

ALESSANDRO AMENTA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”)
ORCID 0000-0001-7633-2683

SULLE TRADUZIONI ITALIANE DI *PRAWIEK I INNE CZASY* DI OLGA TOKARCZUK

ABSTRACT

The paper aims at analyzing the practice on the borderline of retranslation and revision carried out by translators who rework their own previous translations. The comparison between the three Italian editions (1999, 2013, 2020) of Olga Tokarczuk's *Prawiek i inne czasy* shows how the same translator gradually moved towards a more foreignizing approach, fixings errors and modernizing the language, though not eschewing a domesticating strategy. These re-editions seem to be linked with the growing symbolic capital and contractual power of the writer on the international arena, which arouse the need of more accurate translations and reinterpretations of her works.

KEYWORDS: retranslation, edition, revision, Olga Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł ma na celu analizę praktyki na granicy pomiędzy retranslacją a korektą, realizowaną przez tłumaczy, którzy przerabiają swoje poprzednie tłumaczenia. Porównanie między trzema wydaniem włoskimi powieści *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk (1999, 2013, 2020) pokazuje, że ta sama tłumaczka stopniowo zmierzała do egzotyzującego podejścia, przy tym poprawiając błędy i modernizując język, choć nie stroniąc od strategii udomawiającej. Nowe wydania włoskie zdają się być związane ze wzrastającym kapitałem symbolicznym i siłą umowną pisarki na scenie międzynarodowej, które rodzą potrzebę na dokładniejsze przekłady i reinterpretacje jej dzieł.

SŁOWA KLUCZOWE: retranslacja, wydanie, korekta, Olga Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*

Un tema ancora scarsamente indagato in ambito traduttologico consiste nella realizzazione da parte di uno stesso traduttore di una o più versioni riviste e corrette di una traduzione effettuata in precedenza, che vanno a creare una sorta di personale “serie traduttiva” (cfr. Balcerzan 1968)¹. Il motivo è almeno in parte imputabile al carattere elusivo del fenomeno, che si situa nella “fuzzy area between retranslation and revision” (Koskinen, Paloposki 2010: 29), dove la linea di demarcazione tra le due pratiche non è sempre chiaramente distinguibile². Ambigua è anche la posizione di tali nuove stesure rispetto ai concetti di traduzione interlinguistica, intralinguistica e indiretta. Da un lato, infatti, “it involves interlingual translation from the original

¹ Una versione ridotta del saggio di Balcerzan è apparsa in italiano col titolo *La poetica della traduzione artistica* (Balcerzan 2009).

² Negli ultimi anni sono stati pubblicati diversi casi di studio interessanti, cfr. Peng (2017), Spoturno (2018), Geçmen (2018), Afrouz (2021).

as well as intralingual translation from [the previous] versions” (Geçmen 2018: 37), dall’altro “the retranslator refers to both the original text and the previous translations” (Peng 2017: 114).

Un caso emblematico in tal senso è costituito dalle edizioni italiane del romanzo *Prawiek i inne czasy* di Olga Tokarczuk, uscite nell’arco di un ventennio per tre editori diversi e contraddistinte da ampi rimaneggiamenti messi in atto dalla stessa traduttrice che spaziano dal lessico alla sintassi, dal titolo alle note, dall’onomastica agli elementi culturospecifici. Lo studio di queste edizioni apre uno spazio di riflessione che, partendo dall’aspetto testuale e traduttivo, procede in direzione di una lettura del fenomeno come prassi editoriale e culturale.

Le motivazioni che hanno portato al rimaneggiamento della traduzione italiana del romanzo di Tokarczuk paiono riconducibili a tre ambiti diversi ma interconnessi. Il primo è stilistico-traduttivo, legato al desiderio di emendare la traduzione da errori e inesattezze, svecchiarne la lingua, cambiare strategia traduttiva ripensando alcune soluzioni attuate in precedenza. Come affermano Alvstad e Assis Rosa (2015: 11), dietro una nuova traduzione può celarsi l’acquisizione di una maggiore esperienza linguistica, letteraria, interpretativa da parte del traduttore:

the phenomenon of self-retranslation may find its origin in a translator wishing to revisit her or his own previously published or unpublished translation as a result of having gained further knowledge of the source text, author and oeuvre, for instance, after having translated further works by the same author.

Dietro alle riedizioni del romanzo di Tokarczuk si nascondono però anche motivazioni di tipo extraletterario, connesse al mutamento dello status dell’autrice sulla scena internazionale dovuto all’acquisizione di un capitale simbolico e un potere contrattuale sempre maggiori che raggiungono l’apice con l’assegnazione del premio Nobel. Questo non solo riporta prepotentemente alla ribalta una scrittrice la cui presenza nel polisistema italiano è sempre stata frammentaria, discontinua e lacunosa, ma pone l’attenzione anche sull’aspetto qualitativo delle traduzioni e sul suo eventuale adeguamento alla nuova collocazione raggiunta da Tokarczuk nel panorama editoriale. In ultimo, andrebbe valutato anche l’ambito ricettivo, legato al mutamento nel tempo dello stesso polisistema di arrivo, delle sue convenzioni traduttive e modalità di interpretazione dei testi, nonché dei gusti e delle aspettative dei lettori.

DAL TESTO DI PARTENZA AI TESTI DI ARRIVO

Uscito in polacco nel 1996, *Prawiek i inne czasy* ha segnato un momento di svolta dal punto di vista della ricezione, del riconoscimento ufficiale e dell’eco internazionale della scrittrice. Si tratta infatti del primo libro di Tokarczuk a ricevere

prestigiosi premi letterari (dalla candidatura al premio Nike fino all'assegnazione del Paszport "Polityki" e del premio della fondazione Kościelski), a suscitare un ampio apprezzamento da parte del pubblico e a persuadere la critica, fino ad allora incuriosita ma non del tutto convinta dalla scrittura di Tokarczuk, ritenuta rappresentativa della "prosa di mezzo"³. Infine, è la prima opera di Tokarczuk a essere stata tradotta in altre lingue, rendendola *de facto* il suo biglietto da visita fuori dalla Polonia.

