

ANDREA F. DE CARLO  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE")  
ORCID 0000-0001-9116-8308

## TRADURRE DANTE IN POLACCO. ALCUNE RIFLESSIONI SULLA RESA DELL'ALLOTROPIA DANTESCA NELLE TRADUZIONI POLACCHE DEL XIX SECOLO

### ABSTRACT

The greatest difficulty in translating Dante Alighieri's *Divine Comedy* into another language certainly consists in rendering as much as possible the richness of diatopic, diastratic and diaphasic registers and linguistic variants present in the poem. The language used by Dante expresses the various tones of the vernacular, also making use of various idioms, styles and literary genres that are also very different from each other. The different components brought to light both on a phonomorphological and lexical level often settle into linguistic allotropes, voices which, while going back to the same origin and retaining the same meaning, are formally differentiated. The abundance of allotropes is in fact a very important prerogative of the language of the *Comedy*. The article, focusing in particular on the phenomenon of allotropy in the original Italian, analyzes and compares the solutions provided by nineteenth-century translators: in particular, Julian Korsak, Antoni Stanisławski, Edward Porębowicz, and the unpublished translation by Józef Ignacy Kraszewski.

KEYWORDS: Julian Korsak, Antoni Stanisławski, Józef Ignacy Kraszewski, Edward Porębowicz, Polish nineteenth-century translations of *The Divine Comedy*

### STRESZCZENIE

Największa trudność w tłumaczeniu *Boskiej Komedii* Dantego na inny język polega z pewnością na tym, by jak najlepiej oddać bogactwo rejestrów i wariantów diatopicznych, diastratycznych i diafazowych obecnych w poemacie. Język, którym posługuje się Dante, wyraża różne tony języka potocznego, wykorzystując również różne języki, style i gatunki literackie, które również bardzo się od siebie różnią. Odmienne składowe wyeksponowane zarówno na poziomie fonomorfologicznym, jak i leksykalnym często osadzają się w alotropach, głosach, które choć mają to samo pochodzenie i zachowują to samo znaczenie, są jednak formalnie zróżnicowane. Obfitość alotropów jest bowiem bardzo ważnym przywilejem języka *Komedii*. Artykuł, skupiając się w szczególności na zjawisku alotropii w oryginale włoskim, analizuje i porównuje rozwiązania oferowane przez XIX-wiecznych tłumaczy: w szczególności Juliana Korsaka, Antoniego Stanisławskiego, Edwarda Porębowicza oraz Józefa Ignacego Kraszewskiego i jego niepublikowanego przekładu.

SŁOWA KLUCZOWE: Julian Korsak, Antoni Stanisławski, Józef Ignacy Kraszewski, Edward Porębowicz, polskie XIX-wieczne przekłady *Boskiej komedii*

## PREMESSA

Le asperità linguistiche e stilistiche che s'incontrano durante la traduzione della *Divina Commedia* continuano a suscitare una serie di riflessioni perlopiù sporadiche che non hanno rappresentato dei veri e propri studi programmatici sulla traduzione dell'opera dantesca<sup>1</sup>. Ciò è avvenuto in passato e avviene ancora oggi, come è dimostrato dal breve saggio *Tradurre Dante in polacco* (2004) dell'italianista, poeta e traduttore Jarosław Mikołajewski, oppure dalle prefazioni di Agnieszka Kuciak che aprono i tre volumi contenenti l'ultima traduzione del poema dantesco, editi in Polonia tra il 2002 e il 2004: *Z notatek tłumacza* (Dalle note del traduttore) e *Prolegomena do rajskiej radości* (Prolegomeni alla gioia paradisiaca)<sup>2</sup>. Per tale motivo sarebbe più consono parlare di osservazioni scaturite da quella costante attività traduttiva che, nel caso della *Commedia*, si è diffusa in Polonia a partire dal XIX secolo<sup>3</sup>.

Nell'Ottocento, la fioritura delle lingue nazionali e le istanze di indipendenza o di unità dei diversi popoli europei (cfr. Mounin 1965: 52) furono accompagnate da un'ampia riflessione sulla traduzione, considerata “nei termini dell'inclusione dell'estraneità e della sua appropriazione [...] e viene studiata e praticata, in nome di una «idea dell'unità ed universalità sostanziale della natura umana». Tradurre diventa un atto creativo e la traduzione inizia a sua volta a essere intesa come una forma autonoma di scrittura” (Laurenti 2015: 207–208). Per quel che concerne il poema dantesco, i traduttori ottocenteschi avanzarono varie ipotesi alle quali corrispondevano soluzioni differenti, talvolta agli antipodi: da una resa pedissequa del senso dell'originale, senza prendere assolutamente in considerazione l'aspetto estetico, sino alla totale esaltazione della forma a discapito del messaggio. Tra questi estremi si colloca un atteggiamento moderato, nel tentativo di cercare dei compromessi tra forma e contenuto.

I polacchi ebbero modo di conoscere l'intero poema dantesco nella loro lingua natia solo nel 1860, allorché venne pubblicata la traduzione a rime alternate e bacciate di Julian Korsak (1806 o 1807–1855), amico e compagno di studi dei grandi poeti del Romanticismo polacco, in particolare di Adam Mickiewicz (1798–1855) e Antoni Edward Odyniec (1804–1885)<sup>4</sup>. Una decina di anni dopo fu data alle

<sup>1</sup> Si tratta perlopiù di osservazioni nate da esigenze empiriche. Brevi accenni si trovano nei saggi sulla traduzione di Julian Tuwim, Aleksander Wat, Adam Czerniawski, Zygmunt Kubiak, Jacek S. Buras e altri (cfr. Balcerzan, Rajewska 2007: 151–167, 317–321, 371–376, 377–378).

<sup>2</sup> La prima prefazione è pubblicata nel volume Kuciak (2003: 5–23); la seconda in Ead. (2004: 5–14). A queste andrebbero aggiunte anche le riflessioni del drammaturgo polacco Tomasz Łubieński alla sua traduzione di ventidue canti della *Commedia*, pubblicate anche in lingua italiana: cfr. Łubieński (1992: 49–51).

<sup>3</sup> In ambito accademico non vanno dimenticate le riflessioni (Salwa 1992, 2001), i veri e propri approfondimenti (Maślanka-Soro 2017; Pifko 2014, 2017), nonché alcune analisi contrastive sulla traduzione della *Divina Commedia* in Polonia (Bartkowiak-Lerch 2014, 2019; De Carlo 2017, 2019b).

<sup>4</sup> Le traduzioni integrali della *Commedia* in polacco sono: J. Korsak (1860), \*J. Guszkiwicz (1861–1864), \*J.I. Kraszewski (1864–1869), A. Stanisławski (1870), E. Porębowicz (1899–1906),

stampe la seconda versione in endecasillabi sciolti a opera di Antoni Stanisławski (1817–1883). In seguito, negli anni 1899–1906 venne ultimata la traduzione in terzine dantesche di Porębowicz (1899–1906). Questa versione venne pubblicata in un unico volume nel 1909 e riscosse subito ampi consensi da parte della critica, anche se restarono alcune remore riguardo alla mancata resa del senso di alcuni passi, modificati per esigenze di rima. Inoltre, la presenza di arcaismi e neologismi che non trovano riscontro nella lingua comunemente usata rendeva talora faticosa la lettura. Malgrado ciò, quella di Porębowicz è stata considerata a lungo la traduzione classica per eccellenza e ancora oggi viene continuamente proposta in nuove edizioni aggiornate (cfr. De Carlo 2017: 126, 2019a: 198–201).

Dopo il fallimento dell'insurrezione polacca del gennaio 1863, uno dei più importanti scrittori dell'epoca, Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887) tradusse a Dresda durante gli anni dell'esilio sassone, l'intero poema dantesco tra il 1864 e il 1865<sup>5</sup>. Benché questa traduzione sia ancora inedita, alcuni frammenti furono pubblicati da Kraszewski nel suo studio letterario *Dante. Studia nad Komedją Boską* (Dante. Studi sulla *Divina Commedia*, 1869b)<sup>6</sup>, frutto di quattro conferenze sul poema dantesco che l'autore tenne a Cracovia e Leopoli nel 1867<sup>7</sup>. Gli ultimi tre canti del *Paradiso* apparvero su "Biblioteka Warszawska" (vol. I, cfr. Alighieri 1866), mentre dei frammenti di *Pg* XXXIII uscirono su "Tygodnik Ilustrowany" (n. 156, vol. VI, cfr. Id.: 1870b); il canto XI del *Purgatorio* fu incluso nella miscellanea in onore del poeta romantico Seweryn Goszczyński (1801–1876) del 1875 (cfr. Id.: 1875).

## TRADURRE LA LINGUA DELLA *DIVINA COMMEDIA*

La difficoltà maggiore nel tradurre la *Divina Commedia* consiste nel rendere al meglio la ricchezza di registri e le varianti diatopiche, diastratiche e diafasiche presenti nel poema. Oltre al problema della ricchezza linguistica si pone la questione di certe espressioni che trovano la loro ragion d'essere solo nel testo di partenza. La lingua del poema risulta infatti alquanto varia, poiché accanto a parole del volgare fiorentino in tutte le sue forme, auliche e plebee, si trovano voci del toscano occidentale e meridionale, qualche raro termine di altri dialetti italiani, forme obsolete e rare, latinismi, gallicismi, provenzalismi e neologismi. Possono, ad

\*S. Dembiński (1902–1903), J.M. Kowalski (1932), A. Świdorska (1947), A. Kuciak (2002–2004). L'asterisco indica le traduzioni inedite.

