

doi: 10.15584/tik.2020.2

Data nadesłania artykułu: 30.09.2019

Data recenzji: 19. 01. 2020, 31.01.2020

Metrum i pistolet. Zasady przekładu poetyckiego według Antona Marii Raffa

Andrea Ceccherelli

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

ORCID: 0000-0003-1547-2740

Metre and a Gun. The Principles of Poetry Translation by Anton Maria Raffo

Abstract: The article presents the strategies adopted in translating Polish poetry by Anton Maria Raffo (1937–2018), one of the most outstanding Italian translators of Polish literature. In his constant striving to reproduce the metre and, whenever possible, the rhymes, he distinguished himself from the dominating trends of poetry translation in Italy, prescribing the use – and abuse – of *vers libre* even for metrical and rhymed poetry. Raffo translated poets who still used traditional versification like Jan Kochanowski (a true masterpiece is his translation of Kochanowski's *Pieśni – Odes*), Adam Mickiewicz or Bolesław Leśmian, but also XXth-century poets like Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert or Wisława Szymborska, among whose works he selected and translated the poems which present a certain metrical regularity. A.M. Raffo's lesson was followed by several other translators of Polish poetry in Italy.

Key words: Poetic translation, metre in translation, rhyme in translation, creative transposition, Kochanowski

Słowa kluczowe: przekład poetycki, metrum w przekładzie, rymy w przekładzie, twórcza transpozycja, Kochanowski

Tradycja przekładu poetyckiego we Włoszech ukształtowała na przestrzeni lat inne wzorce od tych utrwalonych w Polsce i w innych krajach słowiańskich. Różnice uwidaczniają się szczególnie w XX wieku, gdy coraz bardziej odrębnymi drogami zaczynają podążać nie tyle sami poeci – bo wiersz wolny rozwija się przecież mniej więcej równolegle w obu krajach¹

¹ Por. M. Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana [Kompendium wiedzy na temat metryki włoskiej]*, Firenze 1990, s. 172: „Nowa odmiana wiersza [czyli wiersz wolny – A. C.] rozwinęła się u nas zwłaszcza w pierwszym i drugim dziesięcioleciu XX wieku, a w kolejnych dziesięcioleciach zyskała prymat pierwszeństwa” oraz L. Pszczółowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997, s. 303: „Wiersz wolny, który – w najogólniejszym sensie – rozwija się do dziś, stanowiąc podstawowe tworzywo współczesnej poezji, [...] wszedł do literatury [polskiej – A. C.] w latach dwudziestych”.

– co tłumacze poezji. We Włoszech zaczęli z czasem przeważać adepci przekładu, którzy wiersze numeryczne odtwarzali za pomocą tych nie-numerycznych, rezygnując z obecnych w oryginale metrum i rymów na rzecz wiersza wolnego, uszlachetnianego tylko specyficzną, lekko podniosłą dykcją, którą Franco Fortini, poeta i tłumacz (m.in. *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka), nie bez ironii nazywał „średnio podniosłym tonem, typowym dla dwudziestowiecznych przekładów”².

Sytuując się na antypodach przekładowego *mainstreamu*, stanowczo pod prąd tej tendencji szedł Anton Maria Raffa, tłumacz i przez długie lata profesor slawistyki i literatury polskiej na Uniwersytecie Florenckim³. Rzecz jasna nie był w swoim podejściu przypadkiem odosobnionym, także wśród tłumaczy literatury polskiej; dość wymienić Enrica Damianiego i jego przekład *Trenów* Kochanowskiego powstały w latach dwudziestych ubiegłego stulecia, Nulla Minissiego, spod którego pióra wyszły w latach dziewięćdziesiątych *Fraszki* czy też Silvana De Fantiego, który w 2018 roku opublikował pierwsze pełne tłumaczenie wierszowane *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. W tych wszystkich przypadkach mamy do czynienia z przekładami poetyckimi. Tyle tylko, że dotyczą poezji dawnej. Co się jednak dzieje, gdy dwudziestowieczni tłumacze biorą na warsztat dwudziestowiecznych twórców? Żeby uzmysłowić sobie specyfikę poetyki przekładowej Raffa, warto wspomnieć o polemice, która wywiązała się

² F. Fortini, *Lezioni di traduzione [Wykłady o przekładzie]*, red. i przedm. M. Vittoria Tirinato, Macerata 2011, s. 64.

³ Niedawno ukazała się antologia, w której znalazły się wszystkie jego przekłady poetyckie z języka polskiego: *È dolce al giusto tempo fa follia. Un'antologia personale della poesia polacca* [„Milo szaleć, kiedy czas po temu”. *Antologia osobista poezji polskiej*], przeł. A. M. Raffa, red. A. Ceccherelli, Roma 2019. Wszystkie przekłady cytowane w tym artykule oraz towarzyszące im oryginały pochodzą z tej właśnie antologii. W jej skład weszły: fragment *Pieśni o żubrze* Mikołaja Hussowskiego; wybór *Foricoeniów*, dwie księgi *Pieśni*, pieśń *Czego chcesz od nas*, *Panie* oraz *fraszka Do gór i lasów* Jana Kochanowskiego; dwa sonety Mikołaja Sępa Szarzyńskiego; dwa wiersze Sebastiana Grabowieckiego; jeden Kaspra Maskowskiego; cztery sonety, cztery *Liryki lozańskie* i prawie kompletny przekład *Ustępu* III części *Dziadów* Adama Mickiewicza; *Grób Agamemnona* i jeden sonet Juliusza Słowackiego; jeden wiersz Wincentego Dunina-Marcinkiewicza; jeden sonet Zygmunta Krasińskiego i jeden Franciszka Nowickiego; dziesięć wierszy Bolesława Leśmiana; jeden wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, jeden Anonima z Mokotowa, jeden wiersz Czesława Miłosza i jeden Wiktora Woroszyńskiego; dwa wiersze Zbigniewa Herberta i trzy Wisławy Szymborskiej. Anton Maria Raffa jest również autorem przekładów polskich powieści, opowiadań i sztuk teatralnych. Te ostatnie tłumaczył w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, a znalazły się wśród nich niektóre z najważniejszych dzieł polskiej dramaturgii współczesnej, jak *Kartoteka* Tadeusza Różewicza czy *Tango* Sławomira Mrożka. Spis naukowych publikacji oraz biogram Antona Marii Raffa (26 VI 1937 – 20 XI 2018) można znaleźć w dedykowanej mu księdze zbiorowej *Slavica et alia. Per Anton Maria Raffa [Slavica et alia. Dla Antona Marii Raffa]*, red. A. Ceccherelli, C. Diddi, D. Gheno, Firenze 2007. Profil uczonego i człowieka kreślą A. Ceccherelli i C. Diddi w: *Due cose in ricordo di AMR [Dwa wspomnienia Antona Marii Raffa]*, „Europa Orientalis” 2018, nr 37, s. 335–343. Zostało mu także poświęcone hasło pióra W. Jekiela w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa, s. 89.

