

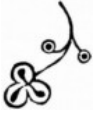


di Giulia Baselica

Alcuni pensano che gli scrittori traducano meglio degli altri. Io non lo penso. Penso che qualche volta traducono bene e qualche volta male. Penso che per uno scrittore, il tradurre un testo amato possa essere un esercizio quanto mai salubre, corroborante e vitale. A patto, però, che lo prenda come un esercizio, e si comporti non da scrittore ma da traduttore, tirandosi in disparte il più possibile, cacciandosi il più possibile in un punto nascosto [...] Non penso che lo scrittore debba compiere, nel tradurre, un atto di appropriazione. Credo che debba il più possibile far sparire se stesso. Il suo stile, che non adopera, gli langue nelle mani come uno strumento inutile. Tuttavia non se ne può separare nel pensiero, essendogli impossibile nel pensiero separarsene mai, e di tanto in tanto lo accarezza dentro di sé in segreto, pensando al tempo in cui lo userà di nuovo (Ginzburg 2001a, 391-392).

Con queste parole Natalia Ginzburg nell'ormai lontano 1983 offriva ai lettori italiani una nuova versione del romanzo *Madame Bovary*. La offriva presentandola con quel suo particolare tono sommesso, con il quale esprimeva un'umiltà schietta, quasi rude, capace di penetrare subito nell'anima di chi l'ascoltava e la leggeva. Un'umiltà tanto profonda, quanto ferreo era in lei l'ideale del servizio offerto all'altro e compiuto, soprattutto, come un dovere da parte di chi detiene una qualche forma di potere, come quello della parola e non solo. A proposito del potere politico, così scriveva tre anni dopo:

Vorrei che il Partito comunista fosse numeroso e forte. Però vorrei che la sua forza riuscisse a non assumere i connotati del potere politico. Vorrei che fosse una forza di natura perplessa, dubitosa, pessimista e incerta. Una forza fatta, se così si può dire, di precarietà e fragilità [...] Vorrei che il Partito comunista andasse al governo. Vorrei però che andasse al governo senza diventare mai un partito di governo. Vorrei che, nell'andare al governo, ci andasse non già con le caratteristiche dei vincitori ma con quelle dei perdenti. Vorrei che riuscisse a governare senza mai smarrire il bene supremo



dell'incertezza e della fragilità.

Si dirà che, in questo modo, i governi non reggono nemmeno un giorno. Eppure deve esistere la possibilità d'una forza che rifiuta i connotati ottimisti della vittoria, e conserva, nella vittoria, il pessimismo degli sconfitti. D'una forza che conserva il ricordo delle persecuzioni viste o subite e detesta la forza al di sopra di ogni cosa (Ginzburg 2001b, 120-121).

Esteso all'atto del tradurre: questa forza «che detesta la forza al di sopra di ogni cosa» si oppone a ogni forma di prevaricazione, di abuso, di forzatura quali altrettante emanazioni del tradurre inteso come processo di colonizzazione, come atto di appropriazione di un territorio che è a un tempo macrocosmo culturale e microcosmo individuale; questa forza è quel principio immanente, per intervento del quale la personalità del traduttore.

Non di rado lo scrittore che traduce uno scrittore aspira a tale trasparenza, ambisce a farsi «parete di cristallo», con grandi fatiche, perché : «non si traduce partendo da una libertà espressiva che diventa forma, ma la forma nasce da una limitazione coercitiva che può fiorire in possibile libertà» (Sanvitale 1989, 152); soprattutto il traduttore-scrittore non dimentica mai, neppure per un attimo, che «il testo è già dato» (Sanvitale 1989, 152) . E il timore di sovrapporre all'io del testo originale l'io della propria versione genera irritazione: «Quanto alla forma, mi danno abbastanza fastidio certi "lucentinismi" di quell'epoca, ma correggerli sarebbe stato anche più fastidioso. Prego il lettore di passarci sopra» (Lucentini 1988, 118); talvolta, addirittura, un'autentica ossessione:

Spesso, in questo lavoro di traduzione ho provato la sensazione di una collisione, di un conflitto, della tentazione immodesta di sciogliere a modo mio i nodi del testo: insomma, di correggere, di tirare sulle scelte lessicali, di sovrapporre il mio modo di scrivere a quello di Kafka. A questa tentazione ho cercato di non cedere (Levi 1983, 254).

