

**S-Puškin! Ovvero:  
Tre traduzioni. Evgenij Onegin  
a teatro, in fumetto e *par furlan*  
S-Pushkin! Three Translations.  
Eugene Onegin at Theatre,  
in Comics and in Friulian**

✂ **MARGHERITA DE MICHIEL** ▶ [mdemichiel@units.it](mailto:mdemichiel@units.it)

**KARIN PLATTNER** ▶ [kplattner2@gmail.com](mailto:kplattner2@gmail.com)

**CHIARA RAINIS** ▶ [chiara.rainis1996@gmail.com](mailto:chiara.rainis1996@gmail.com)

Puškin, “il nostro tutto” secondo l’antologico adagio di Grigor’ev, è una presenza sempre viva nella cultura russa contemporanea: così il suo capolavoro *Evgenij Onegin*, che viene ‘riscritto’ nelle opere di drammaturghi russi contemporanei – o assume la veste (grafica) di un manga e di un romanzo a fumetti. Nuove traduzioni – intralinguistiche e intersemiotiche – di un testo ritenuto intraducibile, eppure tradotto (e ritradotto) in tutte le maggiori lingue nazionali. Da oggi, in massima provocazione, anche in una lingua ‘minore’: il friulano. L’articolo – trascrizione di fatti realmente accaduti (a una conferenza che non si vuole definire tale) – esplora i confini del *tradurre*, aprendo brecce di senso e di sensi su un’opera che per il lettore straniero ha sempre avuto il gusto indecifrabile e dubbio – come suggeriva Nabokov – dello “Champagne sovietico”.

PUŠKIN, EVGENIJ ONEGIN, TRADUZIONE,  
LINGUA ITALIANA, TEATRO,  
FUMETTO, LINGUA FRIULANA

Pushkin, “our everything” according to the anthological definition of Grigoryev, is an ever-living presence in contemporary Russian culture; the same goes for his masterpiece *Eugene Onegin*, which finds itself ‘rewritten’ in the works of contemporary Russian playwrights – or takes on the (graphic) guise of a manga and a comic novel. New translations – intralinguistic and intersemiotic – of a text which is considered to be untranslatable, and is yet translated (and retranslated) into all major national languages. From today, in the utmost provocation, also into a ‘minor’ language: Friulian. The article – a transcription of actual events (that took place during a conference which was not intended as such) – explores the boundaries of translation, opening breaches of meaning and senses on a work that for the foreign reader has always had the indecipherable and dubious taste – as Nabokov suggested – of “Sovetskoe shampanskoe”.

PUSHKIN, EUGENE ONEGIN,  
TRANSLATION, ITALIAN LANGUAGE,  
THEATRE, COMICS, FRIULIAN LANGUAGE

● Frutto di una ricerca e di una riflessione comune, il lavoro qui presentato è interamente compenetrato da una ‘parola a tre voci’. Tuttavia, ognuno dei generi semiotici coinvolti nel trittico è di specifica competenza di ciascuna delle autrici: a Margherita De Michiel fanno capo l’introduzione e gli approfondimenti su *Evgenij Onegin* a fumetti (e tutto ciò che è di MDM), a Karin Plattner le riflessioni su *Evgenij Onegin* a teatro (e tutto ciò che è di KP) e a Chiara Rainis le considerazioni sul (e le traduzioni in) friulano (nonché – tutto ciò che è di CGR).

1 “Veniamo al racconto. L’ho definito ‘fantastico’, anche se lo considero in sommo grado reale. Ma l’elemento fantastico c’è davvero, ed è nella forma stessa della narrazione” – dichiara Dostoevskij nella nota autoriale a introduzione di *La mite* (2018: 92). Chiave di lettura per tutta la sua scrittura, in esso l’autore postula la presenza di uno “stenografo” che trascrive i pensieri del personaggio. Una parola “non completamente o per nulla verificabile”, sottolinea Ivan Verč parafrasando Bachtin che parafrasa Dostoevskij, “ma nonostante ciò parola pienamente vissuta in quanto espressa e ascoltata →

## CORNICE<sup>9</sup>

*S-Puškin! Ovvero: Tre traduzioni. Evgenij Onegin a teatro, in fumetto e par furlan* è il titolo di un intervento tenuto da Margherita De Michiel, Karin Plattner e Chiara Rainis nell’ambito di “s-Tradurre 2024: ciò che la lingua non può e la traduzione deve” (5-6 dicembre 2024, Stazione Rogers, Trieste): una “non conferenza” – secondo la definizione dell’organizzatrice stessa dell’incontro culturale, Helena Lozano Miralles – in cui si propongono “riflessioni sulla traduzione e la poesia aperte a tutta la cittadinanza”. Di quell’intervento il presente articolo rimette in scena il formato, strutturando un racconto “fantastico” (alla maniera dostoevskiana) che ‘trascrive’ quanto realmente accaduto in quell’occasione (ivi compresi i pensieri delle protagoniste) nel linguaggio della pièce teatrale.<sup>1</sup> Ecco che le autrici diventano personaggi: guidati da indicazioni di regia e note a piè di pagina, accompagnati da comparse in bilico tra realtà e letterarietà. Il risultato è uno script sui generis, una narrazione “carnealesca” (à la Bachtin) al contempo divertita e serissima che offre, sul testo cui vuole rendere omaggio, nuove e originali prospettive da punti di vista sempre diversi – all’inseguimento delle mille “coordinate della realtà” di rozanoviana memoria.

\*\*\*

## S-PUŠKIN! OVVERO: TRE TRADUZIONI. EVGENIJ ONEGIN A TEATRO, IN FUMETTO E PAR FURLAN

*Sceneggiatura quadrata in quattro atti e una cornice*  
6 dicembre 2024. Riva Grumula 14, Trieste.

Ore 11.00.

*L'azione si svolge in Stazione Rogers. I presenti sono riuniti per assistere alla seconda giornata di "s-Tradurre 2024". In scena – un tavolo. Sul tavolo sono sistemati diversi oggetti: penna e calamaio, due macchine da scrivere, Evgenij Onegin in originale, molte sue traduzioni in italiano, una sua traduzione in friulano, il busto di A.S. Puškin, A.S. Puškin marionetta di legno (avrebbe dovuto esserci anche il terzo A.S. Puškin, realizzato con stampante 3D, ma non c'era per problemi allo sputnik), un campanello da tavolo, una pistola, un cavallo nero in miniatura e... un remo.*

### **Personaggi e interpreti (in disordine di apparizione):**

Margherita De Michiel (MDM)

Karin Plattner (KP)

Chiara Rainis (CGR)<sup>2</sup>

Ivan Verč (IV) e il suo doppio

Anna Trovati (AHHA): comparsa. Parla esclusivamente francese, quando non parla francese scrive in braille

Helena Lozano Miralles (HLM)

Alcuni spettatori

### **ВСТУПЛЕНИЕ – VSTUPLENIE – INTRODUZIONE**

#### **(UN'INTRODUZIONE? L'INTRODUZIONE?)**

*[Stazione Rogers. È appena terminato il primo intervento della mattinata, tenuto dai colleghi di croato – meraviglioso "s-Tradurre", che ha il coraggio delle lingue 'altre'. MDM, KP e CGR cominciano a predisporre lo spazio per il loro "s-Puškin". Il pubblico si sgranchisce le gambe, segue con sguardo perplessa i loro movimenti e i bizzarri oggetti di scena che spuntano dalla*

→ (letta)", che porta alla scoperta della verità "del linguaggio in quanto linguaggio", del "segno linguistico quale realtà effettiva, empirica e fattuale, del nostro abitare il mondo" (Verč 2016b: 87-88).

**2**  
L'origine della "G" in "CGR" (spesso anche "CTR", con la "T" in cirillico) non è nota. La stessa Chiara Rainis afferma che il grafema sia spuntato dal nulla tra due fette di pane abituale, al risveglio da una consueta notte bianca durante un soggiorno moscovita, e che da quel momento si sia insediato nella sua duplice forma tra nome e cognome. Le interpretazioni più accreditate rinvengono nella questione un occulto riferimento al racconto di Gogol' *Il naso*, in cui il barbiere Ivan Jakovlevič un mattino trova inspiegabilmente il naso dell'assessore di collegio Kovalëv nel panino della colazione. [MDM è restia ad accettare tale esegesi: "un naso non è affatto un grafema", sostiene].

*valigia di MDM. Il doppio di IV è seduto in seconda fila, curvo, molto, su pensieri propri e proprio-altrui. Occhieggia come da un sottosuolo. Si aggiusta le bretelle. Pensa se andare a fumare, decide che no, non ancora.*

*MDM sposta frenetica tavoli e sedie già molte volte spostati, sistema libri già sistemati, KP e CGR finiscono di mettere in ordine gli oggetti di scena, predispongono il video con la sigla di inizio. MDM ricomincia a mettere in ordine gli oggetti di scena, finalmente impugna il microfono. Da la parola a KP e CGR perché si presentino, gliela toglie subito e le presenta lei (quello che dice è nelle note biografiche). C'è subbuglio in sala, MDM parla con i presenti, il doppio di IV piazza una parola s ogljadkoj, circospetta come il suo personaggio, MDM intreccia dialoghi con cui interrompe tutti – poi inizia. “S-Puškin!”, grida al microfono. Il pubblico sussulta. MDM si appresta a spiegare il titolo, perché i presenti abbiano almeno un'idea di cosa aspettarsi].*

MDM:

“S-Puškin!”: la prima parte del nostro titolo. Un Puškin un po' Supereroe, un po' Santo (ma santo *jurodivnyj*, un “folle in Cristo” incompreso perché detentore di verità – poetiche – superiori), e presente-assente, nella “s-” privativa che abbiamo preso dal titolo di questo incontro, “s-Tradurre”, e che rimanda al paradigma di ciò che vi racconteremo. “Tre traduzioni”, continua il titolo: intersemiotiche, intralinguistiche, interlinguistiche, per la precisione – con buona pace di Roman Jakobson. Ritroveremo così Evgenij Onegin a teatro – nelle riscritture della drammaturgia russa contemporanea; in fumetto – tra firme d'autore, rispetto del testo, e divertissement grafici; e *par furlan*, in una traduzione d'autrice [MDM ammicca a CGR] che sonda nuove potenzialità nel testo di partenza e nella lingua di arrivo [MDM prende l'edizione integrale di EO *par furlan*, la mostra al pubblico, è l'editio princeps

con il Nostro nel frontespizio]. Un triplice sguardo su un testo tra i più tradotti – e tra i più intraducibili – della letteratura mondiale.

[*KP ha sistemato il video, al segnale di MDM fa partire la sigla di inizio*].

MDM:

Sigla!<sup>3</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=D3mGkdD2xIE> (EO sigla 1).<sup>4</sup>

[*Verso la fine del video la musica sfuma. Sulle ultime note MDM riprende il microfono, apre un libro e legge...*]

MDM:

*Puškin Aleksandr Sergeevič (26.5 [6.6] 1799, Mosca – 29.1 [10.2], 1837, San Pietroburgo). Grandissimo poeta russo, drammaturgo e prosatore, che ha posto le basi della lingua russa moderna e della corrente realista, critico e teorico della letteratura, storico, saggista, pubblicista, uno degli esponenti culturali più illustri del primo terzo del XIX secolo. Come di Puškin scrisse Daniil Charms: “È difficile dire qualcosa di Puškin a chi non sa niente di lui. Puškin è un grande poeta. Napoleone è meno grande di Puškin. Anche Bismarck in confronto a Puškin è una nullità. Anche gli Alessandri – il I, il II e pure il III – sono bolle di sapone in confronto a Puškin. Ma chiunque in confronto a Puškin è una bolla di sapone”. L’uomo più intelligente della Russia, secondo la versione dello zar Nicola. Come ricordava il fratello minore di Puškin, Lev Sergeevič, l’altezza del grande poeta era di 5 veršok (22 cm), il che non può non lasciare perplessi (Nikitin 2017: 92).<sup>5</sup>*

**3**

Qui come altrove, il testo è arricchito di suggestioni semiotiche di vario genere e formato: si invita il lettore ad esplorarle per un’esperienza quanto più possibile immersiva e vicina all’evento di cui questo articolo è racconto.

**4**

Le “sigle” proiettate all’evento in apertura e in chiusura, qui date in rimando (EO sigla 1; EO sigla 2, cfr. infra), sono state interamente ideate e realizzate da KP e MDM e presentate per la prima volta in occasione della partecipazione di MDM al seminario interuniversitario *La Russia Permanente. Laboratorio di lettura*, a cura della prof.ssa Claudia Olivieri (Università di Catania, novembre-maggio 2022), preludio di quello che sarebbe divenuto l’omonimo Convegno del 2024. I video sono stati girati con l’utilizzo del drone Druno ДП1, di proprietà del QC TETRIS (cfr. QC TETRIS 2024) e già per breve tempo appartenuto al Kollektivo Kosmica KRД (per questo e altro cfr. KRД 2021). Per la realizzazione delle suddette sigle nessun monumento a Puškin è stato violato.

**5**

Dove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo e dall’inglese sono di chi parla (e dunque di chi scrive – MDM; KP; CGR).

6

In virtù del suo statuto ontologico all'interno del presente articolo, il testo dell'*Evgenij Onegin* par furlan non costituisce citazione e viene pertanto riportato in tondo. Con tale scelta si vuole porre l'attenzione sul processo, più che sul risultato, sottolineando una volta di più il ruolo della traduzione quale momento fondante del lavoro di ricerca.

7

Consci del fatto che il lettore non friulano-fono potrebbe incontrare delle difficoltà nella lettura del testo in *marilenghe*, lo offriamo nell'interpretazione di CGR, madrelingua friulana e autrice della traduzione: per ascoltarla, qui come altrove, basterà scannerizzare il QR code con un dispositivo dotato di connessione internet. In rispetto dell'isotopia scelta per l'esposizione, la stessa procederà senza traduzioni in italiano della traduzione in friulano, se non quando strettamente necessario.

8

In questa sede rimandiamo il lettore a una lettura (sic!) dell'originale come Puškin comanda, e dunque nell'interpretazione non di MDM, come millanta lo script (e come realmente avvenuto all'evento di cui qui), ma di Sergej Jurskij (1935-2019), attore teatrale →

KP:

*Credo non sia azzardato affermare che la letteratura russa del periodo che si è soliti chiamare “Secolo d’Oro” rappresenti una storia d’amore infinita con Evgenij Onegin. Talmente numerosi sono gli esempi che citarli sarebbe superfluo, data la loro evidente ovvietà.*

*Ma per quanto possa sembrare strano, oltre al libretto di Pëtr Il’ič Čajkovskij non esiste, ahimè, altra fonte letteraria adatta per presentare a teatro il grande capolavoro di Puškin.*

*[...] È per poter vedere Evgenij Onegin sul palcoscenico, e non solo in un teatro d’opera, che è stato intrapreso questo tentativo, forse audace, di “formulare” le magnifiche strofe puškiniane in “vile prosa”.*

*[...]*

### **Atto I**

Stanza da letto di Onegin. Mattina. Onegin si siede sul letto (*Levanov 2000a: 1, 3*).

CGR [*rimane seduta, prende in mano il microfono e legge la prima strofa dell’EO par furlan*]:

“Gno barbe, un siôr virtuôs e savi,

Un dì par vêr a si inmalà,

E un tâl rispjet si cjatà a scuedi,

Che plui sutîi argalifs no ’nd è.

Il so model par ducj ’l è sience;

Ma Signorut! ce insoference

Vuardiâ il malât di dì e di gnot

Cence mai movisi di un pas!

Ce miserabile bausie  
 Parâ vie il timp di chel puarin,  
 Aflits justâi ancje il cussin,  
 Lis medisinis meti in rie  
 E tra i suspîrs intant sperâ:  
 Po ben il diaul lu cjarparà!”<sup>6</sup>

MDM [prende il libriccino più piccolo tra quelli disposti sulle macchine da scrivere, è sopra la Èrika, lo apre, finge di leggere ma cita a memoria]:<sup>8</sup>

“Мой дядя самых честных правил,  
 Когда не в шутку занемог,  
 Он уважать себя заставил  
 И лучше выдумать не мог.  
 Его пример другим наука;  
 Но, боже мой, какая скука  
 С больным сидеть и день и ночь,  
 Не отходя ни шагу прочь!  
 Какое низкое коварство  
 Полуживого забавлять,  
 Ему подушки поправлять,  
 Печально подносить лекарство,  
 Вздыхать и думать про себя:  
 Когда же черт возьмет тебя!”  
 (EO I: I, 8).<sup>9</sup>

MDM:

È l’incipit di *Evgenij Onegin*<sup>10</sup> in russo. In tetrapodie



↑ QR CODE. 1

Incipit: *cjapitul prin, strofe prime* (Incipit: capitolo primo, strofa prima).<sup>7</sup>

→ e cinematografico, regista e sceneggiatore sovietico e russo, la cui lettura integrale dell’EO è disponibile su YouTube (EO Jurskij 2022. Incipit: 2’25” – 3’02”). [MDM, *indispettita, esce dalla nota*].

9

*Evgenij Onegin* in originale è citato secondo l’edizione della *Sobranie sočinenij v desjati tomach* (Raccolta delle opere in dieci volumi, Puškin 1978). Qui e oltre indichiamo il capitolo e la strofa in numeri romani e la pagina in numeri arabi. In rispetto dell’isotopia scelta per l’esposizione, la stessa procederà senza traduzione in italiano dell’EO, se non quando strettamente necessario. Rimandiamo il lettore che non conoscesse il russo (o il friulano) e che volesse avere un’idea più precisa del contenuto dell’opera, alle numerose traduzioni italiane (non è questa la sede per un loro dettaglio). Come si →

→ vedrà più avanti, all’interno del presente lavoro l’edizione presa a riferimento per la resa di alcuni passaggi specifici dell’EO è quella di Ghini (Puškin 2021). Frutto di un’approfondita riflessione metodologica sviluppata nel corso di quasi due decenni (cfr. Ghini 2003), la sua traduzione è, tra le più recenti, quella che ha riscontrato maggior successo nel panorama editoriale italiano. [MDM vorrebbe dire che lei di consueto preferisce, per questioni metodologiche, una traduzione operata dalla stessa mano di chi scrive e ragiona, indipendentemente dalla presenza o meno di edizioni a stampa e del loro eventuale prestigio. Essendo qui troppe le mani in questione, accetta suo malgrado – ed esce dalla nota].

10

D’ora in poi – e anche prima – *Evgenij Onegin* (in riferimento all’opera, non al personaggio) sarà abbreviato in EO.

giambiche, quelle che sosterranno (con l’eccezione di alcuni “testi nei testi”) l’intera opera, all’interno di quella che verrà battezzata la “strofa oneginiana” (del dettaglio non qui). L’invenzione di una gabbia rimica e ritmica all’interno della quale Puškin costruisce, tramite violazioni, invenzioni e l’utilizzo della lingua più inclusiva che la lingua russa dopo secoli di dispute e opposizioni tra *archaisty* e *novatory* potesse creare: libertà.

Non ci addentreremo con queste nostre ‘parole a tre voci’ nel dettaglio della poetica puškiniana in generale – né dell’EO in particolare. “La letteratura su *Evgenij Onegin* è infinita e infinito è l’*Evgenij Onegin* stesso”, scriveva Tommaso Landolfi alla fine di una delle sue traduzioni, e continuava: “Intorno a Puškin c’è un’enorme mole di materiale critico”, e – diceva Landolfi – “tutto inutile” (2005: 385). Diceva anche, Landolfi, che “il lettore intelligente naturalmente capisce” cosa vuol dire, quel “tutto inutile”. Voleva dire, Landolfi, che la mole di letteratura critica non serve a capire il genio di Puškin: a capirne la “cristallina levità e l’eterea semplicità” (Strada 1985: 7) che lo rendono così simile a Mozart. Il suo, Mozart, il Mozart senza Salieri, quella “divinità” così umana e così umanamente simile a lui, entrambi vittima dell’impossibilità di distinguere tra estetica ed etica, tra arte e vita, cioè. E a noi viene da aggiungere che nemmeno le traduzioni servono a capirne il genio – e lo diciamo, con dolore (e paradossale sollievo), da traduttori. E anche qui il lettore intelligente (*à la* Landolfi) capisce cosa vogliamo dire. Capisce cioè il paradosso, costitutivo e in questo caso definitivo, insito in una traduzione che non potrà mai sostituirsi all’originale.

Perché nessuna traduzione (di Puškin e di EO in particolare) fa capire perché per i russi Puškin sia “il nostro tutto” (A. Grigor’ev), “sole della poesia russa” (V. Odoevskij), nome “gioioso” (A. Blok). A chi

conosca l'originale, risulta facile invece capire perché altri scrivesse-  
ro, riprendendo Nabokov, che Puškin per uno straniero è una sorta  
di “sovetskoe šampanskoe” (Genis 2014: 282): “Spumante sovietico”,  
si potrebbe tradurre il sintagma (“Champagne sovietico” lo avevamo  
per brevità risolto nell’abstract, con uno straniante ossimoro cultu-  
rale) – ma chiunque lo abbia bevuto sa che a dispetto del nome in-  
gannatore (cit.) questo sedicente champagne ha un sapore che forse  
ci spiega pure perché i russi *v narode*, tra di loro, chiamino le bollicine  
*šampùn*, cioè shampoo – con tutto il rispetto per la tradizione autoctona  
di origine (in)controllata che esso instaura. È intraducibile, questo  
sintagma – culturalmente: se non per il suo sapere, di sicuro per il suo  
sapore (sic).

