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
And folding sunny spots of greenery.

But oh that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced:
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!

The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.

It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssianian maid,
And on her dulcimer she play'd,
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drank the milk of Paradise
(Coleridge 1816, 55-58).

Ad un primo livello d'analisi è facile individuare i temi principali della composizione, considerata oggi un testo esemplare della poesia romantica inglese. Ecco allora la dimensione notturna, onirica (naturale o causata da una dose d'oppio) e il conseguente abbandono della dimensione diurna, razionale; il viaggio esotico nello spazio (Xanadu, Alph the sacred river, Mount Abora); la dimensione atemporale della visione; la natura ad un tempo ridente e bella («Fertile ground», «Sunny spots of greenery») eppure inquietante e sublime («Romantic chasm», «Savage place», «Caverns measureless to man»), in continuo divenire; la musica come simbolo della poesia («Damsel with a dulcimer»); la consapevolezza che la poesia consente la creazione, poiché il poeta è illuminato da una forza interiore che trascende i limiti del reale («For he on honey-dew hath fed, / And drank the milk of paradise»).

Segmentando il testo è possibile cogliere una sorprendente anacronia che può aiutare a comprendere l'unitarietà della visione. Si comincia dalla descrizione di Xanadu, del palazzo, del fiume, di una donna che geme per amore, di voci che profetizzano guerra, per poi passare inaspettatamente ad un personaggio estraneo, la fanciulla abissina che

canta di un monte lontano. Entra infine in scena l'io poetico che si lamenta di non riuscire a resuscitare lo spirito musicale che aveva condotto la fanciulla abissina a cantare del Monte Abora: solo così anche lui riuscirebbe a cantare, con il trasporto e la forza degli invasati, i paesaggi di Kubla Khan. Ma proprio quei paesaggi che dice di non riuscire a cantare, sono già stati appena descritti al lettore, con incisività ed efficacia impressionanti.

Il tema di fondo, che rende la poesia una composizione organica, come amerebbero definirla i romantici, potrebbe dunque coincidere con la stessa forza produttiva del poeta o *creative imagination*: il poeta, parlando del palazzo di Kubla Khan, parla anche della sua capacità di descrivere poeticamente quel palazzo. Questa forza, immaginifica e musicale, potente e invasiva, trova un correlato nel fiume Alph. La via d'acqua, con la sua fonte impetuosa, il vagabondare per i giardini, l'inabissarsi finale, rimanda alla forza della *creative imagination* che erompe dall'interiorità del poeta, scorre alla superficie rendendo fertili le parole che la tradizione ha concesso, e rifluisce nei luoghi più reconditi dell'interiorità.

Ma ciò che più impressiona è la raffinatissima e intricata musicalità del testo. Basta ascoltare con un poco di attenzione la prima strofa della poesia per comprendere la difficoltà di tradurre un testo come questo. Leggendo ritmicamente il testo ci si accorge con facilità che molti versi seguono lo stesso schema prosodico: i versi 1-4 e 6-7 sono infatti tetrapodie giambiche (quattro piedi in cui l'accento cade sulla seconda battuta); il verso 5 è una tripodia giambica; i versi 8-11 sono pentapodie giambiche: tutto questo rende il testo fortemente cadenzato e legato. Ma è ancora più impressionante notare l'intreccio di suoni. La rima segue lo schema abaab³ccDBDB. I versi 1-5 presentano alla fine forti di allitterazioni: v.1 KK, v.2 DD, v.3 RR, v.4 MSSM, v.5 SSS. Ancora un chiasmo fonico nel primo verso fra le vocali AAU e UAA. Questi suoni non sono solo puri fonemi, essi si caricano di significati: splendida è ad esempio l'onomatopea della lettera S in *Sunless sea*: il fiume sprofonda in queste caverne deserte e smisurate, dove il sole non può entrare e dove regna il silenzio più assoluto. Un altro esempio interessante di trasformazione musicale di un testo lo troviamo nei versi 6-7 dove la lunghezza del muro diventa «so twice five miles of fertile ground» con l'evidente e ricercata allitterazione del suono aperto e accogliente dell'«ai» a sottolineare l'apertura dello spa-

zio, ma che mostra anche la scaltra costruzione finzionale del testo e del paratesto.