La commistione di elementi realistici e fantastici ha suscitato analogie con il realismo magico sudamericano, indirizzandone la lettura sugli aspetti metafisici, religiosi, ontologici, trascendentali e soprannaturali e stimolando linee interpretative intorno a temi come il tempo, lo spazio, il mito, la storia e l'archetipo, che negli anni a seguire sarebbero divenute canoniche. Indicativo, in questo senso, è il giudizio di Jerzy Sosnowski, secondo cui "da ritagli di storia reale Tokarczuk costruisce un mito, ossia una storia imbevuta di ordine, dove ogni avvenimento, anche quelli tragici e negativi, ha la sua giustificazione. Lo spazio è organizzato come un mandala: un cerchio inscritto in un quadrato, rappresentazione geometrica della perfezione della pienezza" (Tokarczuk 2005: quarta di copertina). Meno attenzione è stata posta sugli aspetti linguistici del testo, che pure cela in embrione una stilizzazione portata a compimento nei romanzi successivi, imperniata sulla segmentazione della frase, la predilezione verso la paratassi, l'onomastica parlante, la condensazione semantica, il ricorso alla reiterazione dei termini, i professioletti e i tecnicismi (qui di ambito botanico).

La prima edizione italiana del romanzo risale al 1999, quando la casa editrice e/o, la cui linea editoriale in quegli anni era ancora incentrata sulla diffusione delle letterature dell'Europa orientale in Italia, lo ha pubblicato con il titolo *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli* nella traduzione di Raffaella Belletti. In seguito, una versione ampiamente rimaneggiata del testo è stata riproposta nel 2013 dalla casa editrice Nottetempo con un nuovo titolo, *Nella quiete del tempo*. Nel 2020 una versione ancora diversa è stata infine ripubblicata con lo stesso titolo dalla Bompiani. La casa editrice milanese aveva infatti acquistato i diritti per l'Italia delle opere della scrittrice rieditandole nella collana "Narratori Stranieri". La ricezione della terza edizione, uscita dopo l'assegnazione del Nobel per la letteratura, è stata nettamente più ampia e approfondita delle precedenti, coinvolgendo sia la critica specialistica che la stampa generalista, ed è tributabile alla fama internazionale ottenuta nel frattempo dalla scrittrice.

³ Espressione coniata da Krzysztof Uniłowski (2006a: 156–196) per definire una narrativa a cavallo tra letteratura popolare e letteratura alta, indirizzata alla classe media e caratterizzata da stilemi, tematiche, approcci e linguaggi che mescolano conformismo e ricercatezza, convenzionalità e innovazione.

LA DIMENSIONE TESTUALE

Le differenze maggiori tra le diverse edizioni del romanzo riguardano gli elementi onomastici. Si notano sia la reintroduzione tramite transfer diretto di nomi resi in precedenza mediante creazioni lessicali, sia la ritraduzione semantica di nomi di cui viene reinterpretato il significato, l'etimologia o la funzione. Il primo caso è illustrato dal toponimo Prawiek che designa il villaggio intorno al quale è incentrata la narrazione, un microcosmo archetipico la cui importanza nell'economia testuale è anticipata sin dal titolo. Non è un neologismo ma un nome comune storicamente attestato, composto dal prefisso *pra-* 'pre-' + sost. *wiek* 'età, epoca, secolo', il cui significato letterale è 'primordio'. Nella prima traduzione italiana è reso con Alfa, "nome", dichiara la traduttrice, "che mi sembrava esprimere sinteticamente il carattere primordiale, arcaico del termine polacco" (Tokarczuk 2020: 313–314). A partire dalla seconda edizione il termine viene riprodotto tramite prestito inalterato: "d'accordo con l'editore, preferii conservarlo nella forma originale, aggiungendo la traduzione in nota" (Tokarczuk 2020: 314). Benché la traduttrice non specifichi i motivi che hanno portato a tale modifica, si può ipotizzare che la traduzione del toponimo, oggetto di diverse critiche (cfr. Pompeo 2000), sia stata percepita come eccessivamente addomesticante e la riedizione del romanzo ha costituito un'occasione per un cambio di strategia. Questa scelta si pone in contrapposizione rispetto a quelle adottate dai traduttori in altre lingue, dove Prawiek, in quanto nome parlante, è reso con neologismi o equivalenti semantici, ad esempio Primeval (EN), Antan (FR), Ur (DE), Antaño (ES). La seconda tendenza è esemplificata dall'antroponimo Kłoska, neologismo autoriale derivato da *kłos* 'spiga' + suffisso femm. *-ka*, nome assegnato a una giovane che "si nutriva delle spighe rimaste nei campi dopo la mietitura, che raccoglieva e cuoceva sul fuoco" (Tokarczuk 1999: 13). Anche in questo caso si tratta di un nome parlante che veicola informazioni sul carattere, la storia o l'aspetto di un personaggio. Nella prima edizione è reso con Spigolatrice, frutto di una normalizzazione che standardizza ciò che nel testo di partenza devia dalla norma, come un neologismo, e che ha in polacco un equivalente in *kłosarka*. Nella ritraduzione è stato reinterpretato come un diminutivo e sostituito con Spighetta, benché il formante *-ka* abbia in polacco numerose funzioni, la più comune della quali è la creazione di nomi femminili dagli equivalenti maschili (*kłos* è infatti un sostantivo di genere maschile)⁴.

A contraddistinguere le ritraduzioni è anche un processo di modernizzazione linguistica attuato mediante una vasta gamma di tecniche: eliminazione dei pronomi personali di terza persona ("egli", "ella", "esso", "essa"), percepiti come superflui o antiquati; sostituzione di forme desuete o ricercate con sinonimi più neutri

⁴ A fronte di questo lavoro di ripensamento degli elementi onomastici da parte della traduttrice, non è chiaro perché il cognome Mukta sia riportato sempre come Mutka: non essendoci una chiara motivazione fonosimbolica o semantica dietro la rotazione consonantica *kt > tk*, si tratta di un refuso che ricorre una quarantina di volte in ciascuna edizione.

o attuali (“giacché” diventa “poiché”, “vi sono” > “ci sono”, “elucubrare” > “essere troppo saccenti”, “discorrere” > “parlare”, “può ben dirsi” > “si può dire”); riformulazione di frasi tradotte inizialmente ricalcando la sintassi del testo di partenza: “Przy pałacu jest stadnina koni, z których jeden kosztuje tyle co cały Prawiek” (Tokarczuk 2005: 6) è tradotta inizialmente con “Annesse al castello vi sono le scuderie, con cavalli uno solo dei quali vale quanto tutta Alfa” (Tokarczuk 1999: 5) e, in seguito, con “Annesse al castello ci sono le scuderie, dove un unico cavallo vale quanto tutta Prawiek” (Tokarczuk 2013: 7). Questo svecchiamento del linguaggio rende lo stile più scorrevole e naturale anche quando non lo è il testo di partenza. Lo scopo è andare incontro alle presunte aspettative del lettore e del polisistema letterario di arrivo, dove:

un testo tradotto, che sia prosa o poesia, di finzione o meno, viene giudicato accettabile dalla maggior parte degli editori, dei recensori e dei lettori quando si legge scorrevolmente, quando l’assenza di qualunque peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, che rifletta la personalità dello scrittore straniero o la sua intenzione o il significato essenziale del testo straniero: in altre parole, quando abbia l’apparenza di non essere, di fatto, una traduzione, bensì l’originale (Venuti 1999: 21)

Spesso la sostituzione lessicale non sembra connessa a un tentativo di modernizzare il linguaggio, ma pare una scelta stilistica dovuta forse a un cambio di gusto personale intervenuto nel tempo (“ansia” diventa “angoscia”, “melmosa” > “fangosa”, “fragore” > “frastuono”, “poderoso” > “possente”, “mietere” > “falciare”, “malfatti” > “informi”, “diseguali” > “irregolari”).

