de genere

Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere
Journal of Literary, Postcolonial and Gender Studies

http://www.degenere-journal.it/
ISSN 2465-2415

P.B. Shelley in Russia e negli Stati Uniti tra fine Ottocento e inizi Novecento: le traduzioni e le riscritture di Konstantin D. Bal'mont e John Reed

Marzia Dati
Ricercatrice indipendente
marziadati@gmail.com

In questo saggio si indaga l'impatto dell'opera poetica di Shelley su Konstantin Bal'mont' (1867-1942), poeta simbolista e traduttore russo, e John Reed (1887-1920), poeta e giornalista nordamericano. Nella prima parte di questo lavoro si farà luce sulla traduzione dell'opera omnia di Shelley a cura di Bal'mont con particolare riferimento alla traduzione in russo di *Ozymandias*; successivamente si tratterà della riscrittura della stessa da parte di Reed intitolata *Tamburlaine*. Shelley è anche tra i protagonisti del poema *The Day in Bohemia, or Life among the Artists* di John Reed. Ciò che emerge è come i tre poeti siano accomunati da un atteggiamento anticonvenzionale verso la società: tre romantici rivoluzionari i cui ideali presero forma nella loro poetica visionaria.

Marzia Dati è Dottoressa di Ricerca in Letteratura nordamericana. Presidente della Filiale italiana della Dickens Fellowship. Ha pubblicato tre raccolte poetiche: *John Reed. Il Poeta Ritrovato* (Forlì: CartaCanta, 2020), *Edna St. V. Millay. Ceneri di Vita. Morte e Rinascita* (Alter Ego:Viterbo, 2021) e *Lola Ridge. Sradicata* (Viterbo: Alter Ego, 2022). Nel dicembre 2024 ha pubblicato *John Reed: La storia di un poeta nell'America del primo Novecento* (Pisa: ETS, 2024). È socia dell'AISNA (Associazione Italiana di Studi Nordamericani).

This essay investigates the impact Shelley's works had on Konstantin Bal'mont (1867-1942), a Russian Symbolist poet and translator, and on John Reed (1887-1920), a North American poet and journalist. In the first part, we will focus on Bal'mont's translation of Shelley's complete works, in particular on the translation of *Ozymandias*; then we will discuss the rewriting of the poem *Tamburlaine* by Reed. Shelley is also one of the main characters in Reed's mock-epic poem *The Day in Bohemia, or Life among the Artists*. What emerges is how these poets showed an unconventional attitude towards the society of their time: three romantic revolutionaries whose ideals took shape in their visionary poetics.

Marzia Dati holds a Ph.D. in American Literature. She is the President of the Italian Branch of the Dickens Fellowship. She has translated three poetry collections: *John Reed. Il Poeta Ritrovato* (Forlì: CartaCanta, 2020), *Edna St. V. Millay. Ceneri di Vita. Morte e Rinascita* (Alter Ego:Viterbo, 2021), and *Lola Ridge. Sradicata* (Viterbo: Alter Ego, 2022). In December 2024, she published *John Reed: La storia di un poeta nell'America del primo Novecento* (Pisa: ETS, 2024). She is a member of AISNA (Italian Association for North American Studies).

Il presente contributo intende fare luce su come la *Weltanschauung* e la poetica di P.B. Shelley siano state assimilate e (ri)-configurate sotto forma di posture di pensiero, traduzioni e riscritture da due poeti di area russa e nordamericana: Konstatin Dmitrievič Bal'mont (1867-1942) e John Reed (1887-1920). Shelley, Bal'mont e Reed rivelano molteplici punti di intersezione sul piano biografico: Shelley morì in Italia a trent'anni, Reed in Russia a trentatré anni, Bal'mont, sebbene vivesse più a lungo, morì a Parigi lontano dalla madrepatria. Tutti e tre condivisero e nutrirono il sogno di realizzare un mondo migliore scevro da qualsiasi forma di tirannia e oppressione.

Bal'mont fu tra le voci poetiche più interessanti del simbolismo russo dell'Epoca d'Argento. Gli anni della giovinezza, in cui emerse con chiarezza la sua posizione anti-zarista, furono contrassegnati da una irrefrenabile ribellione contro lo *status quo*, tanto da costargli l'arresto prima a Mosca e poi a Pietroburgo. Il suo credo politico è espresso chiaramente nella lirica "Маленький султан" [Il piccolo sultano] (Bal'mont 1990, 121), una satira feroce indirizzata a Nicola II che gli costò l'esilio a Parigi. Tornato a Mosca strinse amicizia con Maksim Gor'kij e partecipò alle agitazioni politiche che seguirono la Domenica di Sangue.[1] Nel 1906 emigrò nuovamente a Parigi ma questa volta per sua scelta. Nel 1907, Bal'mont compose un'altra lirica contro Nicola II, "Царь-ложь" [Lo Zar-Bugia] (Bal'mont 1907, 236), cui seguì "Наш царь" [Il Nostro Zar] (Bal'mont 1907, 7) in cui il poeta ritrae lo zar come esempio di viltà e durezza di cuore e addirittura preconizzò i fatti del luglio 1918, quando la famiglia imperiale fu trucidata a Ekaterinburg. Tornato nuovamente in patria, Bal'mont accolse con entusiasmo la Rivoluzione di febbraio, ma non mostrò lo stesso gradimento per quella di ottobre: Bal'mont definì la Rivoluzione un caos, un urgano di follia e un tempo torbido. Ottenuto un visto temporaneo lasciò la Russia per sempre nel 1920 e si stabilì nella capitale francese dove non si integrò mai pienamente negli ambienti degli *emigré* russi. Morì vittima della pazzia il 23 dicembre 1942 a Noisy-le-Grand, nell'Île-de-France.

La poetica simbolista di Bal'mont si esprime attraverso allusioni e ritmi melodiosi al punto che molti suoi contemporanei lo definirono l'impressionista della poesia russa, il poeta che l'aveva liberata dai vincoli della vecchia scuola creando nuovi mezzi espressivi. Egli possedeva una straordinaria abilità nel trattare i suoni, era in grado di combinare le parole secondo una modalità tipica della musica. Sempre alla ricerca di una corrispondenza tra il suono semantico, il colore e la trasmissione sonora dell'immagine, Bal'mont creò dei veri e propri testi-musica unici nel loro genere. In virtù della musicalità dei suoi versi, molti compositori russi si ispirarono alle sue liriche e le trasposero in musica, tra questi S. Prokof'ev, S. Rachmaninov e I. Stravinskij. Oltre a un'intensa attività poetica, Bal'mont dedicò quasi tutta la sua vita all'attività di traduttore: tradusse E.A. Poe, H. Ibsen, P. Calderon, P. Verlaine, C. Baudelaire, W. Whitman, nonché opere di poeti armeni e georgiani. Ma fu la traduzione dell'opera *omnia* di Shelley, pubblicata in sette tomi con sua introduzione (Bal'mont 1903-1907), a occupare quasi interamente la sua vita.

