

IN MARGINE AD ALCUNI TENTATIVI DI TRADUZIONE DEL V CANTO DELL'INFERNO, PRECEDENTI LA TRADUZIONE DELLA *COMMEDIA* DI M. BABITS

CSILLA KUN

Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola
H-9700 Szombathely, Berzsenyi tér 2.
kun@fsd.bdtf.hu

In occasione di queste Giornate Dantesche che si svolgono a Piliscsaba, ho pensato di dedicare il mio intervento ad una tematica insieme italiana ed ungherese, che si occupi di un Canto cui si rivolge sempre un'attenzione particolare, sia per la sua bellezza intrinseca, sia per il fatto che in esso sono tematizzati gli aspetti ideologico-poetici del Dolce Stil Nuovo (a loro volta collegati ad una *falsa interpretazione* del concetto di stile da parte di Dante (vedi poi l'episodio di Bonagiunta!) che culmina nella perdita di coscienza del „protagonista Dante”, uno svenimento di non facile lettura e comprensione, che lascia spesso incerti sul suo significato anche i critici più esperti), sia infine perché la maggior parte dei tentativi di traduzione in Ungheria, prima della traduzione „insuperabile” (anche per completezza) di M. Babits, si è diretta proprio su questo V Canto. La bellezza intrinseca dell'episodio degli amanti riminesi è talmente evidente e conclamata, nel suo tessuto linguistico originario, da rendere quantomeno problematica, se non impossibile, una traduzione che ne conservi il valore estetico, pur mantenendosi nell'ambito dell'*interpretazione*.

Le teorie della e sulla traduzione ingenerano oggi giorno discussioni feconde ma spesso interminabili tra i sostenitori del principio dell'opposizione statica fedeltà-infedeltà e chi vede nella traduzione una trasformazione che avviene tra i testi, fino all'opposizione con quanti si accostano alla traduzione con l'esigenza di fondatezza ontologica: indubbiamente l'atto e il risultato di una traduzione non sono altro che un'interpretazione del testo il quale, come *testo nuovo*, trova la sua novità paradossalmente proprio nel carattere *comune* con l'altro testo che viene ricomposto.

Il concreto riconoscimento di questa *ricomposizione* è possibile solamente attraverso l'analisi linguistico-poetica dei testi, cioè attraverso l'esame di quanto abbia voluto, il traduttore, giungere a conoscere la „verità”

del testo originale nell'atto di „produzione” della traduzione, in un processo durante il quale il testo, cancellando, conserva l'aspetto estraneo dell'atto. La cultura umana, l'operosità spirituale stesse si possono descrivere come atti di traduzione, che per necessità implicano anche una migrazione perpetua dei testi. Non è un caso quindi che nessuna traduzione sia concettualmente chiusa e delimitata: è facile dimostrare, infatti, come durante la traduzione di ogni opera si ricomponga il senso ad essa proprio, in quanto l'esigenza di comprensione è lo scopo principale della traduzione stessa.

La base di valutazione delle traduzioni può essere quindi la misura del modo in cui si lascia trapelare la verità del testo originale nel testo nuovo o, in altre parole e relativamente al nostro esempio, in che modo si possa trasporre la problematica tematico-intellettuale, che trasmette una realtà ideologico-poetica, quella del Dolce Stil Nuovo.

Di per sé il contenuto del Canto V è assai lineare, consono alla trama generale che Dante si è prefissato per i suoi „incontri oltremondani”: adesso, Dante e Virgilio s'incontrano con i „lussuriosi” cioè con i „peccatori d'amore”.

Il Canto possiamo dividerlo in 3 parti:

Descrizione di Minosse, il giudice dell'Inferno (versi 1-24)

Il gruppo dei lussuriosi (versi 25-72)

La storia di Paolo e Francesca (versi 73-142)

L'episodio di Paolo e Francesca costituisce più della metà dell'intero canto, 70 versi e costituisce un nucleo di per sé sufficiente per la mia analisi, anche se non possiamo estrapolarlo dal complesso del Canto stesso. Si para incontro a noi la figura di **Minosse**: Dante ne fa un demone spaventoso, colorato di grottesco nel suo modo di indicare le pene con giri di coda; segue il gruppo dei lussuriosi, davanti alla vista dei quali Dante si commuove, al pensiero che essi sono vittime della debolezza umana più comune, di un errore di misura – „la ragion sommettono al talento” – anche se la loro punizione per questo sarà meno grave! Segue la metafora dei tre uccelli **gli storni, le gru e le colombe**, i quali sono mezzi poetici veramente imponenti del canto, certo con diverse funzioni, se è vero che gli **storni** rappresentano la confusione che deriva dalla bufera, le **gru** mostrano un certo ordine di un gruppo prescelto (nonostante la bufera) e le **colombe** ci fanno presentire l'unità della coppia riminese.