Un traduttore o una traduttrice, di fronte a un testo così, può deporre le armi prima ancora di combattere e decidere di dare una versione in prosa, trascurando rime, metro, figure fonetiche. E è questa la strategia adottata nella seconda versione del poemetto nel 1931 da Cervini. Ecco un assaggio:

Kubla Khan volle erigere nel Xànadu una ricca dimora di delizie; dove scorreva l'Alph, il sacro fiume, entro caverne non sondate mai, verso un oceano, senza sole.

E così, dieci miglia di fertile terreno furono circondate di mura e di torri; e c'erano giardini lucenti di sinuosi ruscelli, e vi fiorivano molti alberi d'incenso; c'erano foreste, siccome i colli antiche, che cingevano distese soleggiate di verzura (Coleridge 1931, 72).

È una traduzione che non rende giustizia della ricchezza del testo di Coleridge. Ma questo testo, bisogna dire, non era fra quelli più amati dalla Cervini, che in un paio di passi della sua peraltro informata introduzione scrive: «E veniamo alla terza composizione del C., apprezzatissima dagli inglesi, e di fronte alla quale noi, italiani, ci sentiamo alquanto perplessi» (Cervini 1931, 12). E dopo una citazione del Vaughan che esalta la composizione e chiude dicendo che «la pedanteria soltanto potrebbe negare ch'è una grande poesia», Cervini aggiunge: «Io non posso sottoscrivere a questa affermazione, e sospetto che noi italiani si abbia un gusto più esigente; e anche il giudizio autorevole del Byron, e quello dei critici competenti, ci lasciano tuttavia discretamente perplessi» (ivi, 13). Curiosa questa insistenza su “noi italiani” con il nostro “gusto più esigente”. Ricorda certe pagine del fascista Nazareno Padellaro quando nel 1939 interveniva contro l'importazione di libri stranieri per l'infanzia, come *Alice* o *Mary Poppins*, che avrebbero corrotto e non edificato il carattere dei giovani italiani:

Meglio i libri mediocri di scrittori mediocri, ma italiani, che i libri famosi di scrittori famosi, ma stranieri. Il fanciullo non ha bisogno del capolavoro checché retoricamente si vada predicando. La virtù divina della sua fantasia trasforma le pietre in pani. Ma gli scrittori italiani se un giorno vorranno accorgersi di questo mondo fanciullo, sapranno creare libri in cui trasfonderanno le virtù di una razza la quale nell'economia della civiltà frantuma

col riso le aberrazioni dello spirito, rende perenne testimonianza alla sanità mentale (Padellaro 1939/2015, 116).

Altri tempi, forse. Speriamo. L'introduzione della Cervini rimane inalterata anche nelle successive ristampe (la quinta è del 1956), ma viene rivista nella seconda edizione del 1961 dove scompaiono le due frasi citate e i riferimenti alla difficoltà che gli "italiani" avrebbero a comprendere la bellezza del testo. Il giudizio, forse sollecitato da una diversa sensibilità poetica e apertura al nuovo, diventa positivo anche nei confronti di questa poesia:

Anche questo frammento rivela un vivo, onnipresente senso della natura; ma questa non viene presentata com'è, nei suoi nitidi contorni, ma confinata in una direzione, con quella che chiameremmo l'infra-natura, e nell'altra la sopra-natura; il mondo materiale è solo il primo piano di un quadro molto più vasto, che sfuma nel mistero; la realtà è come protesa verso l'irrealtà, che è poi la realtà vera e profonda (Cervini 1961, 11-12).