Nello stesso anno in cui Bal'mont abbandonava la Russia per sempre, a Mosca moriva il giornalista americano John Reed. Nell'immaginario collettivo il nome di John Reed rimanda al famoso reportage *Ten Days that Shook the World* (1919) che ha fatto di lui uno dei più grandi giornalisti del Novecento. In realtà Reed fu anche un poeta ma a

[1] La Domenica di Sangue fa riferimento all'eccidio compiuto il 9 gennaio 1905 a San Pietroburgo dai reparti dell'esercito e della Guardia imperiale russa che aprirono il fuoco contro una manifestazione pacifica di dimostranti disarmati diretti al Palazzo d'Inverno per presentare una supplica allo zar. La strage ebbe gravissime conseguenze, perché minò la fiducia del popolo russo verso lo zar, preparando il terreno alla Rivoluzione del 1905.

causa delle posizioni marcatamente *radical*, la sua produzione poetica fu sottoposta a un vero e proprio ostracismo negli Stati Uniti. Nato a Portland (Oregon), Reed si laureò in letteratura inglese all'Università di Harvard nel 1910 nello stesso corso di studio di T.S. Eliot. Dopo la laurea, si trasferì a New York dove si gettò a capofitto nel giornalismo, continuando però a coltivare la sua passione per la scrittura poetica. Nel giro di pochissimo tempo divenne uno degli esponenti più in vista del Greenwich Village e puntò il suo sguardo verso il mondo dei diseredati, degli immigrati e del proletariato urbano. Seguì con entusiasmo i fermenti rivoluzionari in Russia che stavano preparando il terreno alla Rivoluzione d'ottobre: in essi il poeta intravide una luce, una speranza e l'ultimo baluardo per la costruzione di un mondo migliore. Accanto all'attività giornalistica, Reed collaborò con riviste letterarie del calibro di *Poetry*, fu anche autore di satire e parodie dirette contro l'*establishment* americano e scrisse numerosi saggi e articoli di stampo dichiaratamente pacifista. Nel 1917 uscì la raccolta *Tamburlaine and Other Verses* (1917), l'unica pubblicata in vita. La *wilderness*, l'Oregon, i nativi americani e New York sono al centro della sua poetica, che fonde la tradizione romantica inglese con le istanze della poetica modernista. Reed contribuì come editor e giornalista alla rivista *radical The Masses* che fu chiusa in seguito all'Espionage Act e alla prima *Red Scare*.[2] In quegli anni Reed fu processato e imprigionato più volte, dopo aver partecipato alla fondazione del Communist Labour Party a Chicago. Partì per Mosca dove morì il 17 ottobre 1920. Reed fu indubbiamente uno di quei rari individui dotati della capacità di vedere oltre le cose e che lottano per trasformare i sogni in realtà. Lontano dall'America del suo tempo, c'erano le grandi arene dove gli uomini combattevano contro vecchie credenze e antichi sistemi per ricostruire un nuovo mondo sulle ceneri del vecchio. Uno Shelley del XX secolo, espressione della lotta per la libertà, un visionario romantico sempre alla ricerca della verità, e la Rivoluzione russa, come già accennato, rappresentò per lui l'ultimo tentativo di portare la sua visione del mondo sulle barricate. Due poeti e visionari come Bal'mont e Reed non potevano non cedere al fascino irresistibile di Shelley assimilandone pensiero e poetica.

In questo lavoro presentiamo l'analisi della traduzione di "Ozymandias" (Shelley 2018, 190) a cura di Bal'mont, successivamente cercheremo di fare luce sul poema eroicomico "The Day in Bohemia or the Life among the Artists" (1913) di Reed e sulla sua parodia di *Hellas* (1821), per poi passare in ultima analisi alla lirica "Tamburlaine" (1913), che è una vera e propria riscrittura di "Ozymandias".

Nell'introduzione alla traduzione dell'opera poetica di Shelley, Bal'mont scrive: "Shelley non era per natura un ellenista, bensì come lui stesso pensava un indiano" (Bal'mont 1903-1907, 467, trad. mia). Nella dislocazione di Shelley all'interno della letteratura vedica, emerge chiaramente il suo approccio al poeta romantico. Durante i due soggiorni di Bal'mont a Oxford, il poeta russo si dedicò allo studio della letteratura vedica, ai libri sacri della religione Hindu, accessibili nel tardo Ottocento grazie al mitologista Max Muller[3], che svolse il ruolo di mediatore tra la letteratura indiana e l'Europa. È interessante sottolineare che l'attenzione per Shelley si palesò negli anni giovanili quando Bal'mont manifestò apertamente il suo anti-zarismo. Inoltre, è

[2] L'Espionage Act fu la legge approvata nel 1917 dal governo degli Stati Uniti all'indomani dell'entrata in guerra per prevenire qualsiasi tentativo di interferire con le operazioni militari statunitensi come ad esempio sostenere i nemici del paese durante la guerra, promuovere l'insubordinazione nell'esercito americano o interferire con il reclutamento militare degli Stati Uniti. La prima *Red Scare* è legata all'ondata di anticomunismo che esplose negli USA a partire dal 1917.

[3] Max Müller (1823-1900) fu filosofo, filologo, storico delle religioni, linguista e orientalista tedesco. È attualmente considerato il fondatore della religione comparata, ossia dello studio antropologico che si occupa di analizzare in modo scientifico e pragmatico i fenomeni religiosi, i rituali mistici, il sacro e il divino.

interessante notare che a partire proprio dagli anni Settanta del XIX secolo, Shelley era molto popolare tra gli intellettuali russi: tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento furono pubblicate numerose traduzioni del poeta inglese, cariche di un esplicito messaggio politico. Tra i traduttori russi di Shelley annoveriamo A.P. Barykova,[4] C. Vetrinskij,[5] N. Minsky,[6] V. Brjusov e P. Veinberg,[7] Z. Vengerova.[8]