Giunti al colloquio con Francesca incontriamo anche l'ideologia del Dolce Stil Nuovo presentataci con un linguaggio che deve rafforzare la convinzione, da parte di Dante, che all'origine del peccato dei due amanti esiste il fraintendimento di questo complesso di idee: in questa prospettiva l'amore finisce per avere una funzione distruttiva, che conduce poi alla morte. Francesca viene presa dal ricordo, vive nella dimensione della commozione, o forse, come argomenta De Sanctis, il punto focale dell'episodio è la passione e, in questa, la descrizione dell'anima femminile elevata; Giacomo Parodi è invece dell'opinione che la figura di Francesca sia

eroica, poiché appassionata del culto di amore: con questo si spiega il riferimento tre volte iterato ad amor.

Il nucleo tematico che accomuna i tre elementi **Lancilotto – Galeotto – libro** è „minato” da un facile fraintendimento dei versi che lo contengono e delle relazioni nominali che esistono tra questi tre elementi: il nobile **Galeotto** sollecita la regina **Ginevra**, moglie di re Artù, a baciare il suo amante, **Lancelotto**, primo cavaliere del re. Nel testo, Galeotto non viene indicato da nessun epiteto peggiorativo. Non è altro che fantasticheria il fatto che il marito tradito avrebbe commesso il suo reato subito dopo la scena („*quel giorno...*”) e che per questo i due amanti „*non lessero più avanti*”.

Il verso di chiusura: „*E caddi come corpo morto cade...*” con cinque parole toniche e una quadrupla alliterazione ben in evidenza, è uno dei versi più suggestivi di tutto il poema, che dovrà richiedere una abilità tutta particolare al momento della traduzione.

Questi punti focali, che generano problemi tematici e stilistici al momento della interpretazione in un'altra lingua, li esaminiamo sin dal primo tentativo di traduzione dell'inizio del XIX secolo: Gábor Döbren-tei (1786-1851) il quale come „primo esploratore” anche se abbastanza timidamente – dopo aver sentito l'importanza universale dell'opera –, si è cimentato con alcuni brani della Commedia. Per illustrare il merito assoluto del suo lavoro prendo adesso in esame un'altra parte dell'Inferno, i versi famosissimi dell'incipit: „*Életem folyásának közepén elvesztvén az egyenes utat, egy homályos erdőben találtam magamat. A' halál csak egy kevéssel kínosabb, mint ennek az vad erdőség', (mellyre való gondolatom a félelmet megújítja) darabosságának, kelleltenségének leírása. Hanem hogy azt a' Jót, mellyet ott leltem, leírjam, más ottan észrevett dolgokat beszéllek el. Nem emlékezhetem magam is jól többé, miként mentem oda bé, annyira elnyomott akkor az álom, mikor az igaz útról eltévelyedtem...*”¹ Dopo averla confrontata con la nota traduzione di Babits, all'infuori delle differenze formali, troviamo numerose discordanze tematiche che vanno ad aggiungersi ad incertezze nella traduzione stessa.

Per secondo ricordiamo il lavoro di Ferenc Császár (1824-1894) il quale si cimentò anch'egli nella nobile impresa: è vero che comincia la traduzione abbastanza tardi, al crepuscolo della sua operosità, solo nell'anno 1892, ma con una velocità di lavoro incredibile – in un giorno traduce un intero canto! – così che finisce in alcuni giorni la traduzione dei primi sette canti, più quella del canto XXX. Ma poi abbandona il lavoro, e opera piuttosto su una biografia, „condita” con aneddoti sul vate... così che alla fine pubblica solamente la traduzione dei primi quattro canti, e il resto rimane in forma di manoscritto nella collezione di József Kaposi. Il suo lavoro possiamo giudicarlo migliore di quello di Döbren-tei, prima di tutto per quanto riguarda l'uso delle parole e la tecnica metaforica.