Ma non entreremo, in questo nostro trittico, nel testo di EO – nem-  
meno nelle sue traduzioni. Non entreremo nemmeno nel fascinoso  
abisso della sua intraducibilità. Ne offriremo piccoli *zakuski*, assaggi  
(semiotici) ad accompagnare le bollicine di cui sopra. Del resto, per  
spiegare EO ci vorrebbero anni, più o meno quelli che servirono ad ASP  
(ci perdoni Aleksandr Sergeevič tanta intimità) per scriverlo: “sette  
anni, quattro mesi, diciassette giorni”, secondo il suo stesso conteggio,  
siglato a chiusura dell’ottavo capitolo nel settembre del 1830. I lavori  
in realtà sarebbero proseguiti almeno per altri tre anni, fino alla pub-  
blicazione della prima edizione in volume del 1833 – ma di questo non  
qui. Qui ci limiteremo a entrare – brevemente – dentro altri testi: che  
sono nati perché c’è stato ‘lui’. Sperando, con ciò, di far capire qual  
è il paradigma sotteso a questo nostro divertito discorso che parla,  
implicitamente e non, di letteratura, cioè di cultura, cioè di traduzione.

Ma prima, se qualcuno di voi non dovesse aver letto EO, condivi-  
diamo un breve riassunto. [MDM prende da una pila lì vicino un libro  
con la copertina rossa, e legge]:

Kratkoe soderžanie (sic)

1. *Evgenij Onegin, giovane nobile, da Pietroburgo arriva in campagna, dove fa la conoscenza del poeta Lenskij e delle sorelle Larin – Ol'ga e Tat'jana.*
  2. *Onegin e Lenskij diventano amici e Lenskij racconta molte cose della sua fidanzata – Ol'ga, la minore delle sorelle. I due amici vanno spesso in visita dai Larin.*
  3. *La sorella maggiore Tat'jana si innamora di Onegin e gli scrive una lettera in cui si dichiara. Onegin, però, non corrisponde all'amore di lei.*
  4. *In una serata a casa dei Larin, Onegin flirta con la fidanzata di Lenskij, per provocare l'amico. Lenskij sfida Onegin a duello. Evgenij vorrebbe rifiutarsi: tuttavia, seguendo le regole del tempo, accoglie la sfida.*
  5. *Nel duello Lenskij muore. Onegin, sconvolto per la morte dell'amico, intraprende un viaggio.*
  6. *Tat'jana si sposa e diventa una donna dell'alta società. Dopo due anni, Evgenij ritorna dal suo viaggio e la incontra a una serata mondana.*
  7. *Adesso è Evgenij a essere innamorato di Tat'jana, e la perseguita. Lei confessa di essere ancora innamorata di lui, ma si dichiara fedele al marito.*
- E qui l'autore [Puškin] interrompe la storia (Olejnikov, Jaskina 2021: 8-9).*

Praticamente, non succede altro.

Ma succede scrittura.

E succede struttura.

Perché, come è giocoforza ripetere, l'Evgenij Onegin di Aleksandr Puškin sta alla letteratura russa come la *Divina Commedia* di Dante

Alighieri sta a quella italiana. Atto fondativo della letteratura russa moderna e, allo stesso tempo, suo momento poeticamente più alto, in esso la lingua russa trova il suo codice definitivo, di rivoluzione e di paradigma. “Enciclopedia della vita russa”, come ebbe a definirlo Vissarion Belinskij, ed “enciclopedia delle lingue e degli stili dell’epoca”, come suggellò Michail Bachtin, EO vede depositati in questi due poli i motivi della propria inesauribilità – e della lontananza che lo separa dal lettore straniero. EO è intraducibile, sì, e lo ha dimostrato anche Nabokov, che lo ha tradotto, e commentato, in quattro volumi di traduzione e di annotazioni di una “versione *perfettamente letterale* (ma forse sarebbe meglio definirla *disperatamente letterale*)” (Ghini 2003: 27). EO è intraducibile perché istituisce e fonda un nuovo genere letterario, un nuovo linguaggio, “un nuovo concetto di testo letterario” (Lotman 1995: 194): un nuovo rapporto con il linguaggio, con la letteratura, con la letterarietà.

*Il nome di Puškin, per chi appartiene alla cultura russa, è come un richiamo magico, non sempre comprensibile al lettore straniero. [...] C’è il rischio che i lettori stranieri colgano solo un aspetto della sua creazione, trascurandone altri. In tal caso quell’organico flusso delle diverse voci della cultura mondiale, che in Puškin appare indivisibile, si decomporrebbe nei singoli suoni – come un assemblaggio meccanico – e la ricezione ne verrebbe falsata (Lotman 1997: 404).*

Lotman richiama “l’umanità universale” che in Puškin aveva visto Dostoevskij nel suo celebre discorso per l’inaugurazione al monumento intitolato al Poeta, quando ne individuava il tratto determinante “nella capacità di assimilare le più grandi acquisizioni straniere e di fondere in un’unica orchestra le diverse voci”. Puškin poeta massimamente

“nazionale” in virtù della sua “umanità universale”, era il paradosso antologico siglato dal grande scrittore. “Paradossalmente” – continua Lotman, – “è proprio la sua universalità a determinare la straordinaria difficoltà di tradurre l’opera di Puškin” – la sua “proteicità”, aggiungerà poi, “l’eccezionale dinamismo della sua opera e della sua personalità artistica” (ibidem). La sua libertà. [*MDM in realtà avrebbe voluto dire “proteismo”, perché “proteicità” ha a che fare con le proteine e non con l’essere proteiforme, e non è certo agli amminoacidi di Puškin che Lotman voleva appellarsi. Tuttavia, MDM sta citando da una traduzione italiana, e per rispetto delle linee guida bibliografiche deve arrendersi all’ambiguità della suffissazione riscontrata in Lotman 1997 (404)*].

E però le traduzioni ci sono, eccome. Di firme illustri, ognuna che ha segnato una tappa più o meno fondante nel tentativo di dar voce alla voce cristallina dell’originale. A contare solo quelli di nostro diretto interesse, “gli Onegin italiani” (Niero 2019) sono ad oggi quattordici (non è questa la sede per darne il dettaglio) – con bis (a volte tris) autoriali che testimoniano di una ricerca bachtinianamente incompiuta perché incompatibile [*MDM indica con sguardo emblematico la lunga fila di libri disposti sopra la Olivetti Lettera 22*]. E a rendere conto della diversità di approccio e dunque di sfida basta vedere come viene battezzato l’eroe (di nome Eugenio o Evgenij, di cognome Onegin, Onieghin, Onjehin o Anieghin, cui si aggiunge la combinatoria dei due), nonché, dal 1856, anno della prima traduzione di Luigi Delâtre, al 2022, anno dell’ (attualmente) ultima a nome di Mario Ferrari, l’elenco delle diverse forme che le diverse firme hanno dato all’aurorale tetrapodia: prosa, endecasillabi sciolti, metro non uniforme ma in rima, endecasillabi, prosa, versi vari, tetrapodia giambica, novenari, versi liberi, ottonari... Senza indagare poi come sono state conciate, per l’appunto, le rime. [*MDM ammicca al pubblico, poi prosegue con tono complice*] Noi abbiamo

chiesto la traduzione dell'incipit anche a ChatGPT. Non era in rima, quella che ci ha fornito, ma con un remo [*mostra il remo presente tra gli oggetti di scena*]. Noi gli abbiamo fatto presente che non c'è nessun remo nell'originale, ChatGPT ci ha chiesto scusa, e ha detto che la prossima volta farà più attenzione. [*Qui MDM si dilunga a spiegare in che occasione, abbiamo parlato di Puškin con ChatGPT, di EO e IA, di intelligenza artificiale e intelligenza artigianale.*<sup>11</sup> *Finisce con il suo firmennoe "Ma di questo non qui". E qui continua*].

Perché la lingua di Puškin – come diceva Nabokov – è come l'aria: che noi non notiamo, non vediamo, non osserviamo – ma di cui non possiamo vivere senza [*fischietta MDM, ha deciso che questa volta gliela fa al revisore, non indica apposta il riferimento bibliografico; KP si domanda se Nabokov l'abbia mai detto sul serio*]. E poi ricordava, Nabokov, l'adagio di Puškin, che paragonava la traduzione al cambio dei cavalli alla stazione di posta [*indica soddisfatta il cavallo nero presente tra gli oggetti di scena*<sup>12</sup>] – auspicando, Nabokov, che il suo lavoro potesse servire almeno da pony per i suoi studenti:

*In transposing Eugene Onegin from Pushkin's Russian into my English I have sacrificed to completeness of meaning every formal element including the iambic rhythm, whenever its retention hindered fidelity. To my ideal of literalism I sacrificed everything (elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar) that the dainty mimic prizes higher than truth. Pushkin has likened translators to horses changed at the posthouse of civilization. The greatest reward I can think of is that students may use my work as a pony (1990a: X).*

“La mole eterea” dell'*Onegin*, la chiamava Anna Achmatova, che così la vedeva, in versi del 1962:

**11**  
MDM fa riferimento al festival della ricerca scientifica *Trieste Next* (Trieste, 27-29 settembre 2024), al quale il QC TETRIS – per l'occasione portavoce della Sezione di russo nel Laboratorio *Umani e macchine: colleghi o concorrenti?* a cura del Dipartimento IUSLIT – ha partecipato con un intervento intitolato *Cosa si legge quando si legge in traduzione?* (Cosa si legge 2024).

**12**  
Nell'idiotto di MDM, KP e CGR – caratterizzato da un'alta concentrazione di citazioni culturali e letterarie nascoste – il suddetto cavallo nero è solitamente identificato con l'epiteto “il padre”, con riferimento a *Padri e figli* di Turgenev. La denominazione risale al 2023, quando MDM, notando il cavallo accanto a un cavalletto (da pittura) di pari statura (18 cm al garrese), ricollegò la scena al grande classico della letteratura russa. Si ritiene che MDM sia giunta a tale intuizione metateorica a causa e in virtù di una sua traduzione di Turgenev medesimo (2004), cui avrebbe dedicato, tra gli altri, un tradimento teorico (De Michiel 2022b).

13

E al mio cuore non  
serviva nulla / Quando  
bevevo quel calore ar-  
dente / La mole eterea  
dell'“Onegin” / Come  
nuvola stava sopra me.

*И было сердцу ничего не надо,  
Когда пила я этот жгучий эной.  
“Онегина” воздушная громада,  
Как облако, стояла надо мной.  
(Achmatova 2017: 550).<sup>13</sup>*

Una nuvola che ancora abita i cieli – più o meno limpidi, più o meno tempestosi – sopra di noi, per ricordare anche solo la “folle” riscrittura di Prigov nel suo *Evgenij Onegin Aleksandra Puškina* (Evgenij Onegin di Aleksandr Puškin), ‘gioco’ al samizdat animato, secondo le parole dell’autore stesso, dal bisogno di un rapporto sempre “intimo” con EO:

*Questo libretto appartiene a una serie numerata di dodici (uguali ma, ahimè, non conservatisi) e contiene tutto il grande Onegin di Puškin, da me riprodotto in una copia dattiloscritta. Le associazioni possibili con la letteratura del samizdat sono naturali, poiché uno dei miei compiti era di inserire la letteratura statalizzata ad alto livello nel contesto di un sottosuolo un tempo tumultuoso e disinteressato e di un rapporto intimo con il testo (Prigov 2000: seconda di copertina).*

O il realismo magico del *Kod Onegina* (Codice di Onegin, 2006) di un sedicente Brèjn Daun (al secolo Dmitrij Bykov e Maksim Čertanov):

*Chi è lo scrittore russo più amato e più spesso osannato? Chi ha creato la lingua letteraria russa? Chi è diventato simbolo al contempo dell'autocrazia e della ribellione russa? Chi, alla fine, si chiuderà la porta alle spalle? Puškin, naturalmente. Due secoli di storia della*

*Russia sono trascorsi sotto il suo nome. Ma qualcuno, a parte gli eroi di questo libro, conosce il vero volto del geniale autore di Evgenij Onegin? (Bykov, Čertanov 2006: quarta di copertina).*

Perché, come diceva Brodskij, “noi non facciamo altro, in certa misura, che continuare a scrivere l’*Evgenij Onegin*” (Brodskij 2005: 157). Forse per liberarci di quella tonalità – aggiungeva Brodskij?

E anche se “in ogni generazione russa si trova sempre qualcuno che vorrebbe buttare giù ASP dalla nave della contemporaneità” (Stepanjan, Vizel’ 2023: 4), il “gioco a Puškin” non finisce mai: perché *Puškin s nami*, Puškin è con noi, come titola un libro di disegni, o meglio, di divertissement semiotici tra Puškin e la contemporaneità – e questa cosa “ci rende il vivere un po’ più leggero” (Dvoskina 2021: 9). “Una ‘puškiniade’ è emersa già durante la vita di Puškin e nel XX secolo ha iniziato gradualmente ad acquisire nuove caratteristiche. Puškin è divenuto un eroe culturale non solo della letteratura ‘seria’, ma anche di aneddoti e favole, nonché di fumetti e di meme. E non c’è da stupirsi: il poeta stesso amava prendersi in giro e farsi caricature” (Dvoskina 2021: 3). Disegni che si inscrivono perfettamente in questa tradizione. “E a Puškin sarebbero piaciuti” (cit.).

## ATTO I

*[MDM tituba un attimo. Sta per iniziare a parlare un po’ più in dettaglio della parte del semio-trittico di sua competenza, ma non ricorda se era previsto uno stacco. Inizialmente MDM, KP e CGR avevano pensato di proiettare un estratto di EO in originale, l’incipit ancora, letto dal Kot v sapogach. Poi ci avevano ripensato, perché ogni apparizione del “Gatto Stivalato” (come lo traduceva un antologico dizionario sovietico) distrae*

14

La “traduzione” è all’incirca la seguente: “Un qualcosa o qualcuno di sesso femminile (куздрa) con determinate caratteristiche di qualità (глокая) fece una volta sola qualcosa (будланула) in un determinato modo (штеко) nei confronti di un altro essere vivente di sesso maschile (бокpa) e (и) ora sta facendo qualcosa (di diverso) (курдячит) nei confronti di un altro essere vivente più piccolo del primo, del quale presumibilmente è figlio (o cucciolo) (бокpёнka)” (Verč 2016a: 327).

*immensamente, in virtù del suo innato carisma. Dopo un silenzio pieno di tutto fuorché di silenzio, MDM continua allora con rinnovato vigore].*

MDM:

“S-Puškinym” (С-Пушкиным)! Il nostro è dunque un viaggio “con”, per usare (in traslitterazione) la preposizione russa “s” (in cirillico “с”) [usa l’aria come lavagna per tracciare i grafemi mentre li cita, il pubblico si perde nel castello di specchi della traduzione], che indica il completamento di compagnia, appunto: con un Puškin di oggi, che ci fa visita rivisitato, e che in qualunque ipostasi ci si manifesti – anche in assenza, quasi un Puškin da pandemia – ci insegna moltissimo: su come funziona la nostra cultura – su come funziona, cioè, la traduzione. “Perché è solo cercando di tradurre l’intraducibile che si capisce che cosa, di fatto, rende quella cosa intraducibile” (Genis 2014: 281).

*“Glokaja kuzdra šteko budlanula bokra i kurdjačit bokrjonka!”*

\*\*\*\*\*

[È il doppio di IV che con un balzo si è impossessato del microfono. C’è concitazione in sala. MDM tranquillizza gli astanti, è tutto sotto controllo: è solo una frase, priva di senso ma non di significato, con cui Lev Ščerba dimostra la potenzialità morfologica della lingua russa.<sup>14</sup> Il doppio di IV riprende il suo posto, come niente fosse. MDM come niente fosse continua].

MDM:

La prima “s” del nostro “s-Tradurre” è allora, come dicevamo all’inizio, quella di un Puškin un po’ Supereroe: che invade pagine di fumetti, graphic novel e testi sincretici di varia origine. Tra cui quello appena citato di Dvoskina – una serie di disegni su ASP nata serendipicamente

per originario incarico dell'Istituto di Lingua Russa (dedicato a Lui medesimo), che chiedeva “qualcosa sul legame di Puškin con la contemporaneità” (Dvoskina 2021: 3). “Qualcosa” che è divenuto un divertitissimo libro in cui il Nostro, accompagnato da versi – di propri poemi, tragedie, poesie – veste i panni della modernità (in senso diretto – indossando cilindro e blue jeans) dando vita a quadretti che sono poi divenuti anche una raccolta di cartoline: in cui ASP “si erige un monumento” fatto a pupazzo di neve, siede al bar con Gogol’ inventando soggetti di opere, ascolta musica e scrive al pc, legge Brodskij, fa jogging, cambia una gomma alla macchina in un viaggio “da Pietroburgo a Mosca”, fa picchettaggio, balla, visita mostre di arte moderna, si chiude a Boldino in isolamento, chatta al cellulare, diventa rockstar – e gioca con i realia sovietici in un richiamo intertestuale a se stesso... “А Саша выйдег?”, “Saša poi esce?” (Dvoskina 2020). [MDM mostra una pagina in cui i decabristi chiamano Puškin a giocare in cortile (Dvoskina 2021: 33). Poi ridacchia tra sé, sfogliando il volume – si attarda su Puškin ritratto con il suo peluche, richiude il libro, ne prende un altro, lo mostra].

Questo è *Charmsiniada* – lo abbiamo già citato in esordio (da lì abbiamo letto la presentazione di ASP), un libello geniale, ispirato ai testi geniali di Charms e ai geniali apocrifi pseudocharmsiani di Natal’ja Dobrochotov e Vladimir Pjatnickij su ASP e altri colleghi di penna, cui si aggiungono i disegni – geniali – di Aleksej Nikitin: “Ma è difficile dire qualcosa di Nikitin a chi non sa niente di lui. Nikitin è un grande fumettista. Napoleone è meno grande di lui” (Nikitin 2017: 95). [MDM ripone il libro, ne prende un altro, poco convinta, lo mostra] Poi c’è un *Evgenij Onegin* uscito per la collana *Večnaja klassika v stile mangi* (I classici eterni in stile manga): nel risvolto di copertina un QR code rimanda all’audiolibro grazie al quale “vi immergerete nella stupefacente atmosfera romantica di quel tempo”, come viene promesso – in realtà

il rinvio risulta essere unicamente al sito della casa editrice, ma poco importa. Del fumetto questo libro riprende la suggestione – l'utilizzo di qualche balloon per inserire annotazioni in margine al testo, come enunciati o come pensiero (ricorrendo ai consueti cerchietti) – e altri commenti riportati a piè pagina in forma di bloc-notes ad anelli, pallide ombre di ben più famose esegesi (quale il *Kommentarij* antologico di Lotman, 1995). Perché “ognuno di noi ha un suo Puškin, che rimane al contempo lo stesso per tutti” – come ricorda Aleksandr Tvardovskij, a sua volta citato da Ol'ga Salenko nell'Introduzione dove oltre si legge: “Anche ogni età ha il suo Puškin” (Salenko 2024: 5). Di qui la proposta editoriale che del manga, a dire il vero, ha solo la copertina (illustrata da Elena Belousova): un Puškin biondo dalla carnagione rosata (sic!), avvolto in un mantello violaceo sullo sfondo di una Pietroburgo morbidamente spettrale. Accattivante, accomodante – “addomesticante”, per usare un termine della traduttologia (Venuti 1995). Ma cosa succede, dopo questa copertina, tra balloon e foglietti a righe, al testo di EO – poema “immortale e inattingibile”, secondo le parole di Dostoevskij? Come viene offerto al lettore, di modo che ognuno, di ogni età, trovi l'*Onegin* “suo”? Questo, succede: che il testo del “romanzo in versi” viene offerto, al lettore, nella sua interezza. Note di ASP a EO comprese – compresi gli estratti dal “Viaggio di Onegin” e i versi intatti del X capitolo. Inclusi i puntini di sospensione – o di omissis, o di censura. Uguale. Integrale. Per quanto integrale si possa chiamare il testo di EO. [*MDM depone il sedicente “manga”, butta per terra i fogli di quello che ha letto finora – butta via tutto fino a questa pagina insomma – poi prende dalla pila un libro dalla copertina rossa, legge il titolo, continua*]: A.S. Puškin: *Evgenij Onegin. Grafičeskij putevoditel'*. Una “guida” che si propone non come commento all'*Evgenij Onegin*, ma come “commento grafico”: “il che,

noteremo insieme ad Aleksandr Sergeevič, è una differenza diabolica” (Olejnikov, Jaskina 2021: 5), spiegano in esordio i curatori, mentre sulla pagina accanto un ritratto a matita di ASP riporta nel balloon la citazione della famosa lettera a Vjazemskij datata 4 novembre 1823, in cui della “differenza diabolica” tra romanzo e “romanzo in versi” per l’appunto ASP parlava. Ci sono quindi i personaggi che “guidano” nella lettura – il commentatore, Aleksej Olejnikov, la disegnatrice, Natal’ja Jaskina, e Agapit, “lepre puškiniana” in cilindro e frac al pari del suo presunto padrone:

*Salute a voi, gentile lettore! Lasciate che mi presenti: sono Agapit Kosoj-Bosoj. Discendo dall’antica stirpe delle lepri puškiniane, che da tempi antichi abitano i dintorni del villaggio di Michajlovskoe. È in uso da sempre che le lepri della nostra stirpe vengano educate sui versi dell’Evgenij Onegin. E oggi io, Agapit, a misura del mio intendimento, vi condurrò per le pagine di codesto grande romanzo. Pronti a balzare insieme? (Olejnikov, Jaskina 2021: 5).*

La guida comincia con il riassunto di EO che abbiamo esibito in esordio; offre quindi un percorso lungo la cronologia interna dell’opera – e della sua stesura; infine, inizia nella forma annunciata di graphic novel in bianco e nero. Il testo inserito nelle zone consuete di riquadri e balloon è accompagnato da inserti (a stampa e in colore diverso) che rimandano agli argomenti dei singoli “commenti”, offerti poi in sezioni a parte dedicate ai costumi dell’epoca – quotidiani e letterari. Capitoli di narrazione si alternano ad altri come “Il pranzo di Onegin (68 rubli)”, “Onegin a teatro”, “Letichetta amorosa”: interventi grafici e verbali esplicativi del tempo e del contesto, per svelare qualcosa dell’“enciclopedia” puškiniana in una veste leggera, seria e divertita

al contempo [MDM scherza con i testi precedenti: “A Puškin sarebbe piaciuto”, cit.]. Possiamo così ritrovarci anche dentro “La testa di Onegin” (42) e imparare le sue “combo-skill”: “cogliere il momento propizio”, ad esempio, oppure “ottenere un appuntamento segreto” (43).