Fu a partire dagli anni Novanta che Bal'mont cominciò a pubblicare le traduzioni di Shelley su riviste, ma fu grazie alla traduzione di "The Sensitive Plant" (Мимоза) (Shelley 2018) sulla rivista liberale *Vestnik Evropy* che Bal'mont si impose all'attenzione del pubblico. Tuttavia, l'entusiasmo iniziale lasciò ben presto il posto a critiche pungenti come quelle della Vengerova, che accusò Bal'mont di voler avvicinare Shelley al lettore russo attraverso l'uso eccessivo di note esplicative e di un commentario (Vengerova 1896, 321). Nell'autunno del 1901 a Jalta Bal'mont incontrò Maksim Gorkij, co-direttore della rivista Znanje, che gli propose la traduzione dell'opera *omnia* di Shelley. Bal'mont accettò la proposta e l'anno seguente si recò nuovamente a Oxford (1897) dove cominciò a lavorare febbrilmente alla traduzione. Durante il primo soggiorno, Bal'mont si dedicò allo studio della letteratura braminica, i cui testi aveva potuto consultare alla Bodleian Library; nel soggiorno successivo del 1912, poté approfondirla ulteriormente al punto che, come scrive Rachel Polonsky, la letteratura vedica può essere considerata una chiave di lettura insostituibile per comprendere appieno la traduzione di Shelley:

> Bal'mont's eccentric erudtition is amply displayed in his Oxford *opu*s, the eclectic commentary to the first volume of the Shelley translation, which includes translations of poems by Colerdige, Tennyson and Longfellow [...] and repeated reference to the sacred hymns of the Brahmans, the *Rig-Veda*. These ancient texts, and the history of their transmission to the nineteenth century readers, are a vital key to understanding Bal'mont's reading of Shelley and his evolving attitude towards translation; they are also crucial to an understanding of the impulses behind Bal'mont's own poetry. As Bal'mont translated Shelley, not only did he begin to regard Shelley as a poet of the Vedic Tradition, a critical view that was already current in late nineteenth-century England, but he also put on the Romantic guise of the great scholar-translators of the nineteenth century, the much-sung heroes of the cultural drama of Orientalism. (Polonskij 1998, 77)

In quello stesso periodo Bal'mont risentì anche del fascino degli studi antropologici di E.B. Taylor e J.G. Frazer,[9] nonché degli studi dell'orientalista inglese Sir W. Jones[10] e del fonetista H. Sweet (Sweet 1913), il quale, nel saggio "Shelley's Nature Poetry"

[4] Anna Pavlova Barykovna (1839-1893) fu poeta e traduttrice, nata a San Pietroburgo, lavorò come traduttrice presso la casa editrice di Lev Tolstoj. Rivoluzionaria, sostenitrice della non-violenza in senso tolstojiano, abbracciò il vegetarianesimo come stile di vita (Barykova 1897).

[5] Vasily Češikhin-Vetrinskij (1867-1923), traduttore, poeta e storico nativo di Riga.

[6] Nikolai Minsky (1855-1937) fu una tra le voci poetiche più interessanti dell'Età d'Argento. Di particolare rilievo la traduzione *Alastor* in Minskij, Nikolaj, "Alastor", *Severnij Vestnik* 4 (1881): 449-471. Per la traduzione di Shelley si rimanda a Minskij 1882.

[7] Pjotr Veinberg (1830-1908) fu traduttore, accademico, poeta e giornalista, oltre a Shelley tradusse anche Lord Byron e sostenne finanziariamente gli intellettuali russi perseguitati tra cui M. Gorkij e S. Lopatin.

[8] Zinaida Vengerova (1867-1941) fu un critico letterario e traduttrice. È considerata una delle poche donne istruite durante il suo tempo, avendo studiato in università in Russia, Francia e Inghilterra. Per le sue opere è considerata "l'ambasciatrice letteraria tra Oriente e Occidente".

[9] Edward Burnett Taylor (1832-1917) fu un famoso antropologo vittoriano considerato il fondatore dell'antropologia moderna insieme a Sir James George Frazer (1854-1941) il cui contributo all'antropologia culturale e alla storia delle religioni è stato fondamentale.

[10] Sir William Jones (1746-1794) fu un linguista e orientalista, tra i primi studiosi di lingua sanscrita e precursore dell'indoeuropeistica.

(1888), definisce la poetica di Shelley in termini di mitopoiesi collocandola nel filone della tradizione vedica:

> The emotions which inspired Shelley in that famous description of sunrise that opens the second act of Prometheus Unbound , can be traced back step by step to the sensations of a shivering savage basking in the genial warmth and welcome light which relieve from the discomforts and terror of the night[…] This was the syage of development which had been reached by the ancient Hindu poets of the Rig-Veda…[…] which might almost be called the Bible of the Aryan race…The Rig-Veda is the true key to the origin of Aryan poetry, mythology , and religion. (Sweet 1913, 259)

Nell'introduzione al primo volume dell'opera *omnia* di Shelley, pubblicato a Parigi nel 1902, Bal'mont dichiarò che da sempre aveva nutrito il grande sogno di poter tradurre il poeta romantico inglese, sottolineando anche lo spirito di totale abnegazione con cui aveva affrontato la traduzione. Una vera e propria fusione mistica con Shelley, come emerge chiaramente dalla lirica "К Шелли" [A Shelley] (Bal'mont 1914a), in cui il poeta inglese è assurto a mito:

> К Шелли
>
> Мой лучший брат, мой светлый гений,
> С тобою слился я в одно.
> Меж нами цепь одних мучений,
> Одних небесных заблуждений
> Всегда лучистое звено.
>
> И я, как ты, люблю равнины
> Безбрежных стонущих морей,
> И я с душою андрогины,
> Нежней, чем лилия долины,
> Живу как тень среди людей.
>
> И я, как свет, вскормленный тучей,
> Блистаю вспышкой золотой.
> И мне открыт аккорд певучий
> Неумирающих созвучий,
> Рожденных вечной Красотой.[11]

Ciò che emerge chiaramente dalla lirica è quanto Bal'mont si senta affine a Shelley, con cui condivide la medesima condizione esistenziale, come è espresso chiaramente nel v. 5, "Меж нами цепь одних мучений" (la stessa catena di tormenti ci lega). Ma aspetto ancor più interessante, è l'esplicitazione da parte di Bal'mont dell'idea del ruolo del poeta, unico tra gli uomini, a cogliere nel mondo "l'accordo di melodiosi/suoni imperituri-/nati da eterna Bellezza", che richiamano ovviamente "Defence of Poetry"

[11] "A Shelley/Il migliore dei miei fratelli, mio genio luminoso, /tu ed io fusi in una cosa sola./La stessa catena di tormenti ci lega,/lo stesso legame di celestiali illusioni/splende sempre radioso./Ed io, come te amo le sconfinate/pianure gementi dei mari,/ed io, con l'anima di androgino /più delicata del giglio della valle,/vivo come un'ombra tra gli uomini./Ed io, come bagliore nutrito da nuvola,/splendo come uno sprazzo di oro;/e mi giunge un accordo di melodiosi/suoni imperituri-/nati da eterna Bellezza" (trad. mia).