A essere modificato è anche il modo in cui sono riportate le date che scandiscono l’evolversi della storia e forniscono al lettore le coordinate temporali per orientarsi nella narrazione. La prima traduzione ricalca il testo di partenza e riporta le date in lettere senza indicazione del secolo, la prima ritraduzione trascrive le date in numeri, mentre la seconda le normalizza indicando anche il secolo, risultando più formale e ufficiale, attenuando inoltre la dimensione mitica del testo, che Tokarczuk attua anche mediante una destoricizzazione degli eventi narrati:

PL	IT1	IT2	IT3
Latem czternastego roku	Nell’estate del quattordici	Nell’estate del ‘14	Nell’estate del 1914
Listopad dwudziestego ósmego roku	Il novembre del ventotto	Il novembre del ‘28	Il novembre del 1928

Un tratto dominante della prima traduzione, in gran parte mantenuto nelle versioni successive, è l’assiduo ricorso a tendenze deformanti come la nobilitazione, la razionalizzazione, l’allungamento, la chiarificazione o l’impoverimento quanti-

tativo (Berman 2003: 43–56). Per motivi di spazio ci soffermeremo solo su alcune di esse. La più frequente è senz'altro la nobilitazione, attuata tramite il continuo innalzamento del registro linguistico, una “retoricizzazione che abbellisce”, un “produrre frasi ‘elegantissime’”, “un ‘esercizio di stile’” (*ibidem*: 47–48): “czerwone sukienki” (‘abitini rossi’) diventa “vesti vermiglie”, “daremnie” (‘invano’) è tradotto con “senza costrutto”, “pełna wody” (‘piena d’acqua’) è reso con “gravida d’acqua”, “rozkosz” (‘piacere’) diventa un dannunziano “voluttà”, mentre gli occhi di un cane che “czasem świecą na czerwono” (‘a volte brillano rossi’) nella traduzione italiana “si accendono a volte di bagliori vermigli”. Questo ricorso a preziosismi lessicali viene in parte smorzato nelle traduzioni successive: oltre che da alcuni esempi di svecchiamento del linguaggio riconducibili a un procedimento di de-nobilitazione, il graduale abbassamento di registro è illustrato dalla frase “o mało przez to nie umarła”, tradotta dapprima con “era mancato poco che ne morisse”, nella versione successiva con “c’era mancato poco che ne morisse” e nell’ultima con “era stata lì lì per morire”. Un’altra forma assunta dalla nobilitazione risiede nell’eufemizzazione dei volgarismi che potremmo interpretare come scelta conformista o persino puritana, tratto idiolettico della traduttrice o frutto di una precisa richiesta editoriale. Alcuni esempi:

PL	TRADUZIONE DI SERVIZIO	IT
kurwić się	fare la puttana	prostituirsi
spierdalać	levarsi dai coglioni	filarsela (1999), squagliarsela (2013, 2020)
chuj z + czymś	chi se ne fotte di qc	infischinarsene di qc

Una tecnica cui viene fatto frequente ricorso nella prima traduzione è anche l’allungamento, “una spiegatura di ciò che, nell’originale, è ‘piegato’”, “una sovratraduzione”, un “rilassamento che pregiudica la ritmica dell’opera” (Berman 2003: 46–47), visibile nella traduzione di frasi quali “W końcu ich oczy zmętniały, jakby zamarzły od środka” (Tokarczuk 2005: 201, lett. ‘Alla fine i loro occhi si appannarono, come se si fossero gelati dall’interno’), resa con “Alla fine i loro occhi si appannarono, come se un lieve strato di gelo si fosse depositato al loro interno” (Tokarczuk 1999: 168), oppure “krystaliczne widoki Alp” (Tokarczuk 2005: 242, lett. ‘vedute cristalline delle Alpi’), tradotta con “vedute delle Alpi rischiarate da una luce cristallina” (Tokarczuk 1999: 202). Nell’ambito della razionalizzazione, che “ri-compone frasi e sequenze di frasi in modo da arrangiarle secondo una certa idea dell’ordine di un discorso” (Berman 2003: 44) troviamo l’inversione sintattica, l’uso della litote, l’eliminazione delle iterazioni. La prima operazione consiste nell’uso di anastrofi, iperbati e incisi assenti nel testo di partenza, che alterano la sintassi e introducono un elemento di disturbo nella paratassi:

PL	TRADUZIONE DI SERVIZIO	IT
W Piątym Świecie Bóg rozmawia sam ze sobą, gdy szczególnie doskwiera mu samotność (Tokarczuk 2005: 221)	Nel Quinto Mondo Dio parla da solo quando la solitudine lo tormenta in modo particolare	Nel Quinto Mondo, quando la solitudine lo assilla in particolare modo, Dio parla con se stesso (Tokarczuk 1999: 85)
Nagle Ruta zatęskniła do matki, choć był środek zimy (Tokarczuk 2005: 219)	D'un tratto Ruta ebbe nostalgia della madre, anche se era pieno inverno	All'improvviso, sebbene fosse pieno inverno, Ruta ebbe nostalgia della madre (Tokarczuk 1999: 183)
Woda przy brzegu stawu była ciepła, nagrzana od sierpniowych upałów (Tokarczuk 2005: 90)	L'acqua lungo la riva dello stagno era tiepida, riscaldata dalla calura di agosto	Riscaldata dall'afa estiva, l'acqua in riva allo stagno era tiepida (Tokarczuk 1999: 75)

Spesso l'inversione della sintassi del testo di partenza, attuata senza una ragione apparente, porta, oltre che a una riformulazione dello stile e della prosodia di Tokarczuk, anche a una rottura della relazione di causa-effetto, come nella frase "Strych zafascynował małego Izydora, ponieważ miał okna na cztery strony świata" (Tokarczuk 2005: 110, lett. 'Il solaio affascinava il piccolo Izidor, perché affacciava sui quattro punti cardinali'), tradotta con "Il solaio, con le sue finestre che davano sui quattro punti cardinali, affascinava il piccolo Izidor" (Tokarczuk 1999: 92), dove la trasformazione della proposizione causale in un inciso rende inintelligibile il motivo della fascinazione del personaggio. La litote, non motivata da ragioni semantiche, sembra piuttosto un tratto idiosincratico della traduttrice, un suo *habitus*, una forma di riscrittura del testo originale secondo una diversa idea di stile:

PL	TRADUZIONE DI SERVIZIO	IT
zawsze kładzie się	si sdraia sempre	non manca mai di sdraiarsi
szybko pojęła	capì subito	non tardò a capire
Taszów jest pełen śmierci	Taszów è piena di morte	non c'è più vita a Taszów
jest tylko	c'è solo	non c'è altro che

La traduzione italiana evita quasi sempre le ripetizioni, probabilmente perché percepite come superflue e ridondanti, tramite omissioni o scelte sinonimiche. Questa scelta, però, ha implicazioni non solo lessicali, ma anche prosodiche, retoriche e pragmatico-comunicative. L'uso delle iterazioni è infatti un tratto

stilistico dominante della scrittura di Tokarczuk, strettamente connesso all’epica, alla melorecitazione e altri residui di oralità (cfr. Uniłowski 2006b: 14):

PL	TRADUZIONE DI SERVIZIO	IT
Rzeki <u>pozostały</u> , most <u>pozostał</u> i <u>pozostał</u> także upał kruszący kamienie (Tokarczuk 2005: 44)	I fiumi <u>erano rimasti</u> , <u>era</u> rimasto il ponte ed <u>era</u> rimasta anche la calura che spaccava le pietre	I fiumi erano ancora là, come anche il ponte e il calore che spaccava le pietre (Tokarczuk 1999: 37)
Co <u>tata</u> robi? Skąd <u>tata</u> weźmie pieniędzy? Niechże się <u>tata</u> nie ośmiesza i nie buduje mi pod nosem jakiegoś kurnika (Tokarczuk 2005: 113)	<u>Papà</u> , cosa fai? <u>Papà</u> , dove prendi i soldi? <u>Papà</u> , non renderti ridicolo e non costruirmi una catapecchia sotto il naso	Ma cosa fai, papà? Dove li prendi i soldi? Non renderti ridicolo costruendomi una catapecchia proprio sotto il naso (Tokarczuk 1999: 97)

Spesso nobilitazione e omissione delle ripetizioni compaiono contemporaneamente. Ecco quindi che una frase come “Wiedział, co powie Pelski, i wiedział, co powie on sam” (Tokarczuk 2005: 87, lett. ‘Sapeva cosa avrebbe detto Pelski e sapeva cosa avrebbe detto lui’) diventa “Conosceva le argomentazioni di Pelski e le proprie repliche” (Tokarczuk 1999: 72).

Nella prima edizione italiana gli elementi culturospecifici sono sottoposti a un’ampia gamma di tecniche traduttive. A prestiti non adattati con spiegazione in nota (“barszcz”, “kasza”, “bigos”), si affiancano discutibili generalizzazioni, specificazioni o sostituzioni culturali: “sałatka jarzynowa” (‘insalata russa’) diventa “insalata di legumi”, “golonka” (‘stincino di maiale’) diviene “ossobuco”, “skwarki” (‘ciccioli’) “grasso di maiale arrosto”, mentre al posto di “pierogi”, “kopytka” e “żur” troviamo rispettivamente “ravioli”, “gnocchi” e “minestra a base di farina”⁵. Nella seconda e nella terza edizione, però, alcuni termini sono riportati tramite prestito inalterato, segnalando un certo ritorno al testo di partenza, come “chałat”, tradotto nelle prime due edizioni con “veste” e nella terza lasciato in originale con spiegazione in nota.

La permanenza, nella terza edizione, di numerosi errori di comprensione lascia intuire che forse la revisione sia avvenuta senza un confronto con il testo di partenza e sulla sola base delle precedenti traduzioni. Non è altrimenti spiegabile perché l’amante di Popielski, descritta come “młodziutka malarka z Krakowa, przedstawicielka futuryzmu i taszyzmu” (Tokarczuk 2005: 84), continui a essere, in italiano, “una giovane pittrice di Cracovia seguace dei futuristi e dei macchiaioli” (Tokarczuk 2020: 85). La sostituzione del tachisme, movimento astrattista francese degli anni Quaranta-Cinquanta del XX sec., con i macchiaioli, attivi nella metà del secolo

⁵ La mancanza di coerenza riguarda anche i nomi parlanti: non è chiaro, ad esempio, perché venga tradotto il nome del cane Kozioł (‘Caprone’), ma non quello della gatta Lalka (‘Bambola’).

precedente, annulla l'intera caratterizzazione del personaggio, che ruota intorno alla sua indole moderna, anticonformista e avanguardista. Ugualmente, nel descrivere il senso di estraneità provato dall'anima dell'Annegato di fronte al suo cadavere, Tokarczuk scrive: "Lecz zimne, martwe ciało jest dla niej tym, czym dla człowieka żywego zgłiszcza domu" (Tokarczuk 2005: 91, lett. 'Ma il corpo freddo e morto è per lei ciò per un vivo sono i resti bruciati di una casa'), eppure la traduzione italiana afferma esattamente il contrario: "Ai suoi occhi però il corpo freddo, morto, non rappresenta [sottolineatura mia, AA] ciò che per un vivo sono le ceneri della propria casa" (Tokarczuk 2020: 91). L'errata traduzione di "Na kuchni grzał się bigos i skwierczały kurze udka" (Tokarczuk 2005: 200), resa con "In cucina il bigos era sul fuoco e le cosce di pollo si doravano nel forno" (Tokarczuk 2020: 208) è dovuta a un'erronea interpretazione del significato del termine "kuchnia" preceduto dalla preposizione *na*, che non significa 'cucina', bensì 'fornelli'. E se il *bigos* è sul fuoco, lo sono anche le cosce di pollo, che non sfrigolano in un forno inesistente. Un ultimo esempio riguarda la scena in cui Genowefa è in preda alle doglie e "pojękując monotonnie, wzdłuż odmierzała krokami kuchnię" (Tokarczuk 2005: 78), reso dapprima con "levando monotoni gemiti, misurava la cucina nel senso della lunghezza" (Tokarczuk 1999: 65), e in seguito con "tra i gemiti, misurava la lunghezza della cucina" (Tokarczuk 2020: 80). L'effetto è involontariamente comico, perché Genowefa sembra prendere le misure della cucina invece di fare avanti e indietro in attesa che la levatrice scaldi l'acqua e prepari le lenzuola.