Il terzo dei traduttori, Gyula Bálint (1824-1894), ha il merito di tradurre per la prima volta l'intera Commedia! È vero che l'opera pubblicata

¹ Manoscritto della Biblioteca del Liceum di Bratislava.

arriva solo fino all'ottavo canto, ma per la prima volta i lettori ungheresi possono accostarsi alla traduzione ungherese del V Canto dell'Inferno! La traduzione viene compilata prima di tutto per propria ambizione, ma nello stesso tempo ha anche lo scopo di „suscitare l'istinto a tradurre nei giovani”. L'opera di Bálint ha una sfumatura antica, per quanto riguarda la forma, essendo scritta in esametri e ricorrendo spesso a forme arcaiche o arcaizzanti: la figura di **Minosse** suscita orrore, con accenti di ironia: „*a diühös, foga fenve*”; la traduzione dei giri coda è claudicante: „*s küldi itélve, tovább, aszerint, ahány tekeréke* – (di che cosa?, N.d.R.) / *Nékie itt valahány átkos születésbeli lélek / Lépike elébe*” (versi 5-7). Poi continua il pensiero, solo alcuni versi dopo: „*S annyiszor a testét farkával körbekanyarja / Ahány körrel alább jelöl állást nékike a mélyen*” (versi 11-13).

La tripla metafora degli uccelli è tradotta giustamente, sia tematicamente che formalmente: „*És mint a seregélycsapatok, ha az őszi hideg kel, / Szárnyaikon szanaszét csattognak nagy seregekben*” (versi 41-42) „*S mint darvak panaszos szavukat hallatva, a légnek / Rétegein hosszas sort képezvén, tovaszállnak*” (versi 46-47) „*Erre, miképp ősztönvágtyól vonzva galambok / szétterített szárnyon kedves fészükbe sietnek*” (versi 82-83).

La figura di Francesca desta pietà senz'altro, ma l'uso arcaico delle parole la rende un po' stentata e impedisce proprio l'apparenza leggiadra ed evanescente, quasi smaterializzata della ragazza, tuttavia riusciamo ad avvertire nei versi l'accento al „manifesto del Dolce Stil Nuovo”.

La terzina „amor” invece rimane malintesa e diventa terzina „amore” (versi 100-109). Lo stile stentato si sente anche qui: „*Hirtelen: ősztönzést, szépnek lelve személyem, / Mely már tűnve, de bánt esetemnek szégyene máig*”.

L'episodio di **Lancilotto** è ben chiaro anche nella traduzione, ma ci sono punti, dove neanche Bálint si sente sicuro di aver compreso del tutto, fino ad arrivare a segnarli con i puntini di sospensione (versi 135-136).

In chiusura: „*Annyira meggyőződött, hogy minden erőm kiszakadva, / Mint a földrerogyó holttest, ájultan elestem.*” la parola „kiszakad” suscita catacresi e ne risultano soluzioni imponenti.

La prossima figura di questa piccola storia della traduzione del poema dantesco è János Angyal (1841-1912), il cui lavoro è piuttosto fedele al testo originale, ma senza alcuna ambizione di „artisticità”. Come uomo di chiesa, il suo culto di Dante ha prima di tutto una sfumatura religiosa e ideologica, e come conoscitore profondo della scolastica e del misticismo riconosce che la Divina Commedia non è altro che un viaggio allegorico.

La figura di **Minosse** è anche qui fonte di spavento: „*Bősz Minosz áll itt fogcsikorgatással*” (verso 4) „*S farkát magára ahányszor csavarja / Az árny olyan mély körbe fog zuhanni.*” (verso 15-16) La metafora degli uccelli la ritroviamo senza problemi, ma con la sua fedeltà esagerata Angyal rompe tutta la musicalità poetica di questi versi: „*Miként sereghe, télre mely vidéket / Cserél, tömegben száll, és nagy csoportban*” (versi 40-41) „*S miként a darvak gyászos énekükkel / Nagy hosszú sorban szállnak fenn a légben*” (versi 46-47) „*Mi-*

ként galambok, ösztönözve édes / Vágytól elérni kedves fészüköket, fenn / A légbé tárt szárnyakkal versenyeznek” (versi 83-85).

Le parole introduttive di Francesca, dove parla del suo paese di nascita, sono invece frammentarie e stentate: „*Ott van szülőföldem, hol tengeréhez / Mélyed le a Pó, összkéséretével / Nyugodt leendő ott, hullámos ágyban.*” (versi 97-99) e si perde proprio la leggiadra di cui si avrebbe bisogno per poter caratterizzare la figura e il modo di parlare della ragazza. La terzina „amor” viene del tutto eliminata dal traduttore, benché la prima equivalenza sia amore / *szerelem* e non più amor.