*Quello del commento è un genere a parte. È il nostro modo di comunicare con i classici. E il fumetto da tempo si è trasformato da genere di intrattenimento a genere serio. Anche se va detto che questo particolare romanzo-guida è anche divertente. [...] I personaggi di Evgenij Onegin sembrano prendere vita e vengono trasportati ai giorni nostri per raccontarci tutto sulla vita e sulle abitudini del secolo scorso. Quanto costava il vestito di Onegin? Era caro vivere a San Pietroburgo? [...] Ma qui la grafica ci rivela anche un altro lato dell’Onegin. Perché Puškin scriveva satira, rideva del suo tempo e dei suoi contemporanei! Ecco che questa, allora, si trasforma in un’enciclopedia ironica della vita russa (O Puškine 2021).*

Ma il testo, dell’*Evgenij Onegin*? Cosa succede, in questa trasposizione grafica, in questo moderno intreccio di generi, al diabolico testo del romanzo in versi, che nemmeno i contemporanei di Puškin erano stati in grado di capire – tale la sua novità? In questa “guida” che fuoriesce continuamente dai confini – anche concreti – del testo, cosa succede al lavoro puškiniano, “pur piccolo” – è ASP stesso che fa il modesto (EO VIII: L, 163) – ma “vivo e assiduo”, al suo “strano compagno di viaggio”? Questo, succede: che il suo “romanzo libero” – il cui orizzonte, all’inizio, pur “attraverso il cristallo magico” non vedeva ancora distinto – viene offerto, al lettore, nella sua interezza. Uguale. Integrale. Per quanto integrale si possa chiamare il testo di EO. [MDM legge dalla “guida” la strofa dell’EO da cui ha appena citato]:

Прости ж и ты, мой спутник странный  
 И ты, мой верный идеал,  
 И ты, живой и постоянный,  
 Хоть малый труд. Я с вами знал  
 Все, что завидно для поэта:  
 Забвенье жизни в бурях света,  
 Беседу сладкую друзей.  
 Промчалось много, много дней  
 С тех пор, как юная Татьяна  
 И с ней Онегин в смутном сне  
 Явились впервые мне –  
 И даль свободного романа  
 Я сквозь магический кристалл  
 Еще не ясно различал.  
 (Olejnikov, Jaskina 2021: 121).\*

## ATTO II

[Ora è il turno di KP, che come niente fosse prende il microfono e continua a leggere dalla Prefazione necessaria di Vadim Levanov da cui era partita all'inizio. Chissà se qualcuno seguirà il filo, si chiede].

KP:

La pièce teatrale Roman s Oneginym (Romanzo con l'Onegin) non è semplicemente una drammatizzazione dell'Evgenij Onegin, ma piuttosto un gioco su temi di Aleksandr Sergeevič Puškin e Pëtr Il'ič Čajkovskij. Al gioco è lecito infatti prendersi certe "libertà". Va detto inoltre che poiché l'Evgenij Onegin è la quintessenza della

\* NdMDM. Esce, nel terrifico 'tra' che separa due bozze, una nuova 'traduzione' di EO (Puškin 2025), secondo "un nuovo approccio alla letteratura classica che unisce la forza potente delle parole al linguaggio espressivo della grafica" (Puškin 2025: 144). Una riscrittura in forma di graphic novel, su pagine lucide, con disegno [dice KP] digitale in forma romantico-manga. Il testo puškiniano si dispone sul doppio livello di riquadri che ne riprendono i versi e di balloons che riportano dialoghi tra personaggi. Tagli che, accelerando lo sviluppo narrativo, espungono suggestioni portanti dell'originale, allontanano qui il testo dalla potenza originaria nell'ottica di un suo fumettistico 'addomesticamento'. Inserzioni in grafia diversa su stralci di pergamena veicolano informazioni sui costumi dell'epoca. A fine libro, indicazioni aggiuntive su autore e opera definiscono un'operazione che, pur sfruttando le specificità del genere, si definisce maggiormente come "divulgativa" e dunque (per noi) semioticamente meno interessante.

15

O remake, adattamenti, rifacimenti, riduzioni, stilizzazioni... Sono molti i termini individuati dalla critica per classificare le pièce in base a genere, strategia narrativa, testo originale di riferimento, ecc. Per una lettura schematica delle classificazioni e dei relativi estremi bibliografici, rimandiamo all'analisi di Gončarova-Grabovskaja (2021).

*letteratura russa del XIX secolo, e proprio da esso, com'è noto, cresce il possente albero del romanzo russo, nel testo si trovano anche estratti, inserti a mosaico, di altri classici che, in un modo o nell'altro, sono connessi al romanzo in versi di Puškin.*

[...]

*Nel testo sono utilizzati passi da opere di Lermontov, Tolstoj, Turgenjev, Čechov e altri. Ad eccezione di singoli casi, la loro presenza non è evidenziata in alcun modo specifico (Levanov 2000a: 1, nota a piè di pagina).*

[Forse è il caso di riprendere il filo, pensa KP, e cerca di inquadrare il suo intervento – la seconda parte del trittico – nel contesto delle “riscritture” dei classici nella drammaturgia russa contemporanea].

Gioco esplicito all'intertestualità, alla riscrittura, alla traduzione (intralinguistica e intersemiotica), *Roman s Oneginym* non è un caso isolato nel panorama russo, ma si inserisce nel più ampio fenomeno del “dialogo con i classici”, espressione del carattere marcatamente intertestuale della letteratura russa contemporanea, che con il crollo dell'URSS si fa portavoce di un rinnovato confronto con la propria tradizione. A partire dagli anni '80-'90 questa tendenza si impone anche in drammaturgia: debuttano numerose “riscritture”<sup>15</sup> che si rivolgono ai grandi nomi della letteratura russa (Puškin, Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, Čechov...) e li ‘rileggono’ attraverso i linguaggi del teatro contemporaneo. Non si tratta dunque solo di riprodurre i classici sul palcoscenico, ma di creare opere nuove e autonome utilizzando come codice testi universalmente noti. In questo scenario, numerose sono naturalmente le pièce che riscrivono i più famosi capolavori del “nostro tutto”, disegnando un Puškin stravolto, snaturato, sconvolto, stralunato, sfigurato... straniante e straniato [KP interpreta così la “s-”

del titolo, frammentando in una serie di aggettivi la suggestione innescata da MDM di un Puškin “Santo (ma santo jurodivyj)”, “folle in Cristo” incompreso perché detentore di verità – poetiche – superiori]: perché alla base delle riscritture contemporanee è l’intento di “far vedere” (nel senso inteso dai formalisti) i testi della tradizione con attenzione aumentata, per scardinare dall’interno le letture cristallizzate in cui i classici sono spesso costretti.

Un esempio: *Dreisiebenas (Trojkasemërkatuz), ili Pikovaja Dama* [Dreisiebenas (Tresetteasso), ovvero La dama di picche] di Nikolaj Koljada (1998). Con questa pièce Koljada devia dal testo fonte puškiniano (*Pikovaja dama*) per ricodificarlo su temi nuovi, più vicini alla propria poetica: l’eterno confronto tra cultura europea e tradizione russa è parodiato nella figura del protagonista, Hermann, tedesco e russo, la cui “doppia natura” viene ulteriormente sdoppiata e tirata all’estremo, a raggiungere il dramma dell’incomprensibilità reciproca. Ricalcando la trama disegnata da Puškin, il drammaturgo traccia la solitudine del dialogo umano nella parabola linguistica di Hermann, che si esprime (ugualmente incompreso dai suoi interlocutori) in tedesco e in un russo ora corretto ora sgrammaticato, culminando in una serie di suoni senza senso: il grido inascoltato di un pazzo.<sup>16</sup>

Un altro esempio, molto diverso: *Kto ubil m’së Dantesë* (Chi ha ucciso monsieur d’Anthès) di Oleg Bogaev (2013), pièce in cui non solo l’opera, ma anche la vita e il mito letterario di Puškin si fanno trama con cui il drammaturgo ricama la propria riscrittura. Il duello che deciderà la morte del poeta diviene pretesto per una commedia dell’assurdo su temi contemporanei. Qui il protagonista, Puškin, non è Puškin, Aleksandr Sergeevič, ma un suo pronipote, omonimo, che duecento anni dopo la morte del famoso avo si reca a Parigi per incontrare d’Anthès – sempre discendente di *quel* d’Anthès – e sfidarlo

**16**

Qui KP attinge da un suo scritto precedente, *Tema con deviazioni: Pikovaja dama di Nikolaj Koljada*, dove analizza la pièce in prospettiva traduttologica duplice: come traduzione contemporaneamente intralinguistica e intersemiotica (à la Jakobson) del racconto puškiniano e nell’ottica di una “riscrittura” traduttiva (à la Lefevre) in italiano (Plattner 2024).

## 17

Intrecciano un dialogo con le opere di Puškin anche *Skazka o mērtvoj carevne* (La storia della principessa morta, 1994), pièce di Nikolaj Koljada basata sull'omonima fiaba in versi; *Dunja, Liza, Akulina*, fantasia teatrale sui temi dei *Racconti di Belkin*, di Viktor Olšanskij (2005); *Mozart e Salieri*, reinterpretata da Koljada nel 2002 e ancora *Mozart e Salieri*, riscritta da Leonid Filatov nel 2003. Nel 1999 esce inoltre *Metel'*, un intero volume dedicato a rifacimenti di *La tempesta puškiniana* a opera di alcuni studenti di Koljada dell'Istituto Teatrale EGTI di Ekaterinburg (tra cui Vasilij Sigarev e Oleg Bogaev).

## 18

Prosatore, drammaturgo, regista e pedagogo, Vadim Levanov (Tol'jatti, 1967-2011) è stato fondatore della scuola teatrale di Tol'jatti e direttore artistico del festival internazionale di drammaturgia "Majskie čtenija" (1999-2007). Tra le figure più importanti del movimento "Novaja drama" (che emerge nel teatro russo nei primi anni '90), Levanov è autore di più di quaranta pièce teatrali: opere dal tono lirico o intrise di *černuča*, drammi a tema storico o scritte sperimentali (cfr. Žurčeva 2018). Tra esse anche →

a duello. Un contrappasso necessario, a detta sua: un "atto storico" fondamentale per "riportare in vita la letteratura russa" che oggi versa nel più inesorabile decadimento (Bogaev 2013). Non fosse che alla fine si scopre che Puškin non è che un impostore annoiato dall'insensatezza della vita, mentre d'Anthès, reale pronipote dello storico barone, è un paziente di un ospedale psichiatrico perché affetto da manie di persecuzione. Ma del duello di Puškin (e del duello di Onegin) sarà discorso poi [*KP cerca con lo sguardo la conferma di MDM e CGR che con lo sguardo confermano*].

Riportiamo qui a titolo di esempio solo due riscritture contemporanee su temi puškiniani, ma se ne potrebbero proporre altre. [*Qui KP si chiede se non sia il caso di elencare ancora qualche titolo, ma decide di no<sup>17</sup> e riporta il discorso su Roman s Oneginym*].

Pièce a firma del drammaturgo russo Vadim Levanov [*e qui KP si chiede se non sia il caso di aggiungere due parole sull'autore, ma decide di no<sup>18</sup>*], *Roman s Oneginym* (2000)<sup>19</sup> rimanda già nel titolo (tutt'altro che innocuo per un traduttore) a intrecci tra personaggi e generi letterari... [*MDM, guarda caso, interrompe, chiedendo al pubblico se ha capito l'intrigo, e prima di avere risposta si lancia a spiegare che il titolo, Roman s Oneginym, vuol dire romanzo con l'Evgenij Onegin, appunto, ma vuol dire anche romanzo con Evgenij Onegin, senza articolo, personaggio cioè e non genere letterario, e "roman" vuol dire anche storia d'amore, che può essere sia con il romanzo che con il suo protagonista, insomma Storia d'amore con Evgenij Onegin, Storia d'amore con l'Evgenij Onegin, Ro... Ma qui senza pensare interviene KP che piazza un "di questo non qui", prima che MDM attacchi con il paradigma quantistico della traduzione, ma di questo non qui*].

Per restituire (con variazione) le parole di Brodskij già citate da MDM [*ci riprova KP*], *Roman s Oneginym* non fa altro, in certa

misura, che continuare “a ri-scrivere” l’*Evgenij Onegin*. Levanov riproduce, in parte, la trama del “romanzo in versi”, concedendosi però alcune deviazioni. La riscrittura si basa sulla familiarità “assiomatica” (Breeva 2012: 60) da parte del lettore (russo!) con i fatti e i personaggi descritti da Puškin. Per questo la pièce non mantiene la scansione in capitoli dell’EO, si sofferma sugli episodi più noti, e il procedere degli eventi dipende “non tanto dalla logica dell’azione, quanto dalle sue diverse interpretazioni” (Tjutelova 2015: 74). Tracciando linee narrative proprie – ma mantenendo alcuni stilemi compositivi sia del romanzo di Puškin (come la simmetria di alcuni momenti della trama) sia del libretto di Čajkovskij (a partire dall’elenco dei personaggi, cui è affiancata anche l’indicazione del registro vocale) – la pièce di Levanov si apre con un’introduzione, cui seguono quattro atti, interrotti da cinque intermezzi [*alla parola “intermezzi” KP suona il campanello e intermezza se stessa*].

Nella pièce di Levanov gli intermezzi sono uno spazio esplicito di gioco con i linguaggi del teatro. L’autore esce dalla trama dell’EO e divaga in universi ad esso paralleli, ammiccando al lettore con complessi scenari intertestuali e anacronismi di vario tipo:

### **Intermezzo**

*Attorno a un tavolo su cui arde una candela, siedono tenendosi per mano alcune oscure figure.*

VOCE DI UNA FIGURA (piano, con tono imponente, cantilenando e facendo delle pause) *Spirito di Aleksandr Puškin! Appari a noi!*

GLI ALTRI (sussurrando all’unisono) *Appari a noi!*

In un silenzio insolito si sente d’un tratto prima un fruscio, poi

→ alcune riscritture cecoviane: *Slavjanskij Bazar* (2002), che inscena l’incontro tra Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko nel celebre ristorante moscovita che dà nome alla pièce, dove i due decidono di fondare il Teatro d’Arte di Mosca; e poi il ciclo *Firsiada* (Firsiade), composto da *Smert Firs* (La morte di Firs, 1998) e *Apokalipsis ot Firs* (L’Apocalisse di Firs o il sogno dei ciliegi di Firs, 2000), che raccontano, in modo diverso, il destino dell’anziano cameriere del *Giardino dei ciliegi* dopo la chiusura del sipario.

### **19**

La pièce *Roman s Oneginym* è stata pubblicata a stampa nel 2018 nella raccolta completa in due volumi delle opere di Vadim Levanov (2018). Il curatore, Vjačeslav Smirnov, menziona nel suo commento i file conservati nell’archivio elettronico del drammaturgo, che suggeriscono le diverse tappe della sua scrittura: oltre alla prima versione, del 2000, ci sono documenti datati 2001, 2005 e 2008. Per il presente lavoro si fa riferimento alla versione del 2000, disponibile sul sito della Biblioteca Teatrale S. Efimov (Levanov 2000a).

uno scricchiolio e, alla fine, il rumore di una corda che si spezza  
(*Levanov 2000a: 12*).

### **Intermezzo**

*SUGGERITORE. Un giorno a Petruševskij si era rotto l'orologio, allora mandò a chiamare Puškin.*

Puškin entra, guarda l'orologio e lo posa di nuovo sulla sedia.

*PETRUŠEVSKIJ. Che dici, fratello Puškin?*

*PUŠKIN. Stop mašina!*

*SUGGERITORE. "Stop!" - ha detto Puškin. (Starnutisce, si soffia il naso, ride) (Levanov 2000a: 26).*

### **Intermezzo**

Čajkovskij siede al pianoforte, di tanto in tanto suona un tasto, producendo una nota languida e triste. Puškin è in piedi, appoggiato con i gomiti al coperchio del pianoforte. Sopra le loro teste ronzava fastidiosa una mosca enorme e insolente.

[...]

*PUŠKIN. Suonate qualcosa...*

*ČAJKOVSKIJ. Certamente. Con piacere. Cosa?*

*PUŠKIN. Qualcosa dall'Evgenij Onegin, per esempio. Una musica incantevole...*

*ČAJKOVSKIJ (commosso). Le vostre lodi... per me...*

*PUŠKIN. Su!*

*ČAJKOVSKIJ (toccando piano i tasti, suona qualcosa dall'Onegin).*

*No, in verità, è... è... il vostro poema, è splendido... Io ero semplicemente innamorato di Onegin, come Tat'jana...*

*PUŠKIN (con una smorfia). Nossignore, non è un poema.*

È un romanzo.

ČAJKOVSKIJ. Sì, sì! Mi confondo sempre con i generi... L'opera di Gogol' ad esempio è scritta in prosa, ma si chiama poema...

PUŠKIN. Tra l'altro, sono stato io a passare a Gogol' qualche soggetto! Ma è bravo! Solo che è un po' paranoico - teme ancora di cadere in un sonno letargico (Levanov 2000a: 35-36).

Con gli intermezzi (e non solo) Levanov assembla piani (inter)testuali e spazio-temporali diversi: a fine primo atto l'azione è interrotta da una seduta spiritica in cui misteriose figure cercano di evocare lo spirito di Puškin. Il silenzio è infranto dal “rumore di una corda che si spezza” – inconfondibile eco che riverbera qui dalle pagine del *Giardino dei ciliegi* di Čechov. Ancora: a fine secondo atto, dopo il ballo di Onegin e Ol'ga alla festa per l'onomastico di Tat'jana, il suggeritore guadagna la scena per raccontare, pari pari, uno degli “aneddoti della vita di Puškin” a firma di Daniil Charms (1997: 356), gli stessi che si trovano anche nelle vignette di *Charmsiniada*, di cui parlava prima MDM. Ancora: nel bel mezzo del terzo atto, poco prima del duello tra Onegin e Lenskij, anche Puškin e Čajkovskij vengono catapultati a loro volta sul “piano dell'aneddoto” (Breeva 2012: 66) e, annoiati dal caldo e dalle mosche, ammazzano il tempo tra ricordi e pettegolezzi (tutti rimandi a scritti memorialistici o apocrifi che circondano, nell'immaginario comune, la figura del poeta e del compositore). Così Puškin ricorda le parole della sua *njanja*, cita un proprio epigramma, e racconta a Čajkovskij di un'epidemia di colera finché, a un certo punto, chiede al compositore di suonargli qualcosa al pianoforte, “qualcosa dall'*Evgenij Onegin*, per esempio”... [KP ricorre di nuovo al campanello: *fine degli intermezzi*].

Non sono soltanto gli intermezzi a sottolineare la dimensione del ‘gioco al teatro’ in atto nella pièce: tra i personaggi è presente anche

un suggeritore, che entra in scena fin dalle primissime repliche per tradurre in russo le battute in lingua straniera (soprattutto in francese) pronunciate dai personaggi. Con il proseguire dell'opera, tuttavia, il suggeritore esce a poco a poco dai confini del proprio ruolo: interviene con appunti e osservazioni personali, corregge le battute e propone integrazioni. Diventa quasi commentatore, quasi una sorta di autore? [KP non vorrebbe fare spoiler, ma forse non è un caso, pensa, se nel finale della pièce il suggeritore indosserà la parrucca di Puškin...].

Non solo gioco 'al teatro' (e al teatro nel teatro), *Roman s Oneginy* è in primo luogo un complesso gioco intertestuale con la parola autoriale di Puškin. Tra citazioni, pseudo-citazioni, allusioni letterarie e biografiche va in scena la "lettura simultanea" (Torop 2019: 381) di un lettore di oggi, per il quale esistono contemporaneamente Puškin e Čajkovskij, il romanzo e l'opera, gli autori e i personaggi, così come tutte le loro letture, riletture e interpretazioni.

Emblematica in questo senso è la scena, posta ad apertura del quarto atto (che corrisponde in parte all'ottavo capitolo dell'EO), in cui Puškin gioca a biliardo con Onegin. "Я герой романа..." (Io sono il protagonista del romanzo...), comincia Onegin, colpendo la palla da biliardo. Nel rumore del gioco prende vita un dialogo metatestuale in cui le parole di Puškin, citazioni esatte dall'EO (i colpi alla palla da biliardo a scandire le quartine), fanno da cassa di risonanza alle repliche di Onegin che, mescolando parole tratte del romanzo in versi a considerazioni 'proprie', articola una sorta di riflessione su se stesso, sulla propria immagine nell'opera e nella cultura:

ONEGIN. *Io sono il protagonista del romanzo... (colpisce la palla). Sottilmente davvero così tanto a Childe Harold, Melmoth, Lovelace, addirittura a un vampiro... non so, a chi ancora? A Grandison? Soltanto perché*

*indosso cilindro e mantello, mangio roast beef e foie gras per pranzo e beef steak per cena, perché a un calice di Ay preferisco il Bordeaux, o perché sono incline ad attacchi di spleen – a là russe, “chandra” – quando mi viene mal di testa? (colpo). [...]*

*PUŠKIN (triste). Beato lui, che in gioventù fu giovane, chi crebbe in tempo, colui che apprese a sopportare con gli anni il freddo della vita; (colpo) chi a strani sogni non si diede, chi non sdegnò la plebe fatua, chi fu a vent’anni un gran viveur o un dandy, e a trenta un buon marito; (colpo) chi sui cinquanta già onorò ogni suo debito e impegno, chi calmo conseguì via via gloria, quattrini e posizione, colui del quale han sempre detto: il tal dei tali, ecco un grand’uomo. (Colpo) (Levanov 2000a: 43).*

**20**

Qui e sopra la traduzione dell’EO (VIII: X, 145-146; Viaggio: 173; VI: XLIV, 119) riportata nelle battute di Puškin è tratta da Ghini (Puškin 2021: 287; 345; 231).