O, ancora, viene esorcizzato, magari dalle personalità più tenaci e intrepide:



Due parole ora sulla versione. Colla quale, è presto detto, ci siamo studiati di aderire, per quanto era possibile e ce lo concedevano le elementari leggi della nostra lingua, al testo originale. Di questo cercammo di riprodurre non solo il piglio, ma persino le incongruenze, i costrutti faticosi, le ridondanze, i luoghi comuni, le audaci o, se si vuole, arbitrarie temporizzazioni, la punteggiatura eccetera. Insomma tutte le più minute particolarità; a costo d'affaticare in qualche luogo anche il lettore. Che ne avrà, in compenso, un fraseggiato quasi sempre testuale (Landolfi 2012, 312).

L'idea di «personalità trasparente» rinvia concettualmente all'immagine della lastra di vetro, a sua volta celebre metafora dell'ideale e perfetta naturalizzazione di un testo tradotto: la traduzione è come una lastra di vetro e il suo livello di perfezione è direttamente proporzionale alla sua stessa impercettibilità; sono le sue imperfezioni, graffi e bolle a renderla visibile e ad attirare l'attenzione dell'osservatore (Shapiro 1997). È proprio a questa metafora, quindi alla scorrevolezza del testo tradotto, normalizzato e privato di ogni connotazione stilistica e culturale - autoriale - cui Venuti fa provocatoriamente riferimento affrontando il tema dell'invisibilità del traduttore:

L'illusione di trasparenza è un effetto del discorso scorrevole, dello sforzo del traduttore di assicurare una facile leggibilità aderendo all'uso corrente, mantenendo una sintassi continua, fissando un significato preciso [...] Più la traduzione è scorrevole più il traduttore è invisibile e, presumibilmente, tanto più lo scrittore o il significato del testo saranno visibili (Venuti 1999, 21-22).

Un testo trasparente si identificherebbe dunque in una traduzione massimamente naturalizzante, in una versione estremamente *target oriented*: nell'essenza, in una sorta di trasferimento del testo - nato in una cultura e in una lingua proprie - nella cultura e nella lingua del pubblico destinatario, protetto, quindi dispensato, da ogni confronto con l'alterità. Dal punto di vista stilistico la resa di un testo letterario in una lingua d'arrivo, non va dimenticato, si fonda non soltanto sulla trasparenza della parete di cristallo evocata da



Terracini, bensì anche sul suo spessore, che rende materiale la linea di confine, l'insieme di differenze linguistiche, stilistiche e culturali proprie delle due opere poste a confronto dall'atto traduttivo. Trasparenza non significa, infatti, totale e acritica adesione alla lingua del testo originale:

Allora il problema del tradurre sarà: come restituire alla lingua quel modo di passare attraverso gli eventi, quel largo respiro e quella scioltezza delle frasi [...]. Una pagina scandita da brevi frasi in italiano ha un effetto e un senso diverso rispetto alla stessa pagina in inglese o americano. Perché in italiano possiamo elidere il soggetto d'una frase, cosa impossibile in inglese, e possiamo invertire l'ordine soggetto-predicato senza che ciò dia l'aspetto d'una forma rara, come succederebbe in inglese. Ne viene che tutto il quadro dei nostri usi sintattici non è assimilabile a quello dell'anglo-americano, e tanto meno dell'americano stretto. Quando London ripete lo stesso soggetto varie volte nella serie di frasi elementari, dà un moto ritmico alla narrazione e insieme la tiene su un tono di racconto quotidiano, perché la ripetizione del soggetto è normale nel parlato. Viceversa in italiano, dato che possiamo sempre elidere il soggetto, la sua ripetizione prende un'aria di pesantezza o stramberia (Celati 2012, 126-128).