I versi di chiusura, invece, hanno un effetto migliore: „*Olyan levék, miként balált, ha lenék; / És úgy elestem mint holt testek esnek*” (versi 141-142)

Il vero e proprio punto di svolta nella storia della traduzione in Ungheria l’abbiamo con la poesia di János Arany intitolata „Dante” e con il sottotitolo: „Egy hitetlen drámai vallomása, akit megrázott Dante világa”. Il grande poeta ungherese compone anche le terzine del „Piccolo Inferno” e con questi il tono romantico precedente cambia definitivamente nello stile nazionale o nazional-popolare tipico del migliore Ottocento. Ci avviciniamo subito al prossimo personaggio della storia della traduzione, Károly Szász (1829-1905), il cui lavoro è stato forse il migliore e senz’altro il più notevole della fine del secolo scorso. Un’interessante „confessione di fede” sulla propria operosità ci viene dalla penna stessa dell’autore: „*Cercai la fedeltà in quanto volevo rendere in ungherese tutto ciò che il poeta aveva pensato, sentito, voluto e immaginato: cercai il pensiero e l’immagine ungheresi corrispondenti. Come avrebbe fatto Dante stesso se avesse parlato in ungherese (...) e cercai di essere poetico, sonoro ed espressivo.*”

Eppure più tardi Szász si allontanò da questa idea alquanto limitante di pratica nella traduzione, ma per quanto riguarda la forma del testo nuovo, questa doveva essere fedele all’originale – e quindi in terzine – perché forma indispensabile per restituire lo stile di Dante, secondo il giudizio del notevole traduttore e storico della letteratura. Anche le note sono testimonianza di una saggezza profonda del traduttore, elevano l’opera al di sopra degli altri tentativi dell’epoca. Nello stesso tempo, invece, queste due virtù si offuscano qualche volta, visto che, secondo Babits, „*qui prende, lì aggiunge sempre qualcosa all’originale, solo per mantenere la forma.*”

Un esempio: „*Mindig tömött a nép itt, sor után sor / Tolong: vallatva vall, s amint kimondva / itélete: jelölt helyére vánszorog.*” (versi 13-15) che vive solo in grazia della rima: „*bányszor – után, sor – vánszorog*”, oppure nel verso 125: „*Miként keletkezett s növelkedék*” sebbene nel testo originale troviamo solo „la prima radice”.

Per quanto riguarda la figura di **Minosse** essa è quasi fraintesa: „*A szörnyű Minosz, vicsoritott foggal / Állt itt, ki minden bünt, mit lát, ítél meg / S le-súlyt, maga körül tekert farokkal.*” (versi 4-6). Un’altra interpretazione scorretta la troviamo nel caso del „... loco d’ogne luce muto”: in confronto alla soluzione di Angyal: „*minden fénytől **vak***”, Szász usa un’altra parola „minden

fénytől **siket**". Ma poi si scusa subito nella propria nota a piè di pagina. Nella tripla metafora degli uccelli usa anch'egli l'invenzione di Angyal: al posto di **seregélyek** usa il nome „**seregék**” (interferenza tra traduttori!) poi „**darúk**”, dove Szász „contrabbanda” una nuova sfumatura poetica tra i versi, con l'espressione onomatopeica „bús krúgatással” (verso 47) creando così un atmosfera „più accogliente” (anche se siamo nell'Inferno) ed infine le colombe tornano su di un „hű – pehely ágy” (versi 82-86). La figura di Francesca e le parole da lei pronunciate sono già più liriche e dolci di quanto troviamo nel testo di Angyal (fino a soluzioni forse meglio riuscite che in Babits), per esempio nei versi 97-100: „*A város, mely szűlt, ama parton fekszik, / A hol a Pó, sok ágbogával egyben, / Nyugtot találni tengerré igyekszik.*”

