Franco Nasi

L'oblio dei traduttori, dei canonici e dei faraoni
Intorno all'*Ozymandias* di Percy Bysshe Shelley in Italia

Ozymandias *è uno dei testi di Percy Besshy Shelley più presenti nelle antologie scolastiche inglesi. Il sonetto, per la chiarezza anche sintattica e lessicale con cui affronta il tema della* vanitas vanitatum*, sembrerebbe non porre particolari problemi ai traduttori. L'analisi delle traduzioni che hanno segnato la ricezione italiana di Shelley mostra come invece le scelte e le strategie traduttive abbiano ricreato testi molto diversi fra loro, coerenti con l'idea di traduzione e di poetica dominante in un certo periodo della storia del gusto e dello stile o profondamente influenzate dalla poetica del traduttore, in alcuni casi egli stesso poeta. Dopo essersi soffermato su quattro versioni pubblicate del sonetto (Carlo Faccioli 1902, Adolfo De Bosis 1928, Giuseppe Conte 1989, Francesco Rognoni 2018) e su alcune traduzioni inedite, attribuibili ad autori canonici della letteratura italiana come Leopardi e Ungaretti, il saggio si conclude con alcune considerazioni sulla traduzione letteraria e l'intelligenza artificiale.*

Parole chiave: *Percy Bysshe Shelley, Ozymandias, traduzioni, storia della traduzione in Italia, poetiche, intelligenza artificiale*.

Ozymandias *is one of Percy Bysshe Shelley's most frequently anthologized texts in English school curricula. Owing to its lexical and syntactic clarity in addressing the theme of* vanitas vanitatum*, the sonnet would appear to pose no significant challenges for translators. Yet, this essay, by examining a range of translations that have shaped the Italian reception of Shelley, reveals how translation choices and strategies have resulted in markedly different texts. These variations often reflect the prevailing theories of translation and dominant poetic norms of a given period, or are deeply influenced by the translator's individual poetics—who is, in some cases, a poet themselves. The essay focuses on a comparative analysis of four published versions of the sonnet (Carlo Faccioli 1902, Adolfo De Bosis 1928, Giuseppe Conte 1989, and Francesco Rognoni 2018), along with previously unpublished translations possibly attributable to canonical Italian authors such as Leopardi and Ungaretti. The essay concludes with reflections on literary translation in the age of artificial intelligence.*

Keywords: *Percy Bysshe Shelley, Ozymandias, translations, history of translation in Italy, poetics, artificial intelligence*.

Franco Nasi, "L'oblio dei traduttori, dei canonici e dei faraoni. Intorno all'*Ozymandias* di Percy Bysshe Shelley in Italia", «ri.tra | rivista di traduzione», 3 (2025) 194-217.
© ri.tra & Franco Nasi (2025). Creative Commons License CC BY 4.0.
DOI: https://doi.org/10.13135/2975-0873/12908.

> *Il linguaggio dei poeti ha sempre mostrato una certa ricorrenza di suoni uniforme e armoniosa, senza la quale non sarebbe poesia […]. Ne segue la vanità della traduzione; cercar di trasferire da una lingua in un'altra le creazioni di un poeta non sarebbe meno insensato che gettare una viola in un crogiuolo per scoprire il principio formale del suo colore e del suo profumo. La pianta deve germogliare di nuovo dal proprio seme, o non darà fiori – e questo è il fardello della maledizione di Babele.*
> P. B. Shelley 2018, 787-88.

Comincio con la lettura della traduzione di una poesia del poeta americano Billy Collins. La poesia si intitola *Forgetfulness*, *Dimenticanza*.

Il nome dell'autore è il primo ad andare
seguìto obbedientemente dal titolo, dalla trama,
dal finale strappalacrime, dall'intero romanzo
che d'improvviso diventa un romanzo che non hai mai letto, mai sentito
[nominare,

come se, uno dopo l'altro, i ricordi che una volta ospitavi
decidessero di ritirarsi nell'emisfero sud del cervello,
in un piccolo villaggio di pescatori dove non ci sono telefoni.

Tempo fa dicesti addio con un bacio ai nomi delle nove Muse
osservasti l'equazione di secondo grado fare la valigia,
e anche adesso che mandi a memoria l'ordine dei pianeti

qualcos'altro scivola via, forse il fiore simbolo di uno Stato,
l'indirizzo di uno zio, la capitale del Paraguay.

Tutto quello che ti sforzi di ricordare
non ti sta sulla punta della lingua,
e non è nemmeno in agguato in un anfratto della milza.

[*] Il testo è stato presentato alla giornata di studi *Ripensare il canone. Traduzione e traduzioni nella letteratura italiana*, Università di Modena e Reggio Emilia, 21 marzo 2025.

> Se n'è andato lungo la corrente di un oscuro fiume mitologico
> il cui nome comincia con una L per quel che riesci a ricordare,
> già a buon punto sulla tua strada per l'oblio dove ti unirai a chi
> ha scordato anche come si nuota o come si va in bicicletta.
>
> Non c'è da stupirsi se ti svegli a notte fonda
> per controllare su un libro la data di una famosa battaglia.
> Non c'è da stupirsi se la luna nella finestra sembra scivolata
> fuori da una poesia d'amore che una volta sapevi a memoria.
> (Collins 2013, 63-65)

È una poesia divertente, soprattutto se la leggiamo pensando che non ci riguarda direttamente, magari è un problema dei nostri genitori o dei nostri nonni, insomma di persone anziane. È un po' meno divertente se, identificandoci, capiamo che ci riguarda, che ci tocca, che ormai è arrivato il nostro turno. Ma non è per meditare sull'esistenza o sulla crisi della terza età che ho pensato di iniziare con questa poesia. I primi versi sono invece un invito a nozze per chi si occupa di traduttrici e traduttori.

> The name of the author is the first to go
> followed obediently by the title, the plot,
> the heartbreaking conclusion, the entire novel
> which suddenly becomes one you have never read, never even heard of
> (ivi, 62)

Si tratta di un'esperienza transgenerazionale, che credo capiti a molti, giovani e vecchi. Di un romanzo, dopo poco tempo, ci si dimentica il nome dell'autore, il titolo, il finale, la trama ecc. Il libro stesso un po' alla volta scompare. Forse, per chi ha buona memoria visiva, rimane la copertina, forse la collocazione sullo scaffale della propria libreria.