LA DIMENSIONE PERITESTUALE

La ritraduzione non investe solo il livello testuale, ma anche quello peritestuale. Il primo elemento a subire modifiche sul piano semantico, ma anche simbolico, interpretativo, commerciale, è il titolo. Questo "microcosmo dell'opera" (Adorno 1979: 6), com'è noto, è "già una chiave interpretativa" (Eco 1984: 7) e un "meccanismo di formazione del 'pregiudizio'" ossia "un'attesa di lettura" nei confronti del testo (Cadioli 2012: 198), ed è caratterizzato da una vasta gamma di funzioni, tra cui quelle designativa, descrittiva, connotativa, seduttiva (Genette 1989: 55–102). Il titolo del romanzo di Tokarczuk, traducibile letteralmente come *Primordio e altri tempi*, consiste in un'ellissi nominale che genera un cortocircuito semantico. Il toponimo Prawiek è infatti un crononimo che designa uno spaziotempo archetipico e primordiale, secondo la visione junghiana cara alla scrittrice, un luogo che è anche un tempo immerso in un ciclo infinito di nascita, crescita e morte⁶. L'ambiguità risiede

⁶ Cfr. Zawisza (2018: 75–76): "Il romanzo colpisce già a partire dal titolo. [...] Le complesse relazioni spazio-temporali in quest'opera si fondano sulla confusione tra piano temporale e piano spaziale. [...] Chiamando in questo modo il villaggio che dà il nome al romanzo si annullano i confini tra tempo e spazio, mostrando che questi due piani non si possono separare completamente l'uno dall'altro".

nel fatto che il titolo “viene sì fornito al lettore *ante textum*, ma trova il suo compimento solo *post textum*, a lettura terminata” (Elefante 2012: 75), perché solo a quel punto svela appieno, con un’operazione di interpretazione retroattiva, la gamma dei suoi significati. La traduzione dei titoli è tuttavia il frutto dell’incontro tra istanze diverse – del traduttore, dell’editore, del mercato, del lettore modello – e rappresenta una scelta “di cui non si conosce con esattezza il responsabile ultimo” (Elefante 2012: 78), perché raramente è segnalata e dunque ascrivibile a una figura precisa della filiera editoriale. Prima ancora che di tipo traduttivo, sulla scelta del titolo di un’opera tradotta influiscono decisioni di carattere economico finalizzate ad attirare il potenziale acquirente, nonché quelle di tipologizzazione (rispetto a determinati generi letterari), di stilizzazione e via dicendo. Si tratta, dunque, di “uno spazio di mediazione *au second degré*, un momento in cui la traduzione in quanto progetto intellettuale si confronta con la traduzione in quanto strumento di transazione anche commerciale” (Elefante 2012: 86). Il carattere enigmatico e aperto a diverse interpretazioni del titolo del romanzo di Tokarczuk è conservato nella maggioranza delle traduzioni in altre lingue: *Primeval and Other Times*, *Un lugar llamado Antaño*, *Ur und andere Zeiten*, *Străveacul și alte vremi* ecc. La prima edizione italiana si discosta invece da questi modelli: *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli* ricalca interamente il titolo dell’edizione francese uscita l’anno precedente, *Dieu, le temps, les hommes et les anges*. Benché Eco (1984: 8) affermi che “un titolo deve confondere le idee, non irregimentarle”, qui la polisemia e l’enigmaticità sono sostituite da una soluzione sintatticamente semplificata, un elenco di difficile memorizzazione e modesta attrattività, “un vero e proprio arbitrio” (Pompeo 2000) che pone sullo stesso piano quattro elementi che svolgono nell’economia testuale funzioni per nulla equiparabili, creando cortocircuiti di tutt’altro genere, relativi, cioè, alla dissonanza tra titolo e trama del romanzo⁷. Nel probabile tentativo di recuperare almeno una parte della gamma dei significati originari, nelle successive due edizioni il romanzo è stato rinominato *Nella quiete del tempo*, con un intervento orientato a ricondurre la traduzione al (peri)testo di partenza. Se l’intenzione era creare un “titolo evocativo, che richiama[sse] l’atmosfera del libro” (Tokarczuk 2020: 313), anche questa soluzione appare problematica, perché il concetto di quiete mal si attaglia alle intricate, drammatiche e quanto mai inquiete vicissitudini esperite dai protagonisti. Anche il nuovo titolo risulta dunque antifrastico rispetto alla trama. Independentemente dalla scelta compiuta, cambiare il titolo di un’opera già edita solleva una serie di questioni. Se la prima funzione di un titolo è quella identificativa, l’identificazione viene meno quando il referente non è più riconoscibile. Quanti lettori avranno acquistato il libro pensando che fosse un nuovo romanzo di Tokarczuk e non la riedizione, pur rivista e corretta, di un testo che magari avevano già letto? Come sostiene Newmark (1998: 85), “retranslations should

⁷ Indicativa è, ad esempio, una recensione pubblicata online che, dopo aver riassunto la trama del romanzo, conclude: “Chiarito che dio ed angeli intervengono ben poco nella vicenda, mi piacerebbe molto conoscere la traduzione esatta del titolo originale polacco”, <<https://asakiyumemishi.wordpress.com/2008/10/19/dio-il-tempo-gli-uomini-e-gli-angeli/>> [ultimo accesso: 22.12.2021]

not have new titles”, perché la nuova titolazione può creare confusione, indurre in errore o venire intesa come un’operazione editoriale ambigua e persino disonesta nei confronti del lettore-acquirente.