“Perché Lenskij non ha ucciso me, perché il mio sparo ha preceduto il suo, con esito fatale? Avrei dovuto essere io a morire, non lui...” – riflette Onegin nella replica successiva (“Il colpo perché non ha ferito me?” gli fa eco Puškin, continuando a citare dai “Frammenti del viaggio di Onegin”); “Sono forse destinato a risorgere a nuova vita – e diventare un uomo nuovo?”, si chiede allora Evgenij (43-44).

*PUŠKIN. Sogni, dov’è quella dolcezza che rima insieme a giovinezza? È vero che appassì alla fine, che la corona sua appassì? E ancora è vero che in effetti, senza ornamento di elegie passò il fior fiore dei miei giorni (come dicevo io scherzando), e ad essi ormai più non si torna? Davvero presto avrò trent’anni?*

*ONEGIN. Chi sarò per i posteri – la parodia di un eroe byroniano, l’eroe di un romanzo la cui storia d’amore finisce in nulla? Je suis un homme fini!*

*SUGGERITORE. Sono un uomo finito (44).<sup>20</sup>*

Le “formule” pronunciate da Onegin ne ritornano l’immagine “cristallizzata” (Breeva 2012: 63) nella coscienza culturale del lettore (russo!) e fanno emergere, nel gioco di Levanov, uno degli intenti chiave della pièce: far vedere come, per effetto delle infinite e inevitabili interpretazioni del testo classico, Evgenij Onegin (opera e personaggio) viva ed evolva non solo all’interno del romanzo in versi, ma anche per influenza di altri testi, “ad esso più o meno legati” (per riprendere le parole della *Prefazione* di Levanov letta all’inizio).

Diversamente da quanto accade nell’EO – per riportare ancora un esempio – il sogno di Tat’jana non rappresenta un momento unitario nella riscrittura di Levanov, ma si dispiega in un “evento prolungato” (Tjutelova 2015: 73) che interrompe le scene e accompagna il procedere dell’azione. Cade la neve, come nel testo di Puškin, Tat’jana, inseguita da un orso, scappa nel bosco e si ritrova in una casa dove ha luogo un banchetto spettrale. I mostri che siedono attorno al tavolo dei commensali, tuttavia, non sono le creature demoniache e infernali che popolano le pagine dell’EO, in quel miscuglio di folklore e letteratura romantica che Puškin disegna “a metà tra Bosch e Chagall” (Ghini 2003: 116). Per Levanov i mostri sono citazioni:

*A un lungo tavolo di quercia siedono dei mostri, una strana accozzaglia: cinque impiccati in abiti a righe da prigionieri, con brandelli di corda al collo, facce bluastre e lingue nere; un uomo barbuto e tarchiato dal viso furbo, con addosso un tulup di lepre troppo stretto per le sue spalle larghe, un caftano rosso da cosacco, un alto berretto di zibellino calato sugli occhi e una sciabola turca appesa al fianco; un giovane molto magro e vivace, vestito da novizio, con un viso nervoso e pallido e gli occhi ardenti; accanto a lui un uomo in abiti regali, con tratti tartari e corona di Monomaco in testa, scettro e sfera imperiali in mano; vicino a loro*

*siede una vecchia, tutta in pizzo nero di brabant, vestita secondo la moda del XVIII secolo, con un'alta parrucca incipriata, ventaglio in mano e un mazzo di carte, che dispone sul tavolo per un solitario; dietro di lei, sguardo fisso sulle carte, un uomo di bassa statura, con berretto e uniforme da ingegnere; un debole vecchietto in sedia a rotelle in una parrucca con la treccina, le sue dita artritiche tamburellano sul tavolo come se suonasse il clavicordo, le sue labbra tremano senza sosta; di fronte a lui un altro vecchio, con un'armatura da cavaliere arrugginita, guarda nervoso gli altri commensali, impilando colonnine di monete d'oro, d'argento e di rame; una statua di pietra immobile stringe con la sua mano di marmo la mano di un bell'uomo in jabot, domino e stivaloni, con una spada al fianco; tra tutti spicca un signore con il viso color dell'ebano, una folta chioma di ricci, in abito di epoca petrina e con la testa fasciata (Levanov 2000a: 26).*

Nel sogno di Tat'jana irrompono dunque Pugačëv, il falso Dmitrij, Godunov, la vecchia contessa con Hermann, Salieri, il Cavaliere avaro, l'Ospite di pietra con Don Giovanni e il Negro di Pietro il Grande... tutti personaggi di opere puškiniane diverse [*qui KP si chiede se specificare quali opere, ma decide di no*]. Radunati attorno allo stesso tavolo, parlano tutti contemporaneamente, l'uno sopra l'altro, in un vortice di voci e di grida che si confondono in un anti-dialogo caotico e sconnesso, composto da alcune tra le citazioni più note delle opere di cui i diversi personaggi sono portavoce: “гений и злодейство – две вещи несовместные” (genio e malvagità – sono due cose incompatibili), grida Salieri (Levanov 2000a: 27) ripetendo le parole che nella tragedia puškiniana sono del suo antagonista, Mozart. “Народ безмолвствует” (il popolo tace) aggiunge Godunov, pronunciando la didascalia posta a chiusura di Boris Godunov...

All'apparenza un fluire continuo e disordinato di voci, *Roman s Oneginym* si rivela un contrappunto 'polidimensionale' di testi, in cui risuonano (forte) il romanzo di Puškin e l'opera di Čajkovskij, e in sottofondo (dissonanti) rimandi, reminiscenze, allusioni e citazioni da episodi biografici e da altri classici della letteratura russa: per continuare a scrivere la "storia d'amore infinita" – riprendiamo ancora la *Prefazione* di Levanov – con l'*Evgenij Onegin*: con la letteratura.

Testo nel testo. Teatro nel teatro. E traduzione nella traduzione? Una lettura di *Roman s Oneginym* quale traduzione intralinguistica e intersemiotica dell'*Evgenij Onegin* di Puškin (e dell'*Evgenij Onegin* di Čajkovskij, a sua volta già traduzione dell'*Evgenij Onegin* di Puškin) punta inevitabilmente i riflettori sul mosaico intertestuale che compone la riscrittura e svela i meccanismi che ne regolano il gioco. Gioco più che mai esplicito che essa conduce non solo con il romanzo che porta nel titolo e con i suoi 'intrecci' letterari, ma soprattutto con il lettore. Pedina fondamentale dell'intrigo, il lettore conosce la storia di Onegin e di Tat'jana, riconosce le citazioni delle strofe, ne sente il ritmo e la musicalità – permettendo così all'autore di aggiungere nuovi livelli interpretativi. 'Giocatore' ideale per le dinamiche innescate dalla pièce di Levanov è dunque il lettore russo, che sappia muoversi con disinvoltura tra i diversi riferimenti alla sua stessa letteratura. La traduzione (interlinguistica) fa saltare le regole del gioco. Come fare per mantenere lo stesso effetto in un'altra lingua? Come rendere, in traduzione, stratificazioni e stratificazioni di giochi intertestuali tanto ancorati alla cultura letteraria (e non solo) di partenza? Scommessa non facile, per il traduttore. Tanto più se il rischio è che la "storia d'amore" con l'*Evgenij Onegin* possa essere in italiano un appuntamento al buio, con l'*Evgenij Onegin*, questo sconosciuto – già inevitabilmente 'altro', in traduzione [KP si guarda attorno, fotografa la perplessità, e finisce di nascosto la bottiglia di sovetskij šampun. Sic].

**ATTO III**

[CGR riflette sulla questione sollevata da KP ed esclama tra sé: “tradurre è impossibile!”. Fa per prendere il microfono, ma in quel momento si leva dal pubblico una voce esasperata]:

¿¡Cómo se puede decir casi lo mismo!?

[È HLM, che esplicita la sua partecipe preoccupazione verso le sorti del traduttore con questo interrogativo – che contiene per altro una citazione diretta al titolo della sua traduzione in spagnolo del saggio di Umberto Eco *Dire quasi la stessa cosa* (Eco 2008). KP non sa come rispondere, CGR – toccherebbe a lei, ora – non sa come prendere la parola. Come in un bizzarro incubo, decide di far saltare i piani logico-consequenziali e, lasciando cadere l’interrogativo di HLM nel baratro dell’intraducibilità, si riaggancia alla dimensione onirica di cui sopra].

CGR:

Il sogno di Tat’jana. Ma quale sogno? E quale Tat’jana? Soprattutto: quale Puškin?

XVI.

Tornade in se, Tat’jana e cjale:

Nol è plui l’ors; e je al ingrès;

Daûr de puarte sun di taci

E vuics: bacan di funerâl;

Cence capî une malandrete,

E cjale planc tune fressure,

E ce ti viodie?... Ae taule ator

A son sentâts sogjets mostruôs:  
Un al à i cuars, di cjan la muse,  
Chel altri il cjâf lu à di gjal,  
Culî une strie cun pêl caprin,  
Lî un nanul cuntune codute,  
Là un galantom dut fat di vues  
E un alt uciel par metât gjat.

XVII.

Plui spaventôs, inmò plui strani:  
Ve li un biel granç in siele a un ragn,  
Ve li une crepe, scufe rosse,  
Che su di une ocje e sta sgurlant,  
E ve un mulin che al bale ae russe  
Vuicant e smenolant lis palis;  
Vuacs, cjants, sgagnidis, sbatimans  
Lengâ uman, ecuin fruçâ!  
Ma ce pensarie mai Tat'jana,  
Tra i comensâi ricognossint  
L'ogjet par jê di teme e amôr,  
O sei: l'eroi di cheste storie!  
In taule Onegin 'l è sentât  
E viers la puarte al sta cjalant.

XVIII.

Un so segnâl e ducj si movin;  
Al bêf - a bevin ducj berlant;  
Al rît - e a ridin ducj insiemi;  
Se i ceis al rice - ducj cidins;

Al è il paron, 'l è fûr di dubi:  
 E un tic la pôre e cale in Tanja,  
 Cumò, curiôse, e prove planc  
 La puarte a vierzi juste un pêl...  
 In chel moment un vint al sofle,  
 Studant la flame dai lumins:  
 Si sbarlufis il scjap di sbilfs;  
 Cui voi che slusignin Onegin,  
 De taule si alce cun rumôr;  
 E ducj in pîs: ae puarte al va.

### XIX.

I torne pôre; e di buride  
 Tat'jana e tente di scjampâ:  
 Ma nue ce fâ; cun grande ansie  
 Si smene dute, e vûl berlâ:  
 No rive; al vierç la puarte Evgenij:  
 E ai voi dai spirits infernâi  
 E comparis la frute; fuart,  
 Bestiâl al tone un ridaçâ,  
 E voi, e çucui, codis, crestis,  
 Di stuart probossidis e cuars,  
 Mostacjis, lenghis rosis sanc,  
 E dincj a spiç, e dêts scheletrics,  
 Ognun di lôr voltât a jê,  
 E ducj a berlin: mê! Je mê!

[CGR riprende fiato, chiede dello šampùn sovietico, non ce n'è più, peccato, tutta colpa dell'intraducibilità. Prosegue addentrandosi molto cautamente nella



↑ QR CODE 2  
 L'insium di Tat'jana:  
 cjapitul cuint,  
 strofis de diesime seste  
 ae diesime novesime  
 (Il sogno di Tat'jana,  
 strofe dalla sedicesima  
 alla diciannovesima)

**21**

Il lavoro si è poi sviluppato e concretizzato nella tesi di laurea magistrale di Chiara Rainis, in cui la traduzione dell'EO in friulano è accompagnata da un commento incentrato sulle particolarità del testo russo emerse durante il processo traduttivo (Rainis 2024). Momento fondamentale della ricerca, il lavoro pone le basi per la riflessione teorico-metodologica portata avanti nel presente articolo.

**22**

La prima parte delle oltre sei ore di riprese che testimoniano la lettura integrale itinerante dell'*Evgenij Onegin* (conservate negli archivi del QC TETRIS) è stata condensata in un breve trailer (Sasha Pushkin 2024) che si conclude proprio con l'arrivo degli autoproclamatisi *peredvižniki* (con riferimento agli artisti russi "itineranti" di fine Ottocento) a Stazione Rogers.

*terza sezione del trittico, che riguarda – come “il lettore intelligente” landolfianamente “naturalmente capisce” – la sua traduzione dell'EO in friulano].*

Un po' di contesto [il pubblico tira un sospiro di sollievo]. Anno 2023. Il 6 giugno era, come ogni anno, la Giornata Internazionale della Lingua Russa, nonché, come ogni anno, il compleanno di Aleksandr Sergeevič Puškin (non è naturalmente un caso che le due date coincidano).

Il 6 giugno 2023 si aprivano i lavori del Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. (cfr. QC TETRIS 2024). Per festeggiare i 224 anni del “sole della poesia russa”, il Quadrato organizza una lettura integrale itinerante dell'*Evgenij Onegin*, che si conclude alle 23.59 sul Molo Audace con tanto di torta di compleanno artigianale e fuochi d'artificio (una coincidenza, questa, che i partecipanti non esitano a definire “escatologica”). [*MDM si perde nei ricordi: in che anno era – non se lo ricorda, si è persa proprio – quella lettura ai tempi della Perestrojka? In tutta la Russia, l'avevano fatta, anche in Siberia, EO a meno quaranta gradi...*].

Fra le tappe – Stazione Rogers [CGR allarga le braccia, come a voler ricordare al pubblico che proprio lì si trovano in quel momento]. È qui che Puškin (senza saperlo) pronuncia le sue prime parole in friulano. Tutto ha inizio dal quinto capitolo, dal sogno di Tat'jana, di cui viene proposto un primo sgangherato abbozzo di traduzione in *marilenghe*<sup>21</sup> – nella divertita perplessità degli astanti, confusi dal *mélange* linguistico a cui stanno assistendo (oltre all'originale russo sono infatti già state lette traduzioni in italiano, francese, spagnolo, neerlandese, greco e polacco). *SASHA PUSHKIN @T.E.T.R.I.S.S. Trip* – il titolo dell'evento.<sup>22</sup>

MDM [interrompe per aggiungere i puntini sulle “s”]:

Anche questa, antesignana, una nostra modulazione della “s-” del titolo: quella in cui “Aleksandr Sergeevič” – accostamento di nome

e patronimico (in questo caso di ASP) usato nell’etichetta pragmatica del russo come appellativo di rispetto nei confronti dell’interlocutore – diviene il familiare, confidenziale, amorevole “Sasha” – deliberatamente in traslitterazione ‘altrui’ [CGR, *poco convinta che il pubblico possa cogliere i nessi fra le “s”, si perde nei suoi pensieri, fra le “esse” dei suoi luoghi – nel paradosso delle “Esse di Raveo”: squisiti biscotti che ricordano nella forma delle paffute e burrose “s”, prodotti in un paese della Carnia – Raveo, appunto – che di “s” è del tutto privo. Alla formula magica di MDM “Ma di questo non qui”, CGR si risveglia e prosegue con il suo discorso*].

**23**

Che cos’è la traduzione? Su di un vassoio / il capo pallido e infuocato di un poeta, / lo stridio di un pappagallo, il farfugliare di una scimmia, / e la profanazione di un morto.

CGR:

Ed eccoci alla terza parte del trittico. È la “s-” privativa della traduzione interlinguistica, in cui a sparire è un’intera lingua (quella dell’originale) e, in un certo senso, l’autore stesso, i cui panni vengono rivestiti per l’occasione dal traduttore (traditore?). Scrive Nabokov:

*What is translation? On a platter  
A poet’s pale and glaring head,  
A parrot’s screech, a monkey’s chatter,  
And profanation of the dead.  
(1990b: 9).<sup>23</sup>*

Non più Puškin, quindi, ma “s-Puškin” in friulano: *par furlan* – per dar voce, fin dal titolo, all’identità di una lingua che si trova solitamente esclusa dal dialogo culturale della modernità. Un confronto inedito, che nasce da una sfida ambiziosa: tradurre l’intraducibile in una lingua locale. Far parlare Onegin, Tat’jana, Lenskij, Ol’ga, Puškin stesso – in friulano. Farlo rispettando il metro e il ritmo dell’originale, la sua musica, la prosodia, l’alternanza di versi tronchi e piani, gli

effetti fono-simbolici, gli *enjambements*, e ancora: i riferimenti culturali, le citazioni intertestuali, i vorticosi scarti di temi, toni, ritmi, lingue, linguaggi, stili, stilemi, registri... Il tutto facendo i conti con un vocabolario più limitato, con oggettive lacune strutturali e con la costante paura di scadere nel caricaturale, mortificando tanto l'originale quanto la lingua d'arrivo.

*Tradurre è come portare acqua con un secchio forato. [...] Se questo è vero quando si tratta di tradurre da una grande lingua nazionale a un'altra, diventa una sproporzione dalla quale affiorano i connotati della sconfitta quando la lingua ospite è circoscritta quanto quella friulana: è come accogliere un monarca in un bilocale (Cappello 2011: 10).*

Un'impresa che nasce per gioco, ma che viene perseguita nel segno della massima serietà e di una responsabilità aumentata – a neutralizzare l'istanza del sorriso, l'“automatismo associativo” che esiste tra espressione dialettale e comicità (Zuccato 2022: 117); a sfidare la narrazione sottesa che interpone una distanza spesso troppo breve tra i concetti di “minore” e “inferiore”.

Da tempo immemore il friulano si porta sulle spalle il peso di uno stigma sociolinguistico interiorizzato (e purtroppo spesso avallato) dai parlanti stessi, frutto delle politiche linguistiche aggressive imposte dai sistemi dominanti che si sono succeduti in Friuli nel corso dei secoli e che hanno portato gradualmente alla riduzione del friulano “a idioma familiare, limitato ad un ambito ristretto geograficamente (la regione) e socialmente (famiglia, popolo e campagna)” (Magni 2004: 43). È solo con la legge 482 del 1999, “Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche”, che il friulano, fino ad allora un dialetto, è stato di fatto riconosciuto come lingua anche dallo Stato italiano.

Lingua “minoritaria”, dunque, dove l’aggettivo è espressione di una relazione, non di una verità assiologica. Il minore presuppone sempre l’esistenza di un “maggiore”, e tale rapporto non è dato una volta per tutte, ma è in continuo mutamento. È cosa ormai nota dal “Cultural Turn” degli studi sulla traduzione: tra le lingue esistono dinamiche di potere cui la traduzione partecipa attivamente. “Accumulo di traduzioni e accumulo di ricchezza sono sottoposti alle stesse dinamiche. La globalizzazione ha reso alcune lingue sempre più dominanti e le altre sempre più marginali” (Zuccato 2022: 8). Una tendenza che negli ultimi anni ha sollevato una preoccupazione che non esiteremmo a definire ‘ecologica’: secondo gli studiosi entro la fine del secolo perderemo tra il 50% e il 90% del patrimonio linguistico mondiale (UNESCO 2003). E se ogni lingua è un mondo, ciò significa che ogni lingua che scompare è un mondo che si perde. “Il fenomeno è parallelo a quanto avviene in biologia per le specie viventi: nell’epoca delle estinzioni di massa, causate dalla specie umana, siamo diventati consapevoli del valore di ogni specie” (Zuccato 2022: 244). Ecco allora che, forse, le dinamiche traduttive fra lingue maggioritarie e minoritarie hanno da insegnarci qualcosa che altrove non si può trovare.

E quindi: *Evgenij Onegin par furlan*. Ovvero: di come il minore, “butato fuori dalla porta, rientra sempre dalla finestra” (Zuccato 2022: 10).

“Ma a chi serve, un *Onegin* in friulano?”, è lecito chiedere. Qualsiasi lettore friulanofono che voglia leggere Puškin può comodamente affidarsi a una delle tante traduzioni italiane che esistono in commercio. Vero. Ed è proprio in questo che risiede la peculiarità della traduzione in lingua minoritaria: minimizzando la funzione d’uso, essa massimizza la funzione estetica. L’attenzione è richiamata sul linguaggio stesso, e la pagina in traduzione diventa campo privilegiato per un confronto poetico e per lo sviluppo creativo della lingua d’arrivo.

## 24

Per un approfondimento sulle esperienze di traduzione letteraria in friulano rimandiamo agli studi di Zanello (2016a).

“Il friulano ha bisogno di traduzioni, essendo queste il passo più probatorio per una sua promozione a lingua”, scriveva Pier Paolo Pasolini nel 1947 (24). Non “ridurre”, ma “tradurre”: trasporre, cioè, da un piano all’altro a parità di livello. Insieme agli altri membri dell’Academiuta casarsese Pasolini si cimenta per un breve ma intenso periodo nella traduzione di autori italiani e stranieri, per dimostrare la capacità del friulano di misurarsi coi grandi testi della poesia di tutti i tempi: da Virgilio e Saffo, a Baudelaire, Jimenez e Ungaretti, con incursioni in autori inglesi, tedeschi e giapponesi. Un gesto politico e sociale, contro le fissazioni accentratrici del regime che aveva ostacolato la pratica dei dialetti; e una presa di posizione letteraria, contro il bozzettismo di una certa tradizione provinciale, che secondo Pasolini aveva impedito alla produzione artistica in friulano di affrancarsi dalla stucchevole poetica del focolare e del buon contadino, dalla “morale della polenta” e dalla linea del turpiloquio della vena comico-satirica (Magni 2004: 48).