(1821): "A poet participates in the eternal, the infinite, and the one [...] Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration [...]" (Shelley 2009, n.p.).

Per comprendere l'immane lavoro di traduzione di Bal'mont, è importante notare che, verso la fine dell'Ottocento, la Russia si era trasformata in una vera e propria "factory of translation" (Steiner 1992, 259): i poeti simbolisti si dedicarono ossessivamente alla traduzione di poeti contemporanei e del passato, e avviarono un acceso dibattito sulla traduzione intesa come mera imitazione o come creazione autentica. Questa ansia traduttiva che arrivava dagli studi filologici del Romanticismo rifletteva l'urgenza della Russia di *fin de siècle* di trovare una sua collocazione nella storia delle nazioni e di misurare gli effetti dell'influenza straniera sullo sviluppo culturale nazionale. Tra i contemporanei di Bal'mont, Valerij Brjusov,[12] poeta e traduttore, nel suo saggio dal titolo alquanto significativo, "Фиалки в Тигеле" [Le viole nel crogiolo] (1975), sosteneva l'impossibilità di tradurre un'opera poetica da una lingua all'altra, ma allo stesso tempo ribadiva l'impossibilità di rinunciare a tale sogno (Brjusov 1909-1914, 2: 99). Secondo Brjusov la traduzione poetica è un'arte creativa: il lavoro di traduzione poetica assorbe il traduttore-poeta in un lavoro meramente artistico avente lo scopo di ricreare nella lingua di arrivo ciò che lo ha affascinato nella lingua di partenza. Il poeta russo inoltre riteneva che i versi in una lingua straniera rappresentano sempre una sfida per il poeta traduttore, poiché il risultato finale indica quanto la lingua d'arrivo sia in grado di accogliere la stessa idea creativa del testo di partenza. Brjusov fu uno dei principali accusatori di Bal'mont che criticò fortemente la sua totale incapacità di ri-creare, di far germinare dal testo originario una nuova creazione poetica. Secondo Brjusov, nel tradurre in modo quasi ossessivo da molte lingue, Bal'mont aveva perduto addirittura la sua lingua madre con il risultato che Shelley, Poe e Baudelaire erano stati tradotti nello stesso identico modo. Brjusov coniò l'avverbio *po-bal'montovski* (secondo la lingua di Bal'mont) (Brjusov 1909-1914, 2: 99), con il quale dichiarava apertamente che la lingua di Bal'mont apparteneva a un regno linguistico estraneo a tutte le culture europee e anche a quella russa. Qualche anno più tardi, pure il poeta Osip Mandel'štam[13] si dimostrò poco indulgente con Bal'mont che attaccò, senza lesinare critiche, definendolo il meno russo fra tutti i poeti: a suo giudizio si trattava di un emissario straniero proveniente da un regno fonetico inventato, pertanto le sue traduzioni sembravano essere state eseguite in assenza del testo originario. In altre parole, per Brjusov e Mandelštam scrivere *po-bal'montovskii* significava non avere padronanza di alcuna lingua. Sulla stessa linea, lo scrittore e teorico della traduzione K.I. Čukovskij,[14] il quale chiosò il lavoro di una vita con la crasi "Shelmont" (Čukovskij 1966, 260) che ironicamente rappresenta la fusione dei nomi Shelley e Bal'mont.

La traduzione di "Ozymandias" (1817) fu pubblicata nella prima edizione dell'opera *omnia* di Shelley, uscita a puntate nel 1893 (Bal'mont 1969, 502):

---

[12] Valerij Jakovlevič Brjusov (1873-1924) è sicuramente uno dei poeti più significativi del simbolismo russo. Studioso di storia e critica letteraria, si distinse per le traduzioni del poeta belga Émile Verhaeren e di Paul Verlaine. Tradusse anche Edgar Allan Poe, Romain Rolland, Maurice Maeterlinck, Victor Hugo, Jean Racine, Molière, Byron, e Oscar Wilde.

[13] Osip Ėmil'evič Mandel'štam (1891-1938), tra i maggiori poeti russi del Novecento, fu vittima delle Grandi purghe staliniane.

[14] Kornej Ivanovič Čukovskij (1882-1969), oltre a essere un poeta, traduttore e critico letterario, è conosciuto come autore di favole per bambini. Era un anglista e tradusse in russo molti classici della letteratura inglese; di particolare interesse il suo saggio sulla traduzione *Vysokoe iskusstvo* (1925) (Čukovskij 2003). Ha fatto conoscere ai russi la poesia inglese e americana del XX secolo. Per quanto riguarda le critiche rivolte a Bal'mont, Čukovskij dedica un intero volume e un saggio ai danni che secondo lui erano stati fatti a Shelley con la sua traduzione e ai simbolisti che "avevano versato acqua di colonia sul poeta inglese" (Čukovskij 1908, 255).

Озимандия

Я встретил путника; он шёл из стран далёких
И мне сказал: вдали, где вечность сторожит
Пустыни тишину, среди песков глубоких a
Обломок статуи распавшейся лежит.

Из полустёртых черт сквозит надменный пламень,
Желанье заставлять весь мир себе служить;
Ваятель опытный вложил в бездушный камень
Те страсти, что могли столетья пережить.

И сохранил слова обломок изваянья: —
«Я — Озимандия, я — мощный царь царей!
Взгляните на мои великие деянья,
Владыки всех времён, всех стран и всех морей!»