La terzina „amor” – anche qui è **szerelm** – ha l'onore di assicurare al carattere di inno contraddistinto dalla triplice ripetizione, tipica del salmo: le anafore significative non spariscono immotivatamente come nelle traduzioni precedenti. È centrata in pieno la soluzione del verso 102: „*Mehytől, iszony! hogy fosztottak meg!*”. Per quanto riguarda l'episodio di „Lanc'lot” è pieno di passione: „*Szemünk fellángola*” (v. 131) ed una vera bravura linguistica è la traduzione del verso 137: „*Könyv s szerző nékiünk így lón Galeottúl*”. Solo l'ultimo verso è abbastanza scoraggiante: „*s mint elesik aholt-test, úgy elestem*”. Tutto sommato, questo lavoro finisce per essere il migliore tra quelli dell'Ottocento. Passando al Novecento, ricorderemo che tre autori prima di Babits ebbero l'ambizione di avvicinare al pubblico magiaro quest'opera universale, ciascuno con uno scopo proprio, su diversi livelli linguistici e di stile.

* * *

Per primo si deve Emil Ábrányi (1850-1920) il quale lavorava su un culto dantesco nuovo, ma pretenzioso. La lingua leggera e artistica che usa rende prestigioso il suo lavoro, ma la sua novità di adoperare interiezioni e altre parole con funzione connotativa, ha il merito di rendere più vivace, leggibile, addirittura divertente la traduzione, pur rompendo l'equilibrio e la continuità del testo. La figura di **Minosse** ha in principio un significato quasi confuso: „*Körüikeríti testét, úgy ítél*”, mentre diventa più chiara oltre „*Tudván: melyik hova legyen temetve, / Farkával annyiszor köríti testét, / A bány fokon le lesznek dobva, vetve*”. Qui la figura e „l'azione” di Minosse sono del tutto chiare, solo il significato delle parole „*temetve – dobva – vetve*” non è conveniente, visto che nell'originale abbiamo solo „*sia messa*”. Nella metafora degli uccelli non troviamo niente di nuovo, ma c'è un'altra invenzione da parte di Ábrányi: con l'uso individuale delle parole prova a rendere la passione, la commozione e tutte le altre sfumature stilistiche dell'originale; quando Dante chiede a Francesca dei „*dubbiosi disiri*”, Ábrányi propone una soluzione del tutto diversa: „*A kétséges vágy bűnös mámorában*” esprimendo come né lei né Paolo di questi „*disiri segreti*” si siano del tutto pentiti o quantomeno li abbiano ammessi come peccati.

Le terzine „amor” vengono tradotte anche qui come „szerelem”, ma poi troviamo ancora alcuni particolari usi di parole nuove: „*Mily édes érzés, mily gyönyör bevéyle/ készítette őket bukeni* elsodortan.”, oppure: „*Féjem le- hajtám, s tartám meghajoltam*” e così via. La leggenda del „szerelemvert Lanzelot” è spiegata un po’ vagamente, ma anche qui risplende la passione, e naturalmente anche la commozione.

Il personaggio-nome-simbolo di Galeotto – per restare nell’ambito del certo – è scomparso dal testo, così almeno non ci sono equivoci: „*Ab! Csábos volt a könyv s szerzője szintén!*”

La chiusura non si adatta affatto all’atmosfera del canto: „*Öntudatom rögtön csak elveszett, s én / mint hulla, némán a talajra dőltem...*”

La nostra rassegna continua con un nome notissimo, ma per altri motivi, nella letteratura ungherese, quello di Géza Gárdonyi: egli stesso non volle chiamare „traduzione”, il proprio lavoro scritto per le scene del Padiglione Panoramico Illustrato „Dante-Pokol”, cioè per le Manifestazioni relative al Giubileo del Millenario d’Ungheria. Il suo lavoro è per lo più un riassunto del contenuto del canto, senza rime, che tralascia le parti che Gárdonyi ritiene troppo noiose o di contenuto „politico”. Ci sono tuttavia alcuni esempi di traduzione che meritano di essere menzionati: „*Váry egy kicsit, majd arrébb lengenek, / és akkor kérd a szerelem nevében, / hogy szóljanak; és ők feleni fognak.*”

La traduzione dei nomi propri, diremmo piuttosto la loro trascrizione fonetica, riesce ben divertente: Franceseszka, Pál, Szemiramisz, Párizs... L’unica eccezione è Virgilio, che riceve l’onorevole nome di „Virgil”.