Sulla scia di Pasolini, numerosi altri poeti, linguisti e traduttori friulani, animati dal desiderio di dare dignità letteraria alla loro lingua nativa, si sono lanciati nei decenni successivi in traduzioni di grandi classici italiani e stranieri.<sup>24</sup> Affiancandosi a una produzione in lingua sempre più ricca, la traduzione si afferma quale strumento privilegiato per attenuare la subalternità sociolinguistica nei confronti della lingua ‘maggiore’ e il decentramento rispetto ai centri delle grandi culture contemporanee; per salvaguardare la diversità sfidando la “globalizzazione intesa come livellamento, l’imposizione della lingua unica” (Zanello 2019: 372). Soprattutto, la traduzione diventa un laboratorio creativo ideale per la *marilenghe*, che nell’accogliere sonorità, annessioni sintattiche e tematiche non ancora sperimentate nella sua tradizione letteraria, rinnova di volta in volta l’occasione di testare, esplorare e ampliare le sue potenzialità espressive.

Ecco che si fa strada l'idea dell'azzardo traduttivo: sottoporre, cioè, il verso di Puškin alle forze di una linguocultura radicalmente 'altra' – in un percorso dall'universale al locale che non si esaurisca nel movimento verso il basso, in una rassegnata diminuzione dell'originale, ma che ricalchi il “movimento a V” della traduzione ideale secondo Nabokov. Prima si scende, “uno scivoloso percorso all'ingiù lungo lo stelo”, dal fiore fino alla radice invisibile della poesia originale; e poi si risale, verso l'alto – “dalla radice condivisa, su per un gambo nuovo, a un nuovo capolino; e là ci schiudiamo, all'altezza dell'originale” (2008: 14).

Naturalmente solo un “folle in Cristo” potrebbe sperare di avvicinarsi alle vette dell'originale puškiniano (lo stesso Nabokov, dicevamo, nel tradurre EO riduce l'altezza delle aspettative alla statura del pony) [CGR guarda con scarsa convinzione “il padre” – cavallo nero già menzionato in precedenza da MDM]. Le riflessioni che qui proponiamo parlano del processo, non del risultato: della bellezza del tentativo, della “felice incoscienza” (Giudici 1992: 80) del traduttore che si imbarca in una sfida persa in partenza – perché tradurre (Puškin) è impossibile. Eppure, si fa.

Ruzzolato giù dalla scivolosa discesa (sic!) in uno stato di giambica ipnosi (effetti collaterali da Puškin-trip<sup>25</sup>), il traduttore si trova catapultato nell'architettura interna dell'EO – una struttura di escheriana complessità in cui tali e tante sono le componenti che è impossibile renderle tutte e, più ancora, rendere la rete dei loro rapporti.

*Onegin, sempre mutevole e sempre uguale a sé, romanzo e “romanzo del romanzo”, autocosciente e aperto alla realtà, ironico e tragico, giocoso e serio, un'opera in cui gli eroi si trovano accanto al loro autore e la vicenda narrativa si alterna con la digressione lirica, ma in modo tale che si potrebbe parlare, al contrario, di digressione narrativa e di vicenda lirica, tanto i due momenti sono fusi nell'unità del “romanzo in versi”.*

## 25

Il concetto del “trip”, qui come in precedenza, rimanda a *Dostoevsky-trip* di Vladimir Sorokin (1997), una pièce in cui la letteratura diventa una droga che causa dipendenza, mortalmente pericolosa. Di rimbalzo, il riferimento è anche a un evento tenutosi in Stazione E.N. Rogers il 22 dicembre 2021 per celebrare i duecento anni di F.M. Dostoevskij, in cui MDM e il collettivo Kosmica KR D avevano letto e commentato un estratto di *Dostoevsky-trip* da loro tradotto per l'occasione. Per un approfondimento: *Dostoevsky-trip (O della traduzione come evento)* (De Michiel 2022a).

*Opera dinamica e policentrica, ricca non di “contraddizioni”, ma di zig-zag e di intermittenze rispondenti a un piano che si attua nella suprema unità stilistica dell’insieme e nell’onda ritmica dell’originale strofa (Strada 1985: 43).*

Ancor prima che con la dinamica narrativa, la varietà pluritonale e plurilinguistica e i diversi strati semantici, di denotazione e di connotazione, il traduttore deve fare i conti con la “differenza diabolica” tra romanzo e romanzo in versi su cui è lo stesso Puškin a porre l’attenzione.

Il primo passo nell’elaborazione di una strategia traduttiva deve quindi riguardare gli elementi formali alla base del testo poetico: la strofa oneginiana – 14 versi in cui la quartina viene rimodulata tre volte realizzando tutte le possibilità rimiche per poi suggellarsi nel distico finale – e la tetrapodia giambica, che imprime alla narrazione quel ritmo “fascinoso e incalzante che tutto lega e tutto sospinge” (Ghini 2021: XVIII), che si ripete, “sempre mutevole e sempre uguale a sé” (Strada 1985: 43) per gli oltre 5000 versi dell’opera, facendo del testo letto ad alta voce uno “straordinario spettacolo mentale” (Giudici 1999: 194). Fino a che punto – si chiede il traduttore – si può sottoporre il sistema prosodico del friulano alla tensione delle leggi poetiche che governano l’originale russo?

In questo incontro-scontro con il testo di partenza il traduttore prende atto dell’“impossibilità matematica” (Nabokov 1990a: IX) di restituirlo con la sua complessa unità di elementi semantici e formali: sacrifica dunque la rima, ma non rinuncia al tentativo di riprodurre la musica dell’*oneginskaja strofa* – quel ritmo vitale, a tratti ironico e scherzoso, “che costituisce l’essenza del tempo e della dinamica narrativa” (Folena 1999: XI). Ispirandosi alle ricchissime esperienze

di traduzione poetica verso il friulano – sul solco creato tra tutti dal “letteralismo prosodico” di Venuti (Zanello 2016b: 173) – e prendendo esempio dagli *Onegin* italiani di Giudici e Ghini, il traduttore [cioè io – specifica CGR a scanso di equivoci] sceglie la direzione di un’equivalenza metrica e ritmica, che alle tetrapodie giambiche dell’originale fa corrispondere altrettanti novenari giambici: versi, cioè, di otto o nove sillabe con accento fisso sull’ottava, in cui le posizioni deboli (3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>) sono occupate da sillabe obbligatoriamente atone e le altre posizioni (2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>) da sillabe potenzialmente toniche [CGR recita *l’incipit dell’EO par furlan già letto in esordio, contando le sillabe sulle dita e scandendo con particolare enfasi gli accenti*]: “Gno bårbe, un siõr virtuõs e sàvi, / Un dì par vèr a si inmalà”.<sup>26</sup> [Esita. Teme che qualcuno dal pubblico possa accorgersi del fatto che la prima sillaba del primo verso (“gno”), che dovrebbe essere atona, è di fatto accentata. Ma non vuole spezzare il ritmo dell’intervento entrando nel dettaglio di anacrusi e altri tecnicismi prosodici, quindi continua facendo finta di nulla]. La ricchezza di parole ossitone in friulano convince inoltre il traduttore della possibilità di mantenere l’alternanza di versi tronchi e piani – a restituire una (pur muta) traccia dei “confini” (Lotman 1985b: 114) che l’alternarsi delle rime definisce nell’originale, nel passaggio, ad esempio, da una quartina all’altra e al distico finale.<sup>27</sup> Lo schema dei versi, sia nel testo di partenza

**26**

La grafia standard del friulano prevede l’uso di due tipi di accenti: quello grave (utilizzato ad esempio per distinguere certe parole monosillabiche da altre uguali nella pronuncia, ma diverse nel significato, come “dì” [giorno], diverso da “di”, preposizione, oppure nelle parole polisillabiche che terminano in vocale tonica come “inmalà” [ammalò]) e quello circonflesso, che indica vocali lunghe accentate (come “siõr” [signore], “virtuõs” [virtuoso] e “vèr” [davvero]). Alle vocali in “bårbe” [zio] e “sàvi” [saggio] è stato aggiunto qui l’accento al solo scopo di segnalare graficamente l’ictus. Sfruttiamo a proposito questo spazio paratestuale per segnalare che la traduzione dell’EO par furlan è interamente redatta in koinè, il modello di lingua scritta di riferimento fissato dalla legge regionale 15/96. Le eccezioni in tal senso sono dettate in alcuni casi da costrizioni ritmico-prosodiche, in altri dal rispetto alle variazioni stilistiche presenti nel testo originale, laddove la deviazione sia portatrice di significato (ad esempio in corrispondenza dei numerosi dialoghi, al fine di sottolinearne la spontaneità e la colloquialità, o nel discorso della *njanja*, che alla marca di oralità affianca un registro →

→ mediamente più basso che ne evidenzia l’origine popolare).

**27**

“I confini della partizione ritmica della strofa (tra la prima e la seconda, la seconda e la terza quartina e tra l’ultima quartina e il distico) coincidono con i confini sintattici, sicché si hanno marcate pause separatorie. Questa partizione della strofa è sorretta dall’intero testo del romanzo, costruito in modo tale da mantenere e rinnovare sempre nel lettore la sensazione che il testo è costantemente attraversato da confini” (Lotman 1985b: 114-115).

## 28

Nel *De Vulgari Eloquentia* il Sommo Poeta scrive: “Quindi setacciamo Aquileiesi e Istriani che *Ces fas-tu?* eruttano con pronuncia crudissima e con loro sbattiamo via tutte le parlate montanare e campagnole” (Alighieri 1995: 30-31).

che in quello di arrivo, è dunque il seguente [*CGR recita tutto d'un fiato*]: piano-tronco-piano-tronco; piano-piano-tronco-tronco; piano-tronco-tronco-piano; tronco-tronco.

Queste le regole alla base del gioco, cui il traduttore, mantenendosi sempre in equilibrio tra fedeltà semantica e autonomia creativa, deve adattare il materiale linguistico a sua disposizione. Una scommessa poetica, che il friulano – storicamente lingua “popolare”, “dell’oralità”, bocciata da Dante per i suoi accenti “crudi e selvaggi”<sup>28</sup> – affronta con qualche asso nella manica. Tra tutti, una spontaneità di espressione e una vitalità che riescono agilmente a replicare le sfumature giocose e ironiche dell’originale; soprattutto: che non faticano a reggere la sfida della “chiacchiera”, quel tono di scanzonata disinvoltura e (apparente) leggerezza che per definizione dello stesso Puškin è condizione necessaria alla scrittura. “Il romanzo ha bisogno della chiacchiera” (“Роман требует болтовни”), afferma in una lettera del 1825 all’amico Bestužev: una dichiarazione poetica ampiamente commentata da Lotman (1985b: 111-121), che proprio nella “chiacchiera” riscontra uno dei principi alla base della costruzione artistica dell’*Evgenij Onegin* – una naturalezza che oltrepassa la convenzionalità del discorso poetico e pervade ogni pagina dell’opera, garantendo l’armoniosa sintesi di principi contrastanti, la convivenza del quotidiano con l’aulico, del prosaico con il sublime.

“Cenerentola delle lingue romanze” (Faggin 2013: 11), nel confronto con la poesia di Puškin il friulano scopre una tonalità che gli calza come una scarpetta di cristallo, dimostrando una sorprendente duttilità – tale da permettergli di destreggiarsi tra i vorticosi movimenti artistici dell’originale. Di passare, quindi, nel giro di poche strofe (se non di pochi versi) dal tono descrittivo a quello sentimentale, dalla satira all’azione drammatica, fino ai momenti lirici più alti. Seguendo

i passi dell'autore, di tetrapodia in tetrapodia il friulano esce dai suoi 'confini' ed esplora i salotti dell'aristocrazia pietroburghese insieme a Evgenij, si fa portavoce del suo (russissimo) male di vivere [CGR legge in friulano]: un "mâl" (male) "al spleen inglêś avonde simil / Par fâle curte, in rus: *chandrà*". Ovvero [legge in italiano]: "Parente dello spleen inglese, / in breve: la *chandrà* dei russi". O meglio [legge in russo]: "Подобный английскому сплину, / Короче: русская хандра". Si sposta poi nella provincia russa, dove fa la conoscenza di Lenskij, "Anime dute Gotinghiane, / Biel zovenut tal flôr dai agns" ("Anima tutta gottinghiana, / bell'uomo nel fiorir degli anni". "С душою прямо геттингенской, / Красавец, в полном цвете лет"), di Tat'jana, "anime in plen russe, / Che nancje jê no sa il parcè" ("Russa nell'anima, [Tat'jana,] / senza saper neanche perché". "[...] Русская душою, / Сама не зная почему"<sup>29</sup>) e della sua *njanja* - che diventa *njânje*, in traduzione, neologismo frutto di una strategia ibrida che, pur mantenendo il riferimento originale pressoché inalterato, crea un'eco della parola friulana per "balia": *nène*. E pian piano, mentre il traduttore sbrogia la matassa di fili che compongono la "variopinta tela linguistica" creata da Puškin (Ghini 2021: VI), il friulano si cala all'interno dei personaggi nati dalla penna dell'autore, guarda il mondo attraverso i loro occhi: impara la loro lingua.

**29**  
Qui e nelle due  
occorrenze precedenti  
la traduzione italiana  
dell'EO (I: XXXVIII,  
22; II: VI, 33; V: IV, 87)  
è di Ghini (Puškin  
2021: 35; 57; 165).

*Nell'Onegin non c'è quasi una parola che sia diretta parola di Puškin senza riserva. [...] La vita russa parla qui con tutte le sue voci, con tutti i linguaggi e gli stili dell'epoca. La lingua letteraria vi è presente non come lingua unitaria, bell'è pronta e indiscutibile, ma appunto nella sua viva pluridiscorsività, nel suo rinnovarsi e divenire. [...] La lingua nel romanzo non soltanto raffigura, ma serve essa stessa da oggetto di raffigurazione (Bachtin 2001: 415-415).*

Per rispettare la verità del testo originale, il friulano deve quindi adattarsi ad accogliere in maniera convincente quello che Bachtin definisce “discorso altrui in lingua altrui” (133), e quindi: “la lingua byroniana e chateaubrianesca di Onegin, la lingua e il mondo richardsoniani dell’agreste Tat’jana” (137) e quelli della Tat’jana principessa pietroburchese, l’espressione elegiaca e romantico-sentimentale di Lenskij e quella popolare della *njanja*, oltre ai vari discorsi indiretti dell’autore che mutano nel corso dell’opera. Variazioni talvolta evidenti, talvolta impercettibili, che rispondono a esigenze artistiche di natura molteplice e si manifestano nell’EO a tutti i livelli: tematico, simbolico, stilistico, lessicale, morfosintattico, fonetico, ritmico, metrico...

Nel testo poetico “ogni livello è in relazione con gli altri e, insieme agli altri, produce significato” (Ghini 2003: 19). Il traduttore capisce di avere tra le mani un cubo di Rubik, e sa che dovrà cercare di risolverlo con le mani legate: non solo attenendosi al metro e al ritmo che egli stesso ha stabilito, ma misurandosi con un livello di espressione fissato, compiuto, la cui aura di perfezione chiama a sé un religioso rispetto. E sa anche, il traduttore, che se pure riuscisse miracolosamente a comporre su un lato tutti i tasselli di uno stesso colore, voltando l’esaedro “si accorgerebbe del caos cromatico che compone le altre facce” (Gerneaz 2018: 8). Ma non è questa la sede per approfondire le sorti del traduttore e della sua traduzione. Ciò che qui conta, una volta di più, è la bellezza che risiede “nel tentativo, nella tensione cui è sottoposto ogni singolo fonema della *marilenghe*” (Cappello 2011: 10-11). La bellezza della sfida, del gioco, dell’incontro. In una parola: della traduzione. Luogo ideale di scambio, di conoscenza di sé e dell’altro, la traduzione attiva meccanismi creativi tali da favorire il dischiudersi di potenzialità espressive e significati ancora inesplorati, capaci di illuminare tanto la lingua di arrivo quanto l’originale. E quindi: da un lato il friulano,

preso nella sua dignità di lingua letteraria autonoma a pari livello con le altre grandi lingue nazionali, che nell'accogliere la lingua di Puškin si espande a nuovi orizzonti; dall'altro il capolavoro di ASP, che catapultato in questo confronto inatteso viene riconfermato ancora una volta, anche in questa sfida, nella sua costitutiva "universalità".

#### ATTO IV

MDM:

Sfide traduttive. Quel "corpo a corpo con la traduzione", come lo definisce Nabokov (2021: 412), "l'impacciata battaglia che ogni traduttore conduce con il suo materiale – quel 'con', al contempo, veicolando la suggestione di una lotta con il testo già tradotto, quale ogni lettore (Nabokov incluso) intrattiene, quando l'originale tace" (De Michiel 2022b: 208). Duelli?

*Una volta Puškin e Gogol' si dovevano sfidare a duello*

*[Puškin dice:] Spara per primo. Tu!*

*[Gogol' dice:] Come tu? No, io!*

*[Puškin:] Ah, io? No, tu!*

*E fu così che nessuno sparò.*

*(Nikitin 2017: 16).*

Il duello, del resto, è uno dei momenti centrali, narrativi ed esistenziali – di Evgenij Onegin, dell'*Evgenij Onegin* e di Puškin. "Interrogato se volesse vedere gli amici più intimi: *Adieu, les amis!* Esclamò, guardando i suoi libri" [è Tommaso Landolfi che cita Puškin in punto di morte (Landolfi 2005: 377), accontenta MDM i revisori pedanti – poi torna ai suoi libri]. Il duello è nel capitolo sesto, di EO (103-120), quello con l'epigrafe tratta da Petrarca: "Là sotto i giorni nubilosi e brevi, / Nasce una gente

a cui l'morir non dole". Nell'EO "in stile manga" le pagine del duello tra Lenskij e Onegin sono accompagnate da brevi note (sul bloc-notes a piè pagina) che si rifanno ai codici etici e civili del tempo: "I duelli erano formalmente vietati dallo Stato, ma per i nobili erano l'unico modo di difendere il proprio onore. Proprio per questo era quasi impossibile rifiutare un duello. Si poteva cercare di arrecare una ferita poco seria, ma era difficile. Sono riportati anche casi sporadici di duelli fra donne" (Puškin 2024: 140). Secondo questi codici vengono quindi spiegati i comportamenti dei personaggi - dei duellanti e dei loro secondi; le possibilità che gli sfidanti avevano di sottrarsi alla sfida e le valutazioni rispetto alla fatidica "opinione pubblica"; le violazioni che Puškin si permette in EO rispetto al codice dei duellanti, a dispetto del "classico e pedante" Zareckij; e infine un ritorno alla realtà dello stesso Aleksandr Sergeevič: "Puškin teneva in serio conto i duelli: era solito passeggiare con un bastone rinforzato in zinco per allenare la saldezza di mano, giacché le pistole del tempo erano piuttosto pesanti" (141) [MDM ripone il "manga", prende la "guida grafica", sfoglia].

Anche nell'EO in versione "guida grafica" troviamo spiegazioni su cosa sia un "duello", su cosa si intenda per "onore", su quali fossero i motivi per i quali si poteva sfidare a duello: "I motivi? Qualsiasi. Si trattava di un'arte - sapere con esattezza come e quando lanciare la sfida" (Olejnikov, Jaskina 2021: 95). Agapit (la lepre) spiega anche perché i duelli fossero condannati dallo Stato: "Perché un duello è la manifestazione suprema del libero arbitrio dell'uomo che dispone da sé della propria vita. Ogni Stato invece è convinto che solo suo è il potere di pronunciare condanne a morte" (94). Né manca lo schema generale del duello:

*Offesa > Sfida a duello > 1: Sfida non accolta; 2: Sfida accolta > Accogliendo la sfida, l'offensore riconosce l'avversario come suo pari e ripristina*

così l'onore dell'offeso > Riconciliazione vs Scambio di colpi simbolici  
vs Duello "fino al primo sangue" vs Duello a morte (ibidem).

[Gira pagina, mostra il libro al pubblico, spiegando] Questa è la lista dei duelli di Puškin, a sinistra l'elenco con anno, nome del duellante, causa del duello – a destra l'esito degli stessi. Due frecce indicano la direzione della sfida, a seconda che Puškin sfidasse o fosse sfidato. Si ritiene che il numero di duelli che avrebbero visto coinvolto il Nostro sia ventinove. Solo cinque di questi avrebbero realmente avuto luogo.

*Il 27 gennaio (8 febbraio) del 1837 nei dintorni di San Pietroburgo, nella zona di Černaja Rečka, ebbe luogo il duello tra Aleksandr Puškin e Georges-Charles de Heeckeren (d'Anthès).*

*Georges d'Anthès [...] aveva conosciuto Natal'ja Gončarova nel 1835. In società era noto come brillante ufficiale innamorato della bella Gončarova. Le voci su di una loro relazione diventavano sempre più insistenti. Quando Puškin ricevette una lettera anonima che gli attribuiva il titolo di cornuto, sfidò d'Anthès a duello. Ma quegli annunciò di essere intenzionato a sposare la sorella di Natal'ja, Ekaterina – e il poeta depose le armi. Purtroppo il matrimonio non risolse nulla. Il barone continuò a perseguire Natal'ja Nikolaevna. Puškin scrisse al barone una lettera offensiva e ottenne infine il duello.*

*D'Anthès sparò per primo. La pallottola colpì Puškin al ventre, Puškin cadde per terra. Reggendosi su un braccio, riuscì tuttavia a sparare: la pallottola, attraverso la spalla, finì nel petto di d'Anthès. Puškin fu trascinato sul suo mantello fino alla slitta che lo portò via.*

*Dopo due giorni il poeta morì. In punto di morte scrisse una lettera a d'Anthès in cui diceva di averlo perdonato (Olejnikov, Jaskina 2021: 119).*

30

Per decifrare questo intervento del doppio di IV rimandiamo al *Dizionario completo dei morfemi radicali nell'opera Evgenij Onegin di A.S. Puškin* (Verč 2000a; Verč 2000b), consultabile anche online in Verč 2013 (35-600).