w połowie lat dziewięćdziesiątych między nim a najbardziej znanym i celebrowanym w Polsce włoskim tłumaczem, Pietrem Marchesanim, w kwestii przekładów poezji Zbigniewa Herberta. Nie zgadzając się z Josifem Brodskim, który w przedmowie do antologii *Rapporto dalla città assediata* [*Raport z oblężonego miasta*] wydanej w 1993 roku stwierdził, że autor *Pana Cogito* „nie jest przecież poetą stosującym rymy i metryczne skandowanie”⁴, Raffa złośliwie zasugerował, że Brodski wysnuł swój pogląd na podstawie lektury nie oryginałów, ale włoskich tłumaczeń Marchesaniego, skoro – jak zauważył – przy lekturze oryginału widać jak na dłoni, że nie jeden wiersz z tomiku *Struna światła*, między innymi *Do Marka Aurelego*, ma regularną budowę metryczną opartą na serii tetrametrów jambicznych, po czym zaproponował swoje tłumaczenie metryczne *Do Marka Aurelego*. Marchesani z kolei odpowiedział parę lat później, wypominając Raffowi użycie w tym samym wierszu archaizmu „ordunque” w miejsce pospolitego „więc”⁵. To są drobne szczegóły, ale wymownie świadczą o różnicy poetyki translatorskiej tych dwóch znakomitych tłumaczy.

Antona Marię Raffa cechuje nadzwyczajnie konsekwentna poetyka przekładu, bez względu na to, czy w grę wchodzi autorzy szesnasto-, siedemnasto- czy dwudziestowieczni. Tę konsekwencję da się również wyjaśnić tym, że jeśli nie liczyć epizodu z 1959 roku, kiedy to jeszcze jako student opracował tłumaczenie *Grobu Agamemnona*⁶ Juliusza Słowackiego, *de facto* swoją karierę tłumacza rozpoczyna Raffa w roku 1990, więc w wieku dojrzałym, i – rzecz znamienita – rozpoczyna właśnie od publikacji nowej wersji tegoż poematu. Ta nowa wersja ma wartość wysoce emblematyczną: Raffa porzuca wiersz wolny, za pomocą którego oddał *Grób Agamemnona* w 1959 roku, na rzecz nierymowanego jedenastozgłoskowca, obierając tym samym kierunek przekładu metrycznego, któremu pozostanie wierny przez kolejne ćwierćwiecze swojej twórczej aktywności. To jego drugi debiut, a zarazem pierwsze świadectwo takiego podejścia do tekstu poetyckiego, które z czasem stanie się wyraźnie rozpoznawalną marką jego poetyki translatorskiej. Emblematyczne jest także to, że dokładnie w tym samym roku, co wersja *Grobu Agamemnona* w nierymowanych jedenastozgłoskowcach, ukazują się drukiem jego rymowane przekłady *Liryk lozańskich* Adama Mickiewicza⁷, którymi nie boi się współzawodniczyć z wysoko cenionymi

⁴ J. Brodskij, *Lettera al lettore italiano* [*List do czytelnika z Włoch*], w: Z. Herbert, *Rapporto dalla città assediata* [*Raport z oblężonego miasta*], oprac. i przeł. P. Marchesani, Milano 1993, s. 16.

⁵ P. Marchesani, *Włoskie przekłady polskiej poezji współczesnej*, w: *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 238–239.

⁶ Anton Maria Raffa przełożył całą pieśń VIII *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: J. Słowacki, *Scritti scelti* [*Pisma wybrane*], red. B. Meriggi, Firenze 1959, s. 91–97.

⁷ A. M. Raffa, „*Rymy grunt*”, *ovvero un repertorio polono-americano e quattro tentativi di traduzione offerti a R. K. Lewański* [„*Rymy grunt*”, czyli polsko-amerykańskie repertorium i cztery próby przekładu dla R. K. Lewańskiego], w: *Munera polonica et slavica*

wersjami stosującymi nierymowany jedenastozgłoskowiec opracowanymi ponad trzy dziesięciolecia wcześniej przez przyszłego noblistę Salvadora Quasimoda⁸.

Zasadami, które Raffo będzie konsekwentnie stosował w swojej trwającej ćwierćwiecze aktywności przekładowej – a zapowiedzianymi przez jaskółkę dwóch przekładów z 1990 roku – to właśnie metrum i rym. Mówiąc dokładniej – metrum zawsze, a rym „kiedy to możliwe lub przynajmniej częściowo”⁹; powtarzał bowiem za Mickiewiczem z okresu filomackiego, że „rymy grunt”¹⁰, jednocześnie jednak w rezultacie skłonny był uznać, że „rym trudniej odwzorować niż metrum i być może nie jest on wcale tak samo konieczny”¹¹. Bliskie były mu wiersze oparte na ściśle ustalonym porządku metrycznym, który starał się odtwarzać w języku włoskim. Również ze skarbcza poezji współczesnej brał na swój warsztat tylko to, co wykazywało pewną regularność wersyfikacyjną, nawet tych autorów, których twórczość charakteryzowała się przewagą wiersza wolnego. Jego tłumaczenia poezji to tłumaczenia poetyckie, co wyróżnia je na tle innych tłumaczeń powstałych w latach, gdy we Włoszech dominowała tendencja do przekładania poezji prozą, zachowując jedynie pozór jakiejś formalnej struktury poprzez podział na wersy. „Tłumaczyć to znaczy [...] odtwarzać rym, a zwłaszcza metrum. W przypadku tradycyjnej poezji, czyli takiej, która w oryginale opiera się na rozpoznawalnym schemacie metrycznym, jest to nieodzowne”¹². Przekład był dla niego ćwiczeniem zręczności i cierpliwości: „Przy odrobinie cierpliwości wszystko da się przetłumaczyć: trzynastozgłoskowiec, jedenastozgłoskowiec, ośmierzgłoskowiec”¹³. Z dumą obnosił staroświecki pogląd postulujący nade wszystko metrum, ze wzdargą zaś podchodził do trendu, zgodnie z którym wierszem wolnym oddawano poezję wierszowaną. Tak się wypowiadał o tym w 1993 roku:

Riccardo C. Lewański oblatà [Księga pamiątkowa dedykowana Ryszardowi K. Lewańskiemu], red. S. De Fanti, Udine 1990, s. 277–285.