<sup>5</sup> Nel 1845, nel romanzo *Pod włoskim niebem*, Kraszewski inserì la traduzione in prosa del canto V dell'*Inferno* (cfr. Kraszewski 1845).

<sup>6</sup> Un estratto del saggio kraszewskiano fu pubblicato in Kraszewski (1869a).

<sup>7</sup> In seguito ripubblicato anche in tedesco nella traduzione di Szczepan Bohdanowicz del 1870 (cfr. Kraszewski 1870).

esempio, coesistere insieme terminologia filosofica e forme gergali, tecnicismi e voci basse o popolari e così via.

Un'altra parte considerevole del lessico della *Commedia* è costituita dai termini dei linguaggi specialistici come medicina, astronomia, ottica, geometria, arte della caccia, navigazione e altri (per un approfondimento, cfr. Baldelli 1978: 103; Id. 1991; Manni 2013: 116). Essi sono generalmente raggruppati e condensati in uno stesso passo così da poter esprimere immagini straordinarie e di grande mimetismo espressivo.

Nell'intento di rappresentare la totalità del reale il poeta ricorre poi a neologismi e neoformazioni, introducendo altresì nell'uso poetico voci popolari o forme puerili e domestiche. Si pensi, ad esempio, ai diminutivi *vedovella* (v. 77) o *miserella* (v. 82) di *Pg X*<sup>8</sup>. I commentatori del poeta hanno infine individuato fra i neologismi danteschi una predominanza di verbi denominali e deavverbiali, che esprimono un passaggio dalla staticità alla dinamicità; una funzione simile è svolta anche dagli *hapax* presenti nel poema che toccano tutti i registri, su una scala che va dal volgare al sublime.

La copiosa presenza di allotropi nel lessico e nella morfologia della *Commedia*, che costituisce uno degli aspetti più interessanti della lingua dantesca, rivela l'ampio ventaglio di risorse linguistiche cui il poeta ha attinto per esigenze stilistico-espressive, ma anche per necessità di rima e di metro del verso (Manni 2013: 125; cfr. anche Tateo 2005: 262).

Alla luce di quanto esposto risulta di particolare interesse analizzare come i primi traduttori polacchi della *Divina Commedia* si siano cimentati nella resa degli allotropi nella *Commedia*. Le traduzioni che vengono messe qui a confronto sono quelle di Julian Korsak, Józef Ignacy Kraszewski, Antoni Stanisławski e in ultimo quella più tarda di Edward Porębowicz. Per quel che concerne la traduzione di Kraszewski (Id. 1864–1865), ai fini della nostra analisi ricorremo ai frammenti pubblicati dallo scrittore stesso. Tuttavia, laddove non si disponga del testo edito sotto la diretta sorveglianza dell'autore, gli esempi sono tratti dall'edizione critica dell'autografo in corso di pubblicazione<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Nel primo caso solo Porębowicz conserva il vezzeggiativo (v. 77) *wdowenka*; invece Kraszewski (v. 77), Stanisławski (v. 83) e Korsak (v. 79), traducendo con *wdowa*, perdono il diminutivo. Nel secondo caso Kraszewski ricorre a una forma vezzeggiativa *biedaczka* (v. 81), mentre Porębowicz (v. 82) usa il termine neutro *biedactwo* (in questo contesto ha il significato di poverina, poveretta); invece gli altri traduttori propendono per una soluzione simile: Korsak (v. 82) *wdowa nieszcześliwa*; Stanisławski (v. 88) *nieszczęśliwa*.

<sup>9</sup> D. Alighieri, *Boska Komedia*, przekład J. I. Kraszewski, opracowanie i wstęp A. F. De Carlo, tłumaczenie wstępu M. Wrana, red. naukowa A. F. De Carlo, M. Wrana, Collegium Columbinum, Kraków, in corso di stampa. Gli esempi selezionati per il confronto e la disamina delle traduzioni sono tratti da Korsak (1860); Stanisławski (1870). Riguardo alla traduzione di Porębowicz, si è scelta l'edizione curata dalla dantista polacca Maria Maślanka-Soro (Alighieri 2004). Per il testo di partenza, è stata adottata l'edizione a cura di Natalino Sapegno (Alighieri 1998).

## LA RESA DEGLI ALLOTROPI DANTESCHI

Dante ricorre a gallicismi, latinismi e forme dialettali per costruire serie di allotropi. Una delle ragioni più importanti della presenza di varianti allotropiche nella lingua dantesca è l'inclinazione del poeta a contrapporre le forme latineggianti o alcune voci della tradizione letteraria a certe forme volgari, senza però sopprimerle (cfr. Tateo 2005: 262–263; oppure Manni 2013: 125–128). Si possono considerare, a titolo di esempio, gli allotropi *vecchio* e *veglio*, che, assieme al latinismo *sene*, delineano il grado crescente di nobiltà fra Caronte nell'*Inferno*, Catone nel *Purgatorio* e Bernardo di Chiaravalle nel *Paradiso*. Questa progressione di significato ineluttabilmente si perde in quasi tutte le traduzioni, dal momento che i traduttori fanno ricorso soltanto al termine *starzec* ('vecchio, vegliardo'), a eccezione di Porębowicz che traduce il latinismo *sene* di *Pd* XXXI 59 con la perifrasi *mąż siwobrody* (lett. 'uomo dalla barba canuta'). In quest'ultimo caso, se da una parte la scelta del traduttore è perfettamente in linea con la modalità di denominazione adottata dal poeta fiorentino, dall'altra l'epiteto "dalla barba canuta" evoca piuttosto il senso di saggezza che quello di solennità connotato dal lemma *sene*.

Nei contesti elevati della *Commedia* le forme latineggianti subentrano alle forme popolari, con l'evidente scopo di nobilitare il linguaggio: per esempio, accanto a *vegliare* ('stare desto, vigilare') è ravvisabile altresì l'allotropo *vigilare* che, al pari del gallicismo *vegliare*, presenta il senso metaforico di "dedicarsi senza interruzione a un'attività" (Pasquini 2005: 218): "Voi vigilate ne l'eterno die" *Pg* XXX 103; "ma perché 'l sacro amore in che io veglio" *Pd* XV 64. I traduttori polacchi rendono *vegliare* di *Pd* XV 121, "L'una vegghiava a studio de la culla", attraverso scelte diverse<sup>10</sup>: Korsak e Stanisławski preferiscono *czuwać* ('vigilare, vegliare, assistere'), Kraszewski opta per il sinonimo *pilnować* ('vigilare, sorvegliare'), mentre Porębowicz rende con un termine semanticamente più marcato *ślęczyć* ('sgobbare, faticare'). Nel caso invece del latinismo *vigilare* di *Pg* XXX 103 tutti i traduttori fanno una scelta omogenea: traducono con *czuwać* o il suo derivato deverbale, anche se l'unico a esplicitare il senso metaforico è Porębowicz che, tramite l'uso dell'aggettivo *ciągły* ('continuo, incessante'), esprime la continuità assoluta della contemplazione: "W ciągłym czuwaniu wam się wzrok nie mruży" (v. 103). Kraszewski, con "Wy czuwacie wśród wiekuistej światłości" (v. 102), coglie perfettamente il significato di "eterno die", ossia di luce eterna, che è Dio stesso, mentre Stanisławski e Korsak traducono alla lettera. Il primo rende con "nel bagliore del giorno eterno": "Wy tak czuwacie w dnia wiecznego blasku" (v. 107), mentre il secondo definisce l'estasi divina persino *wielkie* ('maestosa'): "Wasze

<sup>10</sup> Korsak (v. 127) "Jedne czuwały nad kolebką dzieciak"; Kraszewski (v. 121) "Jedna pilnowała kolebki"; Stanisławski (v. 128) "Jedne czuwały pilnie nad kolebką"; Porębowicz (v. 121) "Inna, bywało, ślęczy przy kolebce".

w dniu wiecznym tak wielkie czuwanie” (v. 119). Il verbo *czuwać* viene riproposto coerentemente nella resa di *veglio* in *Pd XV 64*: “Lecz żeby miłość, w którą czujne oko / Z ciągłym czuwaniem zatapiam głęboko” (Korsak, vv. 67–68), “Lecz że miłość święta, w której czuwam / Na [n]ieustanném widzeniu, które we mnie koi” (Kraszewski, vv. 64–65), “Lecz aby miłość święta, w której czuwam / Z wiecznie rozwartą źrenicą i która” (Stanisławski, vv. 66–67). Come si evince dai versi or ora menzionati, Porębowicz esplicita in un solo verso il messaggio dantesco (v. 64), che allude all’amore divino che perpetuamente arde in Dante e lo nutre: “Lecz aby miłość, która mną owładła”. Il verbo *owładnąć* (‘impadronirsi, impossessarsi’) consente al traduttore di conservare la rima con il v. 66: *owładła – posiadła*.