Кругом нет ничего… Глубокое молчанье…
Пустыня мёртвая… И небеса над ней…[15]

La lirica presenta una struttura ritmica regolare ABABCDCD EFEF GF e, se nel testo di partenza Shelley opta per il modello petrarchesco, Bal'mont sceglie invece il modello shakesperiano che conferisce al sonetto una struttura eterna, simile a una scultura in marmo, un sonetto dalla precisione epigrammatica come emerge nel distico finale. Bal'mont conserva le quattro voci: il poeta, il viaggiatore, lo scultore e Ozymandias, mantenendo la stessa tensione drammatica e i temi del testo di partenza: la scoperta della statua, il ruolo dello scultore, l'iscrizione sul piedistallo e la riflessione sul passare del tempo. Il testo di arrivo si snoda attraverso sostituzioni e compensazioni rispetto a quello di partenza. Nella prima strofa (vv. 2-3) Bal'mont conserva l'*enjambement*, per poi procedere con sostituzioni lessicali: "antique land" è sostituita con "стран далёких" [paesi lontani], dove l'aggettivo "далёких" [lontani] sottolinea una distanza spaziale e non temporale come indica invece l'aggettivo "antique", l'accento sulla spazialità emerge anche dall'uso dell'avverbio "вдали" [lontano]. Nei vv. 2-3-4 si rilevano omissioni e sostituzioni rispetto al testo di partenza: "вечность" [eternità] non compare in inglese, così come "тишину" [silenzio]; il sintagma "обломок статуи" [un frammento di statua] sostituisce "trunkless legs, visage, lip". Bal'mont mantiene invece "Пустыни e песков" [deserto e sabbie]; inserisce il participio passato attivo "распавшейся" [che è andato in rovina] e che veicola l'idea del passare del tempo e della caducità della vita; inoltre nel passaggio da una strofa all'altra, Bal'mont inserisce il punto fermo. Nella seconda quartina (v. 5) il sintagma "полустёртых черт" [lineamenti del volto] sostituisce "frown and wrinkled lips and sneer of cold command". Bal'mont elimina "hand e heart, cold sneer of command" e li sostituisce con

[15] "Incontrai un viaggiatore arrivato da paesi lontani/E mi disse: lontano, dove l'eternità sorveglia /il silenzio del deserto, tra sabbie profonde/giace un frammento di statua in rovina. /Una superba fiamma attraversa i lineamenti sgranati,/desiderio di costringere tutto il mondo a servirlo;/uno scultore esperto infuse nella pietra inanimata/quelle passioni, affinché il suo potere sopravvivesse nei secoli./E il frammento ha conservato le parole della scultura:/'Io sono Ozymandias, sono lo zar più potente di tutti gli zar!/Guardate le mie grandi imprese,/Maestre di tutti i tempi, di tutte le terre e di tutti i mari!'/È il nulla intorno…un silenzio profondo…/Un deserto morto….e sopra di esso il cielo" (trad. mia).

"надменный пламень" [fiamma altezzosa], provocando nel lettore russo un cambiamento di percezione sensoriale dal freddo al caldo rispetto al testo di partenza. Al v. 7 "Well read", riferito allo scultore, viene sostituito dall'aggettivo "опытный" [esperto], "lifeless things" diventa "бездушный камень" [pietra senza vita], invece il verbo "survive" è conservato nel sintagma "столетья пережить" [sopravvive in eterno]; allo stesso modo Bal'mont conserva "passions" tradotto con l'equivalente russo "страсти"; scompaiono nella traduzione i verbi "mocked" e "fed". Nella terza quartina "сохранил" [conservò] (v. 9) sostituisce "appear", mentre "pedestal" è sostituito con "обломок". Al v. 10 "mighty" è tradotto con l'aggettivo russo equivalente "мощный", potenziato semanticamente dall'aggettivo "великие" [grandioso] nel verso successivo. Bal'mont ricrea ex-novo l'ultimo verso della strofa: "Владыки всех времён, всех стран и всех морей!" (v. 10), ricorrendo alla ripetizione dell'aggettivo "всех" per enfatizzare la potenza di "Ozymandias". Tra la terza quartina e il distico finale, Bal'mont elimina l'*enjambement*, modifica la struttura sintattica utilizzando quattro frasi prive di verbo separate da puntini di sospensione: "Кругом нет ничего" vs "round the decay", "Пустыня мёртвая" vs "boundless and bare", assenti "Глубокое молчанье" e "небеса над ней". La soluzione traduttiva fa risaltare la meditazione del poeta (non del viaggiatore, come invece emerge nel testo di partenza) sulla supremazia dell'arte da cui trae ispirazione e che sopravvive a qualsiasi cosa soggetta alla decadenza del tempo. Nel distico sembrerebbe che Bal'mont abbia voluto esprimere il concetto simbolista di *zhiznetvorchestvo* facendo proprio di Shelley un esempio morale di Poeta autentico.[16]

Озимандия ripropone l'acceso dibattito sulla traduzione poetica che ha percorso il Novecento ed è arrivato fino a oggi. A nostro giudizio, le critiche mosse dai contemporanei a Bal'mont devono essere interpretate alla luce del contesto storico-culturale in cui furono prodotte. Ci sembra doveroso ri-valutare la traduzione di Bal'mont in una prospettiva steineriana (Steiner 1992) secondo cui la traduzione, prima ancora di essere un esercizio formale, è una vera e propria esperienza esistenziale, una volontà di rivivere l'atto creativo che aveva ispirato l'originale, come sostiene del resto anche Franco Buffoni (Buffoni 2004) che, partendo dal concetto steineriano, definisce la traduzione di poesia come il risultato di un processo che è contemporaneamente produzione e riproduzione, analisi critica e sintesi poetica, non una mera sovrapposizione di scritture in senso génettiano (Génette 1982). Non esiste la fedeltà a un testo e nel momento in cui ci si accinge a tradurre si deve decidere a quali delle funzioni del testo si vuol essere fedeli, in sostanza, si tratta di traduzione quando almeno un modello dell'originale è perduto. Nell'atto del tradurre, il traduttore privilegia alcuni elementi del prototesto (Popovič 2006) e ne mette altri in secondo piano, pertanto analizza il testo con criteri possibilmente oggettivi per poi individuare una dominante che costituirà l'entità primaria intorno alla quale si costruisce il testo (Jakobson 1959, 232-239). In tale prospettiva, a nostro parere, la scelta della funzione del testo di partenza operata da Bal'mont ricade proprio nel far emergere l'idea simbolista del ž*iznetvorchestvo* (Лёве n.d.) che Shelley incarna *in toto*. Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa* (2003) sottolinea più volte che una traduzione non è mai la negoziazione solo fra il senso primo delle parole, ma anche fra i valori che ogni civiltà inscrive all'interno della sua lingua e della sua tradizione letteraria. Alla luce di ciò e delle moderne teorie sulla traduzione, potremmo quindi forse (ri)-valutare e (ri)-collocare Bal'mont in una prospettiva nuova, volta a

[16] Con il termine *zhiznetvorchestvo* i simbolisti russi intendevano la deliberata costruzione nella vita di immagini artistiche e di sequenze di eventi organizzati esteticamente (Ginzburg 1991, 20).

valorizzare il suo lavoro troppo a lungo screditato. Pertanto potremmo parlare della traduzione di "Ozymandias" in termini di ri-negoziazione di tutti quei valori culturali ed estetici della Russia del suo tempo, nel caso specifico, come già detto, il simbolismo russo e l'idea di bellezza su cui Bal'mont ha fondato il proprio magistero poetico: la bellezza contrapposta al caos imperante nel mondo, l'arte come principio supremo e regolatore del reale.