È significativo che Collins fra gli elementi del libro destinati all'oblio non indichi il traduttore. Forse è perché nell'editoria americana i romanzi in traduzione sono una percentuale quasi irrilevante (si parla solitamente di un 3% di libri in traduzione) e comunque molto inferiore a quanto avviene in Italia (dove un romanzo su tre è

in traduzione), oppure semplicemente perché anche oltre oceano, come peraltro da noi, la considerazione nei confronti dei traduttori è minima. Alcuni, pochissimi mi verrebbe da dire, riescono a lacerare la coltre dell'oblio e a diventare delle specie di autori del canone. Penso ad Annibal Caro, traduttore dell'*Eneide* di Virgilio, Vincenzo Monti riscrittore dell'*Iliade*, Quasimodo voce novecentesca dei *Lirici greci*. L'elenco potrebbe continuare per un po' con Cesare Pavese per il *Moby Dick* di Melville, Cesarotti per la versione dei *Canti di Ossian*, Berni per la traduzione in toscano de *L'Inamoramento de Orlando* di Boiardo.

Sono traduttori che appartengono, o che sono appartenuti, al canone. In alcuni casi la loro opera è stata significativa anche per la circolazione e la ridefinizione stessa dell'opera tradotta non solo in Italia – penso alla fortuna dell'*Orlando innamorato* in Inghilterra grazie proprio alle versione del Berni, o al contributo che la versione del Cesarotti ha dato all'affermazione e alla creazione di un originale in ambito internazionale di un libro senza originale come i canti di Ossian (Broggi 2006)[1].

Possiamo forse definirli traduttori canonici, anche se di un gruppo particolare. Per curiosità sono andato a vedere la voce 'canonico' di Felice Cappello (1930) sull'*Enciclopedia Italiana*. Canonico, si legge, «è persona ecclesiastica che fa parte del 'capitolo' cattedrale o collegiale». Fin qui niente di particolare, ma la definizione continua con una distinzione interessante: «Il canonico può essere prebendato o titolare», nel senso che non ha solo la canonia, ossia l'ufficio sacro, ma anche la prebenda; oppure può essere «canonico soprannumerario e onorario», che ha solo l'ufficio sacro ma senza prebenda. Questi ultimi vengono aggregati al capitolo, ma non hanno diritto di voto, non hanno 'voce in capitolo', come si dice. Leggendo questa gerarchia fra canonici non ho potuto fare a meno di pensare alle gerarchie accademiche, fra professori titolari e prebendati (cioè con un discreto stipendio mensile), e professori aggregati o contrattisti che, come quelli titolari, insegnano, ovvero esercitano l'ufficio sacro dell'insegnamento, ma senza prebenda, ovvero con stipendi da fame. Amen. Ma ho pensato anche ai traduttori,

[1] Per il canone letterario italiano e la traduzione si veda Sisto 2024.

canonici onorari anche loro, che, passato il loro breve momento di gloria, a volte brevissimo, così come spesso striminzite sono le loro entrate economiche, sono letti o studiati, ancora a distanza di anni, se mai lo sono, quasi esclusivamente come testimonianza di un gusto di un'epoca e di un modo di intendere la traduzione in un particolare momento della storia della cultura letteraria, quasi mai come scrittori con una loro poetica, un loro stile, che entra in una relazione, a volte feconda, con quello del testo tradotto. In genere anche questi scrittori soprannumerari e onorari scompaiono presto nell'oblio, come peraltro capita a tanti scrittori prebendati e titolari, e perfino a professori ordinari ed emeriti.

In questo modo ho toccato i primi due termini presenti nel titolo del mio intervento: «L'oblio dei traduttori, dei canonici». Adesso passo ai faraoni. In particolare a Ramsete II, il più longevo dei re d'Egitto, morì quasi novantenne nel 1213 o 1212 a.C., regnò per 66 anni e fu padre di circa 150 figli. Figura assai singolare, alto molto più della media, circa un metro e ottantacinque, coi capelli probabilmente rossastri, fu un abile condottiero, ma anche un grande costruttore: fece erigere numerosi templi, palazzi e colossi lungo tutto il Nilo, spesso con cartigli ed epigrafi che esaltavano le imprese e intendevano mantenere vivo nei secoli il ricordo del loro costruttore. Il suo nome in greco è Ozymandias (che riprende parte del suo nome egiziano Usermaatra Setepenra). Ne dà conto nel I secolo a.C. Diodoro Siculo nella sua *Biblioteca Historica*. Qui si legge di un maestoso edificio sepolcrale di Ramsete II, nel quale erano presenti tre enormi statue:

> Una di esse sedeva, ed era la più grande che fosse in tutto Egitto, il cui piede eccedeva i sette cubiti [cioè circa 3 metri e mezzo]. Le altre due stavano piegate alle sue ginocchia, una a destra, e l'altra a sinistra, e rappresentavano figlia e madre; né pareggiavano in grandezza la prima. Quest'opera non tanto era degna di laude per la grandezza, quanto era ammirabile per l'arte, ed eccellente per la natura del sasso, mentre in tanta vastità di mole non vi si osserva né crepatura alcuna, né macchia. Essa aveva poi l'iscrizione seguente: «Io sono Osimandua, re dei re. Se alcuno vuol vedere quanto grande io mi sia, e dove giaccia, superi alcune delle mie opere.» (Diodoro 1820, 90-91)

Il torso e la testa di un'altra delle innumerevoli enormi statue che raffiguravano Ramsete II fu trasportata a Londra dall'antica Tebe nel 1818, per poi essere collocata al British Museum nel 1821. La fascinazione per le rovine antiche era una sorta di moda all'epoca non solo in Inghilterra. Scrive Francesco Rognoni: «Questo è il periodo in cui tutta l'Europa è catturata da un'autentica mania per l'Egitto: sono gli anni delle campagne napoleoniche […], delle grandi acquisizioni del British Museum, e di frammenti colossali fra le dune del deserto se ne incontrano un po' dovunque, nei libri, nelle riviste, nelle conversazioni dei salotti» (Rognoni 2018, 1256-57).