Molto diversa è la strategia traduttiva di Mario Praz, il primo che accoglie la sfida della complessità musicale della poesia, e lo fa partendo da una posizione chiara circa la teoria della traduzione che viene esplicitata nella introduzione alla raccolta *Poeti inglesi dell'Ottocento* (1925). Senza indugiare troppo sulle questioni teoriche, Praz rimanda agli scritti sul tradurre di Gentile e, citando Dante Gabriel Rossetti, alla «Prima legge di ogni tradurre: Che ogni buona poesia non debba essere trasformata in una cattiva». Se la prende con i traduttori della poesia in prosa e sostiene a chiare lettere che «L'essenziale di una poesia è il ritmo». E qui varrà la pena di riportare almeno il primo movimento della nostra sinfonia, premettendo che la trama "ritmica" come la intende Praz, continua coerente e caparbia fino alla fine:

In Xandu eresse Coblay Cane
Per sue delizie un'alta mole:
Dov'Alf le sacre sue fontane,
Fra l'intrico di caverne immane,
 Versa a un mar senza sole.
Ben dieci miglia di paese
Con mura e torri intorno prese:
Splendono nei giardini erranti rivi,

Ove incenso sugli alberi redòle:
Vi son foreste antiche come clivi,
Che cingon solatie chiazze d'aiuole
(Coleridge 1925, 161).

Se analizziamo il passo metricamente vediamo che i versi 1-4 e 6-7 sono novenari, il 5 è un settenario e gli ultimi 4 sono endecasillabi. Lo schema ritmico è abaab⁷ccDBDB.

Il testo fonte aveva tetrapodie, tripodie e pentapodie giambiche e rime in questa successione: abaab³ccDBDB. Esattamente lo stesso schema metrico rimico riprodotto da Praz, che ha semplicemente trovato nella metrica italiana un metro “analogo”, direbbe Holmes (1995): endecasillabo al posto della pentapodia giambica, novenario al posto della tetrapodia e settenario per la tripodia.

Ma la cosa non si ferma al primo movimento. In tutta la traduzione Praz segue pedissequamente e, bisogna ammettere, con una certa maestria il modello del *source text* (che peraltro non è una forma poetica chiusa), a volte ricorrendo a termini dal significato oscuro («redòle»), a costrutti goffi e semanticamente scorretti («Intrico di caverne immane») o forzando il significato di certe parole per riuscire a mantenere lo schema delle rime, come nell'ultimo movimento, dove l'imperativo a stare in guardia di fronte al poeta invasato («Beware! Beware!») viene reso con «Mistero! Mistero!» e riferito all'immagine del palazzo e non al poeta.

E udendo ognun lo vedrebbe davvero,
E griderebbe: Mistero! Mistero!
La sua chioma fervente e l'occhio fiero!
Tracciategli intorno tre cerchi e il viso
Coprite voi, con sacro orrore,
Poiché di manna ei gustò il sapore,
E bevve il latte del Paradiso
(Coleridge 1925, 172).

Non si può che rimanere positivamente sorpresi dall'abilità con cui Praz fa quadrare il metro e la rima, ricorrendo a un linguaggio anticato, ricco di elisioni e apocopi, ma si rimane perplessi di fronte alla rigidità e innaturalità di questo testo. È lo stesso schema di rime e di alternanza di metri del *source text*, ma qui tutto sembra imposto,

come una camicia di forza, a una materia che invece si trovava magicamente a proprio agio nella forma inglese. Qui pare evidente che la nozione di ritmo che Praz ritiene essenziale per la composizione poetica, coincide con una nozione rigida, sostanzialmente metrica e ritmica, simile a quella che Romagnoli nel 1911 sosteneva fosse facilmente applicabile alla versione poetica del teatro e della lirica greca. Afferma Romagnoli:

Il ritmo, per un poeta degno di questo nome, non è cosa esterna, accidentale, scelta; anzi è il nucleo primo e più profondo della ispirazione. L'essere la tale poesia di Archiloco in tetrametri trocaici anziché in giambi e in dattili, è qualità intima e caratteristica della poesia stessa. E per fortuna, la specie ritmica è anche la cosa unica che si può trasportare immutata da una lingua in un'altra (Romagnoli 1911/2015, 61).