⁸ S. Quasimodo, *Il falso e vero verde. Con un discorso sulla poesia [Falszywa i prawdziwa zielen. Z esejem o poezji]*, Milano 1956 (*Le mie lacrime... [Polaty się łzy...]*) i *Quando il mio corpo... [Gdy tu mój trup...]* znajdują się odpowiednio na stronach 49 i 50; drugi przekład zawiera nadliczbowe sylaby. Oba weszły także w skład wyboru wierszy Adama Mickiewicza pod tytułem *Opere scelte [Dzieła wybrane]*, red. G. Maver, Milano 1956, s. 94–95.

⁹ A. M. Raffo, *Prove di versione numerosa da poesia slava [Próby przekładu poezji numerycznej z języków słowiańskich]*, „Europa Orientalis” 1993, nr 12, s. 167.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Jamby na imieninach Józefów: Jeżowskiego i Kowalewskiego*, w: tegoż, *Dzieła*, t. I, *Wiersze*, Warszawa 1998, s. 430 (wers 58). Do tego fragmentu nawiązywał na przykład w tytule wspomnianego w przypisie 7 eseju.

¹¹ A. M. Raffo, *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]*, w: *Cultura e traduzione. Atti del Convegno dei polonisti italiani svoltosi all'Accademia Polacca di Roma il 9 dicembre 1994 [Kultura i przekład. Akta konferencji włoskich polonistów zorganizowanej w Stacji Rzymskiej Polskiej Akademii Nauk 9 grudnia 1994 roku]*, red. K. Zaboklicki i M. Piacentini, Warszawa–Roma 1995, s. 82.

¹² A. M. Raffo, *Sonetti slavi [Słowiańskie sonety]*, w: *Studi in memoria di Neva Godini [Studia poświęcone pamięci Nevy Godini]*, red. R. Faccani, Udine 2001, s. 315.

¹³ Tamże.

Jestem skłonny zaakceptować przyzwoity przekład prozą, zupełnie dosłowny, jeśli pojawia się on w wersji dwujęzycznej, tuż obok oryginału. Trudno mi się natomiast pogodzić z sytuacją, w której mamy do czynienia z przekładem poezji numerycznej oddanej za pomocą wiersza wolnego, a sam tłumacz – częstokroć strojąc się w piórka poety – puszcza wodze fantazji i wedle własnego upodobania, w poważaniu mając oryginał, kreśli, upiększa, poprawia po swojemu interpunkcję, wprowadza przerzutnie tam, gdzie ich nie było, krótko mówiąc – uprawia twórczą samowolę, kierując się okazjonalnym impulsem dyktowanym przez widzimisie, a nie przez z góry ustalone kryterium. To są dla mnie zabiegi nie do przyjęcia¹⁴.

Przytaczał też słowa Bolesława Leśmiana, który w swoich *Rozmyślniach o poezji* pisał, że „na ruinie rytmu trudno poezji ołtarz budować. Wiersze – śmiertelnym piętnem prozy zabójczo znakowane – wałęsają się po świecie jak upiory z tym w karku utkwionym sztyletem, którym je niegdyś zamordowano”¹⁵. Tam, gdzie nie udawało mu się odtworzyć oryginalnego metrum, korzystał z repertorium środków pozwalających na kompensację, niekiedy dość odważnych, jak w przypadku sonetu (pisanego trzynastozgłoskowcem) *Cisza morska* Adama Mickiewicza; postanowił go oddać za pomocą niespotykanego wersu złożonego z piętnastu sylab, rezygnując jednocześnie z rymów, stosując za to jambiczno-anapestyczny rytm¹⁶. Warto zauważyć, że pierwsza strofa tego sonetu, wykorzystana przez Marię Pawlikowską-Jasnorzewską na początku własnego wiersza zatytułowanego *Najpiękniejsza zwrotka*, zostanie następnie ponownie przetłumaczona przez Antona Marię Raffa podwójnym siedmiozgłoskowcem rymowanym krzyżowo w ramach całościowego przekładu tego właśnie wiersza. Zważywszy na to, co do tej pory powiedzieliśmy, nie będzie zatem dziwić, że to właśnie sonet – „krótka i arcypojemna pieśń”, jak powtarzał za Giosuè Carduccim, okazał się gatunkiem uprawianym przezeń ze szczególną lubością, o czym zaświadcza aż dziesięć prób translatorskich, z których dwie poświęcił Sępowi Szarzyńskiemu, cztery Mickiewiczowi, po jednej Grabowieckiemu, Słowackiemu, Krasińskiemu i Nowickiemu.

Wspomniane zasady dotyczące metrum pozwalają nam lepiej zrozumieć jego szczególne zamiłowanie do poezji renesansu, baroku i romantyzmu, kiedy panowały jeszcze tradycyjne struktury wersyfikacyjne. Tłumaczenie takiej poezji było również w stanie zaspokoić jego leksykalne upodobania, dawało mu możliwość wykorzystywania słów rzadkich, przestarzałych i wyszukanych, a także zaczerpniętych z dialektu tokańskiego, którymi tu

¹⁴ A. M. Raffo, *Prove di versione numerosa da poesia slava [Próby przekładu poezji numerycznej z języków słowiańskich]*, s. 167–168. Należy dodać, że tego rodzaju praktyki uprawiali także niektórzy poeci-tłumacze, którzy przekładali ważnych polskich autorów. Ale wiadomo, *nomina sunt odiosa*, dopóki nie powstanie studium opisujące różne poetyki translatorskie włoskich tłumaczy poezji polskiej.