A caratterizzare le tre edizioni italiane è anche il ricorso a un numero via via crescente di note a piè di pagina: 16 nella prima, 18 nella seconda, 22 nella terza. Non essendo siglate, il lettore della prima edizione non è messo nelle condizioni di identificarne in maniera univoca l’autorialità, non è chiaro cioè se a redigerle sia stata l’autrice, la traduttrice, l’editore o un redattore; la seconda edizione specifica invece che “le note al testo sono a cura della traduttrice” (Tokarczuk 2013: 6), informazione che scompare però nell’ultima edizione, benché sia inferibile da una frase inserita nella *Nota alla traduzione*: “Ho eliminato alcune note che mi sono sembrate ridondanti e ne ho aggiunte altre che permettessero al lettore di capire meglio i riferimenti presenti nel testo” (Tokarczuk 2020: 314). Dal punto di vista tipologico, le note rientrano in tre categorie: erudite, in cui è spiegato il significato di un nome o viene sciolta una sigla; culturali, in cui sono chiariti termini relativi alla cultura di partenza lasciati inalterati nel testo di arrivo; relative al multilinguismo presente nel testo di partenza, in cui sono tradotte frasi o espressioni in lingue terze (qui, il russo)⁸. Se nella prima edizione molte note erudite erano volte a spiegare il significato dei nomi parlanti (Niebieski, Cherubin, Serafin, Boski)⁹, nella seconda il loro numero è ridotto, mentre nella terza sono del tutto eliminate. Oltre al desiderio di rimuovere ridondanze, spiegazioni didascaliche o traduzioni inesatte¹⁰, l’omissione pare ascrivibile a un cambio di strategia traduttiva: a un approccio *target oriented*, ravvisabile nel tentativo di spiegare il significato dei nomi parlanti, subentra infatti un atteggiamento *source oriented*, in cui questi nomi sono lasciati opachi per il lettore di arrivo. Nella terza edizione sono però presenti note che spiegano come un dato antroponimo sia un soprannome (Antek, Antoś, Gieniuś, Izek), informazione assente nelle edizioni precedenti, dove pure questi diminutivi comparivano. Qui torna un approccio addomesticante senza tuttavia intervenire sul testo naturalizzandolo, ma fornendo ai lettori strumenti per avvicinarsi alla realtà “altra” di cui il testo è portatore. Le note relative ai realia culinari rimangono inalterate, conservando di conseguenza sviste e inesattezze¹¹. Aumentano, di contro,

⁸ Riprendiamo qui la tipologia proposta da Elefante (2012).

⁹ Anche in questo caso va notata una mancanza di coerenza: non è spiegato, ad esempio, il significato del nome Kucmercka (‘Sedanina’, *Sium sisarum*), Ukleja (‘Alburno’, *Alburnus alburnus*), Niedziela (‘Domenica’), Bobasek (‘Bebè’), mentre quello del nome Pluszcz (‘Merlo acquaiolo’, *Cinclus cinclus*) compare nella seconda edizione, ma non nella terza. Cambiano talvolta anche le traduzioni: Niebieski è tradotto nella prima edizione come ‘celeste’ e nella seconda come ‘azzurro’.

¹⁰ A partire dalla seconda edizione scompare il maldestro tentativo di spiegare il significato di Niechciałowa (“cognome che suona più o meno come ‘Pocavoglia’”), mentre la nota relativa a Stasia Papugowa (“suona dunque come ‘pappagallina’”), nella seconda edizione è spostata dopo il cognome del marito e ridotta di dimensioni (“*Papuga*: in polacco significa “pappagallo”), per poi essere eliminata nella terza.

¹¹ In tutte le edizioni si afferma, ad esempio: “Gli *uszki* (sic!) sono una sorta di ravioli ripieni di funghi”, ma il plurale del termine *uszko* è *uszka*. Un errore simile, ripetuto in tutte e tre le edizioni, riguarda la formazione partigiana chiamata *Jędrusie*, resa impropriamente come *Jędrusi*.

le note relative ad altri aspetti della cultura di partenza, dovute alla scelta di sostituire precedenti generalizzazioni con prestiti inalterati. Anche la reintroduzione di termini culturospecifici può essere letta come un tentativo di allontanarsi da un approccio naturalizzante in favore di una maggiore preservazione della specificità della cultura di partenza: “la scelta di non tradurre diviene allora il segno del rispetto per l’Altro che fa sì che un determinato termine o espressione vengano lasciati nella loro lingua” (Elefante 2012: 122). Senza entrare nel merito dell’annoso dibattito sulle note in traduzione, va ricordato che la maggioranza dei traduttologi è concorde nel ritenerle una rottura della linearità sintattica del testo e un’infrazione del patto narrativo con il lettore che può inficiare la ricezione dell’opera¹². L’aumento del numero di note a piè di pagina nelle edizioni successive sembra dovuta anzitutto a un desiderio di ridurre la naturalizzazione del testo, spostando nel peritesto le informazioni sulla cultura di partenza. Così facendo, la presenza della traduttrice è resa più visibile e la consequenzialità del testo ancora più minata; inoltre, sembra in controtendenza rispetto all’accesso diretto e immediato alle informazioni che caratterizza le società digitali: se nel 1999 le note potevano ancora costituire un utile strumento conoscitivo, nel 2020 risultano ridondanti e portano a una certa infantilizzazione del lettore.

Un ulteriore elemento peritestuale è la *Nota alla traduzione* presente nella terza edizione. Collocata dopo il testo, ha un carattere riepilogativo, fornisce informazioni fattuali non prive di ambiguità e si caratterizza per una curiosa oscillazione dalla forma impersonale (“La traduzione fu quindi ripubblicata”, “Con questo stesso titolo il volume viene ora riproposto”) alla prima persona (“ho individuato”, “ho corretto”, “ho eliminato”) che fa emergere la voce della traduttrice. In apertura ripercorre la storia editoriale del romanzo: si afferma che il primo titolo era stato “voluto dall’editore”, meno chiara è l’autorialità del secondo: “La traduzione fu quindi ripubblicata da Nottetempo nel 2013 con un titolo diverso, che anche in questo caso si discostava da quello originale” (Tokarczuk 2020: 313). Il secondo paragrafo è dedicato a notazioni di carattere metalinguistico incentrate sul toponimo Prawiek allo scopo di giustificare la scelta di lasciare il termine inalterato: “È come suol dirsi un “nome parlante”, il cui significato è ‘tempi antichi, remoti’. In italiano non è possibile tradurlo con una sola parola” (*ibidem*: 313). L’affermazione sulla presunta intraducibilità del toponimo lascia perplessi, anche perché simili riflessioni sull’intraducibilità pertengono a un modo di concepire la traduzione come un procedimento di ricerca di equivalenze assolute ed univoche. Nel terzo e ultimo paragrafo la traduttrice elenca le modifiche attuate senza però entrare nel dettaglio. Veniamo a sapere che “nel 2013 avevo apportato altri piccoli cambiamenti rispetto alla traduzione originaria. Lo stesso ho fatto ora rispetto a quella del 2013” (*ibidem*: 314). Chiaro è l’obiettivo di attenuare l’entità dei cambiamenti che avrebbe forse gettato ombra sulle traduzioni precedenti: “ho individuato *alcune* [sottolineatura mia, AA] scelte lessicali non perfettamente calzanti e *alcune* asperità che ho tentato

¹² Così ad esempio Salmon (2017: 215), che le ritiene “una delle irrimediabili ‘piaghe’ della traduzione dilettesca”. Per una panoramica sul problema, cfr. Elefante (2012: 111–131).

di smussare, cercando in qualche caso di svecchiare il linguaggio”, “ho corretto alcune imprecisioni” (*ibidem*: 314). Queste affermazioni non danno conto della reale trasformazione testuale che investe, con interventi pervasivi, l'intero testo di arrivo: l'analisi mostra che i cambiamenti tra la prima e la terza edizione si assestano su una media di una ventina a pagina che vanno dall'ortografia al lessico alla sintassi. Si tratta di una notazione dal tono giustificatorio, che fornisce una “opportunity to anticipate and prevent criticism from reviewers and readers by showing, for example, that the translator has been aware of different translation alternatives and translation problems, or by showing that the translator has used consistent and comprehensive strategies” (Norberg 2012: 104).