Praz ha provato a fare proprio questo, ma ha trascurato tutte le altre marche (le allitterazioni, le paronomasie, le onomatopee così fondamentali in questo testo) che costituiscono il ritmo nell'accezione più ampia, così come almeno lo intende Meschonnic (1982, 216-217). Contro questo modo di procedere, suddito della versione metrica, e non insolito all'epoca, si esprime Quasimodo sia con il suo fare concreto di traduttore con la sua versione dei *Lirici greci* nel 1939, sia con le sue riflessioni su quella esperienza traduttiva:

Queste mie traduzioni non sono rapportate a probabili schemi metrici d'origine, ma tentano l'approssimazione più specifica d'un testo: quella poetica. Ho eluso il metodo delle equivalenze metriche perché i risultati da esso conseguiti, se pure si avvicinarono al battito delle arsi, al silenzio delle tesi, agli spazi delle cesure, alla norma tecnica, infine astratta, dell'antico testo poetico, non ci resero nel tempo stesso la cadenza interna delle parole costituite a verso. Parlo della vera quantità d'ogni parola (nella piega della voce che la pronuncia), del suo valore, non di tono, ma di «durata» (Quasimodo 1939/2015, 119).

Le poetiche in Italia stanno tentando altre strade, e la traduzione con loro. La versione di Luzi, uscita sulla rivista milanese «Poesia» nel 1948 e poi in volume l'anno seguente, sembra privilegiare la qualità di ogni parola e della linearità sintattica, pure nella misura di un verso lirico, rispettoso della tradizionale misura del novenario

e dell'endecasillabo, che ritornano frequentemente, ma non in modo coercitivo:

Nel Xanadu alza Kubla Khan
dimora di delizie un duomo
dove Alf, il fiume sacro, scorre
per caverne vietate all'uomo
a un mare senza sole.
Dieci miglia di fertile campagna
con mura e torri furono recinte:
e c'era nel giardino un luccichio di rivi
e l'albero d'incenso era fiorito
e v'erano foreste antiche come clivi
che abbracciavano il verde agro assolato
(Coleridge 1949, 87).

Quattro novenari, un settenario, sei endecasillabi, qualche rima (Duomo/uomo; rivi/clivi); allitterazioni in alcuni versi come «Dimora di delizie un duomo»; «Sacro scorre»; «Senza sole» ecc. in un intreccio sapiente di sonorità e di battute. Nonostante la curiosa traduzione di «Beware» con «Mistero», o il ricorso a «manna» per «honey-dew» che fanno supporre una lettura (e ritraduzione) della versione di Praz, la poesia di Luzi è lontanissima dalla versione concettosa e lessicalmente dannunziana dell'anglista. Ecco la chiusura nella versione di Luzi:

E chi l'udisse, lo vedrebbe là
E griderebbe! «Mistero! Mistero!»
Gli occhi infuocati ed i capelli al vento!
Un circolo tre volte replicate
Intorno a lui, chiudetegli le palpebre,
poiché manna ed ambrosia ha delibate,
il latte delibò del Paradiso
(Coleridge 1949, 89).

Un aspetto tuttavia che accomuna le tre versioni di Praz, Cervini, Luzi, a cui si può affiancare anche quella in endecasillabi sciolti di Riccardo Bacchelli del 1954 apparsa sulla rivista «L'approdo» (Coleridge 1954/1964)⁸ è il seguente: nessuna riporta la premessa in cui Coleridge

⁸ A queste traduzioni si potrebbe accostare anche il lavoro artistico di Luciano Bartolini (Coleridge 1979) che traduce le prime due parti del *Kubla Khan* (vv.

racconta la genesi dei versi, come se quella premessa fosse un paratesto trascurabile. Questa mancanza fa sì che i versi vengano visti come esemplari di un modo particolare di intendere la poesia, come espressione pura e alogica. È significativo che attorno agli anni della traduzione di Luzi, Eugenio Montale, recensendo un volume di Walter Binni sul decadentismo, citi Coleridge autore di *Kubla Khan* come lirico del “puro lampeggiamento intuitivo”, distinguendolo da una seconda linea che non annulla completamente gli aspetti razionali e strutturali del discorso. Secondo Montale si potrebbero individuare infatti all’interno del gusto moderno della poesia due intenzioni: una più interessata alla pura sonorità, l’altra invece che mantiene, pure nella ricerca di una forte musicalità del verso, una sua certa razionalità. Per Montale il “gusto” moderno:

include la poesia *pura* o alogica, ma abbraccia insieme qualcosa di più vasto, e comprende cioè anche la poesia che attraverso l’approfondimento dei valori musicali tenta di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel tessuto connettivo, quel cemento strutturale-razionale che i poeti puri respingono, quando ci riescono [...]. Citerei fra i primi (fra i lirici del puro lampeggiamento intuitivo) il Coleridge di *Kubla Khan*, il Rimbaud delle *Illuminazioni* e l’Ungaretti di molte poesie; e porrei fra i secondi il Foscolo dei *Sepolcri*, il Hopkins delle liriche più pensate, il Valéry del *Cimitero marino* e l’Eliot dei *Quartetti* (Montale 1946/1997, 112).

I versi di *Kubla Khan* senza la premessa in prosa appaiono indubbiamente come esemplari della linea della “poesia pura o alogica” indicata da Montale. Marcello Pagnini tuttavia in uno studio puntualissimo apparso in piena stagione strutturalista (Pagnini 1988) e poi ripreso nella sua ottima curatela de *I poemi demoniaci* (Pagnini 1996), sottolinea come quella premessa sia invece parte integrante e imprescindibile. Per Pagnini «si hanno buone ragioni per ritenere che si stia navigando in un pelago di contraffazioni, e che la dichiarazione del 1816 non sia un elemento extratestuale ma faccia parte del testo» (ivi, XLVI). La premessa e la parte in versi

1-36), inserendole in una raffinata composizione artistica che esalta la visionarietà e il frammento, tralasciando tuttavia non solo la premessa in prosa, ma anche la parte finale in versi con il riferimento alla giovane abissina e alla figura del poeta.

sono complementari e fanno di questa ode proto-simbolista, se compresa nella sua interezza, una rappresentazione della concezione romantica della creazione poetica. Il testo, che non può essere che funzionalmente «il risultato di un automatismo inconscio» (ibid.), è una poesia sulla poesia, una «fantasia metaletteraria» (ivi, L), in cui l'autore descrive l'atto creativo come ispirazione, slancio, pulsione che proviene dal mondo ctonio, sotterraneo, inconscio e, come il fiume Alph che scaturisce dagli abissi, feconda il giardino di Xanadu per poi inabissarsi di nuovo nelle caverne di ghiaccio del sottosuolo.

Dalla lettura congiunta della premessa e del testo lirico risulta ancora più evidente come questo sia solo pretestuosamente un frammento: in realtà l'auspicio finale del poeta di cantare come fa la fanciulla abissina quel palazzo, i giardini, il fiume, il mondo sotterraneo da cui giungono lamenti e profezie, è una sorta di litote perché di fatto il poeta ci ha appena raccontato con maestria poetica eccezionale quella visione, e ci ha anche fornito alcune chiavi per entrare in quella stessa costruzione.

Da allora quasi tutte le versioni traducono *Kubla Khan: a vision* nella sua interezza, a marcare quasi un movimento ulteriore nella vicenda della storia delle poetiche in Italia che da un certo gusto del frammento lirico, chiuso in sé, intenzionalmente criptico e programmaticamente irrisolvibile, si sposta verso una più strutturata narrazione lirica, e sollecita una riconfigurazione dello stesso testo di partenza⁹.

Così la premessa come parte integrale della poesia compare nella versione di Giovanni Giudici (Coleridge 1987), che cerca di restituire la musicalità dei versi lavorando sulle rime piuttosto naturali, con scelte lessicali e sintattiche normalizzanti, ricorrendo alla lingua quotidiana, la «lingua del mio bel paese» (Giudici 1975, 107-108) come direbbe il poeta stesso, senza ingabbiare il testo in misure metriche rigide che avrebbero costretto il traduttore a fare ricorso ad arcaismi o sinonimi desueti. Riporto qui solo i primi versi come esempio della trama rimica (ABABBCDEDFD) di una versione che meriterebbe particolare attenzione:

⁹ Sul rapporto traduzione originale dal punto di vista teorico si veda Arduini 2021; per la traduzione letteraria come rapporto di poetiche si rimanda a Mattioli 2017.