Nel poema dantesco il ricorso agli allotropi può dipendere non solo da una scelta stilistica, ma anche da ragioni puramente formali (cfr. Tateo 2005: 268). Si pensi all’aggettivo *robbio* (o *roggio*), che nel poema appare in molti casi in rima. Sul piano semantico, a differenza di *rosso*, le varianti *robbio* e *roggio* sono riferite al colore del fuoco. Al v. 94 di *Pd XIV* ritorna il cromatismo della fiamma rovente, espresso dalla variante *robbio* (dal lat. *rūbēus*): “ché con tanto lucore e tanto robbi”, ossia gli spiriti che appaiono a Dante si presentano intensamente luminosi e rosseggianti come fiamme (Alighieri 1992: 246). Queste entità spirituali in Kraszewski sono *rumiane* (‘rubiconde’): “Ukazały mi się jasności tak wspaniałe i rumiane” (v. 94); in Porębowicz appaiono scarlatte: “Bo tak szkarłatny, światły nad podziwy” (v. 94); infine sono semplicemente rosse in Korsak e Stanisławski: “Wśród dwóch promieni i takie czerwone” (v. 97); “Bo w takiej jaśni i w takiej czerwieni” (v. 97).

In *If XI 73*, “perché non dentro da la città roggia”, Korsak, Kraszewski e Stanisławski rendono il senso di *roggio* evocando semplicemente l’immagine di una città infuocata: Korsak: “w mieście ognia” (nella città di fuoco, v. 83); Kraszewski: “gród płomieni” (la città di fiamme, v. 74); Stanisławski: “w tym ognistym grodzie” (in questa città infuocata, v. 81); Porębowicz, invece, probabilmente per ragioni di rima, opta per una perifrasi *szkarłatna parnia* (v. 73), che in italiano si potrebbe rendere con “fornace scarlatta”, anche se in lingua polacca il termine *parnia* indica piuttosto una particolare camera satura di vapore, utilizzata per rendere duttile il legno. Vale la pena osservare inoltre che l’Alighieri fa riferimento al simbolo degli inferi che è anche la parte estrema del baratro infernale, cioè la città di Dite. Essa appare come una città fortificata e per questo la scelta più consona è sicuramente quella proposta da Kraszewski e Stanisławski, che al vocabolo *miasto* (‘città’) prediligono il termine *gród*, che denota proprio la città fortificata medievale. In *Pg III 16*, “Lo sol, che dietro fiammaggiava roggio”, l’immagine del Sole che brilla rossastro dietro Dante è reso da tutti i traduttori. Il sole in Kraszewski fiammeggiava rosso, “Słońce, z tyłu płomieniało czerwono” (v. 16), in Stanisławski ardeva rosso, “Słońce, co za mną pałało czerwone” (v. 16), in Porębowicz avvampava con la sua rossezza, “Słońce co z tyłu czerwonością gore” (v. 16), e infine in Korsak il sole era un fuoco rosso, “W czerwonym ogniu za mną słońce stało” (v. 14).

L'aggettivo *roggio* in *If* XIX 33 assume un significato diverso: infatti, la "più roggia fiamma" che *succia* ("succhia, lambisce", Alighieri 1992: 292; 1998: 216; cfr. Consoli 2005: 243) i piedi dei papi simoniaci non si riferisce al colore, e dunque non è da intendersi "più rossa", bensì "più viva", con riferimento al calore e all'intensità del tormento. Infatti, "è una fiamma che brucia senza consumare, ma la cui forza penetrante succhia le secrezioni del corpo" (Alighieri 1992: 292). Kraszewski e Stanisławski rendono "più rossa", avvalendosi così della prima accezione: "Rzekłem ja – którego czerwienży płomień wysysa?" (Kraszewski, v. 33); "A członki jego ssie płomień czerwienży?" (Stanisławski, v. 38). Con l'espressione "fuochi rossi" Korsak banalizza l'immagine, "Czy mu tak ogień czerwone dopiekły?" (v. 34), mentre in Porębowicz il rosso è persino sanguigno "I piętę mu ssą krwawsze błyski ryże?" (v. 33).

L'attributo *roggio* indica altresì il rossore infuocato di Marte, che a Dante appare ancora più rossastro rispetto a chi lo osserva dalla terra: "per l'affocato riso de la stella, / che mi pare più roggio che l'usato" (*Pd* XIV 86–87). L'associazione dantesca del colore rosso con l'intensità del calore è resa da tutti i traduttori, anche se con scelte molto diverse. Il parasinteto verbale *affocare* è posposto da Korsak nel verso successivo tramite il verbo *zarumieniać się* ('tingersi di rosso'): "Po nowym świetle, po uśmiechu gwiazdy, / Co się czerwienżym blaskiem zarumienia" (v. 89–90). Nel caso degli altri traduttori, notiamo che Kraszewski e Stanisławski rendono "con sorriso infuocato del pianeta". Il primo traduce: "Po widoku rozplomienionego uśmiechu gwiazdy / Który mi się zdał czerwienżym niż zwykle" (vv. 87–88), mentre il secondo: "Po rozognionym uśmiechu planety, / Co mi czerwienżym, niż zwykle się zdawał" (v. 89–90). Porębowicz sfrutta la vivezza cromatica della stella, esaltandone l'aspetto rutilante, purpureo: "Po roześmianiu gwiazdy purpurowem / Czerwienżem niż ton jej zwykłej purpury" (vv. 86–87). In quest'ultima traduzione vale la pena osservare che Porębowicz oppone il comparativo di *czerwony* ('rosso') a quello di *purpurowy* ('purpureo'), al fine di esprimere una maggiore intensità cromatica.

Dante si serve altresì della morfologia verbale per ottenere allotropi. Si pensi al caso delle varianti del verbo *affocare*: accanto a una forma dittongata, *affuoca* in *If* XXV 24, se ne ravvisa un'altra senza il dittongo, *affoca* in *If* VIII 74. Il primo ha il senso di "spirar fiamme", con riferimento al drago di Malebolge che erutta fuoco contro chiunque incontri. Si osserva che Korsak e Kraszewski traducono alla lettera *buchać ogniem* ('buttar fuoco'), rispettivamente: "Buchając ogniem, siedział smok obrzydły" (v. 23) e "I buchał ogniem na każdego kogo spotkał" (v. 24). Stanisławski ricorre al più letterario *zionać ogniem* ('eruttare, lanciare fuoco') "Na barkach jego, siedział smok i zionał / Ogniem na wszystkich, kogo tylko spotkał" (vv. 26–27). Soltanto Porębowicz si discosta dall'originale traducendo con il verbo *nastroszyć się* ('rizzarsi, mettersi all'erta'), "Siedział smok; skrzydeł nastroszył się błona" (v. 23). Il termine *affoca*, invece, conserva il senso generico di "bruciare, arroventare" ("il foco eterno / ch'entro l'affoca") i traduttori in generale rendono il senso, anche se utilizzano soluzioni molto diverse. Korsak intensifica l'immagine avvalendosi di due

traducenti *żarzyć się* ('ardere senza fiamma') e il più aderente *plonąć* ('bruciare, ardere'): "Mistrz odpowiedział: «Ogień wiekuiste, / Które w ich wnętrzach żarzą się i płoną»" (vv. 73–74); Kraszewski e Stanisławski rendono alla lettera: il primo traduttore con *plonąć*, "Który w nich płonie, czyni je czerwonemi" (v. 74), mentre il secondo con il sinonimo *palić* ('ardere, bruciare'): "A on mi na to: «Ogień to przedwieczny, / Pałac ich wnętrze, czerwoność im daje»" (vv. 80–81); Porębowicz adotta la perifrasi "emerge una striscia color fuoco": "Więc on mi na to: «Od wiecznych płomieni / Z wnętrza wykwita pas barwy ognistej»" (vv. 73–74).

La scelta di varianti allotropiche è talvolta dettata da un preciso criterio semasiologico: per esempio, il termine *foco* della tradizione lirica, usato sempre al singolare, indica la combustione di una sostanza, anche in senso traslato, a differenza della variante *fuoco* che connota invece il "rogo" (*If* XXX 110), mentre il plurale *fuochi* denota le "fiamme", anche in senso metaforico ("i fuochi pii", *Pd* IX 77). A tal proposito, possiamo analizzare gli ultimi due esempi. In *If* XXX 10, osserviamo che con il traducente *stos* ('rogo') Korsak e Porębowicz esplicitano il senso di *fuoco*: "Gdyś na stos wstępował" (v. 105) e "Gdzieś widział, że stos dla cię układali" (v. 110). Al contrario, Kraszewski e Stanisławski, ricorrendo al termine *ogień* ('fuoco'), si limitano a tradurre alla lettera: "[...] Gdyś szedł / Na ogień, nie miałeś jej tak prędkiej" (vv. 107–108) e "Gdyś szedł na ogień" (v. 120). A un raffronto delle traduzioni di *Pd* IX 77 si evince che Stanisławski e Porębowicz rendono *fuochi* con il suo corrispettivo polacco *ognie*: "Łącznie ze śpiewem tych pobożnych ogni" (v. 85) e "Wraz z pobożnymi ogniami na niebie" (v. 77). Korsak, invece, esplicita il senso di *fuochi pii*, traducendo con *Serafini*: "Z Serafinami niebo rozwesela" (v. 83). Kraszewski rende con una soluzione meno aderente al testo di partenza: "Nieustannie pieśnią tych ognisk pobożnych" (v. 77), poiché il lemma *ognisko* rimanda subito all'immagine del "falò".