¹⁵ Raffo przytacza ten fragment *Traktatu o poezji* (inny tytuł: *Z rozmyślań o poezji*) w tłumaczeniu P. Marchesaniego (z „Niebo” nr 11, luty–marzec 1980, s. 99), w: *Poesie polacche messe in italiano da traduttori fiorentini [Polskie wiersze przełożone na włoski przez tłumaczy florenckich]*, red. A. M. Raffo, „Europa Orientalis” 1998, nr 17, s. 197.

¹⁶ Jedyńy wers pomniejszony o oryginalną sylabę pierwszej wersji z 1998 roku zyskał pełną formę w wersji z roku 2001.

i ówdzie, z pewną dozą „sobiepańskiej” samowoli i nonszalancji, nie bacząc zupełnie na przekładową polityczną poprawność, inkrustował swoje tłumaczenia nawet poetów współczesnych, kierując się wyłącznie osobistym gustem. Dobrym przykładem jest tu wspomniany już przekład wiersza *Do Marka Aurelego* Herberta, gdzie oprócz archaicznie brzmiącego „ordunque” zamiast „więc” występuje toskańska forma „spengi” („zgaś”) w miejsce obowiązującej w standardowej odmianie włoszczyzny formy „spegni”. Nieprzypadkowo najcenniejszym snopem przekładowego żniwa Antona Marii Raffa są *Pieśni* Jana Kochanowskiego¹⁷, których *notabene* nie opatruje tytułem *Canti*, lecz *Odi* (*scil. Ody*), nawiązując zamierzenie do klasycznych korzeni i horacjańskiej tradycji (tak są zwykle tłumaczone *Carmina* Horacego po włosku). Pasują w nich jak ulał liczne archaizmy, wyrazy należące do języka literackiego, czy też leksykalne rarytasy, w których pobrzmiwają echa dawnej włoszczyzny, wywołujące nierzadko w uchu włoskiego odbiorcy bardzo sugestywne skojarzenia, konotacje i obrazy, jak na przykład: „marezzata nube”, konkretyzująca „barwę obłoku” z *Do gór i lasów* na po części jasną, po części ciemną; „bella labbia” na określenie „pięknej twarzy” z *Pieśni* VI Ks. I; użycie czasownika „aderger” zamiast „alzare” w wyrażeniu „aderger la cresta” za „[w szczęściu] się nie wznosić” z *Pieśni* IX Ks. I; „dubitanza” zamiast pospolitego „dubbio” za „zwętpić” z *Pieśni* VIII Ks. I, czy pojawiający się w *Pieśni* II z Ks. I, tam gdzie „po czystej wodzie/ idą statki i ciosane łodzie”, spoceni „alatori”, hasło nieobecne nawet w najobszerniejszym słowniku języka włoskiego pod redakcją Salvatora Battagli, odnoszące się do realiów marynarskich, a pochodzące od włoskiego „alare”, co znaczy „ciągnąć linę”; czy też, w tłumaczeniu pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, lato chodzące w kłosianym wieńcu staje się „redimita di spighe”, czyli „ukoronowane kłosami”, a zatem zamiast powszechnego „incoronata” wyrażenie zostaje wzbogacone o łacinizm występujący w twórczości m.in. Dantego, D’Annunzia czy wspomnianego już wcześniej Giosuè Carducciego. Anton Maria Raffa wplatał w swoje przekłady sporo łacinizmów, jak „orbe” („świat”), „famuli” („czeladź”), „teco” („z tobą”), „alea” (przygoda w znaczeniu „przypadek”), „cape” („ogarnia”) czy „alipede cavallo” („skrzydłonogi koń”) przywołujący na myśl – być może także za pośrednictwem Carducciego – „alipedes equi” z *Eneidy* Wergiliusza. Znajdziemy w nich również archaiczne formy czasowników, jak „provorno” zamiast „provarono” („spróbowali”), „fèsti” w miejsce „facesti” („zrobiłeś”), „sendo” zamiast „essendo” („będąc”) czy „conquise” w zamian za „conquistò” („zdobył”) lub dawne formy czasu przeszłego niedokonanego *imperfetto* uszczuplone o obecne we współczesnej odmianie włoszczyzny –v w końcówce fleksyjnej (zatem zamiast „aveva” – „miał” – w jego przekładach znajdziemy „avea”). Nie razą w takim otoczeniu słowa z dialektu toskańskiego, jak „zombano” („biją”),

¹⁷ J. Kochanowski, *Foricoenia I Cenafuori. Pieśni Le odi*, red. A. M. Raffa, „In Forma di Parole” 2011, XXXI, IV seria, nr 3.

„siccioli” („skwarki”), czy „garbavi” („podałaś się”), nie wspominając o formach „vo” zamiast „vado” („idę”) i „fo” zamiast „faccio” („robię”), które poza Florencją, podobnie jak „dimoiare” („topić się”), „desinare” („jeść”) czy „al rezzo” („w cieniu”), odbierane są nie jako regionalizmy, lecz jako warianty przynależne rejestrowi literackiemu, co znajduje uzasadnienie w roli, jaką narzecze toskańskie odegrało w historii włoskiego języka literackiego od Dantego do Manzonięgo i dalej.