John Reed approfondì lo studio di Shelley durante gli anni a Harvard, echi di "The Mask of Anarchy" (1819), "Peter Bell The Third" (1819), dei poemi di esplicita propaganda politica come "Song to the Men of England" (1819), "England 1819" (1819), "Ode to Liberty" (1820), "The Witch of Atlas" (1824), e "Swellfoot the Tyrant" (1820) sono rintracciabili non solo nella poetica, ma anche nella sua produzione giornalistica; anche il frammento satirico di Shelley "A Satire on Satire" informa molta della produzione satirica e umoristica di Reed. Tuttavia è in *The Day in Bohemia, or the Life among the Artists* (Reed 1913) che tra i protagonisti di una giornata nella Bohemia newyorkese degli anni Dieci, entra in scena Shelley. *The Day in Bohemia, or the Life among the Artists* ebbe vasta risonanza negli ambienti del Greenwich Village all'indomani della sua pubblicazione. Quando Reed vi si trasferì, il quartiere ospitava artisti, scrittori, poeti e filosofi che si contraddistinguevano per l'irruenza del loro pensiero politico e lo sperimentalismo letterario e artistico, tanto da essere considerati come espressione del nascente radicalismo americano. La Bohemia newyorkese rappresentò un tipo di sub-cultura, un nuovo rinascimento, una visione nuova dell'uomo e del mondo che lasciò un segno importante nella cultura americana. Essa accolse bergsoniani, freudiani, pragmatisti, marxisti e anarchici accomunati dall'idea che l'arte e la cultura dovessero esprimere il nuovo secolo. In virtù del suo temperamento Reed si trovò subito a proprio agio in quel nuovo spazio artistico-letterario. *The Day in Bohemia* è composto di 1500 versi, si contraddistingue per la mescolanza di generi diversi: l'eroicomico, la commedia, la satira, la parodia e il burlesco. La struttura del poema oltre a ricalcare "The Rape of the Lock" (1712) di A. Pope è simile nella struttura al già citato poema "Peter Bell The Third". Un gioco disimpegnato e un *divertissement* virtuosistico, in cui Reed si prende gioco di sé stesso e del proprio mondo. Dopo essersi rivolto doverosamente alla Musa e aver descritto il Village elencandone le celebrità, i ristoranti, le strade famose, Reed accompagna il lettore nel suo appartamento. È martedì mattina, quattro giovani, Robert Andrews, Alan Osgood,[17] Robert Rogers e John Reed ("The Immortal Four" tutti compagni di studio a Harvard) si sono appena svegliati e sono pronti ad affrontare la giornata. Nel pomeriggio tra gli amici convenuti nell'appartamento compare Shelley che si esprime attraverso la parodia di "Hellas" (1821):

> Like battle-riven pennants fluttering,
> Float on the serene and variable air
> The many-tinted wash. How fair a thing
> Is linen cleansed! How virginally fair
> Those clinging sunlit draperies! O where
> In the vast awful void where slaves are hurled

[17] Alan Osgood, compagno di studi di Reed a Harvard e collaboratore dell'*Harvard Lampoon.* Morì molto giovane, subito dopo che Reed ebbe terminato *The Day in Bohemia.* In una lettera inviata alla madre di Osgood, Reed scrive: "I wanted to send you a copy of this book of mine, which was written last year, about the crowd of us who lived in Forty-Two [Washington Square], and of which I spoke to Mr. Osgood when I last saw him. I never changed this book from the way I wrote it. You'll see that I treated Alan in just the way I always treated him. After he was gone, I thought that I would simply leave the manuscript unchanged, so as to keep him living. This book was to be a sort of little memorial from me to Alan; and that is how I published it" (Schulson Autographs n.d.).

Headlong into caverns of despair,
Are such undaunted oriflammes unfurled?
Cringe tyrants! Hellas flaunts her linen to
the world! (Reed 1913, 60)

In soli dieci versi Reed condensa il contenuto del dramma di Shelley, ne abbassa il registro e gli infonde una coloritura dissacratoria e canzonatoria tipica del genere satirico: le parti in lotta, diventano i panni stesi ad asciugare della proprietaria dell'appartamento dove vivono Reed e gli amici; gli stendardi lacerati in battaglia si trasformano in panni colorati che volano nell'aria tersa di una mattina newyorkese: la visione di questo spettacolo desta gioia nel poeta, così come la bellezza verginale che da essi promana, probabile allusione alla purezza della Grecia resa schiava dagli ottomani e finalmente liberata dal giogo straniero. Gli "undaunted oriflammes unfurle" [gli impavidi orifiammi srotolati] celebrano la vittoria: le allitterazioni riproducono a livello sonoro il fragore della battaglia. Nella chiosa finale la forma imperativa "Cringe!" è rivolta agli ottomani e Hellas, la Grecia, mostra al mondo i suoi panni, segno della vittoria sui turchi.

La lirica "Tamburlaine. An Organ Prelude", pubblicata per la prima volta su *American Magazine* nel gennaio 1913, dà il titolo alla raccolta *Tamburlaine and Other Verses* (Reed 1917).[18] La figura leggendaria del Tamerlano ha attraversato la cultura europea e in particolare la letteratura anglo-americana.[19] Il titolo, *Tamburlaine and Other Verses*, ricalca il titolo di un'altra famosa raccolta poetica, *Tamerlane and other Poems* di E.A. Poe (1827), con la differenza che Reed utilizza la grafia Tamburlaine (probabilmente mutuata da Marlowe) e sostituisce "poems" con "verses". La lirica di Reed è interessante sia per la rielaborazione tutta personale del leggendario conquistatore, sia per la riflessione sulla vanità del potere temporale e della superiorità dell'arte che, come già sottolineato, è un esplicito riferimento a "Ozymandias"

Tamburlaine
An Organ Prelude
A voiceless shaking of the air…
Then a slow shuddering of sound
Vibrant, thunderous, like the profound
Pulsation of great wings. O rare –
In the high-vaulted transept's gloom
Wakes sonant echoing, and the deep
Tone-breakers gather pounderously and leap
From beam to beam, like sullen boom
Of lazy summer-thunder. See!
On the bare rock rimmed Scythian plain
The swarthy shepherd Tamburlaine…
Swells the great organ suddenly
Steady, glorious, like a galleon flinging
Leeward the roaring foam -and swift
The soaring organ-voices lift,

[18] La lirica è stata tradotta per la prima volta in italiano in Dati 2020.