L'ultimo elemento peritextuale che prenderemo in considerazione è di natura editoriale: la quarta di copertina, strumento principe di promozione del libro, né interno né del tutto esterno al testo, un “ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà”, strettamente “connesso alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto” (Elefante 2012: 143). Nella prima edizione italiana del romanzo la quarta gioca con i fattori dell'originalità e dell'esotizzazione proponendo un'immagine dell'Europa orientale come luogo “altro” per eccellenza, affascinante e poco noto, in grado di stupire il lettore: “da anni aspettavamo che l'Europa dell'est ci regalasse uno di quei grandi romanzi ai quali ci aveva abituato, capaci di fondere Storia e magia, quotidianità e metafisica, e di rendere in modo sublime i misteri e le sofferenze di quelle terre”. La figura della scrittrice scompare sullo sfondo della sua terra di origine, vero motivo di richiamo per il lettore, in consonanza con la linea editoriale della casa editrice, e l'opera è reclamizzata come un romanzo dell'Europa dell'est prima ancora che come un libro di Olga Tokarczuk, scelta dovuta anche al limitato prestigio internazionale dell'autrice. La quarta della seconda edizione predilige un approccio diverso: a un sunto della trama seguono un *blurb* con funzione legittimante tratto da un quotidiano polacco (“Tokarczuk costruisce il mito da ritagli di storia vera”, *Gazeta Wyborcza*), il nome della traduttrice, non più figura invisibile relegata al colophon o al frontespizio, e una breve biografia dove si afferma, in maniera ambigua, che “*Nella quiete del tempo*, uscito in Italia alla fine degli anni '90, torna qui in un'edizione riveduta e corretta”. Si lascia infatti intendere che anche l'edizione degli anni Novanta portasse lo stesso titolo. Se “nel caso di riedizioni di opere di narrativa tradotte, la quarta consente dunque di storicizzare la traduzione” (*ibidem*: 144), la storicizzazione è qui solo parziale. La terza edizione, infine, uscita dopo l'assegnazione del Nobel, ruota intorno al prestigio internazionale della scrittrice: in copertina il suo nome è seguito, prima del titolo, dalla dicitura “Premio Nobel 2018”, ripetuta altre due volte nelle bandelle, insieme all'elenco di altri premi ricevuti e tre *blurbs* che ne avallano meriti e valori. La quarta di copertina è una cartina di tornasole dei mutamenti intervenuti nell'arco di un ventennio, con la crescita graduale del potere contrattuale dell'autrice, il raggiungimento di una notevole visibilità internazionale e di un elevato capitale simbolico spendibile nel mercato editoriale (Bourdieu 2005). Se la

quarta, più degli altri elementi peritestuali, è il “luogo per eccellenza della dimensione pragmatica di un’opera”, dotato com’è della “capacità di orientare la ricezione”, comprendiamo allora come la posizione raggiunta da Tokarczuk nei “rapporti di forza all’interno del campo letterario e nel campo editoriale” (Elefante 2012: 30) possa essersi trasformata in elemento di attrazione utilizzabile nella commercializzazione del libro in quanto prodotto culturale.

CONCLUSIONI

Secondo Chesterman (2000: 22) “retranslation can be distinguished from revision as follows: revision focuses on a previous translation, retranslation on the original”. Meno categorica è la posizione di Koskinen e Paloposki (2010: 47), secondo cui sarebbe necessario pensare a un *continuum* nel quale “the textual relations between different versions, whether they are called retranslations or revisions, seem to form a ‘rhizomatic’ network of influences, ideologies and value judgments”. Concettualizzare o classificare come ritraduzione o revisione la pratica descritta in questo articolo “does not solve the problem due to the fact that the aforementioned indeterminacy of boundaries between retranslation and revision or editing would map into a similar indeterminacy between self-retranslation and self-revision or self-editing” (Geçmen 2018: 38). L’indeterminatezza emerge chiaramente dall’analisi qui condotta: la reinterpretazione di certi elementi del testo di partenza, la modernizzazione lessicale e la correzione di alcuni errori, stimulate da una maggiore consapevolezza linguistica, procedono in parallelo rispetto alla conservazione di espressioni idiosincratiche, tratti idiolettici e *habitus* traduttivo presenti nell’intera serie traduttiva. Inoltre, non è possibile stabilire con certezza se la ritraduzione sia stata condotta anche mediante un confronto con il testo di partenza o soltanto sulla base delle traduzioni precedenti.

L’analisi ha mostrato inoltre che nel corso del tempo la traduzione ha subito, in maniera non sempre coerente, modifiche orientate a un cambio di strategia da un approccio più assimilatore a uno più conservativo nei confronti dell’alterità del testo di partenza. Lo dimostra il ricorso a un numero crescente di tecniche preservative rispetto a quelle sostitutive, soprattutto in relazione agli elementi onomastici e ai realia culturospecifici, mentre sul piano peritestuale questo mutamento si riscontra nell’eliminazione delle note sui nomi parlanti e nell’incremento di quelle esplicative su determinati aspetti della realtà materiale della cultura di partenza. Benché privo di qualunque validità statistica¹³, il caso di Tokarczuk sembra confermare la “retranslation hypothesis” proposta da Chesterman (2000: 25) sulle orme di Berman

¹³ Casi di studio diversi portano a risultati diversi e persino opposti, cfr. Afrouz (2021), a testimonianza dell’infinità di variabili in gioco e della “context-dependent nature of each translation” (Koskinen, Paloposki 2019: 25).

(1990), secondo cui “retranslations tend to be closer to their original texts”. Un ritorno al testo di partenza sembra infatti smorzare la tendenza naturalizzante della prima traduzione (il passaggio del toponimo da Alfa a Prawiek acquista qui un valore emblematico).