In conclusione e non per ultima, menzionerei la traduzione di Árpád Zsigány (1865-1936) che è quasi una sintesi dei lavori precedenti. Per quanto riguarda la forma e la fedeltà all’originale, è forse sullo stesso livello della traduzione di Angyal – anche qui ci sono giambi non in rima – ma nel suo linguaggio il lavoro di Zsigány è più scorrevole, più spontaneo, più vicino all’uso di parole della sua epoca. Naturalmente anche qui troviamo degli equivoci, come il verso 92: „*Noi pregheremo della tua pace*”, che viene tradotto „*A lelked üdvéért, bizony, imádnók*”, poiché il traduttore non ha preso in considerazione che *pace* è parola chiave nella scena, anzi in tutto il canto; oppure il „*loco d’ogne luce muto*” che trova traduzione in ungherese con „*vigasztalan sötétség*”...

Si tratta infine di un’opera dai risvolti altamente positivi, perché allora non si credeva ancora che la Divina Commedia potesse esser tradotta in terza rima, poiché in una traduzione valevano di più la contestualità e la comprensione del testo, che la concordanza formale: e Zsigány adempie a queste esigenze, ad un livello linguistico e culturale elevato. Il suo Minosse non è spaventoso, anche se ringhia; la definizione di „vigile” infernale è abbastanza giusta nella versione ungherese: „*s farkával annyiszor körülcavarja / magát, ahányadik körre itéli.*” Per le metafore degli uccelli troviamo soluzioni già sentite: „*Mint seregék, zímankós tél-időben*”, ma poi un

uso di accostamenti cacofonici rovina l'atmosfera aulica: „*Tömött csoportba gyűlve hánytorgnak, / úgy kóvályognak itt a kárhozottak.*” (versi 40- 43) Le gru, naturalmente, „*bús krígatással szállnak a magasba.*”

La terzina „amor” è appesantita, lontana dall'atmosfera ariosa del Dolce Stil Nuovo. Nell'episodio di Lancilotto, c'è anche un verso frainteso (verso 123): „*il disiato riso*” diventa „*vágyteli mosolygás*”. Il verso 135 non ha neanche lo stesso contesto semantico: „*vélem egybeforrt*”, mentre in Babits è „*ki tőlem soha el nem válhat*”.

L'ultimo verso mostra una soluzione fortunata: „*Halálra váltan, menten elaléltam / s mint élettelen test, a földre rogytam.*” (versi 141-142)

A conclusione del mio contributo, vorrei citare il massimo talento in questo campo, Babits, che con un pensiero sul tema, rivela il segreto più grande del compito di tutti i traduttori:

„Mi izgatná a művészt ha a lehetetlenség nem? Dante fordítása mindig a világirodalom legnehezebb feladatai, legcsábítóbb problémái közé tartozott. Egy irodalmi körnégyszögesítés, bölcsék köve: oly izgató, oly népszerű. Nyelvek és nemzedékek vetélkedtek benne, egymás vállára hágva törtek a magas pálma felé. Nagy költők, nagy nyelvművészek és nagy tudósok áldozták rá idejük és erejük jó részét... Az ember kételkedve kérdezi: honnan a mesterkélt külsőleges munkának ily csodás varázsa?... A talányfejtés léha gyönyörűsége meddig viszi még a lelkeket? Igaz, hogy a Divina Commedia terzinái még találynak is tökéletesebbek minden más talánynál, melyet alkotás valaha műfordító elé állított.” (Babits Mihály 1912:59)

BIBLIOGRAFIA

- Császár Ferenc (1857) Különlenyomat: Olasz költőkből, A Pokol első négy éneke. Pest.
 Ábrányi Emil (1870) Francesca da Rimini. Fővárosi Lapok n.: 286.
 Bálint Gyula (1874) A Pokol ötödik éneke. Magyarország és a Nagyvilág n.: 28.
 Szász Károly (1877) Dante. A Pokol ötödik éneke. Budapesti Szemle vol. XIV, pp. 384-397.
 Angyal János (1887) Alighieri Dante Divina Comédiája. Budapest.
 Szász Károly (1885) A Pokol. Írta Dante Alighieri. Da Dante Alighieri.
 Gárdonyi Géza (1896) A Pokol. Írta Dante Alighieri. Singer és Wegner, Budapest.
 Cs. Papp József (1897) A Pokol. A D. C. első része Gámán József Könyvnyomdája, Kolozsvár.
 Zsigány Árpád (1908) Dante Alighieri: Az Isteni Színjáték első része. Scimkó György Könyvkiadója, Budapest.
 Babits Mihály (1912) Dante fordítása. Műhelytanulmány. Nyugat.
 Bán Imre (1988) Dante-tanulmányok. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.