Jan Kochanowski to także najczęściej przekładany przez Antona Marię Raffę poeta. Drugie miejsce na podium zajmuje Adam Mickiewicz, jako trzeci zaś plasuje się Bolesław Leśmian. Decyzja o wzięciu na warsztat tak znamienitej triady dowodzi chęci zmierzenia się z tłumaczeniem największych arcydzieł, podjęcia przekładowego trudu i wyzwania będącego dlań ćwiczeniem zarówno stylistycznym, jak i duchowym; przy czym styl i ducha łączy, jak mi się wydaje, niestrudzone poszukiwanie piękna, które stanowiło właściwy cel jego pełnej pasji wędrówki przez poetycką krainę twórców jakże różnorodnych. Z *Pana Tadeusza* zostawił przekład – a właściwie zamysł przekładu – tylko krótkich fragmentów¹⁸. Jego szuflada skrywała zaś *Ustęp III części Dziadów*, opatrzony przezeń oryginalnie brzmiącym tytułem *Un esiliato polacco in Russia, czyli Polski wygnaniec w Rosji*. Niewykluczone, że wybór takiego tytułu wynikał z niemożności zdecydowania się na jeden z już istniejących drukiem i niezbyt fortunnych autorstwa innych tłumaczy – „Episodio” (dosł. „epizod”) lub „Digressione” (dosł. „dygresja”). To niespełna tysiąc wersów pisanych nierymowanym jedenastozgłoskowcem, obiecujących powstanie arcydzieła translatorskiego. Opracowanie przekładu całości – a do jego ukończenia brakowało niewiele ponad dwieście wersów – nie doszło jednak do skutku, Atropos wcześniej przecięła nić.

W sąsiedztwie tak znamienitych autorów – co może dość zaskakiwać – znajdzie się kilka nazwisk *minorum gentium*. Jednym z nich jest Wincenty Dunin-Marcinkiewicz, białoruski poeta tworzący po polsku, tłumacz *Pana Tadeusza* oraz autor poematu o rzece Prypeć, zamieszczonego przez Antonę Marię Raffę w załączku redagowanej przezeń antologii wierszy białoruskich¹⁹ (co było znamienitym świadectwem jego wrażliwości względem języków i kultur mniej popularnych w filologiczno-przekładowych gronach oraz wyrazem swoistej miłości – jak sam mówił – do przegranych spraw

¹⁸ Fragmenty – łącznie około czterdziestu wersów zaczerpniętych z różnych ksiąg *Pana Tadeusza* – zostały przez Antonę Marię Raffa wplecione w jego esej zatytułowany *Adam Mickiewicz, poeta polacco* [Adam Mickiewicz, polski poeta], w: *Adam Mickiewicz in Toscana 1848*. Catalogo della mostra allestita per il bicentenario della nascita presso la Biblioteca Nazionale di Firenze [Adam Mickiewicz w Toskanii w 1848 roku. Katalog wystawy zorganizowanej w dwusetną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza we florenckiej Bibliotece Narodowej], Firenze 1998, s. 16–18.

¹⁹ A. M. Raffa, *Per un'antologia italiana di poesia bielorusa: premesse e divagazioni* [Wokół włoskiej antologii poezji białoruskiej: założenia i rozważania], „Europa Orientalis” 2013, nr 32, s. 291–313. Zarys antologii ukazał się już wcześniej, w wersji nieco zmodyfikowanej, na łamach czasopisma „Annus Albaruthenicus” 2008, s. 145–182.

w dziejach). Poetą *minorum gentium* jest też Franciszek Henryk Nowicki, niezbyt znany twórca młodopolski, autor sonetu zatytułowanego *Czarny okręt*, o potężnej symbolice, i chociażby z tej przyczyny godnego odnotowania. Poza tym Anton Maria Raffo koncentrował swoje wysiłki twórcze na autorach kanonicznych, pełniąc rolę tłumacza-ambasadora²⁰, któremu nade wszystko leży na sercu ukazanie włoskiemu odbiorcy największych i najważniejszych osiągnięć literatury polskiej. W jego pracowni gościli prawie wszyscy najwięksi polscy poeci, poczynawszy od znamienitych twórców złotego wieku renesansu aż po przedstawicieli nowego złotego wieku, jakim był ten XX. Przy czym warto podkreślić, że nie czuł się poetą, lecz rzemieślnikiem, który z pokorą tworzy swoje artefakty, zdając sobie sprawę z delikatności przetwarzanego tworzywa.

W okazałym skarbcu przekładów poetyckich z języka polskiego, które Anton Maria Raffo opublikował na łamach rozmaitych czasopism i w księgach zbiorowych, uwagę przykuwa projekt zrealizowany w roku 2011. Mowa o wspomnianym już pełnym przekładzie dwóch ksiąg *Pieśni* Jana Kochanowskiego, wzbogaconym o garść łacińskojęzycznych *Foricoeniów* (neologizm Kochanowskiego oddał Raffo ukutym przez siebie neologizmem *Cenafuori*). Jest to monumentalne przedsięwzięcie, o szerokim artystycznym rozmachu i wielkich walorach przekładowych. To jedno z tych dzieł, które na długo – jeśli nie na zawsze – pozostaną niedoścignionym wzorem w historii przekładu²¹. Krytycy zwrócili uwagę na wybrzmiewającą w tych przekładach osobistą nutę – włoski Kochanowski ma w sobie coś z samego Raffa, wyrasta na gruncie jego charakterystycznego stylu, podobnie jak to było w przypadku Piotra Kochanowskiego jako tłumacza kongenialnie przezeń spolszczonej *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa²². Do ostatecznego kształtu „Raffa-Kochanowskiego” niewątpliwie przyczyniły się także podzielane przez czarnoleskiego poetę i jego florenckiego tłumacza upodobania: umiłowanie wiejskiego życia, pełnego kieliszka, błyskotliwej gawędy i oczywiście dobrej poezji, zwłaszcza klasyków. U źródeł kongenialności tych przekładów leżała więc duchowa zbieżność, chociaż w sukurs przyszła jej też odpowiednia technika, widoczna w całym bogatym wachlarzu rozmaitych rozwiązań pozwalających na odwzorowanie *varietas* miar wersyfikacyjnych obecnych w *Pieśniach*. Przeważnie posiłkuje się Raffo kanonicznym we

²⁰ Autorem określenia jest Jerzy Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007, s. 434–439.

²¹ Na łamach czasopisma „Europa Orientalis” 2012, nr 31, na s. 293–339, jest cała sekcja poświęcona przekładom Kochanowskiego pióra Antona Marii Raffa: „*Chi m’ha dato quest’ali e queste penne*”. *Sulla versione italiana di „Odi” e „Foricoenia” di Jan Kochanowski* [„*Kto mi dał skrzydła, kto mię odział w pióry*”. *O włoskich przekładach „Pieśni” i „Foricoeniów”*], red. A. Ceccherelli i C. Diddi. Przekładom towarzyszy szereg tekstów krytycznych, których autorami są: L. Marinelli, M. Piacentini, A. Niero, L. Bernardini, P. Marongiu.