Le modifiche segnalate esulano però dall’ambito puramente testuale. Nel caso del romanzo di Tokarczuk, il motivo di questi cambiamenti sembra risiedere anzitutto in un mutamento dello status dell’autrice. Se la riedizione di un’opera fuori catalogo in un momento in cui l’autrice si trova al centro del dibattito culturale ha sia motivazioni economiche (cavalcare l’onda del successo per vendere un prodotto) sia culturali (riempire una lacuna nel panorama letterario), tale riedizione non necessariamente deve consistere in una revisione/ritraduzione, che ha un costo non indifferente in termini di tempo e denaro. Proporre una nuova versione del testo invece di una semplice ristampa implica invece una certa sensibilità verso le mutate esigenze dei lettori e del mercato, nonché una coscienza della perfettibilità delle traduzioni precedenti. Come afferma Berman (1990: 5), “toute traduction est défailante, c’est-à-dire entropique, quels que soient ses principes”, pertanto:

la retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défailance originelle. La traduction d’une œuvre est alors rentrée dans l’espace de la retraduction. Cela se manifeste d’abord par une multiplicité de nouvelles traductions dont chacune, à sa manière, se confronte au problème de la défailance.

Le riedizioni del romanzo di Tokarczuk sono state quindi precedute da un processo revisionale (anche di tipo collaborativo: nella terza edizione la traduttrice cita “l’attento lavoro di chi ha curato la redazione del testo”, Tokarczuk 2020: 313) per garantire una maggiore qualità dei testi di arrivo: l’improvviso trovarsi della scrittrice al centro dell’interesse del mondo intellettuale italiano ha spinto l’intera filiera editoriale a rimaneggiare la traduzione affinché fosse all’altezza delle aspettative suscitate dall’opera di un premio Nobel. Aspettative che nel frattempo sono in parte cambiate anche in senso geo-culturale: le nuove edizioni italiane del romanzo hanno risentito infatti anche di una trasformazione del polisistema di arrivo, in cui, dalla fine degli anni Novanta a oggi, la Polonia ha dismesso man mano i panni di realtà “altra” agli occhi dei lettori e degli editori. Il processo qui descritto ha risentito anche dei mutamenti delle norme traduttive e ricettive del polisistema di arrivo, più aperto a traduzioni *source-oriented* in cui l’alterità culturale è sempre meno percepita dal lettore di arrivo come una barriera e sempre più come un valore aggiunto. Il carattere storicamente connotato delle ritraduzioni e la loro collocazione nel *continuum* traduttivo come momento di dialogo ed evoluzione dei polisistemi letterari sono tratti innati della traduzione: come affermava già negli anni Sessanta Edward Balcerzan (1968: 23), “una traduzione esiste in una serie traduttiva. La serie è la modalità fondamentale di esistenza di una traduzione artistica. In questo consiste la sua specificità ontologica”. E questo

processo pare sempre connesso a un mutamento delle aspettative del lettore, della consapevolezza linguistica del traduttore, del potere simbolico dell'autore o del valore dell'opera tradotta in quanto prodotto inserito nel mercato editoriale.

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA

- TOKARCZUK O. (2005): *Prawiek i inne czasy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków [1996].
 EAD. (1999): *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli*, trad. di R. Belletti, edizioni e/o, Roma.
 EAD. (2013): *Nella quiete del tempo*, trad. di R. Belletti, Nottetempo, Roma.
 EAD. (2020): *Nella quiete del tempo*, trad. di R. Belletti, Bompiani, Milano.

LETTERATURA SECONDARIA

- AFROUZ M. (2021): *Self-edition hypothesis. The case of multiple self-edited versions of modern literary texts*, "Forum", 19/1: 1–23.
 ADORNO TH.W. (1979): *Note per la letteratura 1961–1968*, Einaudi, Torino.
 ALVSTAD C., ASSIS ROSA A. (2015): *Voice in retranslation. An overview and some trends*, "Target", 27/1: 3–24.
 BALCERZAN E. (1968): *Poetyka przekładu artystycznego*, "Nurt", 8: 23–26.
 ID. (2009): *La poetica della traduzione artistica*, in: COSTANTINO L. (a cura di), *Teorie della traduzione in Polonia*, Viterbo, Sette Città.
 BERMAN A. (1990): *La retraduction comme espace de la traduction*, "Palimpsestes", 4: 1–7.
 ID. (2003): *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, GIOMETTI G. (a cura di), Quodlibet, Macerata.
 BOURDIEU P. (2005) : *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. di A. Boschetti, E. Bottaro, Il Saggiatore, Milano.
 CADIOLI A. (2012): *Le diverse pagine: il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Il Saggiatore, Milano.
 CHESTERMAN A. (2000): *A Causal Model for Translation Studies*, in: OLOHAN M. (a cura di), *Intercultural Faultlines*, St. Jerome, Manchester: 15–27.
 ECO U. (1984): *Postille a Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.
 ELEFANTE C. (2012): *Traduzione e paratesto*, Bononia University Press, Bologna.
 GEÇMEN K. (2018): *Retranslation and Shifting Constraints*, "transLogos", 1/1: 25–40.
 GENETTE G. (1989): *Soglie. I dintorni del testo*, C.M. CEDERNA (a cura di), Einaudi, Torino.
 KOSKINEN K., PALOPOSKI O. (2010): *Reprocessing Texts. The Fine Line Between Retranslating and Revising*, "Across Languages and Cultures", 11/1: 29–49.
 EAD., EAD. (2019): *New Directions for Retranslation Research: Lessons Learned from The Archaeology of Retranslations in The Finnish Literary System*, "Cadernos de Tradução", 39/1: 23–44.
 NEWMARK P. (1998): *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York.
 NORBERG U. (2012): *Literary Translators' Comments in Prefaces and Afterwords*, in: GIL-BARDAJI A., ORERÒ P., ROVIRA-ESTEVA S. (a cura di), *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*, Peter Lang, Bern: 101–116.
 PENG W. (2017): *Self-Retranslation as Intralingual Translation: Two Special Cases in the English Translations of San Guo Yan Yi*, "Language and Semiotic Studies", 3/2: 110–127.

- POMPEO L. (2000): *Il Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli di Olga Tokarczuk*, "Controluce", 9, <www.controluce.it/notizie-old-html/giornali/a09n09/lettera.htm> [ultimo accesso: 5.1.2022].
- SALMON L. (2017): *Teoria della traduzione*, Franco Angeli, Milano.
- SPOTURNO M.L. (2018): *Self-retranslation as a rite of passage: Rosario Ferré's English version of "La muñeca menor"*, "Mutatis Mutandis", 11/2: 356–375.
- UNIŁOWSKI K. (2006a): *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- ID. (2006b): *Anna In na straganach świata*, "Fa-art", 4: 14–21.
- VENUTI L. (1999): *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. di M. Guglielmi, Armando editore, Roma.
- ZAWISZA A. (2017): *Czy możliwa jest topografia czasu? Rozmyślania wokół powieści Olgi Tokarczuk Prawiek i inne czasy*, "Amor Fati" 1: 75–89.