[MDM ammicca] “Per chi volesse conoscere più da vicino la scrittura e lo stile di Georges d’Anthès, offriamo qui la riproduzione fotografica di due sue lettere a Jacob van Heeckeren, tra le più cruciali per la vicenda da noi narrata” [ma questa è una citazione, spiega – parlando mica si vedono, le virgolette – anche se, per sua consuetudine, non spiega di cosa] (Vitale 1995: 390).

...адддадедеддетдreedрарадратредретттатертртрат

кот чет

еокочттётткточчт...

[MDM trasalisce. È di nuovo il doppio di IV che prende il microfono e recita l’altro se stesso, IV (Verč 2000b: 161-162).<sup>30</sup> MDM si riprende, ripone la “guida” che aveva in mano, prende un volumetto con loschi ritratti di scrittori russi in copertina, continua facendo finta di niente].

MDM:

E poi ci sono “fumetti” più classici, testi sincretici con narrazione libera, ad alto gradiente di invenzione (oltre che di autocitazione, come sempre nei testi russi, a qualsiasi genere appartengano): com’è il caso di questo Georges d’Anthès. *Incredibile viaggiatore nel tempo*, su sceneggiatura di Vitalij Terleckij e disegni nell’inconfondibile bianco e nero di Askol’d Akišin, grande classico della letteratura a fumetti contemporanea. Un divertissement apocalittico con la partecipazione, fra gli altri, di Majakovskij, Achmatova, Gogol’, Esenin... e naturalmente di Puškin, e naturalmente di Georges d’Anthès.

Tutti i personaggi sono inventati. Ogni somiglianza con personalità storiche, defunte o viventi, è casuale o utilizzata in veste di parodia.

*Gli autori nutrono un amore infinito per Aleksandr Sergeevič Puškin e ne onorano il genio. Gli autori sanno bene che è stato proprio lui il fondatore della lingua letteraria russa moderna. Gli autori, del pari, nulla hanno contro gli altri autori e poeti famosi. Tutto ciò non è che scherzo e farsa, niente di più (Akišin, Terleckij 2016: seconda di copertina).*

In esordio il Barone, di faccia al lettore, si presenta: “Io sono un eccezionale viaggiatore nel tempo, e in questa graphic novel ucciderò Puškin”. Prevedendo le repliche degli astanti, continua a più riprese (cioè a più balloon): “Credetemi, in realtà Puškin è un malfattore”; “Un vero demone!”; “In verità, è l’incarnazione vivente del male!” (Akišin, Terleckij 2016: 3). Nella pagina successiva – Puškin, ritratto di sguincio in frac e cilindro sullo sfondo di una distesa di teschi; all’orizzonte la statua del Cavaliere di Bronzo. Nota: “Puškin ha ucciso 6452 persone”.

Circa a metà narrazione (non rovineremo al lettore curioso il *sjužet*, spoilerando la *fabula*) ci ritroviamo al Teatro Aleksandrinskij. Puškin, trionfante, lo sguardo malvagio, il ghigno diabolico, le mani aperte in posa di mago malefico, esclama, incorniciato da quattro balloon: “Signore e signori! Mi permetto di presupporre che vi ricorderete di questo giorno”; “Stasera finalmente vi leggerò il mio nuovo componimento, su cui ho lavorato tanto a lungo”; “Sentendolo, letteralmente morirete dalla felicità”; “Anzi: esso ucciderà non solo voi, ma il mondo intero” (30). Puškin scatena feroce la forza delle sue parole, amplificate dall’energia dei presenti. Da dietro le quinte appare il Barone, giunto dal futuro per salvare l’umanità e sfidare il Nostro a duello.

Nel duello, secondo di A.S. Puškin è, creato da lui e a lui fedele, il fantasma Evgenij.



## QR CODE 3 ↑

Il duel: cĵapitul sest,  
strofe vincĵesime  
novesime (Il duello:  
capitolo sesto, strofa  
ventinovesima).

CGR [si schiarisce la voce. Prende il microfono e picchiettando le dita a ritmo di tetrapodia giambica, legge meccanicamente la strofa ventinovesima del capitolo sesto]:

XXIX.

E ve che a slusin lis pistolis,  
La steche e trusse cul martiel.  
I colps a jentrin inte cane  
E il cjan al cliche pal prin viaç.  
Alçant un nûl colôr dal fumul  
Tal scudielin si spant il polvar,  
E l'açalin fissât ben strent  
Si alce inmò. Daûr di un çoc  
Guillot al tache a ingnervosîsi.  
Dai doi rivâi il mantò 'l è abàs.  
Zareckij intant al à contât  
Trentedoi pas cun esatece;  
I amîs al met un ca e un là,  
E ognun al cjape l'arme in man.

MDM:

[...] Пистолетов пара,  
Две пули – больше ничего –  
Вдруг разрешат судьбу его.

[Contemporaneamente, per il pubblico non russista, MDM si dimostra ventriloquo – com'è del pari ogni traduttore – e legge (annoiata) da traduzione altrui]:

[...] *Due pistole,  
due pallottole – basteranno –  
la sua sorte decideranno.*<sup>31</sup>

[MDM sbadiglia. Ottavo, cioè sempre il doppio di IV, irrompe in scena brandendo un libriccino verde e giallo].

VIII  
*Ne more. – Da ne more? Noče? –  
 Ne, a besedo za ta ples  
 ima Onjegin. – Je mogoče?  
 O bože moj! Je vse to res?  
 Je dobro slišal? Táko dete,  
 a prosim – iz pleníc v kokete!  
 Že kvari zvitost ji duha,  
 že varati človeka zna!  
 Tegà ne mislil bi nikoli!  
 Dvorano Lenski zapusti,  
 zahteva konja in zdrvi –  
 vrag z žensko objestjo! Dve pištoli,  
 dve krogli – to, le to sedaj  
 usodo mu odloči naj!  
 (Puškin 1987: 125).*

**31**  
 MDM cita contemporaneamente EO (V: XLV, 102) e la traduzione italiana di Giudici (Puškin 1999: 114), che in questo caso abbiamo preferito ad altre per la maggiore espressività che la rima conferisce al lapidario distico finale.  
 [Poco convinta, MDM prende in mano Puškin 2025, lo apre a pp. 96-97 e mostra la "coppia di pistole" che le occupa interamente].

CGR [continua indisturbata. Legge la scena del duello, intervallando i versi friulani a quelli russi dell'originale (rimanendo ugualmente incompresa dai suoi interlocutori)]:



## QR CODE 4 ↑

Il duel: *cjapitul sest, strofis de trentesime ae trentesime prime* (Il duello: capitolo sesto, strofe dalla trentesima alla trentunesima).

## 32

Abbiamo citato a titolo di esempio la “battle” della pièce *Pas’jans soslagatel’nego naklonenija* (il solitario del modo congiuntivo) di Michail Chejfec, ma il duello di Puškin è momento centrale anche in *Spasti kamer-junkera Puškina* (Salvare il kamer-junker Puškin) dello stesso autore (2012), nonché nella già citata pièce di Oleg Bogaev (2013) *Kto ubil m’se Dantesu* (Chi ha ucciso monsieur d’Anthès). E l’elenco potrebbe continuare. Per un’analisi del ‘mito’ del duello di Puškin nella drammaturgia russa contemporanea rimandiamo al contributo di Bagdasarjan (2018).

XXX.

“Cumò plui dongje”.

E controlantsi,

Еще не целя, два врага

Походкой твердой, тихо, ровно

Четыре перешли шага,

Cuatri scjalins viers de ruvine.

Свой пистолет тогда Евгений,

Che intant nol smet di lâ indenant,

Стал первый тихо подымать.

Inmò cinc pas dal un viers l’altri,

E Lenskij, il voli dret sierât,

Стал также целить – но как раз

Al sbare Onegin... al rivoche

Il pendul dal destin: cidin,

Il poete l’arme al lasse lâ,

XXXI.

La man al pet si puarte debil

E al cole.

KP [irrompe nel bizzarro spaziotempo e si intromette nel duello tridimensionale]:

Il duello, quello di Puškin, compare in diverse pièce contemporanee, in una anche in forma di “Super Battle Show: Puškin contro d’Anthès” (Chejfec). I due si sfidano prima a colpi di mosse di ballo e poi a suon di barre rap – e Puškin perde sempre.<sup>32</sup> [KP ha paura di divagare e decide di tornare alla pièce di Levanov, in cui il duello ritorna più volte, quasi come un ritornello] Ma senza andare troppo lontano, molte sono le variazioni sul duello anche all’interno di *Roman s Oneginym*:

- 1) Onegin va a teatro. Di sfuggita gli viene presentato Puškin, si fa menzione del suo presunto duello con Ryleev (cfr. Levanov 2000a: 6).
- 2) A teatro va in scena *Evgenij Onegin* (libretto di Čajkovskij). Il sipario si apre sulla scena del duello tra Onegin e Lenskij. La pistola non spara. Confusione. Il pubblico ride (7-8).
- 3) “Oggi semifinale: Lenskij-Onegin; domani Pečorin-Grušnickij” – recita l’epigrafe al terzo atto, tratta da un generico giornale (26).
- 4) Sogno di Tat’jana: il duello tra Onegin e Lenskij è uno spettrale spettacolo di marionette (27).
- 5) Sogno di Lenskij: il duello va in scena secondo il copione dell’opera di Čajkovskij. Ma Lenskij si risveglia, il suo era solo un incubo (30-32).
- 6) Duello vero e proprio tra Onegin e Lenskij. Lenskij muore (37-39).
- 7) Intermezzo: “il duello ha avuto luogo il 27 gennaio, vicino a Černaja rečka”, una voce alla radio dà la notizia del duello tra Onegin e – “no, scusate”, si corregge la voce – tra Puškin e d’Anthès” (43). Si mescolano le coordinate spazio-temporali, piano della realtà e piano della finzione si sovrappongono.
- 8) Sogno di Onegin. Le ombre di due uomini camminano l’una incontro all’altra puntandosi contro le pistole (40).
- 9) Intermezzo: Puškin sfida a duello persino Čajkovskij... (36).

E tutte le scene finiscono – con variazioni nell’intonazione e nella punteggiatura – con la frase “Ну, что ж? – Убит” (E dunque? È morto), annuncio con cui si chiude anche il duello tra Onegin e Lenskij nell’EO (VI: XXXV, 116).

MDM [*come sua dannata abitudine, interrompe*]:

Puškin che sfida Čajkovskij, e Čajkovskij rifiuta... [*MDM chiede conferma a KP che conferma*] Che meraviglia queste riscritture così decostruite

da risultare, alla fine, squisitamente filologiche – tanta è la conoscenza pregressa che richiedono per un loro corretto funzionamento. Nella realtà, Čajkovskij non solo accoglie la sfida del capolavoro puškiniano, ma la vince creando un nuovo capolavoro – un intreccio poetico che, nella complessità del suo meccanismo semiotico, poco ha da invidiare al “dialogo con i classici” di cui parliamo qui: tra traduzioni intralinguistiche (da romanzo in versi a libretto) e intersemiotiche (da opera verbale a opera musicale)... Pur nella difformità di tono e del tutto (molti saranno i detrattori del lirismo eccessivo della trascrizione musicale al cospetto della stupefacente polifonia di ritmi e tinte dell’originale), questo testo rimane, forse, l’unica via per far ‘sentire’ al lettore straniero l’immensità dell’invenzione puškiniana: non le sue traduzioni dunque, pur raffinatissime ed encomiabili, in lingua straniera – se non in lingue “minoritarie” [MDM ammicca a CGR]. In quella che noi abbiamo proposto come sigla d’inizio (EO sigla 1) è l’*Evgenij Onegin* di Čajkovskij che avete sentito: nell’interpretazione di Mirella Freni – che per questa interpretazione, fra l’altro, fu insignita della laurea in russo honoris causa, isotopia non estranea al nostro paradigma, traduttivo e dunque musicale. In quella meraviglia che nell’opera si chiama “Aria di Tat’jana” – la “Lettera di Tat’jana” del romanzo in versi puškiniano.

KP [suona il campanello e come intermezzo legge uno degli intermezzi di Roman s Oneginym]:

### **Intermezzo**

Una bambina sui cinque anni si arrampica su una sedia.

BAMBINA (legge, ogni tanto si confonde, sorride e si tira un lembo del vestito, ma scandisce bene le parole, a tratti con

intonazione buffa).

Я вам пишу, чего же боле,  
 Что я могу еще сказать,  
 Теперь я знаю, в вашей воле,  
 Меня презреньем наказать.  
 И т. д.  
 (Леванов 2000a: 21).<sup>33</sup>

**33**

“Vi scrivo. Che altro posso fare? / Cos’altro ancora posso dirvi? / Ora, lo so, siete padrone / Di castigarmi col disprezzo. / Ecc.”  
 La traduzione italiana dell’inizio della Lettera di Tat’jana (EO III: 60) è di Ghini (Puškin 2021: 111).

[MDM si prende la parola di nuovo, leggendo una cosa che KP e CGR non volevano che dicesse perché non c’entra niente, ma MDM, testarda, la infila lo stesso come presunta “nota a piè di pagina”, anche se non ci sono pagine nelle sue parole e le note sono tutte nell’aria – semplicemente citando da uno dei testi che si è portata lì].

MDM:

Anche nel genere epistolare Puškin fu un innovatore. Egli crea un nuovo modello di relazione nei rapporti per iscritto tra moglie e marito. Con Natal’ja Nikolaevna corrispondeva in russo, sebbene alla maggior parte dei suoi destinatari scrivesse in francese. [...] Nelle lettere alla moglie testava le possibilità linguistiche della sua lingua madre. [...] Semplicemente, in modo intuitivo, andava elaborando la lingua russa dell’intimità (Stepanjan, Vizel’ 2023: 196, 197).

[MDM si lascia prendere la mano, e ricorda che in Russia leggere le lettere private a scopo di controllo era per lo Stato un’abitudine invalsa dai tempi di Caterina II, su iniziativa del direttore delle poste Ivan Pestel’, padre del famoso decabrista –

*Già dal tempo dell'esilio meridionale Puškin sapeva che le sue lettere erano oggetto di censura. Ma allora ci scherzava sopra. Proponendo a Vjazemskij di organizzare uno scambio epistolare facendo a meno della posta, concludeva: "Ti potrei mandare qualcosa che per lei [cioè per la posta] è troppo pesante. Sarà meglio affidare la lettera a qualcuno di nostra fiducia" (Lotman 1990: 189).*

– cosa, questa della presenza di un 'lettore fantasma' (continua imperterrita, manco per Lotman MDM si scompone), che lasciava sconcertato Puškin, costringendolo per questo anche negli scambi epistolari a un genere al confine tra privato e pubblico di particolare virtuosismo linguistico – bilinguistico anzi. Ma questo non c'entra davvero, riconosce MDM – o anche sì?].

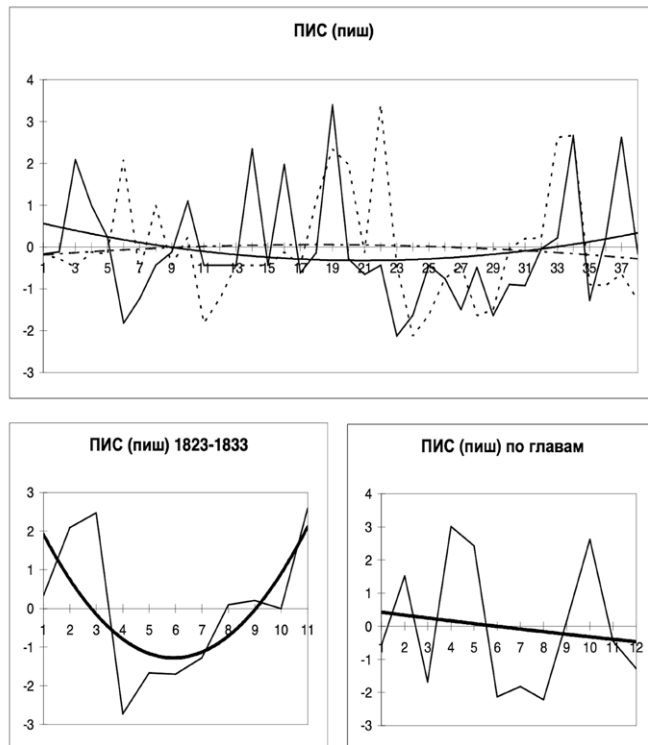
*Il dizionario dei morfemi radicali nell'opera Evgenij Onegin di A.S. Puškin si configura come possibile strumento di lavoro per l'analisi del testo letterario. Il morfema radicale viene osservato non solo dal punto di vista semantico (famiglie di lessemi derivati da un unico morfema radicale), ma anche da quello formale. L'individuazione degli anagrammi completi e parziali, nonché dei palindromi prodotti e derivati da un elemento formale minimo (il morfema radicale e le sue varianti allomorfe) permette infatti la ricerca di nuove, seppur minime unità "iterabili" (categoria-base di ogni testo letterario). Il materiale raccolto offre diverse possibilità di applicazione: a) spostamento dell'analisi della "ripetitività" dal livello lessicale a quello morfemico; b) nuove modalità di osservazione della categoria della frequenza e della sua manifestazione; c) individuazione del ruolo svolto da un elemento formale linguistico nella produzione di testo e dunque nella produzione di significato; d) osservazione delle diverse*

famiglie di parole e del ruolo che uno stesso nucleo concettuale (individuabile nella radice) può aver avuto nel processo creativo. Oltre all'introduzione, il volume contiene l'elenco in ordine alfabetico dei morfemi radicali e delle mutazioni allomorfe, le loro possibili trasformazioni anagrammatiche e palindromiche, la loro reperibilità nel lessico dell'Onegin e la loro effettiva presenza nel testo analizzato (capitolo/strofa/verso). La ricerca riporta inoltre una serie di appendici riassuntive, tra le quali alcuni diagrammi esemplificativi che, da una doppia prospettiva, illustrano la presenza costante, ascendente o discendente di un determinato morfema radicale e dei suoi prodotti lessicali: a) dalla prospettiva del tempo lineare della scrittura dell'Onegin; b) dalla prospettiva del tempo della lettura, ovvero alla possibile ricezione del lettore del testo definitivo (come oggi lo conosciamo a partire dalle prime edizioni complete del 1833 e del 1837) (Verč 2016a: 379-380).

[È il doppio di IV che ha strappato di nuovo il microfono a MDM, spiegando la sua monografia su EO. Ottavo afferra gesso e lavagnetta e indemoniato prende a disegnare sigle, poi date, poi seni, coseni, diagrammi e gaussiane, ascisse ordinate e numeri sopra e sotto lo zero. È il grafico relativo al morfema radicale pis / piš, spiega con fare di assoluta evidenza (Verč 2013: 783)].

[MDM rimane senza parole. Prova timidamente a replicare che stavano parlando di un "testo nel testo" molto specifico – dove pis'mo è intesa come "lettera", "epistola" e non come "scrittura", ma il doppio di IV continua a disegnare. MDM giura che non farà più digressioni, e riprende il discorso sulla lettera di Tat'jana – attraverso i testi di cui racconta qui. Prende l'EO stile "manga", ancora un po' sotto shock, poi prosegue come niente fosse. Legge].

**FIG. 1** → Esempio di diagramma del morfema radicale Pis (piš). Figura tratta da Verč 2013: 783.



MDM:

*A quel tempo ogni rivolgersi esplicito di una donna a un giovane uomo poteva rovinare a vita la di lei reputazione, precludendo la via per un buon partito. Anche se in campagna i costumi non erano così severi, una lettera simile sarebbe comunque stata pericolosa per Tat'jana. La decisione dell'eroina di scrivere a Onegin è segno non di una romantica infatuazione, ma di un sentimento serio. Tat'jana si figura Onegin come futuro consorte (Puškin 2024: 81).*

Un riferimento ai costumi dell'epoca, dunque [*continua ancora un po' intimidita*] e all'etichetta di cui implicitamente si parlava nella sedicente "nota a piè di pagina" di cui in parentesi quadra poc'anzi. [*Poco convinta, MDM prende in mano Puškin 2025, lo apre a pp. 40-43 e mostra la lettera riportata 'in pergamena' nella sua interezza, senza però alcuna premessa che alluda a una sua traduzione*]. La "guida grafica" all'EO dedica alla lettera una digressione a parte (Olejnikov, Jaskina 2021: 68-70), con riflessioni riguardo al costume linguistico dell'epoca e varie congetture su quando la lettera di Tat'jana potesse essere capitata nelle mani di un Puškin "contemporaneamente autore e personaggio". Come personaggio – questa volta della "guida" – compare anche il poeta e saggista Andrej Kajsarov, che osserva: "Noi russi ragioniamo in tedesco, scherziamo in francese, e il russo lo usiamo solo per pregare Dio o insultare i nostri servi"; segue un'analisi testuale della lettera, con osservazioni del commentatore che rimandano alla realtà sia intra che extra-testuale. Su tutte, questa [*MDM esita per avere l'attenzione del pubblico*]: "Mandando la lettera a Onegin, Tat'jana si comporta come l'eroina di un romanzo" (68).

Appunto. La lettera è anch'essa un gioco alla letterarietà. Non solo. È un gioco 'alla lingua'. Perché (ricordiamo qui di passaggio uno dei cardini interpretativi dell'intero EO), con EO Puškin si inserisce nel dibattito linguistico-culturale che lo aveva preceduto, risolvendolo in un solo respiro.