L'11 gennaio 1818, ancor prima che il frammento della statua di Ramsete II venisse collocata al British Museum, Percy Bysshe Shelley, con lo pseudonimo di Glirastes, pubblica su «The Examiner» il sonetto *Ozymandias*. Ecco il testo:

> I met a traveller from an antique land
> Who said: «Two vast and trunkless legs of stone
> Stand in the desart… near them on the sand,
> Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
> And wrinkled lip, and sneer of cold command,
> Tell that its sculptor well those passions read
> Which yet survive, stamped on these lifeless things,
> The hand that mocked them, and the heart that fed;
> And on the pedestal these words appear:
> My name is Ozymandias, King of Kings:
> Look on my Works, ye Mighty, and despair!
> Nothing beside remains. Round the decay
> Of that colossal Wreck, boundless and bare,
> The lone and level sands stretch far away.»
> (Shelley 2018b, 190)

Il mese seguente, il 1 febbraio, risponde a questo sonetto, in una sorta di agone poetico, Horace Smith. Il poeta, amico di Shelley e suo 'sostenitore' economico, aveva raggiunto una certa notorietà in Inghilterra, anche grazie a una serie di poesie parodiche *Rejected Addresses*, pubblicate poco prima, nel 1812, con il fratello James, che facevano il verso a componimenti dei principali poeti della prima generazione romantica come Coleridge, Wordsworth, Southey, ma anche ad autori

coetanei come Lord Byron. Il contro-sonetto di Smith ricalca quello di Shelley nel soggetto e nel richiamo evidente seppure indiretto alla massima sapienziale biblica del *Qohélet* (libro dell'Ecclesiaste 1, 2-10) sulla *vanitas vanitatum*:

> Vanità delle vanità, dice Qohélet,
> vanità delle vanità, il tutto è vanità.
> Che resta all'uomo di tutto il suo affanno
> In cui s'affanna sotto il sole?
> Generazione che va, generazione che viene
> E la terra nel suo ciclo rimane. […]
> Non c'è più ricordo delle cose passate,
> come non ci sarà delle cose avvenire presso coloro che dopo vivranno.
> (Qohèlet 2000, 3-4)

Ecco anche il testo di Smith, uscito nel 1818 con lo stesso titolo *Ozymandias* di quello di Shelley, ma che in seguito fu rinominato con il più didascalico *On A Stupendous Leg of Granite, Discovered Standing by Itself in the Deserts of Egypt, with the Inscription Inserted Below*.

> In Egypt's sandy silence, all alone,
> Stands a gigantic Leg, which far off throws
> The only shadow that the Desart knows:—
> «I am great OZYMANDIAS,» saith the stone,
> «The King of Kings; this mighty City shows
> The wonders of my hand.» — The City's gone,—
> Nought but the Leg remaining to disclose
> The site of this forgotten Babylon.
>
> We wonder — and some Hunter may express
> Wonder like ours, when thro' the wilderness
> Where London stood, holding the Wolf in chace,
> He meets some fragment huge, and stops to guess
> What powerful but unrecorded race
> Once dwelt in that annihilated place.
> (Smith 2018, 73)[2]

[2] «Nel silenzio sabbioso d'Egitto, isolata, / si erge una Gamba gigantesca, che proietta / l'unica lunga ombra che il Deserto conosca: — / «Sono il grande OZYMANDIAS», dice la pietra, / «il Re dei Re; questa grandiosa Città mostra

Il tema della grandezza del passato, della rovina e della vanità del tutto è lo stesso nei due sonetti, così come molto simili sono i due epitaffi che esaltano il faraone. Si notano tuttavia facilmente le due diverse modalità poetiche, pur mantenendo entrambe un simile impianto formale (la struttura del sonetto, l'andamento giambico, pur con varianti in Shelley). Shelley ricorre all'artificio del discorso affidato dall'io poetico a un interlocutore «I met a traveller from an antique land, / Who said…», delegando così a un esterno la narrazione di quanto visto nel deserto, e senza esprimere direttamente alcun ammonimento o riflessione sulla forza dell'oblio e sulla vanità. Nel testo di Smith invece l'io poetico, non esplicito, si palesa nel 'noi' che apre la seconda parte, con una sorta di attualizzazione nel futuro: come la grandezza dei popoli antichi ormai nullificati, così saranno le rovine della nostra Londra agli occhi di un futuro cacciatore, quando la *wilderness* prenderà il sopravvento (e in inglese *wilderness* è usato sia per la natura delle foreste selvagge, sia per il deserto, *wilderness* cioè come luogo non antropizzato, etimologicamente «wild-deor-ness, the place of wild beast» (Nash 1973, 2), il posto dove stanno le bestie selvatiche). La differenza maggiore fra le due poesie, al di là della voce narrante e della maggiore e più didascalica intenzione del sonetto di Smith, è la capacità di Shelley di descrivere l'animo irruento, determinato di Ozymandias con la sua l'espressione accigliata, il labbro corrucciato, il ghigno imperioso, scolpito con maestria dall'artista su un viso in frantumi che ora giace mezzo sprofondato nella sabbia:

> […] a shattered visage lies, whose frown,
> And wrinkled lip, and sneer of cold command,
> Tell that its sculptor well those passions read
> Which yet survive, stamped on these lifeless things […].

/ le meraviglie della mia mano.» — La Città è sparita, — / null'altro che la Gamba resta a indicare / il sito di questa Babilonia dimenticata. // Ci meravigliamo — e forse un Cacciatore potrà / provare lo stesso nostro stupore, attraversando questo luogo selvaggio / dove un tempo sorgeva Londra, mentre insegue il Lupo, / quando si imbatterà in qualche enorme frammento, e si fermerà a chiedersi / quale potente razza sconosciuta / abbia un tempo abitato questo luogo distrutto» (trad. mia).

Mentre nel sonetto di Smith tutto sembra giocarsi su una dimensione spaziale, l'enormità della gamba, sineddoche di una grandezza ormai fatta a pezzi dal tempo, in Shelley bastano quattro versi per restituire anche un ritratto psicologico, interiore del personaggio. Non più solo una descrizione della inevitabile rovina di una grandezza materiale, ma la critica nei confronti della tracotanza umana, della bramosa passione per il potere, e nello stesso tempo un omaggio, in contrappunto, alla grandezza dell'arte che invece riesce a fare quello che il potere in sé non riesce a fare, e cioè a mantenere vivo il ritratto del Re, «which yet survive».