Tuttavia non si può non considerare l'osservazione di Ortega y Gasset in merito all'utilità di condurre le possibilità espressive della lingua d'arrivo al limite estremo dell'intelligibilità mediante una traduzione semantica, permettendo ai modi di parlare dell'autore di rivelarsi al lettore, il quale si sorprende a compiere gesti mentali propri di un'altra individualità, di un'altra cultura e di un'altra lingua (Ortega y Gasset 2001). E in sintonia con tale proposta di riflessione e con la lingua di riferimento, lo spirito corrosivo e l'ironico disincanto facevano dire a Lucentini:

quando uscì nei «Gettoni» Einaudi trent'anni fa, questa traduzione - la prima in italiano di un'opera di Borges - sollevò obiezioni come troppo letterale, troppo spagnoleggiante. Rivedendola ora non ho mancato di apportarvi ritocchi qua e là, per aumentarne la



letteralità e i presunti spagnolismi. Non sono responsabile, invece, delle correzioni in “buon italiano” che ne hanno afflitto la ristampa presso altro editore, in una recente raccolta di tutte le opere di Borges (Lucentini 1985, 151).

Può essere interessante soffermarsi più compiutamente sul concetto di traduzione naturalizzante, sulla sua multiforme natura, sulle fisionomie che potenzialmente acquisisce per mezzo della penna di un traduttore- scrittore (o scrittore-traduttore) infine, e soprattutto, sulle conseguenze che essa comporta in termini di ricezione del testo – in particolare se appartenente alla tradizione letteraria classica – quindi della cultura e dell'autore di cui esso è emanazione. Le numerose traduzioni di classici russi firmate dallo scrittore Paolo Nori offrono l'occasione di compiere tale riflessione.

Innanzitutto è importante tenere presente che molto spesso gli scrittori scelgono di tradurre opere particolarmente amate o per le quali provano almeno interesse, a volte addirittura passione, determinati da motivi più vari. Nei libri di Nori la letteratura russa è una presenza costante: se è autentica protagonista nel romanzo *Pancetta*, attraverso il racconto della vita del poeta futurista Velimir Chlebnikov sullo sfondo della Pietroburgo degli anni Dieci, in altri libri è comunque una presenza, anche se fuggevole. È occasione di riflessioni digressive:

Ci sono autori che prendono il mondo e lo ritrascrivono dal proprio punto di vista, fanno passare il mondo sconfinato attraverso l'imbuto della propria persona e del proprio minuscolo sguardo, Colette per esempio è una di questi. E ci sono autori che rovesciano l'imbuto, che dalla propria persona minuscola traggono un mondo sconfinato, Tolstoj è uno di questi (Nori 2009a, 20);

di personali interpretazioni pronunciate dalla voce narrante:

il Gabbiano di Čechov, non ci avevo mai pensato, è come il giardino dei ciliegi, solo voltato. Nel Giardino dei ciliegi c'è il giardino di qua, nel Gabbiano di Čechov c'è il lago di



là. Nel Giardino dei ciliegi gli attori si girano di qua, nel Gabbiano di Čechov gli attori si girano di là. Per il resto, è uguale (Nori 2008a, 51);

di divagazioni su personaggi letterari o su esponenti della cultura russa:

Questo bibliotecario filosofo, amico personale di Fëdor Michajlovič Dostoevskij, di Lev Nikolaevič Tolstoj, lui, pensava che nel futuro dell'umanità c'era un'evoluzione imminente e inevitabile la conquista dell'immortalità per tutti anche per quelli che erano già morti che la resurrezione dei morti predetta dalle scritture lui non la prendeva come una metafora, secondo lui sarebbe stata proprio successa concretamente i vivi sarebbero restati vivi per sempre i morti sarebbero tornati in vita per questo motivo era necessaria la conquista e la colonizzazione dei pianeti vicini per via che sulla terra altrimenti tra poco non ci sarebbe stato più spazio (Nori 2011, 47).

Nei passi citati l'autore, per mezzo dell'io narrante, sintetizza questioni letterarie o filosofiche di ampia portata: l'arte tolstojana, il confronto tra due capolavori čechoviani, il pensiero del bibliotecario-filosofo Nikolaj Fëdorov, esponente del cosmismo russo. Le dispensa al lettore, che forse non conosce la letteratura russa, mettendo in atto un procedimento di volgarizzazione, quindi di naturalizzazione, mediante il quale un intero mondo culturale lontano nel tempo e nello spazio, dall'apparenza complessa o addirittura incomprensibile, appare del tutto prossimo, assimilato alla cultura dei lettori, perfino semplificato. Un'analoga operazione parrebbe rivelarsi in non pochi passi dei romanzi russi tradotti da Nori. Il «ve'» messo in bocca a vari personaggi presenti nelle *Anime morte* e in *Padri e figli* connota il carattere dei personaggi, evocando la parlata tosco-emiliana (è vero che la traduzione dell'interiezione *viš'* proposta dal vocabolario russo-italiano Kovalev è, appunto «ve'», tuttavia il dizionario di Julia Dobrovolskaja, per esempio, suggerisce un altro percorso traduttivo).