[19] Il leggendario Timur è protagonista della tragedia *Tamburlaine the Great* di C. Marlowe, composta nel 1587 o 1588. La figura di Tamerlano fu ripresa successivamente da Nicholas Rowe (1674-1718), poeta laureato e drammaturgo; nel suo *Tamerlane* (1702), il potente sovrano viene rappresentato come una persona umana e liberale alla Guglielmo D'Orange, in contrapposizione al sultano turco assolutista Bayazet, verosimilmente Luigi XIV di Francia. Anche l'autore del celebre romanzo gotico *The Monk*, Matthew Gregory Lewis (1775-1818), si occupò di Tamerlano nella tragedia *Tamerlane* (1811), in cui l'autore tratteggia l'immagine di un Tamerlano potente e spietato.

Terrible as a Crusade singing!
"Tamburlaine! Tamburlaine! Tamburlaine!
Doom of the world's Emperors!
O living pestilence of Wars,
Thou art God's Scourge, O Tamburlaine'".
Loosed are the shrill, the high pipes' throats,
Joyful the bright gold trumpets blare,
Brazen his monstrous armies flare,
Ruthless his red gonfalon floats!
War! Full-throated, the shattering
Great pipes tumultuous give tongue-
Each bar a butchered city sung,
And every cord a slaughtered king!
The flame of cities has scorched God's face,
Murder has made a marsh of the world
Purged with destruction – and down -hurled
Rot the world's tyrants…Lo! the bass:
"God's lash is bloody, Tamburlaine.
Break, heart-die, Emperor of Kings.
Tool of divine and awful things
Too near to godhead, Tamburlaine!"
Falls like a sea-wind at sundown
The full-toned sonorous battle-chant;
Yet the sound-surf reverberant
Rolls the dim-springing nave adown,
Rolls thunderous-subsiding -low-
In a burnt, treless land where loom
The world's high mountains, lies a tomb-
Vibrant the shuddering tremolo-
A tomb half hid with the drifting sand,
Nameless-in Samarkand… (Reed 1917, 9-10)

Il Tamerlano di Reed, flagello di Dio, è un eroe con attributi quasi divini di cui il poeta esalta la potenza e la forza, una figura titanica, un eroe violento e sanguinario che aspira a un'illimitata potenza. La particolarità del Tamerlano di Reed è l'inserimento di un eroe orientale in un contesto cristiano, nello specifico in una chiesa gotica identificata nei suoi elementi architettonici costituivi: "the high vaulted transept" (v. 5), "from beam to beam" (v. 8) e "the dim-springing nave" (v. 40). La parte iniziale e finale della lirica sono ambientati in due luoghi opposti e speculari: la chiesa gotica simbolo dell'Occidente e Samarcanda simbolo dell'Oriente. Il testo può essere diviso in tre parti: nella prima (vv. 1-20), un preludio d'organo prepara l'arrivo in scena del Tamerlano, la musica si fa materia e rimbalza da una trave all'altra del soffitto della chiesa con la stessa potenza di un tuono estivo; l'effetto sonoro è rafforzato dalla presenza di allitterazioni: "slow shuddering of sound" (v. 2) e "from beam to beam, like sullen boom" (v. 8). Nella presentazione dell'eroe, Reed recupera da Marlowe (Marlowe 1590, Atto I, Scena II, vv. 192-193) l'immagine del pastore: "the swarthy shepherd Tamburlaine" (Reed 1917, 9-10, v. 11), e del "God's scourge" (v. 20). Nella seconda parte (vv. 20-40), ogni singolo componente dell'organo, "great pipes" (v. 26), "every chord" (v. 28), accompagna in un crescendo la potenza di Tamerlano che si dispiega sui popoli del mondo. Il fluire della musica è marcato dall'uso di forme in -ing che conferiscono al testo fluidità. Nella terza e ultima parte (vv. 36-46), la congiunzione avversativa "yet" all'inizio del v. 39 introduce il punto di svolta, riprendendo la metafora delle onde, che rallentando, preparano il

lettore alla scena finale: Tamerlano è scomparso dal mondo, è rimasta solo una tomba senza nome, coperta di sabbia che rappresenta il trionfo della morte, ribadendo la caducità e l'inconsistenza del potere temporale. La potenza di Tamerlano è descritta ricorrendo all'uso di una duplice metafora: l'organo e il mare, anch'esso rappresentato nei suoi elementi costitutivi "reakers, a galleon, leeward, roaring foam, drifiting sand (Reed 1917, 9). Nonostante l'evidente richiamo alla tradizione, Reed rielabora la figura del Tamerlano in una forma nuova e originale: il testo poetico si sovrappone a uno spartito musicale (preludio, crescendo, diminuendo) in cui le parole, dotate di un alto grado di sonorità sono loro stesse note. Dall'analisi testuale condotta emerge con forza l'eco di "Ozymandias" nella figura del Tamerlano così come concepita da Reed. I versi "Tamburlaine! Tamburlaine! Tamburlaine! Doom of the world's Emperors! O living pestilence of Wars, Thou art God's Scourge, O Tamburlaine" (9) ricalcano i versi finali del sonetto di Shelley: "My name is Ozymandias, king of kings: Look on my works, ye Mighty, and despair!" (Shelley 2018, 190). Ma è nella chiosa finale, ossia nell'immagine della tomba mezza sepolta dalla sabbia del deserto che possiamo individuare chiaramente i resti della scultura che affiorano dalle sabbie in "Ozymandias". In "Tamburlaine" Reed recupera il mito, l'Oriente lontano, ma soprattutto la psicologia del potere, che Shelley approfondirà poi in *The Cenci* (1819) e nel *Prometheus*. In "Tamburlaine" così come in "Ozymandias" i due poeti ribadiscono come a ogni dispotismo, destinato all'oblio e alla rovina, sia negato ogni bagliore di sacralità e di eternità e come invece l'arte, manifestazione dell'Assoluto, sia eterna e non soggetta a caducità.

Shelley, Bal'mont e Reed: tre poeti, tre visionari che, a latitudini diverse e in contesti storici e culturali differenti, hanno tentato di far emergere la Bellezza dal magma della vita nel suo dispiegarsi caotico. Spiriti ribelli che hanno creduto fortemente nel ruolo del poeta come guida di rinascita morale dell'uomo. La loro totale avversione a ogni forma di tirannia e oppressione li spinse a partecipare attivamente alla vita politica impegnandosi in prima persona per un radicale rinnovamento della società. John Reed è sicuramente il più affine a Shelley: in preda a emozioni contrastanti che oscillavano tra gioie quasi estatiche e cupe disperazioni, nonostante le precarie condizioni di salute, nutrì fino all'ultimo la speranza di poter cambiare il mondo. Nel settembre 1920, un mese prima della sua morte, partì per il suo ultimo viaggio a Baku per partecipare al Congresso dei popoli dell'Oriente, dove denunciò apertamente l'Occidente, l'imperialismo americano e la schiavitù.