Se la trama è così composta da fili diversi, che rimandano alle forme esterne e materiali della scena e alla dimensione psicologica e interiore del personaggio, l'ordito segue un andamento giambico con qualche interessante sostituzione trocaica (come nel verso 3) che ne rende meno regolare e prevedibile la cantillazione, aiutato in questo anche dallo schema delle rime che non è quello consolidato del sonetto shakespeariano o petrarchesco, ma si struttura secondo un andamento irregolare, che richiama inizialmente quello della terza rima. Lo schema della terza rima nei sonetti, non comune, è adottato da Shelley nell'altrettanto famosa *Ode to the West Wind*. In *Ozymandias* non c'è neppure la divisione fra terzine, e questo, con i frequenti enjambement, dà alla composizione un tono più narrativo (che è proprio della terza rima) e meno lirico (che è proprio del sonetto). Anche le rime poi sono a volte *imperfect* o *slant rhymes* (in «stone» e «frown» o in «appear» e «dispair»). Sembra che l'andamento regolare esca dai binari convenzionali: forse, come il potere, anche lo schema delle rime è in perenne movimento, e transitorio. Il testo di Shelley inoltre è arricchito da una serie di interessanti allitterazioni come nel silenzioso, onomatopeico e desolato inizio («Two vast and trunkless legs of stone / Stand in the desart… near them on the sand, / Half sunk, a shattered visage lies») o dal suono duro della *c* in «cold command», che coglie l'imperio assoluto del faraone; o ancora nella perentoria chiusura in cui i suoni si fanno decisi e risoluti («Nothing beside remains. Round the decay / Of that colossal Wreck, boundless and bare»), per tornare al sospeso ed eterno silenzio del deserto, reso più vasto dalle liquide *l* e dalle sonore *s*: «The lone and level sands stretch far away».

Nonostante la poesia sia fra le più antologizzate nei manuali scolastici, forse anche per un lessico e una sintassi piane e una immediata leggibilità, *Ozymandias* presenta non pochi problemi di traduzione, soprattutto se si vuole mantenere quell'equilibrio fonetico e ritmico che ne caratterizza l'andamento.

La poesia si trova in una delle prime corpose traduzioni di versi di Shelley ad opera di Carlo Faccioli (1840-1904), un insegnante, pedagogo, scrittore e traduttore dall'inglese. Faccioli tradusse, fra gli altri, Longfellow, Lord Byron, Tennyson, Keats. L'ultima sua fatica fu la prima grande raccolta di poesie di Shelley che uscì nel 1902 presso Le Monnier di Firenze con il titolo *Alastor. Giuliano e Maddalo. Prometeo liberato. I Cenci. La mascherata dell'anarchia. Lettera a Maria Gisborn. Epipsychidion. Adone. Il trionfo della vita*: un volume di oltre 500 pagine, con l'introduzione di Edward Dowden, ripresa da un'autorevole edizione inglese dei *Poems* (Shelley 1890). Non è ovviamente la prima traduzione di poesie di Shelley, che, anche per i suoi legami biografici con l'Italia, aveva fin da subito suscitato interesse fra i letterati italiani[3]. Scrive Guido Fagioli Vercellone nel *Dizionario biografico degli italiani*:

> Tutte le traduzioni dello Shelley fino a quel momento (G. Zanella, G. Chiarini, E. Sanfelice, A. De Bosis, T. Wiel) si erano limitate a singole opere, a episodi isolati, sicché era già ardito da parte del Faccioli affrontare insieme materiale tanto copioso. L'innovazione da lui introdotta fu di rinunciare in alcuni casi (tutte le liriche) alla traduzione in versi, ritenuta impossibile senza grave tradimento dell'originale, per adottare quella in prosa […]. Tuttavia, tanto impegno non incontrò il favore del pubblico, nonostante innumerevoli attestazioni di stima da parte dei letterati (G. Chiarini, G. Mazzoni, E. Castelnuovo, G. Marradi, F. Pellegrini, E. Panzacchi). (Fagioli Vercellone 1994)

In verità alcuni testi, fra cui i poemetti più lunghi come *Alastor*, o *Giuliano e Maddalo*, sono tradotti in endecasillabi sciolti, il *Prometeo*

[3] In precedenza erano uscite altre due importanti ampie raccolte di traduzioni di versi (Shelley 1858, Shelley 1878), ma nessuna delle due contiene la traduzione di *Ozymandias*. Per una dettagliata ricostruzione della ricezione critica e delle traduzioni dell'opera di Shelley in Italia si rimanda ai saggi di Lilla Maria Crisafulli (2008) e Laura Bandiera (2008).

liberato in prosa, *I Cenci* in endecasillabi sciolti, e le poesie minori a volte in versi altre volte in prosa. In prosa è la versione di *Ozymandias*:

> Io m'imbattei in un pellegrino venuto da un'antica terra, il quale mi disse: «Due gambe di pietra, enormi e senza tronco, stan ritte nel deserto. Vicino ad esse giace, mezzo affondato nella sabbia, un volto infranto, il cui cipiglio e il labbro aggrinzito e il ghigno di freddo comando mostrano che lo scultore seppe bene leggere quelle passioni, che tuttora sopravvivono incise nel marmo inanimato alla mano che le ritrasse e al core che le nudrì. E sopra il piedistallo sono queste parole: Il mio nome è Ozymandias, re dei re, guardate alle mie opere, o potenti, e disperatevi! Null'altro rimane. Intorno a quel gigantesco naufragio, stendendosi via lontano le arene sterminate, nude, solitarie e uguali. (Shelley 1902, 468)

Se Faccioli era legato per generazione alla poesia ottocentesca romantica (suo mentore fu Andrea Maffei, il grande traduttore dal tedesco e dall'inglese, figura di spicco nella Milano risorgimentale), il poeta e traduttore Adolfo de Bosis (1863-1924), nato una generazione dopo il Faccioli è poeticamente più legato ai modelli di fine ottocento, «caratterizzati da un estetismo di tipo ruskiniano e preraffaellita destinato ad evolversi verso un raffinato parnassianesimo, non immune da un certo alessandrinismo» (Mondello 1987). Fu per molti anni amico intimo di D'Annunzio dal quale fu influenzato e sul quale esercitò, a sua volta, una certa influenza. Come scrive Elisabetta Mondello, nella produzione poetica di De Bosis, si intrecciano svariate influenze: «accanto ai moduli estetizzanti ricchi d'echi dannunziani si ritrovano, attraverso il filtro preraffaellita, reminiscenze stilnovistiche e petrarchesche, un forte influsso della lirica dell'amato Shelley […] nonché un forte interesse di carattere sociale, diverso da quello di Pascoli e D'Annunzio» (ibid). De Bosis ha lasciato numerose traduzioni di versi di Shelley, da *La sensitiva* (Shelley 1892), alla tragedia *I Cenci*, prima apparsa sulla rivista «Il Convito» poi ripubblicata in volume (Shelley 1898 e 1916), al *Prometeo liberato* (Shelley 1922), fino al volumetto *Liriche. Epipsychion, La sensitiva, Poesie sparse*, apparso postumo nel 1928. Il testo non ha introduzioni o postfazioni. Qui troviamo la versione di *Ozymandias*:

Tal vid'io che redì da antiche lande,
e disse: "Due, là nel deserto, stanno
gambe di pietra e più tronco non hanno;
mezzo sepolto ne la sabbia è il grande

capo, e medita ancor opre nefande.
Ben lo scultor l'ambizïoso affanno
di lui conobbe il cor gonfio d'inganno:
tal bieca vita dal sasso si espande.