Ma ancor più naturalizzato e addomesticato è l'effetto generato dalla riproduzione della



parlata dialettale emiliana attribuita a un contadino russo in *Padri e figli*: «chi è che al sa, el versti in chi iem mia segnà [...] perché al tirava col testò» (Nori 2010, 130) o di quella campana messa in bocca a un ragazzo caucasico in *Un eroe dei nostri tempi*: «Nun ci sta [...] Proprio [...] Pede pede n'borgo» (Nori 2004b, 65), o di quella romanesca: «Dove annavo? In un situ annavo... cor fagotto? ecché fagotto?» (ivi, 69). Si tratta di rimedi cui in passato si ricorreva spesso, per riprodurre il parlato: si pensi al toscaneggiante *Morte a credito* celiniano di Giorgio Caproni. Se il procedimento traduttivo è naturalizzante, l'effetto è, tuttavia, estraniante: l'ambiente naturale, i toponimi, i nomi dei personaggi, le situazioni, i fatti narrati, il contesto storico-culturale trasportano idealmente il lettore in una realtà culturale diversa da quella cui egli appartiene, e tuttavia si imbatte in personaggi che si esprimono in una sorta di dialetto italiano. Ancora più naturalizzante e paradossalmente ancora più spaesante è la sentenza turgheneviana «La gente dà buoni consigli se non può più dare il cattivo esempio» (Nori 2010, 49). Non soltanto la traduzione è del tutto errata e fuorviante – la frase del romanzo rinvia alla condizione di chi ha commesso errori a proprio danno e scoraggia anche chi magari non ha bisogno di consigli: *na svoem moloke obžegsja, na čužuju vodu duet*, più o meno equivalente a «se ti sei scottato con l'acqua calda, soffi anche su quella fredda degli altri» – determinando una distorsione del discorso di Bazarov; ma procura anche una sorta di cortocircuito artificioso e improprio, evocando la celebre canzone *Bocca di rosa* di Fabrizio De André. Altra forma di naturalizzazione, più precisamente di attualizzazione, ancora in *Padri e figli*, è la resa di *bolvany* (letteralmente «imbecilli», «scemi») con il termine «coglioni»: «E infatti, prima erano dei semplici coglioni, adesso d'un tratto son diventati dei nichilisti» (Nori 2010, 71). Certo, la corrispondenza semantica tra il russo *bolvany* e l'italiano 'coglioni' è sicuramente rispettata, tuttavia è il registro, o livello di lingua, a non corrispondere: difficilmente il raffinato, elegante Turgenev avrebbe messo in bocca all'aristocratico Pavel Petrovič Kirsanov il termine impiegato da Nori, senz'altro ormai di uso assolutamente comune, e comunque di registro volgare. Con lo stesso traduttore italiano in un altro passo del romanzo viene reso il termine *glupec*, che vale per «stupido», «sciocco»: «Ma cosa diavolo è venuto a fare quel coglione di Sitnikov» (ivi, 128). Tornano alla mente le amorevoli parole di Natalia Ginzburg:



Tradurre è servire. Tuttavia gli rimane, nascosta, una sorta di sovranità: quella sovranità che è destinata ai servi dei sovrani, quando vivono in stretta dimestichezza con essi, respirandone l'amata grandezza, spiandone sulle rughe della fonte i voleri e i disegni» (Ginzburg 2001a, 392).

Gogol' e Turgenev, oltre che Chlebnikov e Charms, penetrano nell'universo creativo di Paolo Nori scrittore:

Di fronte a me Bassotuba legge un libro che le ho prestato, mi dice Era bravo questo signor Gogol', era bravo altrochè [...] e chiedo a Bassotuba, guardando per terra, com'era questo signor Gogol'? Era bravo, il signor Gogol' (Nori 2009a, 37);

stai attento alle parole che usi, mi dico, che nichilismo l'ha inventato uno scrittore russo e in origine ha un significato positivo. I nichilisti non sono, come si crede, quelli che non credono a niente. I nichilisti non hanno maestri, non credono nella tradizione, riverificano tutto da zero (Nori 2009, 100).