²² L. Marinelli, *Per Raffo-Kochanowski [Dla Raffa-Kochanowskiego]*, „Europa Orientalis” 2012, nr 31, s. 295–298.

włoskiej wersyfikacji jedenastozgłoskowcem, za którym według kryterium częstotliwości pojawia się podwójny siedmiozgłoskowiec, sprawnie i z powodzeniem oddający metrum kanoniczne w polskiej tradycji wersyfikacyjnej, jakim jest trzynastozgłoskowiec. Często jednak występuje też pojedynczy siedmiozgłoskowiec, spleciony na różne sposoby z jedenastozgłoskowcem. Nie brakuje również dziesięcio-, dziewięcio-, ośmio-, a także pięciozgłoskowców; te ostatnie zamykają strofę saficką w połączeniu z jedenastozgłoskowcem. Dużą różnorodność widać także w układzie rymów, które urozmaicają tam, gdzie jest to konieczne, regularne rymy parzyste właściwe Kochanowskiemu – ale nie włoskiej tradycji; na czterdzieści dziewięć wierszy tylko w siedmiu mamy wers nierymowany. Przekładając Kochanowskiego, Anton Maria Raffa wykazał się nie tylko wielką umiejętnością wersyfikacyjną, lecz z prawdziwym mistrzostwem uchwycił i oddał także zróżnicowaną tonację poszczególnych utworów, poczynawszy od tej dydaktycznej i moralizatorskiej, które przebijają w obywatelskim nurcie twórczości poety, poprzez liryczną, która cechuje wiersze o tematyce miłosnej, a skończywszy na krotochwilnej i biesiadnej, nie wspominając już o ciętej kpinie *Foricoeniów*.

Spośród poetów dawnych – poza Kochanowskim – wziął on na warsztat najznamienitszych przedstawicieli poezji wczesnego baroku: Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Sebastiana Grabowieckiego i Kaspra Miaskowskiego. Tym, co pociągało go w twórczości wymienionych poetów, była z pewnością wyrafinowana konstrukcja ich utworów, często przyjmująca formę sonetu. Ale nie tylko – można domniemywać, że w równym stopniu ku wyborom takich właśnie twórców i wierszy skłaniała go głęboko odczuwalna bliskość tematyczna, pozwalająca mu nawiązać z nimi trwałą nić porozumienia, w szczególności motyw przemijania, kruchości i marności ludzkiego życia, widoczny w takich tłumaczonych przezeń utworach, jak sonet V Sępa Szarzyńskiego *O nietrwałej miłości rzeczy świata tego*, a także w wierszach IX i XXV *Setnika rymów duchownych* Grabowieckiego, zwłaszcza zaś w utworze Miaskowskiego zatytułowanym *Na skłenicę malowaną*, w którym Raffa z niezrównaną maestrią oddał gęstą metaforykę oryginału, pokrywając go – jak miał to w zwyczaju czynić w przypadku poezji najdawniejszej – archaiczną patyną leksykalną (widoczną w doborze takiego słownictwa, jak: „cocchio ignifero”, „occaso”, „piovorna nuvola”, „cinigia”, „endice”, „fomite”) i stosując jednocześnie oryginalny chwyt metryczny, a mianowicie użycie w obrębie całego utworu wersów zakończonych wyrazem akcentowanym na trzeciej sylabie od końca jako namiastką rymu, zgodnie z podręcznikami włoskiej wersyfikacji (na biurku, przy którym pracował, jak sam wspominał, zawsze leżały opracowania autorstwa Menichettiego i Elwerta). Ten sam chwyt metryczny zastosował później w tłumaczeniu wielu pieśni Kochanowskiego i kilku wierszy Leśmiana, poświęcając mu nawet odrębne rozważania teoretyczne w opublikowanym po śmierci esej; twierdził w nim, że „brak asonansy samogłoskowej, charakteryzującej rym właściwy, można zrekompensować, wykorzystując siłę metryczno-akcen-

ową. Można więc spróbować, wcale nie bez powodzenia, poradzić sobie z niemożnością lub niezdolnością znalezienia sekwencji rymów poprzez zastosowanie klauzul akcentowanych na trzeciej sylabie od końca²³.

Anton Maria Raffo nie tylko nie tłumaczył wiersza metrycznego wierszem wolnym, lecz w ogóle nie wykazywał zainteresowania wierszem wolnym samym w sobie. Nawet wśród współczesnych poetów wolał wypróbować swoje umiejętności przekładowe na wierszach opartych na tradycyjnym schemacie wersyfikacyjnym lub na szczególnych eksperymentach metrycznych, do których należało na przykład oddanie rytmu walca w wierszu Miłosza o tym samym tytule. Wyjątkiem, który potwierdza regułę, jest *Stary Marks* autorstwa Wiktora Woroszylskiego (jego serdecznego przyjaciela), będący jedynym utworem pisanym wierszem wolnym przez niego przełożonym. W wierszu *Mój ojciec* Zbigniewa Herberta dopatrywał się struktury właściwej tetrametrowi jambicznemu, i taką strukturę skrupulatnie odwzorował w swoim przekładzie. Te same trzy oktawy i tetrametry jambiczne odnalazł i powielił także w innym wierszu Herberta – *Do Marka Aurelego*, w którym z niezwykłą starannością oddał też załamanie rytmu w połowie drugiej oktawy, mające swoje semantyczne uzasadnienie i przełożenie na interpretację tekstu; był to – jak zauważał – „metrycznie odzwierciedlony rozziw między rychłym upadkiem starego porządku a nową kondycją ludzkości cofniętej do pierwotnego barbarzyństwa”²⁴. W przekładach wierszy Wisławy Szymborskiej – *Odzież*, *Niektórzy lubią poezję*, *Pomyłka* – odwzorował z kolei strukturę wiersza opartą na polimetrii, czyli na przeplatających się różnych miarach wersowych – jedenastozgłoskowcach, trzynastozgłoskowcach i innych, a także zastosował – tam, gdzie wybrzmiewały w oryginale – rymy. Warto tutaj nadmienić, że biorąc na warsztat wiersze Herberta i Szymborskiej, wstąpił Raffo na ścieżkę przyjacielskiej rywalizacji ze stylem przekładowym drugiego znamienitego ambasadora poezji polskiej we Włoszech, wspomnianego Pietra Marchesaniego, który mniejszą wagę przywiązywał do szczegółów metrycznych, starając się natomiast zachować jak największą zgodność semantyczną z oryginałem. Duch konkurencji przyczynił się więc do narodzin wersji alternatywnych względem oddanych wierszem wolnym przekładów Marchesaniego²⁵. Wielkie to szczęście, że włoska polonistyka miała jednocześnie dwóch tak znamienitych tłumaczy. Znamienitych – warto to podkreślić – w praktyce

²³ A. M. Raffo, *La forza della sdrucchiola* [*Sila akcentu na trzeciej sylabie od końca*], „Europa Orientalis” 2019, nr 38, s. 337.