Son questi detti al piedistallo incisi:
– Ozymandias, Re dei Re. Puoi bene
disperar, se mie vaste opere affisi! –

Null'altra sta: ma intorno alle rovine
e al gigantesco rudere le arene
nude e silenti van senza confine…
(Shelley 1928, 18)

Si noti che qui lo schema delle rime viene normalizzato secondo il modello che prevede la divisione fra le due quartine e le due terzine e una successione convenzionale secondo i modelli italiani delle rime (ABBA ABBA CDC EDE), si fa ricorso a termini brevi, il lessico è caratterizzato da arcaismi («redì», «opre»), e troppo frequenti apocopi («tal», «cor», «ancor», «disperar», «van»), dettati dalla necessità di rientrare nell'endecasillabo piano che viene mantenuto coerentemente per tutto il sonetto. Negli stessi anni Mario Praz (1925) pubblica la sua fortunata antologia dei *Poeti dell'Ottocento inglese*. *Ozymandias* non è presente nella raccolta, ma basterà riprendere *Ode al vento di ponente* per vedere come le strategie traduttive di Praz e di De Bosis siano simili, nell'assunzione della forma chiusa del sonetto (nel caso di Praz rispettoso anche dello schema rimico del sonetto in terza rima) e del lessico arcaicizzante («ch'urgi le foglie», «aligere sementi», ivi, 202).

La preoccupazione per il mantenimento della forma chiusa in italiano (pentapodia e struttura rimica) sembra confinata cronologicamente a un momento piuttosto preciso della storia letteraria. Tutte le traduzioni che ho avuto modo di consultare dopo quella di De

Bosis scelgono altre strategie. Quella più diffusa prevede la traduzione 'alineare', come la definì Gianfranco Contini (1942, 133-36), cioè la restituzione di ogni verso con un verso, senza vincoli di isometria. Riporto come esemplare, per l'aderenza agli aspetti semantici, l'elegante traduzione di Francesco Rognoni tratta dal primo volume dei suoi due tomi del documentatissimo e rigoroso 'Meridiano' dedicato a Shelley:

> Incontrai un viandante da una terra antica,
> che disse: «Due immense gambe di pietra, senza tronco,
> s'ergono nel deserto… vicino, sulla sabbia,
> mezzo sprofondato un frantumato volto giace, il cui cipiglio,
> e labbro corrucciato, e ghigno freddamente imperioso,
> dicono che il suo scultore lesse bene le passioni
> che sopravvivono ancora, sigillate su quelle forme senza vita,
> alla mano che le ritrasse e al cuor che le nutriva;
> e sul piedistallo queste parole appaiono:
> Il mio nome è Ozymandias, Re dei Re,
> guardate le mie Opere, voi Potenti, e disperate!
> Nient'altro resta. Attorno al disfacimento
> del colossale Rudere, sconfinate e nude
> le solitarie e piane sabbie si stendono lontano».
> (Shelley 2018b, 191)

Si noti che anche le maiuscole, utilizzate da Shelley per alcuni termini chiave, vengono qui correttamente mantenute. Se in inglese ogni verso aveva una sua misura quasi sempre regolare (pentapodia giambica), e una sua compattezza semantico-ritmica, in italiano questa unità metrica svanisce. L'a capo sembra un modo per segnalare semplicemente che c'è una corrispondenza spaziale con il verso inglese, evidenziando così che il principale scopo della traduzione è di essere di servizio a un migliore comprensione dell'originale, ovviamente senza trascurare di mantenere una coerenza stilistica interna e un'aderenza al registro lessicale del testo fonte.

La scelta fra l'adozione dello schema metrico-ritmico dell'originale, o di una versione alineare non è tuttavia l'unica possibile. Edoardo Zuccato, nella sua recente versione delle poesie di Coleridge, rifiuta sia il vincolo rigido della forma chiusa e delle rime, ma anche

quello delle traduzioni alineari, e preferisce ricorrere a rime occasionali o ad assonanze, lavorando sulla resa complessiva sintattica e musicale della strofa. Scrive Zuccato, compendiando in questo, credo, l'insegnamento di Henri Meschonnic e di Emilio Mattioli sul ritmo e la traduzione:

> 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 metodo 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 di testo, dunque. Spariscono le gabbie metriche, ma, nelle intenzioni di Zuccato, si dovrebbe cercare di ottenere 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.

Nella sua versione il poeta Giuseppe Conte trascura completamente la forma chiusa della composizione di Shelley e lavora soprattutto sugli aspetti fonetici interni al testo.

> Incontrai un viaggiatore che veniva
> via da un paese antico, e disse: due
> grandi gambe di pietra, senza tronco, stanno
> nel deserto. Vicino, sulla sabbia, mezzo
> sepolto, c'è un volto smangiato, ma le sue
> ciglia aggrottate, e il labbro corrugato, e
> il sorriso obliquo freddo di comando
> dicono che il suo scultore lesse
> bene le passioni che calcate
> sulla materia inerte sopravvivono
> ancora alla mano che le finse
> e al cuore che le nutrì.
> Sul piedistallo queste parole appaiono:
> il mio nome è Ozymandias, re dei re,
> guardatele le mie opere, voi Potenti, e
> piangete. Niente qui resta. Intorno al consumarsi

di questo colossale relitto, sconfinate, nude
le unitarie e uniformi sabbie vanno
stendendosi lontano.
(Shelley 1989, 135)

Da 14 versi dell'originale si passa a 19. Ma la cosa che più colpisce è la frammentazione del ritmo. Se si legge la poesia trascurando gli enjambement, interrompendo il flusso della sintassi e rispettando la pausa suggerita dall'a capo, si sente un angosciante ritmo franto, come se fossimo davanti al colosso che si frantuma. Una sorta di calligramma che ritmicamente assomiglia alla frammentarietà dell'oggetto descritto e che si chiude con una sorta di appendice («Stendendosi lontano») dopo un endecasillabo anche semanticamente chiuso in sé a sottolineare la vastità del deserto e del tempo. Ma questa ipotesi interpretativa della scelta metrico-ritmica-semantica che Conte applicherebbe a questa poesia mostra tutti i suoi limiti se si confronta questa traduzione non alineare e a schema metrico libero, con altre versioni da Shelley nella stessa raccolta di Conte. Così, ad esempio, nella poesia *To the Moon*:

Art thou pale for weariness
Of climbing heaven and gazing on the earth,
Wandering companionless
Among the stars that have a different birth, –
And ever changing, like a joyless eye
That finds no object worth its constancy?