Gogol', soprattutto, parrebbe indurre Nori a una sorta di ironica, surreale trasfigurazione della piccola umanità dell'ambiente parmigiano in cui si svolgono le peripezie di Learco Ferrari, dei suoi amici e famigliari, sorta di Mirgorod o Dikan'ka in edizione emiliana, trasferite alle soglie del XXI secolo. Ma qualcosa di Nori scrittore traspare nelle sue traduzioni dei classici russi, qualche connotazione stilistica. Per esempio il troncamento della desinenza verbale alla prima e alla terza persona plurale, talvolta anche alla terza singolare: «questa gente tien la stalla al posto della stanza per la servitù» (Nori 2004b, 15); «Ma son tedeschi, non fan spazzatura» (Nori 2012b, 32); l'assenza della 'd' eufonica nella congiunzione 'e' davanti a nomi che iniziano con 'e' e nella preposizione 'a' davanti a nomi che iniziano con 'a': «E ecco che è venuto fuori che avevo ragione» (Nori 2010, 200); «si mise a andare avanti e indietro» (ivi, 204). Altra peculiare cifra stilistica di Nori scrittore è rappresentata dalla copiosa

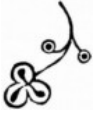


presenza di articoli partitivi: «- Dell'acqua, dell'acqua - diceva con voce rauca, sollevandosi sul letto» (Nori 2004b, 49); «Ma perdi del sangue, per carità» (Nori 2010, 179); «e avrei passato la vita a darmi dell'importanza» (Nori 2012a, 27); «e questa per noi è noia, dateci degli altri, vogliamo abbattere degli altri» (Nori 2010, 202); «Ha smesso di far del rumore» (Nori 2012a, 8); «una donna con della testa» (Nori 2010, 105). Infine il troncamento della desinenza dell'infinito: «Bisognerà andar da lei» (Nori 2010, 97); «lo comincio a parlar d'altro» (Nori 2004b, 25).

All'io narrante del romanzo *Bassotuba non c'è* Nori attribuisce un interessante pensiero sulla figura del traduttore:

Il traduttore, dicono, è come uno specchio.
Il traduttore, dicono, dev'essere una superficie riflettente.
Io sono d'accordo.
I traduttori, per me, sono delle superfici (Nori 2009c, 12).

Si propone, qui, l'immagine del riflesso del testo originale: la versione in lingua d'arrivo riflette, come in uno specchio, personificato nel traduttore, il testo originale: non l'idea, proposta da Terracini o da Shapiro, della trasparenza, bensì quella del riverbero. Forse il riflesso o riverbero dell'originale si esprime nelle traduzioni dei classici russi dell'Ottocento proposte da Paolo Nori in una ricorrente applicazione della strategia semantica, magari consapevolmente (o inconsapevolmente) adottata dallo scrittore-traduttore per permettere al lettore che non conosce la lingua russa di esperire il gesto mentale proprio di un'altra individualità, di un'altra lingua e di un'altra cultura. Per il lettore l'effetto, tuttavia, è forse talvolta piuttosto spaesante: «allora Arina Vlasovna gli si avvicinò e, posando la sua testa bianca vicino alla bianca testa di lui, disse» (Nori 2010, 156): risulta difficile immaginare la scena, il gesto compiuto da Arina Vlasovna (dove posa la sua testa bianca?); «Con l'arrivo di Sitnikov tutto divenne come più ottuso e più semplice» (ivi, 126-127); «Mi ero sviluppato in modo morboso, come deve svilupparsi un uomo del nostro tempo» (Nori 2012a, 59); «con una veste da camera di Bucharà, cinta alla vita da un fazzoletto da naso» (Nori 2010, 142): è



qui difficile immaginare le dimensioni del naso cui il fazzoletto è destinato...