Kubla Khan fece in Xanadù
Un duomo di delizie fabbricare:
Dove Alfeo, sacro fiume, verso un mare
Senza sole fluiva giù
Per caverne che l'uomo non può misurare.
Per cinque e cinque miglia di fertile suolo
Lo circondò con torri e mura;
C'erano bei giardini, ruscelli sinuosi,
Alberi da incenso in fioritura;
C'erano boschi antichi come le colline
E assolate macchie di verzura
(Coleridge 1987, 71).

La premessa come parte integrale della poesia compare poi in tutte le altre versioni che seguono: Franco Buffoni (Mondadori 1987), Ornella De Zordo (Mursia 1989), Tommaso Pisanti (Newton 1995), naturalmente Marcello Pagnini (Giunti 1996), Massimo Bacigalupo (Corriere della Sera 2012), tutti traduttori e studiosi di letteratura inglese. Non compare invece nella versione di Alessandro Ceni (Feltrinelli 1994), poeta e traduttore-traduttore, e nella recente versione di Edoardo Zuccato (Elliot 2018), poeta e anglista, che tuttavia la inserisce integralmente a nota.

Vale la pena, in chiusura, fermarsi brevemente sulla versione di Zuccato. Qui il poeta traduttore insiste in una breve nota sulla difficoltà di rendere in italiano, lingua ricca di termini polisillabici, «la velocità e il ritmo martellante dei monosillabi» (Zuccato 2007, 17) che caratterizzano le due celebri ballate di Coleridge. La ricerca di una economicità del lessico sembra presieda la scelta traduttiva di Zuccato, che esplicitamente dice di rifiutare sia il vincolo rigido delle rime, ma anche quello delle traduzioni alineari (il tradurre verso per verso), ricorrendo piuttosto a rime occasionali o ad assonanze, lavorando piuttosto sulla resa complessiva sintattica e musicale della strofa. Scrive Zuccato, compendiando in questo, credo, l'insegnamento di Henri Meschonnic e di Emilio Mattioli:

Non sono sempre andato a capo quando ci va Coleridge, perché in quel modo non sempre si arriva a una versione con un qualche grado di autonomia. Si ottiene invece una successione di versi ineguali che a volte si definiscono liberi solo per inerzia. La continua e arbitraria variazione metrica di ogni verso imposta dal rispecchiamento dell'originale non è un buon me-

todo per produrre una concatenazione che si possa definire davvero una strofa dotata di una sua compattezza di suono-senso (Zuccato 2018, 18).

Una traduzione del testo, non di segmenti del testo dunque, coerentemente con quello che diciamo, variandolo un poco, il mantra della traduzione: non si traduce parola per parola né verso per verso, ma testo con testo. E qui l'incipit del *Kubla Khan* nella versione di Zuccato mi sembra, per la scelta del lessico e quindi del timbro e della voce, una interessante interpretazione dello spartito coleridgiano. Spariscono le gabbie metriche, ma rimane quel ritmo suono-senso che scaturisce anche dalle rime, ma soprattutto dall'intreccio di quelle ricorrenze fonetiche che così marcatamente segnano il testo di partenza. Così l'incipit:

A Xanadu volle Kubla Khan
un maestoso panteon dei piaceri
dove il sacro fiume Alph
scorreva in grotte smisurate
fin dentro un mare scuro
(Coleridge 2018, 141).

Così la resa dei versi in cui Alph, il fiume sacro, erompe dal *deep romantic chasm*:

E dalla gola, con inquietante subbuglio,
come la terra stessa fitta e svelta ansimasse,
una fonte possente sboccava a singhiozzi:
tra i rapidi getti mezzo interrotti
sassi immani schizzavano, come la grandine,
o la pula sotto la verga del trebbiatore:
in questa ridda di rocce, allora e sempre,
sgorgava a tratti il fiume sacro
(Coleridge 2018, 141).