²⁴ A. M. Raffo, *Per una pratica della traduzione poetica?* [*Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?*], s. 83.

²⁵ Nie oznacza to jednak, że przekłady poetyckie Antona Marii Raffa zawierają semantycznie mniej adekwatne interpretacje niż tłumaczenia wierszem wolnym – a więc łatwiejsze – Marchesaniego, jak udowadnia Luigi Marinelli, analizując wiersz *Do Marka Aurelego* w artykule *La fragile pace di Marco Aurelio* [*Kruchy spokój Marka Aurelego*], w: *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia* [*Od poety do poety. O tłumaczeniu poezji*], red. A. Romanovic, G. Politi, Lecce 2007, s. 445–467.

przekładu poetyckiego; ani jeden, ani drugi bowiem nie zaprzętałi sobie głowy teoretycznymi rozważaniami.

Anton Maria Raffa nie darzył sympatią teorii przekładu. Nie widział w niej żadnego pożytku ani nie znajdował żadnego oparcia w przekładowej praktyce, podważał jednocześnie jej aspiracje do rangi dyscypliny naukowej. Cechowało go bowiem podejście fenomenologiczne do przekładu – każdy pojedynczy przekład traktował jako odrębny byt, jako „ściśle określone, konkretne doświadczenie, w które wpisane są wątpliwości i pytania bez odpowiedzi”²⁶. Teorię zastępowała u niego uważna „powolna lektura” i pogłębiona refleksja nad semantyką tekstu i równocześnie nad zastosowanymi w kompozycji tegoż formalnymi środkami wyrazu, nie będącymi przecież częścią ozdobą, lecz ściśle sprzężonymi z jego znaczeniem i funkcją, warunkującymi jego pełne odczytanie i właściwy odbiór. Przez wiele lat wykładał na Uniwersytecie Florenckim, a prowadzona przez niego katedra stała się kuźnią translatorskich talentów; wśród jego uczniów, którzy podążyli ścieżką przekładu poetyckiego, poza autorem tego eseju znaleźli się między innymi Silvano De Fanti, Luigi Marinelli czy – z młodszego już pokolenia – Leonardo Masi, wychowanek polonistyki i adepci translatorskiej metody zarazem. Jedyna szkoła przekładowa z prawdziwego zdarzenia, którą włoska polonistyka może się poszczycić, powstała i wykształciła się pod jego auspicjami²⁷. Esencją jego nauczania stanowi specyficzna refleksja nad praktyką tłumaczenia – ani teoretyczna, ani impresjonistyczna, lecz filologiczna, zaprawiona w dodatku odpowiednią dozą empiryzmu, intuicji i formalnej dyscypliny. Swoje przekonania translatorskie – o wartości metodologicznej – zawarł w eseju o charakterze niejako programowym, zatytułowanym *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]*²⁸. Ważne jest to, że podobnie jak w *Ars poetica* Czesława Miłosza tytuł kończy się znakiem zapytania, który łagodzi jakąkolwiek próbę „teoretyzacji” czy afirmacji jednego konkretnego modelu. Znamienne, że wybitna sławistka i teoretyczka przekładu Laura Salmon uhonorowała go w swoim podręczniku *Teoria della traduzione [Teoria przekładu]*, przydzielając mu główne miejsce na podium w kategorii „największego potwarcy teorii”²⁹. Miała ku temu swoje powody, albowiem sama uczestniczyła z przekładoznawczym referatem w konferencji z 1994

²⁶ A. M. Raffa, *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]*, s. 77.

²⁷ Por. L. Masi, *I traduttori di poesia polacca in italiano – Maestri senza scuola? [Tłumacze polskiej poezji na włoski – Mistrzowie bez szkoły?]*, w: *Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani 17–18 ottobre 2013 [Mistrzowie włoskiej polonistyki. Eseje będące pokłosiem konferencji włoskich polonistów zorganizowanej w dniach 17–18 października 2013]*, red. M. Ciccarini i P. Salwa, Roma 2014, s. 181–192.

²⁸ A. M. Raffa, *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]*, s. 76–85.

²⁹ L. Salmon, *Introduzione [Wstęp]*, w: tejsze, *Teoria della traduzione [Teoria przekładu]*, Milano 2003, s. 15.

roku, podczas której Anton Maria Raffo w charakterystycznym dla siebie, niewolnym od prowokacji stylu podzielił się z jej uczestnikami taką oto uwagą: „Za każdym razem, gdy słyszę wywody na temat teorii przekładu, miałbym ochotę zareagować jak nazistowski dygnitarz, który na słowo »kultura« instynktownie sięgał ręką do kabury po pistolet”³⁰.

Nauki udzielane przez Antona Maria Raffa stroniły od powielania dominujących w świecie akademickim i wydawniczym mód i trendów, zakładały skrupulatne przestrzeganie reguł poezji, aby nie zamieniać stylu śpiewanego w recytatyw i poezji wierszowanej w poezję pisaną prozą. Pewnie by się podpisał pod opinią Vittoria Alfieriego, że „w każdym wierszu strój jest połową ciała”³¹. Jego przekłady istnieją jako byty samoistne; odnosi się wrażenie, że nie są to przekłady, lecz wiersze pisane bezpośrednio po włosku. Być może sam Anton Maria Raffo o tym nie wiedział, ale z powodzeniem wcielił w życie dwie zasady – proste i nieodzowne zarazem – które inny mistrz przekładu poetyckiego, Stanisław Barańczak, zalecał wszystkim kandydatom na tłumacza: „nie tłumacz wiersza na prozę” oraz „nie tłumacz dobrej poezji na złą poezję”³².