L'effetto spaesante deriva, in molti casi, da una forse precipitosa scelta del primo e immediato traduttore offerto dal dizionario bilingue, al quale si deve, di conseguenza, una sorta di innaturalità della frase italiana: «tracce di una bellezza significativa» (Nori 2010, 130); «tutti correvano davanti al terrazzino dell'amministratore, importunavano il padrone, spesso con le facce spaccate, ubriachi e chiedevano un giudizio e delle punizioni» (ivi, 159); «Qualsiasi opinione negativa abbia di me, mi ci sottometto» (Nori 2004b, 162). «Cominciò a guardarla con grande attenzione in chiesa, si sforzava di parlare con lei» (Nori 2010, 55): il verbo *starats'ja* in russo, oltre che «sforzarsi di», vale per «cercare di», soluzione probabilmente più adeguata per descrivere il garbato ma tenace corteggiamento del nobile proprietario terriero Nikolaj Petrovič nei confronti della timida e ritrosa giovane Fenečka, figlia della governante.

«Aveva saputo tutto, di tutto, e cosa e come, e il modo in cui andava l'azienda, e a quanto si vendeva il pane, e quanto se ne prendeva in primavera e in autunno per macinarlo e fare farina» (Nori 2009, 272): qui una svista, certo perdonabile al traduttore che è giunto quasi al termine della traduzione di un ponderoso volume; tuttavia il lettore rimane perplesso: in Russia nell'Ottocento macinavano il pane per ricavarne farina? La svista è facilmente riconoscibile: il russo *chleb* significa sia 'grano' sia 'pane'.

Infine, per dirla con lo stesso Nori, le cose non sono (sempre) le cose: «corro subito là, a dare disposizioni e tu, invece, Timofeič, per il momento tira giù le loro cose» (Nori 2010, 135): *vešč'i* significa 'cose' al plurale, ma anche 'bagagli': il servo Timofeič riceve l'ordine di tirare giù dalla carrozza i bagagli di Bazarov e Arkadij, appena giunti nella tenuta dei genitori di Bazarov.

Altri elementi estrani caratterizzano le traduzioni di Nori, come l'abbondante presenza di diminutivi, che in russo non di rado assumono, più che un significato diminutivo, una connotazione stilistica: imperversano i «babbini», le «mammine» e «gli zietti»; Nozdrëv, nelle *Anime morte*, ha «una passioncella per le cartine» (Nori 2009a, 72; e si tratta, naturalmente, non delle carte topografiche ma di quelle da gioco); nello stesso romanzo, osservando con



attenzione le proprietà della Korobočka, lo stesso personaggio commenta fra sé e sé: «Sì, il suo villaggetto non è mica piccolo» (p. 51; susciterebbe anche qualche riserva il «sì» iniziale); di lì a poco, in un confronto con la proprietaria in persona, così risponde Čičikov: «No, mamma [...], forse non sono assessore, e viaggio così, per i miei affarucci»; e, desideroso di concludere un affare vantaggioso, precisa: «No, mamma, un altro genere di articolucci: dica, le son morti dei contadini?» (p. 53) ; mentre, più oltre, il presidente «disse quando tutto fu finito “adesso resta solo da innaffiare l'acquistuccio”» (Nori 2010, 148). Lo stesso vale per l'insistente ricorrere dell'impersonale «sembra» o «sembrava»; dell'aggettivo «significativo» e dell'avverbio derivato; infine si incontrano odori «decenti», persone «interrate», e altro ancora.

L'ultimo commento alle osservazioni qui proposte potrebbe essere proferito dallo stesso Nori:

Tradurre un classico è una fortuna, e la ricezione italiana molteplice e stratificata è anche una fortuna, perché tradurre un testo che è già stato tradotto è più facile, hai un sacco di indicazioni su come si può e si dovrebbe e come non si può e non si dovrebbe rendere una certa cosa. Ci son dei classici russi (e non solo russi, credo) che, per assurdo, potrebbe tradurli anche uno che il russo non lo sa (Nori 2008b, 63)

Bibliografia

Celati 2012: Gianni Celati, *Nota del traduttore*, in *Il richiamo della foresta*, Torino, Editrice La Stampa (traduzione da Jack London, *The Call of the Wild*, 1903) (prima edizione: Torino, Einaudi, 1986)

Ginzburg 2001a: Natalia Ginzburg, *Nota del traduttore*, in *La signora Bovary*, Torino, Einaudi (traduzione da Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857) (prima edizione: 1983)

Ginzburg 2001b: Natalia Ginzburg, *Arabeschi*, in Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi (tratto da *Lettere da vicino. Per*



una possibile reinvenzione della sinistra, a cura di Laura Balbo e Vittorio Foa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 118-121)