Dopo l'emersione il fiume scorre e rende fertile il giardino e sul fiume «The shadow of the dome of pleasure / Floated midway on the waves» (vv. 31-32). Il palazzo di Kubla Khan fluttua sulla corrente del fiume.

Quello che si vede è una rifrazione di una costruzione, di un pezzo di un luogo bellissimo costruito su caverne di ghiaccio, che è a sua

volta traduzione verbale di immagini, frutto di una fantasticazione onirica derivata da una pagina di un libro di viaggi di Purchas, che a sua volta è una traduzione di una pagina del *Milione*, che era una trascrizione di un racconto orale fatta da Marco Polo a un amico in carcere...

Le traduzioni che abbiamo visto sono forse come questa «Shadow of the dome of pleasure» ricreata sulla superficie di un fiume, che nel nostro caso è il fiume della lingua italiana. Come tutti i fiumi, e non c'è bisogno di ricordare Eraclito, anche il nostro fiume scorre, e nel suo corso si incontrano poetiche, convenzioni linguistiche, modalità interpretative diverse, che fanno sì che l'immagine riflessa sia sempre diversa, sempre in movimento, e, se possibile, sempre fecondante, come il fiume Alph.

Bibliografia

- Arduini, Stefano (2021) *Traduzioni in cerca di un originale. La Bibbia e i suoi traduttori*. Milano: Jaca Book.
- Cervini, Maria Luisa (1931) "Introduzione". In Samuel Taylor Coleridge *Poesie e prose*, a cura di Id., 5-15. Torino: UTET.
- Cervini, Maria Luisa (1961) "Introduzione". In Samuel Taylor Coleridge *Poesie e prose*, nuova edizione, a cura di Id., 5-14. Torino: UTET.
- Coleridge, Samuel Taylor (1816) *Christabel, Kubla Khan a vision, The pains of sleep*. London: John Murray.
- Coleridge, Samuel Taylor (1925) "Coblay Cane". In Mario Praz *Poeti inglesi dell'Ottocento*, 161-162. Firenze: Bemporad.
- Coleridge, Samuel Taylor (1931) *Poesie e prose*, a cura di Maria Luisa Cervini. Torino: UTET.
- Coleridge, Samuel Taylor (1949) *Poesie*, a cura di Mario Luzi. Milano: Cederna.
- Coleridge, Samuel Taylor (1954/1964) *Kubla Khan*, tr. it. di Riccardo Bacchelli [1954]. In Riccardo Bacchelli *Tutte le opere*, Vol. 24: *Traduzioni*, 1131-1132. Milano: Mondadori.
- Coleridge, Samuel Taylor (1969-2015) *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton/London: Princeton U.P./Routledge.
- Coleridge, Samuel Taylor (1979) "Kubla Khan", tr. it. di Luciano Bartolini. «Tau/ma» 6, 1979: 1-16.
- Coleridge, Samuel Taylor (1987) *La rima del vecchio marinaio*, tr. it. di Giovanni Giudici, a cura di Massimo Bacigalupo. Milano: SE.
- Coleridge, Samuel Taylor (1989) *La Caduta di Robespierre*, a cura di Paolo Bosisio. Torino: Einaudi.