Bal'mont, trovatosi nella condizione di non poter partecipare attivamente alla vita politica in una Russia compressa nella morsa della guerra civile dalle cui ceneri sarebbe nata l'URSS (30 dicembre 1922), emigrò a Parigi, sublimando i suoi ideali in un'attività traduttiva ai limiti dell'ossessione che lo priverà di forze portandolo alla pazzia. Le traduzioni di Bal'mont rappresentano non solo un atto di amore e dedizione totale verso Shelley, ma costituiscono un esempio di come Bal'mont, attraverso un delicato equilibrio tra omissioni, sostituzioni e compensazioni lessicali, attraverso una continua negoziazione tra prototesto e metatesto, abbia fatto sue le istanze poetiche e il pensiero di Shelley e le abbia ri-configurate nell'ambito del simbolismo russo. Sebbene non si tratti di traduzione ma di riscrittura, si può parlare di ri-configurazione anche per "Tamburlaine" in quanto Reed rielabora l'idea che è al centro di "Ozymandias" in modo del tutto personale utilizzando la figura leggendaria dello spietato condottiero turco-mongolo assai simile a Ramses II. Infine, utilizzando le forme dissacratorie della parodia, nella succinta riscrittura di "Hellas" emerge con forza la posizione di Reed contro ogni forma di prevaricazione, di assoggettamento e di sfruttamento dei popoli, che

costituiscono le fondamenta del suo impegno politico come emerge marcatamente nell'arco nella sua breve parabola esistenziale.

Bibliografia

Bal'mont, Konstantin. 1903-1907. *Shelli: Polnoe sobranie socinenii.* Znanje.
Bal'mont, Konstantin. 1907. *Pesni Mstitelja.* Gnatovskj.
Bal'mont, Konstantin, 1914a. *Polnoje sobranje stichov.* Skorpion.
Bal'mont, Konstantin. 1914b. *Socinenja.* Chudožestvennaja Literatura. https://www.culture.ru/poems/32250/k-shelli. Ultimo accesso 16 aprile 2025.
Bal'mont, Konstantin. 1918. *Revoluzionjer ja ili njet?* Verf'.
Bal'mont, Konstantin. 1969. *Stikhtovoreniia.* Sovetskii Pisatel.
Bal'mont, Konstantin. 1990. *Stozvucye Pesni.* Verchne- Volzskoje, Kniznoe Zdanje.
Barykova, Anna. 1897. *Stikhotvoreniia i prozaicheskie proizvedeniia.* Posrednik.
Brjusov, Valerij. 1909-1914. *Socinenja.* Vol. 2. Chudožestvennaja Literatura.
Brjusov, Valerij. 1975. "Fialka v tigele". In Valerij Briusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, vol. 6. Chudožstvennaja Literatura.
Buffoni, Franco, a cura di. 2004. *La Traduzione del testo poetico.* Marcos y Marcos.
Čukovskij, Kornej Ivanovič. 1908. *Ot Čechova do našich dnej.* Izdat Buro.
Čukovskij, Kornej Ivanovič. 1966. *Sobranie sočinenij v šesti tomakh.* Khudozhestvennaia literatura.
Čukovskij, Kornej Ivanovič. 2003. *La traduzione: una grande arte.* Cafoscarina.
Dati, Marzia. 2020. *John Reed. Il Poeta Ritrovato.* CartaCanta Edizioni.
Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione.* Bompiani.
Etkind, Efim. 1963. *Poeziia i perevod.* Sovetskii pisatel'.
Génette, Gerard. 1982. *Palimpsestes.* Seuil.
Génette, Gerard. 1997. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado.* Traduzione di Raffaella Novità. Einaudi.
Ginzburg, Lidjia. 1991. *On Psychological Prose.* Princeton University Press.
Ivanova, Anna. 2009. *K.D. Bal'mont – perevodik angliiskoi literatury.* Episheva.
Jakobson, Roman. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". In *On Translation*, a cura di Reuben Arthur Brower. Harvard University Press.
Marlowe, Christopher. 1590.*Tamburlaine the Great.* Richard Iones.
Minskij, Nikolaj. 1882. *Persi Bishi Shelli.* Zagranichnyi Vestnik.
Poe, Edgar Alan. 1927.*Tamerlane and Other Poems.* Calvin F.S. Thomas.
Polonskij, Rachel. 1998. "Bal'mont's Shelley and the Sacred Books of the East". In Rachel Polonskij, *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance, Cambridge Studies in Russian Literature.* Cambridge University Press.
Popovič, Anton. 2006. *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo. Hoepli.
Reed, John. 1913. *The Day in Bohemia, or Life among the Artists.* Hillacre.
Reed, John. 1914. *Insurgent Mexico.* Appleton & Co.
Reed, John. 1916. *The War in Eastern Europe.* Charles Scribner's Sons.
Reed, John. 1917. *Tamburlaine and Other Verses.* Hillacre.
Reed, John. 1919. *Ten Days that Shook the World.* Boni and Liveright.
Shelley, Percy Bysshe. 2018. *Percy Bysshe Shelley. Opere Poetiche*, a cura di Francesco Rognoni e Massimo Mandolini Pesaresi. Mondadori.

Steiner, George. 1992. *After Babel: Aspects of Language and Translation.* Oxford University Press.
Sweet, Henry. 1913. "Shelley's Nature-Poetry". In *Collected Papers*, a cura di H.C. Wyld, 259. Oxford University Press.
Tavaracci, Pietro. 2015. *Poeti traducono poeti.* UniTrento.
Vengerova, Zinaida. 1896. "Socinenija Shelli. Perevod c angliskogo K. Bal'mont", *Severnij Vestnik* 5: 391.

Sitografia

Лёве, Хансен, n.d. "Жизнетворчество" в декадентствеи мифопоэтическом символизме. http://blok.lit-info.ru/blok/kritika-o-bloke/hansen-lve-koncepci zhiznetvorchestva.htm. Ultimo accesso 29 marzo 2025.
Shelley, Percy Bysshe. 2009. "A Defence of Poetry". Poetry Foundation, 13 ottobre 2009.
https://www.poetryfoundation.org/articles/69388/a-defence-of-poetry. Ultimo accesso 19 aprile 2025.
Schulson Autographs. n.d. https://www.schulsonautographs.com. Ultimo accesso 16 aprile 2025.