Sei pallida perché
sei stanca di scalare il cielo
e fissare la terra
tu che ti aggiri senza compagnia
tra le stelle che hanno una differente
nascita, tu che cambi
sempre come un occhio senza gioia
che non trova un oggetto degno della
sua costanza?
(ivi, 228-29)

Qui i versi da 6 diventano 9, si trascura completamente il sistema di rime, e si chiude con un verso formato da un paio di termini, cosa molto frequente anche nella produzione dei testi originali di Conte, soprattutto nelle sue prime raccolte *L'oceano e il ragazzo* e *Le stagioni* (Conte 1983 e 1988), e che costituiscono un suo stilema molto riconoscibile.

In questo breve assaggio di analisi comparata, abbiamo incontrato due versioni di traduttori-poeti (De Bosis e Conte) dalle quali risulta evidente che la traduzione si configura come l'esito di quello che Mattioli (2017, 171-81) ha definito «rapporto di poetiche»; traduzione nella quale gli stilemi di un modo di fare poesia proprio del poeta emergono anche nella scelta della gabbia formale del testo, oltre che nelle scelte relative alle rime, alle figure fonetiche e più in generale al ritmo. Abbiamo poi incontrato due versioni più di servizio, senza volerne con questo termine in alcun modo diminuirne l'importanza, (quelle di Faccioli e di Rognoni) che, pur privilegiando almeno apparentemente il portato lessicale del testo, scelgono strategie organizzative diverse (in prosa o alineare).

Si potrebbe continuare entrando più nei dettagli nell'analisi delle varianti[4]. Ma credo che possa essere sufficiente, a questo punto, continuare con la lettura di alcune altre traduzioni d'autore. Alcune delle quali davvero inaspettate e che mi è capitato di trovare, come quasi sempre succede, in modo del tutto casuale durante il corso di questa ricerca. Non ho ancora avuto tempo per articolare un'analisi stilistica adeguata, ma ci tengo almeno a presentarle. L'orecchio e le competenze di chi ascolta saranno sufficienti per comprendere come la traduzione in questi tre casi emblematici si mostri inequivocabilmente come fecondo rapporto di poetiche.

La prima è una sorprendente versione del nostro poeta romantico nazionale: Giacomo Leopardi, forse elaborata con l'aiuto del fratello Carlo che, come noto, si era dedicato allo studio delle lingue moderne.

[4] Un'analisi comparata di una propria versione originale con versioni moderne di *Ozymandias* [di Roberto Sanesi, Franco Buffoni, Paolo Bernardini, Gianfranco Palmery e Francesco Rognoni], è stata svolta da Antonio Taglialatela (2011).

La seconda, altrettanto sorprendente, anche se il suo autore aveva già affrontato, ma in modo più aderente al testo di partenze, i versi di William Blake, è dell'ormai anziano Giuseppe Ungaretti, che evidentemente aveva trovato nei versi di *Ozymandias* una corrispondenza alla meditazione sulla fine delle ambizioni che il tempo porta con sé.

Ecco i due testi. La versione di Leopardi, come possibile prevedere, assume l'endecasillabo sciolto:

> Un dì per queste lande erme e deserte
> un viandante straniero io rincontrai,
> che in suono mesto e grave mi narrava:
>
> «Là dove il sole dardeggia più ardente,
> due tronche membra, grandi e solitarie,
> sorgono immense, e intorno a lor non cosa
> vive né spira; solo, in mezzo all'arida
> distesa, giace un capo, e in lui si scorgono
> le fredde labbra e il ciglio minaccioso,
> che a un tempo il duolo e l'ira ancor ritiene
> del grande cor che già l'ebbe animato.
>
> E quivi, al piè dell'opra omai distrutta,
> queste parole il sasso ancor conserva:
> "Ozymandias son io, re de' potenti.
> Mirate, o genti, il mio superbo impero,
> e inorridite!"». — E nulla più rimane.

Ed ecco quella di Ungaretti, anche in questo caso piuttosto libera nell'assunzione della forma poetica:

> Incontrai un viaggiatore
> di un'antica terra
> che disse: «Due gambe
> di pietra, immense, senza tronco,
> stanno nel deserto.
> Vicino, un volto franto,
> mezza sepolto,
> un ghigno, una smorfia
> di comando,

scolpite le passioni
che non muoiono.
Sulla base queste parole:
"Ozymandias, Re dei Re.
Guardate le mie opere
e disperate!"
Nulla resta.
Sabbia infinita
avvolge la rovina».

Più sorprendente ancora un ritrovamento, inatteso, davvero eccezionale, enigmatico e misterioso, con il quale mi avvio a chiudere, e che offro per riflettere sul potere della poesia e sull'ispirazione, che Shelley vede, nel giovanile *Hymn to Intellectual Beauty* del 1816, come un vento che impollina, che striscia di fiore in fiore:

The awful shadow of some unseen Power
Floats though unseen among us, – visiting
This various world with its inconstant wing
As summer winds that creep from flower to flower –

La terribile ombra d'un invisibile Potere fluttua,
benché invisibile, in mezzo a noi, – e visita
questo svariato mondo con incostante ala,
come venti estivi che strisciano di fiore in fiore. –
(Shelley 2018b, 140-41)

Si tratta di un sonetto anepigrafo, attribuibile a Dante Alighieri. Ad alcuni sembrerà che questo sonetto, sfuggito per secoli alla critica dantesca, possa essere addirittura un testo fonte, e che l'*Ozymandias* di Shelley non sia altro che una sua traduzione in inglese. D'altronde *Ozymandias* era stato scritto occasionalmente, come per gioco, per un agone poetico e non stupirebbe che il giovane poeta inglese avesse giocato in questo modo le sue carte, occultandone la fonte. Shelley inoltre conosceva bene l'italiano, come dimostra eloquentemente Valentina Varinelli in un recente e attento studio (2022), dal quale si apprende che sin dal 1813, ben prima quindi del suo periodo in Italia, si era con serietà applicato all'apprendimento della lingua partendo

proprio, come avveniva in quell'epoca, dalla lettura dei testi canonici della letteratura, da Tasso a Ariosto a Dante, appunto. Un autore, quest'ultimo, da Shelley molto amato e conosciuto a fondo con la lettura diretta della *Vita Nuova* e delle tre cantiche. Da poeta qual era, e ben consapevole della vanità di ogni traduzione letterale e che non fosse una vera rivisitazione poetica, come sostiene nella sua *Defense of Poetry* citata in esergo, non avrebbe certo avuto remore a tradurre creativamente e quindi poeticamente il testo dantesco. Ecco il sonetto anepigrafo:

> Un dì trovai per via di terra antica,
> un uom che disse: «In sol deserto piano,
> due gambe enormi stanno, e il capo insano
> giace, franto, tra sabbia aspra e nemica.
>
> Fronte ha corrugata e bocca aprica,
> che par che in ira e sdegno ancor rimano;
> ben seppe il mastro dar con l'arte mano
> all'orgoglio del cor che quivi antica.
>
> E in su la base è scritto: "Io son sovrano,
> Ozymandias nomato, e con valore
> feci tremar del mondo ogne confino".
>
> Ma nulla più ne avanza, ché lontano
> sol sabbia regna, immensa e senza ardore,
> e avvolge il tutto in muto suo cammino».

A questo punto, in chiusura, una confessione, una domanda e una consolazione.

Confessione. Le tre poesie finali attribuite a Leopardi, Ungaretti e Dante sono state prodotte in pochissimi secondi, il 2 marzo 2025, dal programma di intelligenza artificiale Chat GPT3, disponibile in rete. Al programma è stato chiesto di tradurre il testo di Shelley, di farne poi una versione rispettosa dei vincoli del sonetto (endecasillabo e sistema di rime), di rielaborarne quindi tre versioni secondo lo stile degli autori indicati. Alle traduzioni il programma aveva aggiunto, sua

sponte, anche alcuni commenti sulle scelte stilistiche e di registro adottate. Nel caso di Leopardi il commento è stato: «Ti propongo una versione che riecheggia lo stile di Giacomo Leopardi, con il suo tono malinconico, il lessico elevato e la musicalità tipica dei suoi endecasillabi sciolti. Ho cercato di evocare il senso di caducità e di sublime desolazione che caratterizza molte delle sue opere, come *La ginestra* o *Alla sera*». Sintetico e pertinente il commento alla parodia ungarettiana: «Ungaretti è noto per la sua poesia essenziale, spezzata, fatta di versi brevissimi e carichi di significato. Ho cercato di mantenere il senso di desolazione e caducità usando versi frammentati, immagini potenti e pause che evocano il silenzio e il vuoto». Per Dante, oltre a seguire la gabbia metrica e rimica del sonetto, scrive di aver cercato «di mantenere il tono solenne e il senso di *vanitas*, utilizzando un lessico e una sintassi che richiamano la *Commedia*».

Domanda. Si sa che le traduzioni di un testo, così come le variazioni su un tema musicale, sono pressoché infinite. Le potentissime capacità dei nuovi traduttori neurali e delle intelligenze artificiali possono produrre traduzioni, parodie, persino pseudo originali sorprendenti e, per certi versi, disarmanti, che ci interrogano seriamente sul futuro di questa antichissima professione. Come si fa dunque a competere con un elaboratore che in due secondi ti trova le rime per un sonetto, senza deragliare dai vincoli del significato delle singole frasi? Come si fa a non rimanere sbalorditi di fronte al 'reperimento' di una versione ungarettiana o leopardiana di una poesia di Shelley? O a un archetipo dantesco?

Consolazione. Siamo certi che le ultime tre versioni presentate sono dei falsi, cioè non sono state scritte da Leopardi, da Ungaretti né tantomeno da Dante, così come sono frutto di invenzione le brevi note che le introducono. Questi falsi non sono molto diversi, anche se certamente meno inquietanti, del noto e raccapricciante *fake IA video* in cui si vede il colosso d'oro di uno pseudo imperatore contemporaneo fra le vie di una Gaza colonizzata e ricostruita dagli imperialismi MAGA e israeliano. Anche Ramsete II, alias Ozymandias, era potentissimo, ma di lui non restano che frammenti nel deserto, e una frase tracotante che però ora, con una buona dose d'ironia, non fa che ricordarci di quanto sia vano e transeunte il potere terreno. Forse, quel

che rimane, oggi, come tremila anni fa, è il gesto umano, artigianale e volitivo dello scultore che ha colto nella vicenda di Ramsete qualcosa di più profondo, qualcosa che nasce da uno sguardo personale, creativo e singolare dell'artista, da una fecondazione non algoritmica e neppure meramente combinatoria. Non è un caso forse che Shelley nel descrivere l'azione dello scultore usi il verbo «to mock» che è «imitare», ma anche «deridere» e «canzonare». Lo scultore, così come il poeta, aggiungono qualcosa, colgono e suggeriscono qualcosa di diverso. Secondo Maurizio Ferraris, le cosiddette intelligenze artificiali dovrebbero essere viste per quello che sono, e cioè enormi archivi del passato:

> L'intelligenza artificiale non è una mente aumentata, bensì una biblioteca di Babele che può interagire – alla maniera di un pappagallo stocastico o più generosamente di un oracolo statistico – con l'intelligenza naturale. Si tratta non di un cervellone (come si diceva un tempo), ma di un archivio potente e saccente, di una biblioteca in costante espansione […], in cui un bibliotecario meccanico corre a cercare corpora di testi contenenti informazioni, ora giuste ora sbagliate, come del resto avviene in qualunque biblioteca (Ferraris 2025, 32-33).

Anche lo scultore di Ramsete, come le macchine più avanzate e come tutti noi, conosce soltanto il passato.

> Diversamente dalle macchine, però, noi siamo, per così dire, scaraventati in avanti dal bisogno, dalla speranza, dalla paura, e questo comporta la proiezione del passato e del presente verso il futuro. […] Questa proiezione verso il futuro, di cui la creatività è una manifestazione rara e dubbia (bisogna risolvere dei problemi, ma non è detto che ci riusciamo), è ciò che ci impone di non accontentarci della conoscenza del passato e di impegnarci nel mestiere di vivere, che è prima di tutto dare senso» (ivi, 12).