Dobrovolskaja 2001: Julia Dobrovolskaja, *Grande dizionario russo-italiano italiano-russo*, Milano, Hoepli

Kovalev 2000: *il Kovalev. Dizionario italiano-russo russo-italiano di Vladimir Kovalev*, Bologna, Zanichelli

Landolfi 2012: Tommaso Landolfi, *Nota del traduttore*, in *Racconti di Pietroburgo*, Torino, Editrice La Stampa (traduzione di Nikolai Vasilevič Gogol', *Peterburgskie povesti*, 1842) (prima edizione Torino, Einaudi, 1984)

Levi 1983: Primo Levi, *Nota del traduttore*, in *Il processo*, Torino, Einaudi (traduzione da Franz Kafka, *Der Prozess*, 1925)

Lucentini 1985: Franco Lucentini, *Nota del traduttore*, in *Finzioni*, Torino, Einaudi (traduzione da Jorge Luis Borges, *Ficciones*, 1944)

Lucentini 1988: Franco Lucentini, *Nota del traduttore*, in *Racconti di Odessa*, Torino, Einaudi, 1988 (traduzione da Isaak Babel', *Odesskie rasskazy*, 1923-1933)

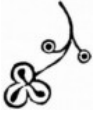
Nori 2004a: Paolo Nori, *Pancetta*, Milano, Feltrinelli

Nori 2004b: Paolo Nori, *Un eroe dei nostri tempi*, Milano, Feltrinelli (traduzione e cura di Michail Jurevič Lermontov, *Geroj našego vremeni*, 1840) (edizione consultata: *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2, Moskva, Izdatel'stvo Pravda, 1990)

Nori 2008a: Paolo Nori, *Mi compro una Gilera*, Milano, Feltrinelli

Nori 2008b, *Il traduttore è un imbroglione*, in *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, a cura di Ilide Carmignani, Nardò, Besa editrice

Nori 2009a: Paolo Nori, *Anime morte*, Milano, Feltrinelli (traduzione e cura di Nikolaj Vasilevič



Gogol', *Mërtvye duši*, 1842-1855; edizione consultata: Moskva, Sovetskaja Rossija, 1988)

Nori 2009b: Paolo Nori, *Le cose non sono le cose*, Roma, DeriveApprodi (prima edizione: Ravenna, Fernandel, 1999)

Nori 2009c: Paolo Nori, *Bassotuba non c'è*, Milano, Feltrinelli (prima edizione: Torino, Einaudi, 2000)

Nori 2010: Paolo Nori, *Padri e figli*, Milano, Feltrinelli (traduzione e cura di Ivan Sergeevič Turgenev, *Otcy i deti*, 1862; edizione consultata: *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, t. 3, Moskva, Chudočestvennaja literatura, 1976)

Nori 2011: Paolo Nori, *Si chiama Francesca, questo romanzo*, Milano, Marco y Marcos (prima edizione Torino, Einaudi 2002)

Nori 2012a: Paolo Nori, *Memorie del sottosuolo*, Roma, Voland (traduzione da Fëdor Michajlovič Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, 1864, in *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, t. 2, Moskva, Izdatel'stvo Pravda, 1982)

Nori 2012b: Paolo Nori, *Oblomov*, Milano, Feltrinelli (traduzione e cura di Ivan Aleksandrovič Gončarov, *Oblomov*, 1858) (edizione consultata: Leningrad, Nauka, 1987)

Ortega y Gasset 2001: José Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, il Melangolo (trad. di Claudia Razza da José Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción*, 1956)

Sanvitale 1989: Francesca Sanvitale, *Nota del traduttore*, in *Il diavolo in corpo*, Torino, Einaudi (traduzione da Raymond Radiguet, *Le diable au corps*, 1921)

Shapiro 1997: Norman Shapiro, *Fifty Fables of La Fontaine Translated by Norman R. Shapiro*, Champaign, University of Illinois Press

Terracini 1996: Benvenuto Terracini, *Conflitti di lingue e di culture*, Torino, Einaudi (prima



Paolo Nori e i classici russi dell'Ottocento (o della visibilità del traduttore)

edizione: Venezia, Neri Pozza, 1957)

Venuti 1999: Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando editore (traduzione di Marina Guglielmi da Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1995)