Przekład autoryzowany: Marcin Wyrembelski³³

Bibliografia

- Barańczak S., *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3 (ponownie opublikowane w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992).
- Brodskij I., *Lettera al lettore italiano [List do czytelnika z Włoch]*, w: Z. Herbert, *Rapporto dalla città assediata [Raport z oblężonego miasta]*, oprac. i przeł. P. Marchesani, Milano 1993.
- Ceccherelli A., Diddi C., *Due cose in ricordo di AMR [Dwa wspomnienia Antona Marii Raffa]*, „Europa Orientalis” 2018, nr 37.
- „Chi m’ha dato quest’ali e queste penne”. *Sulla versione italiana di „Odi” e „Foricoenia” di Jan Kochanowski* [„Kto mi dał skrzydła, kto mię odział w pióry”. O włoskich przekładach „Pieśni” i „Foricoeniów”], red. A. Ceccherelli, C. Diddi, „Europa Orientalis” 2012, nr 31.
- È dolce al giusto tempo fa follia. Un’antologia personale della poesia polacca* [„Miło szaleć, kiedy czas po temu”. *Antologia osobista poezji polskiej*], przeł. A. M. Raffo, red. A. Ceccherelli, Roma 2019.
- Fortini F., *Lezioni di traduzione [Wykłady o przekładzie]*, red. i przedm. M. V. Tirinato, Macerata 2011.

³⁰ A. M. Raffo, *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]*, s. 77.

³¹ V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso [Żywot Vittoria Alfieriego przez niego samego napisany]*, Milano 1823, s. 191.

³² S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 32–33 (ponownie opublikowane w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992).

³³ Artykuł (jako pierwodruk) nadesłany w języku włoskim *Il metro e la pistola. I principi della traduzione poetica secondo Anton Maria Raffo*. Przetłumaczony na potrzeby polskiego czytelnika „Tematów i Kontekstów”.

- Holmes J., *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme* [Wersyfikacja: formy tłumaczenia a tłumaczenie formy], w: *Teorie contemporanee della traduzione* [Współczesne teorie przekładu], red. S. Nergaard, Milano 1995.
- Jarniewicz J., *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.
- Marchesani P., *Włoskie przekłady polskiej poezji współczesnej*, w: *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997.
- Marinelli L., *La fragile pace di Marco Aurelio* [Kruchy spokój Marka Aurelego], w: *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia* [Od poety do poety. O tłumaczeniu poezji], red. A. Romanovic, G. Politi, Lecce 2007.
- Marinelli L., *Per Raffo-Kochanowski* [Dla Raffa-Kochanowskiego], „Europa Orientalis” 2012, nr 31.
- Masi L., *I traduttori di poesia polacca in italiano – Maestri senza scuola? [Tłumacze polskiej poezji na włoski – Mistrzowie bez szkoły?]*, w: *Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani 17–18 ottobre 2013* [Mistrzowie włoskiej polonistyki. Eseje będące pokłosiem konferencji włoskich polonistów zorganizowanej w dniach 17–18 października 2013], red. M. Ciccarini i P. Salwa, Roma 2014.
- Pazzaglia M., *Manuale di metrica italiana* [Kompedium wiedzy na temat metryki włoskiej], Firenze 1990.
- Piacentini M., *Odi slave volte sull'Arno. Una nuova versione di Jan Kochanowski* [Słowiańskie pieśni tłumaczone nad rzeką Arno. Nowy przekład Jana Kochanowskiego], „Europa Orientalis” 2012, nr 31.
- Pszczółowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.
- Quasimodo S., *Il falso e vero verde. Con un discorso sulla poesia* [Falszywa i prawdziwa zielen. Z esejem o poezji], Milano 1956.
- Raffo A. M., „*Rymy grunt*”, ovvero un repertorio polono-americano e quattro tentativi di traduzione offerti a R. K. Lewański [„Rymy grunt”, czyli polsko-amerykańskie repertorium i cztery próby przekładu dla R. K. Lewańskiego], w: *Munera polonica et slavica Riccardo C. Lewański oblata* [Księga pamiątkowa dedykowana Ryszardowi K. Lewańskiemu], red. S. De Fanti, Udine 1990.
- Raffo A. M., *La forza della sdrucchiola* [Siła akcentu na trzeciej sylabie od końca], „Europa Orientalis” 2019, nr 38.
- Raffo A. M., *Per un'antologia italiana di poesia bieloruska: premesse e divagazioni* [Wokół włoskiej antologii poezji białoruskiej: założenia i rozważania], „Europa Orientalis” 2013, nr 32.
- Raffo A. M., *Per una pratica della traduzione poetica? [Jakie zasady praktyki przekładu poetyckiego?]*, w: *Cultura e traduzione. Atti del Convegno dei polonisti italiani svoltosi all'Accademia Polacca di Roma il 9 dicembre 1994* [Kultura i przekład. Akta konferencji włoskich polonistów zorganizowanej w Stacji Rzymskiej Polskiej Akademii Nauk 9 grudnia 1994 roku], red. K. Żaboklicki i M. Piacentini, Warszawa–Roma 1995.
- Raffo A. M., *Poesie polacche messe in italiano da traduttori fiorentini* [Polskie wiersze przełożone na włoski przez tłumaczy florenckich], „Europa Orientalis” 1998, nr 17.
- Raffo A. M., *Prove di versione numerosa da poesia slava* [Próby przekładu poezji numerycznej z języków słowiańskich], „Europa Orientalis” 1993, nr 12.
- Raffo A. M., *Sonetti slavi* [Słowiańskie sonety], w: *Studi in memoria di Neva Godini* [Studia poświęcone pamięci Nevy Godini], red. R. Faccani, Udine 2001.
- Salmon L., *Teoria della traduzione* [Teoria przekładu], Milano 2003.
- Slavica et alia. Per Anton Maria Raffo* [Slavica et alia. Dla Antona Marii Raffa], red. A. Ceccherelli, C. Diddi, D. Gheno, Firenze 2007.