Nella *Commedia* s'incontrano altre due varianti allotropiche che non tutti i traduttori riescono a conservare nelle loro traduzioni: *arbore* ed *albero*. Secondo alcuni esegeti della *Commedia*, Dante preferisce il latinismo *arbore* laddove il termine assume un valore simbolico, indicando sia l'albero del girone dei golosi (*Pg* XXIV 113) sia l'albero del Paradiso terrestre (*Pg* XXXIII 72) (Manni 2013: 126). Nel primo caso, Kraszewski e Stanisławski optano per il più generico *drzewo* ('albero'): "A my przyszlismy do wielkiego drzewa" (v. 114); "A myśmy przyszli ku wielkiemu drzewu" (v. 118). Korsak e Porębowicz invece scelgono di tradurre con l'iponimo *jabłoń* ('melo') in linea con l'immaginario collettivo, secondo cui l'albero della conoscenza sarebbe un melo e il suo frutto simbolo di tentazione e del peccato originale: "Pod jabłoń głuchą na ich łyzy i prosby" (v. 111); "A my staniemy u dziwnej jabłoni" (v. 113). La chiave per comprendere la scelta traduttiva di Korsak e Porębowicz si trova nei versi danteschi successivi: "Trapassate oltre senza farvi presso: / legno è più su che fu morso da Eva, / e questa pianta si levò da esso" (*Pg* XXIV 115–117)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> "Przechodźcie dalej, jabłoń jest tam wyżej, / Z której owocu skosztowała Ewa, / Ta latoroślą jest tamtego drzewa" (Korsak, vv. 113–115); "«Kto idzie, niech się nie zbliża, niech stroni! / Wyżej jest



Il grande albero che Dante e Virgilio incontrano nel girone dei golosi è nato dalla pianta il cui frutto fu morso da Eva nel Paradiso terrestre. Tuttavia Dante, in linea con il libro della Genesi, non specifica di quale albero si tratti (cfr. *Gn* II 15–17, III 1–6). È a partire dalla traduzione della Bibbia in latino (detta *Vulgata*), risalente al IV secolo d.C., che il pomo diviene il frutto proibito. Infatti, l'albero della conoscenza viene definito con i termini *bonum et malum*: l'ambiguità del termine *malum*, che in latino significa tanto "male" (*mālum*), quanto "mela" (*mālum*), ha portato a una falsa associazione di idee che si è radicata tanto nel folclore popolare quanto nella tradizione figurativa del Medioevo e del Rinascimento (cfr. Kopaliński 2006: 108–110).

Nel caso di *Pg* XXXIII 72, invece, si riscontra una scelta unanime da parte dei traduttori, che optano tutti per la forma *drzewo*: "W zakazie, jakim to drzewo otoczył." (Korsak, v. 78); "Dotykania moralnego tego drzewa" (Kraszewski, v. 72); "Ze drzewa tego dotykać zakazał" (Stanisławski, v. 75); "Tkwi w treści tego o drzewie zakazu" (Porębowicz, v. 72).

Interessante è altresì la resa di varianti lessicali che implicano una gradazione stilistica (cfr. Manni 2013: 126), come nel caso della triade già summenzionata: gli allotropi *vecchio* – *veglio* e il latinismo *sene*. Un altro esempio degno di nota è il più consueto *specchio* cui si contrappongono le varianti ricercate *spieglio*, che ricorre quattro volte, il latinismo *speculo* in *Pd* XXIX 144, nonché il gallicismo *miraglio*, adottato in *Pg* XXVII 105 con valore allegorico. I traduttori perdono inesorabilmente la *variatio* lessicale del testo di partenza e, di conseguenza, anche la gradazione stilistica, ricorrendo in tutti i casi al solo termine *zwierciadło*. Nel caso di *spieglio* di *If* XIV 105 osserviamo: "Wzrok utkwiał w Romę jak w swoje zwierciadła" (Korsak, v. 109); "I patrzy na Rzym jako we zwierciadło" (Kraszewski, v. 103); "A na Rzym patrzy jak na swe zwierciadło" (Stanisławski, v. 110); "A w Rzym wpatrzony niby we zwierciadło" (Porębowicz, v. 105)<sup>12</sup>. Analogamente avviene con il latinismo *speculo* in *Pd* XXIX 144: "Która zwierciadeł tyle dla się stwarza" (Korsak, v. 146); "Tylu zwierciadeł w których się odbija" (Kraszewski,

---

jabłoń, z której jadła Ewa; / To jest latorośl pozostała po niej» (Porębowicz, vv. 115–117). Al contrario, Karszewski e Stanisławski mantengono l'iperonimo *drzewo*: "Mijajcie ani się zbliżając / Wyżej jest drzewo z którego owoc jadła Ewa / A to jest z tamtego wzięte" (vv. 117–118); "Mijajcie, lecz się nie zbliżajcie wcale! / Wyżej jest drzewo, którego owocu / Zakosztowała uwiedziona Ewa, / A krzew ten szczepem jest tamtego drzewa!" (vv. 120–123).

<sup>12</sup> E si osservi ancora, rispettivamente in *Pd* XV 62: "Tak jest, jak wierzysz: tu wielcy i mali / Patrzą w zwierciadło, gdzie jak w szybie fali" (Korsak, vv. 64–65); "W tém życiu patrzą na zwierciadło" (Kraszewski, v. 62); "Więksi i mniejsi patrzą w to zwierciadło" (Stanisławski, v. 64); "Tych nieb są jeno odbiciem zwierciadła" (Porębowicz, v. 62). In *Pd* XXVI 106: "Bo ją zwierciadło w mych oczach odbiło, / Które odbija rzeczy rozmaite" (Korsak, vv. 104–105); "Bo ją widzę w nieobłudnym zwierciadle" (Kraszewski, v. 106); "Widzę ją bowiem zwierciadle prawdziwym" (Stanisławski, v. 110); "Gdyż ja w zwierciadle widzę niezwodniczem" (Porębowicz, v. 106); In *Pd* XXX 85: "Chcę lepsze zrobić z mych oczu zwierciadła" (Korsak, v. 92); "Oczy się moje zwierciadłami stały" (Stanisławski, v. 91); "Jak ja, zwierciadło kiedy z oczu czynię" (Porębowicz, v. 85). Nel caso di Kraszewski al v. 85 il termine scompone del tutto.

v. 143); “Tyle zwierciadeł, w których się rozbija” (Stanisławski, v. 150), “Skoro zwierciadeł tyle w sobie wszczyną” (Porębowicz, v. 143). *Specchio e miraclio* ricorrono nel medesimo brano di *Pg XXVII 103–105*, laddove Lia parla di se stessa usando il termine *specchio*, mentre indica con *miraglio* lo specchio in cui si riflette Rachele, assurta alla beatitudine del Paradiso (Manni 2013: 126): “Per piacermi a lo specchio, qui m’adorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraclio, e siede tutto giorno”. Malgrado tutti i traduttori non riescano a restituire la variazione lessicale, mantengono in ogni caso l’immagine<sup>13</sup>.

Fra le varianti legate alla suffissazione alterativa, che presenta una notevole varietà, prendiamo in analisi l’alternanza *suora – sorella – serocchia* (cfr. Manni 2013: 128). Benché per il fiorentino dell’epoca fosse più comune l’ultima variante (dal lat. *sōrorcūla*), è attestata solo due volte nella *Commedia* (in rima *Pg IV 111* e *Pg XXI 28*), poiché Dante preferisce *suora*, con cinque occorrenze (*Pg XXII 114*, *XXIII 120*, *XXVII 104*, *Pd XXIII 56*, *XXIV 28*) e *sorella*, con quattro attestazioni (*If XII 20*, *XXIV 5*, *Pg XXIV 13*, *XXXIII 11*). Korsak e Kraszewski rendono *serocchia* con *siostra*, mentre Stanisławski e Porębowicz prediligono la variante poetica *siostrzyca*. Quest’ultimo, verosimilmente per questioni di rima, sostituisce *serocchia* riferito a pigrizia di *Pg IV 111* con *brat* (‘fratello’), senza però compromettere il senso dell’originale<sup>14</sup>. Per quel che riguarda il termine *suora*, invece, osserviamo che i traduttori oscillano tra le due varianti *siostra* e *siostrzyca* (o il corrispettivo ipocoristico *siostrzyczka*), benché non manchino le eccezioni<sup>15</sup>. Per esempio, Korsak in generale usa *siostra*, ma in *Pd XXIII 56*, “che Polimnia con le suore fero”, esplicita il senso di *suore* traducendo con *Muzy* (v. 59). Ancora in

<sup>13</sup> “Chcę się podobać przed zwierciadłem sobie, / Tu zbieram kwiaty i wieńce z nich robię / Lecz moja siostra Rachela dzień cały / Siedzi i patrzy w zwierciadł krysztaly:” (Korsak, vv. 108–111); “Bo chcę być piękną przed mojm zwierciadłem / Ale siostra moja Rachela od swego się nie odwraca / Zwierciadła, siedzi przed nim dzień cały” (Kraszewski, vv. 104–106); “Tu się ozdabiam, abym sobie samej / Przed mem zwierciadłem podobać się mogła. / Lecz siostra Rachel od swojego nigdy / Ani odchodzi, i dzień cały siedzi:” (Stanisławski, vv. 107–110); “Przed zwierciadłkiem w kwiaty się ubiorę: / Siostrzyczka Rachel stroi się, a stroi / I u zwierciadła siedzi w każdą porę” (Porębowicz, vv. 103–105).