*Nell'opera di Puškin si neutralizzano i contrasti stilistici, che ancora nell'opera di Deržavin, per esempio, fungevano da strumenti di gioco poetico. La combinazione di elementi linguistici di diversa origine perde completamente, a partire dall'epoca di Puškin, la sfumatura maccheronica che prima le era propria. [...] Puškin è dunque il riformatore della*

*lingua letteraria russa. La sintesi di elementi eterogenei che si realizza nella sua opera determina la stabilizzazione della lingua letteraria al termine di un processo tempestoso durato più di un secolo. Con Puškin ha inizio la lingua letteraria che continua a esistere tutt'oggi.*

[...]

*Il lettore russo tende di solito a pensare che le opere di Puškin siano scritte nella lingua letteraria contemporanea: la distanza temporale è quasi impercettibile. La letteratura russa precedente è sentita in modo del tutto diverso e richiede una certa preparazione (Uspenskij 1993: 201, 216 nota a piè di pagina).*

Il più potente “testo nel testo” (Lotman 1985a: 258), scritto fuori dalla strofa oneginiana, viene da Puškin introdotto come se fosse da lui tratto dal presunto originale francese: una menzogna d'autore, questa (Puškin amico di Umberto Eco) [MDM strizza l'occhio a HLM], in evidente polemica con la tradizione letteraria precedente – e con le polemiche che l'avevano attraversata – secondo cui il russo scritto non era ancora capace di una piena espressione in tutti i registri. “Доныне гордый наш язык / К почтовой прозе не привык” (EO III: XXVI, 58), ovvero: “la nostra lingua altera e grave / non ha una prosa epistolare”,<sup>34</sup> diceva già ASP, mimando l'opinione corrente secondo cui il russo non era ancora sviluppato abbastanza per esprimere la prosa quotidiana.

CGR [si inserisce a gamba tesa per suggerire attraverso il suo “s-Puškin” par furlan un parallelo non richiesto tra la situazione sociolinguistica del russo della prima metà dell'Ottocento – ritenuto dal beau monde inferiore alla più raffinata lingua francese – e il friulano, sistematicamente escluso dalle sfere cosiddette “alte” della comunicazione, di dominio quasi assoluto della lingua italiana. Legge quindi parte della strofa in questione nella sua traduzione]:

Tat'jana il rus no paronave,  
 Rivistis nestrìs no leieve  
 E si esprimeve cun impaç  
 Inte sô stesse marilenghe;  
 E par francês duncje e scriveve...  
 Ma chel al è! Us ai za dit:  
 L'amôr des damis fin cumò  
 Par rus lafè no si è pandût,  
 La nestre lenghe ardide inmò  
 No è usade al stîl epistolâr.<sup>35</sup>

[Citando Lefevere, CGR afferma che “la traduzione è la forma di riscrittura più evidente e influente” (1992: 9), e pone l’attenzione sulla resa di “jazyk rodnój” (lingua materna; EO III: XXVI, 58) con “marilenghe”, che letteralmente significa “lingua madre” ma che è al contempo una delle denominazioni ufficiali della lingua friulana usata comunemente da tutti i suoi parlanti. Servendosi indebitamente dei versi di ASP la traduttrice-tradittrice tratteggia quindi inequivocabilmente la proporzione “russo : francese = friulano : italiano”, contribuendo con il suo sproloquio a portare in primo piano la causa della marilenghe e di tutte le lingue ritenute “inferiori”].

[Perplessa, MDM pensa a come poter interrompere, ma accortasi che CGR si è già interrotta da sola, riprende il filo (rosso) del suo discorso e prosegue].

MDM:

Puškin, “figlio di buona donna” per sua stessa ammissione, e burlone come pochi altri, noncurante delle contraddizioni che nel corso dei capitoli investiranno il destino stesso della lettera (che più avanti sarà nelle mani di Onegin), prima di darne lettura ci dice che la lettera è di fronte



↑ QR CODE 5

La cundizion sociolinguistiche: *cjapitul tierç, strofe vincjesime seste, viers dal cuint al decim cuart* (La condizione sociolinguistica: capitolo terzo, strofa ventiseiesima, versi dal quinto al quattordicesimo).

35

Offriamo qui una traduzione interlineare per permettere al lettore di cogliere il senso di questa interruzione: “Tat’jana il russo non padroneggiava / Riviste nostre non leggeva / E si esprimeva con impaccio / nella sua stessa marilenghe; E in francese dunque scriveva... / Ma così è! Ve l’ho già detto: / L’amore delle dame fino ad ora / In russo non si è affatto espresso / La nostra lingua ardità ancora / Non è abituata allo stile epistolare”.

a lui, che la custodisce come cosa sacra (“Его я свято берегу”; EO III: XXXI, 60), prima di darcene, fuori di metrica oneginiana appunto, una sua traduzione “incompleta e debole” (“Неполный, слабый перевод”; ibidem) – naturalmente dal francese, lingua del bel mondo, e dell’intimità.

In realtà, è risaputo, la lettera è una delle vette più alte della scrittura puškiniana, della sua lingua russa che nella lettera appunto dimostrava di poter accogliere ogni sfumatura di registro linguistico, eternata in quel letterario dubbio – “angelo custode” o “perfido tentatore” – che nell’aria di Čajkovskij si arrampica fino a zone sublimi, al limite stesso di un silenzio perfetto: “Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель...” [Kto ty, moj àngel li chranitel’, / Ili kovàrnyj iskusitel’...] (EO III: 62).

KP [*sfrutta il “silenzio perfetto” dopo la citazione di MDM e legge le battute di Roman s Oneginym in cui Tat’jana si accinge a scrivere la sua lettera a Evgenij*]:

TANJA. *Va’, njanja, lasciami sola... Dammi carta e penna, njanja, e avvicinami il tavolo...*

La njanja avvicina il tavolo, porta carta e calamaio. [...]

TANJA. [...] (si china sul foglio, intinge la penna nell’inchiostro).

(Levanov 2000a: 16).

E scrive la lettera – in francese [*commenta il passaggio KP, volendo mettere l’accento sul gioco ‘inverso’ di traduzioni che si realizza nella pièce, in cui l’intera lettera di Tat’jana è riportata realmente in traduzione francese. A questo punto KP percepisce un movimento tra il pubblico e alza lo sguardo: dall’ultima fila АННА, sentitasi chiamata in causa, si mette in piedi e legge con accento perfetto*].

AHHA:

“Qui es-tu? Mon ange-gardien ou un séducteur perfide?”

[KP la interrompe subito per sottolineare che la lettera di Tat’jana è l’unico caso nell’intera pièce in cui il francese non viene tradotto dal suggeritore. AHHA si siede e riprende a scrivere in braille. KP prosegue con la lettura della didascalia che sigla la scena]:

Tat’jana sigilla la lettera nella busta, lecca la linguetta rosa, scioglie la ceralacca e la fa gocciolare sulla busta, poi appoggia la testa sul tavolo e si addormenta (*Levanov 2000a: 17*).

[Pausa]

[CGR e MDM leggono rispettivamente la versione friulana e l’originale all’unisono, ipnotizzando gli astanti].

CGR:

Jo us scrîf – covential alc di plui?

Ce isal mai di dî ancjemò?

Cumò, lu sai, che cul dispresi

Di cjastiâmi o vês dirit.

Ma se ind è in vô pûr une gote

Di compassion pal gno destin,

Cussì no mi bandonarês.

Tasê o volevi sul imprin;

Crodêtimi: cheste mê vergogne

No la varessis mai scuvierte,

Se in me e fos stade la sperance

Di vêus in cuant in cuant di nô,  
 Pûr dome un viaç ae setemane,  
 Par stâ a scoltâus che o fevelais,  
 E dîus pûr dome un mot, e po  
 Filâ e filâi parsore inmò  
 Di dî e di gnot fin che o tornais.  
 Ma vô, si dîs, o sês salvadi;  
 In chest pustot us stufe dut;  
 Ciert chi in campagne no lusin,  
 Ma us vin culî cun grande gjonde.

Parce di nô sêso vignût?  
 In chest pustot pierdût tal nuie  
 Jo no us varès mai cognossût,  
 E no varès savût di cruziis.  
 L'agitazion dal cûr ingjenui  
 (Cuissà?) o varès cul timp bonât,  
 Cjatant un cûr al gno plui simil,  
 O sarès stade muîr fedêl  
 E buine mari pai miei fruts.

A un altri!... No, a nissun al mont  
 O varès dât in man il cûr!  
 Sovran volê tal ream dai cîi  
 Cussì al comande: jo o soi tô;  
 Un pegn e fo la mê esistence  
 Par che o podès cjatâti te;  
 Ti mandà Idiu di me, lu sai  
 Tu fin ae tombe gno vuardian...

In ducj i siums tu mi aparivis,  
 Pûr mai viodût, tu mi jeris cjâr,  
 La tô voglade – il gno torment,  
 E la tô vôs in me e sunave  
 Di timp... ma no, nol jere un sium!  
 Jentrât, subit ti ai cognossût,  
 E cence fuarcis, dute un fûc,  
 Jo dentri vie o disei: 'l è lui!  
 No disio just? Tu jeris tu,  
 A fevelâ tal cidinôr  
 Se i bisugnôs o socorevi  
 O cuant che preant o morestavi  
 L'ingôs dal cûr irecuiet?  
 E in chest moment, no sêstu tu  
 Miraç a mi cussì tant dolç,  
 A barlumâ 'te limpie gnot,  
 Sbassantti dolç su la mê cove?  
 No mi âstu tu, gaiôs e tenar,  
 Pandût sperancis fra i murmuis?  
 Cui sêstu, l'agnul gno custodi  
 O un insidiôs inmagadôr?  
 I dubis miei ti prei davuelç.  
 O forsit cheste e je maturie,  
 L'ingjan di un cûr masse inespert!  
 E il cîl al comandà al contrari...  
 Che al sedi ce che al è! Di vuê  
 Par simpri il gno destin ti afidi,  
 Intant vaint mi mostrî a ti,  
 Preant che tu tu mi difindis...



## QR CODE 6 ↑

Letare di Tat'jana a Onegin: cjapitul tierç (Lettera di Tat'jana a Onegin: capitolo terzo).

Imagjine: jo sole o soi  
 Culì nissun nol pues capîmi,  
 Il gno intelet al piert lis fuarcis,  
 E jo, perint, o scuén tasê.  
 Ti spieti: inflame i siums dal cûr  
 Cuntune dolce tô voglade,  
 O pûr sfruçone l'ilusion  
 Cu la sentence che mi spiete!  
 O sieri! No olsi tornâ a lei...  
 Vergogne, pôre, mancjament...  
 Ma il vuestri onôr mi è garanzie,  
 E cun coraç a vô mi afidi...

MDM:<sup>36</sup>

Я к вам пишу – чего же боле?

...

(EO III: 60-62).

[A fine lettura MDM risveglia il pubblico dall'ipnosi con un "Quando lo dirò io...". Dalla prima fila si leva d'un tratto come un singhiozzo. MDM teme un attacco epilettico: è solo HLM che, tornata in sé, ha preso a esclamare "Vdrug! Vdrug! Vdrug!". MDM, come nulla fosse, prosegue].

MDM:

Poi c'è anche la lettera di Onegin, ma quella gliela deve dettare Puškin, a Evgenij [mostra la vignetta di Dvoskina (2021: 115): a sinistra quattro versi da EO ("E invece no! Vedervi sempre, / ovunque andiate starvi dietro,

## 36

Ancora una volta rimandiamo in questa sede all'interpretazione di S. Jurskij disponibile su YouTube (EO Jurskij 2022. Lettera: 1h31'54" - 1h36'21").

[Ancora una volta MDM, che nell'evento aveva letto in russo con "efficacissimo" (a dir suo) effetto in simultanea, scalzata di nuovo da una voce maschile, indispettita esce dalla nota].

/ sorriso e labbra e moto d'occhi / con occhi amanti catturare...<sup>37</sup>), a destra Puškin, in piedi, detta a Oegin seduto al pc].

KP [annuisce convinta e aggiunge]:

E in Roman s Oeginym non a caso interviene il suggeritore: gli corregge le battute, gli aggiusta la conclusione...

ONEGIN. [...] E dunque sia: contro me stesso non ho più forza per far fronte. Tutto è deciso: sono in mano vostra!...

SUGGERITORE. “E al destino mi consegno”!

(Levanov 2000a: 46-47).<sup>38</sup>

## FINALE

MDM:

[Poco convinta, MDM aveva preso in mano Puškin 2025, lo aveva aperto a p. 133 per mostrare il “per sempre” (навсегда) con cui lì si chiude, senza troppi scrupoli metatestuali, il testo. Ma poi lo aveva richiuso. È evidente, non piace molto questa riscrittura, a MDM. Del resto, un testo che era iniziato senza premesse, né epigrafi, nonché senza inizio (il pensiero riportato di Oegin), che razza di EO può mai essere, continua a chiedersi MDM?]. Perché l'Evgenij Oegin, lui, finisce, così. Che a un certo punto finisce. Come la vita. “За сим расстанемся, прости!” [Mostra l'ultima vignetta di Dvoskina, con Puškin che si leva il cilindro e saluta].

CGR:

Cumò par vêr jo “mandi” us dîs!

### 37

I versi ripresi da Dvoskina (EO VIII: 155) sono citati nella traduzione di Ghini (Puškin 2011: 305).

### 38

La traduzione di EO (VIII: 156) riportata nelle battute di Oegin e del suggeritore è di Ghini (Puškin 2011: 307).

KP:

Cade la neve. Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij.  
Entrano tutti i personaggi. In piedi guardano la neve ricoprire  
le figure immobili e congelate di Onegin e Tat'jana...  
Puškin si toglie la parrucca, la neve cade sulla sua testa rasata.  
Il suggeritore in silenzio prende la parrucca di Puškin, la indossa.  
Si avvia verso la ribalta. Vuole dire qualcosa, ma non gli ri-  
esce. Musica.  
Nevica.  
In Russia è di nuovo inverno...  
  
*Sipario.*  
*(Levanov 2000a: 48).*

MDM:

Sigla!

[https://youtu.be/uYRhZQryoRE?si=\\_j1SckQKfEflL\\_n6](https://youtu.be/uYRhZQryoRE?si=_j1SckQKfEflL_n6) (EO sigla 2).

*[Quando finisce la musica, viene chiamato in scena, e a lui viene dedicato  
l'applauso: Ivan Verč].*



Пушкин подписывает  
книги  
на встрече с читателями  
в библиотеке



← FIG. 2  
Puškin fa il firmacopie  
del suo ultimo libro  
(Dvoskina 2021: 144).<sup>39</sup>

39  
Appositamente, pur trattando molti testi sincretici, nessuna immagine è stata usata in questo racconto - se non quest'ultima, di commiato. La scelta è per isomorfismo con l'evento di cui questo racconto è 'trascrizione', dove si era scelto, programmaticamente, di ricorrere a sole 'diapositive verbali' (secondo la consueta espressione di MDM), per mantenere ferma l'attenzione su quell'antologico "ascolto dell'altro" (dove "dell'altro" è genitivo etico, come ama ripetere MDM citando un suo amato filosofo) che è base, etica ed estetica, di ogni 'poetica' - e soprattutto di una poetica della traduzione. Rimandiamo alla bibliografia per il piacere di ritrovare intatti gli originali.

## Bibliografija

- ACHMATOVA, ANNA, 2017: I bylo serdcu ničego ne nado. *Polnoe sobranie poézii i prozy v odnom tome*. Moskva: Izdatel'stvo AL'FA-KNIGA: 550.
- AKIŠIN, ASKOL'D, TERLECKIJ, VITALIJ, 2016: *Žorž Dantes. Udivitel'nyj putešestvennik vo vremeni*. Sankt-Peterburg: Komil'fo.
- ALIGHIERI, DANTE, 1995: *De vulgari eloquentia*. Milano: Garzanti.
- BACHTIN, MICHAIL, 2001: *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- BAGDASARJAN, OL'GA, 2018: "Pravo na biografiju": Puškinskaja duél v sovremennoj otečestvennoj drame. *Ural'skij filologičeskij vestnik* 3. 58-67.
- BOGAEV, OLEG, 2013: Kto ubil ms'e Dantesa. *Ural* 55 (1). 226-257.
- BREEVA, TAT'JANA, 2012: Performativnyj diskurs v kontekste novoj dramy rubeža XX-XXI vv. (na materiale p'esy V. Levanova "Roman s Oneginym"). *Dergačevskie čtenija - 2011*, t. I. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. 58-66.
- BRODSKIJ, IOSIF, 2005: *Kniga interv'ju*. Moskva: Zacharov.
- BYKOV, DMITRIJ, ČERTANOV, MAKSIM, 2006: *Kod Onegina*. Moskva: Amfora.
- CAPPELLO, PIERLUIGI, 2011: *Rondeau. Venti variazioni d'autore*. Udine: Forum.
- CERNEAZ, SARA, 2018: *L'Onegin di Giovanni Giudici*. Milano: Ledizioni.
- CHARMS, DANIIL, 1997: Anekdoty iz žizni Puškina. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. II. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt. 356-358.
- CHEJFEC, MICHAIL, 2012: Spasti kamer-junkera Puškina. *Severnaja Avrora* 17. [<https://reading-hall.ru/publication.php?id=4830>].

- CHEJFEC, MICHAÏL: Pas'jans soslagatel'nogo naklonenija. *Michail Chejfec. P'esy dlja vzroslych*. [<https://www.michael-heyfetc.com/пессы/пасьянс/>].
- COSA SI LEGGE, 2024: Cosa si legge quando si legge in traduzione? *TETRISSE\_ARTE. QC T.E.T.R.I.S.S.* [[https://qctetriss.com/blog/arte\\_next](https://qctetriss.com/blog/arte_next)].
- DE MICHIEL, MARGHERITA, 2022a: KRD\_MDM. Dostoevsky-trap (O della traduzione come evento). *Revista Cerrados* 31 (58). 63-76.
- DE MICHIEL, MARGHERITA, 2022b: Nichilismi, o del tradire (tra gli altri) Turgenev. *Strange Opinions? Le lezioni di letteratura di Vladimir Nabokov*. Napoli: Liguori. 181-215.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 2018: *La mite: racconto fantastico*. Milano: Adelphi.
- DVOSKINA, EVGENIJA, 2020: *A Saša vyjdet? Sovetskoe detstvo v istorijach i kartinach*. Sankt-Peterburg, Moskva: Reč'.
- DVOSKINA, EVGENIJA, 2021: *Puškin s nami*. Sankt-Peterburg, Moskva: Reč'.
- ECO, UMBERTO, 2008: *Decir casi lo mismo*. Trad. esp. H. Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.
- EO JURSKIJ, 2022: A.S. Puškin. "Evgenij Onegin". Čitaet Sergej Jurskij. *KinoTeatr. YouTube*. [<https://www.youtube.com/watch?v=4YHLtDbelj8>].
- EO SIGLA 1, 2025: Evgenij Onegin – sigla di apertura. *Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. YouTube*. [<https://www.youtube.com/watch?v=D3mGkdD2xIE>].
- EO SIGLA 2, 2025: Evgenij Onegin – sigla di chiusura. *Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. YouTube*. [<https://www.youtube.com/watch?v=uYRhZQryoRE>].

- FAGGIN, GIORGIO, 2013: *Shakespeare, Baudelaire, Boutens in versi friulani*. Vicenza: Tipografia Editrice Esca.
- FILATOV, LEONID, 2003: *Mocart i Sal'eri. Zoluška do i posle: p'esy*. Moskva: ÈKSMO. 209-224.
- FOLENA, GIANFRANCO, 1999: *Un cambio di cavalli*. PUŠKIN, ALEKSANDR, 1999: *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Milano: Garzanti Editore. V-XV.
- GENIS, ALEKSANDR, 2014: *Svoimi slovami. Kamasutra knižnika*. Moskva: Izdatel'stvo AST. 280-290.
- GHINI, GIUSEPPE, 2003: *Tradurre l'Onegin*. Urbino: QuattroVenti.
- GHINI, GIUSEPPE, 2021: *Introduzione*. PUŠKIN, ALEKSANDR, 2021: *Evgenij Onegin. Romanzo in versi*. Milano: Mondadori. V-XXI.
- GIUDICI, GIOVANNI, 1992: *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*. Roma: Edizioni e/o.
- GIUDICI, GIOVANNI, 1999: *Per un Onieghin italiano*. PUŠKIN, ALEKSANDR, 1999: *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Milano: Garzanti. 189-199.
- GONČAROVA-GRABOVSKAJA, SVETLANA, 2021: *P'esy-remejki kak dialog s klassikoj. Sovremennaja russkaja dramaturgija (konec XX – načalo XXI v.)*. Minsk: Vyšėjšaja škola. 186-205.
- KOLJADA, NIKOLAJ, 1994: *Skazka o mērtvoj carevne. P'esy dlja ljubimogo teatra*. Ekaterinburg: Bank kul't. inform. 275-316.
- KOLJADA, NIKOLAJ, 1999 (pod. red.): *Metel': P'esy ural'skich avtorov po motivam proizvedenij A.S. Puškina*. Ekaterinburg: Bank kul't. inform.
- KOLJADA, NIKOLAJ, 2000: *Dreisiebenas (Trojkasemērkatz), ili Pikovaja dama. Ujdi-Ujdi: p'esy*. Ekaterinburg: Novoe Vremja. 367-436.