Almeno c'è da sperarlo, e c'è da sperare, o da lottare, affinché l'essere umano continui ad avere un ruolo nel 'dare senso', in questo a volte asfissiante e disanimante inserimento e restituzione di dati. Perché l'uomo o la donna possano entrare nel *loop* (Benanti 2022), e possano servirsi delle macchine per tradurre e non essere passivi utilizzatori di un processo che sovrasta e annulla, è necessario che conoscano

artigianalmente come si fa a tradurre. Anche per essere bravi revisori di traduzione (se questa sarà la 'fine' dei traduttori) è necessario saper operare in modo autonomo, con un pensiero critico e creativo, con un pensiero laterale e non solo computazionale o statistico (Nasi 2021 e 2024); con un pensiero che sia capace di vedere la complessità dei problemi, sappia coglierne le implicazioni etiche, esistenziali ed ecologiche, sappia anche giocare con le lingue coinvolte e, se possibile, sia capace come il vento di impollinare i fiori perché, come scrive Shelley, «La pianta deve germogliare di nuovo dal proprio seme, o non darà fiori».

Bibliografia

Bandiera, Laura (2008) "Shelley's Afterlife in Italy: from 1922 to the Present". In *The Reception of P. B. Shelley in Europe*, ed. by Susanne Schmid, Michael Rossington, Elinor Shaffer, 74-79. London: Continuum Press.

Benanti, Paolo (2022) *Human in the loop. Decisioni umane e intelligenze artificiali*. Milano: Mondadori.

Broggi, Francesca (2006) *The Rise of the Italian Canto. McPherson, Cesarotti and Leopardi: from the* Ossianic Poems *to the* Canti. Ravenna: Longo.

Cerimonia, Daniela (2015) *Leopardi and Shelley: Discovery, Translation and Reception*. London: Routledge.

Collins, Billy (2013) *A vela in solitaria intorno alla stanza*, a cura di Franco Nasi. Roma: Fazi.

Contini, Gianfranco (1942) *Un anno di letteratura*. Firenze: Le Monnier.

Crisafulli, Lilla Maria (2008) "Shelley's Afterlife in Italy: from 1822 to 1922". In *The Reception of P. B. Shelley in Europe*, ed. by Susanne Schmid, Michael Rossington, Elinor Shaffer, 49-73. London: Continuum Press.

Cappello, Felice (1930) "Canonico". In Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/enciclopedia/canonico_(Enciclopedia-Italiana)/

Diodoro Siculo (1820) *Biblioteca storica*, volgarizzata dal cav. Compagnoni. Milano: Sonzogno.

Conte, Giuseppe (1983) *L'oceano e il ragazzo*. Milano: Rizzoli.

Conte, Giuseppe (1988) *Le stagioni*. Milano: Rizzoli.

Fagioli Vercellone, Guido (1994) "Carlo Faccioli". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 44, https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-faccioli_(Dizionario-Biografico)/

Ferraris, Maurizio (2025) *La pelle. Che cosa significa pensare nell'epoca dell'intelligenza artificiale*. Bologna: Il mulino.

Mattioli, Emilio (2017) *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di Antonio Lavieri. Modena: Mucchi.
Mondello, Elisabetta (1987) "Adolfo De Bosis". In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 33, https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-de-bosis_(Dizionario-Biografico)/
Nash, Roderick (1967/1982) *Wilderness and the American Mind* [1982]. New Haven and London: Yale University Press.
Nasi, Franco (2021) *Tradurre l'errore*. Macerata: Quodlibet.
Nasi, Franco (2024) "Mats on cats: MAT tool come antidoto alle Digital disumanities". In *Siamo ciò che traduciamo. Cinque discorsi sul tradurre*, a cura di Stefano Arduini, 125-169. Milano: Marcos y Marcos.
Praz, Mario (1925) *Poeti dell'Ottocento inglese*. Firenze: Bemporad.
Qohèlet o Ecclesiaste (2000) trad. it. di Fulvio Nardoni. Torino: Einaudi, Torino 2000.
Rognoni, Francesco (2018) "Notizie sui testi e note di commento". In Percy Bysshe Shelley, *Opere poetiche*, a cura e con un saggio introduttivo di Francesco Rognoni. Milano: Mondadori.
Shelley, Percy Bysshe (1858) *Opere poetiche scelte*, tradotte da G. A. Milano: Sonzogno.
Shelley, Percy Bysshe (1878) *Poesie scelte*, traduzione dall'inglese di Erasmo di Lustro. Napoli: De Angelis.
Shelley, Percy Bysshe (1890) *Poems*, ed. by Edward Dowden. London: Macmillan.
Shelley, Percy Bysshe (1892) *La sensitiva*, tr. it. di Adolfo De Bosis. Roma: Stamperia del Senato
Shelley, Percy Bysshe (1898) *I Cenci. Tragedia in cinque atti*. «Il convito» 10-11, 668-899.
Shelley, Percy Bysshe (1902) *Alastor, Giuliano e Maddalo, Prometeo Liberato, I Cenci, La maschera dell'anarchia, Gisborne, Epipsychidion, Adone, Poesie minori, Il trionfo della vita*, tr. it. di Carlo Faccioli. Firenze: Le Monnier, Firenze.
Shelley, Percy Bysshe (1916) *I Cenci*, tr. it. di Adolfo De Bosis. Milano: Studio editoriale lombardo.
Shelley, Percy Bysshe (1922), *Il prometeo liberato*, tr. it. di Adolfo De Bosis. Roma: Stock.
Shelley, Percy Bysshe (1928) *Liriche, Epipsychidion, La sensitiva, Poesie sparse*, tr. it. di Adolfo De Bosis. Milano: Mondadori.
Shelley, Percy Bysshe (1989) *Poesie*, a cura di Giuseppe Conte. Milano: Rizzoli.
Shelley, Percy Bysshe (2018a) *Difesa della poesia*. In Id., *Teatro, Prose, Lettere*, a cura di Francesco Rognoni. Milano: Mondadori.
Shelley, Percy Bysshe (2018b) *Opere poetiche*, a cura di Francesco Rognoni. Milano: Mondadori.

Smith, Horace (1818) "Ozymandias". «The Examiner», February 1, 73.
Sisto, Michele (2024) "Weltliteratur made in Italy. Il canone delle traduzioni nella storia letteraria italiana". «Rivista di traduzione: teorie pratiche storie», 2, 20-44.
Taglialatela, Antonio (2011) "Eredità e stile dell'opera di Percy Bysshe Shelley: il caso di *Ozymandias*". «Intralinea», https://www.intralinea.org/translations/item/ozymandias.
Varinelli, Valentina (2022) *Italian Impromptus. A Study of P. B. Shelley's Writings in Italian with an Annotated Edition*. Milano: LED.
Zuccato, Edoardo (2018) "Coleridge, scolaro del profondo". In Samuel Taylor Coleridge, *Tutto il mondo di ombre (Poesie 1791-1834)*, a cura di Edoardo Zuccato, 9-16. Roma: Elliot.