<sup>14</sup> Korsak: “Niżby w lenistwie miał siostrę rodzoną” (v. 94); “Więc jego dusza, wspólna siostra nasza” (v. 28). Kraszewski: “Jak gdyby lenistwo było jego siostrą” (v. 110); “Jego dusza, która jest mojej i twój Siostrą” (v. 28). Stanisławski: “Niżby lenistwo siostrzycą mu było” (v. 110); “Więc dusza jego, dusz naszych siostrzyca” (v. 29). Porębowicz: “Jakby był bratem rodnym bezochoty” (v. 111); “Więc jego dusza, siostrzyca nas obu” (v. 28).

<sup>15</sup> Korsak: “Deidamia ze swymi siostrami” (v. 117); “Tego brat wschodził na niebie okrągły” (v. 121); “Lecz moja siostra Rachela dzień cały” (v. 109); “Gdyby tu wszystkich poetów języki / Muz, co najśłodszy wykarmione mlekiem” (v. 59); “O święta siostr! Głos twej prośby szczerzy” (v. 31). Kraszewski: “I Deidamję z siostrami” (v. 113); “Była siostra tego słońca” (v. 119); “Ale siostra moja Rachela od swego się nie odwraca” (v. 105); “Do wydania głosu, które Polymnia z siostrami” (v. 56); “O święta siostrzyco moja, która tak pobożnie” (v. 27). Stanisławski: “Deidamia ze swemi siostrami” (v. 117); “Siostra tej gwiazdy (i wskazałem słońce)” (v. 123); “Lecz siostra Rachel od swojego nigdy” (v. 109); “Które Polymnja z siostrzycami swemi” (v. 57); “Święta siostrzyco, która tak pobożne” (v. 31); Porębowicz: “I z siostrzycami swemi Deidamija” (v. 114); “[...] foremną / Tarczę jawiła siostrzyca planety” (v. 120); “Siostrzyczka Rachel stroi się, a stroi” (v. 104); “Które Polymnia z siostrami na mlęcznym” (v. 56); “O ty nabożna, czuła, święta siostr!” (v. 28).

Pg XXIII 120 sostituisce scientemente *siostra* con *brat*, dal momento che esso si riferisce al termine *księżyc* ('luna'), che in polacco è di genere maschile. L'espedito traduttivo di Porębowicz, al fine di mantenere *siostrzyca*, è alquanto singolare: il traduttore, infatti, riesce a ovviare alla differenza di genere che presentano le due lingue, impiegando una perifrasi di genere femminile per esprimere il concetto di luna piena, ossia *foremna tarcza* (lett. 'scudo ben fatto'). Kraszewski e Stanisławski conservano sì il femminile del testo di partenza (rispettivamente: "siostra tego słońca", v. 119; "siostra tej gwiazdy", v. 123), ma il primo traduttore, a margine del verso, appunta la parola *księżyc*, molto probabilmente perché non era sicuro del suo traduttore, mentre il secondo disambigua la sua scelta traduttiva, esplicitando in nota che si tratta dell'astro lunare.

Nel caso di *sorella* le varianti che ricorrono con più frequenza sono *siostra* (Korsak, Kraszewski, Stanisławski e Porębowicz), *siostrzyca* (Stanisławski) e infine *siostrzyczka* (Porębowicz)<sup>16</sup>. In *If* XXIV 5, Kraszewski sostituisce *siostra* con *brat*, poiché Dante con *sorella* denota la neve, ma *śnieg* in polacco è di genere maschile<sup>17</sup>. Stanisławski mantiene la forma femminile *siostrzyca biała*, chiarendo in nota che si tratta di *zima* ('inverno'). Verosimilmente anche le soluzioni proposte da Porębowicz, "śnieżna siostra swoja", e Korsak, "swoja biała siostra", vanno in questa direzione.

In *Pd* III 46 e 113 il termine *sorella* assume il valore di monaca che viene rispettato da tutti i traduttori, i quali fanno ricorso a una varietà lessicale interessante: accanto al più generico *zakonnica* (Korsak, Kraszewski), troviamo *dziewica zakonna* (Kraszewski), *siostra zakonnica* (Stanisławski), *mniszka* (Stanisławski), oppure il suo ipocoristico *mniszeczka* (Porębowicz), e in ultimo *siostrzyczka zakonna* (Porębowicz)<sup>18</sup>.

Al fine di chiarire ancora di più il *modus operandi* dei traduttori polacchi, vale sicuramente la pena prendere in analisi la varietà che presentano alcune forme verbali di più largo uso nella *Commedia*. A titolo di esempio, si considerino le tre forme verbali *manducare*, *manicare* e *mangiare*. Quest'ultima, di origine francese, si alterna con la variante fiorentina *manicare* e il latinismo *manducare*, attestato

<sup>16</sup> Korsak: "Patz, on nie idzie za radą twjej siostry" (v. 18); "Udając barwy swojej białej siostry" (v. 5); "Foreze mówił: «Piękna siostra moja»" (v. 12); "Siostry, małuczko już mnie tu widzicie" (v. 12); Kraszewski: "Nie jest wuczonym przez twą siostrę" (v. 20); "Białość swojego brata" (v. 5); "Siostra moja, która niewiem czy" (v. 13); "Siostry me ukochane" (v. 11). Stanisławski: "Namową siostry twojej nauczone" (v. 21); "Obraz lądzący swej siostrzycy białej" (v. 5); "Siostra ma, która, nie umiem powiedzieć" (v. 13); "Małuczko, siostry, już mnie nie ujrzycie" (v. 10). Porębowicz: "Jak ów, od siostry twojej nauczone" (v. 20); "Gdy szron po polach śnieżnej siostry twojej" (v. 4); "«Siostrze mej», odrzekł, «dobrej i dorodnej»" (v. 13); "Siostrzyczki lube, znów mię obaczycie" (v. 12).

<sup>17</sup> Nell'autografo Kraszewski appunta a margine "śniegu".

<sup>18</sup> Korsak: "Byłam na ziemi zakonnica skromną" (v. 53); "Jak ze mnie, równie mimo ślub zrobiony, / Zdjęto z jej czoła cień świętej zasłony" (130–131). Kraszewski: "Jam była w świecie dziewicą – zakonną" (v. 46); "Była zakonnica, i także zerwano" (v. 113). Stanisławski: "Byłam na świecie siostrą zakonnica" (v. 49), "I ona była mniszka – i z jej czoła" (v. 120). Porębowicz: "Jam była w świecie siostrzyczka zakonna" (v. 46); "Mniszeczka była; jej też ludzie śmieli" (v. 113).

soprattutto nella poesia di stampo comico-realistico (Manni 2013: 127). Queste ultime si possono ritenere maggiormente marcate in senso espressivo rispetto alla forma *mangiare*, che ricorre con più frequenza nella *Commedia*. In effetti sia *manducare* che *manicare* sono maggiormente ravvisabili negli ultimi canti dell'*Inferno*, dove sono riferiti all'antropofagia del conte Ugolino. In particolare, *manicare* s'incontra in *If* XXXII 127, nella similitudine che propone la terribile immagine del dannato nell'atto di divorare il suo carnefice, l'arcivescovo Ruggieri. Korsak rende l'efferatezza della scena con il verbo *szarpnąć* ('dilanare') e l'avverbio *łakomie* ('avidamente'): "A jak łakomie szarpiemy chleb z głodu" (v. 122); anche Stanisławski conserva la ferocia con cui il conte pasteggia il suo nemico tramite l'uso del verbo *pożerać* ('divorare, mangiare con avidità'), di solito riferito soprattutto ad animali, "A jak zgłodniały człowiek chleb pożera" (v. 138). Kraszewski e Porębowicz stemperano l'espressività dell'immagine: il primo con l'ausilio del neutro *jeść* ('mangiare'), "I jak się je chleb z głodu" (v. 127), mentre il secondo preferisce una forma perifrastica, "Jak się do chleba rwie człek zdjęty czczością" (v. 127).

Il verbo *manducare*, invece, si incontra in *If* XXXIII 60, ossia nel racconto della vicenda fatto dallo stesso protagonista, mentre i figli nella drammatica implorazione (vv. 61–62) usano *mangiare*. I traduttori ricorrono a sinonimi riuscendo in tal modo a conservare se non proprio l'allotropia del testo di partenza almeno la varietà linguistica. Nel primo caso rendono il senso di fame che attanagliava il conte con soluzioni più o meno simili: Korsak: "głód tak pali" (v. 59), Kraszewski, al pari di Stanisławski (v. 64), traduce con *z głodu* (v. 59), infine Porębowicz con una perifrasi "ból ze czczości" (v. 59). Nel caso di *mangiare* tutti optano per il verbo *jeść*<sup>19</sup>. La medesima scelta è ravvisabile al v. 141 dello stesso canto, in cui le parole rivolte da Dante al conte, "e mangia e bee e dorme e veste panni", vengono tradotte nel seguente modo: "Jeszcze na ziemi, dobrze je i pije" (Korsak, v. 148); "Je i pije i śpi i odziewa się jak my" (Kraszewski, v. 141); "On się odziewa, śpi, jada i pija!" (Stanisławski, v. 153) e "Je, pije, sypia i cieszy się zdrowiem" (Porębowicz, v. 141).