- Coleridge, Samuel Taylor (1996) *I poemi demoniaci. La Rima dell'Antico Marinaio, Christabel, Kubla Khan*, a cura di Marcello Pagnini. Firenze: Giunti.
- Coleridge, Samuel Taylor (2012) *Il vecchio marinaio*, a cura di Massimo Bacigalupo. Milano: Corriere della Sera.
- Coleridge, Samuel Taylor (2018) *Tutto il mondo di ombre (Poesie 1791-1834)*, a cura di Edoardo Zuccato. Roma: Elliot.
- Coleridge, Samuel Taylor (2020) *The Rime of the Ancient Mariner: in Seven Parts*, tradotta in italiano, dal latino e dall'inglese da Giorgio Ghiberti sul testo a fronte del 1834. Ravenna: Longo.
- Dabene, Carlo (1993) "Biagio Moretti tipografo ed editore nella Valenza del Risorgimento". «Valens d'na vota» 8, dic.: 132-136.
- Giudici, Giovanni (1975) *Poesie scelte (1957-1975)*, a cura di Fernando Bandini. Milano: Mondadori.
- Holmes, James (1995) "La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme". In *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, 239-256. Milano: Bompiani.
- Lefevere, André (2000) "Mother Courage's Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of Literature". In *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, 233-249, London/New York: Routledge.
- Marco Polo (1975) *Il milione*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso. Milano: Adelphi. Versione digitale in *Letteratura italiana Einaudi*, www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volu-me_1/t24.pdf.
- Mattioli, Emilio (2017) *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di Antonio Lavieri. Modena: Mucchi.
- Meschonnic, Henri (1982) *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
- Mill, John Stuart (1859) *Dissertations and Discussions*. Vol. I. London: J. W. Parker.
- Mill, John Stuart (1988) "Bentham". In Id., *Saggi sulla letteratura*, a cura di Franco Nasi, 5-50. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Montale, Eugenio (1946/1997) "Esiste un decadentismo in Italia?" [1946]. In Id., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, 112-113. Milano: Mondadori.
- Nasi, Franco (2007) "Coleridge's Aesthetic Philosophy and Critical Writings in Italy". In *The Reception of Coleridge in Europe*, ed. by Elinor Shaffer and Edoardo Zuccato, 213-241. New York/London: Continuum Press.
- Padellaro, Nazareno (1939/2015) "Traduzioni e riduzioni di libri per fanciulli" [1939]. In *L'artefice Aggiunto*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, 111-116. Ravenna: Longo.
- Pagnini, Marcello (1988) *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*. Bologna: Il mulino.
- Pagnini, Marcello (1996) "Introduzione". In Samuel Taylor Coleridge *I poemi demoniaci. La Rima dell'Antico Marinaio, Christabel, Kubla Khan*, a cura di Marcello Pagnini, V-LXIV. Firenze: Giunti.

- Poe, Edgar Allan (1902) *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. by James A. Harrison, Vol. 9. New York: Thomas Y. Crowell & Co.
- Purchas, Samuel (1614) *Purchas his Pilgrimage, or Relations of the World and the Religions observed in all Ages and Places discovered from the Creation unto this Present*. London: William Stansby. archive.org/details/purchashispilgri00purc/page/n5/mode/2up (28.9.2023).
- Praz, Mario (1925) *Poeti inglesi dell'Ottocento*. Firenze: Bemporad.
- Quasimodo, Salvatore (1939/2015) "Sulla versione dei 'Lirici greci' [1939]". In *L'artefice Aggiunto*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, 117-120. Ravenna: Longo.
- Romagnoli, Ettore (1911/2015) "Della miglior maniera di tradurre gli autori greci e farne penetrare lo spirito nelle menti moderne" [1911]. In *L'artefice Aggiunto*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, 57-62. Ravenna: Longo.
- Shaffer, Elinor e Edoardo Zuccato (eds.) (2007) *The Reception of Coleridge in Europe*. New York/London: Continuum Press.
- Simmons, Nancy Craig (1988) "Coleridge's American Reputation 1800-1853". «Journal of English and Germanic Philology» 87, 3: 359-381.
- Whipple, Edwin Percy (1846/1851) "Coleridge as a Philosophical Critic" [1846]. In Id., *Essays and review*, Vol. 1, 405-420. Boston: Ticknor, Reed and Fields.
- Zuccato, Edoardo (2007) "The Translation of Coleridge's Poetry and his Influence on Twentieth-Century Italian Poetry". In *The Reception of Coleridge in Europe*, ed. by Elinor Shaffer and Edoardo Zuccato, 197-212. New York/London: Continuum Press.
- Zuccato, Edoardo (2018) "Coleridge, scolaro del profondo". In Samuel Taylor Coleridge *Tutto il mondo di ombre (Poesie 1791-1834)*, a cura di Id., 9-16. Roma: Elliot.