- KOLJADA, NIKOLAJ, 2002: *Mocart i Sal'eri. Karmen živa*. Ekaterinburg: Ural'skoe izdatel'stvo. 269-295.
- KRD 2021: KRD\_MDM. *ghe.ru*. [[https://www.a-margheritademichiel.com/krd\\_mdm/](https://www.a-margheritademichiel.com/krd_mdm/)].
- LANDOLFI, TOMMASO, 2005: *Scritti di Landolfi su Puškin*. PUŠKIN, ALEKSANDR, 2005: *Teatro e favole*. Milano: Adelphi. 367-394.
- LEFEVERE, ANDRÉ, 1992: *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*. Londra: Routledge.
- LEVANOV, VADIM, 1998: *Smert' Firsa. Sovremennaja dramaturgija* 3. 33-36.
- LEVANOV, VADIM, 2000a: *Roman s Oneginym. Teatral'naja biblioteka S. Efimova*. [<https://theatre-library.ru/authors/l/levanov/>].
- LEVANOV, VADIM, 2000b: *Apokalipsis ot Firsa ili višněvyj son Firsa. Teatral'naja biblioteka S. Efimova*. [<https://theatre-library.ru/authors/l/levanov/>].
- LEVANOV, VADIM, 2002: *Slavjanskij bazar. Majske čtenija: literaturnyj al'manach* 7.
- LEVANOV, VADIM, 2018: *Roman s Oneginym. Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, t. II. Tol'jatti: Lit. agentstvo V. Smirnova. 335-372.
- LOTMAN, JURIJ, 1985a: *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio Editori.
- LOTMAN, JURIJ, 1985b: *Il testo e la storia. L'“Evgenij Onegin” di Puškin*. Bologna: Il Mulino.
- LOTMAN, JURIJ, 1990: *Puškin. Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin*. Padova: Liviana Editrice.
- LOTMAN, JURIJ, 1995: *Puškin*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb.
- LOTMAN, JURIJ, 1997: *Puškin. Storia della civiltà letteraria russa*, vol. I. Torino: UTET. 404-433.

- MAGNI, STEFANO, 2004: Il friulano: storia e usi letterari. *Quaderns d'Italià* 8-9. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 39-50.
- NABOKOV, VLADIMIR, 1990a: Foreword. PUSHKIN, ALEKSANDR, 1990: *Eugene Onegin. A novel in verse translated by V. Nabokov: Introduction and Translation*, vol. I. Princeton: Princeton University Press. VII-XII.
- NABOKOV, VLADIMIR, 1990b: Translator's introduction. PUSHKIN, ALEKSANDR, 1990: *Eugene Onegin. A novel in verse translated by V. Nabokov: Introduction and Translation*, vol. I. Princeton: Princeton University Press. 1-88.
- NABOKOV, VLADIMIR, 2008: The art of translation (II: A kind of V movement). NABOKOV, VLADIMIR, BOYD, BRIAN, SHVABRIN, STANISLAV, 2008: *Verses and versions: Three centuries of Russian poetry*. Orlando, Austin, New York, San Diego: Harcourt. 14-15.
- NABOKOV, VLADIMIR, 2021: *Lezioni di letteratura russa*. Milano: Adelphi.
- NIERO, ALESSANDRO, 2019: Metro e Non Solo: Gli 'Onegin Italiani'. *Tradurre Poesia Russa: Analisi e Autoanalisi*. Macerata: Quodlibet. 23-60.
- NIKITIN, ALEKSEJ, 2017: *Charmsiniada. Komiksy iz žizni pisatelej*. Sankt-Peterburg: Bumkniga.
- O PUŠKINE, 2021: O Puškine, o komiksach, o slave... *Izdatel'stvo Samokat. Dzen*. [<https://dzen.ru/a/X-yXxPkGsWhybdmP>].
- OL'ŠANSKIJ, VIKTOR, 2005: Dunja, Liza, Akulina. *Moj milyj Pljuškin: p'esy*. Moskva: VCChT. 129-159.
- OLEJNIKOV, ALEKSEJ, JASKINA NATAL'JA, 2021: A.S. Puškin. *Evgenij Onegin. Grafičeskij putevoditel'*. Moskva: Samokat.
- PASOLINI, PIER PAOLO, 1947: Dalla Lingua al Friulano. *Ce fastu?* 23 (5-6). 24-26.

- PLATTNER, KARIN, 2024: Tema con deviazioni: *Pikovaja dama* di Nikolaj Koljada. *Slavia* 3. 101-112.
- PRIGOV, DMITRIJ, 2000: *Faksimil'noe vosproizvedenie samodel'noj knigi Dmitrija Aleksandroviča Prigova "Evgenij Onegin Puškina"*. Sankt-Peterburg: Mitkilibris & Krasnyj matros.
- PUSHKIN, ALEKSANDR, 1990: *Eugene Onegin. A novel in verse translated by V. Nabokov: Introduction and Translation*, vol. I. Princeton: Princeton University Press.
- PUŠKIN, ALEKSANDER, 1978: *Evgenij Onegin. Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. V. Leningrad: Izdatel'stvo Nauka. 5-184. [[http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=\\_86qF6dEYiI%3d&tabid=10326](http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=_86qF6dEYiI%3d&tabid=10326)].
- PUŠKIN, ALEKSANDER, 1987: *Jevgenij Onjegin*. Prevedel Mile Klopčič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 1999: *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Trad. it. G. Giudici. Milano: Garzanti.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 2005: *Teatro e favole*. Trad. it. T. Landolfi. Milano: Adelphi.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 2021: *Evgenij Onegin, Romanzo in versi*. Trad. it. G. Ghini. Milano: Mondadori.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 2024: *Evgenij Onegin: Roman v stichach*. Serija "Večnaja klassika v stile mangi". Moskva: Machaon.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 2025: *Evgenij Onegin. Grafičeskij roman*. Moskva: AST.
- QC TETRIS, 2024: *QC T.E.T.R.I.S.S.* [<https://qctetriss.com/>].
- RAINIS, CHIARA, 2024: *Evgenij Onegin par Furlan. Traduzione come esercizio di interpretazione*. Tesi di laurea. Udine: Università degli Studi di Udine.

- SALENKO, OL'GA, 2024: Vstupitel'naja stat'ja. PUŠKIN, ALEKSANDR, 2024: *Evgenij Onegin: Roman v stichach*. Serija "Večnaja klassika v stile mangi". Moskva: Machaon. 5-8.
- SASHA PUSHKIN, 2024: SASHA PUSHKIN @T.E.T.R.I.S.S. Trip. *Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. YouTube*. [<https://www.youtube.com/watch?v=oUqXiFwpYDE>].
- SOROKIN, VLADIMIR, 1997: *Dostoevsky-trip*. [<https://vladimirsorokin.org/texts/dostoev1.shtml>].
- STEPANJAN, GAJANÉ, VIZEL', MICHAIL, 2023: *Puškin. Naše vremja. Vstreči na korable sovremennosti*. Moskva: Boslen.
- STRADA, VITTORIO, 1985: Poesia e "realtà" nello "Evgenij Onegin". LOTMAN, JURIJ, 1985b: *Il testo e la storia. L'"Evgenij Onegin" di Puškin*. Bologna: Il Mulino. 7-49.
- TJUTELOVA, LARISA, 2015: Problema dejstvija v novejšej drame (V. Levanov "Roman s Oneginym"). *Vestnik SamGU* 129 (7). 70-76.
- TOROP, PEËTER, 2019: Novyj status perevoda. *Intermezzo festoso*. Tartu: TUP. 375-391.
- TURGENEV, IVAN, 2004: *Padri e figli*. Trad. it. M. De Michiel. Roma: L'Espresso.
- UNESCO, 2003: *Language Vitality and Endangerment*. [<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000183699>].
- USPENSKIJ, BORIS, 1993: *Storia della lingua letteraria russa. Dall'antica Rus' a Puškin*. Bologna: Il Mulino.
- VENUTI, LAWRENCE, 1995: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge: London.
- VERČ, IVAN, 2000a: Kornevye morfemy v *Evgenii Onegine* A.S. Puškina. *Slovar'*: A-O, t. I. *Slavica tergestina*. Trieste: Università degli Studi di Trieste.

- VERČ, IVAN, 2000b: *Kornevye morfemy v Evgenii Onegine A.S. Puškina. Slovar': P-Ja, t. II. Slavica tergestina*. Trieste: Università degli Studi di Trieste.
- VERČ, IVAN, 2013: *Kornevye morfemy v Evgenii Onegine A.S. Puškina*. Trieste: EUT. [<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/8543>].
- VERČ, IVAN, 2016a: Il morfema lessicale nell'*Evgenij Onegin* di A.S. Puškin (per una ricerca sul piano dell'espressione). *Verifiche. Preverjanja. Proverki*, vol. I. Trieste: ZTT, EST; EUT. 327-344; 379-380.
- VERČ, IVAN, 2016b: Osservazioni sul realismo. *Verifiche. Preverjanja. Proverki*, vol. II. Trieste: ZTT, EST; EUT. 81-100.
- VITALE, SERENA, 1995: *Il bottone di Puškin*. Milano: Adelphi.
- ZANELLO, GABRIELE, 2016a: Esperienze di traduzione letteraria in friulano nel Novecento. *Studi filologici e interculturali tra traduzione e plurilinguismo*. Ariccia: Aracne editrice. 31-46.
- ZANELLO, GABRIELE, 2016b: Dante Alighieri, *La Divine Comedie* [recensione]. *Ce fastu?* 92 (1-2). 172-176.
- ZANELLO, GABRIELE, 2019: Tradurre nelle lingue minori: introduzione. *Cultura in Friuli V: Settimana della cultura friulana = setemane de culture furlane: 10-20 maggio 2018*. Udine: Società filologica friulana. 369-372.
- ZUCCATO, EDOARDO, 2022: *Trasferimenti in loco. Saggi sulla traduzione, il dialetto e la poesia*. Modena: Mucchi Editore.
- ŽURČEVA, TAT'JANA, 2018: *Glavnoe – meždu sjužetov*. LEVANOV, VADIM, 2018: *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, t. I. Tol'jatti: Lit. agentstvo V. Smirnova. 3-10.
- ŽURČEVA, TAT'JANA, 2021: Chudožestvennyj tekst kak dokument i gorizonty ego pereosmyslenija: "Roman s Oneginym" Vadima Levanova. *Filologija i kul'tura* 65 (3). 103-108.

## Резюме

*С-Пушкин! Или: Три перевода. Евгений Онегин в театре, в комиксах и во фриульских стихах* – так назывался доклад, прочитанный авторами настоящей статьи в рамках “не-конференции” (по определению самого инициатора культурной встречи, проф. Х. Лозано “s-Tradurre: ciò che la lingua non può e la traduzione deve” (с-Переводить: то, что язык не может, а перевод должен)). Данная статья перевоплощает формат того выступления, инсценируя “карнавальное” (по Бахтину) повествование: язык (своеобразной) пьесы используется для того, чтобы предоставить читателю возможность (по словам формалистов) “видеть” – а не только “смотреть” на – текст с разных точек зрения. А текст в центре этого ‘трехголосного слова’ – одно из самых переведенных (и в то же время самых непереводаемых) произведений мировой литературы: *Евгений Онегин* А.С. Пушкина.

“Наше все”, по знаменитому определению А. Григорьева, Пушкин продолжает жить все новой жизнью в русской культуре – особенно через свой “роман в стихах”, положивший начало современному литературному языку. Эта “бесконечная история любви” обновляется на языках современности – в том числе и в разнообразных “диалогах с классикам”, пронизывающих пространство литературы нового тысячелетия. *Евгений Онегин* переписывается в произведениях драматургов – как, например, в пьесе *Роман с Онегиным* В. Леванова (2000), где пушкинский оригинал смешивается с реминисценциями, аллюзиями и цитатами из других произведений, в изысканной игре в интертекстуальность. А сам Евгений, в свою очередь, переодевается в героя наших времен (в цилиндре и джинсах, как в ‘веселых картинках’ Е. Двоскиной, например),

оживляя страницы то своеобразной манги, то комикса, то “графического путеводителя”.

Это все новые переводы – внутриязыковые и межсемиотические – текста, считавшегося как раз непереводаемым, но переведенного (и пере-переведенного) на все основные национальные языки. А что происходит, вот наш последний вызов, когда Пушкин облачается в язык (простят нам за столь кощунственное определение) ‘региональный’ – во фриульский? Перед нами возможный культурный взрыв (по Лотману), который, исходя из беспрецедентного сопоставления между ‘универсальным’ и ‘локальным’, открывает новые эвристические возможности, эстетические и этические.

После краткого введения в теорию трех вовлеченных в этот ‘триалог’ семиотических жанров, наша “пьеса” фокусируется на ключевых моментах *Евгения Онегина*, где дуэль и письмо Татьяны становятся для нас – то есть для авторов-героин MDM, КР, CGR – поводом для размышлений о литературе и о языке. Перед вами стоит не обязательно правдивая стенограмма событий, произошедших на “конференции”, которая таковой не считается; тут изучаются границы перевода, исследуя разрывы в смысле произведения, всегда имевшего для иностранного читателя сомнительный вкус – по Набокову – “советского шампанского”. За здоровье!

При участии двойника IV.

Несмотря на все.

Посвящается Ивану Верчу.

## Sunt

*S-Puškin! O sei: Trê traduzioni. Evgenij Onegin a teatri, intal fumet e par furlan: cussì al à non l'intervent che lis autoris a àn presentât inte suaze di une "conference che no je conference" (cemût che le clame la stesse promotore de cunvigne culturâl, la professore Helena Lozano Miralles) titulade "s-Tradusi: ce che la lenghe no po e la traduzion e scuen". Chest articul al torne a proponi il formât di chel discors, metint in sene une conte "carnevalescje" (al disarès Bachtin) che e dopre (te sô maniere) il lengaç de pièce teatrâl par dâ al letôr l'ocasion di "viodi" il test (come che a disevin i formaliscj) - impen che dome di leilu - di diviersis prospetivis. Une 'peraule a trê vôs' che e centre la sô atenzion suntun test specific, ven a stâi une des oparis leterariis plui tradusudis (e tal stes timp des mancul tradusibilis) de leterature mondiâl: *Evgenij Onegin* di A.S. Puškin.*

Puškin - "il nestrì dut", daûr de innomenade definizion di Grigorev - al è une presince in mò vive te leterature russe contemporanie, e il stes al vâl pal so "romanç in viers", chel che di lui si è svilupade la lenghe leterarie russe moderne. Une "storie di amôr infinide", chê cul poete, che si rinove intai lengaçs de modernitât, rinfuarcint il "dialic cul classic" che in dì di vuê si invere tal spazi culturâl rus in formis simpri diviersis. Cussì *Evgenij Onegin* al ven tornât a scrivi intes oparis dai dramaturcs: al è il câs de pièce *Roman s Oneginym* di Levanov (2000), dulà che l'originâl di Puškin si messede cun rivocs, alusions e citazioni di altris oparis (no dome) leterariis, intun zûc intertestuâl une vore fin. Il stes Evgenij si travistìs po dopo di eroi dai nestrìs timps (cu la sô elegante cane e un pâr di jeans, come tai simpaticis cuadruts di Dvoskina), dant vite aes pagjinis di un manga, di une conte a fumets e di une "vuide grafiche".

Gnovis traduzioni – intralinguisticis, intersemioticis – di un test ritignût intradusibil, e dut câs voltât (e tornât a voltâ) in dutis lis grandis lenghis nazionâls. Ma ve culî une ultime sfide: ce sucedial se o ‘vistin’ Puškin di une lenghe minoritarie tant che il furlan? O sin denant di une potenziâl “esplosion” culturâl (par dîle ae Lotman) che, movint di une cumbinazion inedite tra ‘universâl’ e ‘locâl’, e vierç a gnovis pussibilitâts euristichis, estetichis e etichis.

Daspò di un incuadrament teorik essenziâl ai trê gjenars semiotics che il dialic a trê vòs al clame in cause, la nestre pièce e fâs riflès sui moments clâf di *Evgenij Onegin*: cussì la sene dal duel e la letare di Tat’jana a diventin par nô – ven a stâi pes autoris e erois di chest scrit MDM, KP e CGR – une ocasion par pensâ sore de leterature e dal lengaç. Dut câs, il test che o vês denant no si propon di jessi une trascrizion fedêl di ce che si è dit intant de conference (che conference no vûl jessi). Al è pluitost un lûc ideâl dulà che lis autoris a esplorin i confins de traduzion, scandaiant e displatant sens gnûfs e rinovâts intune opare che pal letôr forest e à simpri vût l’opinabil gust – come che al sugjerive Nabokov – di “Sovetskoe šampanskoe”. Vive!

Cu la partecipazion dal dopli di IV.

Dedicât a Ivan Verč.

## **Margherita De Michiel**

*Margherita De Michiel è Professore Associato di Lingua e Letteratura Russa presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione IUSLIT dell'Università degli Studi di Trieste. Si interessa a questioni di semiologia, traduttologia, linguistica, filosofia del linguaggio, principalmente in relazione alla cultura russa moderna e contemporanea. È autrice di traduzioni letterarie di poesia e di prosa (A. Blok, S. Esenin, M. Cvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, L. Ulickaja, E. Evtušenko, I. Kotova) e di numerosi articoli a carattere teoretico e metodologico pubblicati in Italia e all'estero. Ha tradotto e curato la pubblicazione di scritti inediti di Ju.M. Lotman, della scuola di Mosca-Tartu, di M.M. Bachtin e del suo Circolo, di G.O. Vinokur. È membro del Comitato Editoriale di "Slavica Tergestina" (Rivista Europea di Studi Slavistici) e della Rivista Internazionale "Временник Русского Формализма" (Journal of Studies in Russian Formalism with Translation Notebooks). È membro del Comitato Scientifico di "Enthymema" (Rivista di Letterature Compare, Teoria della Letteratura e Filosofia della Letteratura). È responsabile scientifico del Progetto IPS-TM "Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S." (Testi e Traduzioni: Ricerche + Invenzioni di Sistemi Segnici), finanziato dalla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia ([www.qctetriss.com](http://www.qctetriss.com)).*

*Personal website: [www.a-margheritademichiel.com](http://www.a-margheritademichiel.com).*

\*\*\*

*Margherita De Michiel is Associate Professor of Russian Language and Literature at the Department of Legal, Language, Interpreting and Translation Studies IUSLIT of the University of Trieste. Her research activity focuses on Semiotics, Translation Studies, Linguistics, Philosophy of Language,*

mainly in relation to modern and contemporary Russian culture. She has translated Russian poetry and prose into Italian (A. Blok, S. Esenin, M. Tsvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, L. Ulitskaya, E. Evtušenko, I. Kotova) and is the author of several works on theory and methodology published in Italy and abroad. She is editor and translator of unpublished works by Yu.M. Lotman, the Moscow-Tartu Semiotic School, M.M. Bakhtin and the Bakhtin Circle, G.O. Vinokur. She is Member of the Editorial Board of “*Slavica Tergestina*” (European Slavic Studies Science Journal) and of “*Временник Русского Формализма*” (Journal of Studies in Russian Formalism with Translation Notebooks). She is Member of the Scientific Board of “*Enthymema*” (Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature). She is the scientific head of the IPS-TM Project of the IUSLIT Department of the University of Trieste “*Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.*” (Texts and Translations: Research + Inventions of Signal Systems), Financed by the Autonomous Region of Friuli Venezia Giulia ([www.qctetriss.com](http://www.qctetriss.com)).

Personal website: [www.a-margheritademichiel.com](http://www.a-margheritademichiel.com).

## **Karin Plattner**

Karin Plattner è dottoranda in Studi Linguistici e Letterari (curriculum: Linguistica, Traduzione e Interpretazione) presso l’Università di Udine e l’Università di Trieste. Il suo progetto di ricerca indaga in prospettiva traduttologica il fenomeno del “dialogo con i classici” (dialog s klassikoj) nella drammaturgia russa contemporanea. I suoi interessi di ricerca si muovono nello spazio della lingua e della cultura russa moderna e contemporanea e sono rivolti in particolare alla traduzione, all’interazione di diversi linguaggi, ai procedimenti di adattamento, all’intertestualità. È responsabile del Comitato organizzatore del Progetto IPS-TM “Quadrato

*Culturale T.E.T.R.I.S.S.” (IUSLIT UniTS). È membro del Comitato editoriale di “Slavica Tergestina” (Rivista Europea di Studi Slavistici).*

\*\*\*

*Karin Plattner is a PhD student in Linguistics and Literature (curriculum: Linguistics, Interpretation and Translation) at the University of Udine in partnership with the University of Trieste. Her PhD research project examines from the perspective of Translation Studies the phenomenon of the “dialogue with the classics” (dialog s klassikoj) in contemporary Russian dramaturgy. Her research interests are focused on modern and contemporary Russian language and culture, and are mainly directed at translation, adaptation processes, and intertextuality. She coordinates the student organizing committee of the IPS-TM Project “Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.” of the University of Trieste. She is member of the Editorial Board of “Slavica Tergestina” (European Slavic Studies Science Journal).*

## **Chiara Rainis**

*Chiara Rainis è laureata triennale in Comunicazione Interlinguistica Applicata presso l’Università degli Studi di Trieste e laureata magistrale in Lingue e Letterature Europee ed Extraeuropee presso l’Università degli Studi di Udine. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla lingua e alla letteratura russa moderna e contemporanea e alla loro ricezione nel contesto culturale più ampio. Di recente ha tradotto l’Evgenij Onegin di A.S. Puškin in lingua friulana, ampliando il suo ambito di ricerca al ruolo della traduzione nel processo di rivitalizzazione e promozione delle lingue minoritarie. È membro del Comitato organizzatore del Progetto IPS-TM “Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.” (IUSLIT UniTS).*

\*\*\*

*Chiara Rainis has a Bachelor degree in Applied Interlinguistic Communication from the University of Trieste and a Master degree in European and Extra-European Languages and Literatures from the University of Udine. Her research interests are focused on modern and contemporary Russian language and literature and their reception in the broader cultural context. She has recently translated A.S. Pushkin's Eugene Onegin from Russian into Friulian language, thus expanding her research to the role of translation in the revitalisation and promotion of minority languages. She is part of the student organizing committee of the IPS-TM Project "Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S." of the University of Trieste.*