Allo scopo di caratterizzare la lingua di alcuni personaggi, il poeta si serve di forme, vocaboli e inserti alloglotti con finalità mimetico-espressive (cfr. Pagliaro 1965; Manni 2013: 129). Si prenda a titolo di esempio il caso in cui Dante fa ricorso, in luogo dell'avverbio *ora*, alla voce lucchese *issa* nel discorso di Bonagiunta

<sup>19</sup> Korsak: "Natenczas z bólu gryzłem obie ręce. / Synowie myśląc, że mnie głód tak pali, / Łamiąc rączęta ze łzami wołali: / «Ojcie kochany, ulżyj twojej męce, / Zjedz twoje dzieci, tyś nas ubrał w ciało, / Tobie nas biednych rozebrać przystało»" (vv. 58–63). Kraszewski: "Obie ręce z boleści pokasałem sobie / A oni, sądząc że to uczynił z głodu / Powstali nagle. / I zawołali – «Ojcie... mniej nas boleć będzie / Jeśli nas jeść będziesz – tyś nas odział / W to nędzne ciało – ty z niego możesz nas odrzucić»" (vv. 58–63). Stanisławski: "Na on czas z bólu gryzłem obie ręce; / A oni myśląc, że to czynię z głodu, / Nagle powstał i mówił: «Ojcie! / Ach, mniej nierównie będzie nas bolało, / Gdy nas jeść będziesz: – ty nas przyodziasz / W to nędzne ciało i ty nas rozdziejesz»" (vv. 63–68); Porębowicz: "Więc ręce sobie z bólu do krwi ranę, / A oni myśląc, że to ból ze czczości / Nagle się dźwigną: – Ojcie nasz i panie! / Wołają do mnie: oszczędzisz żałości / Z ciał naszych jedząc; tyś nas obłół nimi, / Wolno-ć je zezu z naszych nędznych kości" (vv. 58–63).

Orbicciani, in *Pg* XXIV 55<sup>20</sup>, oppure si avvale di una variante vernacolare *istra* ('adesso'), presente nel discorso lombardo attribuito a Virgilio e riferito a Guido da Montefeltro, in *If* XXVII 19–21: "udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo / la voce e che parlavi mo lombardo», / dicendo «Istra ten va, più non t'adizzo»". Sia *istra* sia *issa* di solito appaiono abbinate al loro sinonimo *mo* ('ora'), nel significato di "poco fa", "or ora", come nell'esempio summenzionato oppure in *If* XXIII 7. Questa particolarità linguistica del poeta fiorentino viene inesorabilmente perduta nelle versioni polacche. Kraszewski traduce ambedue gli avverbi con *teraz*. In Korsak e Porębowicz vengono completamente omessi: "Słyszałem, w takie zamienił się słowo: / «Ty, co lombardzką przemówiłeś mową, / Mówiąc: Idź, dłużej pytać cię nie mogę, / Chociaż przyszedłem za późno, nie w porę, / O, nie odmawiaj, racz pomówić ze mną!" (vv. 19–22); "Duch z ognia: «O ty, do którego prawię, / Któryś przypomniał mi lombardzką stronę / Mówiąc: — Idź sobie, już cię tu nie bawię»" (vv. 18–21). Le due varianti vernacolari sono mantenute solo da Stanisławski, che ricorre a due sinonimi avverbiali: *przed chwilę* per *mo* e *teraz* per *istra*<sup>21</sup>, ma ciò non basta a conservare l'effetto comico che il cambio di registro dallo stile aulico al basso e dialettale produce nel testo di partenza. Nel verso 7 di *If* XXIII, "ché più non si pareggia *mo* e *issa*", dove il binomio sinonimico *mo* e *issa* ritorna con valore metalinguistico, soltanto Korsak traduce in polacco i due sinonimi: "Dwie części mowy, *teraz* i w *tej chwili*" (v. 5), mentre Kraszewski e Stanisławski preferiscono lasciare la forma originale: "Ani są do siebie podobniejsze *mo* i *issa*" (v. 6); "Bo *mo* do *issa* nie więcej podobne" (v. 7). Nella versione di Porębowicz, invece, i due sinonimi scompaiono: "Bo mniejszy związek dwu członów w figurze" (v. 7).

Nel poema l'allotropia interessa anche i nomi propri e comuni, soprattutto quelli di derivazione classica o biblica, la cui forma è soggetta a diverse tradizioni, quali quella latina, fiorentina o alloglotta, oltre a rispondere tanto alle necessità metriche, quanto al contesto cui si riferiscono (Manni 2013: 128). A titolo di esempio si pensi alla variante del nome comune *dimonio* di *If* III 109, in luogo del più generalmente usato *demonio*, quale attributo di Caronte, che "designa non la figura tipica dell'Inferno cristiano, ma la potenza demoniaca della tradizione popolare" (Tateo 2005: 267). Se Kraszewski e Stanisławski restano nell'ambito della demologia cristiana, poiché traducono con *Szatan* il primo e *diabel* il secondo, Porębowicz al contrario attinge alla mitologia antico-slava, rendendo *dimonio* con *bies*. Korsak è l'unico a omettere l'appellativo di Caronte.

<sup>20</sup> L'avverbio *issa* di *Pg* XXIV 55, "«O frate, issa vegg'io" diss'elli»", è omissso da Korsak e Porębowicz: "«O bracie!» rzekł on «z tego, co ja słyszę»" (v. 54); "«Bracie mój», westchnął, «widzę ja obieże»" (v. 55). Nelle versioni di Kraszewski e Stanisławski è invece reso con il suo corrispettivo polacco *teraz*: "O bracie, widzę teraz, rzecze – węzeł" (v. 56); "Bracie, odpowie, widzę teraz więzy" (v. 57).

<sup>21</sup> Kraszewski: "Usłyszeliśmy mówiącego: O ty do którego kieruję / Mowę, i coś się teraz Lombardzko odzywał / Mówiąc – Teraz idź – więcej nie strzymuję" (vv. 19–21); Stanisławski: "Naocznie taką posłyszałem mowę: / «O ty, do kogo zwracam słowa moje! / Ty, coś przed chwilę po lombardzku mówił, / Rzekąc: Idź teraz, – nie badam cię więcej»" (vv. 20–24).

Se si tratta di toponimi che si riferiscono a luoghi ben noti in entrambe le culture, e trovano una corrispondenza abbastanza precisa tra la cultura di partenza e la cultura di arrivo, allora nelle traduzioni si perde inesorabilmente l'allotropia, si pensi per esempio alla variante volgare Danoia (*If* XXXII 26) dell'idronomo Danubio (*Pd* VIII 65). In questo caso tutti i traduttori useranno l'unica forma conosciuta nella lingua d'arrivo, vale a dire *Dunaj*<sup>22</sup>. Diversamente invece avviene con i luoghi poco conosciuti nella cultura di arrivo, che vengono riproposti in traduzione nella stessa forma in cui appaiono nel testo di partenza. Fra i tanti casi che si potrebbero citare, si raffronti a titolo di esempio il nome della Val di Magra, che presenta nel poema due varianti: la prima è *Macra*, pronunciata dal poeta provenzale Folchetto di Marsiglia (*Pd* IX 89); la seconda è la forma *Magra*, che appare nei discorsi di Vanni Fucci (*If* XXIV 145) e Corrado Malaspina (*Pg* VIII 116). Si riscontra la stessa variazione del toponimo nelle traduzioni, probabilmente su influenza dell'originale. Korsak sostituisce "tra Ebro e Macra" di *Pd* IX 89 con un generico e poco letterale "Da Occidente a Oriente": "Z zachodu na wschód ciągnie się bez końca" (v. 93). In *If* XXIV e *Pg* VIII 116 lo stesso traduttore invece conserva la forma sonorizzata *Magra*: "Dolinę Magry Mars dymem zachmurza" (v. 139), "Znad Magry, byłem panem tej krainy" (v. 123). Gli altri autori mantengono le varianti presenti nel testo di partenza, che variano a seconda dell'edizione o delle edizioni della *Commedia* consultate durante la traduzione: Kraszewski: "Między Ebrą a Makrą, która krótka droga" (v. 90); "Mars podnosi wyziewy z doliny Magra" (v. 145); "O Val Dimacra, lub z krain sąsiada" (v. 116). Stanisławski: "Pomiędzy Ebro, a strugami Makry" (v. 97); "Mars z Val di Magra wielki opar wzniesie" (v. 153); "O Valdimagra, lub sąsiedniej stronie" (v. 118); Porębowicz: "Wpół między Ebru u Makry strumykiem" (v. 89); "Mars z Val di Magra wielki tuman zrywa" (v. 145); "Lud, co go Magry zamyka dolina" (v. 116).

Qui occorre precisare che la resa di una parola o di un intero verso della *Commedia* è condizionata fortemente dal testo critico usato e dalle lezioni presenti nel testo di cui si sono avvalsi i traduttori<sup>23</sup>. Si possono proporre moltissimi altri casi in cui le traduzioni polacche si discostano tra loro per l'edizione critica o per

<sup>22</sup> Korsak: "Już ziem Dunaju świeciła korona" (v. 66); "Niemiecki Dunaj lub północna Dżwina" (v. 26). Kraszewski: "Tej ziemi którą Dunaj oblewa" (v. 64); "Zimy [nie kryje] się Dunaj w Austriji" (v. 26). Stanisławski: "Ziemi zroszonej nurtami Dunaju" (v. 66); "Zimową porą Dunaj Austryjacki" (v. 28). Porębowicz: "Dunaj, niemieckie porzuciwszy strony" (v. 66); "Ni austryjacki Dunaj mroźną porą" (v. 27).

<sup>23</sup> Un esempio si ravvisa nel manoscritto di Kraszewski: al v. 60 di *If* II, "e durerà quanto 'l mondo lontana", l'autore di *Stara baśń* traduce con "I przetrwa póki światów ruch trwać będzie". La presenza di *ruch* nella traduzione di Kraszewski può essere giustificata dal fatto che alcuni manoscritti riportano "quanto 'l moto" (cfr. Alighieri [*Inferno*] 1998: 22). Gli altri traduttori, invece, traducono tutti con *świat*: Stanisławski: "I kwitnąć będzie, póki światy krążą" (v. 60); Korsak: "Trwa i trwać będzie aż do końca świata" (v. 59); Porębowicz: "Trwać będzie, póki żywota stworzeniu" (v. 60). Un altro caso significativo s'incontra in *If* XV 29, dove il gesto di Dante è controverso: "e chinando la mia a la sua faccia", altri restituiscono "chinando la mia mano a la sua faccia". La prima lezione "la mia" era quella più

i commentari usati. A volte, però, può contribuire anche la personale interpretazione del singolo traduttore. Naturalmente ciò si verifica con più frequenza quando una determinata parola o verso del testo di partenza risultano ambigui<sup>24</sup>.

## CONCLUSIONI

Il raffronto traduttivo proposto ha fatto emergere come i traduttori si siano destreggiati con il plurilinguismo e la complessità stilistica e semantica del poema dantesco e come e se siano riusciti a conservare le varianti allotropiche, rispettando le peculiarità della *Divina Commedia*. Come si è osservato durante il confronto tra il testo fonte e i testi meta, i traduttori in alcuni casi fanno ricorso a una scelta assai limitata di sinonimi nella lingua di arrivo, per cui in molti luoghi perdono l'allotropia. Nei pochi casi in cui i traduttori hanno cercato di mantenere la *variatio* linguistica dantesca, nella complessa ricerca di soddisfacenti equivalenze, si sono avvalsi di varianti letterarie, arcaismi, neologismi, dialettismi, regionalismi, termini alterati come i vezzeggiativi; e laddove non era disponibile un unico traduttore, hanno optato per la perifrasi, oppure il prestito o il calco linguistico, ovvero per quelli che il teorico della traduzione Hejwowski (2006: 78–83) definisce rispettivamente “equivalente descrittivo”, “riproduzione senza chiarimenti” e “traduzione sintagmatica senza chiarimenti”. Solo in casi molto rari, come si è constatato precedentemente, nell'impossibilità di trovare un traduttore adatto di un determinato vocabolo o espressione, i traduttori optano per l'“omissione”, tecnica che per Hejwowski rappresenta una *extrema ratio* o una “soluzione inaccettabile” (*ibidem*: 83).

È vero anche che non tutte le varianti del testo di partenza sono significative per il traduttore come lo sono invece per lo storico della lingua (cfr. Meyer 2011: 295). Il fenomeno dell'allotropia non può essere analizzato solo come una compagine linguistica a sé, ma andrebbe contestualizzato tenendo conto della complessa architettura poetica che è stata edificata da Dante: dalla terza rima fino ai singoli

---

accreditata presso gli editori ottocenteschi (Alighieri [*Inferno*] 1993<sup>3</sup>: 238). Nelle versioni polacche sono presenti entrambe le varianti: Kraszewski (v. 29) e Korsak (v. 27) traducono con “la mia mano”: “I ręką mnie skłonił ku sobie”; “Podając jemu rękę, rzekłem: gdzie to?”. Negli altri, invece, s'incontra “la mia” faccia: Stanisławski: “A więc schylając twarz moją ku niemu” (v. 32); Porębowicz: “Skroś przepalanej, twarz mej nachył” (v. 29).

<sup>24</sup> A titolo esemplificativo si può indicare il caso di *If* XIII 15, “fanno lamenti in su li alberi strani”. I commentatori allora erano divisi: alcuni riferivano l'aggettivo *strani* agli alberi, altri ai lamenti. Oggi gli interpreti di Dante affermano che sia più opportuno attribuirlo a *lamenti*, dal momento che la stranezza del paesaggio è stata già indicata nei versi precedenti (cfr. Alighieri [*Paradiso*] 1993<sup>3</sup>: 208; 1998: 147). Kraszewski e Porębowicz lo riferiscono ad *alberi*: “Krzyki rozwodzą na tych drzewach dziwnych” (v. 15); “Z dziwnych drzew jęczą dziwaczne straszdyła” (v. 15). Stanisławski, invece, lo ascrive a *lamenti*: “I dziwnie jęczą siedząc na tych drzewach” (v. 16). Korsak dà una traduzione meno letterale: “A napelniają cały las żalami” (v. 16).

elementi retorici e metrici (cfr. Mátyus 2011: 270). Appare infatti evidente che le scelte dei traduttori siano condizionate dalla terza rima (Porębowicz) oppure più in generale dall'adozione di un altro schema metrico (Korsak). Un maggiore margine di scelta invece hanno Stanisławski e Kraszewski per aver optato per l'endecasillabo sciolto.

Limitando la nostra analisi al solo fenomeno dell'allotropia dantesca è difficile fare una valutazione complessiva delle traduzioni della *Divina Commedia* a opera di Korsak, Kraszewski, Stanisławski e Porębowicz. Ciò che si evince però è che ci troviamo dinanzi a varie combinazioni di estraniamento/addomesticamento e arcaicizzazione/modernizzazione. “E questo ci dice che, nel *continuum* delle soluzioni possibili, anche le dicotomie troppo rigide tra traduzioni *target* e *source oriented* devono essere sciolte in una pluralità di soluzioni negoziata volta per volta” (Eco 2003: 191). Porębowicz, per esempio, muovendosi tra modernizzazione e arcaicizzazione, addomestica in parte il testo meta. La lingua usata dal traduttore è colma non solo di arcaismi, ma anche di neologismi e astrusità linguistiche dell'epoca modernista. Nel caso di Korsak ci troviamo dinanzi al classico esempio di addomesticamento. Le traduzioni di Kraszewski e Stanisławski, invece, prediligendo la resa del senso, sono perlopiù *source oriented* e adottano l'arcaicizzazione.

Nell'Ottocento la convenzione arcaicizzante dominava in un periodo in cui si moltiplicavano le rivendicazioni nazionali dei popoli privi di indipendenza, a partire da quelli slavi. Se da un lato, rifugiarsi nella lingua del passato voleva dire riscoprire le proprie origini, dall'altro rappresentava il tentativo di rendere la lontananza spazio-temporale attraverso l'uso di un linguaggio pseudo-arcaico (Cohen 1962: 24). Come sostiene più tardi Rudolf Borchardt, autore della famosa traduzione della *Commedia*, scritta in tedesco pseudo-medievale, il principio dell'arcaismo, in un periodo di vasti cambiamenti sociali senza precedenti, può essere paragonato a un tentativo di “colonizzazione” del passato (cfr. Steiner 2004: 402–407). Nel fornire una patina arcaicizzante al proprio stile, il traduttore “crea un effetto di *déjà-vu*. Il testo straniero è sentito non tanto come un'importazione dall'estero (che è per definizione sospetta) quanto come un elemento tratto dal proprio passato nazionale.” (*ibidem*: 413) Tramite l'addomesticamento dell'opera si crea “un'illusione di ricordo che aiuta a incorporare l'opera straniera nel repertorio nazionale” (*ibidem*: 414).

Tuttavia, la strategia traduttiva di addomesticamento può risultare talora rischiosa, in particolare se dai traduttori viene portata alle sue estreme conseguenze. Si pensi, ad esempio, al goffo tentativo in tal senso di Jan Guszkiwicz che nella sua traduzione (1861–1864) adatta il poema dantesco alla cultura slava nell'intento di far recepire la *Commedia* quasi come se fosse un testo polacco. Il traduttore non si limita solo a riadattare il titolo del poema alla cultura di arrivo, *Wieśnianka Dantego Alidżeri Florenczanina* (*Vesnjanka* di Dante Alighieri Fiorentino), ma, al fine di mimare i rapporti fonetici e semantici del testo di partenza, ricorre a soluzioni talvolta insolite nella lingua polacca come, per esempio, la sovrabbondanza di monosillabi tonici a fine verso e i troncamenti forzati dell'ultima sillaba, oppure costellando il testo di pseudo-arcaismi e neologismi (Pifko, Miszalska 2017; Pifko 2019).



Sulla qualità delle traduzioni incide inoltre anche la distanza temporale che esiste tra testo di partenza e testo di arrivo (per un approfondimento, cfr. Vladova 1993). Nella fattispecie si va dai secoli che separano Korsak, Kraszewski, Stanisławski, Porębowicz dall'epoca di Dante. Essi sono rilevanti sia in termini temporali sia per l'enorme divario culturale tra la civiltà letteraria italiana e quella polacca. La comunicazione tra parlanti socio-culturalmente diversi e tra epoche differenti implica "l'interpretazione del messaggio e la libertà di scegliere la migliore forma per quel messaggio, affinché il risultato finale sia adeguato all'originale, senza esserne rigidamente condizionato, pena l'incomprensione o il fraintendimento, per riduzione o per eccesso di concettualità e di metamorfismo in traduzione" (Battafarano 2006: 11).

## BIBLIOGRAFIA

### LETTERATURA PRIMARIA SU DANTE

#### A. EDIZIONI ITALIANE DELLA *DIVINA COMMEDIA* CONSULTATE

- ALIGHIERI D. (1993<sup>3</sup>): *La Divina Commedia*, voll. I–IV, VALLONE A., SCORRANO L. (a cura di), Editrice Ferraro, Napoli.
- ID. (1998): *La Divina Commedia*, voll. I–III, SAPEGNO N. (a cura di), La Nuova Italia Editrice, Firenze.

#### B. TRADUZIONI POLACCHE DELLA *DIVINA COMMEDIA* CONSULTATE

- ALIGHIERI D. (1860): *Boska Komedja*, tłumaczenie J. KORSAKA, poprzedzone przedmową, czyli wstępami objaśnione komentarzem według BIAGIOLI [G. N.] i STRECKFUSSA [K.], Nakład i Druk S. Orgelbranda Księgarza i Typografa, Warszawa.
- ID. (1866): *Trzy ostatnie pieśni Danta* Komedyi Boskiej: *przekład Kraszewskiego*, "Biblioteka Warszawska", I: 389–398.
- ID. (1870a): *Boska Komedja*, przekład A. STANISŁAWSKIEGO, Drukiem J.I. Kraszewskiego w Dreźnie, Poznań.
- ID. (1870b): *Komedya Boska*. – *Czyściec*, ilustracje G. Dorè'ego, objaśnienia J.I. Kraszewskiego, "Tygodnik Ilustrowany", 156/VI: 307–310.
- ID. (1875): *Czyściec – Pieśń XI. Przekład J.I. Kraszewskiego*, in: *Sobótka. Księga zbiorowa na uczczenie pięćdziesięcioletniego jubileuszu Seweryna Goszczyńskiego*, Przedpłaciciele, w komisie księgarni Gubrynowicza i Schmidta, Lwów.
- ID. (2004): *Boska Komedia*, przeł. E. PORĘBOWICZ, posłowie i przypisami opatrzyła MAŚLANKA-SORO M., Wyd. Zielona Sowa, Kraków.
- ID. [autografo] (1864-1865): *Komedja Boska. Danta Alighieri. Przekład wierszem miarowym J.I. Kraszewskiego* 1864, Istituto di Letteratura T.G. Ševčenko NAN, fondo 40 (7), Kiev (Ucraina).

## LETTERATURA PRIMARIA SU KRASZEWSKI

- KRASZEWSKI J.I. (1869b): *Dante. Studja nad Komedjǎ Bozkǎ przez J.I. Kraszewskiego*, "Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego", V, 95–189.
- ID. (1845): [*Pieśń I*], in: ID., *Pod włoskiem niebem. Fantazyja*, Lipsk, Nakładem Księgarni Zagranicznej, 1845.
- ID. (1869a): *Dante (z odczytów J.I. Kraszewskiego 1867 r.)*, in: *Kłosa i kwiaty. Książka zbiorowa w Krakowie*, W Drukarni W. Kirchmayera. Kraków, 67–97.
- ID. (1870) *Dante. Vorlesungen ueber die Goettliche Komoedie Gehalten in Krakau und Lemberg 1867 von J.I. Kraszewski. Ins deutsche uebertragen von S. Bohdanowicz*, Druk und Verlag von J.I. Kraszewski, Dresden.

## LETTERATURA SECONDARIA

- BALCERZAN E., RAJEWSKA E. (2007): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wyd. Poznańskie, Poznań.
- BALDELLI I. (1978), *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in: *Enciclopedia dantesca*, Appendice, vol. 6, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 55–112.
- ID. (1991), *Dante e la lingua italiana*, Accademia della Crusca, Firenze.
- BARTKOWIAK-LERCH M. (2014): *Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della Divina Commedia. Le similitudini*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- EAD. (2019): *La natura e la scienza nelle similitudini della Commedia*, in: MAŚLANKA-SORO M. (a cura di), «*Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce*». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, con la collaborazione di PIFKO-WADOWSKA A., Aracne, Roma: 185–195.
- BATTAFARANO I.M. (2006): *Dell'arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli: Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Peter Lang, Bern.
- COHEN J.M. (1962): *English Translators an Translations*, Longmans, Green & C., London.
- CONSOLI D. (2005), *succiare* [voce], in: *Enciclopedia dantesca*, vol. 7 (*Ch – Der*), Istituto della Enciclopedia Treccani – Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 243.
- DE CARLO A.F. (2017): *La Divina Commedia nella Polonia del XIX secolo. Le prime traduzioni polacche del poema dantesco a confronto*, in: SZYMANOWSKA J., NAPIÓRKOWSKA I. (a cura di), *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, LoGisma, Firenze: 125–140.
- ID. (2019a): «*la dove 'l sol tace*». *La complessità metaforico-sinestetica della Divina Commedia e la sua resa nelle prime traduzioni polacche: Korsak, Kraszewski, Stanisławski e Porębowicz*, in: MAŚLANKA-SORO M. (a cura di), «*Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce*». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, con la collaborazione di PIFKO-WADOWSKA A., Aracne Editrice, Roma: 197–210.
- ID. (2019b): *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante*, Orientalia Parthenopea Edizioni, Napoli.
- ECO U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- HEJWOWSKI K. (2006): *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- KOPALIŃSKI W. (2006): *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa.
- KUCIAK A. (2003): *Z notatek tłumacza* [prefazione], in: ALIGHIERI D., *Czyścić. Boskiej Komedii część druga*, przełożyła A. KUCIAK, Klub Książki Katolickiej – Biblioteka TELGTE, Poznań: 5–23.

- EAD. (2004): *Prolegomena do rajskiej radości* [prefazione], in: ALIGHIERI D., *Raj. Boskiej Komedii część trzecia*, przełożyła A. KUCIAK, Klub Książki Katolickiej – Biblioteka TELGTE, Poznań: 5–14.
- LAURENTI F. (2015): *Tradurre. Storie, teorie, pratiche dall'antichità al XIX secolo*, Armando Editore, Roma.
- ŁUBIEŃSKI T. (1992): *Come ho tradotto Dante*, in: ESPOSITO E. (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento* (Atti del Convegno internazionale di studi Roma, 27–29 aprile 1989), Longo Editore, Ravenna: 49–51.
- MANNI P. (2013): *La lingua di Dante*, Il Mulino, Bologna.
- MÁTYUS N. (2011): *Errori e/o interpretazione nella traduzione dantesca di Mihály Babits*, in: VIGH É. (a cura di), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario* (Atti del Convegno internazionale 24–26 giugno 2010), Aracne, Roma: 261–270.
- MEYER O. (2011): *Dialogismo nella Com(m)edia originale e tradotta*, in: VIGH É. (a cura di), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario* (Atti del Convegno internazionale 24–26 giugno 2010), Aracne, Roma: 293–315.
- MIKOŁAJEWSKI J. (2004): *Tradurre Dante in polacco*, trad. di S. DE FANTI, Forum, Udine.
- MOUNIN G. (1965): *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino.
- PAGLIARO A. (1965): *Dialecti e lingue dell'Oltretomba*, in: BOSCO U. (a cura di), *Dante nella critica d'oggi*, Le Monnier, Firenze: 254–270.
- PASQUINI E. (2005): *vegliare* [voce], in: *Enciclopedia dantesca*, vol. 16 (Tu – Z), Istituto della Enciclopedia Treccani – Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 218–219.
- PIFKO A. (2019): *La percezione sensoriale della natura nel Purgatorio XXVIII nelle inedite traduzioni polacche di Guszkievicz e Dembiński*, in: MAŚLANKA-SORO M. (a cura di), «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, con la collaborazione di PIFKO-WADOWSKA A., Aracne, Roma: 211–218.
- PIFKO A., MISZALSKA J. (2017): *Due inedite traduzioni polacche della Commedia*, in: SZYMANOWSKA J., NAPIÓRKOWSKA I. (a cura di), *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, LoGisma, Firenze: 145–155.
- SALWA P. (1992): *Le traduzioni novecentesche di Dante in Polonia*, in: ESPOSITO E. (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento* (Atti del Convegno internazionale di studi, Roma 27–29 aprile 1989), Longo, Ravenna: 215–223.
- ID. (2001): *Dante in Polonia: una presenza viva?*, “Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society”, 119: 187–202.
- STEINER G. (2004): *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano.
- TATEO F. (2005): *Allotropia* [voce], in: *Enciclopedia dantesca*, vol. 5 (A – Au), Istituto della Enciclopedia Treccani – Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 262–270.
- VLADOVA I. (1993): *Essential features and specific manifestations of historical distance in original texts and their translations*, in: ZLATEVA P. (a cura di), *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, Routledge, London-New York: 11–17.